



# Pintura infantil y pintura ingenua: una distinción fundada

Painting for children and naive painting: a well-founded distinction

**ROSA GUTIÉRREZ GARCÍA**

Universidad Complutense de Madrid (España)

rosagg1991@hotmail.com

Recibido: 24 de septiembre de 2018

Aceptado: 14 de diciembre de 2018

## **Resumen:**

*El presente artículo tiene por objetivo fundamentar una distinción orgánica entre la pintura infantil y la pintura ingenua en un marco de estudio estético que contribuya al análisis de los estadios de la psique en las distintas etapas de crecimiento y los modos en los que, a partir de ellos, se engendra el arte.*

**Palabras clave:** Pintura infantil, Pintura ingenua, Arte Naif, Arte primitivo, Arte de los locos.

## **Abstract:**

*The purpose of this article is to establish an organic distinction between children's painting and naive painting in a framework of aesthetic study that contributes to the analysis of the stages of the psyche in the different stages of growth and the ways in which, starting from they, art is generated.*

**Keywords:** Child painting, Naive painting, Naive art, Primitive art, Art of the Madness.



*“La infancia es el reino donde nadie muere”*

-Edna St. Vincent Millay-

## 1. El estado primitivo: una revisión del universo infantil

El contraste proclamado entre lo infantil y lo ingenuo descansa sobre una importante confusión. Pareciera que ambas denominaciones a menudo corren parejas en consideraciones que tienden a ser comunes a la naturaleza biológica del ser humano. Ciertamente, la palabra “infancia” proviene del latín *infans*, que significa “el que no habla”. Por su parte, la voz “ingenuo” viene del latín *ingenuus*, refiriéndose a aquél que nace libre; pero la raíz *genus-generis* (linaje) le ofrece una acepción de libertad otorgada por nacimiento. Etimológicamente, el ingenuo es el que ha nacido libre, pero además el que goza de un linaje igualmente libre, no esclavo.

Entonces, la consideración del infante pasa por ser quien tiene un periodo de balbuceo en casa, alguien que todavía no habla, y por tanto alguien que todavía no piensa, al menos no de forma autónoma o desenvuelta. Se establece así una dialéctica del otro en relación a la imaginación, a la curiosidad, pero también a la razón. Ese par razón-imaginación parece la antítesis que comenzará a separar estas dos denominaciones en el horizonte de una reflexión filosófica acerca de lo propiamente infantil y su distinción de lo ingenuo. No deja de ser curioso que hasta el siglo XVIII no se comenzara a valorar al niño de forma positiva –antes al contrario–, reconociendo en él una bondad natural, pero asumiendo a la vez su pertenencia a un estado de alteridad, todavía *primitivo* (Piaget), que además le hizo muy tardíamente valedor de derechos sociales. Un estado primitivo, originario, decimos, en tanto que “limitado a las normatividades de la cultura de origen” (Quecha, 2011, p. 15), pero un estado primitivo que le hace libre

La investigación de las características puramente infantiles en sentido biológico nos llevaría por caminos polifacéticos y multidisciplinares, para los que requeriríamos la ayuda de la psicología evolutiva y de la pedagogía y neurociencia infantiles, con el objetivo de alumbrar aspectos tales como la maduración de la creatividad en niños, o el tiempo en que se desarrolla la capacidad de abstracción intelectiva, así como el surgimiento del pensamiento simbólico. Sin embargo, por ahora nos conformaremos con traer a escena una cuestión clave para lo que aquí argumentamos. Se trata del problema específico que supone considerar si hay ciertas formas de pensar y hacer respecto a las artes que es exclusivo del territorio de la infancia, y en especial, de ciertas etapas de su desarrollo, y si la propia estructura psíquica propicia, en época adulta, la transmisión o regresión a ciertos espacios mentales, y de ser así, cómo ocurre y si ocurre en su totalidad. Y aún más, cabría distinguir entre arte y creatividad en esta formación infantil que se encamina hacia la adultez, y que nos interesa para el desarrollo de los dos géneros artísticos a los que nos venimos refiriendo.

En opinión de Piaget, la expresión plástica en la infancia constituye el principal motor para el desarrollo del pensamiento simbólico, que ocupa su indudable papel en el arte, “incorporando los objetos exteriores a sus esquemas, acomodando éstos a aquellos”. (Piaget, 1994, p. 17). Mediante este proceso al que Piaget califica de *lúdico*<sup>1</sup> el infante asimila el mundo traduciéndolo en el dibujo como una copia resumida de los objetos que conoce en la realidad, imitándolos. Cuando el asunto se extrae al ámbito del arte, nos encontramos con que pintura infantil y pintura ingenua se dan como dos consideraciones que designan géneros artísticos iguales o parecidos. Así, la pintura realizada por un niño sería estrictamente categorizada como pintura infantil, pero la

<sup>1</sup> Piaget se refiere a la actividad lúdica en tanto que “asimilación funcional o reproductiva” (Piaget, 1994, p. 123)

pintura denominada *naïf*, realizada por adultos, sufre en la crítica de arte designaciones que apelan también a su *infantilismo*, como ocurre con las exégesis de la pintura de Dubuffet y el arte de los locos.

Pero ahora, cuando nos referimos a lo primitivo, evocamos ese “primer lugar” de su acepción etimológica (*primitivus*), no como un lugar o tiempo históricamente concreto, sino a un estado de la psique todavía elemental. La estructura de lo primitivo, que ahora dilucidaremos, ocupa el mismo espacio que el balbuceo del niño que todavía no alcanza a emitir una palabra: “por el mismo proceso por el que emite el lenguaje de su propio ser, queda atrapado por él” (Von Humboldt, 1907, p. 60). Parece que en el lenguaje existe una realidad re-conocida que le insta a participar de ella, de una vez y para siempre, arrojándole de estado originario donde parecía más guarecido; expulsándole, quizás, de su ingenuidad.

Por otra parte, cuando sacamos a la palestra el término *naïf*, refiriéndonos a la pintura considerada como ingenua, el consenso de la crítica del arte establece que se trata de una corriente artística caracterizada por la espontaneidad de los trazos y un aparente retorno a lo popular, como la representación de algo visto por los ojos de un niño. Coloquialmente los llamaríamos “aficionados”, porque se supone de ellos que no tienen formación académica alguna. Pero lo que está claro es que esta denominación de ingenuidad se atiene, en reglas generales, a una simplificación de las formas que pretende retornar al estado primitivo del ser, en ese estadio psíquico en que el adulto-creador ocupa de nuevo el lugar de un niño como si observase el mundo por primera vez, simplificando así el mundo en formas más sencillas. Pero estamos aludiendo constantemente a un como-sí. Veremos por qué.

Parece, entonces, que el adulto realiza una vuelta voluntaria a su infancia, donde existe un impulso similar al de esa vuelta a lo primitivo, a lo natural, al territorio de la libertad que el adulto, ¿ahora más esclavo?, explora con la ilusión de revivirlo, sin saber, pobre de él, que el naufragio está allí asegurado. *Cantos de sirena*.

Si nos preguntamos por las particularidades de lo propiamente primitivo, nos topamos necesariamente con la pregunta, un tanto intrincada, sobre lo constitutivo de lo originario, o dicho de otro modo, lo que hace que lo primitivo sea tal, operando como aquello que existe “en primer lugar en el tiempo”. Pero ahora estamos apelando al tiempo de la psique y sus procesos de formación, no tanto a un proceso cultural por el que una civilización se desarrolla en fases de menos primitivismo a mayor civilización.

## 1. 2. Sueño y ensoñación en la formación de la psique: una huida hacia lo real

“*¡Ah! ¡Qué sólidos seríamos dentro de nosotros mismos si pudiéramos vivir, revivir, sin nostalgia, ardorosamente en nuestro mundo primitivo!*”

-Bachelard-

Piaget (1994) habla de la conciencia infantil calificándola de “primitiva”; no porque en la realidad del niño existan contenidos diferentes a la que contendrá de adulto, sino porque en ella se produce una disociación de la realidad. Estamos indagando sobre lo constitutivo de lo originariamente infantil en la psique, que Freud sitúa en el *Ello*, esa instancia inconsciente que, en su opinión, siempre persiste: la mente primitiva es, en el

sentido más cabal de la palabra, imperecedera. Aunque en esta sentencia subyace cierto determinismo psicológico, traemos esta cuestión porque aquí nos interesa por los modos de pervivencia de lo infantil en época adulta con el objetivo de vislumbrar los procesos de formación artística. Siguiendo la teoría freudiana, el paso del *Ello* al *Yo* como evolución de las diferentes instancias psíquicas determinaría lo que coloquialmente llamamos “madurez”; así, el niño dejaría de regirse tanto por el principio de placer como por el principio de realidad (Freud, 2015). A tenor de este sintagma placer-realidad, Gardner (1973) sistematizó tres procesos que dispensaban un papel fundamental en el desarrollo del pensamiento simbólico –creación, percepción y sensación– siendo capaz de engendrar, a lo largo de estas etapas, normas morales e ideales, en un estado del crecimiento psíquico que Freud denominaría el *Superyó*.

Precisamente, uno de los mecanismos de defensa para ese tránsito entre estancias psíquicas de desarrollo es la ensoñación. Bachelard (1997) piensa un concepto de infancia ligada a la ensoñación, no deteniéndose en el plano de la memoria y de los recuerdos. De ser así, su tesis habría sufrido una súper simplificación; se hace necesario, una vez más, acudir a la psicología (Freud) que, con la neurociencia cognitiva, nos ha enseñado que los recuerdos pueden ser encubiertos y encubridores, para pensar, sin más obstáculos, que la infancia es un valor único en tanto que irrepetible, en el sentido epistemológico de la palabra. Es decir, que infancia es *lo único*; algo de lo que solo hay uno, en el sentido de que solo es posible vivirla una vez. Ya hemos dicho, además, que al reino de la infancia le corresponde todo lo que es libre, lo que todavía no es esclavo de la costumbre; además, “que no habla”, tampoco conocedora de las normas sociales, y en ese sentido, *original* en tanto que sí misma –referida a sí misma–; pero también ingenua, en el sentido de que experimenta una vivencia por primera vez, y se enfrenta a ella con absoluta novedad, y también por ello, única para siempre. Por ello, quizá, que el infante “no tiene voz” porque de lo que ve, no puede decir nada acerca de lo no-vivido con antelación, pero –eso sí– una vez vivido, vivido para siempre. En ese *siempre* encontramos también el eco de lo imperecedero que Freud señalaba, y acaso también la poética evocación de Edna St. Vincent Millay, que encabeza este ensayo. El niño, por tanto, se enfrenta a su ensoñación siempre solo: “El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz” (Bachelard, 1997, p. 150).

La infancia es el lugar de las imágenes fundadoras que tienen lugar en la ensoñación solitaria del niño; por eso el gusto estético comienza a desarrollarse en una fase instintiva, y en su etapa adulta tenderá a mantener sus preferencias iniciales. El ensueño inicial, propiamente infantil, convoca a la libertad que forma la infancia:

Captar esta libertad cuando interviene en una ensoñación infantil solo resulta una paradoja cuando se olvida que seguimos soñando con la libertad como cuando éramos niños. Fuera de la libertad de soñar, ¿qué otra libertad psicológica tenemos? Psicológicamente, sólo en la ensoñación somos seres libres. (Bachelard, 1997, p. 153)

Estamos viendo que la infancia tiene un carácter eminentemente dialéctico cuya médula espinal es la creación de recuerdos-imágenes fundacionales, –de imágenes materiales– sobre las que erigir el esqueleto de una vida futura, potencial, produciéndose una “duplicación de ensoñación” (Bachelard, 1997, p. 154) cuando el adulto revive, ensoñado, la vida que soñó de niño, sin adornarle todavía el conocimiento del mundo

que imaginaba, no comprendiéndolo todavía: “en el ensueño del niño, la imagen prevalece sobre todo. Las experiencias solo vienen después”. (Bachelard, *Ibidem*).

Por tanto, ensoñación como compendio de imaginación, fantasía, memoria. Ensoñación como núcleo central de esta infancia. Una memoria, decimos, en pleno proceso de configuración mediante imágenes, pero imagen en el sentido en que la pensó Agamben:

7

La imagen lleva en sí misma una dualidad irreductible y originaria: ella es, por esencia, aquello que es repetible y reproducible, pero, al mismo tiempo, ella es la aparición de algo único. (Agamben, 1998, pp. 138-139).

Si lo pensamos, esta definición llama a la palestra la dualidad de ensoñación que aludía Bachelard cuando pensó que las imágenes formadas en la infancia terminan por retornar a la memoria del adulto, pero siempre como una infancia ficticia, vivida de otra manera, sublimada (hacia delante) mediante las reglas del oficio en el arte. En este sentido, la infancia no se puede reproducir tal cual fue. La primera operación en la ensoñación infantil es alejar de sí las primeras imágenes fundacionales, apartando el asombro hacia una huida a lo real, consciente y diurna, donde ese par antes mencionado, infantilismo-ingenuidad, se nos presenta en un sentido más polar que nunca.

La imagen, referíamos, constituye la aparición de algo único, en el sentido además que aquí le otorgamos de unicidad de la infancia, de soledad de infancia, pero además de imagen como “condición necesaria de la inteligencia” (Agamben, 2016, p. 137). Esa imagen que, como nos recuerda Agamben, es también parte esencial del sueño, que Aristóteles define como un fantasma. Fantasma ( $\phi\alpha\tau\alpha\sigma\mu\alpha$ ), que “se hace visible” por la imagen, mediante la imagen, en la propia imagen, como una proyección mental ficcionada. Y aún queda por señalar otro aspecto del fantasma: la función que desarrolla en el lenguaje. Solo cuando el fantasma se introduce en la voz, le da un sentido; así distingue Aristóteles en *De anima* que no toda fonación es significativa. El infante, vemos, deja de serlo cuando forma y se re-forma en imágenes, hablando –por fin– cuando a su voz “le acompaña un fantasma”. (Agamben, 2016, p. 138)

En el niño basta, para formar un sueño, un deseo cualquiera pendiente de la vigilia; ese sueño se muestra luego entramado y provisto de sentido, pero las más de las veces es breve y con facilidad se lo discierne como un «cumplimiento de deseo». En el adulto, parece condición de universal vigencia para el deseo creador del sueño que sea ajeno al pensar consciente, vale decir, un deseo reprimido, o bien que pueda tener unos refuerzos desconocidos para la conciencia. (Freud, 1905, p. 156)

## 2. Alteridades de lo primitivo

### 2.1 Similitudes contrastadas: esquemas y procedimientos en las primeras expresiones

En el niño y en el adulto existen recursos y tendencias, similares y naturales a la evasión de la realidad, sustituida por un universo del que Lévy-Bruhl (1972) dirá que está plagado de mitos, en sentido jungiano; ese inconsciente arcaico que retrotrae al hombre a un estado atemporal, acaeciendo como un fenómeno pre-lógico por el cual se

establecen relaciones de participación mediante las que poder modificar la realidad; pero también ese universo donde poderse conjugar lo instintivo con lo racional, para percibir de forma unida un mundo sentido como fragmentado. El mito, en definitiva, es el lugar donde los contenidos básicos del alma humana nos visitan.

Este estado pre-lógico al que aludimos es propiamente infantil, pero también primitivo; ahora en el sentido de aquella sociedad prehistórica que dotó a la humanidad, en oscuras cavernas, de los primeros indicios de una praxis artística cuya belleza aún nos sorprende. A tenor de esto, Hauser (1951) ya había señalado dos cosas de importancia: la similitud entre los trazos infantiles y la pintura prehistórica, y que en esta última se encuentre esbozada, de forma potencial, toda la evolución estilística de la historia del arte moderno. Sin afirmar que la Historia del Arte es una sucesión de estilos en sentido determinista, como hizo Riegl, la palabra *estilo* tiene connotaciones tan diversas que aquí la aludiremos, no como escuelas por estilo (simbolismo, impresionismo etc.) sino como por características formales, y a través de ellas, etapas expresivas desarrolladas por diferentes vías. Esta similitud entre el arte infantil y el arte primitivo prehistórico mostraría que, en un estado primitivo, ya sea de la psique o de la cultura “no se da del objeto una visión óptica y orgánica, sino teórica y sintética”. (Hauser, 1951, p. 9).

Se ha criticado mucho el calificativo de “realista” con el que Luquet (1978) se refirió a la pintura infantil, pero lo cierto es que hablaba en términos pedagógicos: realismo intelectual (reconocido en la tercera fase) en tanto que representación de las cosas por lo que se piensa sobre ellas, en un como-sí de las cosas, pero de cosas existentes, con una significación propia: “la concepción de un dibujo que no represente nada es inconcebible para un niño”. (Luquet, 1978, p. 93) En cada momento evolutivo de la psique, el niño dispone de diferentes esquemas, que la psicología y la pedagogía evolutiva e infantil se han encargado de sistematizar, y donde, ciertamente, encontramos muchas similitudes con el arte primitivo prehistórico.

Así, le pedimos a una niña de 11 años que dibuje “las cosas que forman su mundo” [Fig. 1] encontrándonos con una interpretación absolutamente cotidiana de la realidad circundante, y una plena capacidad realista en la interpretación de la realidad, expresada en detalles tales como la observación de factores de la vida ordinaria que, por costumbre, podrían pasar desapercibidos: anuncios en las farolas, rótulos en las puertas, así como un interés en la perspectiva, visible en el banco y ordenación de las gafas.



Fig 1. María, 11 años

En su búsqueda, se encontraron rápidamente rasgos definitorios comunes a lo infantil en temáticas y formas expresivas. Aunque existe disparidad de opiniones, la sistematización más reproducida es la de Lowenfeld (1947) que distingue: etapa del garabato (periodo no figurativo); etapa preesquemática (inicios de figuración todavía confusa); etapa esquemática (formas geométricas claras que expresan ideas fácilmente reconocibles); etapa de comienzos del realismo (realismo visual pleno). En rasgos generales, la evolución oscila entre trazos sin sentido, prácticamente automáticos, que expresan el primer contacto del niño con la imitación de los objetos que todavía no reconoce racionalmente, hasta un progresivo desarrollo de esquemas tales como imagen-cuerpo, ordenación de los elementos en el espacio, reproducción de escenas y paisajes, relación coherente de tamaños y colores, así como una idea previa del trabajo. Lowenfeld estimó que a los once años el niño llegaría a una etapa de realismo visual donde se podría llegar a introducir el dibujo tridimensional y donde los elementos estuvieran interconectados en sentido relacional.

No es anecdótico que la pintura infantil y las primeras pinturas rupestres comparten formas claramente gestuales, pero la respuesta acerca de las motivaciones que empujan al niño a estos impulsos todavía se explican como meras pulsiones automáticas. Esta investigación se aleja de nuestros objetivos, pero sí nos interesa traer a la palestra el estudio de José Melero Merlo sobre las similitudes en las representaciones cósmicas del cielo y la tierra, como similitudes en la concepción de trazos geométricos básicos, en niños y prehistóricos. La forma preferida por los niños suele ser el sol, que como forma circular parece que requiere menos control para su trazado, y en definitiva, formas geométricas elementales: “círculo, triángulo y rectángulo van a ser las tres formas básicas en que se apoyará el arte infantil” (Melero, 2004, p. 32).

Los niños pintan el sol como agrupaciones formales que guardan grandes similitudes con el arte primitivo. En las imágenes que mostramos [Fig. 2] se aprecian variantes de soles complementados y enriquecidos con la adición de diversas formas, algunas radiales, que ofrecen una infinidad de variantes, pero manteniéndose en esquemas sencillos de círculos radiantes, asemejados también a distintas formas mandaloides. A su lado, [Fig. 3] el dibujo de un niño con tres años de edad donde se advierten formas circulares coloreadas y agrupadas con añadiduras radiales.



Fig. 3. Yacimiento prehistórico en Sáchica (Colombia)



Fig. 2. Dibujo. Niño de 3 años

Jung había descubierto que en las primeras fases de la psique se desarrollan los “símbolos del sí-mismo” (1995, p. 17), y que estos comparten grandes similitudes con el quehacer artístico del hombre a través de las diferentes etapas de su desarrollo histórico. Se trataba, en primera instancia, de formas circulares o esféricas, que pueden aparecer como puramente geométricas o integradas en la obra; y en segunda instancia de figuras cruciformes, cuadrangulares y cuatripartitas

En opinión de Kellogg (1970) los dibujos infantiles no solo entrañaban en su evolución una lógica formal y perceptiva, que al igual que la pintura primitiva, está también basada en símbolos y estructuras simples, sino que estos además eran innatos y evolucionaban creando un lenguaje propiamente primitivo: “el niño logra establecer su propia norma y orden evolutivo” (Melero, 2004, p. 40). Existe, además, una razón fundamental para el desarrollo precoz de estas formas estelares: su facilidad de ejecución, por corresponder a un movimiento primario gestual del antebrazo de flexión y extensión. De manera que el sujeto empieza a formarse una imagen de sí y del mundo que le rodea, como forma de autoconocimiento y humanización del mundo:

10

Esta conciencia ampliada no es ya ese ovillo sensible y egoísta de deseos, temores, esperanzas y ambiciones personales que debe ser compensado o de algún modo corregido por contratendencias personales inconscientes, sino una función que se relaciona estrechamente con el objeto y pone al individuo en incondicional, obligatoria e indisoluble comunidad con el mundo. (Jung, 1993, pp. 74-75).

## 2.2 La locura en la creación artística: el estado alterado

*“Cualquiera que despertó se comportase como lo hiciera en sueños sería tomado por loco”.*

- Freud -

Cuando Breton sentenció en su *Nadja* (1928) que “la belleza será CONVULSIVA o no será” planteaba una cuestión muy en boga en aquel loco comienzo del siglo XX: la capacidad de la histeria y lo convulso para subvertir el orden racional imperante; y como surrealista que era, se propuso la búsqueda de un automatismo puro en cuyo engranaje poder encontrar el funcionamiento mismo del pensamiento, de manera que el estudio del inconsciente y en general de todo fenómeno que escapase a la voluntad del sujeto alcanzaba en este momento su apogeo, surgiendo un gran número de intelectuales que abogaban por la locura como un estado mental propicio para la creación artística. Un estado alterado, en definitiva, que impeliera a la creación.

En realidad, la asociación arte-locura viene de lejos con los postulados platónicos en el *Ion* (533, d e) cuando dijo que la poesía se posibilitaba por la actuación de una fuerza divina superior; algo que delata, ya desde la Grecia clásica, la estrecha vinculación existente entre el arte y los fenómenos extáticos y profético-mágicos:

Porque no es una técnica lo que hay en ti [...] tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve. La Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. (Platón, 533, d e)

Lo que se colige de ello es que en toda *mimesis*, tiene que haber, de obligado, una *méthexis*, en tanto que participación necesaria del uno en el otro: “producción (no reproducción) en una forma de la fuerza comunicada en la participación”. (Jean-Luc Nancy, 2006, p. 9) Pero una participación que insta a llegar al fondo de las cosas, –un fondo engañoso que nunca se presenta ni único ni final–, pero un fondo que legitima la existencia de “un afuera que la imagen me expone como proveniente de algo más profundo en mí que yo”. (Jean-Luc Nancy, 2006, p. 17).

En el Romanticismo se exalta más que nunca la fascinación de la locura como delirio, pero delirio necesario para la creatividad artística. Lo que encontramos es que se idealiza el mundo marginal localizándolo en un estado primitivo que, por alterado, delata la autenticidad olvidada en la convención social y racional; el loco sería, según estas concepciones, más libre que cualquiera, pero no experimentando una regresión al universo infantil o a un estado primitivo de la psique, sino a un estado-otro que conforma la particularidad de una creatividad que es territorio propio de la locura.

Aunque Lombroso la definiera como una involución nerviosa que transportaba al sujeto mediante regresiones al universo infantil o primitivo, también reconoció que los locos a menudo mostraban una concepción del mundo alterada en el sentido de “degenerada”, con una regresión a lo atávico-otro que nunca era simétrico al mundo primitivo conocido (Cagigas, 2011, p. 15-16). Pero degeneración en el sentido que no “da forma” (*generare*), no sigue produciendo, ni “da a luz” más que su propio universo hermético, siendo un reflejo fiel del estado mental del paciente, no en el sentido en el que, posteriormente y de forma peyorativa, los *nazis* dieron nombre a las exposiciones que se encontraban fuera de los límites del arte clásico.

En realidad, una idea similar a la tesis de Lombroso defendía Rejá cuando apostilló que la única diferencia entre un loco y un genio era que el loco no era capaz de “dirigir racional ni ordenadamente el movimiento de sus ideas” (Cagigas, 2011, p. 25), frase en la que queda implícita la idea de que el loco no tenía la capacidad de sublimar su locura en el arte, de manera que la vía artística constituía una fantástica terapia para el paciente, pero no conseguía elevarlo al rango que separa la expresión del expresionismo; el alumbramiento de una idea o sacarla afuera de una manera determinada a la mera necesidad de expresión de un sentimiento, esto es, el arte de la creatividad.

Sin embargo, el hecho de que un artista sea un loco no debe hacer que consideremos, –al menos no inmediatamente– su obra como *totalmente desquiciada*. Decimos *totalmente* porque la locura puede ser sublimada mediante las reglas del oficio, como cualquier otra pulsión del instinto, y posibilitada como arte en tanto que conocimiento del mundo: “[Los psicóticos] se han apartado de la realidad exterior, pero precisamente por ello saben más de la realidad psíquica interior” (Freud, 1923, p. 2738). Decimos, además, desquiciada porque toda creación de pura locura se encontraría fuera de los quicios, del quicio como límite para la racionalidad del arte, en ese espacio *sub-liminar*, resbaladizo que conforma el territorio de lo inaccesible, de lo vedado.

Sospecho que la posibilidad de retorno al estadio psíquico-otro al que impele la locura se encuentra en el centro de la cuestión de toda sublimación. Lo dionisíaco, en este sentido, tiene un tiempo; un tiempo proclamado como fuerza determinante de la realidad, y para toda imagen de realidad, pero un tiempo llamado a ser finito en la *praxis* artística. Toda locura –toda pasión– alcanza una cuota insuperable en su

vivacidad que le insta a disminuirse una vez ha sido experimentada en su grado sumo. En el arte se libera –se puede liberar– ese “fervor interno”, entusiasmado, (ενθουσιασμός) que propicia el conocimiento de parcelas hasta entonces desconocidas del mundo, pero averiguadas en el arte. Este tiempo de la locura debe existir como una regresión, precisa y cabal, de lo originalmente impreciso, des-cabalado, descompuesto, así como hizo Natteret [Fig. 4], un paciente de Prinzhorn que comenzó a sufrir episodios de hipocondría y fuertes delirios de grandeza en los que se asimilaba a Jesucristo redentor, llegando a sublimar, mediante las reglas del oficio, el dolor que causa llevar sobre sí el peso del mundo.

12



Fig 4. August Natterer, El pastor milagroso. 1911-1913

Estamos hablando, en definitiva, de estados alterados, trastornados, en tanto que nos arrojan a ese otro lado de la conciencia, como ocurre con el sueño. De hecho, en la frase que encabeza este apartado, Freud señala el sueño como un recurso de liberación empleado por la psique para la domesticación de traumas y episodios conflictivos que el individuo tiende a resolver, mediante símbolos, en el sueño. En este sentido, nos recuerda Bachelard: (1997, p. 32)

Mientras que el sueño nocturno puede desorganizar un alma, propagar en el día las locuras ensayadas durante la noche, la buena ensoñación ayuda realmente al alma a gozar de su reposo, a gozar de una fácil unidad. Los psicólogos, en su ebriedad de realismo, insisten demasiado en el carácter de evasión que tienen nuestras ensoñaciones. No siempre reconocen que la ensoñación teje en torno al sonador dulces lazos, que es una argamasa, que, en resumen, en toda la fuerza del término, la ensoñación “poetiza” al sonador.

Un loco, ciertamente, ese *ēlūcus* de su acepción etimológica, que le orienta hacia el camino de un sueño: “one who has been awake all night” (Avery, 1955, p. 325), pero que en modo definitivo se enlaza con la “tardanza” de la definición de Gelio: “eluci tarditatem”, en el sentido de una tardanza de la función mental, referido al tiempo de un estado psíquico concreto. Ese “to wander in mind” (Lewis y Short, 1907) que aluden a un extravío en el camino del sueño, una desorientación del estado psíquico del que se colige la existencia de un tiempo de la locura, un tiempo del soñador-loco, pero un tiempo de permanente sueño. Un loco, en este sentido, sería alguien que no ha vuelto del sueño.

Un soñador atraviesa de noche todas las locuras; sueños del laberinto, pero siempre para despertar, para retornar a casa, a ese hogar donde, acaso, poder contar las aventuras. Por eso pudo decir Bachelard (1997, p. 258) que “un bello poema no es sino una locura retocada”.

### 3. Ser ingenuo cuando hay que serlo

“La ingenuidad es un vicio de la inteligencia y una virtud del corazón”.

- Antonio García-Trevijano -

13

Cuando Arnheim se preguntó si el artista experimentaba la vida de otro modo que el hombre vulgar, rápidamente contestó. Parecía que en el centro de la cuestión se encontraba la forma, una forma tangible que averigua la realidad aprehendida; una forma también material preñada de un sentido dado, un sentido, además, conseguido en la experiencia que procura la memoria del pasado. Una forma que, en definitiva, posibilita un mundo *interesante*.

¿Por qué algunos paisajes, anécdotas o gestos “dan en la diana”? Porque sugieren, en un medio determinado, una forma significante para una verdad interesante. (Arnheim, 2006, p. 180)

Un mundo dado, por tanto, inter (entre)-esse (ser); “entre los sujetos”, pero un sujeto éste inocente en el sentido que Erving Goffman (1969) observa en los juegos de expresión; un ego-participante que no manipula los elementos de la realidad para influir en la posible interpretación que un observador pudiera hacer de ésta. Según la teoría de Goffman, la ingenuidad se plantea, de un modo considerablemente lato, como un proceso social que constituye una forma de conocimiento por la cual se estructura simbólicamente el mundo social aprehendido. En este sentido, Goffman distingue ingenuidad primitiva de ingenuidad reflexiva; la primera consistiría en el puro *candor* y sinceridad; una situación original libre del individuo en el sentido que apela su acepción etimológica. La ingenuidad reflexiva, por su parte, desarrollaría diferentes jugadas o estrategias (*moves*), por el que un sujeto-participante y un observador se interpelan, variando sus comportamientos en función de quiénes les observen. Pues bien, si trasladamos estas ideas al mundo del arte, tras esta revisión explorativa de los distintos estadios psíquicos, nos vemos obligados a considerar una capacidad volitiva en las formas de expresión propiamente ingenuas, que pretenden retroceder al universo infantil y explorar una visión nueva, con el obstáculo ya señalado, de que lo nuevo es, por definición, único. Entonces, queda dar cuenta de las múltiples variaciones que la pintura, hasta ahora denominada ingenua, adopta en el arte con el fin de verificar lo distintivo de lo ingenuo, que se separará para siempre de lo propiamente infantil.

Oto Bihalji-Merin (1978) inicia su reflexión sobre la pintura ingenua indicando que la esencia de lo *naïf* debe brotar en el campo anímico de la inocencia, sin embargo, si ésta empezase a repetirse de forma automática, devendría en una sensibilidad agotada por decenios de actividad artística que, con técnicas y modos de ver y hacer reiterados, haría que lo ingenuo, rápidamente, dejase de serlo.

La infancia es la verdadera imagen de la potencialidad, no porque en ella se contenga todo, al menos no como experiencia *in toto*, sino porque el adulto debe reencontrar, como ya señalara audazmente Charles Morgan, la edad en la juventud y la virginidad en la prostituta. Tal y como Antonio García-Trevijano (2007, p. 180) lo había pensado: “en la ingenuidad hay una cierta disciplina mental y una rara capacidad volitiva”, algo de lo que también daba aviso Thomas Mann:

Si bien ciertas indirectas de Settembrini habían irritado a Hans Castorp, en el fondo tampoco podía extrañarse ni tenía derecho a acusar al humanista de espiarle para después aleccionarle. Hasta un ciego se habría dado cuenta de su estado; por otra parte, él mismo tampoco hacía nada por ocultarlo: cierta nobleza de espíritu y cierta ingenuidad le impedían fingir y ocultar penosamente sus sentimientos (2013, p. 341).

14

Ingenuidad de corazón, por tanto, de quien no está en condiciones de acallar un sentimiento que pugna por salir afuera, pero una “pasión ligera y ocasional” (Trevijano, 2000, p. 109) que tiende a manifestarse en períodos de laxitud sentimental, en las situaciones de relajación que propician, por ejemplo, las vacaciones de verano, donde el ocioso se abandona a sus pasiones sin tanto remordimiento. Ese período estival, ciertamente, que señaló Thomas Mann a tenor de la enferma sociedad del Berghof, en aquél fuera-del-tiempo irreductible, que siempre ponía al individuo en un estado de confesión perpetua, de revelación de secretos nunca antes admitidos, dirigidos por “una verdadera ansia de llenar el mundo con la propia persona” (2013, p. 342).

Una pasión, siempre ligera, decimos, de ocio vacacional, movidos por una sincera espontaneidad de conocer y darnos a conocer a nuevas personas, pero sabiendo que ese compartir voluntario (volitivo) entraña un tiempo concreto, finito, limitado, pero también una actitud confiada, de consciente y pasajera aproximación: “la ocasión de parecer ingenuos es única, y hay un verdadero arte en saber aprovecharla” (Trevijano, 2000, p. 110)

No puede existir un árbol de sentimientos nobles y puros que eche sus raíces en terrenos no abonados por la ingenuidad. Pues lo ingenuo es lo genuino. La inteligencia destruye la posibilidad de ese conocimiento ingenuo que define el modo de conocer de la infancia. Pues solo con una dosis saludable de ingenuidad se puede vivir en los prejuicios de la imitación y la moda. Aunque todo lo ingenuo tiene el encanto de lo natural, no suele verse en los adultos porque se confunde con la inocencia. Una cualidad que solo es atributo agradable en la primera infancia (Trevijano, 2000, p. 112)

Ser ingenuo cuando hay que serlo. Por tanto, no es que el artista *naïf* pierda su ingenuidad infantil, es que lo ingenuo constituye una volición, –meditada, consciente, cabal, racional–, para resguardar en época adulta una reminiscencia infantil.

### 3.1 ¿Ingenuos artistas?

En 1844, el más famoso de todos ellos, Henri Rousseau, al que luego Alfred Jarry apodaría El Aduanero, crecía entre brillantes hojalatas, a más de 200 kilómetros al noroeste de París. Sin formación ni artística ni académica y nacido en el seno de una familia humilde, este funcionario jamás pensó que llegaría a exponer en el *Salon des Indépendants*, justo cuando tenía lugar la última exposición de los impresionistas

clásicos. Si se observa, por ejemplo, *La encantadora de serpientes* [Fig. 4] con suficiente detenimiento, se advierte rápidamente el cansancio de una sociedad harta del intelectualismo burgués que ahora se complacía con lo bonito sin pretensiones. Dando cabida a lo que los ojos acostumbrados a una ciudad industrializada advertían ya como convencional y anodino, Rousseau sublima las pasiones frustradas de un oficinista de Arbitrios que, finalmente se atreve a abandonar su acomodado, pero monótono empleo para dedicarse solo a la pintura. Inspirado en temas de la *imagerie* popular y no sin cierta carga simbólico-mística (Argan, 1984), Rousseau sitúa, bajo la luz inmensa de una luna, –única fuente de luminosidad en la negritud de la selva–, a una mujer negra de la cual solo percibimos sus ojos brillantes, –como un recuerdo de la hojalata de su infancia–, encantando con su flauta a sinuosos reptiles tropicales que, sometidos a sus encantos, se acercan a ella: “el sueño feliz de un funcionario municipal” (Trevijano, 2007, p. 179).



Fig. 5. La encantadora de serpientes. Henri Rousseau, 1907

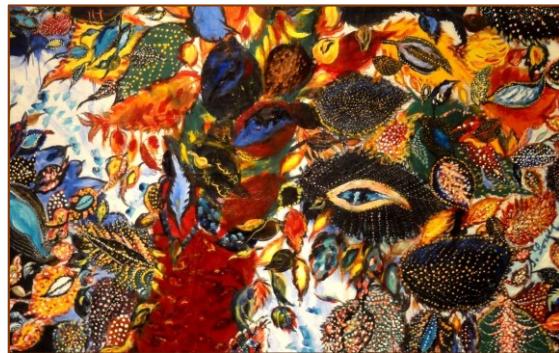


Fig. 6. Detalle de Árbol del Paraíso. Séraphine Louis. 1920-1928

Combinando ingenuidad pictórica con sincera inocencia intelectual en la representación simbólica, la desdichada Séraphine Louis, que en su infancia había sido pastora en la región de Oise, su lugar natal, pintaba alucinados ramales de flores con ojos que recuerdan a los serafines del arte medieval [Fig. 6]. En su psicosis, y acosada por voces interiores, pintaba en trance inspirada por la Virgen, de la que era devota. Fue el coleccionista Von Uhde, el que en Bateau-Lavoir había encumbrado la pintura de Rousseau, y para quien trabajaba Séraphine como mujer de la limpieza, quien ya había advertido que Séraphine oía las voces del paraíso que le faltó en la tierra. Efectivamente, sus composiciones espacialmente ordenadas, son caóticas solo en apariencia, y redimen artísticamente una locura sabiamente convertida en pulsión artística. En su pintura de plantas carnales, pestañas y plumas se “ocultaba la tentación de todo lo sagrado” (Oto, 1978, p. 46). Con más talento, sin duda, que el inspector de correos Louis Vivin, que en sesiones espiritistas creía comunicarse con el más allá, retrocedió en su arte a un estadio infantil de simplicidad cuando recogía, no sin cierta neurosis, cada mínimo detalle de las ciudades que en su pasado había visitado en el vagón de un ferrocarril, ladrillo a ladrillo, pilar a pilar.



Fig 5. La boda, Louis Vivin, 1925

Menos inocente y entrañable, desde luego, que la pintura de Anna Mary Robertson Moses, más conocida como Grandma Moses, que cogió los pinceles a los setenta años; la pintura de esta anciana singular no excede el ámbito de lo aficionado, de lo bonito sin grandeza, que no sigue escuela ni estilo, ni inaugura algo original. Grandma pintaba la vida cotidiana con la precisión de un miniaturista, sin perspectiva matemática ni más pretensiones que las de pintar, como admitió, para mantenerse ocupada, “en lugar de criar pollos” pintando granjas idílicas.

En pleno auge del cubismo, de las pretensiones pseudofilosóficas del arte conceptual, en mitad del *boom* de la pintura abstracta pura, que eliminó tema y forma, el hábito de lo *naïf* procuró una alternativa estética amable de lo bonito o delicado, que explican socialmente su aceptación y posterior éxito popular. Los sinceros paisajes de Montmartre de Maurice Utrillo, los desnudos esquemáticos de Morris Hirshfield, las dulces composiciones de Margaret Keane, las primitivas creaciones de André Bauchant, o la espontaneidad de Camille Bombois, prueban la máxima de Delacroix:

Los talentos innatos hallan instintivamente el medio de llegar a expresar sus ideas: en ellos es una mezcla de impulsos espontáneos y de tanteos [...] En la aurora del talento hay algo de ingenuo y de audaz al mismo tiempo, que recuerda las gracias de la infancia y también su feliz descuido de las convenciones que rigen a los hombres hechos. (Delacroix, 1987)

La aceptación de lo *naïf* facilitó, por una parte, la entrada de las figuraciones infantiles de Miró, deshumanizada en trazos bacterianos como la enfermedad que expresaba la fealdad de la civilización técnica, aquélla que Rousseau había sustituido por frondosas selvas vírgenes; una sociedad adulta tutelada por el Estado que demandaba una pintura igualmente infantil, pero nada ingenua (Trevijano, 2007). Y por otra parte la pintura pseudoespiritual de Kandinsky, que consideró vulgar cualquier expresión de emociones habituales, y logró expulsar de su obra, para mayor tragedia del arte, cualquier manifestación de dolor, placer o angustia, alejándose del talento y sinceridad que había demostrado en su primera etapa.

La pintura ingenua solo puede ser *genuina* cuando es espontánea (Séraphine), miniaturista (Vivin), esquemática (Van Weert), meticolosa (Rousseau) o cuando se

complace en el gran dominio del oficio, como actualmente es el caso de Antonio López. La pintura infantil, cuando no ha sido sublimada, cae en un infantilismo que siempre y en todo caso resulta impostado y artísticamente falso. Es el caso del *art brut* de Dubuffet, o de la pintura de Miró, que sublima hacia atrás.

La diferencia estructural entre pintura ingenua e infantil tiene lugar en la misma esencia de la ingenuidad, que no es una facultad natural como la fuerza física o la inteligencia, ni una cualidad que se pueda adquirir o perder con el carácter [...] La ingenuidad expresa su confianza en los demás porque no los teme. Se puede equivocar en la estimación de sus propios recursos, pero ni en la previsión de los egoísmos ajenos. La ingenuidad de corazón ha creado arte grande y vidas felices. La ingenuidad de la mente solo ha producido infantilismo ideológico, en el pensamiento, o infantilismo artístico, en la representación del mundo (Trevijano, 2007, p. 180).

## Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. París: Hoëbeke.
- Agamben, G. (2016). *Estancias (La palabra y el fantasma en la cultura occidental)*. Madrid: Pretextos.
- Argan, G. (1984). *El arte moderno: 1770-1970* (6a. ed.). Valencia: Fernando Torres.
- Arnheim, R (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Avery, W.R. (1955). El origen del loco. *Revista de Filología Española*, 39, (1/4).
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de cultura económica.
- Bihalji-Merin, O. (1978). *El arte naïf*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cagigas, A. (2011). *Arte demente*. Madrid, Ediciones del Lunar.
- Delacroix, E. (1987). *El puente de la visión* (Antología de los diarios), Ed. Tecnos.
- Freud, S. (2015) *El yo y el ello: y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En O.C. Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1923) Esquema del psicoanálisis, en O.C. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gardner, H. (1973). *The arts and human development: a psychological study of the artistic process* (A wiley-Interscience publication). New York: John Wiley & Sons.
- Goffman, E. (1969). *Strategic interaction* (Conduct and communication. Monograph, 1). Philadelphia: University of Pennsylvania.
- García Trevijano, A. (2007). *Ateísmo estético, arte del siglo XX: de la modernidad al modernismo*. México: Landucci.
- García-Trevijano, A. (2000). *Pasiones de servidumbre*. Madrid: Foca.
- Hauser, A. (1957). *Historia social de la literatura y el arte*. (Vol. I., Colección Guadarrama de crítica y ensayo, 1). Madrid: Guadarrama.
- Jung, C.G. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona: Paidós.
- Kellogg, R. (1970). *Analyzing children's art*. Mountain View, California: Mayfield.
- Lévy-Bruhl, L., & Weinberg, G. (1972). *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. (1966). *Creative and mental growth* (4th ed., 4th printing ed.). New York: Macmillan.
- Luquet, G., Depouilly, J., & Vera, F. (1981). *El dibujo infantil* (Colección actualidades pedagógicas y psicológicas, 3). Barcelona: Edit. Médica y Técnica.
- Mann, T., & García Adámez, I. (2013). *La montaña mágica* (8<sup>a</sup> reimp ed., Novela edhasa). Barcelona: Edhasa.
- Melero Merlo, J. (2004). *Cielo y tierra en niños y primitivos* (1<sup>st</sup> ed.). Jaén: Universidad de Jaén.
- Piaget, J. (1994): *La creación del símbolo en el niño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quecha Reyna, C. (2011). *Cuando los padres se van: infancia y migración en la Costa Chica de Oaxaca*, tesis de doctorado en antropología, México, UNAM.
- Von Humboldt, W. (1907) Einleitung zum Kawi-Werk. En *Gesammelte Schriften*, VII. Berlín: Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften,