



Angel Sádaba Infante

MÁS ALLÁ HAY DRAGONES

PATRONES ARCAICOS DE REPRESENTACIÓN EN LA IMAGEN DESCRIPTIVA,
UTILIZABLES EN EL ÁMBITO DE LA TERAPIA POR EL ARTE

DIRECTORES

Dr. José Guimón Ugartechea

Catedrático Emérito de psiquiatría en la Facultad de Medicina,
Dept. de Neurociencias, de la UPV/EHU.

Dr. Manuel Ángel García Seco

Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes.
Dept. de Dibujo, de la UPV/EHU.

Memoria para optar al grado de doctor,
presentada por Angel Sádaba Infante
bajo la dirección de los doctores:

José Guimón Ugartechea
Manuel Ángel García Seco

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO, UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Dibujo

2014.

“Las más fascinantes «terrae incógnitae» entre todas, son aquellas que residen en la mente y el corazón de los hombres”.

WRIGHT, J. K., 1947, *Terrae Incognitae: the place of the imagination in Geography*; “Annals of the Association of American Geographers”, Washington, vol. 37, (p. 15).

Mi agradecimiento a los que consideran la Universidad como foro adecuado para el debate interdisciplinar y prestan su apoyo a investigaciones arriesgadas.

A mis Directores de tesis:

Dr. José Guimón Ugartechea

Dr. Manuel Ángel García Seco

al Dr. Alfonso Apellániz González

al Dr. José Martín Amenabar Beitia

ÍNDICE

RESUMEN	17
INTRODUCCIÓN	25
I. Aspectos de conjunto	27
I.I. Afloramientos espontáneos del inconsciente en la imagen gráfica; Opicinus de Canistris.....	27
I.II. Afloramientos inducidos del inconsciente en la imagen gráfica; Henri Michaux.....	28
I.III. Contexto general.....	31
II. Motivación	33
II.I. Dibujos autodescriptivos de pacientes.....	37
II.II. Ensayos comparativos del término <i>desorientación</i> en la pintura psicopatológica.....	41
II.II.I. Dos ejemplos de <i>desorientación</i> cenestésica.....	42
II.II.II. Dos ejemplos de <i>desorientación</i> cuerpo/entorno.....	44
II.II.III. Dos ejemplos de <i>mapas</i>	46
III. Materiales y métodos	48
III.I. Ensayos comparativos desechados.....	48
III.II. Opción de análisis elegida.....	49
III.III. Pertinencia de los grupos de cotejo.....	50
III.III.I. Cartografía precientífica como grupo de cotejo.....	52
III.III.II. Anatomía precientífica como grupo de cotejo.....	55
III.III.III. El término <i>desorientación</i> aplicado a los grupos de cotejo.....	59
III.IV. Diseño de investigación.....	61
III.IV.I. Enfoques científicos y operaciones realizadas.....	64
III.IV.II. Procedimientos en este estudio.....	65
III.IV.III. Organización de los hallazgos.....	67
IV. Hipótesis	70
V. Objetivos	73

PRIMERA PARTE

1º CAPITULO

Estudio previo de las analogías simbólico-formales objeto de esta investigación, en el arte tradicional	83
1.1. Presentación.....	85
1.1.1. Omisiones.....	86
1.1.2. Simplificación/Completamiento.....	90
1.1.3. Incorporación.....	94
1.1.4. Texto e Imagen.....	98
1.1.5. Texto se adapta (formalmente) a Imagen.....	102

1.1.6. Imagen “dentro de la Imagen”.....	106
1.1.7. Módulos/Despiece.....	100
1.1.8. Secuencias.....	114
1.1.9. Esquemas explicativos.....	118
1.1.10. Diagramas.....	122
1.1.11. Abstracción.....	126
1.1.12. Transparencia.....	130
1.1.13. Metamorfosis.....	134
1.1.14. Antropomorfismo.....	138
1.1.15. Alegoría.....	142
1.1.16. Simbolismo.....	146
1.1.17. Arquetipos.....	150

SEGUNDA PARTE

2º CAPÍTULO

Imagen.....	157
2.1. Sensopercepción.....	159
2.1.1. La imagen óptica.....	162
2.1.2. La Gestalt.....	163
2.2. La imagen mental.....	164
2.2.1. Clasificación de las imágenes mentales.....	167
2.3. Imaginación/Intuición.....	169
2.4. La imagen icónica.....	173

3º CAPÍTULO

Arquetipo, Mito, Símbolo.....	181
3.1. Arquetipo.....	183
3.1.1. Arquetipos y sueños.....	184
3.1.2. El inconsciente colectivo.....	186
3.1.3. Los arquetipos.....	188
3.2. Mito.....	189
3.3. Símbolo.....	193
3.3.1. Símbolo e imagen.....	195

4º CAPÍTULO

Arte.....	203
4.1. Algunas reflexiones.....	204
4.2. Creatividad.....	208
4.2.1. Sinéctica y Bisociación.....	214
4.2.1.1. Sinéctica.....	214
4.2.1.2. Bisociación.....	216
4.3. Arte/Locura.....	217
4.4. Arte y psicoanálisis.....	218

5º CAPÍTULO

Aproximaciones a la terapia por el arte.....	227
5.1. Presentación.....	229
5.2. La imagen en psicoterapia.....	230
5.3. Terapias simbólicas.....	232
5.3.1. El "Ensueño dirigido" de R. Desoille.....	233
5.3.2. "Viajes en fantasía" de John O. Stevens.....	234
5.3.3. Psicosisíntesis de Assagioli.....	234
5.3.4. Construcción Proyectiva Transicional.....	234
5.4. Terapia narrativa.....	235
5.5. Terapia arquetipal.....	238
5.5.1. Mitologemas del Dr. Sarró.....	241

6º CAPÍTULO

Similitud y contigüidad.....	249
6.1. Preámbulo.....	252
6.1.1. Relaciones sintagmáticas y asociativas.....	254
6.1.2. Metáfora y metonimia.....	256
6.1.3. Condensación y desplazamiento.....	258
6.1.4. Selección y combinación.....	262
6.1.5. Procesos Homoespacial y Janusiano.....	265
6.1.6. Homeopatía y Contagio.....	267
6.1.7. Más juegos.....	268

TERCERA PARTE

7º CAPÍTULO

Analogías simbólico-formales.	
Patrones de representación.....	279
7.1. Presentación.....	281
7.2. Analogías.....	283
7.2.1. Aspectos estructurales.....	287
7.2.1.1. Omisiones.....	288
7.2.1.2. Simplificación/Completamiento.....	294
7.2.1.3. Incorporación.....	300
7.2.2. Aspectos verbo-icónicos.....	307
7.2.2.1. Texto e imagen.....	308
7.2.2.2. Texto se adapta (formalmente) a imagen.....	314
7.2.3. Aspectos icónico-narrativos.....	321
7.2.3.1. Imagen "dentro de la imagen".....	322
7.2.3.2. Módulos/Despiece.....	328
7.2.3.3. Secuencias.....	334
7.2.4. Aspectos proyectuales y sintéticos.....	341

7.2.4.1. Esquemas explicativos.....	342
7.2.4.2. Diagramas.....	348
7.2.5. Aspectos metamórficos.....	355
7.2.5.1. Abstracción.....	356
7.2.5.2. Transparencia.....	360
7.2.5.3. Metamorfosis.....	368
7.2.5.4. Antropomorfismo.....	374
7.2.6. Aspectos simbólicos.....	381
7.2.6.1. Alegoría.....	382
7.2.6.2. Simbolismo.....	386
7.2.6.3. Arquetipos.....	394

8º CAPÍTULO

Discusión y conclusiones.....	403
8.1. Mythos-Logos	405
8.2. Apercepción.....	408
8.3. Algunas teorías de la discontinuidad.....	410
8.4. Arqueología/Teleología.....	414
8.5. Antropomorfismo/Cosmomorfismo.....	419
8.6. Conclusiones.....	421

GLOSARIO.....	435
----------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	459
----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	487
---------------------------------	------------

ANEXO. Documentación de imágenes.....	509
--	------------

RESUMEN

En 1969, los investigadores estadounidenses B. Brenton y P. Kay, en su libro, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, tras diversos experimentos llevados a cabo en una muestra de hablantes de diferentes lenguas y a partir de los términos utilizados en un centenar de idiomas para referirse a los colores básicos, establecieron que a pesar del carácter universal -desde un punto de vista fisiológico-, en lo que a la percepción del color se refiere, se producen diferencias notables, en su categorización, codificación y apreciación semántica general, dependiendo de las características idiomáticas y culturales de origen del grupo consultado.

El color ya había sido utilizado con éxito como elemento de análisis en las investigaciones a favor de los postulados del relativismo lingüístico.¹

Edward Sapir (EE. UU., 1884-1939), y su discípulo Benjamin Lee Whorf (1897-1941), desarrollaron la conocida como, *hipótesis de Sapir-Whorf o Principio de Relatividad Lingüística* que en contra de las teorías innatistas, sostiene que las pautas idiomáticas y culturales de las comunidades humanas influyen de forma decisiva en el desarrollo cognitivo de los grupos, por lo que podría decirse que “*la percepción humana del mundo está sujeta a las determinaciones culturales características de su evolución histórica*”. (1)

Desde la perspectiva de la imagen artística resulta fácil ratificar estas consideraciones al observar la evolución de los estilos y la adaptación que experimentan respecto a los valores de las sociedades y del tiempo en que se desarrollan.

Sin embargo, atendiendo a los postulados clásicos *junguianos* (hoy, científicamente dese-

¹ El término “*relativismo lingüístico*” se refiere a la relación entre pensamiento y lenguaje y su condicionamiento mutuo.

chados) en cuanto a la existencia de un inconsciente colectivo portador de ideas primordiales transmitidas de generación en generación y que, en última instancia, afectarían emocionalmente a la consciencia del individuo, no resulta disparatado imaginar la presencia de huellas eventualmente detectables de estas influencias arquetipales en una actividad como la elaboración de imágenes, vinculada al hombre desde tiempos inmemoriales.

No nos referimos aquí, en sentido estricto, a la pervivencia de estos vestigios arcaicos en el aspecto icónico, sino en su eventual influencia sobre el razonamiento discursivo previo a la elaboración estructurada de la propia imagen.²

Bajo esta perspectiva, iniciamos una investigación en la que, en términos generales, se examinará la vigencia de estas reflexiones en el terreno de la elaboración de la imagen, a la luz de los siguientes parámetros:

1° El binomio representación de cosa y representación de palabra (*huellas mnémicas*)³ (2) establecido por Freud en su obra, *Textos Metapsicológicos* (1915), como agentes en la mediación entre sistema inconsciente y consciente.

2° Las llamadas, Relación Asociativa y Sintagmática (*similitud y contigüidad*), como formas de asociación del signo lingüístico formuladas por F. Saussure, en su *Curso de Lingüística General* (1916).

²El etnógrafo y erudito alemán Adolf Bastian (1826-1905), en cuyos estudios se apoyó C. G. Jung, para desarrollar parte de su Teoría sobre el Inconsciente Colectivo, concilia, de alguna manera estos amplios puntos de vista al desarrollar sus postulados sobre la existencia general de "ideas elementales" (*Elementargedanken*), de carácter universal, transcultural y transhistórico, e "ideas populares" (*Völkergedanken*), como expresión de las pautas de socialización características de cada comunidad étnico-cultural.

³ En términos psicoanalíticos, el sistema Consciente se caracteriza por la vinculación entre la representación de cosa y la representación de palabra correspondiente, a diferencia del sistema Inconsciente, que sólo contiene representaciones-cosa. Estas últimas se conforman por la catexis, (o aumento de la energía) depositada en las huellas mnémicas: reminiscencias o inscripciones de acontecimientos pasados. S. Freud, en el Proyecto de Psicología Científica (1885), desarrolla la idea de que la imagen mnémica puede adquirir el «índice de cualidad» específico de la consciencia, asociándose a una imagen verbal. Este proceso es esencial en el tránsito entre los sistemas, Consciente e Inconsciente.

Como grupo genérico de estudio se ha elegido la imagen descriptiva, considerada ésta, no sólo en su aspecto figurativo, sino en el relativo a su funcionalidad, al reunir a nuestro entender, las siguientes características:

1º Tienen un carácter fuertemente *normativo*, en el sentido de que en cualquier escenario temporal y cultural, por los objetivos para los que ha sido elaborada, la imagen funcional propende a la máxima verosimilitud en sus representaciones.

2º Por su carácter descriptivo se hallan impregnadas de un alto contenido *lingüístico* en el sentido de que la imagen debe ser correctamente estructurada para facilitar su comprensión por parte de terceros.⁴

Estas características, por tanto, responden al “*logos*” de este tipo de imágenes, entendido como su estructura racional y comprensible que, por su carácter preceptivo relacionamos con las funciones atribuibles a la “*representación de palabra*”.

Ahora bien, como no podía ser de otra forma, estas imágenes, en su evolución y desde el punto de vista de su ejecución formal, están sujetas a los “estilos” y modelos simbólicos de representación de cada período y entorno cultural (*independientemente de los posibles nuevos conocimientos incorporados*)⁵

⁴ Estos parámetros se acogen -de forma general- a los postulados mantenidos, entre otros, por Claude Lévi-Strauss (Bélgica, 1908-2008), como defensor de la pervivencia intercultural de patrones mitológicos y lingüísticos comunes, que el ser humano produce, modifica y transmite históricamente, y a los propugnados por Erwin Panofsky (Alemania, 1892-1968), por las relaciones que establece entre pensamiento e imagen artística en cuanto a la (*Weltanschauung*), visión del mundo o percepción de las cosas en cada *segmento aislado de la historia*, cuyas similitudes o *significado intrínseco*, pueden develarse, dada su común materialización en forma de símbolos. La filosofía de Ernst Cassirer (Prusia, 1874-1945), en su concepción simbólica del espíritu humano vertebrará el conjunto del trabajo.

⁵ Desde un punto de vista maximalista, estos estilos y modelos actuarían como verdaderas interferencias que proporcionarían a cada imagen, considerada aisladamente, su “*impronta*” o carácter particular, lo que destacaría, contempladas desde el criterio de su progresiva transformación histórica, su segundo aspecto, relacionable respecto a las teorías *freudianas* con la asimilación de huellas mnémicas, (más tarde, representaciones-cosa), etc.

Se podría decir que -en un sentido amplio- y desde una perspectiva temporal y cultural, se producen variaciones (muy complejas) en los “significantes” de una categoría de representaciones elaboradas con el objetivo de alcanzar un mismo “significado”.

Como se verá a lo largo de estas páginas, el contacto con los enfermos mentales nos ha permitido vislumbrar en buena parte de su producción plástica dos características :

1ª Un carácter fuertemente *apelativo*, en el sentido de que parecían querer emitir algún mensaje o ejercer alguna influencia sobre su espectador. Asociada a esta idea se encontraban formas de dibujar altamente descriptivas o narrativas independientemente de que la factura del dibujo fuese más o menos hábil o elaborada.

2ª La segunda, -que bien pudiera parecer contradictoria respecto a la primera-, es la apreciación en este tipo de obras de determinadas incongruencias narrativo-formales que hemos dado en llamar *desorientación*. Esta “*desorientación*” se manifestaba en el aspecto formal o estructural del dibujo por diferentes distorsiones espaciales referidas casi siempre a la representación del cuerpo humano, -sobre todo cuando el paciente se autorrepresentaba-, y también del cuerpo humano, en relación a su entorno. No tendría porqué parecer raro que se produjesen desajustes en los dibujos de individuos, a veces aquejados por graves dolencias. Sin embargo este aspecto de incongruencia o desorientación se producía también respecto a la interpretación que el propio paciente hacía sobre su obra en comentarios con sus compañeros o conmigo mismo.⁶ En base a estos parámetros y de forma muy sumaria: establecemos un paralelismo entre la búsqueda de verosimilitud de la imagen funcional, y la intención comunicativo-apelativa detectada en la obra plástica de los enfermos mentales,

⁶ Parecería, a veces, que la escena representada, en sus características generales no guardase relación con el estado de ánimo del paciente en cuanto al “tono” emocional proporcionado a la imagen, en lo referido a la intencionalidad descriptiva manifestada por el propio dibujante. Por ejemplo, escenas de contenido bucólico o apacible eran consideradas como siniestras o inquietantes por su propio autor y viceversa.

que consideraremos como valores constantes⁷, por un lado, y las modificaciones representacionales de ambos grupos de imágenes, proporcionadas por las modificaciones simbólico-culturales del devenir histórico en el primer grupo, y de la enfermedad mental en el segundo.

Establecido el ámbito de esta investigación en el terreno de la terapia por el arte, pensamos que si se lograra detectar en la que se ha llamado *imagen funcional o descriptiva*, patrones de representación simbólico-formal cuyo empleo se perpetuase a lo largo del tiempo, y a través de las diferentes épocas y estilos, y se verificase su utilización por parte de los pacientes, nos encontraríamos, tal vez, con formas de asociación y estructuración muy arcaicas y arraigadas, que responderían a sesgos psicológicos de índole también muy primaria, relacionables con los modos de asociación inconsciente y susceptibles de utilizarse eventualmente, con fines terapéuticos.

Al efecto, y por las razones que brevemente se expondrá, dentro del campo de la que hemos dado en llamar, imagen descriptiva, y a la hora de constatar la existencia de estos patrones de representación, se eligieron dos grupos de cotejo de verificación conjunta que a nuestro criterio, resultan ser los más adecuados al objeto de establecer extrapolaciones respecto a la obra plástica de los enfermos mentales. Estos grupos son los formados por imágenes de anatomía y cartografía precientífica.

La idoneidad de estos grupos de análisis viene dada por las siguientes consideraciones:

1^a Su antigüedad las sitúa en proximidad a contenidos míticos y tradiciones de alto contenido simbólico e "irracional".

2^a Los dibujantes de este tipo de obras debían enfrentarse a las perplejidades derivadas

⁷ Pudiera decirse que todo el mundo (sanos y locos) desea expresar lo que quiere expresar, de la manera más clara posible.

de la necesidad de describir órganos y territorios, a veces poco explorados, conocidos a través de referencias de segunda mano, etc., por lo que desde sus propias peculiaridades temperamentales, debían suplir estas carencias recurriendo a su repertorio de conocimientos y creencias, o a su imaginación.

3ª Existe una tradición de orden simbólico, más acentuada a medida que retrocedemos en el tiempo, que relaciona la descripción gráfica del mundo con la del cuerpo humano en la vinculación, *macrocosmos–microcosmos*, *unus mundus*, etc., que pensamos, puede proporcionar un valor añadido al estudio de estos dos grupos de imágenes en una aproximación a la producción plástica de individuos aquejados por determinadas dolencias mentales.

Para terminar esta presentación, añadiremos que tanto la familiaridad con el visionado de la obra de arte tradicional como el contacto directo con los pacientes en las sesiones de terapia por el arte, en su conjunto, han sido el fundamento o línea de partida de la investigación que nos proponemos exponer a continuación.

(1) Universidad Nacional de Educación a Distancia. Cantabria. Fac. de Antropología Social y Cultural. Antropología Cognitivo-Simbólica, I, Tema 10. Dr. Castanedo, Eleuterio, 2012, *El debate sobre el relativismo lingüístico: el color como dominio más favorable y otros efectos whorfianos. El color y el relativismo cultural*. En el libro: VELASCO MAILLO, Honorio M., 2003, *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de Antropología lingüística y Antropología Cognitiva*. UNED. (Cap. 10). (01/14) Disponible en: <http://unedcantabria.no-ip.org/programas/pdf/pdf2009/Cognitiva%2010.pdf>

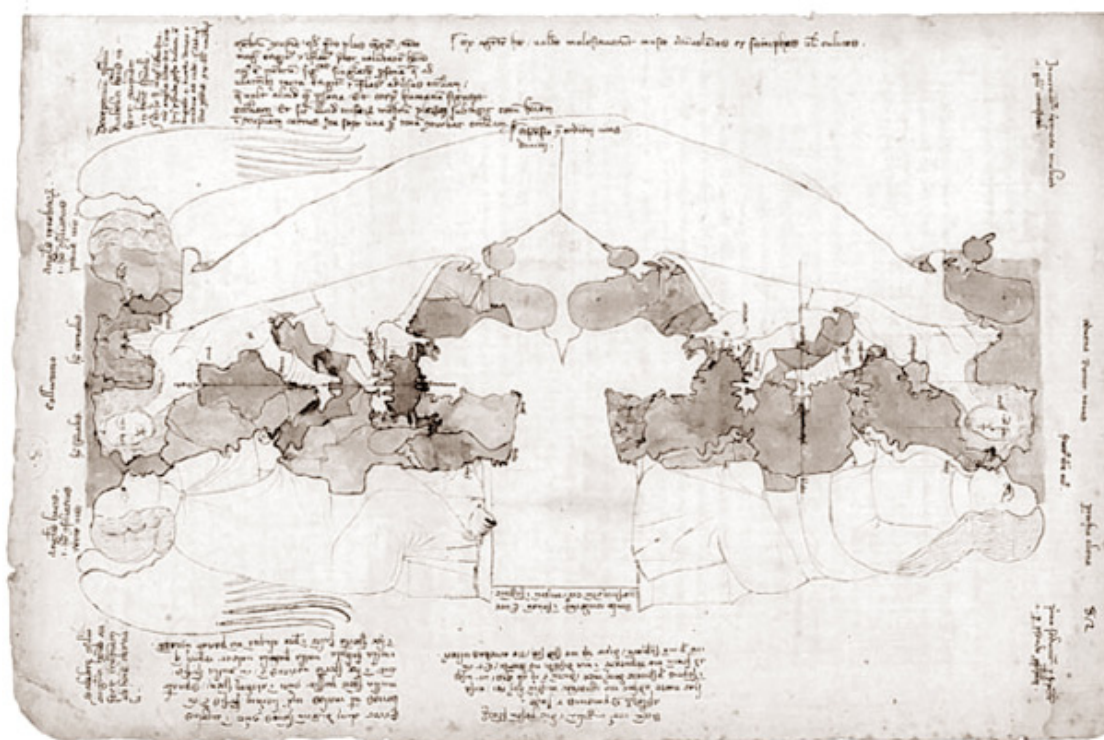
(2) TuAnalista, Biblioteca, DICCIONARIO DE PSICOANÁLISIS, *Representación de cosa, representación de palabra*, (p. 1).-© 2008-Nuevarena.com-(09/11). Disponible en: <http://www.tuanalista.com/index.html>

INTRODUCCIÓN

I. Aspectos de conjunto.

I.I. Afloramientos espontáneos del inconsciente en la imagen gráfica.

Opicinus de Canistris.



(a). Opicinus de Canistris. ca. 1333, *Codex Vaticano Latino 6435*, folio 82.
Biblioteca Apostólica Vaticana,
Estado de la Ciudad del Vaticano.

De Canistris (Pavía, 1296-1350), fue un sacerdote de estatus humilde, y vida errante, ilustrador de textos y copista. Tras una enfermedad en la que estuvo varios días en coma, “nació por segunda vez”. Como consecuencia de su enfermedad, su mano derecha quedó paralizada, imposibilitándole para desarrollar su tarea de escribano. Se había producido una «regeneración, con la adquisición milagrosa de nuevos dones» a la que el sacerdote se refería como “el fenómeno de la mano sola”, por el cual los dibujos parecían realizarse sin la intervención consciente del dibujante. Este fenómeno se tradujo en numerosas series de mapas

antropomórficos, que incluían narraciones biográficas expresadas por medio de imágenes metamórficas acompañadas de diversas anotaciones, transformadas en signos ilegibles y figuras simbólicas de difícil comprensión y gran riqueza plástica. En la obra de De Canistris, (fig. a.), [diagnosticado como esquizofrénico por el psiquiatra e historiador del Arte Ernst Kris (Austria, 1900-1057), en el capítulo “A Psychotic Artist of the Middle Ages,” del libro, *Psychoanalytic Explorations in Art*, (1952)], es de notar, la premeditada regularidad compositiva que subyace a la aparentemente caótica articulación entre los elementos antropomórficos y geográficos.¹ (1) Irónicamente, la atormentada obra de Opicinus, influyó poderosamente en la tradición de confeccionar mapas antropomorfos, realizados con ánimo alegórico o propagandístico que con mayor o menor intensidad se prolonga hasta nuestros días.

I.II. Afloramientos inducidos del inconsciente en la imagen gráfica.

Henry Michaux.

El poeta y pintor Henry Michaux (Bélgica, 1899-1984), en su libro *Paix dans les brisements* (1959), en relación a los que se ha llamado *dibujos mescalínicos*, realizados por el autor tras la ingesta experimental de esta sustancia, también nos relata una especie de “posesión” de su mano, respecto a la confección del dibujo que se veía *obligado* a representar: “Una mano doscientas veces más ágil que la mano humana no habría bastado para seguir el acelerado curso de aquel inextinguible espectáculo. Y no se podía hacer nada más que seguirlo”. (2)

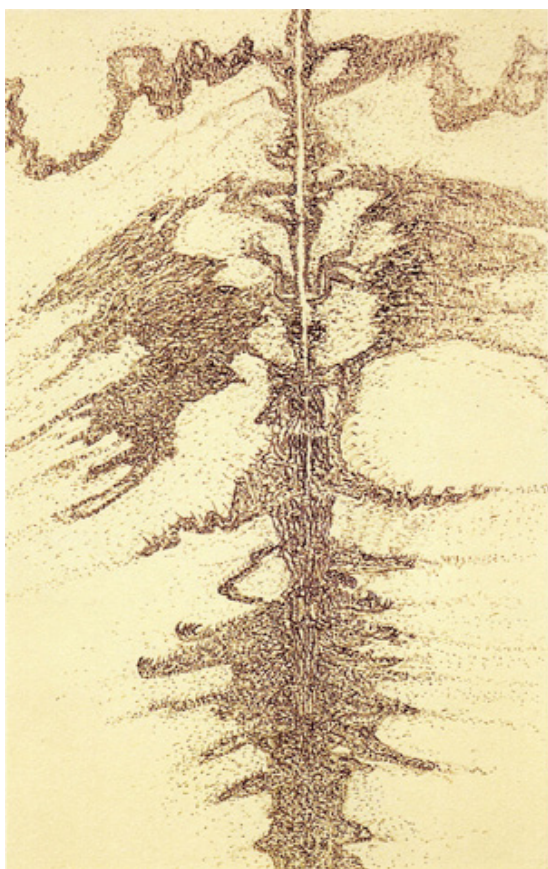
¹ El proceso comienza con el primer esbozo de un esquema geométrico y el trazado de óvalos, círculos o series de círculos acoplados. Después, una figura se inscribe en un círculo. Algunos de los elementos que emplea Opicinus en casi todos sus dibujos tienen conexión con la interpretación medieval tradicional de las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos. (...) Sin embargo, el sistema general subyacente a sus dibujos es original y único, construido por el propio autor. Sin duda, sus personales intenciones y sus estados de ánimo le guían en la elección de algunos ejemplos, pero lo esencial reside en el hecho de que la transferencia de elementos cartográficos o anatómicos a un contexto sacro, y su reinterpretación, provocan la creación de nuevos significados simbólicos. Conservando todas sus conexiones con sus predecesores y sus contemporáneos, Opicinus constituye un universo mental que le es propio.*

* Richard G. SALOMON, «A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*. vol. 16, 1953. p. 45.

Y, de nuevo en coincidencia con De Canistris:

“Une conscience spatiale s’étend. Cette conscience là n’est jamais aussi dense que lorsqu’elle n’est conscience de rien de particulier. Conscience unificatrice,² (3) d’une telle amplitude qu’elle fait paraître ensuite le monde, dit réel, comme une altération du monde unifié.” (4)

La realidad por tanto, aparece a los ojos de Michaux como una mera variación o alteración de ese mundo *denso* que la *conciencia unificadora* proporcionada por la mescalina permite contemplar al artista.



(b). Henri Michaux, *Mescaline drawing*, 1960.
Ink on paper



(c). Henri Michaux. *Untitled*, 1960.
Ink on paper 74.5 x 107.8 cm. MOMA. New York,



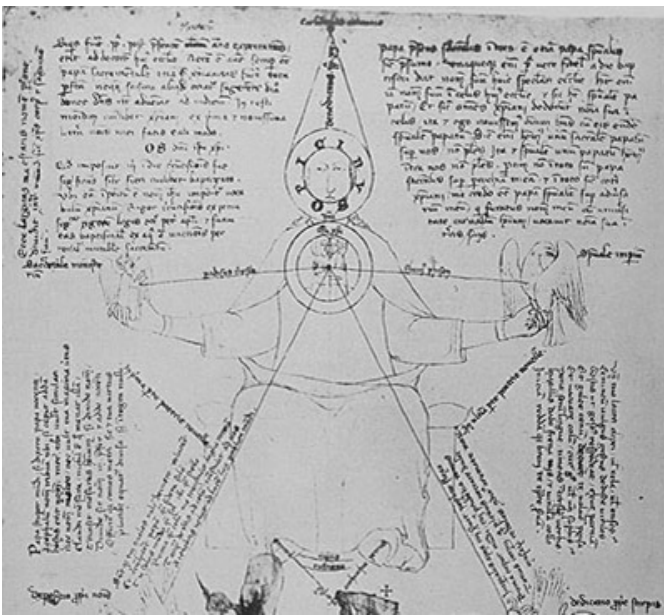
(d). Henri Michaux. *Mexican*, 1961,
Chinese Ink on paper.

² También De Quincey, (Inglaterra, 1785-1859) manifestaba hallarse bajo la tutela de alguna ignota fuerza que le obligaba a vislumbrar como a Opicinus, una condensación de elementos humanos y topográficos, esta vez en el terreno de los sueños:

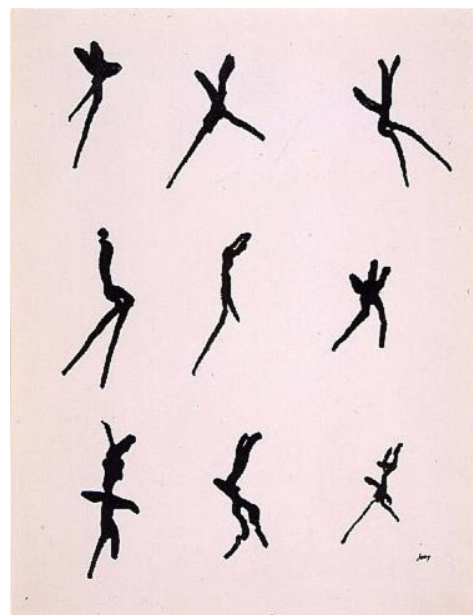
“Ahora empezó a manifestarse lo que he llamado la tiranía del rostro humano. (...) Sea como fuere, ahora el rostro humano empezó a aparecer sobre las aguas agitadas del océano: el mar estaba pavimentado de rostros innumerables vueltos hacia el cielo: rostros implorantes, coléricos, desesperados, que surgían por millares, por miríadas, por generaciones, por siglos –mi agitación era infinita, mi alma se hundía– y se alzaba con el océano”.

Contemplando las figuras (a) *De Canistris* y (b) *Michaux*, separadas en el tiempo por más de seis siglos y elaboradas en estados de conciencia alterados por diferentes causas, no podemos menos de establecer semejanzas en cuanto a la aparición fantasmal de figuras humanas integradas en un contexto *macrocósmico* general, tal como también, las percibía De Quincey. en sus sueños de opio.

Otra característica común de interés, es lo que se podría llamar el *oscilamiento*, significante-significado que se produce en ambos dibujantes en el empleo conjunto de texto e imagen. De Canistris utiliza el texto como elemento formal en la representación general de la imagen (fig. e). Michaux estiliza sus dibujos hasta convertirlos en *ideogramas*³ (5) muy cercanos en el plano figurativo a las letras (figs. c, d y f,).



(e). Opicinus de Canistris. ca. 1333.
Codex Vaticano Latino 6435 , folio 79. (detalle).
Biblioteca Apostólica Vaticana,
Estado de la Ciudad del Vaticano.



(f). Henri Michaux.
Mouvements, 1951,
National Museum of Modern Art, Tokyo.

³ “En la tempestad sin agua que a veces se mece en una inmensa capa asosegada, aparecen palabras, balbuceos visionarios, jirones de un conocimiento perdido o nuevo por completo, que el siniestro, vuelve cegadoramente claros / Palabras y dibujos igualmente surgen del naufragio. Pero de un imperceptible y más profundo naufragio surgirán aisladamente, días y semanas más tarde, palabras reflotadas, extraño, desigual regreso”. (La traducción es nuestra).

I.III. Contexto general.

En su libro, *En torno al Art Brut* (2007), Serge Fauchereau hace el siguiente comentario: “Según Rémy de Gourmont, la definición perfecta de locura era la de uno de sus coetáneos, Marcel Réja, médico autor de *L’art chez les fous* (1907), uno de los primeros libros sobre el tema : « El loco se distingue del no loco en que padece los movimientos de sus ideas en vez de dirigirlos ». Pero Gourmont añadía : « los locos también pueden razonar su locura. No son capaces de no delirar, pero aún así les es posible introducir en ese delirio algo lógico » (*Promenades philosophiques, II, 1908*).”⁽⁶⁾

En efecto, el loco padece los movimientos de sus ideas, por lo tanto las tiene (las ideas), y cuando se decide a representarlas sobre un lienzo -cosa que no tiene porqué ocurrir- es porque así lo desea, con el propósito de presentarlas a terceras personas o al menos para recrearse él mismo en su visión estructurada, y es ahí donde entra ese *algo lógico* de que nos habla Gourmont. Pudiera decirse -valga la metáfora- que el pintor loco “*escribe recto con renglones torcidos*” y por tanto, si “*el sueño de la razón produce monstruos*”, su representación plástica produce monigotes.

Pero por grande que sea el padecimiento y confusión que experimenta el enfermo, desde el momento en que se aviene a representar sus ideas sobre el lienzo, está ejerciendo sobre ellas una función, sin duda, de carácter *directivo*, y también *normativo*, en el sentido de que debe acogerse a pautas representacionales comunes⁴ (si esperamos de la obra en cuestión un nivel mínimo de legibilidad), y eso, por muy torcidos que resulten sus *renglones*.

Es este punto de tangencia entre el dibujo de sanos y locos el que en nuestra opinión puede servir como cabeza de puente a la hora de abordar un estudio comparativo entre la producción plástica de ambos colectivos, al verificarse en ambos

⁴ “Por consiguiente, la forma visual de una obra de arte no es arbitraria ni mero juego de formas y colores. es indispensable en cuanto intérprete preciso de la idea que la obra pretende expresar. De modo semejante, el tema representado no es arbitrario ni baladí: mantiene una correlación exacta con el esquema formal, para suministrar una encarnación concreta a un tema abstracto”. (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1985, p. 502).

grupos, formas similares de expresión gráfica⁵ (7) que -en términos generales- coinciden en la tarea de representar un *mundo personal* en el contexto de *un mundo compartido*.⁶ (8) Precisamente es en la articulación de estas instancias -que muchos autores siguiendo a Heráclito, denominan *idios kosmos* y *koinos kosmos*, respectivamente- donde se establecen, filosóficamente hablando, algunas diferencias de importancia entre la ideación de sano y loco, al ser capaz el primero de conciliarlas pero no así, el segundo.

En relación a la cita a pie de página nº 5, dice su autor, López-Ibor (2014): “Este punto está en relación con una alteración del campo de la conciencia que se denomina “toma de posesión del mundo alterada”, que se manifiesta como un trastorno de la estructuración espacio-temporal del mundo y de la distinción crucial de experiencias como lo percibido-vs-lo recordado-vs-lo imaginado, que se basan en las anomalías del sí mismo experimentado, vital y encarnado”. (9) La percepción que el enfermo tiene sobre su entorno y sobre el papel que él mismo representa en este entorno se mostrará seguramente también en su obra plástica, sobre todo en sus aspectos narrativo y descriptivo, puesto que para cumplimentar estos aspectos con alguna solvencia deberá confrontar su -llamémosle así- *desorientación*, con formas de representación lo suficientemente coherentes como para ser entendidos o explicados.

⁵ Aunque se sustrae a toda empresa de clasificación, el dominio de lo imaginario no es el de la anarquía y el desorden. Las creaciones más espontáneas obedecen a ciertas leyes interiores. Si bien estas leyes nos introducen en lo irracional, es razonable intentar comprenderlas (...) [simbólicamente] Parece que las creaciones de lo consciente, de lo inconsciente y de lo transconsciente, se inspiran en su diversidad iconográfica o literaria, en iguales modelos y se desarrollan siguiendo las líneas de iguales estructuras.

⁶ La vivencia de sí mismo es inseparable de la del propio cuerpo, como hemos señalado, pero también de la vivencia del mundo y de los otros. Precisamente, la interacción entre el yo interior y el mundo exterior juega un papel crucial en los avances en la comprensión de la esquizofrenia. Binswanger ha recuperado la distinción de Heráclito entre el *koinos kosmos* (‘el mundo compartido’) y el *idios kosmos* (‘el mundo privado’), entre el mundo del ser humano común, despierto y el mundo privado en el que se encuentra inmerso el soñador. El mundo común es intersubjetivo, el privado es puramente subjetivo. El mundo común es un mundo habitado por la comunidad en general y por la sociedad y se rige por reglas de comportamiento con los demás coherentes, lógicas y prácticas, que son específicas y están definidas.

Muy a menudo se ha dado por hecho que los pacientes delirantes eran rehenes de su propio *idios kosmos*, su propio mundo privado, en el que están encerrados, un mundo con conexiones a referencias y prácticas concretas, un código especial y formas de encarnación y expresión originales. Pero esto no es así. Un paciente delirante no es un soñador, sino una persona que no es capaz de discriminar *koinos* de *idios*, según afirma Kuhn, tal y como hacemos todos de manera espontánea. La ambigüedad en la que todos vivimos es inalcanzable para las personas con esquizofrenia.

II. Motivación.

En la actualidad es comúnmente aceptada la adscripción del estudio del arte al terreno de la psicología. De forma muy general y dependiendo de las distintas Escuelas, la representación es asociada con los mecanismo de creatividad, y su percepción subjetiva a través de los constructos personales del espectador. Así, la imagen elaborada sobre el lienzo o el papel, pudiera ser considera en parte como producto de las proyecciones del autor, en el sentido psicoanalítico del término, esta imagen, por tanto, una vez construida puede adquirir dimensiones que resultan extrañas e inaprehensibles para el espectador porque dependen de la idiosincrasia del individuo que está mirando. Se plantea aquí, claro está, el problema de la vieja ecuación: emisor/mensaje/receptor, que como se sabe, implica la existencia de un código compartido. Ahora bien, ¿Qué sucede cuando ese código se encuentra desdibujado por una gran distancia en el tiempo o cuando el aparato psíquico del que lo utiliza se ve afectado por determinadas disfunciones cognitivas? La idea de origen, aún concebida ésta de una forma muy vaga, fue establecer algún tipo de paralelismo verificable respecto a consciente e inconsciente, por medio de la imagen iniciando una investigación sobre su relación con sus referentes reales. En contacto ya con mis directores de tesis, tuve la oportunidad, de acercarme a la producción plástica de los enfermos mentales a través de sesiones de terapia por el arte, actividad a cuyo estudio y práctica me dedico desde entonces.

El visionado de este tipo de obras en el día a día y también en sus colecciones clásicas me sorprendió e impresionó mucho. Con el término "*colecciones clásicas*", quiero referirme a aquellas compilaciones de imágenes creadas por enfermos mentales y recogidas generalmente, por psiquiatras de visión avanzada , que hoy pueden encontrarse en museos y publicaciones, y cuya característica esencial es haber sido ejecutadas antes de la aparición de algunos psicofármacos de gran eficacia en el control del delirio y otros síntomas psicóticos, lo cual, sea dicho entre paréntesis, sin duda ha redundado en la mejora de las dolencias de los enfermos, velando sin embargo, la riqueza simbólica de las representaciones de los pa-

cientes actuales.⁷

Durante las sesiones, los participantes hacían a veces comentarios sobre sus propios dibujos dirigiéndose a sus compañeros/as o a mí mismo. Estos comentarios y apreciaciones en los que al principio apenas reparé ya que mi atención se encontraba centrada en el trabajo plástico, tuvieron más adelante alguna importancia en lo que al desarrollo de esta investigación se refiere en relación al debate sobre las relaciones entre pensamiento y lenguaje.

En el plano formal, tras realizar varias sesiones de dibujos autorrepresentativos y de figura en entorno, -de los que adjunto una muestra-, tuve ocasión de analizar con detenimiento los dibujos a la luz de los test tradicionales de evaluación psicológica de la figura humana, sin resultados especialmente interesantes.

Sin un objetivo aún muy claro empecé a recopilar imágenes de este tipo hasta obtener un número bastante elevado y a estudiarlas, mientras procuraba documentarme al respecto, asistiendo a simposios, y debates en el ámbito de esta Disciplina.

Es poco después del análisis de estos primeros dibujos, cuando comenzamos a vislumbrar en gran número de ellos (tanto desde un punto de vista formal, como simbólico), una fuerte tendencia a la búsqueda de la *orientación*. Es aquí también, por otra parte, cuando el trabajo en contacto con los pacientes demostró su importancia en relación con la documentación teórica.

En las sesiones de terapia por el arte, verificamos la coincidencia en la aparición de esta búsqueda de orientación manifestada en la representación de imágenes del cuerpo humano y representaciones del sujeto en el entorno, en diferentes relaciones espaciales y, en una primera apreciación, de carácter *apelativo*.

Para corroborar esta tendencia e interés hacia la ubicación espacial y situacional del indivi-

⁷ La contemplación directa de la elaboración de los cuadros, por parte de estos últimos, aportaba toda una serie de elementos de interés. Así, durante las sesiones tenía ocasión de estudiar la dirección e intensidad de los trazos, el manejo de los útiles de trabajo, la aplicación del color, etc., y en cuanto a lo representado, verificar las modificaciones introducidas respecto al original, cuando se trabajaba sobre un modelo, o los elementos aleatorios representados, cuando se trataba de la ejecución de esta modalidad de ejercicios.

duo en solitario o respecto a su medio, -esto se comprobó, una vez ya avanzado el análisis iconográfico-, basta comprobar, en este tipo de obras, (nos referimos también en buena medida a los dibujos y cuadros de las colecciones *clásicas*), el gran número de imágenes con distorsiones cenestésicas así como otras, que representan planos, esquemas de ciudades, descripciones geométricas de amplios territorios, y a veces, verdaderos mapas realizados con toda minuciosidad.

Esta “búsqueda de orientación”, como se ha dicho, no tendría nada de extraño en pacientes aquejados en muchos casos por patologías que les sumen en graves estados de perplejidad y confusión. Queremos precisar que cuando nos referimos al término orientación lo hacemos -en principio-, en su acepción habitual y no psiquiátrica. Nos resulta muy útil, la definición que al respecto proporciona el diccionario de la R.A.E., (2001, p.1391), en relación al término “*sentido de la orientación*”, que define como: “*Aptitud para situarse correctamente respecto de un determinado punto de referencia.*”⁸ Intentaré explicarme, -y aquí intervienen las apreciaciones y comentarios de los pacientes mencionados en el Resumen -, se producían a menudo incongruencias en la apreciación, del propio paciente, sobre la narrativa manifestada a través de su obra plástica.

En muchas ocasiones se producían disparidades excesivas entre lo denotado por el dibujo, y las connotaciones que sobre la obra extraía su propio autor. Estas consideraciones sobre la propia obra o sobre la de un compañero/a, eran a menudo breves, confusas o manifestadas en parte a través de comunicación no verbal, pero inequívocas.

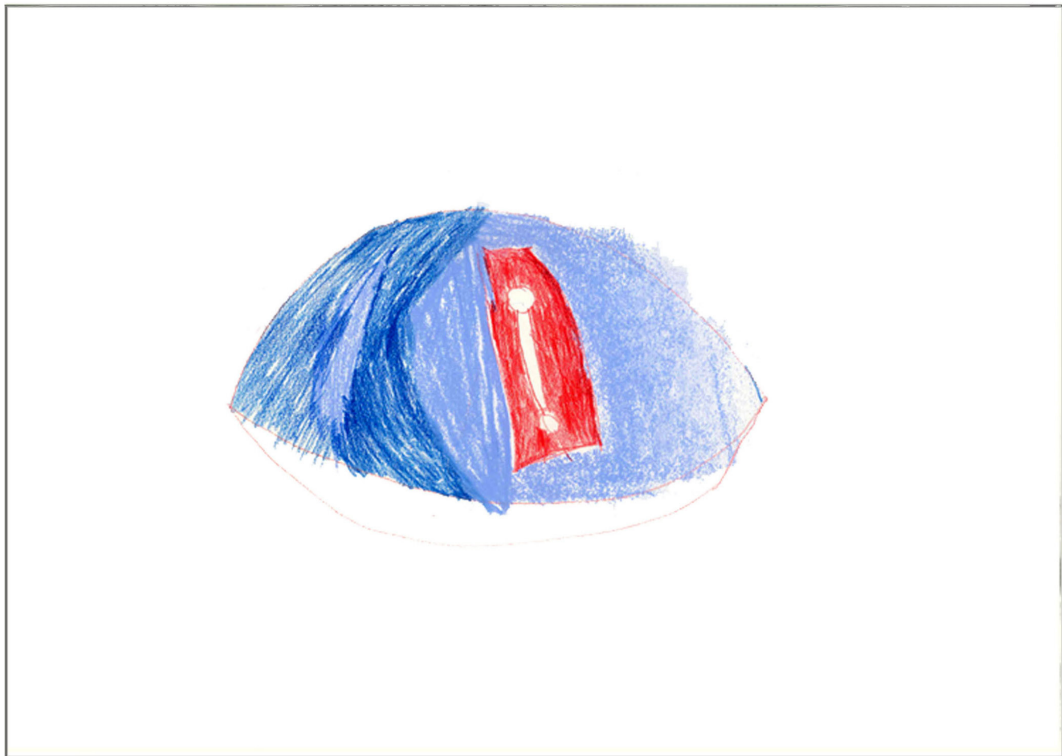
Por otro lado, éstas que hemos dado en llamar *incongruencias*, se encontraban casi siempre vinculadas, independientemente de la habilidad técnica del dibujante, a aspectos de desorientación o desestructuración formal que se manifestaban [y esto es una opinión estrictamente subjetiva] como llamadas de atención de cara a un posible espectador y a veces

⁸ Era este *punto de referencia*, en su inexistencia, por su no manifestación, el que impregnaba algunas obras de un carácter inquietante en grado sumo, que no podía menos de recordarnos el *dasein* de Heidegger, ese ser-en-el-mundo, eyectado a un territorio extraño sobre el que apenas puede ejercitar intervención alguna.

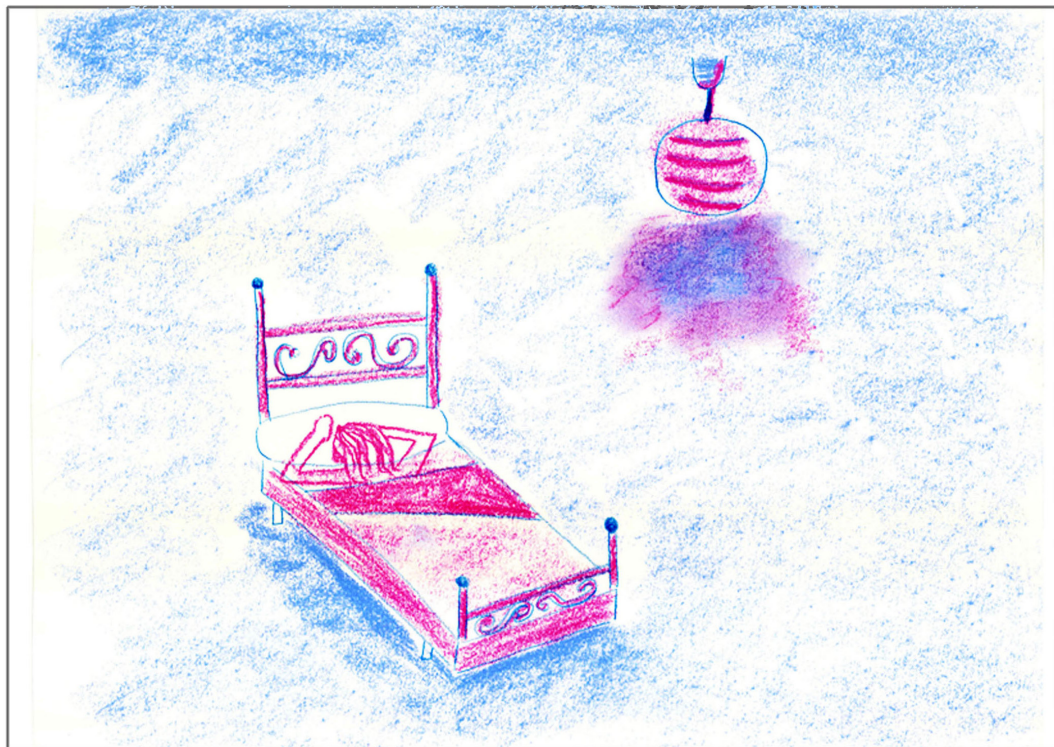
como verdaderas peticiones de auxilio. Mi interés en investigar -en lo posible- la obra plástica de los enfermos mentales en su relación cuerpo/entorno, aumentó.

Se consideró que el aspecto apelativo de la imagen debía mantener criterios similares de intención objetiva (en sus diferentes aspectos), por parte de estos pacientes a pesar de sus dolencias que, sin embargo, actuarían como interferencias que la dotarían de características diferentes desde el punto de vista de su representación. Durante mucho tiempo reflexioné sobre un sistema de estudio que permitiese extrapolar o establecer algún paralelismo entre estos modos representacionales y algún grupo de imágenes de factura tradicional. Estas consideraciones hacían patente la necesidad de trabajar sobre los significantes de las obras y establecer modelos comparativos.

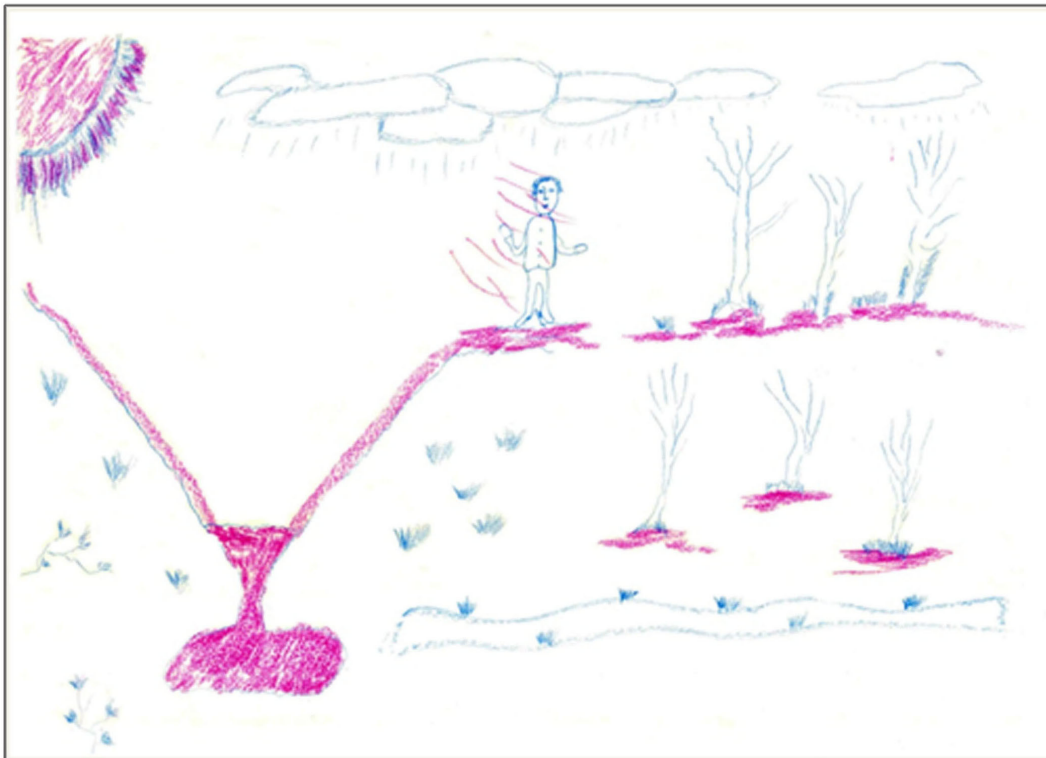
II.I. Dibujos autodescriptivos de pacientes.



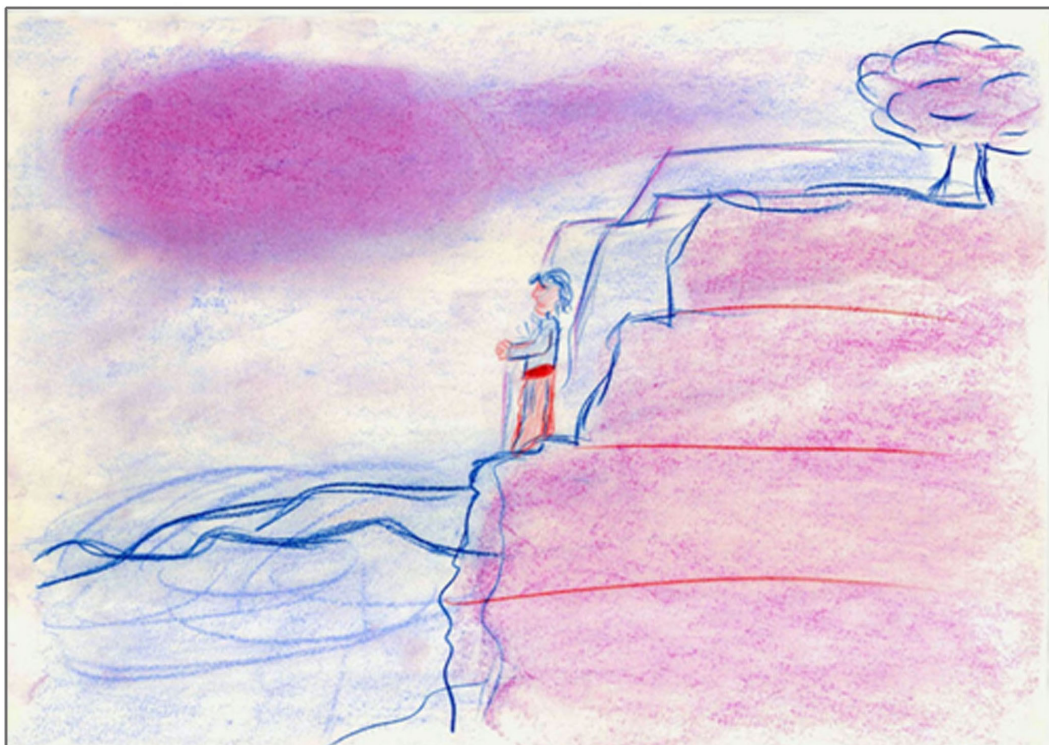
Josune.



Maidier.



Iñaki.



Lorena.

II.II. Ensayos comparativos del término “desorientación”, en la pintura psicopatológica.

II.II.I. Dos ejemplos de desorientación cenestésica.

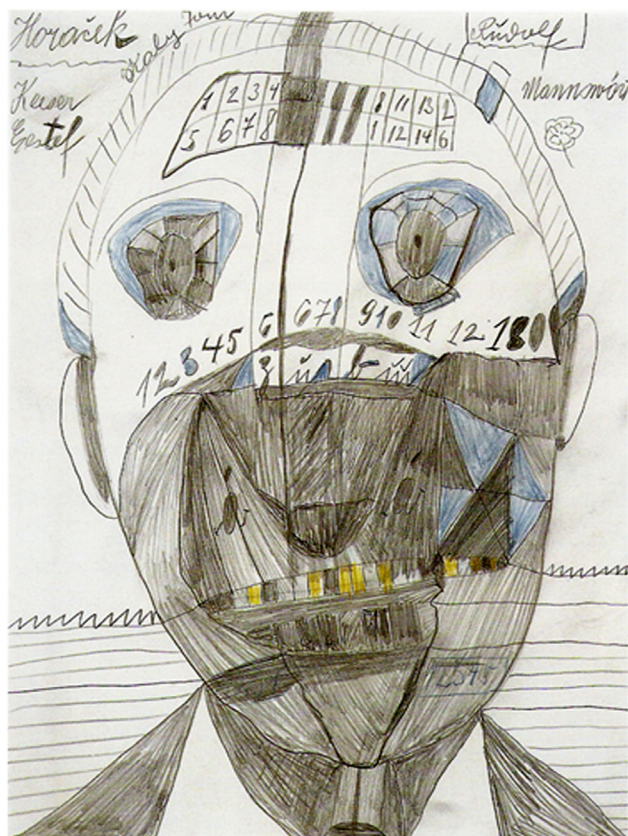
A continuación expondremos una muestra de obras en la que pensamos, se reflejan, algunos de los contenidos mencionados con anterioridad respecto al término *desorientación*, en cuanto a las distorsiones en las representaciones corporales.

Fig. a.: Rudof Horacek, (Austria, 1915-1986), diagnosticado como esquizofrénico y cuyo único medio de comunicación era el dibujo. El rostro dibujado, se disgrega en zonas casi independientes, se muestran rupturas que parecen querer mostrar las partes internas acompañadas de signos y números.

Fig. b.: Gaston Chaissac, (Francia, 1910-1964), enfermo de tuberculosis y con una vida psicológicamente desestructurada. El cuadro nos muestra un desdoblamiento espacial de la figura y el título nos sugiere las implicaciones simbólicas que la representación de este desdoblamiento pudiera suponer.

Es de notar el carácter *apelativo* que -en nuestra opinión- ofrecen las dos imágenes.

a.



Rudolf Horacek. *(sin título).*

Lápiz y lápiz de color sobre papel,
29,5 x 20,3 cm.

Dublin, Collection Irish Museum of Modern Art.
Depósito de la Musgrave Kule Outsider
Art Collection.

b.



Gaston Chaissac.

Two Figures, One of Whom is Upside Down, ca. 1949.

Enamel paint on paper, 40 x 31,5 cm.

Collection de l'Art Brut,
(Collection, Neuve Invention). Lausanne.

II.II.II. Dos ejemplos de desorientación, cuerpo/entorno.

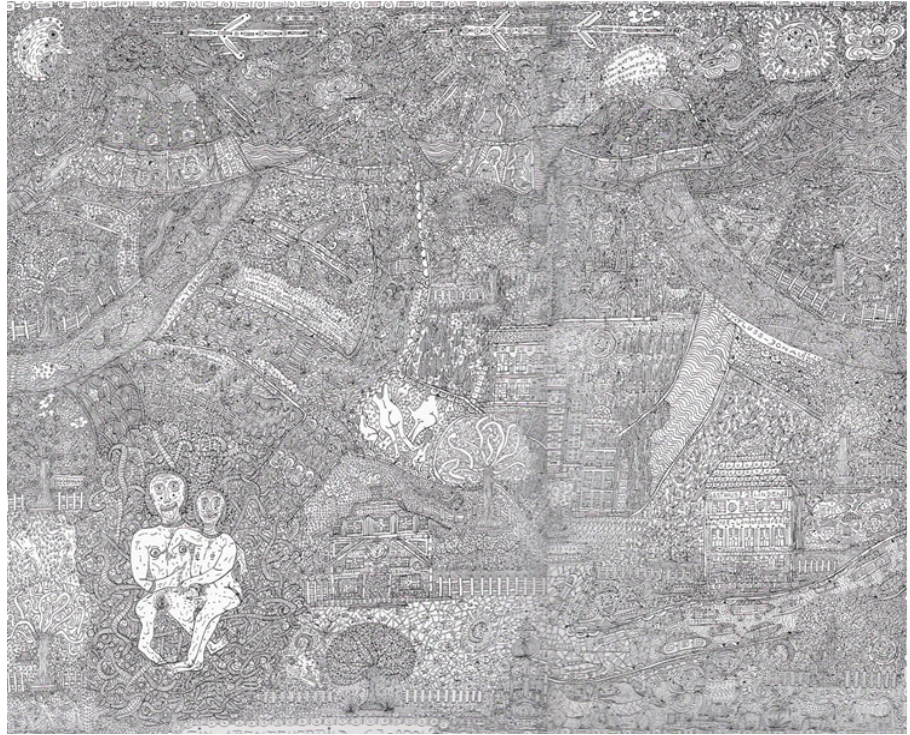
Presentamos a continuación dos trabajos en los que se manifiesta el *extrañamiento* en las representaciones de la figura humana en un entorno.

Ambas obras comparten algunas características formales: el espacio se satura por medio de un dibujo minucioso, se producen articulaciones compositivas complejas entre los motivos que las conforman.

Fig. c.: Johann Garber, (Austria 1947), ingresado en un hospital psiquiátrico desde los 19 años en su *Adventure Picture*, presenta un universo en el que el caos que determina la profusión de elementos se modera por medio del detallismo de la técnica. Los personajes (hombre y mujer), se sitúan en la zona inferior izquierda del dibujo, aislados o protegidos visualmente por un nimbo compuesto de entrelazamientos.

Fig. d.: Raphaël Lonné, (Francia, 1910-1989), su mano al dibujar, era dirigida por los espíritus, por lo cual no se consideraba autor de su propia obra. El dibujo se presenta como una amalgama metamórfica con reestructuraciones constantes figura-fondo, en las que la presencia humana es tanto sugerida como anulada por el conjunto.

c.



Johann Garber. *Adventure Picture*, 2006, 72'9 x 101'7 cm. Indian ink.

d.



Raphaël Lonné. *Above*, 1960. Ink on paper, 21'5 x 32 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne.

II.II.III. Dos ejemplos de “mapas”.

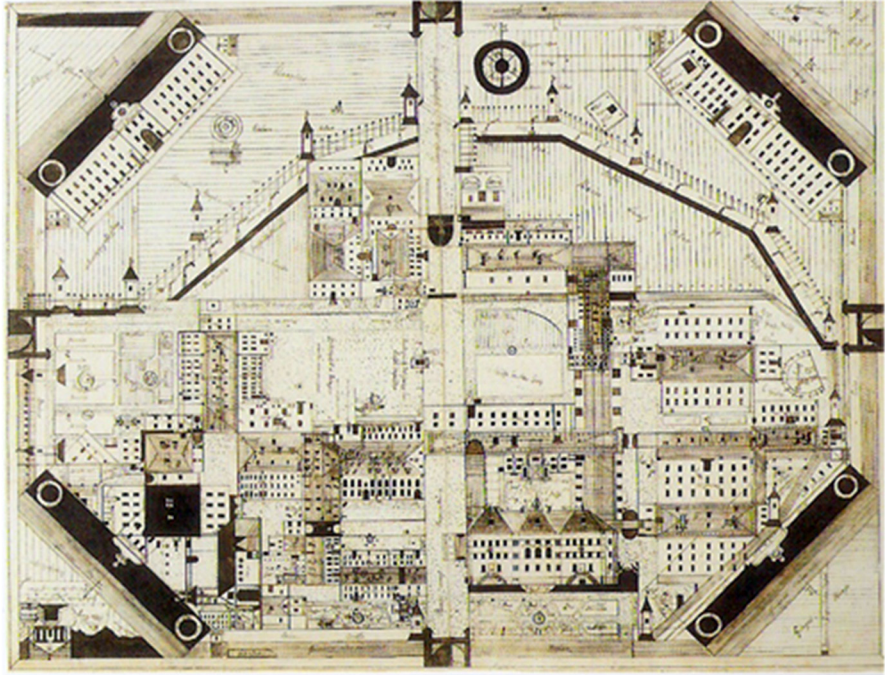
En la pintura psicopatológica es muy frecuente encontrar obras que reflejan el interés del paciente por la definición del espacio circundante.

Fig. e.: Franz J. Kleber (Alemania, 1857-1922). Se le diagnosticó, demencia primaria con estupor melancólico. En el dibujo que se presenta como muestra y que representa el Instituto Regensburg en el que estuvo ingresado, puede observarse junto a precisión arquitectónica y la minuciosidad en los detalles la ausencia en materialización del espacio euclidiano, lo que pudiera mostrar la pugna entre el deseo de establecer un orden espacial frente a los afloramientos de su enfermedad.

Fig. f.: Adolf Wölfli (Suiza, 1864-1930), Fue ingresado en el hospital Psiquiátrico de Waldau en 1895 en el que permaneció el resto de su vida diagnosticado como esquizofrénico violento. El psiquiatra Walter Morgenthaler (1882-1965), publicó en 1921. *Locura y Arte. La vida y obra de Adolf Wölfli*, que tuvo gran importancia de cara al interés que comenzaba a suscitar el estudio de la pintura psicopatológica.

En su obra *Mapa provisional de los reinos de España y Portugal*, a diferencia de en el dibujo de Kleber, se observa una profusión de elementos vinculados orgánicamente, acompañados de texto y notaciones musicales, que serán característica del estilo de este artista.

e.



Franz Joseph Kleber. 1880-1896.
Plano del Centro Psiquiátrico de Regensburg, Karthause Prüll.
Pluma sobre cartón, 447 x 6175 cm.

f.



Adolf Wölfl. *Provisorische Karte der beiden Köogreiche Spanien und Portugal*, 1910.
Lápiz y lápiz de color sobre papel de periódico, 997 x 723 cm.
Berna. Adol-Wölfl-Stiftung. Kunstmuseum Bern.

III. Materiales y métodos.

Exponemos a continuación los criterios metodológicos empleados y sus modificaciones desde un punto de vista cronológico para que pueda apreciarse en su correcta dimensión el desarrollo estructural de este trabajo.

III.I. Ensayos comparativos desechados.

Disponíamos de una amplia colección de este tipo de obras, de enorme valor plástico pero sobre las que nos resultaba imposible establecer ningún tipo de criterio verificable, excepto irrelevantes obviedades. Una vez desechados los métodos tradicionales de análisis utilizados en estas producciones, se empezó, con gran esfuerzo, a estudiar las imágenes:

1° En base a la patología atribuida a los dibujantes.

2° A las técnicas utilizadas -que son sorprendentemente variadas-.

3° De forma independiente, al estilo de las propias obras.

En los tres casos, los resultados no fueron satisfactorios. En este punto y todavía de una forma imprecisa, comenzamos una labor de tipo comparativo con otros grupos de imágenes. Precisábamos-hablando de un *-grupo de control-*, que nos permitiera establecer comparaciones. Un grupo sobre el que el factor testeado [enfermedad mental], no se hubiese aplicado. Como se ha dicho, intuíamos ya que los aspectos descriptivo-narrativos por su carácter funcional, tendrían una mayor presencia y serían susceptibles de un mejor reconocimiento en un estudio de la imagen de tipo transversal. Se estudiaron diferentes modelos sobre los que ya existía alguna bibliografía:

- a) Arte prehistórico.**
- b) Arte de las tribus primitivas.**
- c) Representaciones plásticas de los niños.**

Nuevamente, los resultados obtenidos fueron irrelevantes.

III.II. Opción de análisis elegida.

Como se ha explicado en el Apartado nº II (Motivación), la eventual *función apelativa* detectada en la obra plástica de los pacientes, considerada desde el punto de vista de su intencionalidad, inclinaba los criterios de investigación hacia una indagación de carácter comparativo respecto a otros grupos de imágenes que compartiese con aquella, determinados aspectos *normativos* con la incorporación de *interferencias* en sus representaciones formales.

Extrapolando el concepto de *orientación* a otros grupos icónicos a partir de las cuales establecer relaciones de comparación y cotejo, encontramos dos grupos de imágenes que se adaptaban al objetivo de la investigación y lo hacían además en un doble aspecto ya que participaban -de alguna manera- de las “perplejidades” descritas en el grupo de estudio, y describían, tanto el cuerpo humano en un caso, como su entorno en el otro. Estos grupos de imágenes son los dibujos de anatomía y cartografía precientífica.

La pertinencia inicial, de estos grupos icónicos para un análisis relacionado con la obra plástica de los enfermos mentales estaba justificada a nuestro criterio por las siguientes reflexiones:

- 1º** Son imágenes creadas por individuos sanos y con ánimo científico.
- 2º** Son imágenes que buscan la orientación y descripción en, y de, territorios u órganos semi-explorados.

3° Son imágenes, que, por su antigüedad nos aproximan a formas de interpretación tradicional o arcaica, por lo que son susceptibles de un análisis menos dificultoso desde un punto de vista simbólico.

4° Ambos grupos de imágenes (*cartografía y anatomía*), se adaptan perfectamente a las tipologías icónicas detectadas en los pacientes en su búsqueda de *reorientación*. No menos importante que las anteriores es la consideración de las relaciones simbólicas y también, según algunos autores, *arquetipales* que el individuo, como veremos, establece entre su cuerpo y el entorno, entre su “yo” y el mundo.

III.III. Pertinencia de los grupos de cotejo.

“En no pocas ocasiones se advierte que una información visual mal percibida o mal transmitida (mal descrita o mal interpretada), puede generar formas icónicas sumamente artificiosas o aberrantes desde el punto de vista de la imitación. (...) la falta de movilidad en épocas antiguas se tradujo en una pobreza perceptiva, en una escasez de la variedad de la información visual acumulada, y este déficit experimental se suplía frecuentemente con estereotipos enteramente ficticios o fabulosos que se perpetuaban a lo largo de tradiciones iconográficas prolongadas. (...) Señalado este origen espurio, no es legítimo negar que estos seres fabulosos, aun privados de referente en la realidad física, constituyeran una sólida realidad arraigada en los imaginarios colectivos de diferentes pueblos y culturas”.

GUBERN, Román, 1987,
La mirada Opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea,
Gustavo Gili, S.A., Barcelona. [p.137]

En el apartado anterior, se manifiesta que durante el proceso de análisis de la obra plástica de los enfermos mentales, precisábamos de la existencia de un “grupo de control” gracias al que poder establecer comparaciones relativas a la *desorientación* que quedaba patente en alguno de sus cuadros, entre el mundo de los enfermos y el mundo de los sanos. Proponíamos para este cometido la serie de imágenes formada por láminas de cartografía y anatomía precientífica y nos apoyábamos entre otros argumentos, en que estos antiguos dibujantes se veían obligados a representar de forma descriptiva, elementos que sólo conocían de forma parcial, indirecta, etc. Es hora de profundizar en las razones de esta elección que tanta importancia tiene en el desarrollo de este trabajo.

En lo relativo a los dos grupos de imágenes elegidos podríamos decir, que a medida que aumenta su antigüedad, este tipo de obras se encuentran más vinculadas a las tradiciones, o mejor a la *Tradición*, en la acepción de Jacq y Brunier (1981), “*siempre impregnada de aspectos simbólicos transmitidos por las omnipresentes y arcaicas enseñanzas y reglas, místico-religiosas y también esotéricas*” (10) lo que de una u otra manera, las sitúa en un plano cercano a la transmisión *arquetipal* y el inconsciente.

En cuanto a la vinculación simbólica de este tipo de obras con la creatividad y las representaciones mentales, que utilizaremos como vehículo para su comparación con la obra plástica psicopatológica, mencionaremos a Graciela García Muñoz, quien en su tesis doctoral (2010), citando al Dr. en psicología, Aníbal Puente Ferreras, nos dice: “*Los procesos que tienen lugar en cualquier acto creativo según Puente Ferreras (1999, p. 95), se nos muestran particularmente reveladores en la concepción de microuniversos. “La transformación de un mundo externo en una representación mental mediante la formación de analogías y la construcción de puentes que achiquen las diferencias; la permanente redefinición de los problemas; la reorganización de patrones e imágenes para tratar de hacer las ideas nuevas, familiares y las antiguas, nuevas y el uso de modos de pensamiento no verbales, gráficos, esquemas, representaciones, etcétera”*.(11)

Remarcamos la importancia que aquí se concede a diversos modos de representación icónica

de índole descriptiva, en la apercepción del mundo como proceso de transformación, vinculados por otra parte a los mecanismos de la creatividad. El conjunto adquiere ya resonancias terapéuticas ligadas con el simbolismo.

Al hablar de valores simbólicos, nos referiremos a la palabra “símbolo” en un sentido amplio, próximo a la definición de O. Beigbeder (1971), quien afirma: *“En sentido lato, el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u Objetos.”*(12)

III.III.I. Cartografía precientífica como grupo de cotejo.

El Dr. Constancio de Castro (2004), de la Universidad de Navarra, afirma que: *“Cualquier individuo perteneciente a una comunidad lingüística cuenta a su disposición una visión del mundo proporcionada por el sólo hecho de poseer un léxico geográfico”*, (13) Esta corriente de opinión que tiende a establecer puentes dialécticos entre la cartografía y una determinada percepción del mundo, más allá de las cuestiones meramente descriptivas no es nueva. A mediados del siglo XX, en Francia, los *situacionistas*, grupo de artistas revolucionarios dirigido por Guy Debord (1931-1944), crean la psicogeografía, como intento de reorganización del entorno geográfico al objeto de generar nuevas emociones y sentimientos.

En lo que a nuestros grupos de imágenes de refiere, Lorenzo Vilches Manterola (1983), Catedrático de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona opina: *“Los mapas pertenecen a textos icónicos altamente arbitrarios en relación con su referente y, en principio, parecería que no ayudan especialmente al espectador. Sin embargo, algunas investigaciones recientes, (cfr. Findhal y Höijer), demuestran que son buenas unidades de recuerdo de información”*. (14)

Es esta arbitrariedad en relación al referente, sobre todo en el caso de los mapas de tierras, a veces, escasamente conocidas, la que otorga a sus representaciones un carácter vincular entre la descripción fidedigna y el ideario personal del cartógrafo a la hora plasmar el docu-

mento cartográfico en cuestión. Continúa De Castro: *“Los objetos geográficos para convertirse en objetos de opción han de pasar primero a los recintos de la imaginación; he aquí que el espacio geográfico se traslada a la memoria humana y adquiere plenamente los atributos de ese nuevo vecindario de las cosas accesibles al trato cognitivo.”* (15)

Más cercana a nuestros planteamientos de origen, se encuentra la opinión de los famosos cartógrafos Brian Harley (1932 -1991), y David Woodward (1942-2004), citados por Delgado y Caretta (2008), en su estudio sobre el descubrimiento de América, en el que consiguen:

“J. B. Harley y D. Woodward, dicen que los mapas no constituyen solamente una mera pintura en la cual tierras y mares se delinearán de acuerdo con las coordenadas de latitud y longitud, [Harley y Woodward, 1987: XVIII], sino que son un mediador entre un mundo mental interno y un mundo físico externo, que revela el sentimiento del hombre sobre su universo en varias escalas, por lo que nos facilita percatarnos de las formas e ideas que dicho hombre ha tenido sobre su entorno y su planeta.” (16) Y citando al Académico mexicano Luis Weckman (1923-1995): *“No en balde los marinos y exploradores buscaron, no lo que se antojaba novedoso, sino más bien la confirmación de la existencia de lo maravilloso.”* [Weckman, op. cit.: 28].** (17)

Porque en efecto, era imposible, en estos primeros momentos guiarse por criterios racionalistas a la hora de elaborar estos preciosos documentos, y añaden: *“Desde luego, no son los doctos hombres los que elaboran la primitiva imagen del Nuevo Mundo para Europa. Es de sobra sabido que a los aventureros y a los exploradores les tocó describir este espacio que se abre ante sus ojos, y que la mayoría de las veces el propio lenguaje traicionará sus sentidos al relatar las “maravillas vistas.”*(18).

Y aún en el caso de que el lenguaje *no les traicionase*: como dice Guy Gauthier (1996), *“¿No es acaso también porque, entre lo imaginario y lo real, a menudo escogemos lo imaginario a causa de nuestro afecto hacia el modelo interior? (...) “ya que las imágenes que se forman en nuestra retina son necesariamente fugitivas, y tienen alguna dificultad en ser conservadas por la memoria sin ser interferidas por representaciones anteriores.”*(19)

Corroborar estas opiniones la ya citada, Dra. García Muñoz, cuando afirma: *“Un mapa es la interpretación humana de un misterio natural, es voluntad de conocer, traducir y ordenar para finalmente adquirir control. El mundo sobre un papel se convierte en un símbolo amable y plano que podemos doblar y guardar en el bolsillo. Podemos incluso olvidarnos de que existe por sí mismo y verlo para siempre cifrado, acotado bajo las unidades humanas de medida”*.(20) En su libro, *Historias de las tierras y los lugares legendarios* (2013), Umberto Eco nos dice lo siguiente:

*“los viajes medievales eran imaginarios. La Edad Media produce enciclopedias, *Imagines-mundi*, que tratan sobre todo de satisfacer el gusto por lo maravilloso, hablando de países lejanos e inaccesibles, y todos estos libros están escritos por personas que jamás habían visto los lugares de los que hablaban, porque la fuerza de la tradición contaba entonces más que la experiencia (...) Además: la representación simbólica era más importante que la representación empírica”*.(21)

No hay que olvidar, sin embargo, que el antiguo cartógrafo se proponía realizar un documento eminentemente funcional y es en esa mezcla de fantasía y rigor y donde reside la riqueza que para nosotros adquiere este tipo de iconografía.

En este sentido, el físico estadounidense David Bohm (1917-1992),-quien, por cierto, tuvo un destacado papel en la elaboración de un audaz modelo neuropsicológico-, en su trabajo en colaboración con David Peat (Inglaterra, 1938), *Ciencia, Orden y Creatividad*, llega a invertir el orden de esta relación dialéctica que comentábamos al comienzo, cuando afirma: *“En realidad, una teoría es una especie de mapa del universo y, como cualquier otro mapa, es una abstracción limitada y no del todo exacta.”* (22)

Creemos además que ambos grupos de imágenes participan de las características esenciales de los modelos representacionales descritos por Valbuena de la Fuente (1979), en su libro sobre *Teoría de la Comunicación*, lo que los hace enormemente interesantes desde este punto de vista, entendiendo por modelo: *“una representación de objetos o componentes, acontecimientos, procesos o sistemas, y que*

puede ser utilizada de una forma analítica o explicativa". (23). De la Fuente, distingue entre modelos "icónicos", "analógicos" y "simbólicos" y los define de la siguiente manera:

Modelos Icónicos: *"Representan de forma pictórica o visual ciertos aspectos de un sistema".*

Modelos Analógicos: *"Utilizan una serie de propiedades para representar otro conjunto de propiedades que posee el sistema estudiado. Para ello se necesitan ciertas reglas de transformación".*

Modelos Simbólicos: *"Emplean una serie de símbolos para designar los componentes y las relaciones del sistema estudiado. Tales símbolos suelen ser de carácter lógico o matemático".(24)*

Por sus especiales características, en su aplicación a la imagen, la cartografía antigua no sólo reúne los tres modelos mencionados sino que frecuentemente los presenta vinculados en configuraciones de enorme interés plástico y emblemático, muy frecuentes, como veremos, en el arte psicopatológico.

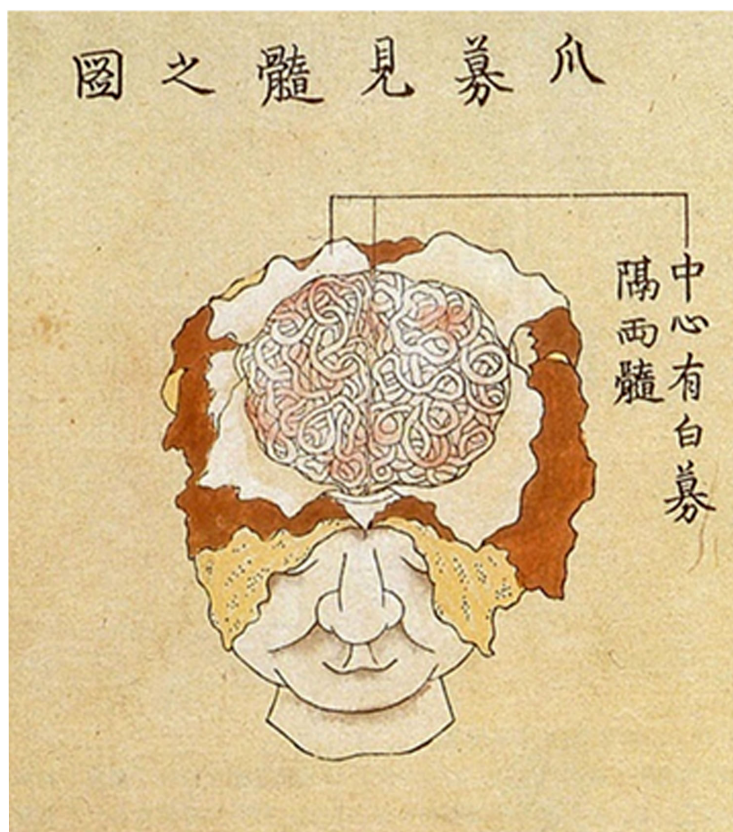
III.III.II. Anatomía precientífica como grupo de cotejo.

En cuanto a las láminas anatómicas antiguas, más allá de los patrones de iconicidad propios de cada época, un observador imparcial encontraría parecidas dificultades, y vaguedades incomprensibles en épocas aún no tan remotas, e insólitos procedimientos de representación teniendo en cuenta, su enfoque científico-descriptivo.

Sin embargo, la presencia de cadáveres insepultos ha sido abundante y a veces profusa: guerras, peste, ejecuciones, etc., pero incluso en la representación de las partes óseas del cuerpo cuya pre-

servación, visionado y estudio resultaban sumamente fáciles y se encontraban a disposición del que quisiera verlas se reproducen las mismas inexactitudes.

Es curioso por otra parte observar como incluso en la representación de algunas disecciones *in situ*, y no de las más arcaicas, se producen interferencias psico-perceptivas que distorsionan el resultado final del modelo.



Kaishi Hen, (*Notas de disección*),
Japón, Período Edo.
Documentado en un libro de 1772,
por Shinnin Kawaguchi.

Contemplando la imagen anterior, parecería que la vista cotidiana del cuenco de espagueti ha sido más poderosa que la visión directa de las circunvoluciones del cerebro. Podría argumentarse, que el acceso a los cuerpos y su posterior disección, estuvo durante mucho tiempo seriamente obstaculizada por cuestiones religiosas y morales. De hecho durante un largo período de tiempo, la Medicina basaba sus conocimientos anatómicos en la disección

de animales: “Los modelos anatómicos del artista no siempre se han basado sobre la disección. (...) la anatomía médica como vemos por los libros de Galeno, se deducía de la disección animal. (...) En el medievo, el artista no necesitó de la anatomía, ya que sus modelos del cuerpo eran simbólicos”. (25)

Pero incluso en las representaciones de animales -hasta donde llegamos a saber-, se repiten anomalías similares.



Anatomía de un caballo,
Autor desconocido, Egipto, siglo XV.
Biblioteca de la Universidad de Estambul.

Pierre y Marie Huard (1983), en su libro sobre los estudios anatómicos de Vesalio, introducen otra distinción que puede resultar de interés en lo que se refiere a las diferentes miradas que sobre los cuerpos, tenían científicos y artistas: “Si bien la representación de tales estructuras, petrificadas en la inmovilidad de la muerte, satisfacía plenamente la mirada de

los anatomistas con tal de que fuera exacta, no correspondía a otra mirada, la dirigida por los artistas al cadáver para integrarlo en sus composiciones. No podían “verlo” más que inducido a un tipo especial de movimientos artificiales e imaginados, pues no tendían al conocimiento de la biomecánica sino a la representación de una emoción”.(26)¹⁰

El doctor García Seco, sin embargo, en su obra: *La muerte y lo macabro. Dibujos*, citando a Manuel Sánchez Camargo, (1911-1967) en su libro, *La Muerte y la pintura española* (Sánchez Camargo, 1954, pp. 167-168), nos dice: “Sánchez Camargo, (...) resalta la importancia que pudieron tener la Universidad de Valladolid y el Monasterio de Guadalupe que son los primeros centros donde los artistas pueden acercarse a la disección de cadáveres. Dice Sánchez Camargo que muchos pintores y estatuarios eran tan expertos en la disección como los más expertos médicos (...) y los estudios de los artistas tenían un depósito de calaveras”.(27)

Coincidiendo con esta línea argumental sobre las similitudes y diferencias entre médico y artista en lo que a la percepción de la anatomía humana se refiere, según Marta Poggesi (2006), “Aunque el estudio de la anatomía humana está [en Italia] muy perseguido por la autoridad civil y, aún más por la religiosa, a mediados del siglo XV comienzan a aparecer dibujos y tratados anatómicos, generalmente obra de grandes pintores o escultores como Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, por sólo citar alguno de los más famosos. Frecuentemente, los estudiosos de la anatomía (basta recordar a Fallopio, Cesalpino y Vesalio) emplearon las obras de estos artistas para ilustrar sus tratados”.(28)

Alborés, en la sección en que estudia las imágenes zoológicas de connotación científica, afirma: “La selección gráfica está íntimamente relacionada con el modo de selección de datos de nuestra propia perceptividad, moldeada, restringida por nuestra visión culturizada de cosas

¹⁰ A pesar de que a mediados ya del siglo XIV, la vista de cadáveres era muy frecuente no sólo en el propio entorno sino en las representaciones plásticas, los autores insisten: “La muerte negra aniquiló a un tercio de los habitantes de Europa y desarrolló el tema de la Danza Macabra y de los “putrefati” (...) Sin embargo, es conveniente destacar que los artistas no utilizan la anatomía por sí misma, sino como soporte de un arte macabro cuyas proporciones suelen ser falsas, las estructuras equivocadas y las posturas fantasiosas”. (Ibid. p. 30).

y palabras preñadas de significados simbólicos". (29)¹¹

Y recurrimos de nuevo a la Dra. García Muñoz que nos ayuda a justificar la pertinencia, en cuanto a la elección de láminas de anatomía precientífica como aproximación al arte de los enfermos mentales: *"En el caso específico de los autores esquizofrénicos, las obras son el testimonio de una búsqueda de la unidad perdida. "En la esquizofrenia la dialéctica entre las partes y la totalidad está en discusión: el esquizofrénico vive en un mundo de pedazos o restos sin saber qué son estos restos. (Rodrigues y Troll, 2004, pp. 189-193). Rodrigues y Troll nos hablan de la imagen del cuerpo de los esquizofrénicos, cuerpo disociado que debe reencontrarse en el mundo espacial para volverlo de nuevo habitable".(30)*

Esta relación entre el todo y las partes (disgregación-recomposición) que en efecto, nos remite a la correspondencia cuerpo/mundo cobra una gran importancia en el presente trabajo, primero, desde el punto de vista formal por medio de correspondencias de índole gestáltica en su contexto visual: *figura-fondo, pregnancia, continuidad*, etc., y también, por derivación en las asociaciones de tipo actitudinal y psicológico que pudieran acompañarlas. Por otra parte, el carácter narrativo de determinadas representaciones nos obliga a remitirnos al enlace icónico-lingüístico, en la cognición, considerada ésta última como totalidad.

III.III.III. El término "desorientación" en la cartografía y anatomía precientífica.

"Vallejo-Nágera, (1952), denomina orientación al "complejo de funciones psíquicas que nos permite darnos cuenta, a cada instante, de la situación real en la que nos hallamos. Es fruto

¹¹ Manuel Ángel Fernández Alborés (2009), en su obra *El Texto del Animal Invisible*, en la que estudia las relaciones entre tradición, mito y ciencia, cita al biólogo y premio Nobel de fisiología francés, François Jacob (1920-2013), quien tal vez se aproxime a la raíz de la cuestión objeto de estudio : el empleo de determinados estereotipos en la representación del cuerpo humano, al manifestar al respecto: *"Ambos (mitos y ciencia) proporcionan a la humanidad una representación del mundo y de las fuerzas que lo gobiernan. Ambos enmarcan los límites de lo posible". (...) explicar un fenómeno equivale a considerarlo como el efecto visible de una causa oculta, ligada al conjunto de fuerzas invisibles que parecen regir el mundo. Ya sea mítica o científica, la representación del mundo que construye el hombre siempre deja un amplio margen a su imaginación"*.

y resultado de la apercepción y elaboración de las experiencias adquiridas, lo que permite que tengamos conciencia de nuestra propia persona, y de nuestra situación en el espacio y en el tiempo”.(31)

En el enfermo mental, se producen alteraciones de conciencia que pueden ser detectadas en sus trabajos plásticos, en los que han sido puestas de manifiesto por vía proyectiva. En lo relativo a la orientación, que como sabemos afecta a la percepción exterior, interior y temporal del sujeto, consideramos adecuado por tanto, el uso como grupo de cotejo, de imágenes de cartografía y anatomía en su dimensión arcaica, al verificarse en su conjunto, la manifestación de las tres variables, eventualmente extrapolables a las representaciones de este tipo de pacientes en su dimensión descriptiva y *fantástica*.

En la diferenciación entre realidad y fantasía (*relaciones del yo, con el ello y el super-yo*) intervienen las funciones yoicas, desarrolladas por Sigmund y Anna Freud, que dieron lugar a la denominada *Psicología del yo*, y que Hector Fiorini (*Teoría y Técnica en Psicoterapias*, 1987), divide en tres grupos:

Básicas: *“conjunto de actividades mentales constituido por la percepción, la atención, la memoria, la anticipación (planificación), el pensamiento, la exploración (conductas de rodeo), la ejecución, control y coordinación de la acción”.*

Defensivas: *“neutralizar las ansiedades mediante diversas modalidades de manejo de conflicto, creados entre condiciones de realidad, impulsos y prohibiciones”.*

Funciones sintéticas, integradoras y organizadoras: *“son aquellas que permiten establecer conexiones entre aspectos diversos con el fin de obtener una unidad, resultando ésta siempre de una complejidad mayor que sus partes. Toda función sintética se alterna con su complementaria de análisis (necesidad de descomponer para luego integrar)”.*(32)

Estas funciones intervinieron sin duda, en la mente del antiguo cartógrafo o dibujante de anatomía, a la hora de decidir la metodología a emplear para llevar a cabo su trabajo de manera fidedigna, conciliando una información incompleta o fantástica y contenidos simbólicos de índole arcaica con un afán descriptivo de carácter indudablemente científico dada la trascendencia funcional y especulativa de sus representaciones.

Además de las posibles similitudes que se pudieran encontrar entre estas obras y el trabajo plástico de los enfermos mentales al tener en cuenta estas consideraciones, no podemos menos de pensar en un hilo conductor que trasciende los nuevos usos y conocimientos de cada época y se manifiesta a la vez, ubicuo y distante respecto a la singularidad del individuo humano. Bien pudiera llamarse Arte esta difícil forma de conocimiento.

Queremos terminar este apartado con unas palabras de Eco (1985), en las que citando a Maritain (Francia, 1882-1973), nos habla de la existencia de un preconsciente espiritual, en relación al conocimiento poético [artístico] que se produce cuando *“se unen la realidad objetiva y la actividad espiritual personal”*.(33) En relación a esta idea, gira buena parte del espíritu de este estudio.

III.IV. Diseño de investigación.

A continuación se exponen los criterios y la metodología utilizada en la confección y exposición del presente trabajo. En el primer apartado se formulan las pautas seguidas, en cuanto a contexto, método y carácter del mismo. En el segundo, y con carácter general, se mencionan las operaciones realizadas y se defiende su carácter científico. En el tercero y cuarto, se expone un extracto de la metodología utilizada y su presentación en el presente volumen. En un contexto general fenomenológico, por la acepción de *“exploración”* y *“hallazgo”* implícita en su etimología y por su vinculación con la narrativa, nos gustaría inscribir nuestro trabajo en el campo de la heurística. También por el importante papel que la intuición ha tenido en su desarrollo.

Se ha definido la heurística como un sistema de investigación en el que la búsqueda de la solución a un problema se realiza por a través de métodos no ortodoxos. Compartimos por tanto los temores del Dr. Velasco Gómez (2000), cuando afirma: *“En general la reivindicación metodológica de la heurística en la filosofía de la ciencia asume un carácter deflacionario, infralógico y laxo”* (...) pero continúa: *“Por el contrario, los métodos heurísticos tienen la función pragmática de plantear problemas novedosos e interesantes y proponer soluciones hipotéticas promisorias”*.(34)

Nos atrevemos a hacerlo así en el contexto de una investigación interdisciplinar en la que se incluye ciencia, arte, y humanidades, disciplinas, éstas últimas más proclives a admitir un cierto grado de subjetividad en sus exposiciones. La dificultad que conlleva el estudio de la pintura psicopatológica y el enfoque que nos atrevemos a calificar como novedoso al confrontar a través de parámetros simbólico-formales, grupos de imágenes tan alejados entre sí nos ha obligado a una reelaboración constante en la metodología utilizada hasta encontrar resultados que pudieran ofrecer una cierta estabilidad argumental. En el libro de Fontes de Gracia (el al.), *Diseños de investigación en Psicología* (2006), se consignan algunos modelos exploratorios en esta Disciplina, de los que extraemos los parámetros que mejor se adaptan a nuestro modelo de investigación. En lo referente al método, el profesor Sarriá (2006), plantea como adecuados los siguientes parámetros:

Método: Selectivo u observacional-correlacional.

La característica fundamental de la investigación realizada con el método selectivo es el estudio de los fenómenos sin intención manipulativa del investigador, a partir de la selección de sujetos (u otras unidades de observación) en función de que posean entre sus características, un determinado valor o modalidad de las variables de estudio para poder estudiar la relación existente entre ellas

o con su manifestación específica en otras”.(35)

Este sistema, se adapta con justeza al que aquí se ha observado. El Profesor Sierra Bravo (1998), analiza los trabajos de investigación desde sus diferentes variables. Nos interesamos de los modelos propuestos, respecto al carácter y amplitud de los trabajos, a los que nos adherimos.

Tipo, según su amplitud: Panorámica.

“Las tesis panorámicas, dada su amplitud, sólo pueden tener normalmente carácter descriptivo o compilatorio lo que no impide su interés científico si logra reunir materiales hasta entonces dispersos y dan lugar a nuevas síntesis de los mismos”.

Carácter: Empírico.

“Tesis empíricas son las que implican una investigación empírica, es decir, las que tienen por objeto el estudio de una determinada realidad observable.” (36)

Respecto al carácter panorámico de la tesis, pudiera objetarse aquí que tras el visionado de centenares de ilustraciones, bien pueden encontrarse analogías o patrones representacionales de algún tipo entre los tres grupos, suficientes para elaborar una lista. Responderemos a esto diciendo que las analogías propuestas no han sido escogidas al azar, sino y en primer lugar, percibidas (en parte) intuitivamente, estructuradas en base a parámetros definidos por el trasfondo psicológico-narrativo que a nuestro criterio encierran y establecida la correspondencia de su aparición entre los tres grupos de imágenes. Al efecto, y entrando ya en el carácter empírico de la investigación verificaremos la existencia de los casos uno a uno y acompañados de las explicaciones oportunas.

III.IV.I. Enfoques científicos del tema a investigar y operaciones realizadas.

Umberto Eco (1977), nos advierte sobre los requisitos que debe reunir una investigación para poder adjudicarle el carácter de científica:

1° Debe tratar sobre elementos reconocibles de manera que también sean reconocibles por los demás.

2° Debe decir cosas nuevas o proporcionar nuevas perspectivas al respecto.

3° Debe resultar útil y ofertar elementos para su verificación o refutación.(37)

Pensamos que la nuestra, cumplimenta estas exigencias, ahora bien, por sus particularidades resultaría conveniente hacer algunas puntualizaciones.

Se observará que algunas de las analogías cuya existencia se plantea como hipótesis de- tentan una inflexión dual. Esta característica en modo alguno ha sido establecida de modo caprichoso. Muy al contrario, reside por un lado, en la necesidad de asociar los aspectos simbólico-formales en imágenes cuyos significantes han sido modificados a largo del tiempo por la simbología predominante en el momento de su ejecución. Por otro, y el de mayor importancia, en el de que estas estructuras formales y simbólicas, han de servir en última instancia, como referencia y elemento de análisis de obras de arte psicopatológico en las que las vinculaciones psicologico-formales se convierten en imperativo.

A este respecto, la determinación de unos categorías representacionales estables, no excluiría que por la polisemia de los componentes que los integran, éstos pudieran presentarse de manera accesoria en más de uno de los casos presentados. Al efecto, se hará una presentación pormenorizada de los casos, acompañados de explicaciones que consideramos suficientes, con la apoyatura de la parte teórica, para sustentar los supuestos mencionados. Como se ha dicho, esta investigación se basa en el método observacional. La correcta elaboración de sus unidades de análisis, tras la vaga constatación de la existencia de estos

patrones representacionales en las series de imágenes estudiadas, así como de su eventual trascendencia, se realizará por medio de operaciones de análisis, categorización y clasificación que quedarán patentes en el cuerpo de la tesis y que incluyen consideraciones de importancia respecto a:

- . Sensopercepción, percepción visual e imagen.
- . Imagen mental, sueño, imaginación e intuición.
- . Articulación lingüístico-imaginal en la cognición.
- . Símbolo, mito y arquetipo. Transmisión intergeneracional de la imagen.
- . Arte/creatividad. Arte/locura.
- . La imagen y el símbolo en psicoterapia.
- . Patrones representacionales

Entre otras apreciaciones.

III.IV.II. Procedimientos en este estudio.

Puntualizaremos ahora la metodología utilizada, explicada ya en parte, en los anteriores apartados.

- 1.** Visionado y análisis de un gran número de imágenes de obra plástica de enfermos mentales, tanto en las colecciones clásicas como en los Módulos de terapia por el Arte de A.M.S.A.

- 2.** Se percibe en un alto número de estas imágenes una búsqueda deliberada de “reorientación”, tanto espacial como corporal junto a un fuerte contenido *apelativo*. así como determinadas incongruencias por parte del paciente en la percepción de la narrativa de la imagen

- 3.** Se hacen ensayos de análisis de este tipo de obras a través de test tradicionales sin resultados.

- 4.** Se busca establecer comparaciones simbólicas o formales con otros grupos de imágenes: prehistóricas, niños, tribus primitivas, etc., sin resultados.

- 5.** Se piensa en la *imagen descriptiva*, como portadora de aspectos *normativos* sujetos a *interferencias* en su evolución histórica.

- 6.** Se encuentra analogías de interés entre la obra de los enfermos mentales y dos grupos de imágenes: láminas de anatomía y cartografía pre-científica y se evalúa su eventual interés psico-terapéutico.

- 7.** Se encuentran estructuras simbólico-formales similares en el terreno del arte tradicional.

- 8.** Se estudian estas estructuras, considerando su pervivencia a lo largo del tiempo como patrones representacionales de índole, eventualmente universal y se analizan a través de un amplio soporte teórico.

- 9.** Se establecerán grupos de analogías simbólico-formales en la elaboración de los grupos de imágenes, [cartografía-anatomía] en relación a [arte de los enfermos mentales] que, en el caso de los dos (*llamémosles así*), grupos de control, responderán a imperativos de orden descriptivo/narrativo.

- 10.** Se elaborará un cuestionario con los grupos de analogías simbólico-formales detectadas al objeto de verificar metódicamente su existencia en las obras que se estudian.

11. Se reflexiona sobre la intervención del inconsciente en la elaboración de los dos amplios tipos de imágenes.

12. Se reflexiona sobre la intervención del inconsciente en la creación artística tradicional y en el trabajo de anatomistas y cartógrafos precientíficos.

13. Se expone con ejemplos documentados, la existencia de estas analogías simbólico-formales en los tres grupos de imágenes objeto de estudio que establecemos como "*patrones de representación*".

En un apartado dedicado a la metodología no podemos menos de incluir la importancia que ha adquirido en este trabajo la investigación práctica y teórica en el campo de la terapia por el arte que hemos afrontado con especial interés.

III.IV.III. Organización de los hallazgos.

Desde el punto de vista de su organización, este trabajo se estructura en torno a dos bloques principales, uno teórico, y otro dedicado a la presentación de imágenes.

En la parte teórica haremos un recorrido en torno a la imagen en su dimensión simbólica y en lo que a su posible transmisión intergeneracional se refiere. Abordaremos la articulación icónico-lingüística presente en los mecanismos de cognición y su eventual utilidad en la exploración de algunas disfunciones mentales a través del sistema inconsciente.

La presentación de imágenes se distribuye en tres grupos esenciales, en el primero, se presentarán algunos dibujos autodescriptivos cuerpo-entorno planteados en nuestras sesiones, junto a algunos ejemplos pertinentes que hemos creído encontrar en la obra plástica de los enfermos mentales. En el segundo, se muestra, el origen de las primeras intuiciones o ideas matrices, que en junto a las observaciones realizadas, dieron origen a este trabajo y se

expone la existencia de las *analogías* en el campo tradicional del arte en las que adquieren diferentes dimensiones de orden funcional y simbólico. En el tercero, eje de este estudio, tras la aplicación del mencionado cuestionario o *rejilla* se expondrán con ejemplos las analogías encontradas, como patrones de representación comunes a los tres grandes grupos de imágenes ya descritos. Tras esta mención de los enfoques generales tenidos en cuenta, exponemos la presentación temática por capítulos.

Iª PARTE

1º Capítulo: Se presenta un estudio previo de las *formas tipificadas de representación* que hemos creído encontrar, en el ámbito del arte tradicional, al objeto de profundizar en sus significados simbólico-formales.

IIª PARTE

2º Capítulo: Se realiza un breve recorrido en lo que a la génesis de la imagen se refiere, desde la senso-percepción a la reelaboración efectiva de la imagen, tocando algunos aspectos relativos a la imaginación e intuición en el proceso de su confección.

3º Capítulo: Se analiza, arquetipo, mito y símbolo como entidades transmisoras de la Cultura y eventualmente de *representaciones mentales* susceptibles de ser analizadas a través de su representación plástica.

4º Capítulo: Se estudian algunos aspectos de la creatividad y sus mecanismos en relación con el arte y la enfermedad mental.

5º Capítulo: Se estudiará el uso de *imagen, símbolo y arquetipo* en algunas técnicas psicoterapéuticas.

6° Capítulo: Se revisarán algunos fenómenos relacionados, en términos generales con la similitud y la contigüidad, que pudieran dar lugar desde una perspectiva diacrónica a *deslizamientos* *significante/significado*.

IIIª PARTE.

7° Capítulo: Destinado a la presentación de las imágenes y los patrones o formas de representación descriptiva encontrados en los tres grupos de análisis ya mencionados.

8° Capítulo: Se introducen algunas reflexiones que, en nuestra opinión, corroboran o arrojan luz sobre los supuestos genéricos que sustentan el espíritu de este trabajo. Últimas reflexiones y conclusiones.

Se incluirá un glosario para mostrar el uso con que se utilizan algunos términos. Algunos de ellos estarán incluidos en el desarrollo del cuerpo teórico, otros, se exponen de forma repetida para cotejar las diferentes acepciones que recogen desde el ámbito de la psicología, simbología, etc.

Dada la amplitud de los temas a tratar, que ha dado lugar a la inclusión de un gran número de citas, para una rápida comprensión del hilo argumental del trabajo, al final de cada capítulo se incluirá un breve extracto o resumen de los asuntos más relevantes expuestos en el mismo.

Consideramos la lectura del primer capítulo, de gran importancia para la correcta interpretación de la tesis. En torno a su elaboración han surgido las primeras intuiciones y algunas de las posteriores modificaciones aplicadas al conjunto. Es por esto que se organiza dicho capítulo como una Iª Parte, en el contexto general del trabajo.

Deseamos terminar esta Introducción con unas palabras de Eco (1985), a favor de la metodología utilizada en una investigación de amplio espectro, que usa del arte como vínculo entre sus diferentes ámbitos. Dice el autor: “...*la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones, de estilos y criterios formales;*

análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que damos lugar, constituyen entonces, la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades en una experiencia que no puede definirse normativamente”.(38)

Con todo, esperamos que tras la lectura de estas páginas y el visionado de las imágenes, nuestros argumentos queden debidamente fundamentados.

IV. Hipótesis.

Definimos nuestra hipótesis de trabajo como sigue:

Es posible establecer analogías simbólico-formales y patrones de representación similares entre la producción plástica de los enfermos mentales y la gráfica empleada en la confección de láminas de cartografía y anatomía precientífica desde el aspecto de su intencionalidad, como “*Determinación de la voluntad en orden a un fin*” (Dicc. de la RAE, 2001, p. 873), en su faceta narrativo-descriptiva y desde el punto de vista de los recursos representacionales utilizados para la consecución de ese fin.

En páginas anteriores se ha descrito la imagen descriptiva o funcional como portadora de valores normativos y altamente articulados desde el punto de vista lingüístico por el carácter utilitario y divulgativo para el que han sido diseñadas. Esta reflexión nos introduce en la consideración de la imagen -en general- como elemento lingüístico¹²(39) que se vería fuertemente acentuada en la tipología representacional mencionada.¹³(40) Sin embargo, comparando un objetivo común de índole funcional, desde el punto de vista de su evolución

¹² “Las estructuras lingüísticas, y no solo las predisposiciones de la percepción, median nuestra relación visual con el mundo, al menos en la medida en que las representaciones visuales han de ser sometidas, traducidas, (...) lingüísticamente cuando tratamos de comunicarlas”.

¹³ “También, por oposición, cuando enfrentamos el dibujo libre con su antagónico, el dibujo “no libre” [artístico] se establece con nitidez una de las cualidades definitorias de este último: es un dibujo sometido a reglas, a convenciones que lo regulan y limitan pero le confieren al mismo tiempo, la gran ventaja de hacerlo universal y lo convierten en un lenguaje común”.

histórica, sus significantes se ven afectados por los valores simbólicos predominantes en el momento en que fueron confeccionadas.

En el caso de la pintura psicopatológica, considerado el arte como una práctica en la que se aúnan aspectos conscientes y subconscientes, que afectan tanto a la forma como al significado de lo representado, la obra plástica de los enfermos mentales se estudia como grupo en el existiría una mayor permeabilidad en el afloramiento y consiguiente detección de estos factores inconscientes que, con carácter general se supone manifestados de manera simbólica. (41)¹⁴

Ahora bien, en este tipo de obra, más allá de las características concretas de lo representado debemos suponer una intencionalidad narrativo-descriptiva que nada nos autoriza a suponer diferente a la de los sanos¹⁵ por mucho que las imágenes de los primeros se vean gravemente afectadas por sus respectivas dolencias en el plano de lo formal y también de lo simbólico,¹⁶ de la misma manera, invirtiendo los términos y respecto a los grupos de imágenes de cotejo, no pensaremos, por ejemplo, que Fortunio Liceti (Italia, 1577-1657), era un imbecil al haber dibujado con ánimo científico figuras humanas con cabeza de elefante, como posibilidad de una anomalía genética.

En 1923, en su obra *Bildneri Der Geisteskranken*, Hans Prinzhorn, entre otras cuestiones hace una reflexión de conjunto sobre las tendencias configuradoras observadas en las obras objeto de su estudio. En relación al aspecto caótico y aparentemente indescifrable que presentan algunas de ellas hace la siguiente afirmación: *“Esto, sin embargo, no es tan frecuente como el lego suele esperar. (...) El poder de sugestión de los principios más simples de la configuración –secuencia, alternancia regular, simetría- se revela en cambio asombrosamente fuerte. Se resisten casi a cualquier disgregación y testimonian con ello, la inclinación pro-*

¹⁴ *“En el sentido freudiano, del término, el símbolo expone de forma indirecta, figurada y más o menos difícil de descifrar, el deseo o los conflictos. El símbolo es « la relación que une el contenido manifiesto, de un pensamiento de un comportamiento o de una palabra a su sentido latente ».*

¹⁵ Esta característica fue vislumbrada en contacto con los pacientes durante las sesiones de terapia por el arte y mencionada en origen como *“función apelativa de la imagen psicopatológica”*.

fundamente arraigada, a oponer un orden abstracto, una ley, al caos del mundo exterior.” (42)
Otra prueba evidente en cuanto a la presencia de aspectos normativos o estructurales -interpretados ambos términos con la amplitud que se desee- en la obra de los pacientes, es la existencia de estilos personales claramente definidos en su trabajo plástico. Un estilo es: *“un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, sumisas a una lógica interna que las organiza”*. (H. Focillon, 1934).(43)

La cuestión de los *estilos* [culturales] en relación a la eventual existencia de patrones de representación comunes entre cartografía y anatomía científica, por un lado, y arte de los enfermos mentales, por otro, es importante en el contexto de este trabajo, por cuanto resultan ser el factor que modificará los significantes de las imágenes del primer grupo. Se podría objetar que los autores de este tipo de documentos también eran poseedores de un estilo propio que quedaría reflejado en sus dibujos, pero salvo excepciones, los modelos representacionales estaban fuertemente estereotipados y, como se ha dicho, condicionados por los valores simbólicos propios de la época.

A este respecto, y en cuanto a la frecuente aparición de imágenes primitivas, místicas o *arquetipales* en la producción plástica de los pacientes, Prinzhorn hace esta interesante reflexión: *“En relación a este asunto llegamos al mismo principio: hay formas psíquicas de expresión y configuraciones visuales análogas que, en condiciones idénticas, forzosamente son casi iguales en todas las personas, como sucede con los principios fisiológicos. La influencia de costumbres civilizadoras y normas restrictivas perturba y reprime ese decurso normal. No obstante, circunstancias excepcionales de todas clases en las cuales se rompe la atadura cotidiana favorecen esas modalidades primitivas”*.(44)

Pudiera decirse que nuestra investigación consiste en una aproximación a esas *“formas psíquicas de expresión y configuraciones visuales análogas”* y su eventual pervivencia tras la *“perturbación”* de la enfermedad mental.

V. Objetivos.

Tras un estudio sobre los modelos básicos de articulación descriptivo-narrativa utilizados en el **Arte tradicional**, desde el prisma de las implicaciones psicológicas que estas formas de representación pudieran suponer y a partir de los ya mencionados grupos de imágenes:

1) Cartografía precientífica

2) Anatomía precientífica

3) Pintura psicopatológica

Se establecen los siguientes objetivos:

a) Verificar la existencia de analogías en la construcción estructural y formal de la imagen.

Se estudiarán los aspectos actitudinales y comportamentales del dibujante frente a la tarea de representar elementos que no conoce del todo o de aquellos de los que solo tiene referencias de segunda mano.

b) Verificar la existencia de analogías en las configuraciones verbo-icónicas.

Se estudiarán las relaciones texto-imagen en sus aspectos formales y en las eventuales articulaciones significante/significado que pudieran producirse como consecuencia de su relación mutua.

c) Verificar la existencia de analogías en la narrativa estrictamente icónica.

Se estudiarán los aspectos narrativos elaborados exclusivamente por medio de la imagen en sus diferentes estructuraciones.

d) Verificar la existencia de analogías en las imágenes de contenido proyectual y sintético.

Se estudiará la existencia de croquis, esquemas, diagramas, etc., como elementos

descriptivos dotados de un especificidad propia.

e) Verificar la existencia de analogías en las imágenes de carácter metamórfico.

Se estudiarán aquellas imágenes que representan procesos de modificación en su apariencia y significado.

f) Verificar la existencia de analogías en la representación de imágenes de contenido simbólico.

Se estudiarán los aspectos simbólicos de las imágenes y su emergencia en los tres grupos propuestos.

- (1) Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría. Vol 17, No 61 (1997). Aron Guriévich. *Historia de la psiquiatría. La identidad en la Edad Media. El caso de Opicinus de Canistris*. [p. 93] (01/14). EISSN: 2340 2733. Disponible en: <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15526>
- (2) ASHBERY, JOHN, 1961, Una entrevista con Henri Michaux, TEXTO © 1961 ART-NEWS, LLC, MARCH, en Revista Minerva, del Círculo de Bellas Artes, 2007, N° 4, Madrid. Disponible en: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=129>
- (3) DE QUINCEY, Thomas, 2001, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed. 1821. [p. 195]
- (4) H. Michaux. *Misérable miracle*, pp. 176-77, en BROOME, Peter, 1999, *Baudelaire's Poetic Patterns, The Secret Language of "Les Fleurs Du Mal"*. Rodopi, B. V., Amsterdam. [p. 207]
- (5) Sergueï Chamchinov, «*Les dessins et les manuscrits de Michaux*», Item [En ligne], Mis en ligne le: 03 juillet 2008. (12/13)
Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=344653>.
- (6) FAUCHERAU, Serge (ed.) et al., 2007, *En torno al Art Brut*, Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, Madrid. [pp. 13-14]
- (7) CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, 1999, *Diccionario de los símbolos*, 6. *La lógica de lo imaginario y la de la razón*. Herder, Barcelona. 1ª ed., 1969. [p.33]
- (8) LÓPEZ-IBOR, Juan J., et al. *Romanticismo y Esquizofrenia*. Primera parte: *La Hipó-*

tesis de la recencia y el núcleo fundamental de la enfermedad. Actas Esp. Psiquiatr. 2014; 42(4):133-58. [p. 152] (10/13) Disponible en:

<http://actaspsiquiatria.es/repositorio/16/90/ESP/16-90-ESP-133-158-423459.pdf>

- (9) Ibid. [p. 152]
- (10) JACQ, Christian, BRUNIER, François, 1981, *El mensaje de los constructores de catedrales*, Cfr., Cap. II, "Luz de la Tradición", Plaza & Janés S.A., Barcelona. 1ª Ed., 1974. [pp. 37-47]
- (11) GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010, *Procesos creativos en artistas outsiders*, Tesis doctoral, Dir. Noemí Martínez Díez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Dep. de Didáctica de la expresión Plástica. [p. 330]
- (12) BEIGBEDER, Olivier, 1971, *La simbología*, Oikos-tau, Barcelona. 1ª Ed., 1968. [p. 5]
- (13) DE CASTRO, Constancio, 2004, *Mapas mentales*, Universidad de Navarra, Pamplona. [p. 147]
- (14) VILCHES, Lorenzo, 1983, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, Barcelona. [p. 181]
- (15) DE CASTRO, 2004, op. cit., [p. 73]
- (16) DELGADO LOPEZ, Enrique y CARETTA, Miguel Nicolás. *Imaginación y cartografía: un estudio sobre el proceso del descubrimiento americano*. Cuicuilco. 2008, vol.15, n.43 [citado: 2013-05-22], pp.111-136. ISSN 0185-1659. (03/13). Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_S0185-arttext&pid=165920080_00200005#m7

- (17) bid.
- (18) Ibid.
- (19) GAUTHIER, Guy, 1996, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cap., VII: *La organización del espacio, elemento narrativo*. Cátedra, Madrid. [p. 162]
- (20) GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010, op. cit., [p. 351]
- (21) ECO, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Lumen, Barcelona. [pp. 21-22]
- (22) BOHM, D. y PEAT, F.D., 2010, *Ciencia, Orden y Creatividad*, Kairós, Barcelona. 1ª Ed., 1988. [p. 19]
- (23) VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo, 1979, *La comunicación y sus clases. Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana*, Luis Vives, Zaragoza. [p. 100]
- (24) Ibid., [p. 102]
- (25) BORDES, Juan, 2003, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo/La anatomía/La proporción/La fisiognomía*. Cátedra, Madrid. [p. 124]
- (26) HUARD, Pierre, IMBAULT-HUART, Marie-José, 1983, *Andrés Vesalio. Iconografía anatómica*, Laboratorios Beecham, S.A., Temis, Barcelona. 1ª Ed., 1080. [p. 7]
- (27) GARCÍA SECO, Manuel A., 2010, *Profetas y Filósofos. Dibujos*, Ed., García Se-

co Fernández Rivera. Bilbao. [p. 45]

- (28) ENCYCLOPAEDIA ANATOMICA, 2006, Museo La Specola Florence. Marta Poggesi, *La collezione ceroplastica del Museo "La Specola"*, Taschen, Madrid. [p.32].
- (29) FERNÁNDEZ ALBORÉS, Manuel Ángel, 2009, *El texto del animal invisible. El Animal Invisible, Reflexiones sobre arte e historia natural. 1-Ideas recurrentes para un Teseo de escasa madeja.-1.1.1. La imagen de la naturaleza inscrita en la imagen de la ciencia, o viceversa*, Publicado el Martes, 21 de abril de 2009. (09/13).
Disponibile en: <http://mafa-textoinvisible.blogspot.com.es/>
- (30) GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010, op. cit., [p. 380]
- (31) MARIETAN, Hugo, 1994, *Semiología psiquiátrica y psicopatía, Conciencia y orientación*, (10/10). Disponible en:
<http://www.marietan.com.ar/semiologia/capitulo10.htm>
- (32) *Las funciones yoicas en el proceso terapéutico. Salud y psicología*, (2011) (12/11).
Disponibile en:
<http://saludypsicologia.com/3961/las-funciones-yoicas-en-el-proceso-terapeutico/>
- (33) ECO, Umberto, 1985, *La definición del Arte*, M. Roca, D.L., Barcelona. [p. 117]
- (34) PEREDA, Carlos, PÉREZ, Ana Rosa, et al, 2000, *El Concepto de Heurística en las Ciencias y las Humanidades*, Introducción, Ambrosio Velasco Gómez, *Perspectivas y Horizontes de la Heurística en las Ciencias y las Humanidades*, Siglo XXI, México. [p. 6]

- (35) Ibid., Cap., II, Ana Rosa Pérez Ransanz, *Heurística y Racionalidad en la Ciencia*. [p. 27]
- (36) E. Sarriá, en: FONTES DE GRACIA, Sofía, GARCÍA GALLEGO, Carmen, et al, 2006, *Diseños de investigación en Psicología*, U.N.E.D., Madrid. [pp. 107-108]
- (37) ECO, Umberto, 1997, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, Barcelona. Cifr. [pp. 48-52]
- (38) ECO, Umberto, 1985, op. cit., [p. 27]
- (39) ABRIL, Gonzalo, 2007, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Síntesis, Madrid. [p. 14]
- (40) CABEZAS, Lino, (coord.), 2011, *Dibujo y construcción de la Realidad*, cap. II, *Dibujo y técnica: el dibujo útil*. Cátedra, Madrid. [p. 46]
- (41) CHEVALIER, jean, GHEERBRANT, Alain, 1999, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona. 1ª ed., 1969. [p. 23]
- (42) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales, Resumen de las observaciones realizadas en las obras*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. [p. 329]
- (43) FOCILLON, Henri , 1983, *La vida de las formas*, Xarait, Madrid. 1ª ed. 1934. [pp. 14-15]
- (44) PRINZHORN, 2012, op. cit. [p. 330]

PRIMERA PARTE

Iº CAPÍTULO.

**Estudio previo de las analogías simbólico-formales
objeto de esta investigación, en el arte tradicional.**

1.1. Presentación.

Como se ha dicho, el contacto con la imagen artística ha resultado esencial en el hallazgo y elaboración de las configuraciones simbólico-formales que, en una segunda fase, bajo el término, *patrones de representación*, se aplicará al cotejo de los tres grupos de imágenes apuntados, y que recordamos aquí: por un lado, imágenes de cartografía y anatomía antigua y por otro, pintura psicopatológica.

La presencia de estas figuras en el mundo del arte a lo largo del tiempo dónde adquieren connotaciones diferentes, nos hace pensar por un lado, en elementos estructurales sólidamente asentados en los procedimientos representacionales generales, por otro, nos mueve a considerarlas como herramientas de extraordinario interés a la hora de abordar un análisis de las formas de expresión, en la obra plástica de los pacientes, en el ámbito de la terapia por el arte. Dolores Durán (2007), citando al psiquiatra alemán Hans Prinzhorn (1886-1993), nos dice lo siguiente: *“De hecho, siguiendo de cerca las sugerentes teorías de Hans Prinzhorn relativas a la creación desde la demencia, cabe interpretar las obras realizadas por sujetos considerados marginales o locos, como estructuras lingüísticas propias capaces de conectarlos y relacionarlos con el mundo exterior, por mucho que a menudo esa no fuera su consciente y primera finalidad”*. (1) La detección de estas configuraciones en el terreno del arte se ha producido en un primer momento, de forma intuitiva y discontinua. Su carácter polisémico, antes señalado, su estructura simbólico-narrativa y el interés de esta investigación en la vinculación psicológico-representacional de la imagen, nos mueve a presentar una muestra panorámica de obra plástica tradicional, ordenada, bajo los parámetros propuestos, y que irá acompañada de algunas citas y reflexiones propias que colaboren, en esta primera fase, en la asociación general de ambos grandes campos.*

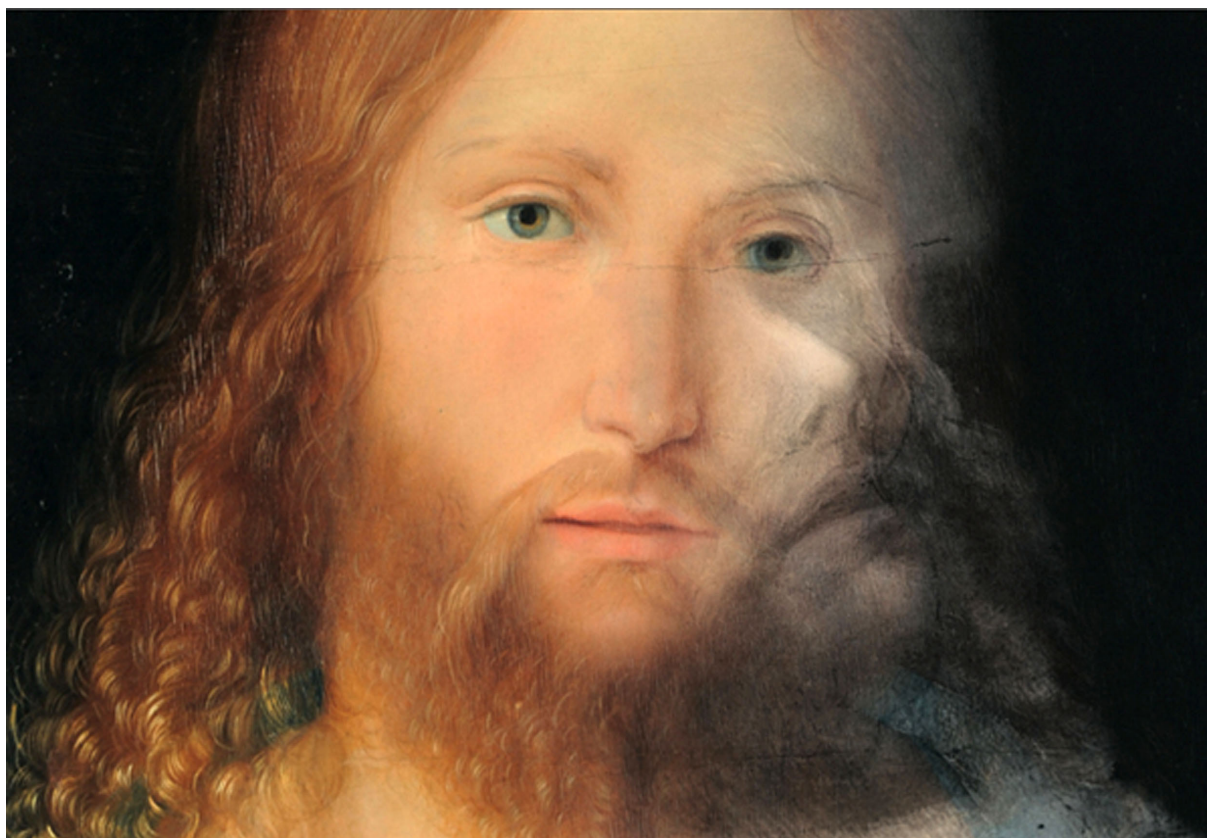
(1) DURÁN ÚCAR, Dolores, 2006, *Art Brut. Sormena eta eldarnioa. Genio y delirio*, Catálogo de la exposición celebrada del 20 de diciembre de 2006 al 28 de febrero de 2007, en Kubo-Kutxa, Sala de Exposiciones, San Sebastián.

* Las fuentes documentales de la cita de entrada a cada sección se consignan al final de la misma.

A.1-Omisiones.

Non finito, pentimenti, bosquejos y esbozos sin resolver, pervivencia de la idea, en la obra inacabada.

*“La resolución material o precisamente, la falta de esta resolución que converge en el -non finito- es la dicotomía compuesta por la idea y su ejecución. La idea original que surge en la mente y en el espíritu del artista y que, en el momento de ser traspasada a la materia vulgar, su verdadera representación se ve truncada por los mismos límites que inflige la materia sobre la idea abstracta”.**



(1). **Jacopo Barbari.** Radiografía de la obra : *Cabeza de Cristo*, ca.1503, Óleo sobre tabla trasladado a lienzo, 29 x 31,5 cm. Schlossmuseum, Weimar. Kleine Humboldt Galerie, (Berlin), Exp. *Pentimenti*, 11/11, curated by Gregor Quack & Max Seeman.



(2). Miguel Angelo Buonarroti. *La Virgen con el Niño*, ca.1525, Boceto a lápiz, 54 x 39 cm. Fundación, Casa Buonarroti, Florencia.

Nos remitimos al binomio esencial, idea/materia o idea/ejecución como primera intuición que más tarde se trasladará a a los grupos de cotejo.

En el caso que nos ocupa, el antiguo cartógrafo o anatomista, ante la recepción de datos incompletos o confusos, optaba en sus dibujos por ceñirse de forma estricta a los parámetros verificables, aunque le constase que el perfil de un continente nunca podría acabarse forma brusca, un sistema venoso no empezar ni terminar en ninguna parte, etc. Esta forma de operar por razones de interés jerárquico en cuanto a lo representado, se mantuvo incluso una vez solventadas estas vicisitudes.

Naturalmente, este criterio no es extrapolable en su integridad al campo de la obra plástica de los enfermos mentales, con todo, en muchos ejemplos de este grupo unas partes del dibujo son representadas y otras no.

Estas omisiones, han sido profusamente estudiadas en los dibujos proyectivos de la figura humana, por el significado específico de cada órgano no representado. Nosotros nos limitamos a señalar la tendencia previa a la "omisión", en algunos individuos de este

colectivo, de alguna parte del dibujo, sea ésta cual fuere como pudiera darse la tendencia a la profusión de elementos, la exageración en el tamaño, etc.

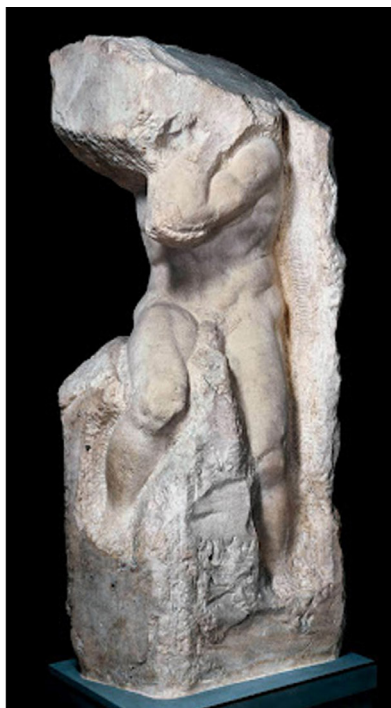


(3). Jan van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*, (1434).
Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm.
National Gallery. Londres.

La obra de Rodin (fig.6), descansa sobre la adquisición, esta vez deliberada, del *non finito* de Miguel Angel (fig. 7). Poco importa si el abandono en la ejecución de los *esclavos* fue voluntario, debido a razones técnicas o de otro tipo. La nueva idea resultante pervive al paso del tiempo.



(4). *Ibid.* (detalle). *Pentimento*.



(5). Miguel Angel Buonarotti. *Cautivos*, (1519-1535).

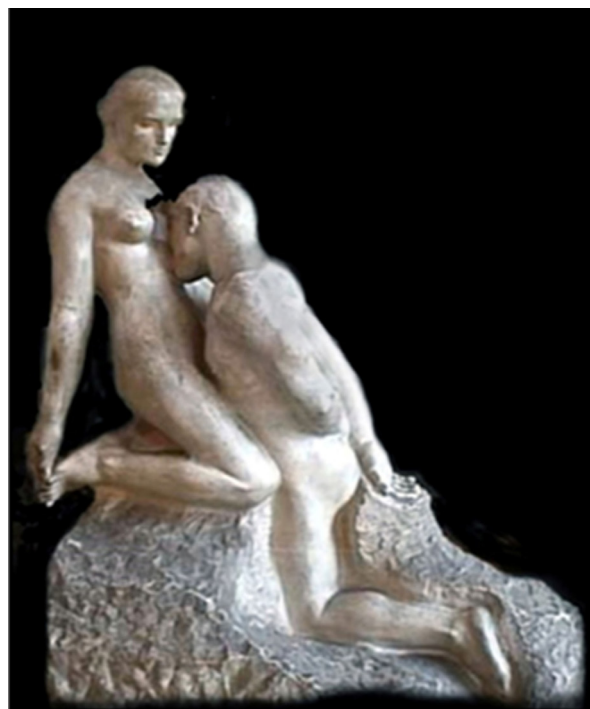
Marmol. Izq.-der.:

Esclavo despertándose, 267 cm.,

Esclavo atlante, 277 cm.,

Esclavo barbudo, 283 cm.

Galleria Della Accademia, Florencia.



(6). Auguste Rodin. *L'Éternelle idole*, 1893.

Mármol, A. 73'2 cm; L. 59'2 cm; P. 42'5 cm.

Museo August Rodin, Paris.

* HANABERGH URIBE, Verónica, 2012, *El arte del fragmento. El origen del boceto como expresión estética*, Cap., 2, *Principales teorías sobre el boceto y la imaginación en la estética europea desde principios del siglo XV, hasta mediados del siglo XIX*, 2.1, Renacimiento, Erasmus ediciones, Barcelona. [pp. 68-69]

A.2-Simplificación/Completamiento.

Afloramiento de lo esencial, restauración de lo no manifiesto.

*“Y quien sabe que las artes del dibujo son semejantes al de la poesía, tampoco ignora que los mejores poemas son aquellos que se escriben en un raptó de furor poético, no los que son producto del excesivo y prolongado trabajo. De la misma manera, las obras de los más excelentes hombres dedicados a las artes del dibujo son mejores cuando surgen de repente y de la fuerza de ese furor, y menos convincentes cuando van formándose poco a poco con esfuerzo y fatiga”. **



(1). Constantin Brancusi. *Sleeping Muse I*, (1909-1910).
Mármol, 17'2 x 27'6 x 21'2 cm.
Hirshorn Museum. Washington.

Bajo la etiqueta: *simplificación/completamiento*, tratamos ahora de describir un aspecto actitudinal diferente del anterior a la hora de elaborar los dibujos.

Hablamos sin duda de una reestructuración de carácter gestáltico y de acogimiento a una percepción inmediata y asequible de las formas, en la que intervendrían el *Principio de Proximidad*, por el que los elementos cercanos en el espacio tienden a verse como agrupados, el *Principio de Dirección Común*, por el que los elementos que por su ubicación constituyen una trayectoria tienden a verse como figura, y sobre todo el *Principio de Cierre o Completamiento*. Pero no debemos olvidar que en lo que a nuestros grupos de cotejo se refiere, el dibujante debía enfrentarse a la representación de sectores sobre los que las referencias reales se encontraban mal referenciados o bajo el lastre de diversos encorsetamientos de orden socio-cultural.

En la aplicación del caso que contemplamos, mapas y esquemas se realizan completando, de forma sencilla, los perímetros de las zonas desconocidas pero intuitas a partir de los datos disponibles.

Podría hablarse de una cierta “*audacia*” en la confección general de la imagen, moderada por un tipo de ejecución, aún, formalmente reductiva a diferencia de lo que ocurrirá en el caso siguiente, y que encontramos en forma abundante en la obra plástica psicopatológica.

Aquí, en el intento de acceder a una comprensión universal la forma regresa a lo sustancial y explora las posibilidades no resueltas de forma sintética.

Por otra parte, toda imagen que se nos presenta como fragmentada o inconclusa nos mueve a *completarla* buscando una correcta articulación formal entre el todo y las partes. (figs. 3 y 4).



(3). Autor Anónimo. *Venus de Milo*, 110 a. de C.
Mármol, 202 cm., altura.
Museo Nacional del Louvre, París.



(4). **Adolf Furtwängler.**
Reconstrucciones de la Venus de Milo. (ca.1890).



(5). **Oyvind Fahlström.** *World Map*, 1972,
Acrylic on vinyl, 36 x 72 inches.
Private collection, New York.

En los *Mapas* de Oyvind Fahlström (Brasil, 1928-1976), los territorios y accidentes geográficos se simplifican y adaptan como un puzzle que viene a representar las inquietudes sociales y poéticas del autor.

* VASARI, Giorgio, 1996, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1ª Ed., 1550. [pp. 162-163]

A.3-Incorporación.

Huellas mnémicas. Asociaciones inhabituales. Los elementos utilizados aportan sus connotaciones respectivas, en una nueva configuración significativa.

*“Podríamos definir la creatividad en la ciencia como el arte de hacer que dos más dos sean cinco. En otras palabras, consiste en combinar dominios del conocimiento que previamente no tenían relación alguna, de manera que la totalidad obtenida contiene más de lo que se ha puesto en ella.. Esta apariencia mágica se debe a que el todo no es meramente, sino una expresión de las relaciones entre sus partes y a que cada nueva síntesis conduce a la aparición de nuevos esquemas de relaciones, de estructuras cognoscitivas más complejas situadas en niveles más altos de la jerarquía mental”.**



(1). Kurt Schwitters.
Construction for Noble Ladies, 1919,
Collage, 103 x 83 cm.
Los Angeles Country Museum of Art.



(2). Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.*, 1919.
Ready-Made, (Tarjeta postal intervenida),
19,7 x 12,4 cm.
Museo de Arte de Filadelfia.

Exponemos ahora la tercera forma operativa establecida en lo que a la estructuración de la imagen se refiere. El Arte nos proporciona ejemplos más o menos pintorescos de colaboraciones forzosas de varias manos en una única obra, pero también numerosos casos en los que esta incorporación de elementos disímiles ha sido deliberadamente buscada. Un caso extremo y tal vez, antagónico con respecto a los anteriores sería el del cadáver exquisito de los surrealistas, (fig. 4), en estrecha relación con la poesía automática, (fig.5), derivada a su vez de la *asociación libre*, descrita por Freud. En el *cadáver exquisito*, son los propios ejecutantes, con un objetivo común los que se substituyen consecutivamente en la elaboración conjunta de una sola imagen.

A diferencia de en los dos casos observados hasta ahora, el anatomista y cartógrafo, incorporan en su ilustración referencias, a veces poco contrastadas o provenientes de diferentes fuentes que “*enriquecen*” visualmente el dibujo dotándolo al mismo tiempo de algunas interferencias descriptivas. Aparecen así, órganos o elementos geográficos inexistentes o distorsionados que arrojan

alguna luz sobre el ideario de aquellos dibujantes. Consideramos de interés el estudio particularizado de estas “*interferencias*”, muy frecuentes en la obra plástica de los enfermos mentales.



(3). André Breton. Poesía automática realizada para su libro, *Poisson soluble* (1924).



(4). Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró y Max Morise. *Cadáver exquisito*, (1928).



(5). Jacques Villeglé. *Rue des deux Vincent*, 1988,
Carteles rasgados montados sobre lienzo, 121 x 112 cm.
Colección particular.

* KOESTLER, Arthur, 1983, *En busca de lo absoluto*, cap., II, *El arte del descubrimiento y el descubrimiento del arte*, Kairós, Barcelona. [p. 43]

B.1-Texto e Imagen.

Similitud, contigüidad...

*“El maridaje entre imagen (figura) y palabra (lema), en el marco de su carácter instrumental y función didáctica, obliga al receptor a interpretar dos códigos complementarios: el literario y el visual; convirtiéndolo, por tanto, en un lector-espectador.(...) En ese sentido, de raigambre neoplatónica es ofrecer a las artes plásticas la posibilidad de transmitir al espectador lo inexpressable y misterioso, lo que se sustrae a la lógica normal del lenguaje”.**



(1). **Joseph Kosutt.** *One and thee Chairs*, 1965.
 Instalación, Pieza derecha: 52 x 80 cm /
 Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm.
 MOMA, Nueva York.



(2). Alberto Durero. *Retrato de su madre*, 1514.
Carboncillo sobre papel, 42'1 x 30'3 cm.
Museo Dahlem, Kupferstichkabinett, Berlín.

Con la aparición de texto, imagen y palabra se complementan enriqueciéndose mutuamente.

El artista norteamericano Joseph Kosuth, en su instalación *Una y tres sillas* (fig. 1), nos muestra reunidos, diferentes códigos de acceso a la realidad mediante la representación de un objeto, su imagen y su definición lingüística, es decir el referente, el significado y el significante reunidos.

¿Dónde se halla entonces la “cuarta silla”? Suponemos, claro está, que ese objeto es el resultante de cualquiera de los tres expuestos, tras pasar por los filtros de nuestra subjetividad por lo que precisamente resulta irrepresentable de cara a un conjunto heterogéneo de espectadores.

Poco cuesta relacionar esa búsqueda de la “cuarta silla” con la labor del analista. Sin embargo, raramente se dispone de tantos elementos de referencia pero sin duda en lo que a un estudio sobre pintura psicopatológica se refiere, la relación entre texto e imagen puede aportar información relevante.

En el Arte tradicional, la aparición de texto en las imágenes ha evolucionado desde una simple función aclaratoria (fig. 3), hasta for-

mar parte de su compleja estructura significativa con un hito importante en el desarrollo del Cubismo. Daniel-Henry Kahnweiler (Alemania, 1884 1979), llega a decir: *“La pintura es una escritura que crea signos. Una mujer en un lienzo no es una mujer; son signos, es un conjunto de signos que leo como mujer. Cuando usted escribe en una hoja de papel m-u-j-e-r, la persona que sabe leer, leerá no sólo la palabra mujer, sino que verá por así decirlo a una mujer. Es lo mismo en pintura, no hay ninguna diferencia. La pintura, en el fondo, no ha sido nunca un espejo del mundo exterior, no ha sido nunca como la fotografía; es una creación de signos que sólo eran leídos por los contemporáneos, después de un cierto aprendizaje, no obstante. Los cubistas crearon signos completamente nuevos, y eso fue lo que dificultó la lectura de sus cuadros durante tanto tiempo”*.¹

¹Andima Ibinagabeitia Proiektua,-deposito de publicaciones literarias-Revista Garziarena-nº 7 (1993-septiembre), *Vemos. Oímos, sabemos*, DH Kahnweiler. (*Mis galerías y mis pintores*,1991, Ediciones Ardora, Madrid). Gipuzkoako Foru Aldundiko Kultura, <http://andima.armiarma.com/garz/garz0711.htm>



(3). Mosaico gladiatorio conmemorativo. (siglo III d.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



(4), Juan Gris. *Botella de agua y frutero*, 1915. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección privada, New York.



(5). René Magritte. "La traición de las imágenes", 1929.
Óleo sobre lienzo, 81'12 x 25'4 cm.

(Fig. 5) "Esta imagen que hace pensar inmediatamente en una pipa, demuestra bien, gracias a las palabras que la acompañan, que es un abuso obstinado del lenguaje lo que hace decir: esto no es una pipa", y, "ciertamente, Esto no es una pipa, demuestra la escisión entre el signo (la palabra) y la cosa (objeto)".

René Magritte. *Lettres à André Bosmans* (1958-1967). Bruxelles: Seghers, 1990, 328. en:

ARENAL, M^a Ángeles, 2013, *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Tesis doctoral, Dir. Ana M^a Leyra Soriano. Universidad Complutense de Madrid. Fac. de Filosofía.[p. 426]

* SAMPEDRO. Simón, 2013, *El compromiso ético de la estética: la empresa política barroca*, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. [en línea]. Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla. Semestral. Sevilla. ISSN 1697-8072. I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (Eds.), 2004. Número 12, marzo de 2013. [pp. 97-98] (06/12). Disponible en: <http://www.institucional.us.es/fedro>.

B.2-Texto de adapta (formalmente) a Imagen.

Nuevas articulaciones icónico-lingüísticas modifican la relación significante/significado del conjunto.

“Respecto de la iconicidad, (...) el especial despliegue caligramático, no resulta arbitrario en la configuración del mensaje poético. De hecho, a modo de formantes secundarios, encontramos otros elementos de carácter subsidiario, provenientes de planos morfológicos, sintácticos y semánticos, que individualizarán aún más las características propias de cada composición”.*



(1). Simmias de Rodas. *Huevo*. Siglo IV, a. de C.

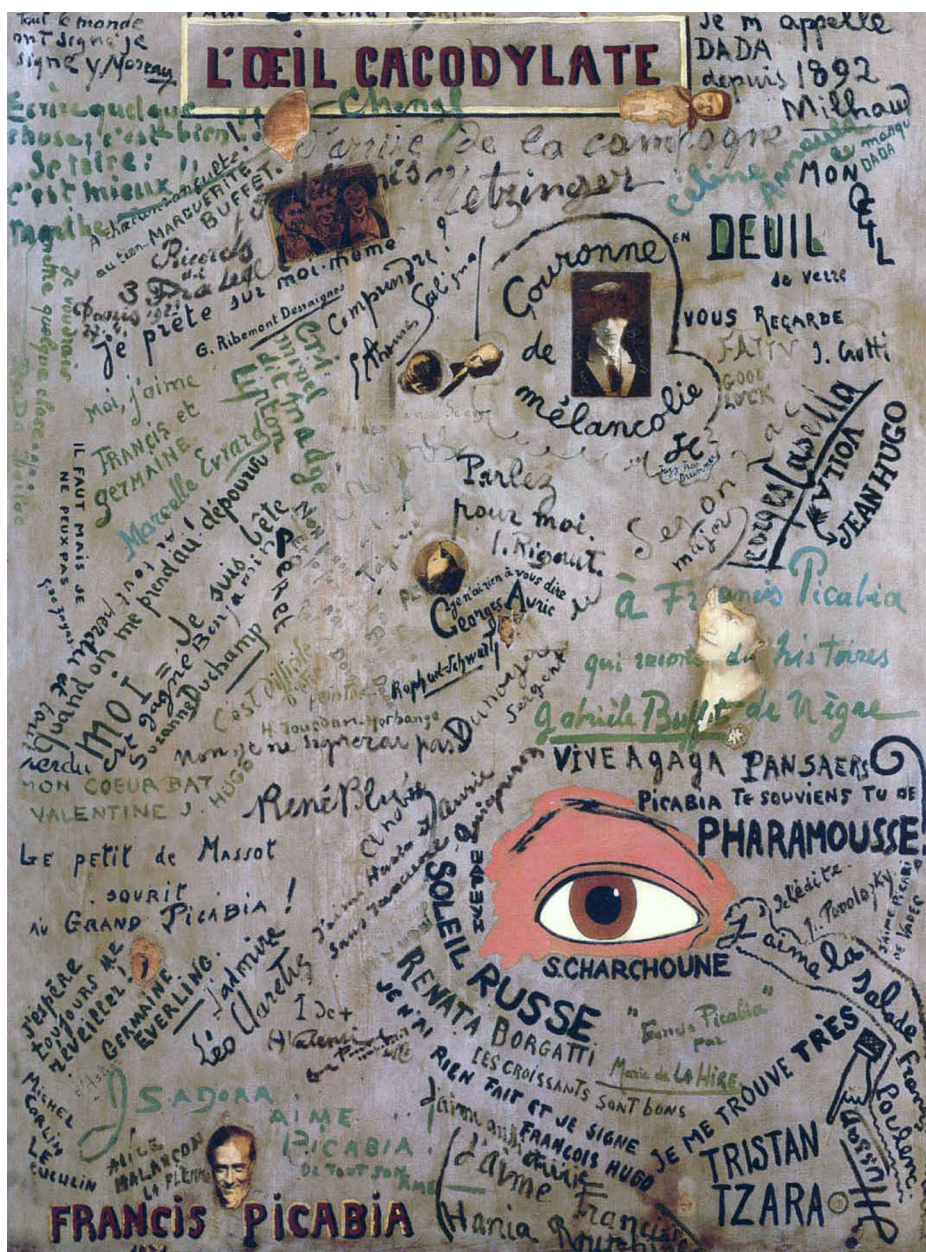


(2). Carmen figuratum. from a Festival prayer book (*mahzor*) for Rosh-Shanah, France, 14th c.

con su significante en el aspecto final de la obra pero sin perder su carácter lingüístico. El espectador se ve movido a buscar una estructura única y coherente a través de de esta doble *lectura*. Dependiendo del objetivo deseado por su diseñador, la relación texto-imagen puede ir desde su simple reforzamiento mutuo, a las articulaciones más sorprendentes.



(4). Paula Scher.
The Truth Behind the Overused Publicity; 1992.
Acrylic on canvas, 9 3/4 inches diameter.



(5). Francis Picabia. *El ojo cacodilato*, 1921.
Óleo y papel sobre lienzo, 146 x 114 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris.

VÁSQUEZ, Claudio, 1994, *Huidobro y la creación textual: fundamento rítmico de los caligramas*, 2.3. *Diseño gráfico e iconicidad*. (refundición y ampliación de una parte de la tesis doctoral, inédita, del autor: *Teoría creacionista y práctica rítmica en los caligramas de Vicente Huidobro*), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1994. (12/13). [p. 1233]
Disponible en: <http://www.boletinfilogia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21687/22998>

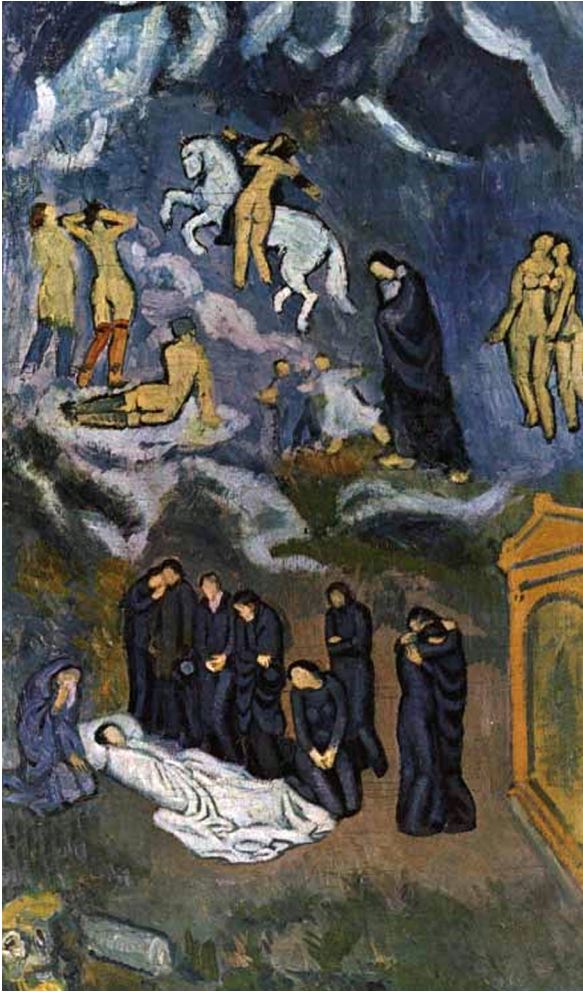
C.1-Imagen,“dentro de la Imagen”.

**Condensación, desplazamiento, una imagen con dos escenas,
una escena con dos imágenes.**

*“Pintamos en un lienzo o tabla un marco: dentro del marco pintemos un retrato. (...). El marco ficticio que el pintor traza en su lienzo quiere aparentar ser no un espacio, sino una frontera, una separación. En sí mismo no tiene entidad espacial, sino sólo volumen. Parece como si el pintor quisiera asegurar la radical solución de continuidad entre un espacio y otro”. **



(1). Diego Velázquez. *Cristo en casa de Marta y María*, ca.1620.
Óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm.



(2). Pablo Ruiz Picasso.
El entierro de Casagemas, 1901.
Óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm.
Musée d'Art Modern, Paris.

En el caso de la *incorporación*, se producía un choque en cuanto a las características respectivas de las imágenes fusionadas, y la intencionalidad de su autor, residiendo en este contraste, buena parte de la efectividad plástica del conjunto resultante.

En las situaciones que hemos dado en llamar de *imagen dentro de la imagen*, ambos motivos colaboran en una narración común pero sin perder sus características respectivas de origen. Por tanto, dos escenas diferentes aunque temáticamente vinculadas aparecen en una única representación general. Cuadros, espejos, ventanas, aportan ambigüedad visual a la imagen generando una nueva articulación en la que no es difícil perderse.

La atención del espectador oscila entre una y otra al captarse casi de forma simultánea sus particularidades y las de la composición total que conforman. En los esquemas anatómicos y mapas, suelen incorporarse para hacer alusión a aspectos secundarios relativos a la representación principal, al objeto de enriquecerla. Por su característica, formalmente asociativa, puede relacionarse este caso con el anterior que hemos descrito como: *texto se adapta formalmente a imagen*,

(B.2) aunque aquí las relaciones se producen entre elementos exclusivamente icónicos. En el caso de la pintura psicopática, al contemplar estas configuraciones no podemos dejar de relacionarlas con los mecanismos de elaboración onírica de la condensación y/o, el desplazamiento.



(3). Salvador Dalí. *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, 1935.

Gouache sobre papel de periódico,
31 x 31 cm.

Instituto de Arte de Chicago.



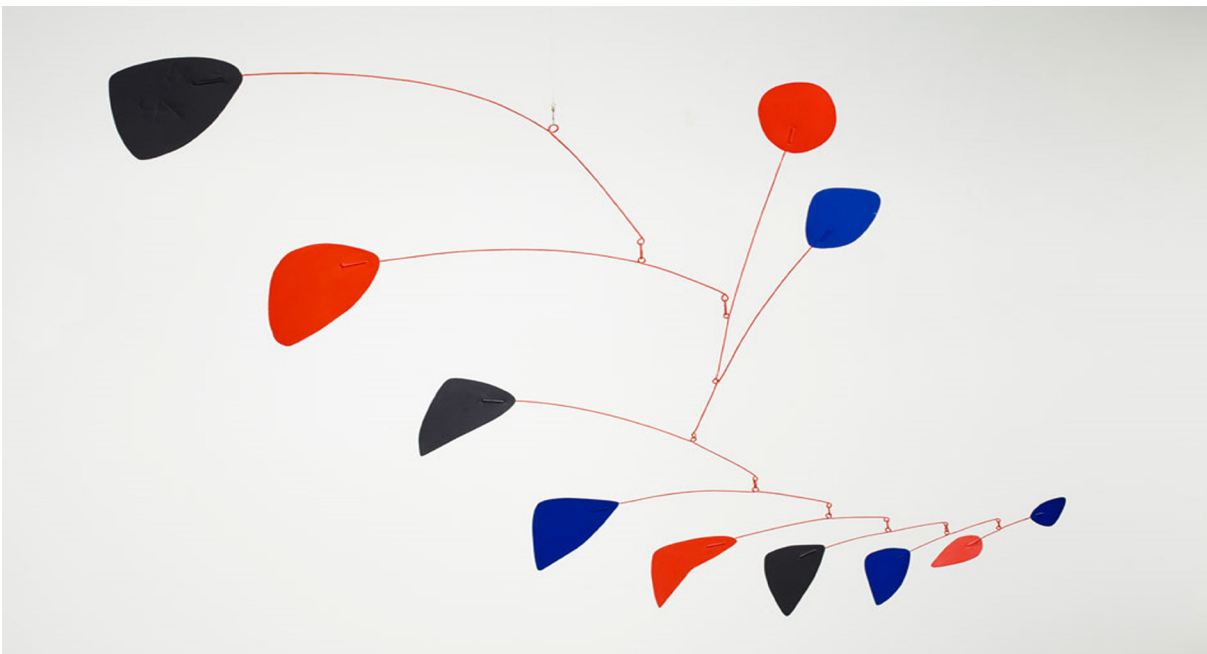
(4). El Greco. *El entierro del Conde de Orgaz*, 1586-1588.
Óleo sobre lienzo, 4,80 x 3,60 m.
Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

* GALLEGO, Julián, 1978, *El cuadro dentro del cuadro*, cap. X, *La destrucción del cuadro por el cuadro*, Cátedra, Madrid. [p. 186]

C.2-Módulos/Despiece.

Disgregación de elementos que aún conserva una unidad sintáctica común.

*“Por esto , quizá la absoluta reproducción, como operación realizable, no es en absoluto realizable, no es en absoluto augurable: la vida es transformación, no identidad pura, y, en consecuencia, una comunicación es tal, sólo si evidenciando todas las alteraciones respecto a la situación originaria, trátase de añadiduras o sustracciones, no pretende anular u olvidar los procesos de transformación que ella misma expresa. Los artistas de todos lo tiempos han comprendido perfectamente esta verdad.” **



(1). Alexander Calder. *Catarata Roja, Azul y Negra*, 1974.
Plancha metálica y cable de acero pintados,
52 x 38 pulgadas.



(2). Jan van Kessel.(*el joven*),
Entrada en el Arca de Noé,ca.1630.
Óleo sobre lienzo, 56 x 88 cm.
Museo de Arte Waiters, Baltimore.

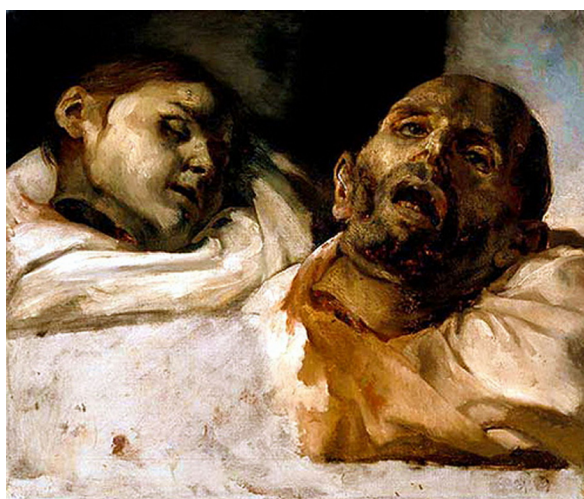


(3). Jan van Kessel.(*el viejo*),*Los animales*,
1660. Óleo sobre cobre, 175 x 123 cm. Mu-
seo del Prado. Madrid.

La configuración "modular" de una representación, puede llevarse a cabo sin la separación visual efectiva de sus elementos. En el cuadro de Jan van Kessel, (*el joven*), (fig. 2) donde muestra a los animales que van a entrar en el arca de Noé, cada uno de ellos es representado de manera que puedan percibirse de forma aislada pese a su diversidad. En el de Jan van Kessel, (*el viejo*) (fig. 3), los animales son compartimentados en representaciones aisladas que con todo, mantienen entre sí una unidad temática general. La representación modular implica, por una parte, la disgregación del tema representado en su totalidad y, por otra parte, la facilitación de una observación más precisa de los módulos disgregados. A diferencia de en el caso de las "omisiones", aquí los elementos no son suprimidos, ni se producen carencias en la apreciación general de la obra, pero sí modificaciones de orden comprensivo por la compartimentación de que sus componentes han sido objeto. En los dibujos proyectivos de la figura humana, esta forma de representación tiende a asociarse con la manifestación de pulsiones agresivas por parte del paciente, sin embargo la división modular

también puede darse en otro tipo de representaciones.

También es frecuente encontrar en este tipo de obras repeticiones de un mismo elemento que dibujados de forma idéntica o con ligeras variaciones y presentados generalmente en forma ordenada, ocupan la totalidad del soporte.



(4). **Théodore Géricault.** *Cabezas de ajusticiados*, ca.1818. Óleo sobre lienzo, 50 x 67 cm. Museo Nacional de Estocolmo.



(5). **Théodore Géricault.** *Estudio de manos y pies*, 1818/19. Óleo sobre lienzo, 52 x 64 cm. Musée Fabre, Montpellier.



(6). Andy Warhol. *Marilyn Diptych*, 1962,
Acrílico sobre lienzo,
2054 x 1448 x 20 mm. (cada panel),
Tate Gallery, Londres.

“Hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones”.

DELEUZE, Gilles 2002, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1ª ed. 1968. (p. 431).

* MALTESE, C., 1972, *Semiología del Mensaje Objetual*, Alberto Corazón, Madrid. [p. 116]

C.3-Secuencias.

El relato en su dimensión temporal precisa de la escisión entre sus elementos formales.

*“La manera más obvia para contar historias, desde la Edad Media en adelante la de trabajar como si se dibujaran “historietas”. En otras palabras,(...) se subdividía el espacio disponible en varios recuadros, y además se “escenificaba” la narración en diversos episodios significativos”. **



(1). Masaccio. *El pago del tributo*, (1427-1428).
Fresco, 255 x 598 cm.
Santa María del Carmine, Capilla Brancacci, Florencia.



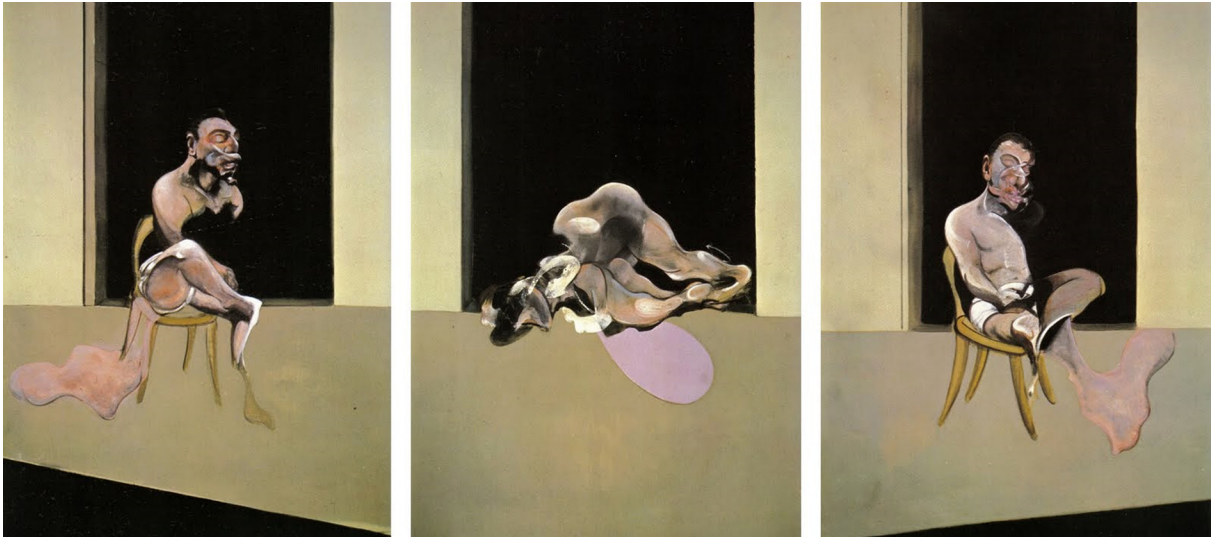
(2). Diego Velázquez.
San Antonio Abad
y San Pablo, primer ermitaño, 1634.
Óleo sobre lienzo, 257 x 188 cm.
Museo del Prado, Madrid.

Como en el caso de la división modular, también es posible encontrar manifestaciones del factor tiempo en un solo lienzo. Esto se consigue representando varias veces al mismo personaje mientras realiza sucesivamente las acciones más significativas del relato que se quiere mostrar (figs. 1 y 2).

A veces, la secuencialización es más drástica y las escenas se presentan con filetes que separan visualmente las diferentes escenas. Por último, pueden representarse soportes físicamente separados entre sí presentados conjuntamente. En mapas y dibujos anatómicos se suelen utilizar para describir itinerarios, las diferentes fases en los procesos quirúrgicos, etc. En el caso de la obra de los enfermos mentales, pueden representarse escenas autobiográficas o de sucesos que en su día impactaron al paciente. También pueden darse narraciones de contenido fantástico. Las secuencias pueden incluir el acompañamiento de texto. En cualquier caso, esta decisiva participación del factor “tiempo” nos remite a la importancia otorgada por el dibujante, generalmente en su biografía, a los sucesos pretéritos como desencadenantes de los posteriores.



(3). Lorenzo Lotto. *Virgen del Rosario*, 1539,
Óleo sobre lienzo, 384 x 264 cm.
Iglesia de San Nicolò, Cingoli, Italia.



(4). Francis Bacon. *Triptico*, 1972.
Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm.
Tate Gallery, Londres.

Serialidad: *“La serialidad es el producto de la existencia de un número limitado de elementos discontinuos, que muestran diferencias menores frente a órdenes o metros que se les pueden contraponer. Lo serial se constituye pues por la diferenciación de lo mismo, por la diversificación de lo unitario, o por la unificación de lo relativamente diverso. (...) La ordenación en el tiempo de una serie, equivale a la determinación o constitución de un proceso, evolutivo si es ascendente, regresivo si es descendente o recurrente”.*

CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (p. 405).

* ECO, Umberto & CALABRESE, Omar, 1987, *El tiempo en la pintura*, Mondadori, Madrid. [p. 21]

D.1-Esquemas explicativos.

Extraversión formal. El relato muestra su estructura interna con propósito descriptivo.

*“Tal vez deberíamos distinguir aquí entre las diversas formas de la narración pictórica. Hay una que podríamos método pictográfico. Consiste en narrar el acontecimiento sacro mediante jeroglíficos claros y sencillos que nos hacen comprenderlo más que visualizarlo”. **



(1). Julie Mehretu's. *Stadia II*, 2004.
Ink and acrylic on canvas 107 x 140 in.
Collection of Carnegie,
Museum of Art, Pennsylvania.



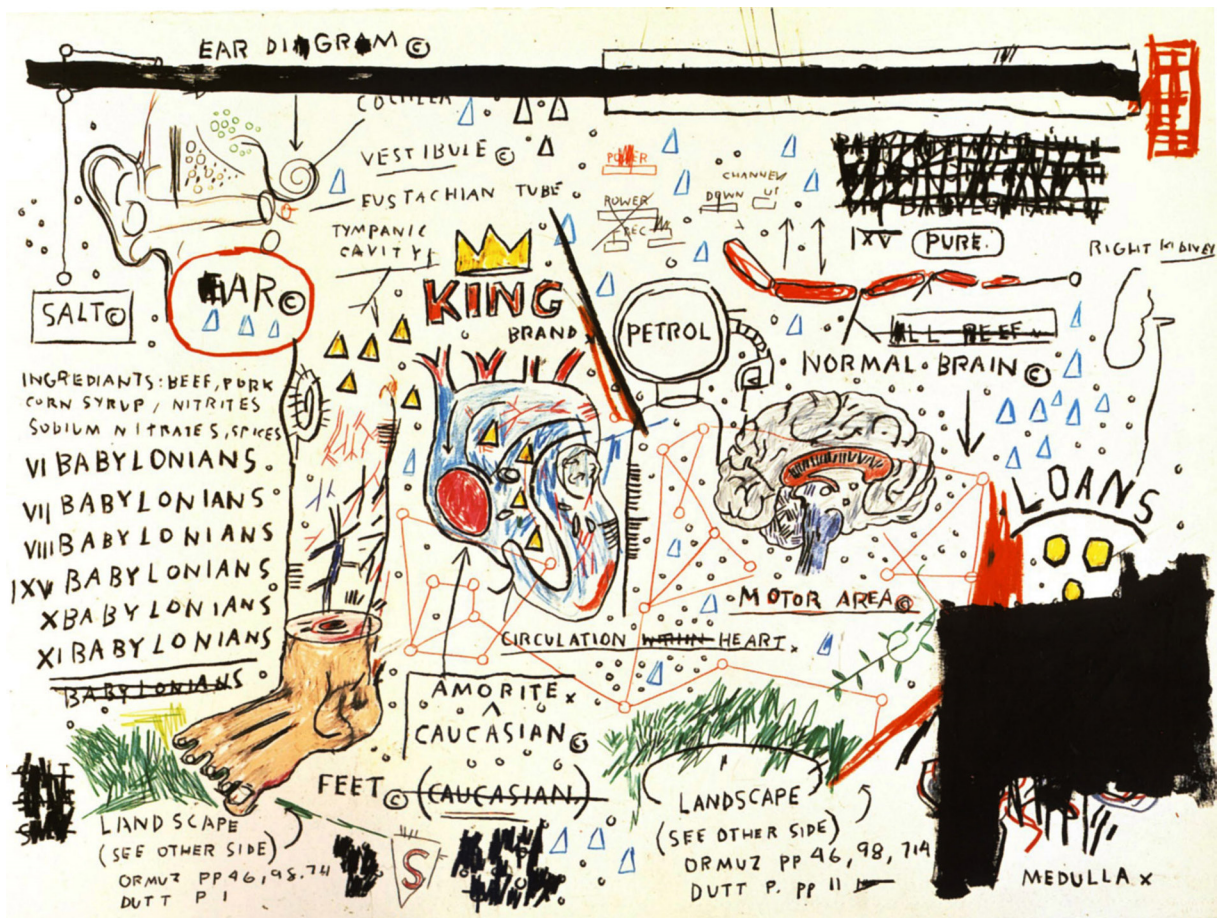
(2). **Marcel Duchamp.** *La desposada desnudada por sus solteros, incluso*, 1915-1923.

Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo sobre dos planchas de cristal montadas en aluminio, madera y marcos de acero, 272, 5 x175, 8 cm.

Philadelphia museum of Art.

Con este término queremos definir los dibujos de carácter proyectual realizados con ánimo descriptivo y, por tanto, también narrativo en alguna medida. En estos casos, se produce una facilitación en cuanto a la lectura interna o compositiva de la imagen completa, pero sin rupturas en lo que a su estructura se refiere, como sucedía con la presentación por medio de módulos. La imagen se enriquece con signos explicativos, texto o cualquier otro método que proporcione al conjunto una estructura organizada y una lectura comprensible. Este aspecto de la “*rápida comprensión*” general, se conjuga con pormenorizaciones relativas a algún sector temático concreto de la imagen representada. Se presume, por tanto, un conocimiento previo sobre aquello que se describe, haciendo énfasis en una característica determinada. Se trata de elaboraciones en las que predomina la extensión. En general, los elementos se distribuyen desde un punto de vista *centrífugo*.

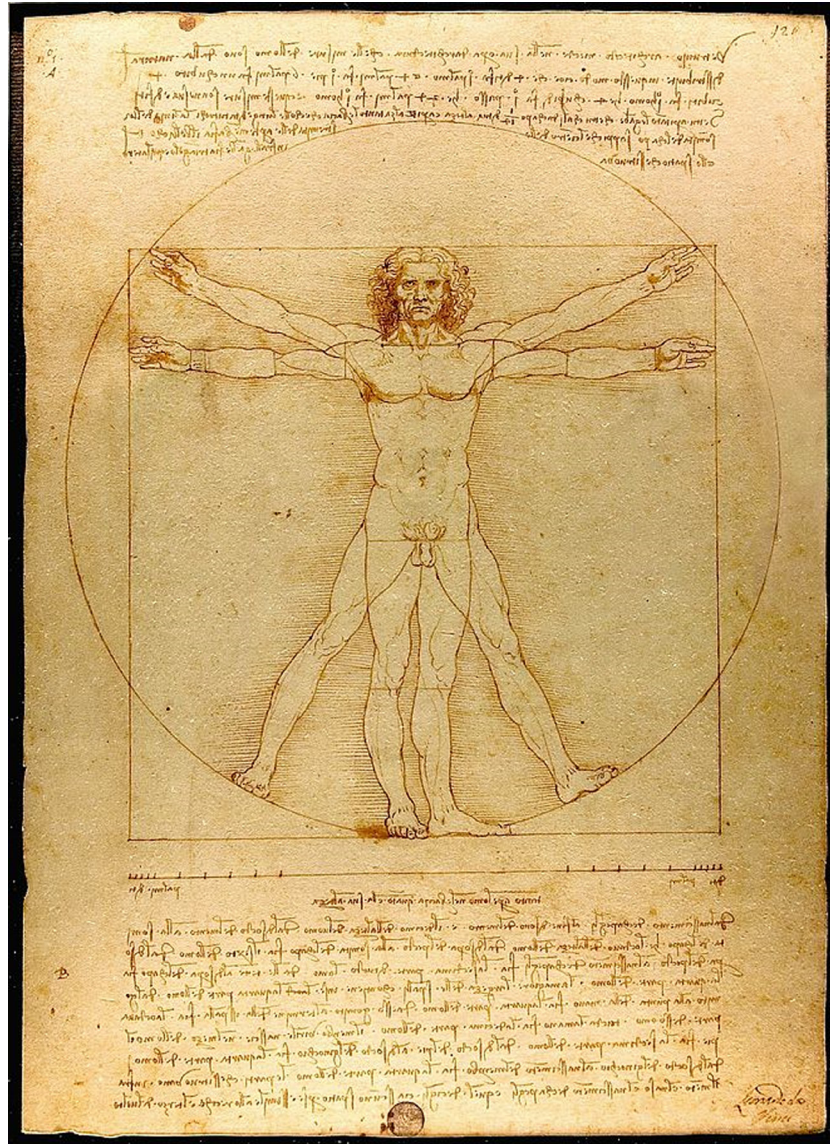
En (fig. 2), el humor *Duchampiano* nos ofrece un ejemplo opuesto: una representación esquemática oculta un mensaje críptico.



(3). Jean-Michel Basquiat. *King Brand*, 1983.
 Acrílico, carboncillo, pastel, lápiz, 57 x 76,5 cm.
 Daros Collection, Zurich.

Explicación: “En un sentido general y ateniéndose a su etimología, el término “explicación” designa el proceso mediante el cual se desenvuelve lo que estaba envuelto, se hace presente lo que estaba latente. Al explicar algo lo desplegamos ante la visión intelectual, con lo cual, lo que parecía oscuro confuso aparece claro y detallado”.

FERRATER MORA, José, 2005, *Diccionario de Filosofía*, Vol, II, RBA, Barcelona. (p. 1189).



(4). Leonardo da Vinci. *El hombre de Vitrubio*, ca.1490.
Lápiz y tinta, 34´4 x 24´5 cm.
Galleria dell'Accademia, Venecia.

* EHRENZWEIG, Anton, 1976 *Psicoanálisis de la creación artística*, G.G. Barcelona. [p. 205]

D.2-Diagramas.

Diferentes significantes se condensan en una única imagen.

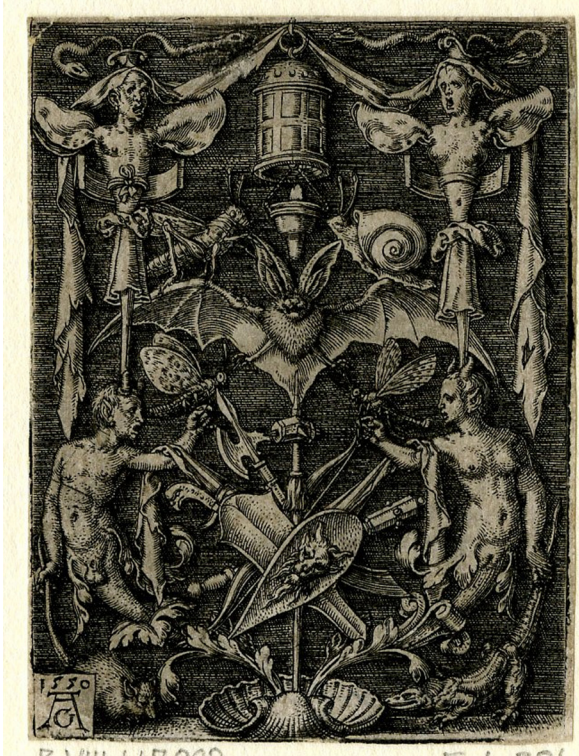
*“Al parecer la visión subliminal supera a la visión normal en poder para escudriñar y es capaz de rastrear todo el cambio con idéntica agudeza. En una fracción de segundo reúne más detalles que un examen prolongado y consciente en un tiempo quizás doscientas veces mayor. El artista, que debe controlar el difuso impacto de cada pincelada sobre la estructura global de su obra, ha de confiar en su sensibilidad inconsciente para registrar las complejas interrelaciones ocultas en la estructura de cualquier obra de arte”. **



(1). Maestro de Taüll. Ábside central de Sant Climent de Taüll, ca.1123.

Fresco, 620 x 360 x 180 cm.

Museu Nacional d'Art de Catalunya.



(2). Heinrich Aldegrever. *Grutesco*, 1550,
Grabado,
Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.

Los diagramas se utilizan comúnmente para mostrar en un solo dibujo y de forma esquematizada las diferentes partes o fases de un sistema, teoría o fenómeno y algunas veces su mutua relación causa-efecto.

En la representación *diagramática*, diferentes significantes suelen aglutinarse en una única imagen.

Se observa que pese al esfuerzo de sintetización descriptiva de estas configuraciones, en la práctica es necesario un mayor empeño para su correcta comprensión, lo mismo ocurre en cuanto a su elaboración, por lo que no es arriesgado suponer una intencionalidad emblemática o de trascendencia simbólica por parte de su ejecutor, independiente de la descriptiva.

La diferencia de este *ítem* con respecto al anterior, *esquemas explicativos*” (D.1) reside, como en el caso de las “secuencias,”(D.3) en la introducción del factor tiempo, pero en este caso, “congelado” o “concentrado” en una sola imagen. También, la metodología es la opuesta a la utilizada en el caso anterior, los conceptos se abstraen y concentran de manera similar a lo que ocurre en un logotipo (imagotipo). Pensamos en el fenómeno del

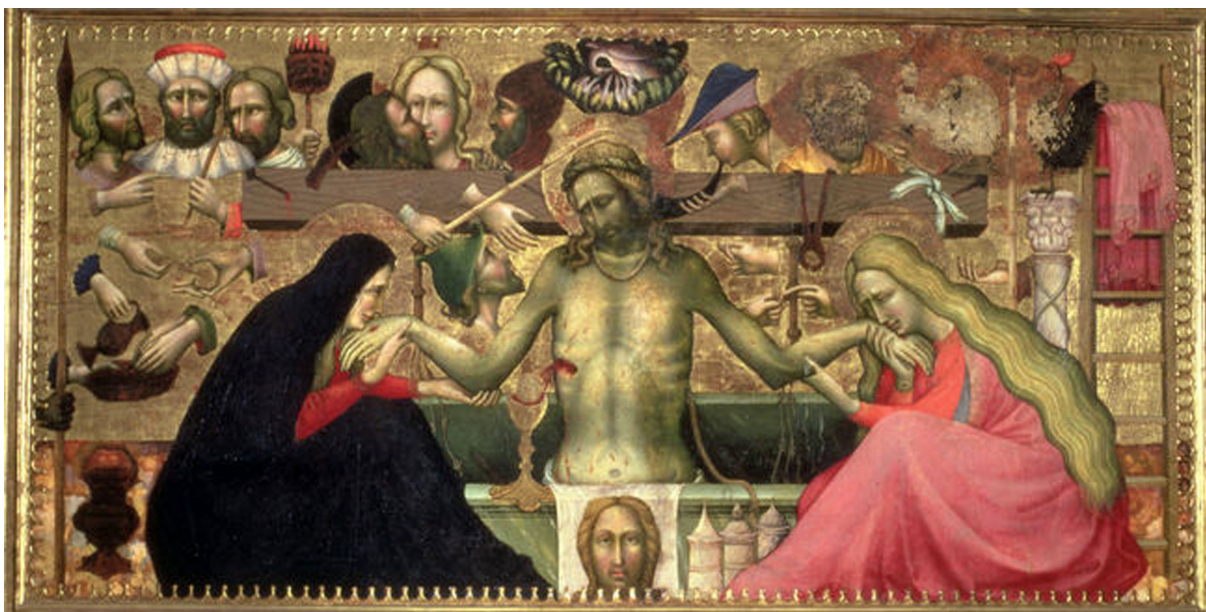
psiquismo inconsciente de la condensación al contemplar este tipo de representaciones.



(3). El hombre de la iglesia de Sant Quirze, en Pedret, Barcelona, Pintura mural, siglo X.



(4). Fra Angélico. Rueda mística, ca.1450. Temple sobre tabla, 38'75 x 37 cm. Convento de San Marcos, Florencia.



(5). Lorenzo Mónaco. *Varón de Dolores con los instrumentos de la pasión*, 1404.
Témple sobre tabla, 268 x 170 cm.
Galería de la Academia, Florencia.

“La tendencia a la condensación, característica de la elaboración onírica, presta también su ayuda para la representación de la relación de analogía. La analogía, la coincidencia y la comunidad son representadas generalmente por el sueño mediante la síntesis, en una unidad, de los elementos que las componen. Cuando esta unidad no existe de antemano en el material del sueño, es creada al efecto”.

FREUD, S., 1991, *La interpretación de los sueños*, II parte, Vol. V, Cap. VI. *El trabajo del sueño*, Amorrortu, Buenos Aires. (pp. 192-193)

* EHRENZWEIG, Anton, *Psicoanálisis de la creación artística*, G.G., Barcelona.[p. 108]

E.1-Abstracción.

La imagen se reduce a lo esencial para hacer visibles aspectos irrepresentables.

*“La premisa estética básica del arte abstracto -cuyas características formales pueden hacer pensar en una existencia independiente del contenido- existía mucho antes de la llegada del siglo XX. En última instancia, la idea la podríamos llevar hasta Platón, quien, en su diálogo Filebo (c. 350 a.C.) puso en boca de Sócrates: “La belleza de la forma para mí no significa la belleza como la de los animales y los cuadros... sino que significa líneas rectas y círculos, así como las figuras planas o sólidas formadas por ellas mediante contorneos y reglas y medidas de los ángulos; afirmo que son no sólo relativamente bellas, como otras cosas, sino eterna y absolutamente bellas.” **



(1). Piet Mondrian. *Árbol gris*, 1912,
Óleo sobre lienzo, 785 x 1075 mm.
Gemeentemuseum, La Haya.



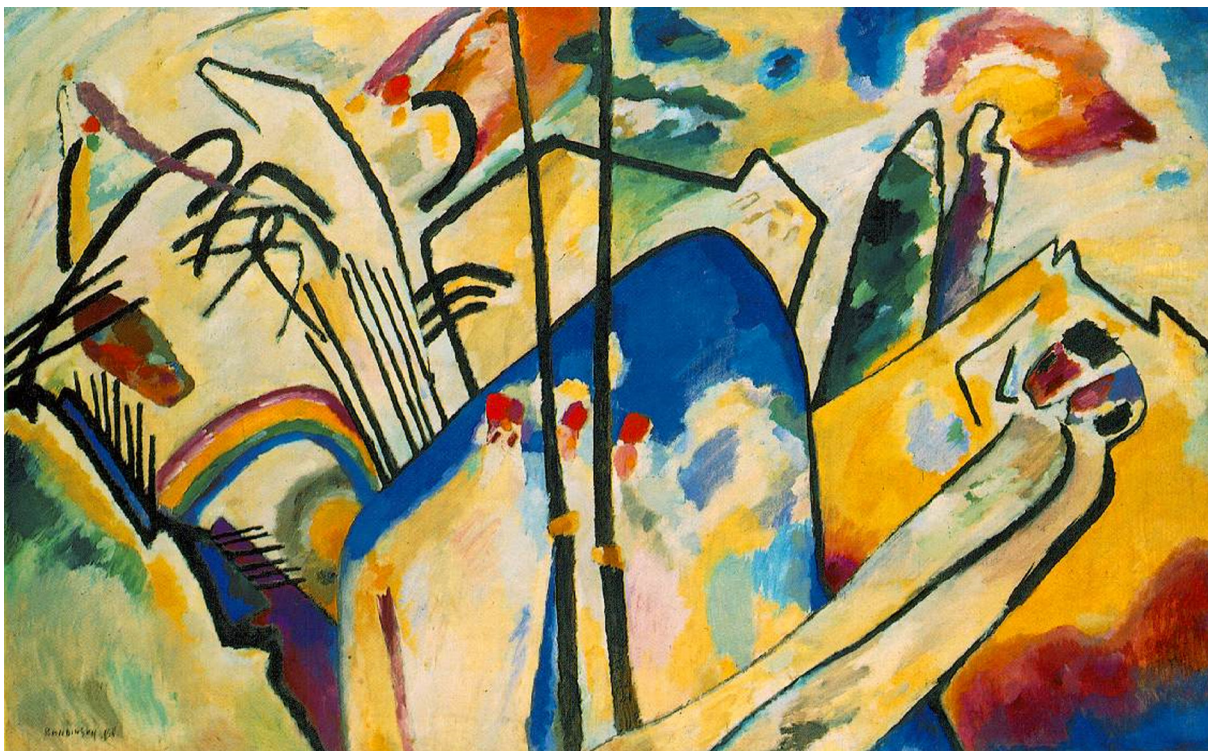
(2). **Caballo.** Paleolítico Magdaleniense.
Cueva de La Pasiega, (galería, A).
Puente Viesgo, Cantabria.

En relación a la abstracción, en términos generales, en el arte tradicional la obra se reduce a lo básico en una búsqueda de lo esencial, aunque algún aspecto siempre es enfatizado con respecto a los demás. Es importante considerar este aspecto pues no se trata esta vez de un fenómeno de índole gestáltica destinado a describir con rapidez las partes desconocidas de un objeto sino que, como se ha dicho, se requiere un esfuerzo deliberado que afecta a aspectos sustanciales de la imagen.

Bien es cierto que en el trabajo de cartógrafos y anatomistas, esta tendencia suele estar motivada por razones funcionales tendentes a una más rápida comprensión de la imagen, pero en el caso de la obra plástica de los enfermos mentales cabe advertir una cierta desolación o despojo de atribuciones en las imágenes representadas que concentran su fuerza expresiva en algún aspecto en detrimento de los demás, generalmente con un fuerte componente apelativo.



(3). Alberto Giacometti. *Stehende III*, 1962.
Bronze, 240 cm.
Contemporary Art Museum, Viena.



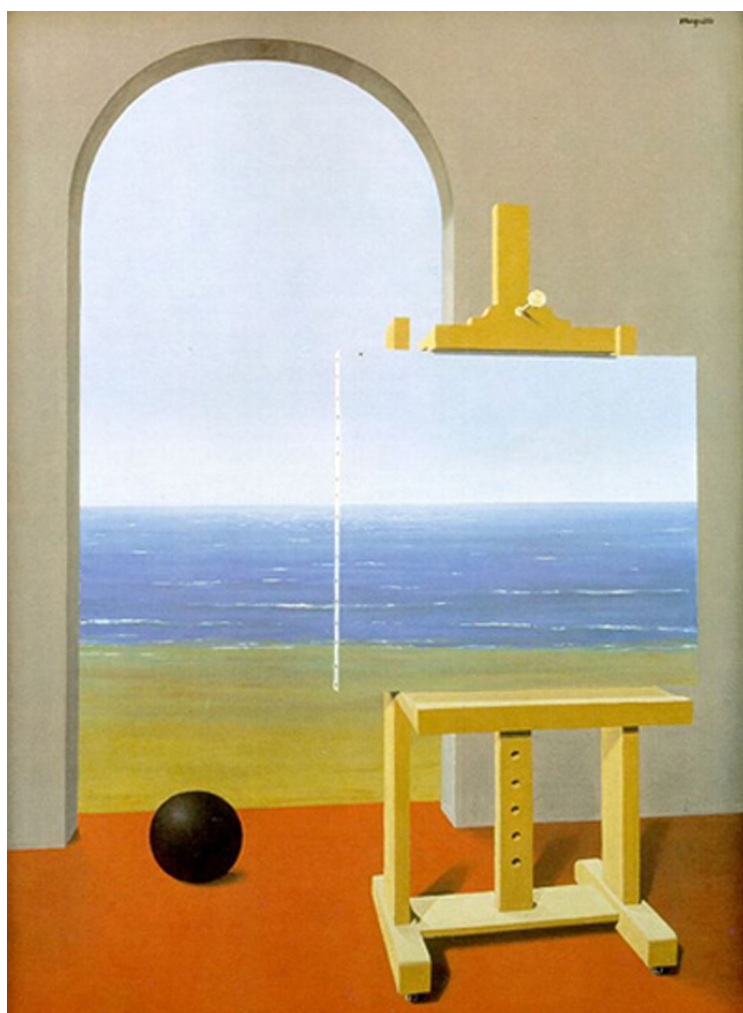
(4). Wassily Kandinsky. *Composición IV*, 1911.
Óleo sobre lienzo, 190 x 275 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

* PALUMBO, Federico 2010, *La inspiración en el Surrealismo. Breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para inspirarse*. Texto original: *L'ispirazione nel Surrealismo. Breve presentazione di argomenti e procedimenti utilizzati dagli artista del Surrealismo per ispirarsi*. Traducido al español por Paula Aiello. Corregido por Romina de Angelis. Octubre 2010. [p. 6] (07/13) Disponible en:
http://www.mikebudapark.org/joomla/portal/images/stories/monografiak/punta_de_vacas/FedericoP_La_inspiracion_en_el_Surrealismo_201112.pdf

E.2-Transparencia.

Lo que está detrás, lo que está dentro, aflora a la superficie del objeto y reconfigura su forma.

*“La percepción y la representación que al civilizado, al adulto, le parecen radicalmente opuestas deben ser juzgadas como los productos de disociación De una facultad única, original, de la que da cuenta su imagen eidética y De la que hallamos vestigios entre los primitivos y los niños”. (Breton 1938, p.100)**



(1). René Magritte. *La condición humana*, 1935.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección Simon Spierer. Ginebra.



(2). Albert Gleizes. *La Cathédrale de Chartres*, 1912.
Óleo sobre lienzo, 60'3 x 73'6 cm.
Sprengel Museum, Hannover.

Pudiera encontrarse algún paralelismo entre este caso, y el expuesto en el apartado (C.1): (*imagen "dentro de la imagen"*), pero esta vez es lo que está detrás, lo que está dentro, aquello que ocupa la superficie del objeto y reconfigura su aspecto sin sobrepasar en ningún caso sus límites.

Dos o más elementos compiten entre sí por poder manifestarse, pero colaboran también en la muestra fusionada de sus características respectivas, en las que visualmente predomina la ambigüedad figura-fondo.

En estas configuraciones, muy frecuentes en la obra plástica de los enfermos mentales, la imagen se retroalimenta por medio de sus componentes internos o de aquellos que conforman su entorno en un juego entre lo visible y lo invisible que parece indicar, también es este caso, una apelación directa a la atención del espectador respecto a los motivos representados.

Solve et coagula (lat.): “Las dos operaciones alquímicas fundamentales a las que se ven sometidas las cosas, seres y fenómenos en todos los mundos. Disolver es destruir, pero también esparcir, multiplicar: coagular es construir pero igualmente inmovilizar y reducir”.

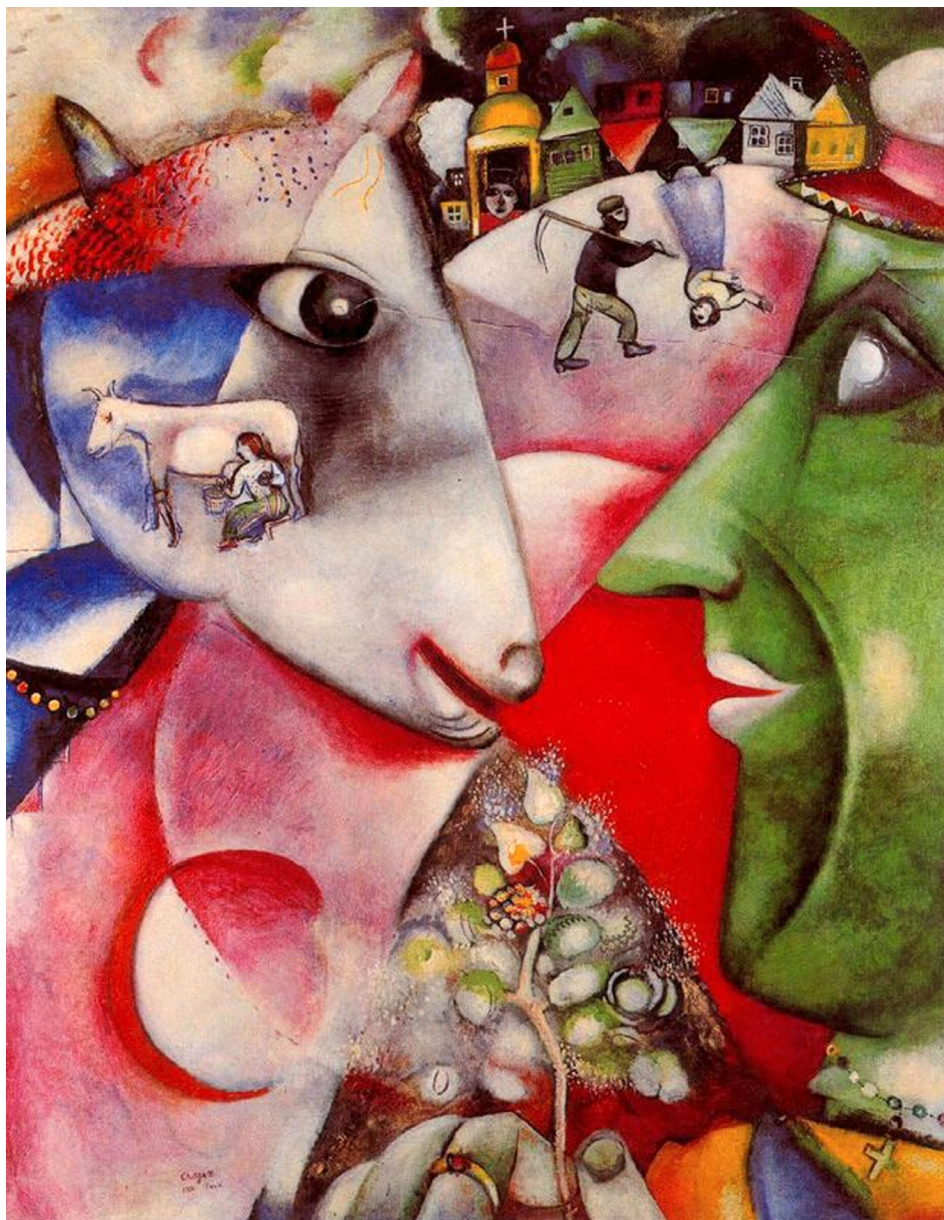
GONZÁLEZ FRÍAS, Federico, 2013, *Diccionario de símbolos y temas misteriosos*, Libros del innombrable, Zaragoza. (p. 755).



(3). Francis Picabia. *Hera*, ca. 1929.
Óleo sobre cartón, 105 x 75 cm.
Colección privada.



(4). Francis Picabia. *Adán y Eva*, ca. 1931.
Óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm.
Colección privada.



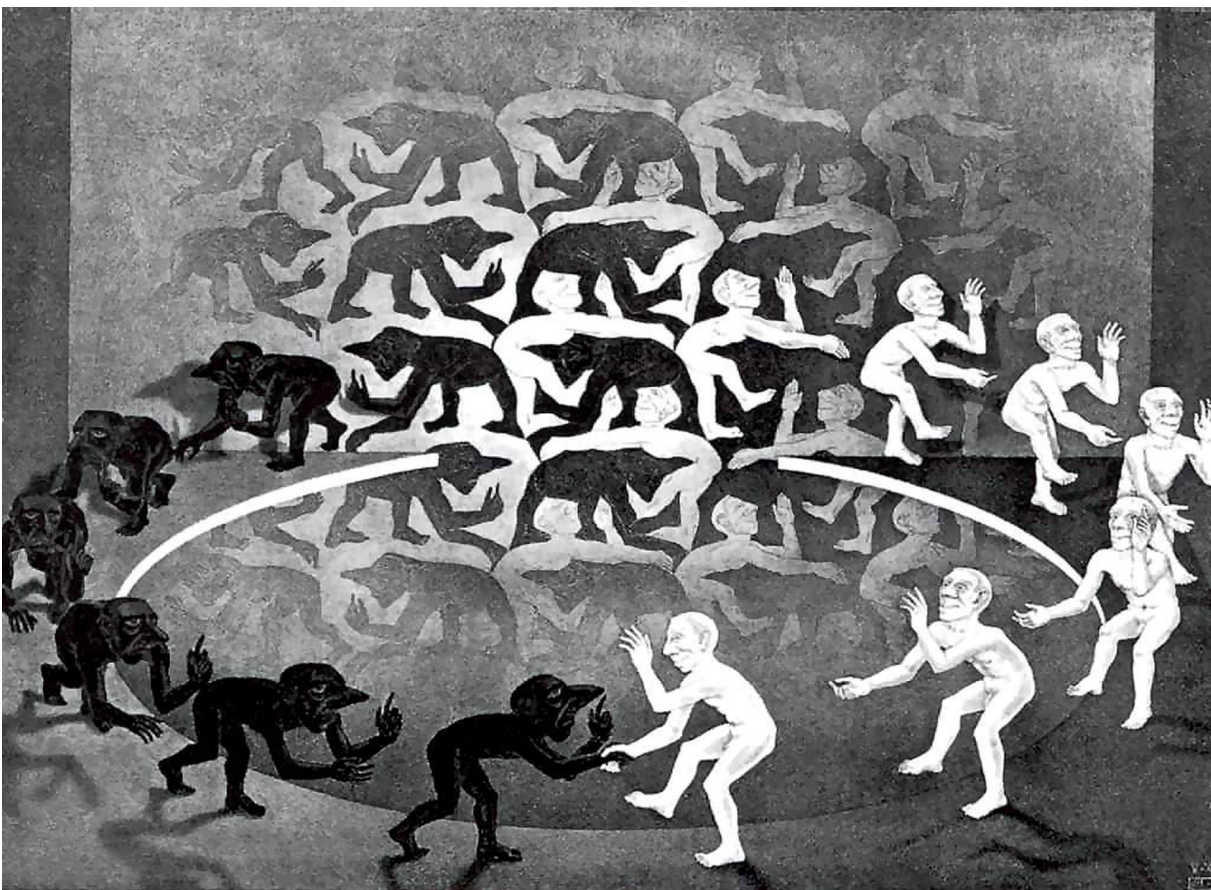
(5). Marc Chagall. *Yo y la aldea*, 1911.
Óleo sobre lienzo, 192 x 151 cm.
MOMA, Nueva York.

* PALUMBO, Federico 2010, op. cit. [p. 6]

E.3-Metamorfosis.

El momento de la transformación queda fijado. La imagen recoge simultáneamente características del antes y el después.

*“Los esquemas perceptivos actúan reconociendo semejanzas: árboles tan dispares como la sequoia y el peral son emparentados por la percepción. Pero la mirada inteligente dilata un poco más esa facultad de ver parecidos, con lo que comienza una deriva imparable hacia semejanzas cada vez más insólitas”.**



(1). M. C. Escher. *Encuentro*, 1944.
Litografía, 71 x 56 cm.
Museo Escher, Holanda.



(2). Gian Lorenzo Bernini. *Apolo y Dafne*, ca.1622-1625, Mármol, 243 cm. Galería Borghese, Roma.

No resulta muy aventurado decir que el concepto de “metamorfosis” se halla ligado *arquetipalmente* a la historia del ser humano y, por tanto, presente en innumerables ocasiones en sus mitos, religiones y Cultura.

En la metamorfosis, se representa un estado transitorio que afecta ya, a la propia esencia del objeto representado y sus características formales y significativas o simbólicas. El momento de la transformación se reproduce. Generalmente una única imagen recoge las características anteriores y posteriores a la transformación sucedida.

Esta presentación simultánea del estado de origen y el final del personaje representado y sus características respectivas debería eventualmente proporcionar información muy valiosa sobre el estado psicopatológico del paciente.

Este aspecto, pese a la crudeza de algunas representaciones podría suponer que el enfermo mantiene alguna perspectiva sobre la reversibilidad del proceso por el que se ve afectado.

Metamorfosis: (...) “Revelan una cierta creencia en la unidad fundamental del ser, pues las apariencias sensibles no tienen más que un valor ilusorio o pasajero. Incluso los cambios de forma parecen no afectar a las personalidades profundas, que guardan en general su nombre y su psiquismo. Se podría concluir, desde un punto de vista analítico, que las metamorfosis son expresiones del deseo, de la censura, del ideal o de la sanción, surgidos de las profundidades de lo inconsciente y cobrando forma en la imaginación creadora”.



(3). Gustave Doré. *El bosque de los suicidas*, 1865.
Grabado, Ilustración para la Divina Comedia.
Infierno, Canto XIII.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 1985,
Diccionario de los Símbolos, Herder, Barcelona. (p. 709).



(4). Salvador Dalí. *La metamorfosis de Narciso*, 1937.
Óleo sobre lienzo, 51 x 78 cm.
Tate Gallery, Londres.

* MARINA, J. A., 2002, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona. [p. 55]

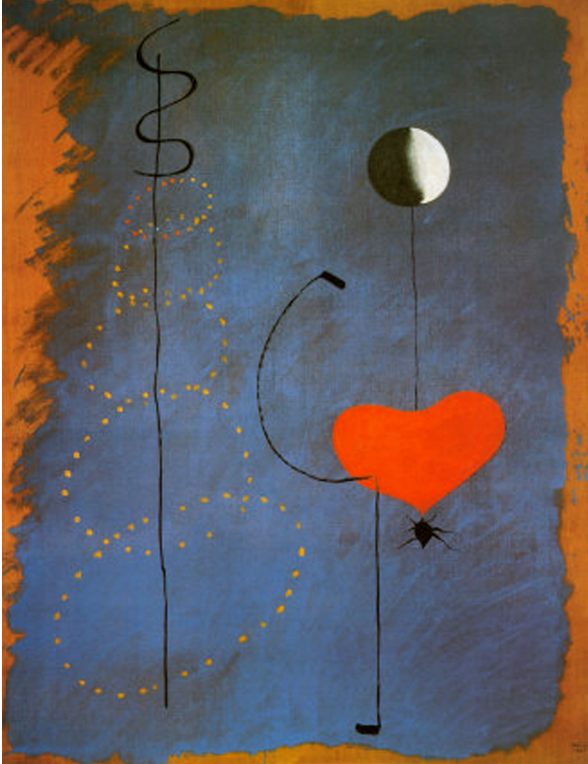
E.4-Antropomorfismo.

Personificación. Intercambio de atribuciones hombre/mundo.

*“La superficie del rostro humano se asemeja a una descripción topográfica vista como una alternativa de picos y valles. La cabeza cubierta por pelos así como las cejas nos muestran un símbolo habitual en la topografía, indicándonos vegetación boscosa. En el entorno próximo a la boca se dibujan símbolos de humedades. Las prominencias más salientes, la punta de la nariz, los ojos, por este orden tienen el correspondiente señalamiento de picos elevados (...) el mapa según esta imagen puede utilizarse para representar cualquier superficie y no sólo la terrestre o un fragmento de la misma.”**



(1). Pablo Ruiz Picasso.
Minotauro con una copa en la mano y mujer joven,
 (Suite Vollard), 1933. Aguafuerte, 34 x 44 cm.



(2). **Joan Miró.** *Bailarina II*, 1925.
Óleo sobre lienzo, 115,5 x 88,5 cm.
Colección particular.

También el antropomorfismo por el que se otorga características humanas a diferentes fenómenos naturales, animales, etc., es una constante, desde tiempos inmemoriales en el pensamiento del hombre.

En lo que a sus representaciones se refiere, podría considerarse como un tipo de metamorfosis (*personalización*) en la que el elemento final de la transformación es un ser humano, hecho que debe quedar debidamente sugerido y enfatizado en el dibujo. Naturalmente el elemento personificado habrá sido elegido por alguna característica que lo vincula adecuadamente con el significado que se pretende asignar a al elemento o a la escena en su conjunto, lo que abre algunas vías de indagación al respecto.

Hay que decir aquí, que por razones obvias es mucho más sencillo representar la personalización de un objeto que la despersonalización de un ser humano, circunstancia que, sin embargo, también puede darse.

Antropomorfismo: *“Las especulaciones sobre la relación y analogía entre el macrocosmos y el microcosmos han conllevado la posibilidad de un antropomorfismo, por lo mismo en la medida en que el microcosmos ha servido de pauta y modelo para la descripción, explicación e interpretación del macrocosmos. También han conllevado la posibilidad de un antropomorfismo las varias concepciones antiguas y renacentistas que admiten la existencia en la Naturaleza de principios animados y de ciertas «almas »”.*

FERRATER MORA, José, 2005, *Diccionario de Filosofía*, Vol, II, RBA, Barcelona. (p.709).



(3). Giuseppe Arcimboldo. *El fuego*, 1566.
Óleo sobre madera, 66,5 x 51 cm.
Museo Histórico de Arte de Viena.



(4). **Bicha de Balazote.** siglo IV a. de C.
Piedra caliza tallada, 93 cm., l. x 73 cm., h.
Museo Nacional de Arqueología. Madrid.

* DE CASTRO, Constancio, 2004, *Mapas mentales*, Universidad de Navarra, Pamplona. (pp. 34-35).

F.1-Alegoría.

El relato, para ser debidamente explicado, debe apoyarse en estructuras simples y convincentes sólidamente elaboradas a lo largo del tiempo.

*“La alegoría consiste en hacer una paráfrasis de un contenido consciente; el símbolo en cambio, es una expresión, la mejor posible, de un contenido inconsciente que sólo se barrunta pero aún no se reconoce.”**



(1). Eugène Delacroix. *La Libertad guiando al Pueblo*, 1830, Óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm. Museo Louvre-Lens.



(2). F. Millet. *El sembrador*; 1850.
Óleo sobre lienzo, 82,5 x 101 cm.
Museo de Bellas Artes de Boston.

En la alegoría, se pretende hacer presente la idea, por medio de generalizaciones en las que se la relaciona con ejemplos paralelos de más fácil comprensión, a través de mecanismos metafóricos.

En este caso, el relato, para ser debidamente explicado, debe apoyarse en estructuras simples y conocidas de carácter universal y sólidamente elaboradas por la tradición.

No es extraña la profusión de su uso, por el efecto convincente y placentero que siempre proporciona al receptor la concordancia entre una idea novedosa y un significado previamente establecido cuya verosimilitud se da por sentado.

Se establece así una fórmula de facilitación en cuanto a lo comprensible de lo expuesto que no se produce en forma de simple identificación sino que llega connotada por el elemento con el que se ha realizado la comparación.

Estos “atajos” descriptivos, deben ser interpretados en el contexto general de la escena representada, y por las implicaciones personales que para el dibujante pudiera tener la alegoría en cuestión.



(4). Paul Gauguin. *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?*, 1897,
Óleo sobre lienzo, 137 x 375 cm.
Museo de Bellas Artes, Boston.

Alegorías: “Se ha dicho que el símbolo da la imagen (y la emoción) de una forma superior de realidad, mientras la alegoría, por el contrario materializa -aunque sea estéticamente- ideas abstractas, virtudes, etc., de modo más bien convencional. La alegoría se hallaría en el extremo opuesto, en situación parecida a la del signo convencional con respecto al símbolo.

Desde el lado histórico y humanista, con todo, posee un valor mucho más considerable. Siendo las figuras humanas impotentes para representar tantas abstracciones como se deseaba alegorizar, hubo que recurrir al atributo, (ser, incluso ambiente, que se asocia a la personificación de modo constante)”.

CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (p. 76).



(3). **Juan de Valdés Leal.** *In ictu oculi*, 1672.
Óleo sobre lienzo, 220 x 216 cm.
Hospital de la Caridad, Sevilla.

* JUNG, Carl Gustav, 2002, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid. (Nota, nº 8, (pag. 6).

F.2-Simbolismo.

La asociación de elementos propicia la manifestación de contenidos simbólicos inconscientes.

*“Los símbolos son esencialmente un medio de enseñanza, y no sólo de enseñanza exterior sino también de soportes de la espiritualidad misma”, son también algo más, en tanto que deben servir sobre todo de “soporte” a la meditación que es el comienzo de un trabajo interior; pero estos mismos símbolos, en tanto que elementos de los ritos y en razón de su carácter “no humano”, son también “soportes” de la influencia espiritual misma” (...) (René Guénon, Aperturas a la Iniciación, cap. XXX: “iniciación efectiva e iniciación virtual”).**



(1). **Philippe de Champaigne.** *Vanitas*, (s.f.),
Óleo sobre tabla, 28 x 37 cm.
Musée des Beaux-Arts, Le Mans.



(2). Pablo Picasso. *La vida*, 1903.
Óleo sobre lienzo, 196'5 x 128'5 cm.
Museo de Arte de Cleveland.

A diferencia de en la alegoría, en la que se ha admitido la incorporación de ciertas connotaciones establecidas por vía metafórica respecto al elemento con el que se establece la identificación, a través de lo simbólico, tiende a pensarse que esta nueva significación, se produce por una articulación intersubjetiva entre artista y espectador vagamente ligada a lo trascendente.

En palabras de P. Valéry: *“La observación artística puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que incide pierden su nombre: sombras y claridad forman sistemas muy particulares, plantean preguntas que les son enteramente propias, que no dependen de ciencia alguna, que tampoco se traducen de ninguna práctica, sino que reciben su existencia y valor exclusivamente de ciertos acordes que se conciertan entre alma, ojo y mano en alguien que ha nacido para percibirlos en su propio interior y evocarlos”*.(1)

Estos “acordes”, entre la ejecución formal de la obra y la representación de un *mundo interior*, nos remite a la vinculación entre lo imaginario y lo real y también a la relación entre consciente e inconsciente.



(3). George Frederic Watts. *Hope*, (House of life), 1886.
Óleo sobre lienzo, 142 x 111 cm.
Tate Gallery. London.

Fig. 3 : G. F. Watts (Inglaterra, 1817-1904), retratista y escultor de la época victoriana, inició un ciclo de imágenes denominado *House of life*, destinado a ser presentado de forma conjunta (proyecto que no llegó a terminar) con el que pretendía plasmar un lenguaje simbólico que pudiese ser entendido de forma universal.



(4). H. Bosch. *El jardín de las delicias*, ca. 1505.
Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm.
Museo del Prado, Madrid.

(1) Paul Valéry, *Autour de Corot*, Oeuvres II, 1960, Gallimard, Paris, p. 1244, en: WALTER BENJAMIN 2010, *El Narrador*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, [pp. 94-95]

* GONZÁLEZ FRÍAS, Federico, 2013, *Diccionario de Símbolos y Temas Misteriosos*, Libros del innumerable, Zaragoza. [p. 12]

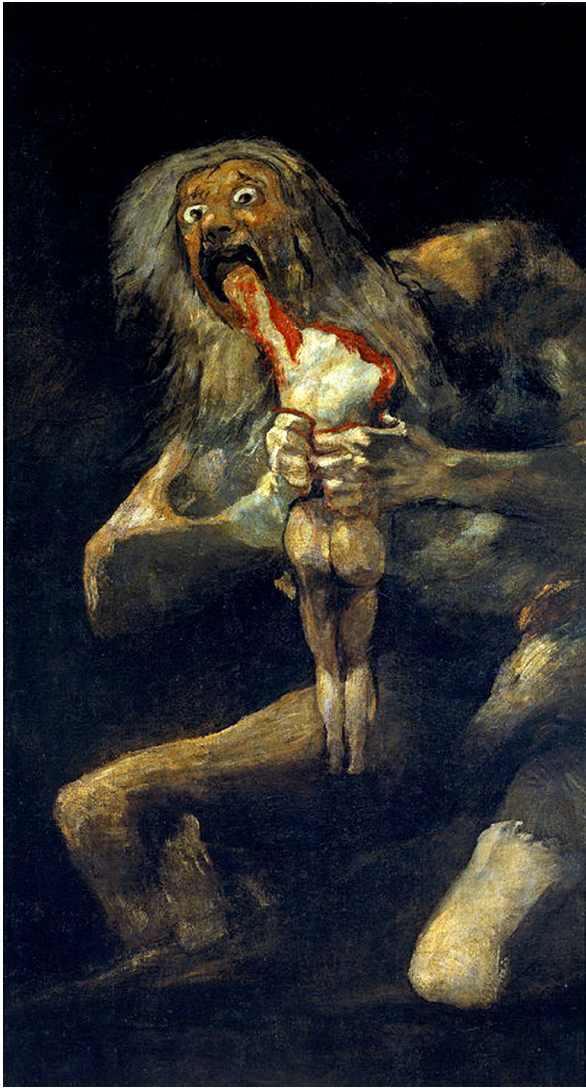
F.3-Arquetipos.

Afloran contenidos inconscientes inscritos en el ideario colectivo.

“Desde la insatisfacción del presente, el artista, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente, la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz, las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época”. *



(1). Pieter Bruegel el Viejo. La Torre de Babel, 1563.
Óleo sobre madera, 114 x 155 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena.



(2). Francisco de Goya.
Saturno devorando a sus hijos,
1819-1823, Óleo sobre lienzo, 46 x 83 cm.
Museo del Prado. Madrid.

Presentes en mitos, rituales y leyendas, pero también en los sueños, e inscritos en el llamado inconsciente colectivo, que los transmite de forma hereditaria de manera similar, o integrada, según algunos autores a la transmisión evolutiva de algunos órganos que en diferentes especies comparten un origen común, suponen la “*pervivencia de lo latente a través del arcano*” en palabras de Cirlot.

La transmisión “arquetipal” constituye una pieza esencial en el contexto de esta investigación y ha sido profusamente encontrada en las obras de arte tradicional.

En las antiguas láminas de anatomía y cartografía adquieren un carácter contextualizador a la vez que vinculante entre los ámbitos físico y trascendente.

Según varios autores, de forma similar a como ocurre en el sueño, estos elementos suelen aparecer con frecuencia, de forma fragmentada, en individuos aquejados por diversas patologías mentales.

Atendiendo a la diferenciación clásica *junguiana* entre arquetipo, e imagen arquetipal, la presencia en las imágenes de estas configuraciones arcaicas en principio sólo podrían

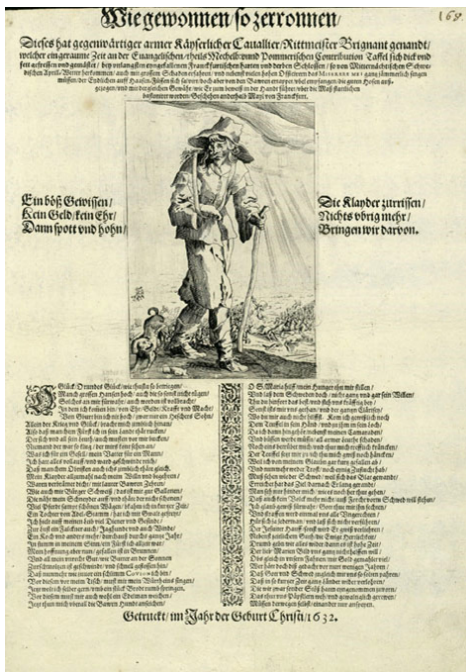
arrojar una luz general sobre la intencionalidad del dibujante.



(3). Cornelisz Anthonisz Teunissen. *La caída de la torre de Babel*, 1547, Grabado, 320 x 376 mm. Biblioteca Real de Bélgica.



(4). *La Torre*. Carta del Tarot. Arcano n° XVI. *Tarot de Marseille*.



(5). Unidentified. *Wie gewonnen, so zerronnen*. 1632. Etching, 36.8 x 26 cm.



(6). *El Loco*. Carta del Tarot. Arcano n° 0. *Tarocco Neoclasico*.



(7). El Bosco. *El peregrino*.
Postigos del tríptico: "El carro de Heno", 1500-1502.
Óleo sobre tabla, 135 x 100 cm.
Museo del Prado, Madrid.

* JUNG, C.G., 2002, *Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Ciencia*, Trotta, Madrid, 1ª Ed., 1995. (p. 74).

Resumen del 1º CAPÍTULO.

El contacto con la imagen artística ha actuado como germen del que surgieron las primeras intuiciones elaboradas después, por medio de su aplicación a grupos de imágenes específicos. Por tanto, aún de forma muy difusa, su estudio ha resultado esencial a la hora de elaborar las posteriores consideraciones que vertebran este trabajo.

En efecto, el arte en su aspecto comunicativo, encierra elementos narrativos, que en distinto grado, se manifiestan a través de las diferentes épocas y estilos, pero además, la re-codificación de la realidad elaborada por el propio artista desde su subjetividad, afectada a su vez por las circunstancias socioculturales propias de su entorno, dotan a este tipo de imágenes, consideradas en su evolución histórica, de la capacidad de *transfigurar* determinados conceptos de empleo universal, lo que, en nuestra opinión, resulta de gran interés al encarar una investigación como la que se expone.

SEGUNDA PARTE

2º CAPÍTULO.

Imagen.

“En la historia de la humanidad, las imágenes se revelan como una especie de núcleo alrededor del cual se organizan aspectos del individuo y de la cultura: los sueños, el arte, las ciencias, la vida misma en todo su caudal. Así, las imágenes son los testigos de todo lo que nos va ocurriendo, desde la vida intrauterina hasta la muerte; son los intermediarios presentes entre el tiempo, el afecto, el deseo y la frustración, entre la alegría y la tristeza, las ilusiones y las desilusiones; son los indicadores de que estamos vivos y de cómo estamos viviendo”.

GHELMAN, David & BURBRIDGE, Viviana, 2013, *La imagen como instrumento psicoterapéutico. Una aproximación teórica sobre la construcción de la imagen mental y el símbolo, y el porqué de su eficacia en psicoterapia* Fundación Imagen. ©-2006-2010, (14/12).

2.1. Sensopercepción.

Como es sabido, los órganos sensoriales proporcionan al ser vivo la información básica, esencial sobre el mundo exterior. Estas sensaciones tras ser recibidas se transmiten al cerebro donde son procesadas. Es tras esta serie de complicadas operaciones cuando realmente se produce el fenómeno de la sensopercepción que, en el ser humano, adquiere un alto nivel de complejidad y de importancia respecto al desarrollo cognitivo y comportamental del individuo.

“La sensopercepción es el proceso a través del cual el individuo adquiere información del ambiente que le rodea dándole significado y contexto, este es, por lo tanto el primero de los procesos cognitivos

implicados en la adquisición de conocimiento. El proceso perceptivo genera patrones cognitivos estables del ambiente a través de la actividad neuronal del encéfalo. Este proceso facilita la adaptación y supervivencia del sujeto dándole significado a la actividad cognitiva en general y guiando las acciones de las personas”.(1)

En efecto, a mediados del siglo XX, la teoría general de sistemas (T.G.S.) de L. von Bertalanffy (Austria, 1901-1972), junto al desarrollo de nuevos modelos en lingüística, desplaza el interés de un gran número de psicólogos del paradigma conductista, -estímulo-respuesta- establecido por Watson (EE. UU., 1878-1958), a favor de modelos menos fisiologistas que conceden una mayor importancia a la dimensión consciente.

La Teoría General de Sistemas tiene para nosotros un interés considerable por actuar como un hilo conductor que establece conceptos similares entre las ciencias exactas y las sociales. Se considera que existen dos tipos de “*sistema*”: sistemas cerrados y sistemas abiertos, en los primeros, como indica su nombre se produciría una nula o escasa interrelación con el medio exterior, en los segundos por el contrario, esta relación sería muy activa. El ser humano podría considerarse por tanto como un “*sistema abierto*”, en sus dimensiones biológica, psicológica y social, opinión que se fue reforzando a medida que avanzaban los estudios de antropología y sociología, y es ahora aceptada con naturalidad por las diferentes disciplinas incluida la psiquiatría. En palabras de Javier Aracil (1986):

“Si observamos nuestro entorno vemos que estamos inmersos en un mundo de sistemas. Al considerar un árbol, un libro, un área urbana, cualquier aparato, una comunidad social, nuestro lenguaje, un animal, el firmamento, en todos ellos encontramos un rasgo común: se trata de entidades complejas, formadas por partes en interacción mutua, cuya identidad resulta de una adecuada armonía entre sus constitu-

yentes, y dotadas de una sustantividad propia que trasciende a la de esas partes; se trata, en suma, de lo que, de una ,manera genérica denominamos sistemas".(2)

Todo esto, como afirma Fernández Trespalacios (2006), refiriéndose al desarrollo y aceptación de la T.G.S. "influyó en los psicólogos para dejar de considerar la actividad humana como una cadena asociativa de estímulos y respuestas y comenzar a considerar dicha actividad como procesamiento de la información."(3) Se reconoce a la sensopercepción capacidades evaluativas, predictivas y simbólicas y, dependiendo del lugar en que el estímulo es captado, y del componente fisiológico que lo recibe se han clasificado en *interoceptivas, propioceptivas y exteroceptivas*.

-Interoceptivas: *Son sensaciones que constituyen señales del medio interno. Tienen un carácter elemental y difuso.*

-Propioceptivas: *En un sentido estricto, son sensaciones que constituyen señales sobre la situación en el espacio del organismo en general (...) La sensibilidad propioceptiva es la base psicológica de lo que los psicólogos han llamado "conciencia refleja". No sólo veo algo, sino que siento que veo.*

-Exteroceptivas: *Son sensaciones que constituyen señales que nos informan del ambiente externo (...) como las visuales y auditivas.(4)*

Queríamos mostrar como incluso las respuestas sensoriales más primarias pueden constituirse en el ser humano como elementos con connotaciones psicológicas de importancia. En el caso de la sensopercepción, la interrelación entre sus diferentes modalidades da lugar, por ejemplo a la *sinestesia*, fenómeno de algún interés en el contexto de este trabajo.¹(5)

¹ *Sinestesia*, o transferencia de las características de una modalidad sensorial a otras.

En cualquier caso nos interesaba mostrar nuestra opinión coincidente con la de Murray (2006), en el siguiente aspecto: *“La percepción no congela las vivencias en instantes concretos, sino que entreteje incesantemente múltiples facetas de nuestras vivencias del mundo en un conjunto significativo y siempre cambiante.”*(6)

2.1.1. La imagen óptica.

Empezamos este apartado recordando, que la vista es un tipo de sensopercepción destinada, como el resto, a la supervivencia del individuo en el entorno que le es propio y bajo los parámetros que son asignados al grupo al que pertenece, para que esta supervivencia se verifique. De esta manera, por ejemplo, dado que sólo percibimos los colores del espectro electromagnético que van del rojo al violeta, se podría decir que esta es la franja del espectro que nos corresponde, vemos por tanto, *“lo que tenemos que ver”* como especie.

Ahora bien, el rápido desarrollo de las habilidades cognitivas en el ser humano ha modificado sustancialmente la aparente sencillez de estas facultades que le han sido asignadas. Sin ir más lejos, *la anisotropía visual* causada sobre todo por la fuerza de la gravedad y que produce distorsiones y errores ópticos dependiendo del punto de vista con que se contemplan los objetos, ha influido en la historia de las artes desde la colocación de las columnas del Partenón al minucioso trabajo de la elaboración tipográfica con vistas a mejorar la legibilidad de las letras. *“El observador ve los empujes y tirones de los esquemas visuales como propiedades genuinas de los objetos percibidos (...) Poco importa que llamemos o no, ilusiones a esas fuerzas perceptuales en cuanto las reconozcamos como componentes genuinos de todo lo visto.”*(7)

Carlos Sanz (1996), en su obra, *El libro de la imagen*, afirma lo siguiente: *“Como fenómeno perceptivo, la imagen tiene su origen en la actividad de las neuronas del córtex visual, situadas en la región occipital del cerebro. Tal dinámica tiene lugar, de manera natural, bien a través del proceso psicofísico de la visión o mediante la actividad imaginativa interna. El entorno visual*

que se percibe con los ojos abiertos durante la vigilia o las ilusiones ópticas y espejismos comunes son ejemplos del primer caso, mientras que los entornos visuales perceptibles con los ojos cerrados, tales como visiones oníricas, alucinaciones, sinestesias cromáticas o representaciones de la actividad imaginativa creadora lo son del segundo”.(8)

Nos acercamos así a la propiedad que pudiera llamarse *transitividad de la imagen* característica esencial a esta investigación y que estudiaremos más detenidamente en el siguiente apartado.

2.1.2. La Gestalt.

La teoría de la Gestalt, desarrollada a principios del siglo XX, por un amplio grupo de investigadores, con F. Perls (Alemania, 1893-1970), a la cabeza, y partiendo de los trabajos de Freud, viene a decir que el cerebro organiza las percepciones por totalidades, es por tanto una teoría de carácter *holista* que implica la importancia de la economía de medios en su funcionamiento perceptivo, lo que por un lado, resulta comprensible dada la importancia de su papel como garante de la supervivencia del individuo. Por otra parte nos remite a algunas de las propiedades de la *Teoría General de Sistemas*.

En palabras de R. Arnheim, (1980), *“Los psicólogos gestaltistas afirman que la conducta expresiva revela su significado directamente en la percepción. La teoría está basada en el principio de isomorfismo, según el cual unos procesos que tienen lugar en medios diferentes pueden no obstante ser semejantes en cuanto a organización estructural.”*(9)

Otro aspecto que nos resulta de gran interés, es la importancia que esta Escuela concede en sus *Leyes de la percepción visual*, a los aspectos de *proximidad y semejanza*, en la elaboración psico-perceptiva, importancia sostenida sobre todo por Max Wertheimer (Alemania, 1880-1943), en sus *Estudios Experimentales de la Percepción y el Movimiento*,(1912). Un seguidor de esta escuela, Kurt Lewin (Polonia, 1820-1947), elaboró la *Teoría del Campo*, según la cual, percepción y comportamiento se ven afectados por las vicisitudes que afectan

a cada individuo así como por la visión que éste tiene de sí mismo y de su ambiente. Se está hablando, aun de forma muy general, de la elaboración de un mundo subjetivo en que la imagen actúa como remodeladora de la realidad, frente a una captación directa del entorno, en la línea que apuntan Brent Wilson (*et al.*), (2004): *“Por extraño que pueda parecernos, gran parte de nuestro conocimiento del mundo, proviene, en realidad, de fuentes simbólicas, por oposición a las percepciones directas de objetos o acontecimientos (...) Estos modelos de mundo toman la forma de palabras, números, diagramas, planos, fórmulas, gestos y ciertamente imágenes de cualquier tipo. A través de estas formulaciones simbólicas forjamos buena parte de nuestro conocimiento del pasado, de otros pueblos y lugares, e incluso del futuro”*.(10)

2.2. La imagen mental.

Desde Platón hasta nuestros días, con altibajos de diferente intensidad, las imágenes mentales siempre han sido consideradas como elementos de interés en las diferentes disciplinas humanísticas, si bien suele considerarse el Asociacionismo inglés en el siglo XVIII, como el movimiento que instauró su estudio riguroso. Los asociacionistas postulaban la existencia de haces de contenidos e imágenes mentales que se asociaban a través de mecanismos de similitud y contigüidad, principios como hemos visto, más tarde asumidos con matices por parte de la *Gestaltpsychologie*.

Pero volvamos al concepto de *transitividad de la imagen* con Arnheim, (1976): *“La mente para enfrentarse con el mundo tiene que llenar dos funciones. Debe recoger información y debe luego procesarla (...) sólo porque la percepción capta tipos de cosas, esto es, conceptos, puede el material conceptual utilizarse para el pensamiento; e inversamente; a no ser que el caudal sensorial permanezca presente, la mente no tiene con qué pensar”*.(11)

Como en el resto de sensopercepciones, los estímulos son procesados por el cerebro, ahora

bien, dada, por una parte la riqueza estimular de la percepción visual y por otra la complejidad de las funciones del cerebro desconocidas en su totalidad hoy en día, pero que al menos sabemos, incluye, pensamiento, lenguaje, memoria, y control emocional, pero sobre todo, el control energético u *homeostático* del conjunto del organismo, la imagen mental, que podemos considerar como un producto derivado de ese proceso, adquiere, siguiendo a Arnheim, una especial importancia. *“La gran virtud de la visión no sólo consiste en que se trata de un medio altamente articulado, sino en que su universo una información inagotablemente rica, sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior, por tanto la visión es el medio primordial del pensamiento. Las facilidades que procura el sentido de la vista no sólo le son accesibles a la mente; son indispensables para su funcionamiento”*.(12)

Por tanto existe un aspecto comunicativo:

“Nuestra percepción visual reconoce dos elementos que comparten como génesis el mundo real. De un lado, los objetos que simplemente están allí, lo natural; de otra parte, las elaboraciones específicas que revelan la intención precisa de comunicar o expresar; (...) En otras palabras, contamos con imágenes retinianas (proceso fisiológico de la visión) e imágenes icónicas (representaciones). Sin embargo, esta dualidad no es única, en escena aparece un tercer elemento, el área de la imagen mental y la imaginación, el poder de retener y producir imágenes mentales”.(13)

Y otro estructural, vinculado a elementos tomados previamente de la realidad -de manera onto o filogenética- inscritos en nuestra mente a través de la memoria o el denominado por algunos autores, *inconsciente colectivo*, respectivamente.

El filósofo, José Ferrater Mora (1912-1991), lo explica de forma esclarecedora cuando afirma: *“Al querer definir qué es la realidad nos encontramos con que existe una realidad exterior y una realidad interior a nosotros, y así se nos plantea el problema del límite entre lo que está fuera y lo que está dentro en lo que concierne a esa percepción del mundo exterior, qué es lo objetivo y qué es lo subjetivo en la experiencia de la existencia”*. (14) Turbadoras palabras que nos recuerdan las vicisitudes de cartógrafos, viajeros y anatomistas primitivos mencionadas

en la primera parte de este trabajo y que Roman Gubern (1987), define de manera muy acertada a nuestro entender cuando afirma:

“Las expectativas conscientes e inconscientes, los deseos, los temores, las proyecciones (Traslaciones defensivas al exterior de contenidos psíquicos angustiosos) y las experiencias previas del sujeto contribuyen a organizar, anclar y otorgar sentido a cada percepción nueva, tanto más cuanto más nueva, imprevista y ambigua se presenta al sujeto.(...) La percepción no es un automatismo cerebral pasivo sino una actividad cognoscitiva muy compleja, modelada por las experiencias anteriores del sujeto (en definitiva, por su historia) y por las características de su lenguaje”.(15)

Y vinculando la función homeostática del cerebro con los aspectos emocionales y culturales del individuo, desde el punto de vista de la eventual incorporación, modificación, y también traslación, de elementos cognitivos a través de la percepción visual, terminamos este apartado, con la siguiente apreciación de los investigadores Ghelman y Burbridge (2013), de la Universidad de Buenos Aires, que estudian la imagen como instrumento psicoterapéutico:

“Consideramos que la imagen mental, o representación mental, es una importante unidad de conocimiento que, por razones de economía psíquica, en el proceso de recibir información y conservarla, reduce la información recibida y la codifica a través de un lenguaje particular y personal con las características propias del sistema sensorial individual que se mantiene impregnado de la carga emocional que le dio origen. En la historia de la humanidad, las imágenes se revelan como una especie de núcleo alrededor del cual se organizan aspectos del individuo y de la cultura: los sueños, el arte las ciencias, la vida misma en todo su caudal. (16)

2.2.1. Clasificación de las imágenes mentales.

A “medio camino” entre la percepción visual y la formación de imágenes mentales deseamos mencionar determinadas anomalías de la visión que por producirse en relación a factores de orden psicológico y ambiental nos parece oportuno reseñar aquí. *“La presión que los factores culturales externos (tradiciones, creencias sociales, lenguaje, entorno urbano o selvático, etc.) y que la propia subjetividad (expectativas, proyecciones, deseos, miedos, simpatías, afinidades, antipatías) ejercen sobre la estructuración de nuestras percepciones y representaciones visuales queda demostrada meridianamente con aquellas desviaciones o anomalías funcionales de la visión que no son atribuibles a causas ni a lesiones orgánicas”.* (17) Y Gubern, (Barcelona, 1934), cita la *“Ambliopía”*: visión borrosa o disminuida no producida por factores orgánicos, la *“Teicopsia”*: trastorno pasajero de la visión producido por la migraña, en el que el sujeto puede ver luces de colores, perfiles de objetos, etc. Y la *“Ilusión”*, [*de la que ya hemos hablado en relación a la anisotropía visual*], definida por el autor como, *“Discrepancia entre el percepto y la realidad objetiva que lo ha suscitado”.*(18)

Queremos ahora, mostrar de forma muy escueta una relación de los diferentes tipos de imágenes mentales de existencia “verificable” para que se pueda apreciar su número y variedad. Nos basaremos en un artículo del Catedrático de Bellas Artes, en la Universidad Complutense de Madrid, Manuel Méndez (1990).

Méndez, menciona, como *“puente”* para esta incursión en el mundo de la imagen mental las imágenes subliminales:

“Las imágenes subliminales (más allá del límite) son aquellas que «escapan a nuestros sentidos», pero que el cerebro graba y recompone. Corresponden a un tipo de imágenes que, según Freud y Janet, quedarían incluidas en este apartado de la percepción inconsciente que podríamos denominar “de estímulos marginales”.(19) Méndez se apoya en Michael Denis² para la descripción del bloque principal de imágenes en el que distingue las que se producen de forma imprevista y aquellas de evocación consciente.

- a)** *Imágenes “hipnagógicas” e “hipnapómpicas”, que se presentan antes y después del sueño, respectivamente.*
- b)** *Imágenes “hípnicas”, o producidas durante el sueño.*
- c)** *Imágenes “hipnoides”, producidas en estado de vigilia pero con el individuo “más o menos desconectado de la realidad exterior.*
- d)** *Imágenes producidas en los estados de “sueño artificial”, como la hipnosis.*
- e)** *Imágenes “eidéticas,” que reproducen la realidad con gran nitidez, de modo que el individuo puede observarlas como si fuese un objeto real.*
- f)** *Imágenes alucinatorias, producidas por la ingesta de determinadas sustancias.*
- g)** *Imágenes “patológicas”, también de tipo alucinatorio producidas por trastornos mentales.*
- h)** *“Imágenes de evocación mental consciente”, generadas por evocación de sucesos pasados, anticipación de sucesos futuros, etc.*
- i)** *“Fosfenos”, o formas que percibimos al cerrar los párpados, en la oscuridad, etc.(20)*

² Denis, Michael: *Las imágenes mentales*. Edit. Siglo XXI.

2.3. Imaginación/Intuición.

A mediados del siglo XIX, el movimiento romántico, surgido en los países anglosajones se consolida. La importancia de la originalidad, la creatividad y, en general, lo subjetivo contra el encorsetamiento del racionalismo, impregna todos los aspectos de la vida social y ejerce una gran influencia, tanto en el terreno del arte como en el de la psicología. El irracionalismo, la evasión de la realidad objetiva y en general, la libertad frente a los cánones establecidos destacan en toda manifestación artística o científica el papel de la imaginación y/o intuición, términos que a veces tienden a solaparse aunque en general el primero se relaciona con la capacidad de evocación fantástica mientras que el segundo suele utilizarse como capacidad de resolución por medio de fórmulas novedosas de problemas concretos.

Estos términos han sido, si así puede decirse, “tolerados” por las escuelas filosóficas pero no sin reticencias. El antropólogo francés G. Durand (1921-2012), -creador de la categorización de los “*regímenes diurno y nocturno de la imagen*”-, advierte al respecto, “*El pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa, tiene como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como señora del error y la falsedad. (...) Al parecer, podría esperarse que la psicología general fuera más clemente para la « loca de la casa». Pero no es así*”.(21)

El antropólogo critica a Sartre (1905-1980), por el desairado papel que en su opinión, este autor ha otorgado a la función imaginativa, si bien, más adelante reconoce: “*El mérito indiscutible de Sartre fue hacer un esfuerzo para describir el funcionamiento específico de la imaginación y para distinguirlo claramente -por lo menos en las doscientas primeras páginas de la obra³ de la conducta perceptiva o mnémica*”.(22) Sartre concebía la imagen mental como un *analogon* o “segunda instancia” creada mentalmente a partir de la imagen perceptualmente registrada.

³ J P., Sartre, *L'Imagination*. 1940.

Es éste un punto importante que nos interesa revisar y lo haremos desde la perspectiva de la psicología cognitiva,

“Por psicología cognitiva entendemos aquel conjunto de perspectivas para el estudio del comportamiento humano que se centran en los aspectos no observables, mentales, que median entre el estímulo y la respuesta abierta”.(23) El doctor Feliciano Villar (2003), continúa explicando la importancia, en este contexto de las representaciones mentales y las diferentes denominaciones con que pueden ser señaladas por los diferentes autores. *“Así, el elemento central de la aproximación cognitiva al estudio del comportamiento humano es la creencia en las representaciones mentales como parte legítima del objeto de estudio de la psicología. (...) La descripción de estas representaciones (utilizando conceptos como esquemas, imágenes mentales, reglas, estrategias, etc.) (...) constituiría el objeto fundamental de análisis teórico desde esta perspectiva”.*(24)

Sobre esta cuestión existe un debate en torno a la diferente importancia concedida al aspecto simbólico en el procesamiento cognitivo y también sobre su propia génesis, que algunos autores consideran exclusivamente conceptual o lingüístico, y un tercer grupo opina que se producen simultáneamente los dos tipos de fenómenos, opinión a la que nos adscribimos. La relación verbo-icónica adquirirá importancia con el visionado y cotejo de los grupos de imágenes que presentaremos en el 8º capítulo, por lo que nos extenderemos un poco en la reseña de Feliciano Villar que cita al Dr. En Psicología José Luis Vega,(1950-2004).

“ Las diferencias que permiten justificar la dualidad en los sistemas de representación son, entre otras, las siguientes (Vega; p. 221).”

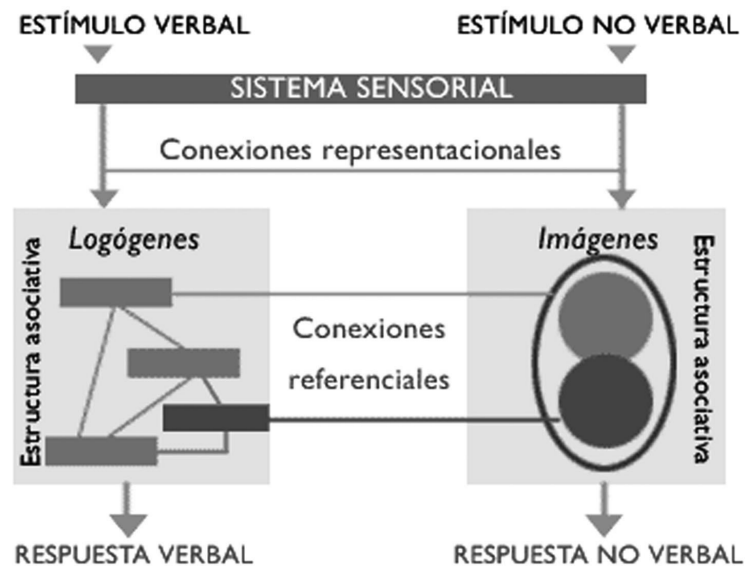
El sistema de imágenes [mentales] tiene una similitud funcional y estructural con la percepción. Las imágenes serían una especie de réplicas de las percepciones. Por el contrario, las representaciones proposicionales están más vinculadas a códigos lingüísticos.-Las imágenes pueden ser procesadas en paralelo, mientras las proposiciones se han

de procesar en serie.(...)

-Las imágenes mentales tendrían un carácter dinámico, de modo que pueden diferenciarse rápidamente. Las proposiciones, [representaciones conceptuales] son por el contrario (y desde el punto de vista de los defensores de la hipótesis dual) más rígidas.

-Las imágenes son especialmente adecuadas para el procesamiento de información concreta, con referentes sensibles, mientras que las proposiciones se adaptan mejor al procesamiento de información abstracta".(25)

A este respecto, el doctor en psicología Allan Paivio (Canadá,1925), estableció su *Teoría de Codificación Dual*, según la cual, el acto cognitivo se ve conformado por dos unidades susceptibles de solaparse con mayor o menor énfasis de una respecto a la otra: "imágenes" que actuarían sincrónicamente y "logógenes" que operarían secuencialmente, de acuerdo con el siguiente esquema:



En cuanto a la importante cuestión sobre el carácter lingüístico y/o representacional de

elementos que conforman el pensamiento y su articulación, compartimos la opinión de Guy Gauthier (1986), cuando manifiesta: *“Con el matiz de que el significante es de naturaleza diferente, es inquietante ver hasta qué punto el signo lingüístico y el signo gráfico funcionan de modo análogo: una relación significante-significado relativamente estable y una organización del léxico en paradigma, dicho de otro modo, en sistema. ¿Dónde se sitúa entonces la diferencia? Precisamente en la organización sintagmática que en un caso (la lengua) se opera sobre un eje temporal, en el otro caso, (el dibujo) se opera en un espacio no jerarquizado al principio”*.(26)

En realidad, todas estas consideraciones ya habían sido formuladas por Immanuel Kant a finales del siglo XVIII: *“La reflexión (reflexio) no se ocupa de los objetos mismos para recibir directamente de ellos los conceptos, sino que es el resultado del psiquismo en el que nos disponemos a descubrir las condiciones subjetivas bajo las cuales podemos obtener conceptos. Es la conciencia que existe entre representaciones dadas y nuestras diferentes fuentes de conocimiento. Sólo a través de esa conciencia puede determinarse correctamente sus relaciones mutuas”*.(27)

Terminaremos estas reflexiones con un comentario de G. Durand (2004), en el que se solidariza con las opiniones de Gaston Bachelard (Francia, 1884-1962), sobre la importancia de la imaginación en el desarrollo de la vida psíquica y de nuestra personal representación del mundo haciendo al mismo tiempo una aseveración que consideramos de interés de cara a las ulteriores consideraciones que se irán exponiendo: *“Pero es de capital importancia observar que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque éste último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen -por degradada que se la pueda concebir- en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria.(...) Por último Bachelard, hace descansar su concepción general del simbolismo imaginario sobre dos intuiciones que haremos nuestra: la imaginación es un dinamismo organizador y éste, un factor de homogeneidad en la representación”*.(28)

2.4. La imagen icónica.

Tras una breve revisión de las imágenes mentales, sus características y la forma lingüístico-visual en que son registradas, queremos estudiar cómo se manifiestan estos fenómenos en la elaboración de la imagen “real”.

Como afirma Dondis (EE. UU., 1924-1984), *“la experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje, para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de hace 30.000 años. Ambos hechos ponen de manifiesto la necesidad de enfocar de una manera nueva la función no solo del proceso sino también del visualizador en la sociedad”*.(29)

Estas nociones de “registro” y “reportaje” y también el papel del “visualizador” nos remiten de nuevo al debate sobre el papel de lo subjetivo y lo inconsciente en la elaboración y recepción del mensaje icónico y de la imagen en general.

En la escena séptima y última de la obra de Piet Mondrian, (Holanda, 1872-1944), *Realidad natural y realidad abstracta*, y que consiste en una serie de diálogos y reflexiones a partir de la observación de la naturaleza, entre un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor *abstracto-realista*, al llegar los tres personajes al estudio de este último, el anfitrión dice:

“La noche ha pasado pero la belleza queda. No nos hemos limitado a ver mediante la visión normal: entre nosotros y el mundo perceptible se produjo un intercambio de actividad. Esa acción debe producir algo necesariamente. Produjo en nosotros imágenes más o menos nítidas. Estas imágenes permanecen en nosotros e incluso se intensifican cuando nos encontramos a solas con ellas al margen de la naturaleza. Ahora bien, son ellas, esas imágenes las que para nosotros constituyen las verdaderas manifestaciones de la belleza, no los objetos que vimos”.(30) En estas palabras se alude, tangencialmente a otra cuestión: la aparición de la memoria como receptáculo en que esas imágenes son conservadas -y con seguridad- pro

cesadas antes de su representación exterior. Dice Durand: *“Toda representación icónica es, antes que nada, signo de una ausencia: la del objeto o sujeto representado y al que sustituye simbólicamente en el plano de la información”*.(31)

Y esto en razón de que *“En el arte mimético o imitativo, el artista re-presenta lo que tiene presente ante sus ojos, o en el depósito psíquico de su memoria o de su fantasía visual, con la intención de producir una duplicación óptica unívoca, investida del mismo valor semántico que el original”*.(32) Pero ¿qué ocurre cuando -como es nuestro caso-, las imágenes objeto de estudio pertenecen a ámbitos y épocas tan diferentes? Contesta a esto, Vilches (1983), *“La semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador. (...) Si se quiere hablar de semejanza en la semiótica, ésta se debe estudiar como una correspondencia, no entre un objeto real y una imagen sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen”*.(33) En suma, deberemos enfrentarnos a verdaderos procesos de transformación no sólo en el examen de las imágenes mismas, sino en el enfoque de nuestra percepción como visualizadores. *“El uso de un medio para reproducir un estímulo provoca en la práctica, inevitablemente una producción de estimulaciones accesorias, parasitarias y, en cierto modo nuevas. En el proceso de comunicación, esto implica una combinación de viejo y de nuevo, y, en consecuencia, determinados fenómenos de transformación”*.(34)

Y Calabrese (1987), comentando la obra del historiador del Arte francés, Henry Focillon (Francia, 1881-1943), *La vida de las formas* (1934), en la que se establecen diferencias entre, la definición de forma artística y las definiciones de imagen y signo, hace este interesante comentario de referencia homeostática en cuanto a la perdurabilidad de los modelos de representación a lo largo del tiempo:

“En este sentido, las formas (artísticas) no son otra cosa que sucesiones de metamorfosis y, por tanto, sucesiones de estabilidad y de inestabilidad. Por eso podemos hablar de “estilos”: los estilos son

intentos de estabilización de las formas en base a una lógica interior propia; pero los estilos también tienen su vida morfológica que se caracteriza por diferentes estados y estadios de estabilización que no siguen un proceso lineal de evolución histórica, sino más bien un proceso de ida y vuelta entre estabilización y ruptura estructural.” (35)

Pensamos que el contraste entre esta *búsqueda de la estabilidad en base a una lógica propia*, sujeta sin embargo a cambios de naturaleza morfológica, se acentúa en el caso de la imagen descriptiva y nos reafirma respecto a su idoneidad en cuanto a su utilización como grupo de cotejo.

- (1) Universidad de Ibagué, Colombia;. Psicología, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Programa de psicología, *Sensopercepción.*, Publicado el 02 de Agosto de 2010.(13/12).http: Disponible en: http://www.unibague.edu.co/sitios/psicologia/index.php?option=com_content&view=article&id=id
- (2) ARACIL, Javier, 1986, *Máquinas sistemas y modelos. Un ensayo sobre sistémica.* Tecnos, Madrid. [p. 33]
- (3) FERNÁNDEZ TRESPALACIOS, José Luis, 2006, Procesos Psicológicos Básicos: Psicología General, I. Lección nº 2, *Teoría y método de la psicología científica: paradigmas de la psicología científica. El método científico en psicología*, Sanz y Torres S. L. (Madrid). 1ª Ed., 1997. [p. 22]
- (4) Ibid., Lec.,4, *La psicofísica: los métodos psicofísicos y las leyes psicofísicas.*[p. 106]
- (5) Cfr., Ibid. [p. 107]
- (6) MURRAY, Chris, (ed.), 2006, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX. Maurice Merleau-Ponty*, Cátedra, Madrid. [p. 238]
- (7) ARNHEIM, Rudolf, 1985, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid. 1ªEd.,1954. [pp. 30-31]
- (8) SANZ, Juan Carlos, 1996, *El libro de la imagen*, Alianza Editorial, Madrid, [p.18]
- (9) ARNHEIM, Rudolf, 1980, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial S.A., Madrid. [p. 61]

- (10) WILSON, Brent et al, 2004, *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Paidós, Barcelona. [p. 20]

- (11) ARNHEIM, Rudolf, 1976, *El pensamiento visual*. Cap.I, *Tempranas manifestaciones*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. [p.1]

- (12) Ibid., cap. II, *La inteligencia de la percepción visual*. [p. 18]

- (13) COSTA, Juan, 1998, *La esquemática: Visualizar la información*. Paidós Ibérica, Barcelona. [pp. 47-51]

- (14) FERRATER MORA, José, 1991, *Diccionario de filosofía*, Tomo, I, Círculo de lectores, S. A., Barcelona. 1ª Ed., 1941. [pp. 2790-2791]

- (15) GUBERN, 1987, op. cit., [pp. 31-32]

- (16) GHELMAN, David & BURBRIDGE, Viviana, 2013, op. cit.
[http:// www.fundacionimagen.org.ar/html/imagenesmentales2.htm](http://www.fundacionimagen.org.ar/html/imagenesmentales2.htm)

- (17) GUBERN, 1987. Op. cit., [p. 36]

- (18) Ibid., Cfr., [pp. 36-37]

- (19) MÉNDEZ, Manuel S., 1990, *Las aportaciones científicas, la creación y las imágenes mentales. Las imágenes mentales: clases*. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 3, Editorial: Universidad Complutense de Madrid. Madrid., [pp. 207-208]

- (20) Ibid., Cfr. [pp. 208-212]
- (21) DURAND, Gilbert, 2004, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1992. [p. 25]
- (22) bid., [p. 28]
- (23) VILLAR, Feliciano, 2003, PSICOLOGÍA EVOLUTIVA Y PSICOLOGÍA DE LA EVOLUCIÓN, Parte I: *Fuentes Conceptuales*, Cap. 6, *Psicología cognitiva y procesamiento de la información*. Presentado al concurso público convocado por la Universitat de Barcelona, mediante resolución de 15 de noviembre de 2001, (BOE de 4 de diciembre de 2001). [p. 209]
- (24) Ibid., [p. 310]
- (25) Ibid., [p. 315]
- (26) GAUTHIER, Guy, 1986, Op. cit., Cap. VII, [p. 142]
- (27) KANT, Immanuel, 1985, *Crítica de la razón pura*, APÉNDICE. *La antipología de los conceptos de reflexión. A causa de la confusión del uso empírico del entendimiento con el trascendental*. Alfaguara, Madrid. 1ª Ed., 1787. [p. 276]
- (28) DURAND, 2004, op. cit. [pp. 32 a 34]
- (29) DONDIS, D. A., 1976, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. G.G.,

Barcelona. 1ª Ed., 1973. [p. 15]

- (30) MONDRIAN, Piet, 1989, *Realidad natural y Realidad abstracta*. Debate, Madrid. 1ª Ed., Revista De Stijl, 1919-1920. [p. 85]
- (31) DURAND, 2004, op. cit. [p. 52]
- (32) Ibid., [p. 72]
- (33) VILCHES, Lorenzo, 1983, op. cit. [pp. 18-19]
- (34) MALTESE, C., 1972, *Semiología del Mensaje Objetual*, Alberto Corazón, Madrid. [p. 112]
- (35) CALABRESE, Omar, 1987, *El lenguaje del arte*, Paidós, Buenos Aires. [p. 23]

Resumen del 2º CAPÍTULO.

Como justificación inicial a lo expuesto en el primer capítulo y siguiendo los criterios de diversos autores, hemos hecho un recorrido en torno al fenómeno de la visión, partiendo de su origen sensorial, y de su posterior procesamiento en el cerebro que, como no podía ser de otro modo, origina relaciones muy complejas entre la realidad externa y las particularidades intrínsecas del observador, en las que intervienen expectativas de orden consciente e inconsciente

Se completa así el fenómeno de la percepción, con repercusiones que afectan al en el ámbito cognitivo a la representación que el individuo se hace de sí mismo y del mundo que le rodea. En estas asociaciones de carácter simbólico, se produciría un solapamiento entre elementos figurativos y lingüísticos cuya mutua relación jerárquica y comportamental está aún por resolverse, aunque algunos autores se inclinan ya a relacionar (en terminología *saussuriana*) el modo asociativo de las imágenes con la similitud y el de los elementos lingüísticos con el de la contigüidad.

La configuración de la imagen real no es ajena a los fenómenos descritos, por lo que para su interpretación rigurosa se precisaría de un trabajo de decodificación o análisis que incluiría, tanto a la obra como a su espectador.

3º CAPÍTULO.

Arquetipo. Mito. Símbolo.

“El hombre que medita, dice Rousseau, "es un animal depravado": sobrepasar los límites de la vida orgánica no representa una mejora de la naturaleza humana sino su deterioro. Sin embargo, ya no hay salida de esta reversión del orden natural. El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica”.

CASSIRER, Ernst, 1968, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de cultura europea. México. [p. 26]

3.1. Arquetipo.

“El concepto de arquetipo, que es un correlato indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar. La investigación mitológica les da el nombre de “motivos”; en la psicología de los hombres primitivos corresponden al concepto de Lévy-Bruhl de représentations collectives, y en el campo de las religiones compara-

das, fueron definidas por Hubert y Mauss como “categorías de la imaginación”. Adolf Bastian las denominó hace tiempo “pensamientos elementales o “primordiales”.(1)

3.1.1. Arquetipos y sueños.

Es conocida la gran influencia que la lectura en 1900, de *La Interpretación de los Sueños* de Sigmund Freud (Austria, 1856-1939), tuvo sobre su discípulo, Carl Gustav Jung (Suiza, 1875-1961). Dos sueños, experimentados por éste último fueron también, al parecer, los que le indujeron a descubrir o al menos a desarrollar la importante instancia denominada *Inconsciente Colectivo*, y los dos, se encuentran relativamente cercanos en el tiempo, a la ruptura entre el discípulo y su maestro.

En uno de ellos, (2) que Jung sitúa, tras un viaje que ambos realizaron a los Estados Unidos en 1909¹(3): Estando [durante el sueño] “*en su propia casa*”, realiza un viaje en el tiempo descendiendo las diferentes plantas del edificio hasta llegar al sótano y aún más abajo, por medio de una trampilla que comunicaba con una cueva subterránea.

Durante el descenso, los muebles y enseres que iba encontrando en las diferentes estancias eran cada vez más antiguos y arcaicos hasta llegar a la gruta en la que encuentra dos cráneos humanos, momento en que despierta.

Antonio Betancor, en el prólogo a (Hillman, 1999), narra así el descubrimiento, a través de un segundo sueño:

“Un conflictivo discípulo de Freud llamado Carl Gustav Jung empezó a sospechar que si la conciencia hundía sus raíces en lo inconsciente y lo inconsciente era esencialmente impresentable, no quedaba otro remedio que seguir bajando. En diciembre de 1913, poco después de su ruptura definitiva con el maestro, Jung tuvo un sueño” (...)(4)

¹ La profesora, Rosario Scrimieri, en su artículo: “*Los mitos y Jung*”, (Amaltea, 2008, vol. 0) señala que ésta era la época en que el autor preparaba la obra, *Símbolos de transformación*, (1912).

En ese sueño del que el autor despertó con un *“insoportable sentimiento de culpa”*, acompañado por un personaje *“salvaje de piel oscura”* acecha la llegada de *“la encarnación de la supremacía de la voluntad y de los ideales más avasalladores de la conciencia”*, encarnados en Siegfried, el héroe solar germano a quien el soñante abate de un disparo. Descubre que la *“conciencia emerge como un islote solitario en el océano del inconsciente”* que, con todo, permite la presencia de unos *“pececillos luminosos”* que a su vez son ojos, o *“puntos de conciencia”*. Jung denominó a ese océano *“inconsciente colectivo”* y *“arquetipos”* a los puntos de conciencia.

Nos hemos extendido un poco en esta exposición para demostrar la importancia de los sueños como: *“vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica”*,⁽⁵⁾ en palabras de Freud, quien poco después afirma, citando al filósofo Theodor Lipps (Alemania, 1851-1914): *“Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real: su naturaleza interna nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales”*.² (6) Ya hemos visto que los sueños forman parte de las imágenes mentales, pero la abundancia de su aparición, también en personas sanas les otorgan características de especial valor a la hora de iniciar cualquier tipo de maniobra exploratoria de índole psicológica o psiquiátrica, en este terreno, circunstancia, por otra parte conocida y utilizada desde tiempos inmemoriales.

“ Por regla general, el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece, no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica. Como cuestión histórica, fue el estudio de los sueños lo que primeramente facilitó a los psicólogos investigar el aspecto inconsciente de los sucesos de la psique consciente” (7) Afirma Jung en *El hombre y sus símbolos* (1980), una de sus últimas obras, escrita con la colaboración de algunos otros autores.

² Th. Lipps (1897, págs. 146-7).

No podemos dejar de consignar la opinión de S. Freud respecto a los sueños y su relación con la imagen visual: *“el sueño piensa predominantemente en imágenes visuales, aunque no deje de laborar también con imágenes auditivas, y en menor escala con las impresiones de los demás sentidos”*. (8) Pero en el contexto una aproximación al así llamado, *inconsciente colectivo* y los *arquetipos*, nos interesa terminar este apartado con otra reflexión del propio autor, sobre el simbolismo en los sueños que bien puede servirnos como introducción para el siguiente: *“este simbolismo no pertenece en propiedad al sueño, sino al representar inconsciente, en especial del pueblo; y más completo que en el sueño lo hallaremos en el folklore, en los mitos, sagas y giros idiomáticos, en la sabiduría del refranero y en los chistes que circulan en un pueblo (...) La referencia simbólica parece un resto y marca de una identidad antigua. Acerca de ello puede observarse que en muchos casos la comunidad en el símbolo se alcanza a través de la comunidad de lenguaje como ya afirmó Schubert”*.(9)

3.1.2. El inconsciente colectivo.

El sistema inconsciente ya había sido descubierto y desarrollado en los términos aproximados en que lo conocemos hoy en día por Freud, con antecedentes ilustres como C.G. Carus (Alemania, 1869-1896), o E. von Hartmann (Alemania, 1842-1906), entre otros, como continente o reservorio de contenidos reprimidos u olvidados, *“Así pues, nuestro concepto de lo inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión (...) pero vemos que se nos presentan dos clases de inconsciente: lo inconsciente latente, capaz de conciencia y lo reprimido incapaz de conciencia.”*(10) Se trataba por tanto de un inconsciente personal, si bien, el autor ya admitía el carácter mitológico de alguno de sus contenidos como podemos apreciar en la anterior cita. Jung acepta la existencia de este inconsciente personal. *“Una capa, en cierto modo superficial, de lo inconsciente es sin duda alguna personal (...) Pero esa capa descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia. Sino que es innata. Esa capa más profunda es lo así*

llamado, inconsciente colectivo". (11) y continúa: "Los contenidos de lo inconsciente personal son ante todo los llamados complejos sentimentalmente acentuados, que forman intimidad personal de la vida anímica. Los contenidos de lo inconsciente colectivo, por el contrario, son los llamados arquetipos".(12) Coincide con estas apreciaciones Juan Fernando Cirlot (2006), al afirmar: "Los símbolos oníricos no son, pues, en rigor, distintos de los míticos, religiosos, líricos o primitivos. Sólo que entre los grandes arquetipos se mezclan como submundo los residuos de imágenes de carácter existencial, que pueden carecer de significado simbólico, ser expresiones de lo fisiológico, simples recuerdos, o poseer también simbolismo relacionado con el de las formas matrices y primarias de que proceden".(13)

En su obra, *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, C.G. Jung se lamenta de las dificultades con que se ha enfrentado a la hora de hacer comprender estos conceptos y se esfuerza por describirlos desde diferentes puntos de vista y de forma minuciosa. "Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente sino que es hereditario.³ Consta de formas preexistentes. Los arquetipos que pueden llegar a ser conscientes sólo de modo secundario y que dan formas definidas a ciertos contenidos psíquicos.(...) Hay razones para suponer que los arquetipos son las imágenes inconscientes de los propios impulsos; con otras palabras que son el modelo paradigmático del comportamiento instintivo".(14)

Freud ya había reconocido la existencia de *huellas mnémicas* inscritas en nuestro aparato psíquico por medio de nuestras percepciones, y en referencia a las imágenes percibidas durante el sueño, llega a decir, "Sospechamos ya cuán acertada es la opinión de Nietzsche de que «el sueño continúa un estado primitivo de la Humanidad, al que apenas podemos llegar por un camino directo», y esperamos que el análisis de los sueños nos conduzca al conocimiento de la herencia arcaica del hombre y nos permita descubrir en él lo anímicamente innato". (15).

³ Como ya se ha dicho, la transmisión hereditaria de arquetipos carece en la actualidad de cualquier validez científica pero no vemos inconveniente mencionar este importante modelo de explicación, respecto a los asuntos de que se trata. Lo acertado o erróneo de una aseveración investigada en profundidad, a veces no invalida -en nuestra opinión- el valor de las reflexiones argumentadas en su exposición.

Con todo, la diferencia esencial que a nuestro criterio diferencia las opiniones de Freud y su discípulo, es que este último abre la posibilidad de establecer por medio del inconsciente, un puente o vínculo entre *ontogénesis* y *filogénesis* que nos permite de alguna manera retrotraernos en el tiempo a través de asociaciones de tipo simbólico.

El autor pensaba que así como en la anatomía comparada podían establecerse fases evolutivas con orígenes comunes, también en el aparato psíquico debía ocurrir lo propio y existir un sustrato psíquico general que afectase también de forma general al ser humano. Todo esto se produciría a través de las *huellas mnémicas* mencionadas, de generación en generación y por medio de imágenes mentales. *“En la ecuación macrocosmos-microcosmos se implica la posibilidad de explicar el primero por el segundo, o inversamente.(...) “el arquetipo” de Jung propende a explicar el mundo por el hombre. Lógico es que acontezca así, cuando no parte de formas, ni de figuras o seres objetivos, sino de imágenes contenidas en el alma humana, en las honduras hirvientes del inconsciente. El arquetipo es, en primer lugar una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito”.*(16)

3.1.3. Los arquetipos.

¿Pero qué serían los arquetipos, que influencia tendrían sobre nuestros actos o como podríamos reconocerlos? *“Los arquetipos representan el sedimento de las experiencias hechas por la Humanidad en el transcurso de su vida. En este sentido hay que comprender el arquetipo como un patrón de conducta que el hombre aplica para resolver su problemática vital. Al mismo tiempo que nos sirve para ordenar la realidad, puede apartarnos de ella si sus simbolismos se imponen implacablemente. Los arquetipos se manifiestan en los diversos mitos y ritos primitivos representados hoy día en algunas actividades religiosas”.*(17) El autor pone a menudo como ejemplo aquellas costumbres o rituales que celebramos sin tener conciencia de cuáles son sus orígenes y sus significados primarios. Por ejemplo el árbol de Navidad, los huevos de Pascua etc., ceremonias que realizamos con una intención concreta y satisfactoria aunque

desconozcamos por completo su significado simbólico originario.

Del mismo modo existe un gran número de figuras *numéricas* que se han ido configurando desde tiempos inmemoriales y que en mayor o menor medida influyen en nuestras vidas.

Dice Jung: “Comúnmente se supone que en alguna determinada ocasión de los tiempos prehistóricos se “inventaron” las ideas mitológicas básicas por algún inteligente filósofo anciano o profeta y que, en adelante, fueron “creídas” por el pueblo crédulo y carente de sentido crítico (...) Pero la misma palabra “inventar” deriva del latín “invenire” y significa “encontrar” y de ahí encontrar algo “buscándolo”.(18) Por tanto se trataría de necesidades experimentadas por el ser humano a medida que su aparato psíquico evolucionaba, tras la “participación mística” experimentada por los primitivos, según Lévi-Bruhl (Francia, 1857-1936), de las que los mitos y religiones serían de algún modo exteriorizaciones objetivadas.

Aunque el propio Jung considera improcedente elaborar “listas” de arquetipos, ya que el inconsciente personal participa también en su elaboración, modificando su estructura, algunos de ellos son muy conocidos, así, por ejemplo la *Sombra*, o parte oscura que nos acompaña y que tendemos a proyectar sobre el prójimo, *Ánima* y *Ánimus* o características femenina y masculina que hombres y mujeres respectivamente, etc. Llevaríamos así, con nosotros/as toda una serie de *caracterizaciones* latentes, muchas de las cuales podemos encontrar representadas en el Tarot y en algunos elementos de la Alquimia. En el siguiente subcapítulo, destinado a los mitos estudiaremos estos aspectos de forma más pormenorizada.

3.2. Mito.

Con anterioridad hemos hablado de imágenes “*numéricas*”, de ritos y ceremonias primitivos, etc., como génesis de los arquetipos; Emile Durkheim en su obra: *Las formas elementales de la vida religiosa*, menciona determinados estudios realizados sobre la obra de los hermanos Grimm y al comparar los contenidos de sus cuentos con los de las religiones primitivas

dice: *“Fueron identificados personajes míticos que con diferentes nombres, simbolizaban las mismas ideas y cumplían las mismas funciones; (...) Tales semejanzas, al parecer, sólo podían explicarse por un origen común. Así que se llegó a suponer que esas concepciones tan variadas en apariencia, provenían en realidad de un fondo común del que no eran sino formas diversificadas”*.(19) Parecería por tanto que el mito no queda circunscrito a esas solemnes circunstancias sino que impregna el imaginario de los grandes grupos humanos quienes lo transmiten de forma natural de generación en generación a través de los cuentos y relatos. *“Los cuentos son hitos dispersos del imaginario universal, de la memoria colectiva: Florecen en todas las lenguas, se revisten de diversas formas, se relacionan y engarzan misteriosamente e impregnan -sin que nos demos cuenta- el aire que respiramos, las voces que oímos, las lecturas que leemos y las vidas que vivimos”*.(20)

Mircea Eliade (Rumania 1983), reconoce la dificultad de una definición universalmente satisfactoria para la palabra “mito”; en su opinión: *“la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”*.(21) Pero en el capítulo VI de la misma obra, en el apartado titulado *“Ya no ontología, sino historia”*, nos proporciona la clave de esta extensión y cambio de rol: *“En cuanto a la estructura, todos estos mitos lo son de origen. Nos revelan el origen de la condición actual del hombre, de las plantas alimenticias y de los animales, de la muerte, de las instituciones religiosas (iniciaciones de pubertad, sociedades secretas, sacrificios cruentos, etc.), y de las reglas de conducta y comportamiento humanos”*.(22)

Vemos por tanto como, junto a la transmisión de valores imaginativos y trascendentes, el mito traslada otros -seguramente, los mismos-, de carácter preceptivo o normativo.

Confirman esta opinión Graves y Patai (1986), *“Los mitos son fábulas dramáticas que forman un fuero sagrado gracias al cual se autoriza la continuidad de instituciones, costumbres, ritos y creencias antiguos en la región donde son corrientes, o se aprueban las alteraciones”*.(23)

Y Cirlot (2006), establece un interesante paralelismo: *“Lo que el mito representa para un*

pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual.” [...] Admitiendo como un supuesto de nuestro tiempo, el concepto psicoanalítico del “inconsciente”, aceptamos la ubicación en él de todas las formas dinámicas que dan origen a los símbolos, según la consideración de Jung, para quien el inconsciente es “la matriz del espíritu humano y de sus invenciones”.(24)

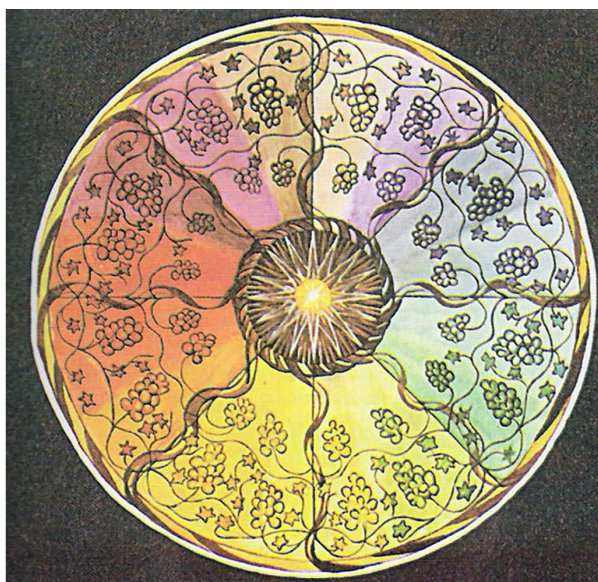
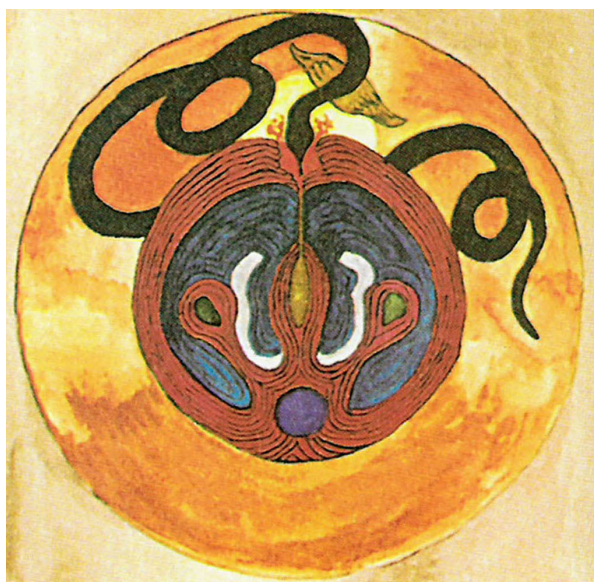
A este respecto el Dr. José Luis Díaz (México, 1886-1993), médico, que ejerció como profesor e investigador del Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina, en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México, en relación al trabajo del mitólogo norteamericano, Joseph Campbell (1904-1987), nos dice: *“a diferencia de los sueños habituales, los mitos tienen una función controlada conscientemente: servir como un lenguaje pictórico para la comunicación de la sabiduría tradicional, y sus metáforas han sido cobijadas, buscadas y discutidas por siglos. Son declaraciones intencionadas de principios que han permanecido constantes y constituyen, en su esencia, símbolos para despertar a la mente que se presentan como paradojas que aturden la lógica, como metáforas del valor, del destino y del oscuro misterio de los seres humanos”.*(25)

Y en relación a posible la vinculación entre pensamiento científico y artístico que nos gustaría tener presente a lo largo de este trabajo añade: *“El filósofo polaco Leszek Kolakowski [1927-2009], da en el blanco cuando afirma que los fundamentos de la conciencia mítica se enraízan en la afirmación de los valores. En este sentido no están los mitos demasiado lejos de la ciencia ya que las convicciones en las que ésta se basa son también actos de valoración. Tanto la fe como la ciencia y las artes se fundamentan en valores de la cultura, si bien, desde luego, los valores de unas y otras son diferentes. Y es en este punto, en la necesidad de cultivar toda la gama de distintos valores que proporcionan las diversas formas humanas de conocer, en donde puede basarse una nueva y más fértil aproximación del quehacer humano”.*(26)

Aunque dejemos para más adelante el estudio de aspectos más definidamente artísticos y psicológicos, el propio Karl Jaspers (Alemania, 1883-1969), respecto a la importancia de

los mitos nos dice: “*Para todo investigador es asunto de su nivel humano qué y cómo puede comprender. Los actos creadores de la comprensión han sido hechos en los mitos y en la comprensión de los mitos por los grandes poetas y artistas*”.(27)

Presentamos a continuación dos ejemplos de *mandalas* con representaciones de elementos arquetipales elaborados por pacientes de Jung, en su búsqueda del “*proceso de individuación*”, o búsqueda del sí-mismo, magnitud en la que, teóricamente, consciente e inconsciente quedarían unidos e integrados en una completitud perfecta. *Los mandala*, configuraciones concéntricas en las que generalmente se alternan elementos circulares y cuadrangulares, provienen de la tradición hinduista, aunque según algunos autores, su cualidad de representar en una única imagen las relaciones *macrocosmos-microcosmos* ha propiciado su representación generalizada bajo diferentes pretextos. En estos dibujos, realizados o contemplados para practicar la meditación o conseguir concentración mental, se alude a la idea de “centro” como punto de conciliación mística o psicológica.



JUNG, C.G., 2002, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Cap. 11, *Acerca de la empiria del proceso de individuación*, Cuadros: IV y IXX Trotta, Madrid.

3.3. Símbolo.

Hemos hablado de arquetipos y mitos, intentando develar alguna de sus características esenciales; ahora bien, no se ha mencionado aún cuál puede ser el aglutinante que ponga en relación, tan vastos y polimórficos sistemas. Nos referimos a la función del símbolo. Es conocida la definición del ser humano como “*animal simbólico*”-característica que predominaría incluso sobre su carácter racional- (28) por parte del filósofo alemán Ernst Cassirer (1874-1945). Dice el autor:

“en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente sino que ha sufrido también un cambio cualitativo. El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales, el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad”. (29)

Dimensión, por tanto, nueva, distintiva, adaptadora y susceptible de introducir modificaciones en la percepción de la realidad del individuo. El autor, menciona la totalidad de la vida como campo sobre el que se aplica esta nueva función, por tanto afecta también a aspectos vitales y también sociales del hombre en los que enfatiza el Catedrático de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid José Jiménez (1986), cuando afirma: “*El carácter material y biológico de la vida humana va siempre indisociablemente unido al despliegue de procesos*

de simbolización, consistentes en la fijación condensada de experiencias, individuales o colectivas, de forma consciente o inconsciente, y que hacen posible la perduración y transmisión de tales experiencias”.(30)

Pero el propio Cassirer, no desconoce la dimensión social de esta función cuando mencionando a Emile Durkheim, ya citado en estas páginas,⁴ afirma: *“Durkheim parte del principio de que no será posible explicar el mito mientras tratemos de buscar sus fuentes en el mundo físico, en una intuición de los fenómenos naturales. No es la naturaleza sino la sociedad el verdadero modelo del mito. Todos sus motivos fundamentales son proyecciones de la vida social del hombre mediante las cuales la naturaleza se convierte en la imagen del mundo social; refleja sus rasgos fundamentales, su organización y arquitectura, sus divisiones y subdivisiones”.*(31)

Y esto resulta así porque en opinión del autor el ser humano:

“En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial”.(32)

Aparece aquí una idea importante en el contexto de esta investigación, el concepto de símbolo como “mediador”; Si concedemos que la psique del ser humano se constituye como, sistema abierto, está sujeto, por tanto, en un sentido amplio, a la T.G.S. y tal como expresa el Catedrático de Ingeniería de Sistemas en la Escuela Superior de la Universidad de Sevilla, Javier Aracil (1986),*“Una de las hipótesis de trabajo de la teoría general de sistemas es que entre las formas de estructurar que se dan en distintas disciplinas es posible realizar fruc-*

⁴ Cf. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, (París, 1912).

tíferos trasvases".(33) Pudiera pensarse, que una de estas formas de "trasvase", y tal vez no la más complicada, consistiría en recorrer el mismo camino en sentido opuesto, es decir, en la reversibilidad del proceso de simbolización, *"Efectivamente, la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa. Daremos de ello una explicación provisional: que el inconsciente, o "lugar" donde viven los símbolos, ignora los distinguos de contraposición. O también que la función simbólica hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver con sus solos medios*".(34) Esta reflexión de J.E. Cirlot, en coincidencia con Schneider, se produce además en referencia a estados alterados de conciencia, por lo que apunta un cierto interés desde el punto de vista terapéutico.

Esta manifestación simultánea de aspectos antitéticos en el símbolo también es recogida por Cassirer, *"Un símbolo no sólo es universal sino extremadamente variable. Puedo expresar el mismo sentido en idiomas diversos y, aun dentro de los límites de un solo idioma, una misma idea o pensamiento puede ser expresada en términos diferentes*".(35)

En esta opinión apunta también Beigbeder (1971), : *"En sentido lato, el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos*".(36) Nos aproximamos paso a paso a la tríada símbolo, imagen, inconsciente que fundamenta este trabajo.

3.3.1. Símbolo e imagen.

En cuanto a la relación entre símbolo e imagen, Gombrich (1999), se asombra de la permeabilidad de nuestro aparato psíquico en cuanto a la recepción simbólica a través de la imagen, incluso en sus aspectos más elementales, *"Pero el hombre es sin duda una criatura extraña. Su capacidad para asimilar, para aprender a responder a los símbolos y las nuevas situaciones, indica un grado de plasticidad de su mente en acción que desafía el análisis y confunde las predicciones. Hace una o dos generaciones, las instantáneas eran marcadas-*

mente ilegibles porque el público, todavía no relacionaba las imágenes con el proceso que da lugar a las mismas”.(37)

Cassirer incluye el Arte en estos entes susceptibles de hacer posible la captación de la realidad por medio de la función simbólica: *“Cuando se designan al lenguaje al mito y al arte como “formas simbólicas”, esta expresión parece presuponer que todas ellas como modalidades espirituales de configuración, se remontan a un último estrato de lo real que en ellas sólo se vislumbra como a través de un medio extraño. Parece que nosotros sólo podemos captar esa realidad en la peculiaridad de sus formas; sin embargo esto implica que ella no solo se revela sino también se oculta en ellas”.*(38)

Para el eminente tipógrafo, Adrian Frutiger (Suiza, 1928), *“lo simbólico, de una representación, es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia; medio por consiguiente entre lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente”.*(39) Vemos que los diferentes autores corroboran el aspecto mediador de lo simbólico, y además lo hacen con preferencia, en relación a la imagen.

Con Hillman y Jung completamos un bucle que nos traslada al 2º capítulo en el que se señalaba la importancia de la intuición y la función imaginativa como vía de acceso al inconsciente. *“En el principio es la imagen; primero imaginación, luego percepción: primero fantasía, luego realidad. o, en palabras de Jung: “La psique crea la realidad todos los días. El único término que puedo utilizar para esa actividad es fantasía”.* (40)

Pero cuando hablamos de percepción, fantasía y realidad, y en general, de imágenes tan fuertemente cargadas simbólica y psicológicamente no podemos posponer por más tiempo abordar, aún siguiendo un mismo hilo argumental los campos de la creatividad y el Arte.

- (1) JUNG, Carl Gustav, 2002 , *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid. [pp. 41-42].
- (2) JUNG, Carl Gustav, 2005, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona. 1ª Ed., 1961. Cfr. [pp. 191-192]
- (3) LOSADA, José Manuel, 2008. *Cuestiones de teoría*. Amaltea. Revista de mitocrítica, nº 0, Universidad Complutense (Madrid), Cuestiones de teoría. [p. 87]
- (4) HILLMAN, James, 1999, *Re-imaginar la Psicología*, Siruela, Madrid. Cfr., [pp. 14-15]
- (5) FREUD, S., 1991, *La interpretación de los sueños*, II parte, O.C., Vol. 5, (1900-01), Cap. VII: *Sobre la psicología de los procesos oníricos*, E.: *El proceso primario y el proceso secundario. La represión*. Amorrortu, Buenos Aires. 1ª Ed., 1953. [p. 597]
- (6) Ibid., [p. 600]
- (7) JUNG, C.G., 1980, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, Barcelona. 1ª Ed., 1964. [p. 19]
- (8) FREUD, S., 1991, op. cit., Vol., 4, I, *La bibliografía científica sobre los problemas del sueño*, C: *Estímulos y fuentes del sueño: 4: Fuentes psíquicas de estímulo*. [p. 73]
- (9) FREUD, S., 1991, Vol., 5. op. cit., Cap.VI. *El trabajo del sueño. (continuación)*, E.: *La figuración por símbolos en el sueño. Otros sueños típicos*. [pp. 357-358]

- (10) FREUD, Sigmund, O.C., 1972, Tomo VII, (1916-1924). CXXV, *El yo y el ello*, (1923), I, *Lo consciente y lo inconsciente*. Biblioteca Nueva, Madrid. [p. 2702]
- (11) JUNG, C.G., 2002, op. cit, [p. 4]
- (12) Ibid., [p. 4]
- (13) CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid [p. 30]
- (14) JUNG, C.G., 2002, op. cit, [p. 42-43]
- (15) FREUD, Sigmund, O.C., 1972, (1918) *La interpretación de los sueños*, Cap. VII, B.: Biblioteca nueva, Madrid. [p. 679]
- (16) CIRLOT, 2006. Op. cit., [pp. 39-41]
- (17) VV. AA. , 1991, *Gran Enciclopedia Rialp*, GER, Madrid. Tomo 3, [p. 32]
- (18) JUNG, 1980, op. cit., [p. 77]
- (19) DURKHEIM, Emile, 1993, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Cap.III, *Las principales concepciones de la religión elemental (continuación)*. Alianza Editorial, Madrid. [p. 135]
- (20) DIEZ Miguel & DIEZ-TABOADA, Paz, 1988, *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*, Espasa, Col. Austral, Madrid. [p. 22]

- (21) ELIADE, Mircea, 1983, *Mito y realidad*, Cap. I, *La estructura de los mitos*, Labor, Barcelona. [p. 12]
- (22) Ibid., Cap.,VI, *Mitología, ontología, historia*. [p. 115]
- (23) GRAVES, Robert & PATAI, Raphael, 1986, *Los mitos hebreos, Introducción*. Alianza Editorial. 1ª Ed., 1963. [p. 9]
- (24) CIRLOT, 2006, op. cit., [p. 33]
- (25) DÍAZ, José Luis, 1997, *El ábaco, la lira y la rosa. Las regiones del conocimiento*. Cap. V. *Mito y cultura: La arquitectura del símbolo. El mito no es un mito*. Fondo de Cultura Económica, México. [pp. 109-110]
- (26) Ibid., [p. 111]
- (27) JASPERS, Karl, 2000, *Psicopatología General*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed.,1913. [p. 355]
- (28) CASSIRER, Ernst, 1987, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Iª parte ¿Que es el hombre?, II. *Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo*. Fondo de Cultura Económica, México., 1ª Ed.,1944. [p. 27]
- (29) Ibid., (1987), II, *Una clave de la naturaleza del hombre: El símbolo*, [p. 47]
- (30) JIMENEZ, José, 1986, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* Tecnos, Madrid. [p. 38]

- (31) CASSIRER, 1987, op. cit., VII, *Mito y religión*, [p. 127]

- (32) Ibid., II. *Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo*. [p. 26]

- (33) ARACIL, 1986, op. cit., [p. 188]

- (34) CIRLOT, 2006, op. cit., [p. 37]

- (35) CASSIRER, 1968, op. cit., II. *Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo*. [p. 35]

- (36) BEIGBEDER, 1971, op. cit., [p. 5]

- (37) GOMBRICH, 1999, op. cit., [p. [273]

- (38) CASSIRER, Ernst, 1976, *Filosofía de las formas simbólicas*, III. *Fenomenología del reconocimiento. Introducción*. Fondo de cultura económica, México. 1ª Ed., (1923-1929). [p. 12]

- (39) FRUTIGER, 1981, op. cit., [p. 177]

- (40) HILLMAN, 1999, op. cit., [p. 92]

Resumen del 3º CAPÍTULO.

Desde el punto de vista psicológico nos interesa la apreciación que sobre la adquisición cultural hace Cassirer, en el sentido de que la aprehensión de la realidad se ve condicionada por la interpretación simbólica que de ella se hace, transmitida en buena medida a través de las configuraciones mitológicas, por medio de sagas, cuentos populares, etc., que respondería a las expectativas o necesidades experimentadas por las comunidades humanas en correspondencia al desarrollo del aparato psíquico de sus integrantes. En estas configuraciones, junto a algunos aspectos normativos, se traslada contenidos inconscientes susceptibles de considerarse como una versión colectiva y hasta cierto punto, reglamentada, de los experimentados por el individuo durante el sueño.

Al conformarse el contenido de los sueños predominantemente en imágenes visuales sujetas a diferentes asociaciones que remodelan su significado, y ser características esenciales del sistema inconsciente, tanto el lenguaje simbólico, como la ausencia de cronología y del concepto de contradicción, queda de manifiesto la importancia de estas arcaicas configuraciones en un estudio de la imagen en relación con los mecanismos asociativos del *proceso primario*.

4º CAPÍTULO.

Arte.

“La pintura es una ciencia, y su ejercicio debe ser una indagación de las leyes de la Naturaleza. ¿Por qué entonces no considerar el paisajismo una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros no son sino experimentos?”

John Constable, *Conferencia en la Royal Institution*, 1836, en GOMBRICH, E. H., 2000, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. “Experimento y experiencia en las artes”*. Debate, Madrid. 1ª Ed., 1982. [p. 215]

4.1. Algunas reflexiones.

La cita utilizada como encabezamiento a pesar de tratarse de las palabras de un artista de la talla de John Constable (Inglaterra, 1776-1837), pudiera considerarse como un tanto ingenua en el contexto de estas páginas, veremos sin embargo, al cotejar las afirmaciones de varios autores, que la opinión del pintor inglés, no resulta aquí, tan inadecuada como pudiera parecer en el sentido de considerar el arte como una *forma de conocimiento*.

Con todo, al abordar este capítulo nos alegramos de poder contar con el aserto de Sir Ernst Gombrich (Austria, 1909-2001), -que compartimos-, quien afirmaba: *“Por suerte, es un error el pensar que lo que no puede ser definido no puede ser discutido”*.(1)

En realidad, tras la sentencia de Constable, podemos vislumbrar una preocupación esencial: *“¿Es posible una relación entre la conciencia y la naturaleza?, si es posible, ¿cómo puede llevarse a cabo?”*.(2) Y esto, porque como dice el biólogo francés Jacques Monod (1910-1976), *“La ambición última de la ciencia entera es intentar dilucidar la relación del hombre con el universo”*.(3)

No olvidamos que estamos hablando de Pintura, pero el semiólogo y crítico de arte italiano, Omar Calabrese (1949-2012), coincide también desde ese ámbito en la línea argumental

expuesta : *“No existe (...) pintura figurativa que, junto a las figuras o cosas, no represente siempre el espacio que las contiene, hasta el límite del género “paisaje autónomo”, donde la escena misma es la única representación que importa”*.(4)

Lo que, sin dificultad, podría relacionarse con la consideración, antes mencionada, de la imagen artística como estructuradora de la percepción del individuo en relación a su entorno. El profesor de filosofía, Nicholas Davey, parafraseando al filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900-2002), en (Murray, 2006), nos dice: *“Al transformar las percepciones indefinidas de un tema en una estructura determinada, la obra de arte es capaz de transformar nuestra manera de entendernos a nosotros mismos y nuestro mundo. En este marco dialéctico, la conclusión de una obra (aunque nunca sea definitiva), nos induce (aunque sea temporalmente) a comprender de manera diferente, tanto a nosotros mismos como al mundo en el que vivimos”*. (5)

Además, respecto a esa relación conciencia-mundo aludida, en cada cuadro, el artista deposita algo de su propia impronta, en relación a aquello que describe, por medio de su interpretación de lo que ve y de las relaciones que subjetivamente establece entre los elementos constitutivos de aquello que ve: *“Cualquier imagen pictórica es indéxica en el sentido de que representa objetos por medio de la reproducción de las relaciones entre sus partes. La semejanza se logra de este modo por la reproducción, no de cualidades sino de relaciones”*.(6) Y trasladando este punto de vista al terreno del espectador, *“El espectador de la obra de arte al contemplarla, recuerda y experimente algo de la lucha del artista para llegar a la sublimación [...] Es decir, la pieza artística, además de su sentido particular, representa la historia de la transformación de las pulsiones del artista, del ser humano, y ofrece al espectador el placer de ser testigo del resultado de esa pugna inconsciente”*.(7)

Vasili Kandinsky (Rusia, 1866-1944), artista poco sospechoso de encorsetamientos academicistas , al menos en lo que a la apariencia de la configuración formal de sus obras se refiere, lo expresó de otro modo: *“Las investigaciones que han de convertirse en piedra fundamental de la nueva ciencia –la ciencia del arte–, tienen dos metas y surgen de dos necesidades:*

1. *La necesidad de la ciencia en general, que crece libremente partiendo de un impulso extrautilitario hacia el saber: la ciencia “pura”,*

2. *La necesidad de equilibrio de las fuerzas creadoras, que deben distribuirse en dos partes esquemáticas –intuición y cálculo- : la ciencia “práctica”.*(8)

Pensamos que Méndez (2003), corrobora esta argumentación en su estudio sobre antropología del Arte, cuando en referencia a Lévi-Strauss, afirma: *“Para C. Lévi-Strauss, el Arte se situaría entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico y, como productor de signos, el Arte se diferenciaría de otros lenguajes por ubicarse entre el lenguaje y el objeto.”[...] Desde este planteamiento, C. Lévi-Strauss concebiría al artista como a un “bricoleur” que utiliza residuos de objetos o de obras humanas para elaborar nuevos productos a los que dota de un nuevo significado”.*(9)

Y como uno de los núcleos de imágenes de este trabajo, que hemos dado en llamar *grupo de control*, consiste en representaciones cartográficas y anatómicas, no podemos menos de citar de nuevo a Lourdes Méndez en la misma obra, cuando dice: *“a la pregunta de qué es lo que en la obra de arte provoca la respuesta estética, C. Lévi-Strauss responderá que es su carácter de “modelo reducido”. Una obra de arte siempre es un modelo reducido y, además la producción estética artística sería una forma de conocimiento en la medida en que existirían tres elementos que caracterizarían a este tipo de producción:*

- 1) *el Arte siempre produce signos;*
- 2) *el Arte siempre es una forma de conocimiento;*
- 3) *el Arte construye modelos reducidos”.*(10)

En absoluto nos interesa reivindicar los antiguos mapas y representaciones del cuerpo humano como *“Obras de Arte”* en el sentido tradicional del término, (aun cuando alguna de ellas pudiera muy bien serlo), pero sí como portadoras de una dimensión simbólica que como ya profusamente se ha mencionado, nos servirá como vínculo respecto a otro tipo de imágenes y parámetros. Decía Freud (1982), *“A título de realidad convencionalmente reconocida, en la cual, y merced a la ilusión artística, pueden los símbolos y los productos sustitutivos pro-*

vocar afectos reales, forma el arte un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción, un dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la Humanidad primitiva”.(11)

4.2. Creatividad.

La palabra creatividad es un término que tiende a provocar en quien lo maneja una “atractiva incomodidad”. Por un lado sitúa las facultades humanas en límite con lo numérico, pero en rigor, posee una cualidad de índole vehicular evidentemente pragmática, puesto que su realidad difícilmente puede ser negada. El primer hombre que lanzó un boomerang e limitó a arrojar una especie de garrote, sin ninguna intención ni esperanza de que el artefacto regresase describiendo una parábola a un lugar próximo al punto en el que había sido arrojado, y así debió ocurrir, sin duda. Sin embargo, alguna característica a este respecto debió ser advertida, apreciada y perfeccionada a lo largo del tiempo, seguramente por poderosas cuestiones de índole práctica. Con todo, determinados grupos humanos se ocuparon en perfeccionar esta singular característica aerodinámica y otros no, probablemente por haber encontrado sistemas alternativos más eficaces, ya que con seguridad, todos los grupos humanos arrojaron garrotes, pero sólo algunos perfeccionaron el boomerang.

En un terreno menos pintoresco, podría decirse lo mismo, por ejemplo, sobre el desarrollo de los sistemas de escritura a partir de los más primitivos ideogramas, fuertemente condicionado, en su diferenciación, entre otras cosas, por los materiales de que cada grupo podía disponer al efecto, en su ubicación de origen, y que tanta importancia ha tenido en la evolución y rasgos culturales específicos de las diferentes civilizaciones.

En capítulos anteriores, y en un campo más cercano al ámbito de lo mental se ha expuesto ya alguna idea, seguramente paralela o imbricada con las anteriores exposiciones, sobre la posibilidad de la transmisión intergeneracional de elementos culturales, a través de las mito-

logías y arquetipos, sobre las que volveremos más tarde.

En su libro, *La imaginación y el arte en la infancia*, L. S. Vigotsky, nos proporciona una primera definición: “*Llamamos actividad creadora, a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento, que viven y se manifiestan sólo en el propio ser humano*”.(12) Cabe destacar que en estas palabras el psicólogo ruso contempla la actividad creativa como proceso capaz ya de materializarse en el aparato psíquico interno, sin necesidad de ulteriores representaciones exteriores.

Continúa Vigotsky: “*Si nos fijamos en la conducta del hombre, en toda su actividad, percibimos fácilmente que en ella cabe distinguir dos tipos básicos de impulsos. Podría llamarse a uno de ellos reproductor o reproductivo: suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria: su esencia reside en que el hombre reproduce o repite normas de conducta ya creadas y elaboradas o resucita rasgos de antiguas impresiones*”.(13) Y más adelante: “*Además de la actividad reproductora es fácil advertir en el hombre, otra actividad que combina y crea. (...) Toda actividad humana que no se limite a reproducir hechos o impresiones vividas sino que cree nuevas imágenes, nuevas acciones, pertenece a esta segunda función creadora o combinadora*”.(14)

Para no resultar prolijos con esta concepción combinadora y bicéfala del espíritu humano en relación a la creatividad, recogida por muchos autores y que, de forma un poco irreverente, podíamos calificar como, los mismos hechos descritos con diferentes palabras, recogemos la opinión del Dr. En Filosofía y Académico de la Universidad de Chile, Ricardo López (1995), en la que se mencionan algunas de ellas: “*En su sentido más extenso, se trata de una idea que está incorporada en forma precisa en conceptos de referencia obligada para el tema de la creatividad: pensamiento divergente, (Guilford, 1980)¹; pensamiento Bisociativo, (Koestler, 1970); pensamiento Lateral, (De Bono, 1974); y pensamiento Janusiano, (Rothenberg, 1982)*”.(15)

El autor menciona que en todos estos postulados “*hay una referencia a algún tipo de acti-*

vidad combinadora”; “establecer asociaciones múltiples”, “reestructuraciones”, “mirar en dos direcciones opuestas simultáneamente”, “emplear intersección de matrices”, “reorganización y reestructuración de elementos”, “buscar coincidencias, analogías...” (16)

Siguiendo esta argumentación en lo que se refiere a la consideración simultánea de aspectos diferentes u opuestos, en la génesis del acto creativo, que, como ha sido consignado, atribuía Cassirer entre otros autores, al símbolo, mencionamos a J. Hogg (1969), quien en referencia al filósofo francés y Nobel de literatura Henri-Louis Bergson (1859-1941), nos dice: *“Los pensadores creativos saben que tal visión existe. Por ejemplo, el filósofo francés Bergson describe la estructura de la intuición creadora justamente de este modo, como una clase de visión en la que se entrelazan cosas incompatibles de modo que pueden coexistir en el tiempo y en el espacio. Bergson aconseja al lector que provoque en sí mismo un estado de creatividad intentando visualizar cosas incompatibles ocupando el mismo lugar dentro del campo visual, cosas que en la visión ordinaria, “de sentido común” se repelerían”.*(17)

Pero volvamos a Vigotsky, para intentar comprender mejor como se produce esa actividad combinadora, y que vinculación existe entre este proceso y la realidad:

“Trataremos ahora de mostrar las cuatro formas básicas que ligan la actividad imaginadora con la realidad, ya que su comprensión nos permitirá ver en la imaginación no un divertimento caprichoso del cerebro, algo prendido en el aire, sino como una función vitalmente necesaria. La primera forma de vinculación de fantasía y realidad consiste en que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior al hombre. [Mitos, cuentos, leyendas]

La segunda de las formas en que se vinculan fantasía y realidad es ya más complicada y distinta, no se realiza entre elementos de construcción fantástica y la realidad sino entre productos preparados de

la fantasías y determinados fenómenos complejos de la realidad. [Por ejemplo, rememoración de sucesos históricos no presenciados]
La tercera de las formas de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el enlace emocional". [Modificaciones congruentes respecto al estado de ánimo]".

Con respecto a la cuarta forma de vinculación, dice Vigotsky: *"Consiste su esencia, en que el edificio erigido por la fantasía puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún objeto real; pero al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen cristalizada, convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos".(18)*

Desde el punto de vista biométrico, el Dr. José Guimón (2012), nos dice: *"Igualmente estudios con PET, [Positron Emission Tomography. (Tomografía por emisión de positrones)] sugieren que las imágenes internas y las visualizaciones externas se elaboran en las mismas regiones cerebrales y Kreiman y cols., confirman que las imágenes pueden ser generadas en nuestras mentes en ausencia de entradas visuales, lo que sugiere que los artistas pueden generar espontáneamente elementos".(19)*

Y en el capítulo IV, de la misma obra:

"Las investigaciones psicoanalíticas compararon el trabajo onírico con lo que pudiera llamarse "el trabajo del arte". La hipótesis verosímil sobre la creatividad es la de la existencia propuesta por Freud de una cierta "flexibilidad de represión" en el artista. Los psicoanalistas han considerado que los individuos muy creativos tienen mayor facilidad de acceso al sistema primario. Freud pensó que sería el proceso primario quien generaría las ideas novedosas, como en los sueños y luego las transferiría a veces al consciente en ráfagas o flashes de inspiración.

Desde esta perspectiva, la producción artística puede ser comprendida como un fenómeno adaptativo basado en el proceso primario orientado hacia la realidad (proceso secundario)".(20)

De cara a establecer las relaciones a que haya lugar, nos parece oportuno, mencionar a continuación, siquiera de forma muy sintetizada, los denominados "*Metaprincipios Heurísticos para la Creatividad*", mencionados por el, ya citado, Dr. Ricardo López:

1. *Desagregación: Se plantea la necesidad de separar artificialmente el proceso creativo, al objeto de que cada etapa se desarrolle con un máximo de intensidad.*

2. *Juicio Diferido: En determinado momento del proceso creativo, especialmente al comienzo, es fundamental postergar toda forma de evaluación y de crítica, tanto positiva como negativa.*

3. *Distanciamiento: Toda búsqueda creativa exige explorar otros caminos y adoptar nuevos enfoques. Se habla de distanciamiento para indicar la idea de alejarse de las formas y esquemas habituales de percibir y de actuar.*

4. *Multiplicidad: Así como la acumulación y los nuevos enfoques son importantes en el despliegue del proceso creativo, también lo es la multiplicidad o variedad de opciones.*

5. *Experimentación Lúdica: El juego forma parte del pensamiento creativo. Jugar significa desconocer ciertas reglas y crear otras. Entregarse a una experimentación lúdica puede llevar a descubrir nuevas propiedades y dimensiones de los mismos objetos conocidos.*

6. *Transcodificación: Puede resultar muy provechoso traducir un problema o situación*

desde un código a otro. Este proceso genera nuevas perspectivas y aporta nuevos significados, ya que cada código tiene propiedades que son únicas.

7. Juicio Afirmativo: *Las etapas finales de un proceso creativo, así como algunos momentos intermedios, exigen actuar con sentido de contexto y expresar juicios que positivamente permitan discriminar y valorar. Si no se asume esta exigencia, la creatividad quedaría reducida exclusivamente a la divergencia. Por esta razón, así como en ciertos momentos es vital actuar con juicio diferido, en otros es preciso reemplazarlo por un juicio afirmativo, que enfatice la evaluación y la crítica. El juicio afirmativo permite tomar decisiones y concretar los proyectos.*

8. Provisionalidad: *Todo auténtico proceso creativo culmina en algún resultado. Independientemente del valor que se asigne a ese resultado, es prudente tener siempre presente que todo logro creativo por definición es perfectible, y que su vigencia, por tanto, tendrá que ser relativa. Esto hará que la búsqueda creativa no termine, reservando otras sorpresas.*

9. Complementariedad: *Ninguno de los metaprincipios anteriores, es por sí solo el recurso clave para resolver los problemas de la búsqueda creativa. Como es obvio, todos ellos tienen su propio papel, interactúan y se potencian en el conjunto. Por esta razón, es fundamental insistir en la complementariedad de todos los elementos que intervienen en el proceso creativo".(21)*

Tras estas consideraciones nos interesa mucho incluir una última reflexión de Vigotsky (1982), que bien podría considerarse como corolario de lo anteriormente expuesto anteriores capítulos: *"La fantasía no está contrapuesta a la memoria, sino que se apoya en ella y dispone sus datos en nuevas combinaciones. La actividad combinadora del cerebro se basa, a fin de cuentas, en que el cerebro conserva huellas de las excitaciones precedentes y todo lo nuevo de esta función se reduce sencillamente a que, disponiendo de las huellas de*

dichas excitaciones, el cerebro las combina en posiciones distintas a las que se encontraban en la realidad”.(22)

4.2.1. Sinéctica y Bisociación.

Como se sabe, la creatividad, interviene en todo quehacer humano, y se da por sentado -un poco a la ligera en nuestra opinión-, que el hecho de ser altamente creativo es una especie de don, o cualidad dichosa, a la que todo el mundo debe aspirar. Es el caso, que el mundo financiero, sobre todo el publicitario, no podía quedar al margen del fomento de esta panacea entre las filas de sus empleados, como consecuencia de lo cual -y a medida que progresaban los estudios científicos al respecto-, comenzaron a desarrollarse un sinnúmero de “*técnicas para el desarrollo de la creatividad*”, con resultados más o menos afortunados y metodologías más o menos pintorescas, y que básicamente consisten en estimular de forma artificial esa capacidad combinatoria del cerebro, de la que ya se ha hablado, buscando nuevas sintaxis de ideas por medio de la alteración de las rutinas habituales del pensamiento. Por ser una de las más antiguas y conocidas, citaremos por ejemplo, el *Brainstorming* o lluvia de ideas, desarrollado por Alex Osborn (EE. UU., 1888-1966), especialista en creatividad publicitaria, en su obra: “*Applied Imagination*” (1963).

Entre estas, técnicas para el fomento de la creatividad, nos interesa detenernos en la, así llamada, *Sinéctica*, de Gordon (1961), y la *Bisociación*, de Koestler (1964).

4.2.1.1. Sinéctica.

La palabra: Sinéctica, proviene del griego Synectykos que significa: “unión de elementos distintos y aparentemente sin relación”, o “convergencia de elementos diferentes”, desarrollado por el psicólogo e inventor William J. Gordon, (USA, 1919-2003), que Junto a cola-

boradores como George Prince en el año 1961, publica el libro “Synectics The development of creative capacity”. En el libro se define la sinéctica como un proceso creativo que partiendo de relaciones metafóricas, toma conciencia sobre los problemas, deficiencias, huecos en el conocimiento, elementos desconocidos y falta de armonía en la relación pensamiento-creación.(23)

En opinión de Antonio Ontoria (et al.) (2006), *“Mediante la actividad metafórica, la creatividad se convierte en un proceso consciente. Las metáforas establecen una relación de semejanza, una comparación de un objeto o idea con otro, mediante una sustitución. Habitualmente, el proceso creativo tiene lugar mediante tales sustituciones, conectando lo conocido con lo desconocido o creando una idea a partir de ideas conocidas”.*(24)

Se ha comentado que todas estas técnicas descansan sobre una base común y no es nuestra intención alargarnos innecesariamente en lo que a este método se refiere, por lo que nos limitaremos a señalar aquellos aspectos que pueden resultar oportunos en el contexto de este trabajo. Esta técnica de desarrollo de la creatividad contempla dos principios metodológicos, que nos gustaría observar desde el punto de vista de su complementariedad.

Los dos principios que constituyen el verdadero corazón de la Sinéctica son, según su autor:

- 1.** Volver conocido lo extraño.
- 2.** Volver extraño lo conocido.(25)

No podemos menos de relacionar estos principios con las características otorgadas al símbolo, como portador en forma simultánea de aspectos antitéticos comentadas en el III capítulo, así como con su capacidad para crear puentes entre consciente e inconsciente.

La sinéctica, procedimentalmente hablando, se basa en el establecimiento de analogías a partir de la semejanza. Así, se constituyen:

1.- Analogía Personal: *“Con este mecanismo se pretende que cada persona se identifique personalmente con un problema o con elementos que son parte de un problema.”*

2.- Analogía Directa: *“Este mecanismo busca establecer todo tipo de comparaciones entre hechos, conocimientos, tecnologías, objetos u organismos, que posean algún grado de semejanza.”*

3.- Analogía Simbólica:¹ *“Se trata de formular enunciados muy comprimidos y con sentido poético, a partir de un problema dado”.*

4.- Analogía Fantástica: *“Con este mecanismo se pone entre paréntesis toda forma de pensamiento lógico y racional, y se entrega salvoconducto a la fantasía”.*(26)

Nos interesa el hecho de que en el desarrollo del método sinéctico, tras el establecimiento de las analogías mencionadas, se regresa a los planteamientos de origen en una suerte de *“inversión lingüística”*, pero desde puntos de vista enriquecidos o modificados por el trabajo relacional precedente.

4.2.1.2. Bisociación.

La *bisociación* es una técnica de fomento de la creatividad propuesta por Arthur Koestler (Hungría, 1905-1983), a comienzos del siglo XX, *“La Bisociación refiere a una forma de pensar que supone la percepción de una situación o acontecimiento en el contexto de una interconexión que previamente no existía, (1981, pág. 154)”*.² (27)

¹ Algunos autores se refieren a esta fase como *“conflicto comprimido”*. Se trata de definir un objeto o suceso mediante la utilización de dos términos contradictorios.

² KOESTLER, Arthur, *El Acto de Creación*. Losada. Buenos Aires. 1970. Jano. Debate. Madrid. 1981.

También en este método, se recurre a la recombinación libre y deliberadamente discontinua de aspectos relativos la exposición del problema a resolver (*fase intuitiva*), seguida de una (*fase crítica*) en la que las asociaciones eventualmente fructíferas encontradas, son revisadas y reelaboradas a la luz de la lógica que plantea la solución efectiva del caso en cuestión. No parece necesario insistir entre las similitudes metodológicas que establecen estos procedimientos con la labor del análisis tradicional, y también con los mecanismos que de forma espontánea entran en funcionamiento durante el proceso de creación artística.

4.3. Arte/Locura.

No es difícil hacer confluír -de forma vaga-, en un mismo punto, diversas facetas de la actividad humana cuando las estudiamos en sus etapas más arcaicas. Las diferenciaciones que razonablemente pueden hacerse adquieren algún peso, a medida que la cultura va siendo incorporada y reflejada en los diversos modos de comportamiento. Así, en el tema que nos ocupa, resulta viable, -utilizando un ejemplo antes mencionado-, un examen sobre la divergencia producida, en la evolución del signo gráfico desde el primitivo pictograma hacia formas de representación cada vez más abstractas -en un caso- y, en otro, aquellas que mantuvieron la imagen como soporte comunicativo esencial -jeroglíficos, ideogramas- etc. En cambio, nos resulta complicado adscribir a las primitivas pinturas rupestres un objetivo predominantemente, ritual, cinegético, decorativo o de otro tipo. Es plausible por tanto suponer un origen motivacional común a esta actividad, (seguramente, la propia supervivencia del grupo), aunque posteriormente fuese derivando hacia finalidades, progresivamente más especializadas y diferenciadas entre sí.

En relación a la psicoterapia en estos nebulosos orígenes el Dr. Guimón, opina lo siguiente:

“Desde el punto de vista histórico, sin duda los primeros intentos de liberarse de las dificultades emocionales fueron “no verbales”, artísti-

cos y rituales. Aunque no se sea un arqueólogo, si se contempla algunas muestras de arte rupestre o de folklore que aún se conserva en algunos lugares provenientes de tiempos inmemoriales, llega pronto a la conclusión de que no tenían sólo una finalidad decorativa o lúdica, sino mágica o religiosa, que perseguían alejar el mal o hacer que los deseos se cumplieren. Las enfermedades, los espíritus malignos que seguramente se suponían ser los causantes de encantamientos eran así ahuyentadas o conjuradas.

Hasta cierto punto en "Paleo-psiquiatría", ciertas prácticas religiosas alentaban lo que ahora consideramos un enfoque artístico o corporal al tratamiento de las enfermedades mentales. Los chamanes –brujos que eran los líderes sociales de sus tribus- solían organizar rituales frecuentemente con la utilización del cuerpo en danzas que liberaban a los miembros de la tribu de la posesión por espíritus supuestamente malignos. Se han comparado los chamanes a los psiquiatras y, en especial, a los psicoterapeutas: el entrenamiento requería un cierto distanciamiento de la Comunidad (el internado de los médicos) durante un período de tiempo y el interpretar los sueños facilitaba la obra".(28)

No podemos dejar de preguntarnos en qué manera fue afectado este escenario por la progresiva adquisición cultural y desarrollo cognitivo paralelo, como hemos visto algunos autores interpretan como un proceso de carácter casi compulsivo.

4.4. Arte y psicoanálisis.

Abundando en este aspecto cronográfico, Laurie Schneider, psicoanalista y profesora de historia del Arte en el John Jay College de N.Y., afirma lo siguiente: *"La historia del arte y el*

psicoanálisis se han casado y divorciado varias veces en los cien últimos años. (...) Ambos hablan de imágenes: el psicoanálisis, de las imágenes de los sueños y fantasías; la historia del arte, de las imágenes como producto material del artista. Por último, los dos campos exigen un enfoque histórico: la historia del arte en relación con las cronologías de la cultura, la documentación y el estilo, y el psicoanálisis con la historia evolutiva del individuo”.(29)

Y en relación a La interpretación de los Sueños, de S. Freud, hace la siguiente reflexión que de nuevo pone en relación los aspectos filo y ontogenéticos de estos vastos ámbitos del conocimiento: *“En 1900, Freud incluyó las fantasías entre las elaboraciones de la mente y comparó su función ilusoria con la refundición arquitectónica. Igual que la arquitectura del Renacimiento y el Barroco asimila elementos de antiguos edificios griegos y romanos, escribió, la fantasía asimila elementos de la infancia y crea una narración que se ajusta a los deseos”.*(30)

De forma muy resumida, para Freud, una deficiente descarga o aplicación de la *libido* : energía sexual o vital, crearía malestar [heridas narcisistas] que algunos individuos intentarían paliar, por vía sustitutoria por medio de la creación artística. Se trata, claro está del proceso de sublimación.

Para González y Nahoul (2008), *“Este término se deriva de las bellas artes (sublime), de la química (sublimar), y de la psicología (subliminal), para designar la elevación en el sentido estético, o bien un más allá de la consciencia”.* (31)

Según Laurie Schneider (1996), *“De acuerdo con la teoría psicoanalítica clásica del impulso, un instinto sublimado es aquel que se desvía de su propósito y objeto sexual hacia un plano cultural “más elevado”, como el arte, la ciencia, el deporte, y otras ocupaciones aceptadas socialmente”.*(32)

Melanie Klein (Austria, 1882-1996), una de las principales exponentes de la *Teoría de las relaciones Objetales*, que propugna la existencia del Yo, en relación a objetos internos o externos, teoría heredera de las investigaciones sobre el apego, realizadas por S. Freud, relaciona la actividad artística con las nociones de *reparación* o *restauración* producidas en el individuo como respuesta a los conflictos producidos en la relación madre-hijo durante los

primeros meses de vida, insistiendo en la importancia de estas tempranas disfunciones de la relación materno-filial, en relación a las eventuales inquietudes artísticas del sujeto

Otra noción importante es la consideración del arte como *objeto transicional*, establecida por el psiquiatra y pediatra inglés Donald W. Winnicott (1896-1971). En su tesis doctoral, *El arte como mediador entre el artista y el trauma*, Amaia Zurbano (2007), lo explica así: “En 1951, Donald Woods Winnicott (1896-1971) formuló su hipótesis sobre los llamados “objetos transicionales y fenómenos transicionales”(…) Winnicott identificó el objeto de transición como el primer símbolo del seno materno, se trata de un objeto sustitutorio que ayuda al niño a separarse de su madre cuando esta está ausente.(…) Es un objeto que al niño le da seguridad en el cual puede apoyarse cuando va a dormir o en estados de intranquilidad y de ansiedad”.(33)

También el reconocido psiquiatra e historiador del arte austríaco Ernst Kris (1900-1957), nos habla de esa vuelta atrás que realiza el artista al objeto de restañar viejas heridas. En su libro, *Arte y Psicoanálisis*, L. Schneider, nos lo explica mejor: “Ernst Kris, historiador del arte y psicoanalista, definió el proceso creativo como una “regresión al servicio del yo” en 1952. [Psychoanalytic Explorations in Art] En otras palabras, el artista debe ser capaz de “regresar” a sus primeros impulsos instintivos de manera que el yo los controle y les dé forma”.(34)

Anton Ehrenzweig (Austria, 1908-1966), lo expone del siguiente modo:

“El arte da lugar a una reconciliación peculiar entre los dos principios (el principio del placer y el principio de la realidad). Un artista es originalmente un hombre que se aleja de la realidad porque no puede aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos que ésta exige al principio, y un hombre que permite a sus deseos eróticos y ambiciosos que actúen plenamente en la vida fantástica. Sin embargo encuentra el modo de regresar de ese mundo de fantasía a la realidad utilizando unas dotes especiales para moldear sus fantasías como verdades de un género nuevo, que los hombres aprecian como valiosos reflejos

de la realidad. Y así se convierte en cierto modo en el héroe, el rey, el creador o el favorito que deseaba ser sin recorrer el largo y tortuoso sendero que supone hacer alteraciones reales en el mundo exterior. Pero sólo puede conseguir esto porque otros hombres sienten la misma insatisfacción ante la renuncia exigida por la realidad, y porque esa insatisfacción, debida a la sustitución del principio del placer por el principio de realidad, es ella misma parte de la realidad".(35)

Parece confirmarse el papel que las diferentes teorías asignan a la actividad artística en el sentido de subsanar conflictos pretéritos por medio de una restitución simbólica que, en todo caso, se realizaría estableciendo determinados vínculos entre consciente e inconsciente.

- (1) GOMBRICH, E. H., 1999, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1979-1984. Prefacio, [p. X]
- (2) MONOD, Jacques, 1981, *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Tusquets, Col., Cuadernos ínfimos, 100, Barcelona. 1ª Ed., 1970. [p. 9]
- (3) Ibid., [p. 9]
- (4) ECO, Umberto, & CALABRESE, Omar, 1987, *El tiempo en la pintura*, Mondadori España, Madrid. [p. 19]
- (5) MURRAY, Chris, (ed.), 2006, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX. Nicholas Davey, ¿Qué nos sucede cuando nos enfrentamos con el arte?* Hans-Georg Gadamer, Cátedra, Madrid. [p. 149]
- (6) CARREÑO, Francisca, 1988, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid. [pp. 66-67]
- (7) GONZALEZ NÚÑEZ, José de Jesús y NAHOUL SERIO, Vanesa, 2008, *Psicología Psicoanalítica del arte*, Cap. 5, *Procesos del pensamiento psicoanalítico y el arte*, Manual Moderno, México. [p. 59]
- (8) KANDINSKY, V., 1969, *Punto y línea frente al plano*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires. 1º Ed., 1926. [p. 21]
- (9) MÉNDEZ, Lourdes, 2003, *La Antropología ante las artes plásticas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid. [pp. 62-63]

- (10) Ibid., [64]
- (11) FREUD, Sigmund, O.C., 1972, Tomo V, (1909-1913). LXXV, *Múltiple Interés del Psicoanálisis*, (1913), Cap. II, *El interés del Psicoanálisis por las ciencias no psicológicas.*, F, *El interés del psicoanálisis por la estética*. Biblioteca Nueva, Madrid. [p. 1865]
- (12) VIGOTSKY, L.S., 1982, *La imaginación y el arte en la infancia*. (Ensayo psicológico). Cap. I, *Arte e imaginación*, Akal bolsillo, Madrid. [p. 7]
- (13) Ibid., [p. 7]
- (14) Ibid., [p. 9]
- (15) LÓPEZ PÉREZ, Ricardo, 1995, *Desarrollos Conceptuales y Operacionales acerca de la Creatividad*, Cap. 4, *Construcción del Concepto de Creatividad*, en: Cuadernos de trabajo, nº 1, Universidad Central de Chile, Escuela de Ciencias de la Educación, Textual I Producción Editorial, Santiago. [p. 15]
- (16) Ibid., Cifr. [pp. 15 a 18]
- (17) HOGG, J., 1969, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili S.A., Barcelona. [p. 112]
- (18) VIGOTSKY, L.S., 1982, op cit., Cap. II. *Imaginación y Realidad*, Cifr. [pp.18-25]
- (19) GUIMÓN UGARTECHEA, José, 2012, *¿Curarse sin hablar?* (Psicobiología de las terapias corporales y artísticas). 2. *¿Don innato o habilidad adquirida?*, OME Editorial,

Bilbao. [p. 17]

- (20) Ibid., cap. 4, *Psicoanálisis y creatividad artística*, 2, *Mecanismos psicodinámicos*, 2.1., *Irrupción del proceso primario*.
- (21) LÓPEZ PÉREZ, 1995, op. cit. Cap., 8, *Metaprincipios Heurísticos de la creatividad*, [pp. 37-38]
- (22) VIGOTSKY, L. S., 1982, op. cit., [pp. 18-19]
- (23) DELGADO, Antonio, 2009. *La Sinéctica: ¿Cómo potenciar el pensamiento creativo?*, en *edu-morfosis, Hacia una nueva era de transformación educativa*(04/12), Cifr. [pp. 7 a 9]
Disponible en: <http://www.slideshare.net/adalgado/la-sinectica>
- (24) ONTORIA, Antonio, GÓMEZ, J.P.R.,(et al.), 2006, *Aprendizaje centrado en el alumno. Metodología para una Escuela abierta*, C. *Técnicas expresivo-creativas*, 15: *Torbellino de ideas (Brainstorming)*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid. [p. 162]
- (25) LÓPEZ PÉREZ, 1995, op. cit., Cap. 7, *Algunos métodos creativos*, [p. 31]
- (26) Ibid., [pp. 31-32]
- (27) Ibid., Cap., 4, *Construcción del concepto de Creatividad*, [p. 15]
Conferencia pronunciada, bajo el nombre de “*Creativity*” en 1951, ante la Asociación Americana de Psicología de la que era Presidente.

- (28) GUIMÓN UGARTECHEA, José, 2003, *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*, Desclée De Brouwer, Bilbao [p. 5]
- (29) CHNEIDER, Laurie, 1996, *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid. [p. 13]
- (30) Ibid., [p. 15]
- (31) GONZÁLEZ NÚÑEZ, J.J., NAHOUL SERIO, Vanessa, 2008, op. cit. [p. 57]
- (32) SCHNEIDER, 1996, op. cit., [p. 17]
- (33) ZURBANO CAMINO, Amaia, 2007, Tesis doctoral, *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, 2.3.3. *Teoría de D.W. Winnicott sobre el arte, a partir de los: "objetos y fenómenos transicionales"*, Dir.,Dra. Elena Mendizábal Egialde. UPV/EHU. Fac. de BB. AA., Dep. de Escultura. [pp. 84-85]
- (34) SCHNEIDER, 1996, op. cit., [p. 21]
- (35) EHRENZWEIG, Anton, 1976, *Psicoanálisis de la creación artística*, G.G. Barcelona. [p. 86]

Resumen del 4º CAPÍTULO.

En relación al binomio arte/creatividad se consideran dos impulsos o tendencias generales que mueven al individuo, por un lado hacia la repetición y la reproducción formal, y por otro a la reorganización y recombinación de elementos.

Se contempla la creatividad como una incorporación -deliberada o no-, de aspectos inconscientes en la obra, que genera nuevas asociaciones simbólico-formales de manera similar a como ocurre el trabajo del sueño.

Partiendo de la eventual confluencia de arte y terapia en *paleo-psiquiatría*, como fenómeno en términos generales sugestión y expresión, se exponen algunas teorías que consideran la actividad artística como vehículo de restitución simbólica ante determinados problemas del pasado.

Respecto a las relaciones materno-filiales tempranas, se contemplan los postulados de Klein en relación a su *teoría de las relaciones objetales* que propugna la inquietud artística como elemento reparador o restaurador de los conflictos producidos durante esta relación, y a Winnicott que la considera como un *mecanismo transicional* sustitutivo de la presencia de la madre.

Kris, la interpreta como una *regresión al servicio del yo*, por la que el artista regresa a sus impulsos primarios para darles control. Schneider, señala un paralelismo cronológico entre arte y psicoanálisis, en cuanto a la evolución de culturas y estilos en el primero y en lo que a la historia evolutiva del individuo se refiere, en el segundo.

5º CAPÍTULO.

Aproximaciones a la terapia por el arte.

“En la medida en que el arte fija y transmite representaciones simbólicas, colma en ese espacio de la representación la doble distancia existente entre el individuo y el grupo, y entre el grupo y el mundo. Si esta doble distancia es, en último término, incolmable y está en la raíz de aquellas situaciones límite que constituyen la experiencia de la soledad, las representaciones simbólicas permiten tender un puente a través de ellas. Gracias a ese “puente” simbólico, el individuo se vive como parte de un grupo humano, que a su vez se vive simbólicamente como parte del cosmos”.

JIMENEZ, José, 1986, *Imágenes del hombre*, cap. III, *El universo del arte*, 9. *El arte como laberinto*, Tecnos, Madrid. [p. 97]

5.1. Presentación.

La terapia por el arte está de moda. Más allá de los numerosos fraudes que se producen y que mueven a algunos a hablar irónicamente de la era del *todo-terapia*, -con lo que, verdaderamente, podría decirse, se han juntado el hambre y las ganas de comer-, existen, al respecto numerosas publicaciones y excelentes tesis doctorales, algunas de ellas, mencionadas en este trabajo. Nos vamos a limitar por tanto, a revisar aquellos métodos que consideramos, se ajustan al espíritu de esta Investigación, y lo haremos en un intento de aproximación a tres apartados que consideramos esenciales en el desarrollo de esas prácticas: la elaboración por parte del paciente de un *correlato simbólico* de sus propias vicisitudes a través del arte, y la eventual *mediación* y *resignificación* psicoterapéutica que pudiera operarse a través de estos procedimientos en el individuo afectado, en contacto con el terapeuta.

Antes de seguir, deseamos con Jean Pierre Klein (Francia, 1939), al que muchos consideran como fundador de la terapia por el arte, definir lo que podríamos denominar, marco competencial, de esta Disciplina. Dice el autor: *“El arteterapia no es un test proyectivo. No sirve para elaborar un diagnóstico ni tampoco para develar las problemáticas de la persona (...) No revela lo que es, no señala lo que ya está allí sino que atrae un movimiento hacia lo que puede ser, aquello que puede representarse en lo simbólico y entrar en proceso de una creación a la otra”*.(1)

5.2. La imagen en psicoterapia.

En capítulos anteriores nos hemos extendido largamente en la descripción y características de la imagen, tanto icónica como mental, abordando de paso, algunas de sus relaciones e implicaciones en el ámbito del acaecer psíquico, nos limitaremos por tanto, en este apartado a una breve recapitulación de aquellos aspectos que pudiesen resultar de interés en este contexto.

“La Real Academia Española de la Lengua, define visualización como acción y efecto de visualizar, es decir, formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto o imaginar con rasgos visibles algo que no se tiene a la vista. Utilizando la misma fuente, imaginación se define como la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales. Imagen formada por la fantasía.(...)El uso de imágenes mentales en psicoterapia es tan viejo como la historia de la propia psicoterapia.

Tanto en el chamanismo originario de estepas septentrionales de Asia, Eurasia y América, como los antiguos griegos o la medicina oriental, se han servido de la visualización para explicar y tratar enfermedades

con la convicción de que su uso aumentaba las probabilidades de recuperación y supervivencia de los enfermos.¹ (...)En la actualidad, los usos terapéuticos de las imágenes han sido reconocidos en cierta medida por la mayoría de las ramas de la psicología y la psicoterapia, tanto de corte psicoanalítico conductista, humanista o transpersonal².⁽²⁾

Rosal y Gimeno-Bayón, en su libro: *Cuestiones de Psicología y Psicoterapias Humanistas* (2013), citan al psicólogo clínico estadounidense, M. J. Horowitz, miembro fundador y ex presidente del Instituto de Los Ángeles y de la Sociedad de Estudios Psicoanalíticos, quien pensamos, amplía los puntos de vista sobre la importancia en cuanto a los aspectos de *información, mediación y resignificación* mencionados anteriormente como aporte esencial en lo que al empleo de imágenes en psicoterapia se refiere.

“En cuanto a la cuestión de las metas y objetivos del uso de las imágenes en terapia, Horowitz (1974, 1983), destaca cuatro tipos de usos principales, cuya presencia o importancia es variable según los diferentes modelos terapéuticos:

a) Obtener información útil para el estudio o diagnóstico de un caso. *La imaginera peculiar de cada sujeto facilita pronto información sobre los conceptos de sí mismo, los patrones interiorizados de relación interpersonal, la capacidad expresiva, los estilos de defensas.*

b) Facilitar la comprensión empática del terapeuta respecto al paciente. *Entre otras razones porque permite al terapeuta formar en su interior imágenes como las descritas en las fantasías y sueños del sujeto, y puede captar contradicciones entre dichas imágenes y la comunicación verbal del cliente que delaten alguna posible dificultad en la relación, etc.*

¹ Norris P, Porter G., *¿Por qué a mí?*, Los libros del comienzo. Madrid; 1991.

² Holt R. *The return of the ostracized*. American Psychol, 1964; 19: 254-64.

b) Facilitar la expresión y el trabajo sobre temas conflictivos normalmente evitados o no integrados. *Dada la acusada vinculación de las imágenes con los procesos emocionales, una visualización de la experiencia puede permitir la liberación de emociones, y consiguientes cambios.*

c) Transformación de sentimientos y actitudes. *Los ejercicios imaginarios, con su comprobado poder evocativo de emociones, pueden practicarse para facilitar los cambios en éstas, por ejemplo en situaciones de ansiedad patológica ante expectativas de sucesos futuros. Dicha facilitación del contacto con vivencias emocionales del pasado, sean dolorosas (para revisar las actitudes perjudiciales que pudieran emerger en el sujeto a partir de ellas), sean gratificantes (para tomar más conciencia de ellas), dan pie a insights y decisiones terapéuticas”.(3)*

5.3. Terapias simbólicas.

Existe una serie de terapias, que usan en mayor o menor grado la mediación simbólica de la imagen y la estructuración fantástica como modelo terapéutico. Mencionamos en primer lugar, como paradigma de las posteriores, la *Imaginación Activa* de C.G. Jung, definida del siguiente modo por el propio autor:

“Entiendo por ésta una serie de fantasías producidas por una concentración deliberada. Según mi experiencia, la existencia de fantasías no realizadas, inconscientes, aumenta la frecuencia y la intensidad de los sueños, y cuando esas fantasías se hacen conscientes los sueños cambian de carácter y se vuelven más débiles y menos frecuentes. He inferido de ello que a menudo los sueños contienen fantasías que “desean” ser conscientes. Con frecuencia las fuentes de los sueños

son instintos reprimidos que tienen una tendencia natural a influir en la mente consciente. En tales casos le pedimos al paciente que contemple cada uno de esos fragmentos de la fantasía que le parezcan significativos -una idea casual, quizás o algo que se le haya hecho consciente en un sueño- hasta que se vuelve visible su contexto, es decir, el material asociativo relevante en el que está inserto. No se trata de la "libre asociación" recomendada por Freud con el fin de analizar los sueños, sino de elaborar la fantasía observando el resto de material fantástico que acompaña al fragmento de una manera natural".(4)

En ocasiones, estas sesiones, terminaban con la elaboración de dibujos y pinturas: *"Podría decirse que se trata en suma, de seguir soñando con ayuda del lápiz o de pincel".(5)*

Existen numerosas modalidades terapéuticas que consideramos herederas de la anteriormente mencionada. Citaremos algunas de las que más nos interesan.

5.3.1. "El Ensueño Dirigido", de R. Desoille.

"El Sueño Despierto o Ensueño Dirigido, es un método de psicoterapia profunda que utiliza la imagen mental y su desplazamiento en el espacio imaginario intrapsíquico. (...) El proceso de la cura transcurre dentro de sesiones de imaginación o Sueño Despierto propiamente dicho (sin uso de medicación ni hipnosis), complementadas con sesiones de comentarios, asociaciones, análisis de sueños nocturnos y síntomas, interpretaciones aportadas por el paciente, etc".(6)

La técnica del Sueño Despierto ha dado lugar a diversos métodos subsidiarios, basados en términos generales, en una mayor o menor intervención del terapeuta en la directividad de las sesiones.

5.3.2. “Viajes en fantasía,” de John O. Stevens.

“De origen gestáltico, « El fin terapéutico que se persigue, es lograr que los sujetos completen las situaciones no terminadas, tanto sea por impedimentos reales, (...) como por impedimentos psíquicos, inhibiciones, bloqueos, etc.» (...) Una de las técnicas más utilizadas por esta escuela consiste en invitar a los sujetos a que realicen visualizaciones (ensueños), en torno a alguna problemática. La visualización puede consistir en imaginar un diálogo con otra persona o con varias, introduciendo el terapeuta diversos cambios en la dirección que toma el trabajo imaginativo, a fin de movilizar más al sujeto y conseguir que se enfrente con situaciones no terminadas o temidas”.(7)

5.3.3. “Psicosíntesis”, de Assagioli.

“El objetivo de la psicosisíntesis es el de explorar los distintos niveles de la personalidad fin de lograr su reconstrucción centrada en el nivel del yo superior. (...) Junto con un discípulo suyo, Gerard, idearon numerosas técnicas que, con la utilización de la imaginación, permitan al sujeto alcanzar esta síntesis de su personalidad. Assagioli explicita que el uso de ésta se debe a la función simbólica que posee, razón por la cual expresa los distintos aspectos de la personalidad”.(8)

5.3.4. Construcción proyectiva transicional. (CPT).

Por el uso que se hace, no sólo imágenes mentales sino reales y elaboradas por el propio paciente, lo que nos aproxima un poco más al ámbito de la terapia por el Arte en su sentido ortodoxo, nos interesa en especial la “*Construcción Proyectiva Transicional*”, método elaborado por Ghelman y Burbridge y que los propios autores definen así:

“La Construcción Proyectiva Transicional es una alternativa psicoterapéutica individual y/o grupal. (...) Las representaciones mentales son unidades de conocimiento muy ricas que expresan esas áreas, permitiendo el acceso a las mismas, mediante construcciones realizadas a través de medios gráficos, plásticos, sonoros, etc., en las cuales se proyectan situaciones conflictivas no verbalizadas.(...) la clave de la efectividad en la resolución de conflictos mediante el trabajo con imágenes mentales no radica en hablar de las imágenes sino en trabajar “con” las imágenes, esperando su transformación espontánea o induciéndola mediante la participación adecuada y prudente del terapeuta. En la movilización y transformación es donde se inicia el proceso de resolución de conflictos de una manera más rápida y efectiva que cuando solamente se habla acerca de las imágenes que surgen como recuerdo en el espacio imaginario”.(9)

5.4. Terapia narrativa.

Se ha hablado del *correlato simbólico*, establecido por el paciente como elemento importante a considerar, en el ámbito de la terapia por el arte. Diversos autores consideran que la recreación de ámbitos, situaciones, personajes, etc., por parte del afectado, facilita la externalización de conflictos y la superación de resistencias por medio de estos relatos en tercera persona. Al respecto y en relación al arte, Cassirer (1968), afirma lo siguiente:

“Lo mismo que el proceso del lenguaje, el proceso artístico es dialógico y dialéctico. No se abandona al espectador a un papel puramente pasivo. No podemos comprender una obra de arte sin, en cierto grado, repetir y reconstruir el proceso creador que le ha dado vida. Por la naturaleza de este proceso las pasiones se transforman en acciones. Si en la vida real tuviéramos que soportar todas las emociones que vivimos en el Edipo de Sófocles o en el Rey Lear

de Shakespeare, difícilmente podríamos sobrevivir al choque y a la tensión. El arte transforma estos dolores y daños, estas crueldades y atrocidades en medios de autoliberación, proporcionándonos así una libertad interior que no puede ser alcanzada por ninguna otra vía”.(10)

El psicoanálisis (*talking cure*), pudiera considerarse en algunos aspectos como una terapia narrativa, reestructurada por el analista. Ahora bien, el hecho de que el propio paciente pueda narrar su historia desde un punto de vista literario comporta otro tipo de ventajas que el psicólogo, Rodrigo Díaz (2007), divide en tres apartados principales:

Coherencia: *Una historia narrada se articula sobre sí misma, formando una trama organizada que permite mantener el sentido de la historia aunque algunos elementos cambien o se omitan. Cobra importancia la relación entre sus elementos constituyentes.*

Calidad evocativa: *Más que la nitidez o veracidad al estructurar la historia (como en el informe u otros reportes estructurados), cobra importancia el tipo de experiencias que logra generar en el lector, la forma en que evoca o administra emociones.*

Construcción y reconstrucción personal: *Aunque está basada en eventos secuencializados, narrador y lector eligen qué omitir, enfatizar o disminuir, otorgando siempre a su construcción un matiz absolutamente personal y siempre abierto a posibles lecturas posteriores, con significados diferentes”.*(11)

El autor menciona a continuación las diferencias entre pensamiento *paradigmático* y *narrativo*, establecidas por el psicólogo y pedagogo norteamericano Jerome Bruner (EE.UU., 1915), y las ventajas de este último, en orden a facilitar la manifestación de emociones e intenciones por medio de la intuición metafórica:

“El pensamiento narrativo está centrado en las emociones, los relatos,

las experiencias cotidianas y en las intenciones. Es un sistema de ordenamiento intuitivo, imaginativo, que brinda descripciones metafóricas e interpretativas. Es de tipo analógico y pertenece al ámbito del sentido común. En cambio, el pensamiento paradigmático está centrado en argumentos, en causas generales, requiere referencias verificables, es lógico científico y trata de cumplir el ideal de un sistema matemático formal de descripción y explicación”.(12)

Vemos a través de estos comentarios, como el texto escrito, soporta también ciertas relaciones de analogía, ligadas a *imaginación, intuición y metáfora* junto a otras de carácter normativo, vinculadas a la *verificación* desde el punto de vista *lógico y científico*. Estos dos tipos de relación no suelen presentarse juntas en el mismo texto. En este aspecto y en alusión a las características de la *imagen descriptiva* pudiera establecerse el siguiente paralelismo: si al comprar determinado artefacto advertimos que sus instrucciones de uso están escritas en verso, pensaríamos que se trata de una broma por parte del distribuidor, ahora bien, si descubrimos que la versificación ha formado parte de este tipo de documentos durante siglos, habrá que concluir que su presencia en los mismos, lejos de resultar importuna obedecía a poderosas razones de índole pragmática.

Dejando de lado estas disquisiciones, cabe pensar que la narración sea escenario propicio para un acercamiento mutuo de las nociones mencionadas por su capacidad para adaptarse a los diferentes caracteres del paciente, así Klein y Bassols (2008), afirman lo siguiente: *“El trabajo de la puesta en forma re-creativa de sí mismo no se hace en primera persona, sino en el artificio de la descripción de un personaje que permite a veces desvelarse con más autenticidad y profundidad, particularmente cuando el sujeto está demasiado cómodo y relajado en el lenguaje, de una persona demasiado acostumbrada a la introspección o, al contrario, que tiene inhibiciones para hablar de ella misma. El solo hecho de que la persona no figure de forma explícita en la producción y que se manifieste en un espacio-tiempo psicoterapéutico*

basta para que forzosamente la producción sea impregnada de problemáticas propias del sujeto".(13)

5.5. Terapia arquetipal.

Hemos citado en alguna ocasión al psicólogo y analista norteamericano James Hillman (1926-2011), por la importancia que concede a la imagen mental en el contexto de la Psicología Arquetipal o imaginal, de la que fue máximo exponente como seguidor de Jung. Nos parece oportuno consignar aquí, a modo de recapitulación, un resumen realizado por Daniel Wilhelm (2009), en relación con la filosofía de aquel autor en la que se ponen de manifiesto algunos aspectos relacionados con lo mencionado en el punto anterior:

"Hillman utiliza el término "revisiónar," como un concepto central de su práctica, entendiéndose por "revisiónar" el "desliteralizar" o "metaforizar" la realidad. Según afirma, el objetivo del análisis no es hacer consciente lo inconsciente, sino metaforizar lo literal, transformar lo real en "imaginal", lograr que los individuos puedan percibir y darse cuenta que "la imaginación es realidad", y que toda imagen posee implicaciones potenciales profundamente metafóricas. (...) En la praxis de la psicología imaginal, la técnica utilizada implica la proliferación de imágenes, el atenerse estrictamente a este fenómeno, y la especificación de cualidades descriptivas y metafóricas implícitas. La metodología logra una evocación progresiva de imágenes, comprometiendo al sujeto en la atención cuidadosa de estos fenómenos a medida que van surgiendo, con el fin de lograr descripciones cualitativas y una posterior elaboración de las implicaciones metafóricas.

Hillman también considera que uno de los principales objetivos del análisis es poder lograr la relativización del yo por medio de la ima-

ginación. La imaginación permite relativizar al yo, descentrarlo, logra demostrar que el yo, en última instancia, también es una imagen, y ni siquiera la más importante, sino tan sólo una más entre muchas otras de igual importancia".(14)

No hay que olvidar que C.G. Jung, cuyas teorías darían paso a los postulados de Hillman, se oponía a la teoría de la *tábula rasa*, según la cual el ser humano accedería al mundo sin ninguna característica innata. Al contrario, para el autor, desde el nacimiento, la vida psíquica se haya impregnada de *imágenes arquetipales* de extraordinaria importancia en la percepción y comprensión del mundo y del propio individuo. Estas imágenes aparecerían de forma fragmentada en los sueños, la imaginación y determinadas enfermedades mentales que el terapeuta debería estudiar, analizar y estructurar por medio de la *imaginación activa* para la recuperación del paciente en relación a los estímulos exteriores.

"En la medida en que el niño viene al mundo con un cerebro muy elaborado, predeterminado por herencia y por ello también muy individualizado, opone a los estímulos sensoriales que vienen de fuera, unas disposiciones, no de cualquier género sino específicas, lo que es condición suficiente para seleccionar y configurar de modo peculiar (individual) de apercepción (...) Son los arquetipos, que muestran, sus vías precisas a toda actividad de la imaginación y que de ese modo producen asombrosos paralelismos mitológicos en las imágenes fantásticas de los sueños infantiles y en las alucinaciones de la esquizofrenia, encontrándose también sin ninguna duda pero en menor medida, en los sueños de los normales y de los neuróticos. No se trata pues de representaciones heredadas sino de posibilidades heredadas de representaciones. Tampoco son herencias individuales, sino, en lo esencial, generales como se puede comprobar por ser los arquetipos un fenómeno universal".(15)

Porque como advierte el antropólogo y mitólogo francés Gilbert Durand (2004), los arquetipos son el vínculo entre la imaginación y el proceso racional influido, como decíamos, por procesos culturales y vivenciales externos, cuya separación sólo podrá lograrse por medio de la función simbólica. *“Ocurre que, en efecto, los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse. Nos encontramos entonces, en presencia del símbolo en el sentido estricto, símbolos que adquieran tanto mayor importancia cuanto más ricos en sentidos diferentes son”*.(16)

Dado el carácter transformador y reversible, del símbolo tantas veces mencionado por Jung, entre otros autores y profusamente reseñado en estas páginas parece confirmarse su utilización como puente entre el proceso racional y el inconsciente, caracterizado en palabras de Nahoul y Serio (2008), por las siguientes propiedades:

- Ausencia de cronología.
- Ausencia de concepto de contradicción.
- Lenguaje simbólico.
- Igualdad de valores para la realidad interna y la externa con supremacía de la primera.
- Predominio del principio del placer.
- Ausencia de demora para la descarga pulsional. (17)

En efecto, dice Freud (1972):

“Los procesos del sistema Inc. se hallan fuera de tiempo, esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación ninguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él. También la relación temporal se halla ligada a la labor del sistema Cc. (...) Los procesos del sistema Inc. carecen también de toda relación con la realidad. Se hallan sometidos al principio del placer y su destino depende exclusivamente de su fuerza y de la medida en que satisfacen las aspiraciones de la regulación del placer y el displacer”.(18)

5.5.1. Mitologemas del Dr. Sarró.

Dice Jung (2006): *“Lo inconsciente colectivo parece que consta -si nos podemos permitir un juicio al respecto- de motivos o imágenes mitológicos, por lo que los mitos de los pueblos son los verdaderos exponentes del inconsciente colectivo. La mitología entera sería una especie de proyección de lo inconsciente colectivo. (...) De ahí que podamos explorar lo inconsciente colectivo de dos maneras: en la mitología o a través del análisis del individuo”.*(19)

Ramón Sarró Burbano (1900-1993), fue un psiquiatra barcelonés discípulo de Freud, interesado por las *parafrenias*, término introducido por Kraepelin, (Alemania, 1856-1926), para describir ciertas formas de delirio crónico, sólidamente vinculadas con el pensamiento simbólico y la pervivencia mítica, en determinadas psicopatologías.

Sarró, influido por Jaspers, Cassirer y Klages, cuyas doctrinas pretendió conciliar, acuñó el término *“mitologema”*, como unidad temática básica a partir de la cual se desarrollaban las diferentes formas de delirio.

En el libro, *Conversaciones con Ramón Sarró*, Mediavilla Ruiz, J.L. (1979), a la pregunta sobre las distintas etapas del drama delirante en general, el Profesor Sarró contesta:

“Las distintas etapas del drama delirante se ordenan por decirlo de forma esquemática y aproximada del siguiente modo: primero, intellectus-archetipus: el paciente, dotado de clarividencia puede desvelar los misterios que antes eran indescifrables. Segundo, estos misterios se refieren al mundo entero, a toda la humanidad, al universo. Su familia queda involucrada en este cambio como parte de un todo. Tercero, el paciente ocupa una posición central, pasa a ser el hombre más importante del universo en orden del destino del mundo. Cuarto, hay una vivencia de fin del mundo “Las distintas etapas del drama delirante se ordenan por decirlo de forma esquemática y aproximada del

siguiente modo: primero, intellectus-archetipus: el paciente, dotado de clarividencia puede desvelar los misterios que antes eran indescifrables. Segundo, estos misterios se refieren al mundo entero, a toda la humanidad, al universo. Su familia queda involucrada en este cambio como parte de un todo. Tercero, el paciente ocupa una posición central, pasa a ser el hombre más importante del universo en orden del destino del mundo. Cuarto, hay una vivencia de fin del mundo. do. El paciente es simplemente espectador. Quinto, el paciente es elegido para salvar el mundo: tiene que ser sacrificado para salvar al mundo. Sexto, gracias al paciente o sin su intervención adviene el Paraíso Terrenal. Séptimo, es el fin de la historia. Otro curso es el de la destrucción y creación del mundo, sin llegar a una situación de reposo. Hay un poder de creación del universo, se crea y se destruye incesantemente y en masa". (20)

En la descripción de uno de sus mitologemas, concretamente el denominado :*Transformación de signos en símbolos (Palabras; Números; Letras, Colores)*, hace una reflexión de considerable interés para nosotros en lo que a la función simbólica se refiere: *"Lo esencial para el concepto de símbolo es la existencia de una analogía entre significante y significado en la conciencia o en la subconsciencia del individuo que lo emplea. En suma, el símbolo agrega un segundo sentido al que un signo posee que se caracteriza por establecer una analogía entre significante y significado. Este segundo sentido desplaza al primero".(21)*

Y en relación a las alteraciones del lenguaje producidas en el comienzo de la esquizofrenia dice lo siguiente:

"Freud interpreta estas transformaciones de las palabras poniéndolas

en relación con su teoría de la esquizofrenia sustentada por Abraham (1908), según la cual, la libido que en las neurosis cambia de objeto sustituyendo el actual por el infantil, en las psicosis esquizofrénicas el objeto abandonado no es sustituido, sino que la libido refluye al yo y se restablece el estado de narcisismo en el que la libido carece de objeto. Aplicando a las palabras esta hipótesis supone que la libido ha sido sustraída a las “representaciones de las cosas”, pero no de las representaciones de las palabras, Mientras que la representación normal integra a ambas, la de la cosa y la de la palabra, en las neurosis de transferencia y en las neurosis narcisistas se disocian. En las primeras se rehúsa a la representación inconsciente la verbalización que la haría ascender a la conciencia, En las “neurosis narcisistas” la libido retiraría su “catexis” de las representaciones objetivas, en cambio las palabras experimentarían una hipercatéxis”.(22)

Poco podemos añadir. Nos limitaremos por tanto para terminar, a exponer un listado de los principales mitologemas del eminente psiquiatra catalán.

1º, *Fin del mundo (Físico o moral; Presagio del eskhatos; eskhathos actual; Mundo allende el eskhatos).*³

2º, *Hostilidad universal (Delirio de persecución; Infortunio inmerecido; Mirada sarricana; Sentimiento de amenaza).*

3º, *Hostilidad sobrenatural (Dioses contrarios; Psicomáquinas omnipotentes).*

4º, *Mesianicidad.*

5º, *Divinización Endiosamiento panteísta; Creador universal; Demiurgo; Propietario universal; Omnisciencia y omnipotencia divina; Inmortalidad; Héroes políticos)*

³ De eskhatos “últimos”, tomado en la acepción en que figura en escatología. Vid. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, de Juan Corominas.

6º, *Sacralización de la historia individual y universal (Nueva genealogía).*

7º, *Etnoegocentrismo.*

8º, *Muerte reversible (Palingenesia).*

9º, *Pluralidad diacrónica y sincrónica de Egos.*

10º, *Metamorfosis de la corporeidad.*

11º, *Cosmología.*

12º, *Pluralidad de mundos.*

13º, *Expansión y retracción del espacio-tiempo.*

14º, *Ciclo de la destrucción y creación a escala sobrehumana.*

15º, *Seres del 5º reino (Andrógino; Seres a medio hacer; Monstruos).*

16º, *Cosmogonía y antroponomía.*

17º, *Transformación de signos en símbolos (Palabras; Números; Letras; Colores;).*

18º, *Homo divinans (Pensamiento participante)*

19º, *Intelectus Archetipus (El tercer ojo).*

20º, *Filosofía y ciencias parafrénicas. (23)*

- (1) KLEIN, Jean Pierre, BASSOLS, Mireia, BONET, Eva, 2008, *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*, 2. *¿Qué es el arteterapia? 2.1 Diagnóstico diferencial del arteterapia*. Octaedro, Barcelona. [p. 13]
- (2) VALIENTE, María, 2006, *El uso de la visualización en el tratamiento psicológico de enfermos de cáncer*, Revista de Psicooncología. (U.C. M.), ISSN: 1696-7240, Vol. 3, nº1, 2006. [pp. 20 - 22]
- (3) ROSAL, Ramón, GIMENO-BAYÓN, Ana, 2013, *Cuestiones de Psicología y Psicoterapias Humanísticas*, cap. XV, *El poder terapéutico de las imágenes*, 15.6., Revalorización del canal imaginario, Milenio, Lleida. [pp. 367- 368]
- (4) JUNG, C.G., 2002, op. cit., [p. 48]
- (5) C. Baudoin [1963] 1967, p 219. En ROSAL y GIMENO-BAYÓN, (2013), op. cit. [p. 353]
- (6) GHELMAN, D. & BURBRIDGE, Viviana, 2004, op. cit., <http://www.fundacionimagen.org.ar/html/posgrado2009.html>
- (7) GARCÍA SAMARTINO, Lorenzo, 1997, *Técnicas psicoterapéuticas que utilizan procesos imaginativos*, Revista de la Fundación Argentina de Psicoterapia Simbólica Año 1, nº. 1 (1997). [pp. 20-26]
- (8) Cfr. Ibid.

- (9) GHELMAN, D. & BURBRIDGE, Viviana, 2004, op. cit. *Integración psicoterapéutica de Oriente y occidente. Meditación Zen, Imágenes Mentales y Psicoterapia. La construcción Proyectiva Transicional*, (CPT) (Congreso de Aladaa, 2004). [pp. 5-6] (10/12). Disponible en: www.transoxiana.org/ALADAA_2004/dct/GHELMAN%20David.doc
- (10) CASSIRER, Ernst, 1968, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, cap. IX. *El arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª Ed., 1944. [p. 129]
- (11) DÍAZ OLGUIN, Rodrigo 2007, *El modelo narrativo en la psicoterapia constructivista y construccionista*, Cipra, Círculo de Psicoterapia Cognitivo Constructivista, Chile. [p. 2] (01/13). Disponible en: <http://cipra.cl/documentos/NarrativaPsicoterapia-ConstructivistaConstruccionista-DiazOlguin.pdf>
- (12) Ibid., *La narrativa en la psicoterapia constructivista*. [p. 6]
- (13) KLEIN, Jean Pierre, BASSOLS, Mireia, BONET, Eva, 2008, 2.3 *El arteterapia: una forma de psicoterapia. Una psicoterapia de la forma. La teoría de la elipse*, op. cit. [p. 21]
- (14) Daniel Wilhelm, 2009, *Corrientes junguianas actuales, La escuela arquetipal*, Centro Jung de Buenos Aires, Miembros de la C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology of New York. (12/11).
Disponible en: <http://www.centrojung.com.ar/posjunguianos.htm>
- (15) JUNG, C.G., 2002, op. cit., [pp. 65-66]

- (16) DURAND, Gilbert, 2004, op. cit., [p. 65]
- (17) GONZALEZ NÚÑEZ, José de Jesús y NAHOUL SERIO, Vanesa, 2008, op. cit., [p. 52]
- (18) FREUD, Sigmund, O.C., 1972, Tomo VI, (1914-1917). XCI, *Lo inconsciente*, Cap., V, *Cualidades especiales del sistema Inc.* Biblioteca Nueva, Madrid. [p. 2073]
- (19) JUNG, C.G., 2004, *La dinámica de lo inconsciente*, cap. VII, La estructura del alma, Trotta, Madrid. [p. 154]
- (20) MEDIAVILLA RUIZ, José Luis, 1979, *Conversaciones con Ramón Sarró. Psicoanálisis y locura, El origen de los delirios*, KRK, Oviedo. [p. 103]
- (21) Ibid., *Relación de algunos mitologemas. Transformación de signos en símbolos (Palabras; Números; Letras; Colores)* [pp. 177-178]
- (22) Ibid., [p. 178]
- (23) Ibid., cfr., [pp. 135 a 199]

Resumen del 5º CAPÍTULO.

Se destaca la importancia de la imagen en diferentes especialidades terapéuticas, por la facultad que proporciona al paciente para elaborar correlatos de sus propios vicisitudes que evitan su presentación en primera persona. El arte facilita la relación dialógica terapeuta-paciente en nuevas formas de ordenamiento, en cierto modo relacionables con los mecanismos de la creatividad. La terapia simbólica utiliza esos mecanismos sobre la imagen mental en su trabajo con la imaginación y en estados de conciencia inducidos por el facultativo. La terapia narrativa fomenta la capacidad evocativa y al mismo tiempo desdramatizadora del suceso real, a través de descripciones metafóricas e interpretativas. La terapia arquetipal trabaja sobre formas de representación heredadas, manifestadas en algunos cuadros delirantes. Se destaca en algunas psicopatologías, la importancia de los deslizamientos significante/significado entre *representación de palabra* y *representación de cosa* por la movilización o sustracción respectiva de la *libido* en ambas magnitudes.

6° CAPÍTULO.

Similitud y contigüidad.

“En relación con el origen del conocimiento, se han planteado desde los primeros filósofos, hasta nuestros días, dos posibilidades: o bien el conocimiento surge de los sentidos y de la experiencia, o bien del pensamiento y la razón. (...) Hay dos intentos de integrar estas dos posiciones aparentemente irreconciliables. El primero dice con Aristóteles y Tomás de Aquino, que la experiencia sensorial y el pensamiento juntos forman el conocimiento. El segundo, más audaz, afirma que el conocimiento tiene elementos previos a la experiencia. El proponente de esta idea es Kant para quien la materia (es decir, el contenido) del conocimiento procede de la experiencia, pero la forma (es decir, la estructura) de la razón. (...) La doctrina de Kant nos indicaría que la relación entre sujeto y objeto que denominamos conocimiento es una unidad dinámica con dos polos. Por un lado el objeto determina la representación del sujeto; es algo real que es reconstruido por éste. Por otro lado están la conciencia y la razón que caracterizan al sujeto y que de una manera activa establecen y producen la imagen o representación del objeto. Vemos entonces que una clave fundamental del conocimiento está en el concepto de representación, el cual también entraña obstáculos espinosos, como veremos repetidamente a partir de lo que sigue”.

DÍAZ, José Luis, 2002, *El ábaco, la lira y la rosa. Las regiones del conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1977. [pp. 19-20]

6.1. Preámbulo.

Ramos Schlegel, (2000), en el nº 16 de la *Gazeta de Antropología*, editada por la Universidad de Granada, afirma lo siguiente:

“El ser humano al alejarse del esquema animal simple de estímulo-respuesta debe crear una representación mental (simbólica) en su cerebro que anticipe la gran variedad de posibilidades de interacción con el medio para evaluar la más adecuada en términos individuales y de grupo social ya que sin él no puede sobrevivir. (...) La cultura aparece cuando el ser humano, ante la aleatoriedad y el caos existente en la naturaleza y en su grupo social, responde con unas construcciones cognitivas determinadas, creadas y consensuadas en cada grupo social, que los distintos miembros del grupo social repiten para mantener la percepción cognitiva de control que facilita la supervivencia. Hablamos del mito, (constante vital en la vida del hombre), de la oposición naturaleza/cultura. Es el eterno enfrentamiento entre el caos y el orden”. (1)

A lo largo de estas páginas, hemos tenido ocasión de recoger numerosos ejemplos de la existencia de esa característica, biunívoca mencionada en la cita introductoria a este VI capítulo, en numerosos fenómenos relacionados con la *percepción*, la *representación* y la *creatividad* y como corolario, en la *adquisición de la cultura*.

Desde el mero acto sensorio-perceptivo de la visión contamos con imágenes *retinianas e icónicas* (Costa, 1998) por su doble implicación con el exterior y con el bagaje psíquico y cultural del perceptor; (Durand, 2005), nos habla de los *regímenes diurno y nocturno de la imagen*; (Vigotsky, 1982), afirma la existencia de una *actividad reproductora o memorizadora, y otra combinadora y creadora*; (Guilford, 1951), *del pensamiento convergente y divergente*; (De

Bono, 1967), del *pensamiento lateral y vertical*, etc.

Nos proponemos ahora, ampliar esta lista por medio de una revisión somera de una serie de fenómenos, ya largamente estudiados por destacados autores, que -a nuestro criterio-, comparten de algún modo, estas características, y cuya revisión puede ser pertinente en el contexto este trabajo. No es la primera vez que se establecen relaciones entre alguno de estos hechos mencionados. Nuestra intención es exponer una muestra amplia y estructurada que tal vez pueda dar lugar a alguna reflexión, en lo que se refiere a la posible elaboración del *percepto* -percepción del objeto, por el sujeto individual-, a través de elementos lingüísticos e imaginales, y su eventual implicación psicológica.

Con carácter general, por la interacción recíproca *hombre-mundo*, se ha adjudicado al ser humano las características propias de un “*sistema abierto*” en lo que a la adquisición y transmisión cultural se refiere; es conocida, por otra parte la concepción dinámica de Freud en relación al funcionamiento de las instancias psíquicas, entre las que se producen adaptaciones y modificaciones continuas de la energía libidinal en el contexto de un *conflicto intrapsíquico* constante.

Las nociones de *asimilación y acomodación*, de Piaget (Suiza, 1896-1980), en cuanto a la recepción y procesamiento de la información, parecen coincidir con esta línea de razonamiento, compartida por otros autores. Puede verse que en todos estos principios está presente la idea fundamental de *feedback*, o, retroalimentación, entre elementos internos y externos (en un sentido amplio), para alcanzar la homeostasis o estabilidad, en un trinomio -en el caso que nos ocupa-, en el que participarían *individuo, sociedad y comunicación*. La primera pregunta que sobrevuela todo esto sería: ¿Son extrapolables estas ideas, a la conexión entre los sistemas inconsciente y consciente, en relación a la adquisición de la cultura, siguiendo la línea argumental propuesta, por la que se produciría una transmisión intergeneracional de contenidos arcaicos, en continuo remodelamiento como consecuencia del devenir histórico de cada época?

Y la segunda: ¿Qué papel jugaría la imagen en este complicado proceso? Intentaremos

aproximarnos a estas cuestiones por medio de la exposición de fenómenos no menos complejos, sobre los que, hemos encontrado contenidos de interés. En rigor, la relación anunciada debería comenzar por el cotejo de dos parejas de conceptos: Una, propia de la *Teoría General de Sistemas*, y otra, más decididamente, de la Biología.

Las nociones de la primera pareja (T.G.S.), serían las de:

-Morfofostasis (*Homeostasis*): *El Sistema debe mantener constancia y estabilidad ante las vicisitudes ambientales. Este objetivo se consigue mediante el proceso conocido como retroalimentación negativa.* [corrección opuesta al estímulo, que restablece los parámetros de estabilidad]

-Morfogénesis: (*Retroalimentación positiva*). *Por la que se daría lugar a un crecimiento de la inestabilidad que obligaría al sistema a alterar su estructura básica y a la larga, de no ser corregido lo llevaría a la disolución.*(2)

Las nociones biológicas de la segunda pareja a cotejar serían las de (*según el Diccionario de la R.A.E.*):

-Anabolismo:1. m. Biol. *Conjunto de procesos metabólicos de síntesis de moléculas complejas a partir de otras más sencillas.* [2001, p. 97]

-Catabolismo:1. m. Biol. *Conjunto de procesos metabólicos de degradación de sustancias para obtener otras más simples.* [2001, p. 323]

6.1.1. Relaciones Sintagmáticas y Asociativas.

Ferdinand de Saussure, (Suiza,1857-1913).

Incluimos aquí un párrafo del *Curso de Lingüística General*, de F. Saussure, obra publicada como edición definitiva en 1922, al entender que, con seguridad, resultará más preciso y esclarecedor que cualquier comentario o interpretación que nosotros pudiéramos hacer al respecto.

“En el discurso, por un lado, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas sobre el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez . Éstos se alinean unos detrás de otros en la cadena del habla. Estas combinaciones que tienen por soporte la extensión pueden ser llamadas sintagmas. El sintagma se compone siempre, por tanto, de dos o más unidades consecutivas. [p .e.: Dios es bueno”] (...) Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede, o al que sigue, o a los dos. Por otra parte, al margen del discurso, las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, y se forman así grupos en cuyo seno reinan relaciones muy diversas. [El Autor cita como ejemplo la palabra enseignement (enseñanza) que, en su opinión: hará surgir inconscientemente, ante el espíritu una multitud de palabras con significado diferente]

Como vemos, estas coordinaciones son de una especie completamente distinta a las primeras. No tienen por apoyo la extensión; su sede está en el cerebro; forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua en cada individuo. Las denominaremos relaciones asociativas. La relación sintagmática es «in praesentia» ; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario, la relación asociativa une términos «in absentia» en una serie mnemónica virtual”.(3)

A continuación Saussure cita un ejemplo que consideramos esencial. Dice el Autor: “Desde este doble punto de vista, una unidad lingüística es comparable a una parte determinada de un edificio, una columna, por ejemplo; ésta se halla, por un lado, en cierta relación con el arquivado, al que sostiene: esta disposición de dos unidades igualmente presentes en el

espacio, hace pensar en la relación sintagmática; por otro lado, si esa columna es de orden dórico, evoca la comparación mental con los demás órdenes (jónico, corintio, etc.), que son elementos no presentes en el espacio: la relación es asociativa”.(4)

Si bien Saussure hace siempre referencia a fenómenos de carácter filológico, no creemos abusar de las palabras del eminente lingüista suizo si establecemos como necesidad previa a la segunda comparación la existencia de determinadas “*imágenes*” mentales por parte del espectador.

Cabe incluir al respecto, la siguiente reflexión de R. Gubern (1987):

“La función comunicacional más relevante de la representación icónica es su función ostensiva (del latín ostendere: mostrar, exhibir, presentar) mientras que la función comunicativa más pertinente de la palabra es inductiva (en el sentido de inducir o desencadenar una conceptualización o representación en la conciencia del sujeto). De este modo se deslindan las funciones óptimas de ambos sistemas de comunicación. El lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades fónicas. La expresión icónica permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, ya que refuerza el puente entre lo sensitivo (percepción sensorial de las formas) y lo racional (su expresión conceptual)”.(5)

6.1.2. Metáfora y Metonimia.

(VV. AA.).

Comenzaremos sencillamente, exponiendo las definiciones que el Diccionario de la R.A.E., aplica a estas figuras retóricas:

Metáfora: (Del lat. *metaphōra*, y este del gr. μεταφορ, traslación).

1.f. Ret. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., *Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.*

2.f. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; p. ej., *el átomo es un sistema solar en miniatura.*[2001, p. 1014]

Metonimia: (Del lat. *metonymia*, y este del gr. μετωνυμια).

1.f. Ret. Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., *las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel, por la gloria, etc.* [2001, p. 1016]

Afirma Gombrich (1998): *“La posibilidad de la metáfora surge de la infinita elasticidad de la mente humana; atestigua su capacidad de percibir y asimilar nuevas experiencias como modificaciones de otras anteriores, o de encontrar equivalencias en los más variados fenómenos y sustituir uno por otro.(...) El término “transferencia” usado por los psicoanalistas para describir este proceso, da la casualidad de que significa exactamente lo mismo que la palabra griega metapherein”.*(6)

Y Lacan (Francia, 1901-1981), en la lección XVII de su seminario: *Las psicosis* (1955-1956), nos dice: *“La forma retórica que se opone a la metáfora tiene un nombre: se llama metonimia. Designa la sustitución de algo que se trata de nombrar; estamos en efecto al nivel del nombre. Se nombra una cosa mediante otra que es su continente, o una parte de ella, o que está en conexión con ella”.*(7)

6.1. 3. Condensación y desplazamiento.

Sigmund Freud (Austria, 1856-1938).

Como es sabido, a través de su experiencia en el análisis, Freud estableció las categorías de *contenido manifiesto* y *latente* del sueño, vinculados a procesos de pulsión y censura respectivamente y que, también en este orden, pertenecerían, en sentido amplio al ámbito de lo simbólico, y del significado real del sueño en cuestión.

Dicho de otro modo, el *contenido manifiesto*, sería todo aquello que el paciente recuerda, narra y percibe y el *contenido latente*, aquellas razones últimas que dieron lugar a la narración onírica del caso y que deben ser develadas por medio del análisis. Estas ideas quedaron plasmadas en la magna obra, *La interpretación de los sueños* (1900-1901).

En la articulación de estos dos episodios, intervendrían dos mecanismos fundamentales: la *condensación* y el *desplazamiento*. Básicamente se trataría de operaciones de “*yuxtaposición*”, la primera de carácter reductivo y de carácter dinámico la segunda. Por medio de la condensación, varios elementos y circunstancias del contenido latente se concentran en una única representación. A través del desplazamiento, los hechos significativamente más importantes de los contenidos de una de las mencionadas dimensiones del sueño, (*contenido latente* y *manifiesto*) adoptan una representación de índole secundaria en el otro.

“La condensación. Es un proceso de metaforización. Las características de dos o más imágenes o conceptos dispares del contenido latente aparecen concentradas o se unen en una sola imagen o concepto y emergen al contenido manifiesto como una única representación. Esto evoca multitud de asociaciones significativas.”(8)

“El desplazamiento. Sucede cuando el deseo inconsciente se oculta, deslizándose hacia otras representaciones fuera de su contexto habitual”.(9)

Como se ha dicho, exploramos, vinculaciones entre elementos *lexicales* e *imaginables*, y su eventual articulación en el aparato psíquico. Nos vemos obligados ahora a exponer una larga serie de citas de *La interpretación de los sueños*, que justificamos por la importancia

de la obra y por el carácter clarificador de su muestra en el contexto de esta investigación. En una nota a pie de página (p. 591) de la citada obra, (Ed. Amorrortu, 1975), podemos leer lo siguiente: *“La distinción entre los sistemas primario y secundario, y la hipótesis de que la psique opera de modo diferente en cada uno de ellos, figuran entre los conceptos fundamentales de Freud. Están relacionados con la teoría (indicada en págs. 588-9, y al comienzo de la sección siguiente) de que existen dos tipos de energía psíquica: « libre » o « móvil » (como ocurre en el Ice) y « ligada » o « quiescente » (como ocurre en el Prc)”*.(10)

Es fácil vislumbrar en estos tipos de energía psíquica, y su comportamiento alguna analogía siquiera de orden *“sintáctico”* con las mencionadas, relaciones *asociativa* y *sintagmática* de Saussure, e incluso entre las funciones comunicacionales, *ostensiva* e *inductiva* de Gubern, en una palabra, con elementos *imaginales* y *lexicales*.

Dice Freud:

“Pensamientos del sueño y contenido del sueño se nos presentan como dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una trasfencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción. Los pensamientos del sueño nos resultan comprensibles sin más, tan pronto como llegamos a conocerlos. El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia signante. Supongamos que me presentan un acertijo en figuras: una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote, después una letra aislada, después una silueta humana corriendo, cuya cabeza le ha sido cortada, etc. Frente a ello

podría pronunciar este veredicto crítico: tal composición y sus ingredientes no tienen sentido. No hay botes en los tejados de las casas, y una persona sin cabeza no puede correr; además, la persona es más grande que la casa y, si el todo pretende figurar un paisaje, nada tienen que hacer allí las letras sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza. La apreciación correcta del acertijo sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en remplazar cada figura por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera. Las palabras que así se combinan no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado la más bella y significativa sentencia poética. Ahora bien, el sueño es un rébus¹ de esa índole, y nuestros predecesores cometieron el error de juzgar la pictografía como composición pictórica. Como tal les pareció absurda y carente de valor”.(11)

Algunos autores, apoyándose en posibles desencadenantes somáticos exponían otra teoría, -similar en lo que a esta exposición se refiere- en cuanto a la articulación de los sueños, distinguiendo entre *sueño por estímulo nervioso* y *sueño por asociación*. A este respecto, dice Freud: *“Muchas veces los autores se limitan a destacar el «sueño por estímulo nervioso» como una variedad bien investigada entre otras formas del sueño. Spitta [1882, pág. 233] divide los sueños en sueño por estímulo nervioso y sueño por asociación. Pero era claro que la solución seguiría siendo insatisfactoria mientras no se lograra demostrar el lazo existente entre las fuentes somáticas y el contenido representativo del sueño”.*(12)

Expondremos ahora un par de ejemplos mencionados por el propio Freud que tal vez ilustren, lo comentado hasta ahora en este apartado: *“En un análisis que llevé a cabo en francés,*

¹ Sucesión de imágenes en las que el significado fonético o léxico del conjunto, se obtiene yuxtaponiendo el sonido de la sílaba inicial de cada imagen representada.

debí interpretar un sueño en que yo aparecía como elefante. Desde luego, tuve que preguntar cómo había llegado yo a esa figuración. «Vous me trompez» {«Usted me engaña»}, respondió el soñante (trompe = trompa)”. (13)

Y en otro análisis en que el soñante deja caer una fotografía enmarcada de su hija, que causa una resquebrajadura en el cristal y, como consecuencia, la aparición de una especie de arruga en la cabeza de la niña: *“lo absurdo de este sueño no es sino el resultado de un descuido de la expresión lingüística, que no quiere distinguir de las personas los bustos y las fotografías”.*(14)

Naturalmente, esa labor resignificadora y propiamente lingüística era considerada por Freud, en primer lugar, como parte del proceso de análisis, llevado a cabo por el psiquiatra en el traslado de los contenidos manifiestos del sueño al plano latente para verificar su articulación. Sin embargo se ve obligado a reconocer en el aparato psíquico una zona de “*tangencia*” entre ambas magnitudes que denomina preconsciente:

“Lo nuevo que nos enseña el análisis de las formaciones psicopatológicas y ya su primer eslabón, el sueño, consiste en que lo inconsciente -por ende, lo psíquico- ocurre como función de dos sistemas separados y eso ya sucede dentro de la vida normal del alma. Lo inconsciente existe por tanto de dos modos, que no hallamos todavía separados por los psicólogos. Uno y otro son inconscientes en el sentido de la psicología; pero en nuestra concepción, uno, que llamamos Icc., es también insusceptible de conciencia, mientras que el otro, Prcc., recibió de nosotros ese nombre porque sus excitaciones -por cierto que obedeciendo también a ciertas reglas y quizá sólo después de superar una nueva censura, pero sin miramiento por el sistema Icc.- pueden alcanzar la conciencia”.(15)

Para terminar, con las citas de Sigmund Freud, y en lo que a los aspectos simbólicos de la interpretación de los sueños se refiere, mencionaremos el siguiente comentario: *“Lo que hoy está conectado por vía del símbolo, en tiempos primordiales con probabilidad estuvo unido por una identidad conceptual y lingüística, La referencia simbólica parece un resto y marca de una identidad antigua. Acerca de ello puede observarse que en muchos casos la comunidad en el símbolo se alcanza a través de la comunidad de lenguaje, como ya lo afirmó Schubert (1814). Algunos símbolos son tan viejos como la formación misma del lenguaje, pero otros son recreados de continuo en el presente”*. [1914.] (16)

Finalizamos con una cita de Cassirer (1923-1929):

“Lo que en definitiva parece separar al concepto respecto a la percepción y la intuición es que aquel, puede atenerse a meros signos representativos, contentándose con ellos, mientras que la percepción y la intuición guardan una relación enteramente distinta y hasta opuesta con su objeto. Ellas creen poder estar en contacto con este objeto; ellas se refieren a la “cosa” misma y no a un objeto meramente representativo de la misma. Querer rebatir o borrar esa barrera entre la “inmediatez” de la percepción y la mediatez del pensamiento lógico-discursivo significaría conmovir uno de los puntos de vista más seguros de la epistemología, significaría abandonar una distinción verdaderamente clásica, que ha ido adquiriendo firmeza en una tradición secular”.(17)

6.1.4. Selección y Combinación.

Roman Jakobson, (Rusia, 1896-1982).

El profesor de antropología en la Universidad Complutense de Madrid, José Luis García

(1976), en relación a estas nociones afirma lo siguiente: "*Nadie mejor que Jakobson sintetizó y apuntó las posibilidades, incluso antropológicas de esta doble relacionalidad del lenguaje. En su extraordinario artículo sobre la afasia, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos," establece, al igual que Saussure que todo signo lingüístico se dispone según los dos principios generales de selección y combinación que responden respectivamente a la similitud y contigüidad".*(18)

En efecto, en su obra, junto a Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje* (1956), el investigador ruso, partiendo de concepciones freudianas establece una relación determinante entre los conceptos que estamos revisando y determinadas patologías afásicas. La afasia se manifiesta como un trastorno del lenguaje producido por lesiones en determinadas zonas del cerebro.

En la segunda parte del libro, punto II, afirma el autor:

Todo signo lingüístico se dispone según dos modos:

1) *La combinación.- Todo signo está formado de otros signos constitutivos y/o aparece únicamente en combinación con otros signos. Esto significa que toda unidad lingüística sirve a la vez como contexto para las unidades más simples y/o encuentra su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. De aquí que todo agrupamiento efectivo de unidades lingüísticas las englobe en una unidad superior: combinación y contextura son dos caras de la misma operación.*

2) *La selección.- Una selección entre alternativas implica la posibilidad de sustituir una por la otra, equivalente a la anterior en un aspecto y diferente de ella en otro. De hecho, selección y sustitución son dos caras de la misma operación".*(19)

Y en el punto III, El trastorno de la semejanza:

Para los afásicos del primer tipo (...)

“Las palabras clave pueden saltarse o reemplazarse por sustitutos anafóricos abstractos. Como ha señalado Freud², un nombre específico se reemplaza por otro, muy general, como machine o chose en el habla de los afásicos franceses. (...) Como ya queda dicho, es la relación externa de contigüidad la que une entre sí los componentes de un contexto y la relación interna de semejanza la que permite el juego de las sustituciones. A ello se debe que, para los afásicos cuya capacidad de sustitución se encuentra afectada, e intacta la de contextura, las operaciones en que interviene la semejanza sean reemplazadas por las basadas en la contigüidad. Podría decirse que, en tales condiciones, toda agrupación semántica se guiaría por la contigüidad espacial o temporal en vez de por la semejanza; (...)

El tránsito de la semejanza a la contigüidad es especialmente evidente en casos como el del paciente de Goldstein, que respondía con una metonimia cuando se le pedía que repitiera una palabra diciendo, por ejemplo, cristal en lugar de ventana o cielo en lugar de Dios.(...)

Cuando la capacidad de efectuar selecciones está seriamente dañada y se conserva, al menos parcialmente, la facultad combinatoria, entonces la contigüidad determina la totalidad de la conducta verbal del paciente, dando lugar a un tipo de afasia que podemos llamar trastorno de la semejanza”.(20)

Y en el punto IV.,

El trastorno de la contigüidad:

“La facultad de formar proposiciones o, dicho de un modo más general, de combinar entidades lingüísticas simples para constituir otras más complejas, se altera solamente en un tipo de afasia, el opuesto al que se acaba de estudiar en el capítulo anterior. No hay carencia de palabras, puesto que es precisamente la palabra, la entidad que en muchos de estos casos se conserva (...) El orden de las palabras se vuelve caótico y desaparecen los vínculos de la coordinación y la subordinación gramaticales, tanto de concordancia como de régimen. Como podría esperarse, las primeras en desaparecer son las palabras dotadas de funciones puramente gramaticales, como las conjunciones, las preposiciones, los pronombres y los artículos que, en cambio, son las más resistentes al trastorno de semejanza; de ello surge el modo de expresión que se ha dado en llamar “estilo telegráfico”. (...) Una vez que falla la contextura, el paciente, que sólo puede intercambiar los elementos de que dispone, maneja semejanzas y cuando identifica algo lo hace de modo metafórico, no ya metonímicamente como los afásicos de tipo contrario”.(21)

6.1.5. Procesos, Homoespacial y Janusiano.

Albert Rothenberg, (EE. UU., 1930).

En el cuarto capítulo de su obra *Psicología psicoanalítica del arte* (2008), los Drs. en psicología, José de Jesús González y Vanessa Nahoul, citan a Albert Rothenberg, profesor de psiquiatría en la Universidad de Harvard, con respecto a los llamados, procesos *homoespacial* y *janusiano* que intervendrían activamente en los procesos creativos:

Proceso Homoespacial:

“Consiste en producir y mantener activamente dos o más entidades distintas que ocupan el mismo espacio. Ésta es una concepción que guía a la articulación de nuevas entidades (Rothenberg, 1976 en González, 1996). En el proceso de creación de nuevos personajes literarios, metáforas, trabajos completos de arte o teorías científicas, las personas creativas conciben imágenes y representaciones de múltiples entidades superpuestas dentro del mismo espacio”.(22)

Proceso Janusiano:

“El proceso janusiano consiste en concebir activamente múltiples oposiciones y antítesis de manera simultánea (Rothenberg, 1994b). Durante el curso del proceso creativo, ideas contrarias o antitéticas, conceptos y proposiciones, son intencionalmente conceptualizados, lado al lado, y coexistiendo simultáneamente. Aunque parezcan ilógicas y contradictorias estas formulaciones son construidas en un orden lógico claro y en un estado racional de la mente cuyo orden permite producir efectos creativos”.(23)

“Tanto el proceso janusiano como el homoespacial son formas de articulación. El proceso janusiano involucra la articulación de ideas propositivas, en tanto que el homoespacial involucra la articulación de imágenes mentales. (...) (Rothenberg, 1994b)”.(24)

Es tentadora la hipótesis de que en esta capacidad de, mantener activamente y de forma consciente *entidades distintas* en un mismo espacio (*imagen*) y ordenar lógicamente ideas *contrarias y antitéticas*, (*elementos lingüísticos*) resida la diferencia esencial entre artista y loco, que, como se da por sentado, radica en que el primero es capaz de hacer *incursiones* en las desconocidas aguas del inconsciente y después “regresar”, mientras que el segundo, no es capaz de encontrar el camino de vuelta. También resulta sugestivo considerar desde un punto de vista patológico que estos solapamientos de *ideas propositivas e imágenes mentales* o deslizamientos *significante/significado* se hallan gestado en el crisol del tiempo durante el proceso de adquisición de la cultura, considerada su evolución desde tiempos inmemoriales.

En cualquier caso, tras estas consideraciones y volviendo a las peripecias respectivas del artista y el loco en sus viajes al inconsciente, no resulta tan disparatado pensar que de algún modo, uno de ellos bien pudiera echar un cable al otro para corregir su deriva y hacer juntos el viaje de regreso.

6.1.6. Homeopatía y Contagio.

Sir James George Frazer, (Escocia, 1854-1941).

Terminamos esta, ya larga lista de antinomias con los conceptos de *homeopatía* y *contagio* elaborados por Frazer (1890). Nos resultan interesantes estas nociones -sustentadas también por Durkheim, (1912), porque sin desvincularse del hilo argumental general expuesto en los apartados anteriores nos retrotrae a las raíces del pensamiento primitivo mágico-simbólico, lo que nos permite vislumbrar posibles nexos entre estos postulados y la articulación arquetipal y simbólica a las que nos hemos aproximado en capítulos precedentes.

El ya citado, profesor de antropología, J. L. García (1976), en un comentario al artículo de Jakobson, *Dos aspectos del Lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, nos ayuda en la introducción a esta nueva pareja de conceptos, asociándola además con las anteriormente expuestas. *“Pero todavía más interesantes para nosotros son los últimos párrafos del trabajo, donde Jakobson pone de relieve la vigencia de estas dos formas generales de relacionar los signos lingüísticos con los principios de similitud (homeopatía) y contigüidad (contaminación) señalados por Frazer, en su estudio del pensamiento mágico y con el desplazamiento y condensación, metonimia y sinécdoque respectivamente, es decir, contigüidad e identificación y simbolismo, es decir, semejanza o metáfora de los que habla Freud en su interpretación de los sueños”.*(25) En efecto, en el capítulo III, de su extenso Trabajo, *La rama dorada* (1890), James Frazer nos dice:

“Si es acertado nuestro análisis de la lógica de los magos, sus dos

grandes principios no serán otra cosa que dos distintas y equivocadas aplicaciones de la asociación de ideas. La magia homeopática está fundada en la asociación de ideas, por semejanza; la magia contaminante o contagiosa, está fundada en la asociación de ideas por contigüidad. La magia homeopática cae en el error de suponer que las cosas que se parecen son la misma cosa; la magia contagiosa comete la equivocación de presumir que las cosas que estuvieron una vez en contacto siguen estándolo. Más en la práctica se combinan frecuentemente las dos ramas, o para ser más precisos, mientras que la magia homeopática o imitativa puede ser practicada sola, encontramos generalmente que la magia contaminante o contagiosa va mezclada en su práctica con la homeopática o imitativa".(26)

6.1.7. Más juegos.

Siendo niño participé en un viejo juego que consiste en lo siguiente: colocados los niños/as en corro y por turno, uno de ellos decía una frase rápida y corta al oído de su compañero más próximo, éste repetía la operación con el compañero de al lado y así sucesivamente hasta completar el círculo. Por último, el que había iniciado la ronda y el último en recibir el mensaje pronunciaban en voz alta la frase dicha y entendida respectivamente, lo que producía risa por el cambio producido en la oración en el transcurso de sus sucesivas interpretaciones. ¿Podría hablarse aquí de una modificación/significante/significado, como consecuencia de las repetidas interferencias emisor-receptor producidas en la transmisión de un único mensaje? Naturalmente, enseguida nos vemos tentados a sustituir la figura de cada niño, por una etapa indeterminada del desarrollo evolutivo hasta retrotraernos a tiempos inmemoriales lo que completaría muy convenientemente, el bucle respecto a los aspectos arquetipales y mitológicos expuestos con anterioridad. Por otra parte, esta argumentación, consecuencia

de nuestro pedestre ejemplo, enlazaría de alguna manera con las ya expuestas, teorías de Frazer, si bien lo harían al revés, dado que en su exposición las equivocaciones se producen al principio y en nuestro juego al final.

Hemos estudiado, en Freud y también en Lacan, la importante cuestión de los desplazamientos del significante en relación a la figura de *el Otro*, durante la elaboración del sueño, como posible desencadenante o factor asociado a determinadas manifestaciones psicopatológicas, así como su papel de resignificación terapéutica durante el análisis. Estos corpus teóricos, así como la mayor parte de ejemplos expuestos en este VI capítulo, se hallan -como no podía ser de otro modo-, fuertemente influenciados por la lingüística.

El propio, Umberto Eco nos advierte, sin embargo, de la dificultad de estas operaciones: *“La propia multiplicidad de los códigos y la infinita variedad de los contextos y de las circunstancias hace que un mismo mensaje pueda codificarse desde puntos de vista diferentes y por referencia a sistemas de convenciones distintos».*

Porque: *“Es cierto que puedo decir “hombre” verbalmente en centenar de dialectos y lenguas, pero aun cuando se tratara de decenas y decenas de miles, todas estarían codificadas debidamente, mientras que las miles y miles de maneras de dibujar a un hombre no son previsibles”.*(27)

Y compartimos con el autor la siguiente e importante reflexión: *“hay razones para pensar que un texto icónico, más que algo que depende de un código, es algo que instituye un código”.*(28)

También nos interesa a este respecto, el siguiente comentario de Nelson Goodman (1990):

“Desde el punto de vista sintáctico, las imágenes difieren radicalmente de las palabras, pues ni están compuestas de unidades que pueden tomarse de un alfabeto, ni pueden identificarse por un sistema de tipos y caligrafías, ni se pueden combinar con otras imágenes o con palabras para componer frases. Pero las imágenes pueden aplicarse como

etiquetas, y denotar, al igual que las palabras, aquello que representan, nombran o describen. Los nombres y algunas imágenes, tales como los retratos individuales o de grupo, denotan de una manera singular, mientras que los predicados y otras imágenes como las que ilustran una guía ornitológica, denotan de una manera general. Las imágenes pueden, así, hacer y presentar hechos y pueden participar en la construcción de mundos de manera muy similar a como lo hacen las palabras, y de hecho, nuestras así llamada imagen cotidiana del mundo es el resultado de la conjunción de descripciones verbales y de representaciones de imágenes. Debemos reiterar, no obstante, que no se suscribe aquí ninguna teoría pictórica del lenguaje ni ninguna teoría lingüística de las imágenes, pues las imágenes pertenecen a sistemas simbólicos no lingüísticos, y las palabras a sistemas simbólicos no pictóricos".(29)

Pudiera pensarse sin embargo, que la adscripción de estos elementos a la familia de los símbolos, pese a su pertenencia a sistemas diferentes, dejaría abierta la posibilidad a la aparición de fenómenos de índole "osmótica", entre ambos grupos.

- (1) RAMOS SCHLEGEL, Ignacio, 2000, *Procesos simbólicos y percepción cognitiva de control*, *Gazeta de Antropología*, 2000, 16, artículo 12, Universidad de Granada. (07/12). Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/7507>.
- (2) FERNÁNDEZ, Nicanor, 2000, Página personal sobre la Formación Postgrado en Enfermería,- © 2001. N. ANIORTE- 2.3. *Retroalimentación: positiva y negativa*. (05/13). Disponible en: http://www.aniorte-nic.net/apunt_terap_famil_2.htm
- (3) SAUSSURE, F., 1980, *Curso de lingüística general*, Cap. V, *Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas*, 1. *Definiciones*. Akal, Madrid. 1ª. Ed., 1922. Cfr. [p. 173]
- (4) Ibid., [pp. 173-174]
- (5) GUBERN, 1987, op. cit., Cap., 2, *Las representaciones icónicas. Representación icónica y lenguaje verbal*. [p. 52]
- (6) GOMBRICH, E. H., 1998, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte.*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1963. [pp. 13-14]
- (7) LACAN, Jacques, 2012, *El Seminario de Jacques Lacan*, Libro 3, *Las Psicosis* (1955-1956), Texto establecido por Jacques-Alain Miller, *Metáfora y Metonimia* (I): "Su gavilla no era ni avara ni odiosa", 3., Paidós, Buenos Aires. [p. 376]
- (8) (Barragán, 2006, p. 22). En: LÓPEZ, Mª Dolores, 2009, *La intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*, 3.1. *Arteterapia de Enfoque Psicoanalítico*, 3.1.1. *Aproximación al psicoanálisis freudiano*, Tesis Doctoral, Dirs.,

Ruiz Llamas y Alfredo Cuervo Pando, Universidad de Murcia, Dept. de Expresión Plástica, Musical y Dinámica. [p. 172]

- (9) LÓPEZ, M^a Dolores, 2009, op. cit., [p. 173]
- (10) FREUD, Sigmund, 1975, *La interpretación de los sueños* Vol. 5. (segunda parte), *Sobre el sueño*. Cap. VI, *El trabajo del sueño. (continuación)*, E., *El proceso primario y el proceso secundario. La represión*, Nota, n^a 1, Amorrortu editores, Buenos Aires. 1^o Ed., 1900-1901. [p. 591]
- (11) Ibid. Vol. 4. (primera parte), Cap. V, *El material y las fuentes del sueño*, A, *Lo reciente y lo indiferente en el sueño*. Amorrortu editores, Buenos Aires. 1^o Ed., 1900. [pp. 285-286]
- (12) Ibid. C., *Las Fuentes somáticas del sueño*. [p. 234]
- (13) FREUD, Sigmund, 1975, op. cit., E., *La figuración por símbolos en el sueño. Otros sueños típicos*. 14. [p. 414]
- (14) Ibid., G. *Sueños absurdos. Las operaciones intelectuales en el sueño*, I. [p. 427]
- (15) FREUD, Sigmund, 1975, 5. Op. cit. VI. F., *Lo inconsciente y la conciencia. La realidad*. [p. 602]
- (16) Ibid. Cap. VI. *El trabajo del sueño (continuación)*, E., *La figuración por símbolos en el sueño. Otros sueños típicos*. [pp. 357-358]

- (17) CASSIRER, Ernst, 1976, op. cit., III. *Fenomenología del reconocimiento*. Cap.,I. *Análisis subjetivo y objetivo*. Fondo de cultura económica, México. 1ª Ed., (1923-1929). [p. 63]
- (18) GARCÍA, José Luis, 1976, *Antropología del territorio*, Cap. 4, *Dos formas de semantización territorial*, Taller Ediciones J.B., Madrid. [p. 98]
- (19) JAKOBSON, Roman & HALLE, Morris, 1967, *Fundamentos del lenguaje*, Parte II, *Dos trastornos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, II. *El carácter doble del lenguaje*, Ciencia Nueva, Madrid. 1ª Ed., 1956. [pp. 77-78]
- (20) Ibid., p. III, *El trastorno de la semejanza*. Cfr., [pp. 81-82]
- (21) Ibid., p. IV, *El trastorno de la contigüidad*. Cfr., [pp. 89-91]
- (22) GONZÁLEZ NÚÑEZ, J. & NAHOUL SERIO, Vanessa, 2008, op. cit., Cap. 4, *Procesos creativos y el arte*. [p. 47]
- (23) Ibid., [p. 48]
- (24) Ibid., [p. 49]
- (25) GARCÍA, J. L., (1976), Op. cit. [p. 98]
- (26) FRAZER, J. G., 2000, *La rama dorada. Magia y Religión*, Cap., III, *Magia simpática 1., Los principios de la magia*. Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1890. [pp. 34-35]

- (27) ECO, Umberto, 2000, *Tratado de semiótica general*, II, *Teoría de los códigos*, 2.15. *La interacción de los códigos y el mensaje como forma abierta*, Lumen, Barcelona. 1ª Ed., 1976. [p. 219]
- (28) Ibid., *cifr.*, III. *Teoría de la producción de signos*. 3.5. *Crítica del iconismo*, 3.5.9. *Las articulaciones icónicas*. [pp. 315-316]
- (29) GOODMAN, Nelson, 1990, *Maneras de hacer mundos*, cap., 6. *La fabricación de los hechos*, 5., *Hecho de ficción*. Visor distribuciones S. A., Madrid, 1ª Ed., 1978. [pp. 141-142]

Resumen del 6º CAPÍTULO.

Se estudia a través de diferentes ejemplos, fenómenos de retroalimentación en referencia a aspectos biológicos, lingüísticos, psicológicos y mágico-simbólicos entre los que se establecen paralelismos de orden organizativo.

Representación de cosa y representación de palabra se analizan por medio de los parámetros de la similitud y la contigüidad, se expone su presencia activa en algunas manifestaciones psicopatológicas contrastadas, y se relacionan con las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

Homeopatía y contagio como derivados del pensamiento primitivo mágico-simbólico son considerados bajo el prisma de estas relaciones, en relación a su dimensión temporal.

Los mecanismos de elaboración onírica de la *condensación* y el *desplazamiento* se presentan como prácticamente idénticos a los procesos de articulación creativa.

Imagen y palabra, se muestran como representantes de dos códigos entre los que pueden producirse fenómenos de *ósmosis* y solapamiento.

TERCERA PARTE

7º CAPÍTULO.

Analogías simbólico-formales. Patrones de representación.

“Es un hecho claramente objetivo que el mismo espíritu que se abandona a la experiencia y que se deja modelar por ella, se convierte en el teatro de operaciones mentales que no suprimen las precedentes y que transforman, sin embargo, la experiencia en modelo, haciendo posibles otras operaciones mentales. (...) Pero esta oscilación constante entre la teoría y la observación determina que los dos planos sean siempre distinguidos.(...) Ni los redactores del Curso..., ni Radcliffe-Brown, se dieron suficiente cuenta de que la historia de los sistemas de signos engloba evoluciones lógicas, relacionándose a niveles de estructuración diferentes y que es necesario primero aislar. Si existe un sistema consciente, éste no puede resultar más que una suerte de « promedio dialéctico » entre una multiplicidad de sistemas inconscientes, a cada uno de los cuales concierne un aspecto o un nivel de la realidad social. Ahora bien, esos sistemas no coinciden ni en su estructura lógica, ni en sus adherencias históricas respectivas. Están como difractados sobre una dimensión temporal, cuyo espesor da consistencia a la sincronía,¹ faltándole la cual se disolvería en una esencia tenue e impalpable, un fantasma de realidad”.

LÉVY-STRAUSS, Claude, 1976, *Elogio de la Antropología*, (lección inaugural dictada por Claude Lévi-Strauss en el Collège de France el 5 de enero de 1960, al hacerse cargo de la Cátedra de Antropología Social). Ediciones Caldén, Buenos Aires. [pp. 24-25]

¹ El autor se refiere a los conceptos de sincronía y diacronía establecidos por Saussure en su *Curso de Lingüística General*, como distintos enfoques a la hora de abordar el hecho lingüístico.

7.1. Presentación.

En un comentario sobre la lección inaugural dictada por Claude Lévi-Strauss en el Collège de France, de la que hemos extraído la cita que sirve como introducción a este VII capítulo, y que Umberto Eco califica como “*texto ejemplar*”, el autor nos dice:

“Considerando la naturaleza simbólica de su objeto, la antropología ha de saber describir sistemas de signos, y describirlos según modelos estructurales. Encuentra sus experiencias ya preparadas (dadas), y precisamente por ello ingobernables; por lo tanto las ha de sustituir por modelos, “c’est à dire, des systèmes de symboles qui sauvegardent les propriétés caractéristiques de l’expérience, mais qu’à différence de l’expérience, nous avons le pouvoir de manipuler”.² La mente del investigador, que se ha dejado manipular por la experiencia, se convierte en el teatro de operaciones mentales que transforman la experiencia en modelo, haciendo posibles otras operaciones mentales.

Por lo tanto, la estructura no pertenece al orden de la observación empírica: “elle se situe au delà”. -como ya se ha dicho- es un sistema regido por una cohesión interna. Si examinamos un sistema aislado, no podemos descubrir esta cohesión. Solamente se revela en el estudio de las transformaciones gracias a las cuales se descubren propiedades similares en sistemas aparentemente distintos”.(1)

Nos disponemos a continuación a presentar el sector de esta investigación dedicado a la muestra de imágenes de cartografía y anatomía antigua y su cotejo con la obra plástica de los enfermos mentales en relación a las similitudes que hemos creído encontrar entre los tres grupos de estudio.

² Es decir: “*sistemas de símbolos que salvaguardan las propiedades características, pero que a diferencia de la experiencia tenemos la capacidad de manipular.*”

Las, un poco enrevesadas citas que hemos utilizado como introducción a este capítulo, se justifican, por nuestro deseo de que sirvan -haciendo las extrapolaciones necesarias- como apoyatura para destacar los siguientes puntos:

1°.- La importancia que en este estudio ha adquirido la conjunción del trabajo bibliográfico con la observación y cotejo presencial del quehacer artístico de los pacientes.

2°.- La pertinencia en la comparación de grupos de imágenes, dispares, aunque vinculadas entre sí, como ya se ha mencionado, por algunas características comunes en su ejecución y perspectiva de análisis.

3°.- La consideración de este bloque, destinado a la confrontación de grupos de imágenes como “*artefacto*”, o modelo, en la terminología de algunos autores, sobre el que poder verificar o al menos, entrever, algunas de las estimaciones intuidas a lo largo del proceso de trabajo teórico. A este respecto, hay que decir que dicho modelo ha sido objeto de reelaboraciones constantes a lo largo de esta investigación hasta adquirir una configuración -a nuestro criterio-, suficiente.

7.2. Analogías.

Dice G. Durand (2004), *“La analogía procede por reconocimiento de similitudes entre relaciones diferentes en cuanto a sus términos, mientras que la convergencia encuentra constelaciones de imágenes, semejantes término a término en dominios diferentes de pensamiento. Más que una analogía, la convergencia es una homología”*. (2) Con el término “convergencia”, el autor se refiere a “constelaciones de imágenes” vinculadas en última instancia por un simbolismo originario; la palabra homología supone la existencia de correspondencias entre elementos con un origen común aun cuando sus funciones se hayan diversificado posteriormente en los diversos subsistemas. Ambas nociones, no fácilmente deslindables pero que vienen a hacer referencia a la consideración de las similitudes desde un punto de vista funcional o formal se hayan presentes en las imágenes que pasamos a mostrar:

A.-Aspectos estructurales.

- A.-1. OMISIONES.
- A.-2. SIMPLIFICACIÓN/COMPLETAMIENTO.
- A.-3. INCORPORACIÓN.

B.-Aspectos verbo-icónicos.

- B.-1. TEXTO E IMAGEN.
- B.-2. TEXTO SE ADAPTA (FORMALMENTE) A IMAGEN.

C.-Aspectos icónico-narrativos.

- C.-1. IMAGEN "DENTRO DE LA IMAGEN".
- C.-2. MÓDULOS/DESPIECE.
- C.-3. SECUENCIAS.

D.-Aspectos proyectuales y sintéticos.

- D.-1. ESQUEMAS EXPLICATIVOS.
- D.-2. DIAGRAMAS.

E.-Aspectos metamórficos.

- E.-1. ABSTRACCIÓN.
- E.-2. TRANSPARENCIA.
- E.-3. METAMORFOSIS.
- E.-4. ANTROPOMORFISMO.

F.-Aspectos simbólicos.

- F.-1. ALEGORÍA.
- F.-2. SIMBOLISMO.
- F.-3. ARQUETIPOS.

EXPOSICIÓN

A.- Aspectos estructurales.

A.-1. OMISIONES.

A.-2. SIMPLIFICACIÓN/COMPLETAMIENTO.

A.-3. INCORPORACIÓN.

A1-Omisiones.

Omisión o castigo negativo. Se trata de un tipo de aprendizaje que se incluye en el modelo general propuesto por los conductistas, principalmente Skinner, llamado "*condicionamiento operante*". En este tipo de castigo la probabilidad de emisión de una conducta disminuye como consecuencia de que el estímulo que habitualmente seguía a dicha conducta deja de hacerlo al ser emitida ésta. El efecto descansa, precisamente, en la retirada de un estímulo positivo. En términos mentalistas podríamos decir que la "omisión" ocurre cuando un sujeto deja de recibir el estímulo agradable que estaba asociado a la conducta que acaba perdiéndose (...)

ECHEGOYEN, Javier y BLANCO, Isabel, 2002, *Diccionario de Psicología Científica Y Filosófica, Psicología-Vocabulario*, Torre de Babel, Ediciones. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/s>. (12/12).

Comentarios a las imágenes: A1-Omisiones.

En las imágenes de Cartografía (figs. 1 y 2), podemos apreciar las drásticas modificaciones representacionales que el dibujante introduce entre zonas conocidas y desconocidas. En el primer caso, el espacio oceánico y las costas circundantes, son seccionadas por una línea recta. En el segundo, el perfil del continente americano, se detiene súbitamente.

En las imágenes de Anatomía (figs. 2 y 3), diversos órganos, de fácil detección son omitidos. Lo mismo ocurre en las muestras de arte psicopatológico presentadas. Es de notar el aspecto inquietante que presentan muchas de ellas, con diferentes matices, dependiendo de la zona suprimida u ocultada.

Según Perls, la anomalía psicológica existe cuando el sujeto rechaza algunos sectores de la realidad soportando una conciencia incompleta que le impide percibir las cosas en la totalidad aparente en que se presentan, esto es, con estructura y significado.

La actividad principal del psicólogo en la Gestaltherapy consistirá en la reconstrucción de las partes disociadas en la personalidad y conseguir así un individuo de conducta normal e integrada. La ruptura con la normalidad se da en cambio al negarse el sujeto a la reestructuración de la personalidad, esto es, al asumir una sucesión de situaciones inacabadas que impiden la respuesta adecuada al medio ambiente así como la asimilación de posibles experiencias".¹

¹ C. GENOVAR, 1977, *Escuelas contemporáneas en el "counseling" psicologico: bases para la historia de la "Gestaltherapy*, Quaderns de psicología. International journal of psychology, Vol,1, nº 6, l. *Introducción*, [pp. 7-8]

Cartografía.



Agathodemon,
El mundo de Ptolomeo, copia del siglo XIII.

1.



2.



Diego Ribero,
Mapa de de la Casa de Contratación de Sevilla, 1529.

Anatomía.

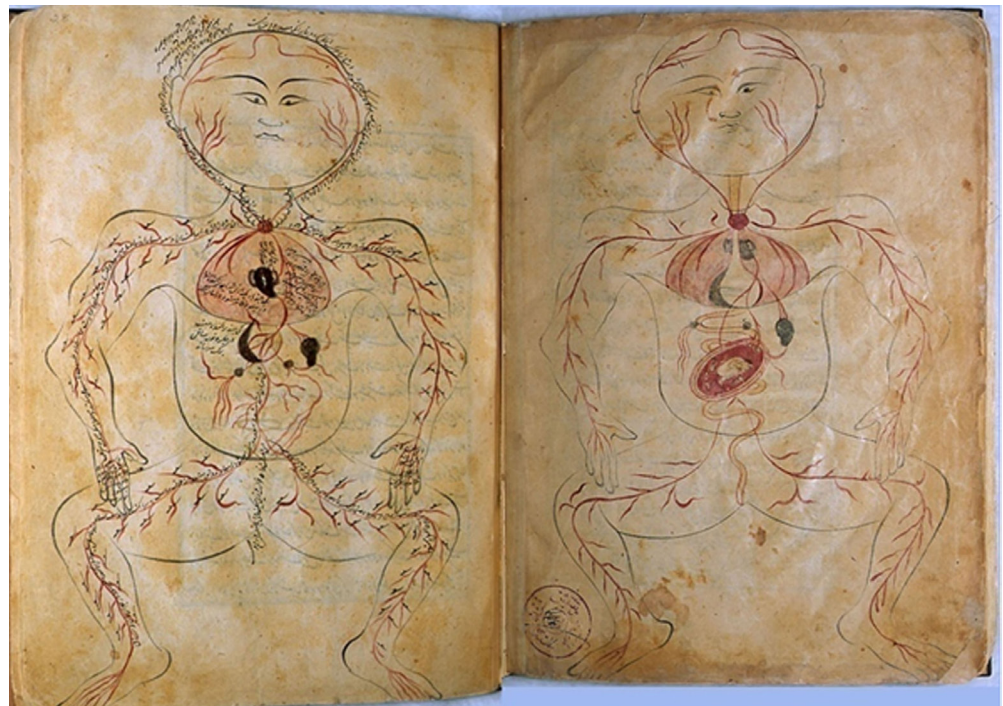


3.



Avicenna,
Anatomía del esqueleto, 980/1037.

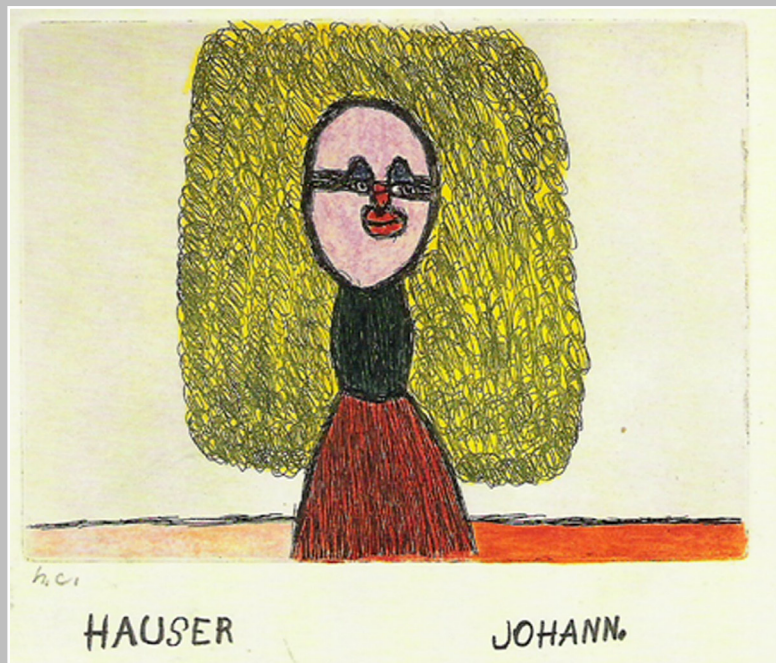
4.



Islamic Medical Manuscripts, 1390.

**Pintura
psicopatológica.**

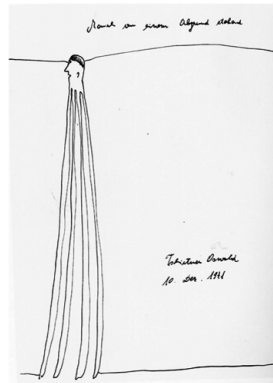
A-1 Omisiones.



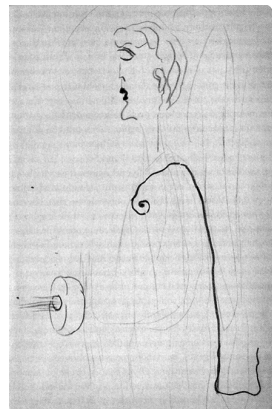
Johann Hauser, *(sin título)*.
Lápiz y Lápiz de color sobre papel, 28 x 22,5 cm.
Collection Irish Museum Art,
Depósito de la Musgravy Kinley Outsider Art Collection, Dublín.



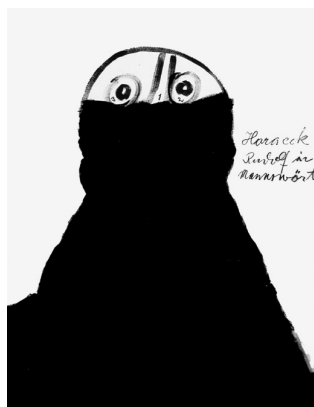
Arnold Schmidt, *“Zwei Figuren”*, 1991,
Acryl auf leinwa, 20 x 60 c.



(a) **Oswald Tschirtner.**
Man standing in Front of an Abyss, 1971.
Indian ink, 21 x 14'8 cm.
Privatstiftung-Künstler aus Gugging.



(b) **Else Blankenhorn.** (s.t.), (s.f.).
La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. 2001,



(c) **Rudolf Horacek.** *Horacek Rudolf in Mannswörth*, 1984.
Acryl auf Holz, 186'8 x 140'5 cm.
Privatsammlung.



(d) **E. Paul Kunze.** (s.t.), 1913.
La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. 2001,

A2-Simplificación/Completamiento.

Síntesis. Significa etimológicamente “composición”. En lenguaje filosófico, el vocablo síntesis designa la unión de varios vocablos cognoscitivos en un producto totalitario de conocimiento, unión que constituye una de las más importantes funciones de la conciencia. (...) Como método, la síntesis es la reunión consciente de productos mentales en unidades superiores. En este sentido se contrapone al análisis y es su necesario complemento. Por síntesis, los conceptos compuestos nacen de los primitivos.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona. (p. 477).

Comentarios a las imágenes: A2-Simplificación/Completamiento.

(Fig. 5) A diferencia del caso anterior (*Omisiones*), aquí el cartógrafo hace un esfuerzo de síntesis entre los datos topográficos reales de que tenía conocimiento y una representación del orbe como construcción de origen sagrado lo que da lugar a una imagen integrada con simplificaciones que facilitan su comprensión global. En la fig. 6, prima una representación general de los continentes en detrimento del detalle en los accidentes del litoral.

En las imágenes anatómicas (figs. 7 y 8), la contención formal se establece por medio de la simetría o bien se muestra el órgano objeto de estudio junto a otros detalles morfológicos que suponemos de interés para el dibujante, en un contexto de gran sobriedad descriptiva. En la obra plástica de los enfermos mentales presentada, esta sobriedad se connota con elementos de contenido sexual y simbólico.

“Pero hay otra organización de los objetos dentro de una escena. Ello establece relaciones de cada objeto con el conjunto de la misma. Esto lleva al estudio de dos importantes fenómenos en el proceso perceptual. La percepción de la escena perceptual y la percepción amodal (como es el caso en que un objeto lo percibamos íntegramente, aunque en nuestra visión aparezca sólo parcialmente por estar tapado parcialmente por otros objetos).

Las estrictas leyes de agrupamiento (proximidad, semejanza, buena continuación y destino común) tienen más que ver con la percepción del conjunto de la escena; la ley del cierre, que como hemos dicho consideramos más bien un corolario de la pregnancia, tiene más que ver con la percepción amodal. Nuestro sistema visual no sólo organiza un conjunto de elementos en la percepción de un objeto, sino que percibe ese conjunto de objetos dentro de la percepción de una escena”.²

² FERNÁNDEZ TRESPALACIOS, José Luis, 2006, *Procesos Psicológicos básicos: Psicología General*, Lección 16, *Efectos del análisis de la imagen en frecuencias espaciales*, Sanz y Torres, S. L., Madrid. [p. 422]

Cartografía.



Ranulf Higden, *Mapa del mundo*, siglo XIV,
46 x 34 cm.
British Library, Londres.

5.



6.



La tierra habitable, -Ecúmene-,
según Anaximandro y Hecateo, (ca. 550-476 a de C.).

Anatomía.



Skeleton from Persia,
manuscript in 1300.

7.



8.

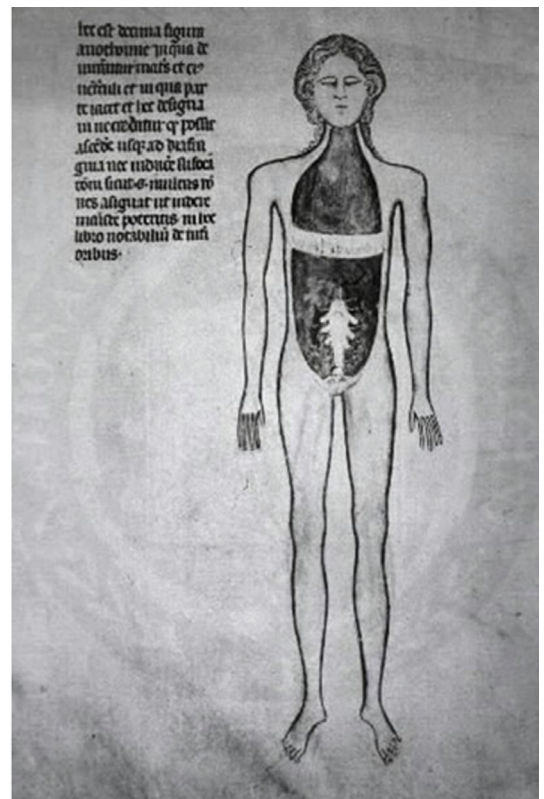


Diagram of a dissection, 1495. (Artist unknown).
U.S., National Library of Medicine.

**Pintura
psicopatológica.**

**A-2 Simplificación/
Completamiento.**



Hermann Bechle, (Beil), *Sin título*. (s.f.).



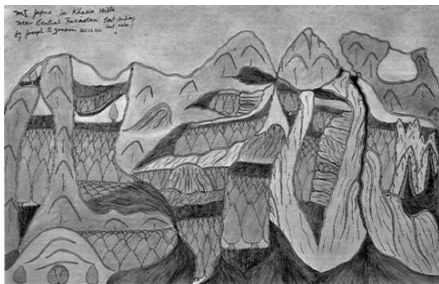
Mose Tolliver, *Moose Lady*, 1989.
Acrylic and hair on wood panel, 63.5 x 78.7 cm.
American Primitive Gallery, N.Y.



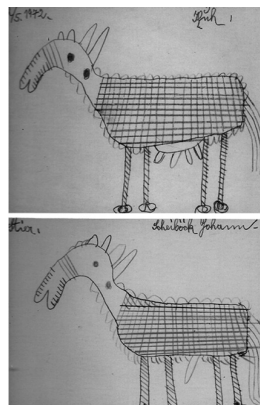
(a) **Cabeza.** (tiza) 50 x 80 cm. Aprox.
PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura.*
El arte de los enfermos mentales.



(b) **Garabatos decorativos.** (lápiz), 32 x 21 cm.
PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura.*
El arte de los enfermos mentales.



(c) **Joseph Elmer Yoakum.** *El monte Japno en la cordillera de Khasia, cerca de Pakistán Central, India Oriental, Asia Oriental,* 1970. Bolígrafo y lápiz de color, 30'3 x 48'4 cm.
Adolf-Wölflli Stiftung Kunstmuseum, Bern.



(d) 1° **Johan Schelböck.** *Cow*, 1972.
Pencil, color pencils, 16 x 21'3 cm.
Privatsammlung.

2° **Johan Schelböck.** *Bull*, 1972.
Pencil, color pencils, 16 x 21'3 cm.
Privatsammlung.

A3-Incorporación.

Condensación. Término propio de las explicaciones psicoanalíticas que dan cuenta de la creación de los sueños. Mecanismo de elaboración onírica por el cual varias ideas o elementos del contenido latente se reúnen en una sola imagen o representación del contenido manifiesto del sueño. La condensación consiste en la concentración de varios significados en un solo símbolo; así, una persona soñada puede representar a varias personas de la vida real del individuo, un solo objeto a varios, una sola palabra a varias...

ECHEGOYEN, Javier y BLANCO, Isabel, 2002, *Diccionario de Psicología científica y filosófica, Psicología-Vocabulario*, Torre de Babel Ediciones. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/s>. (12/12)

Comentarios a las imágenes: A3-Incorporación.

Como último caso de las modificaciones *estructurales* de los dibujos planteamos el término “incorporación” para definir aquellos casos en que la imprecisión de los datos disponibles produce aberraciones en la imagen, con la incorporación efectiva de nuevos elementos en la descripción.

En la fig. 9, se reproduce una isla inexistente.

En la fig. 10, la isla de Cuba presenta un tamaño desproporcionado, entre otras imprecisiones.

En la fig. 11, se representan seres humanos con miembros de animal como posibles casos de malformación genética.

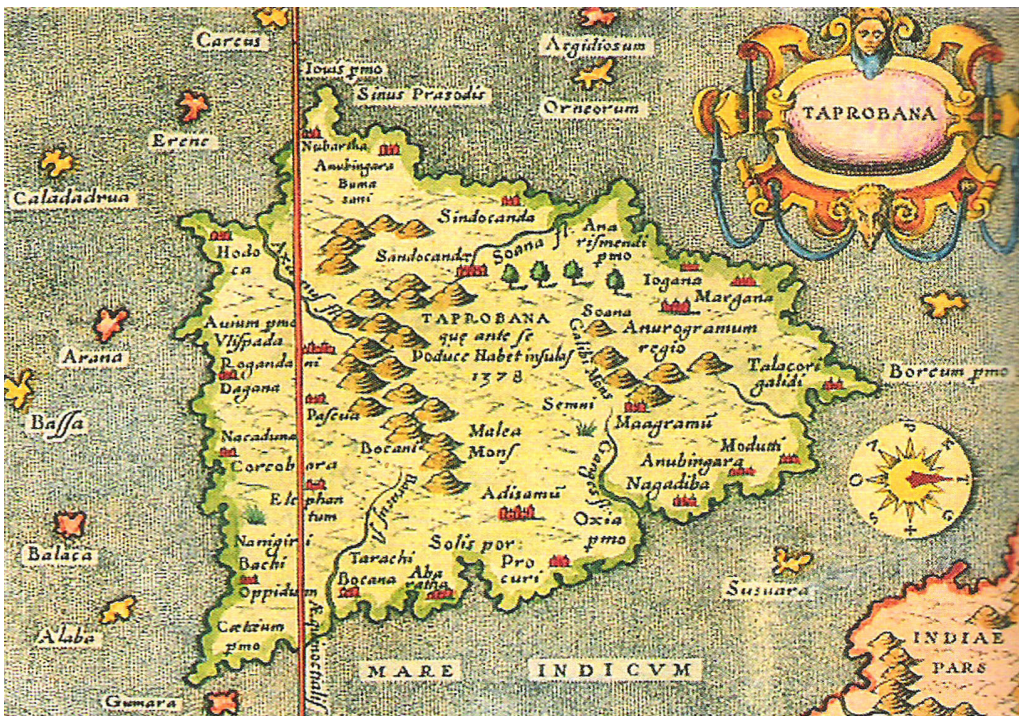
En la fig. 12, por el contrario, un animal se dibuja con características antropomórficas.

En el caso de las imágenes de pintura psicopatológica, la figura se connota con elementos de fuerte contenido simbólico. Un avión o un quitanieves se representan con características fálicas, etc.

*“Hallamos por experiencia, que cuando una impresión ha estado presente a la mente, aparece de nuevo en ella como idea. Esto puede hacerlo de dos maneras; o cuando retiene en su reaparición un grado notable de su vivacidad primera, y entonces es de algún modo intermedia entre una impresión y una idea, o cuando pierde por completo esa vivacidad y es enteramente una idea. La facultad por la que reproducimos nuestras impresiones del primer modo, es llamada memoria; la otra imaginación”.*³

³ HUME, David, 1981, *Tratado de la naturaleza humana*, Vol., I, Primera parte, Sección 3, *De las ideas de la memoria y la imaginación*, Editora nacional, Madrid. [p. 96]

Cartografía.



Tommaso Porcachi, *La isla Traponana*, ca. 1590, Venecia.

9.



10.



Mapa de Martín Waldseemüller, 1507.

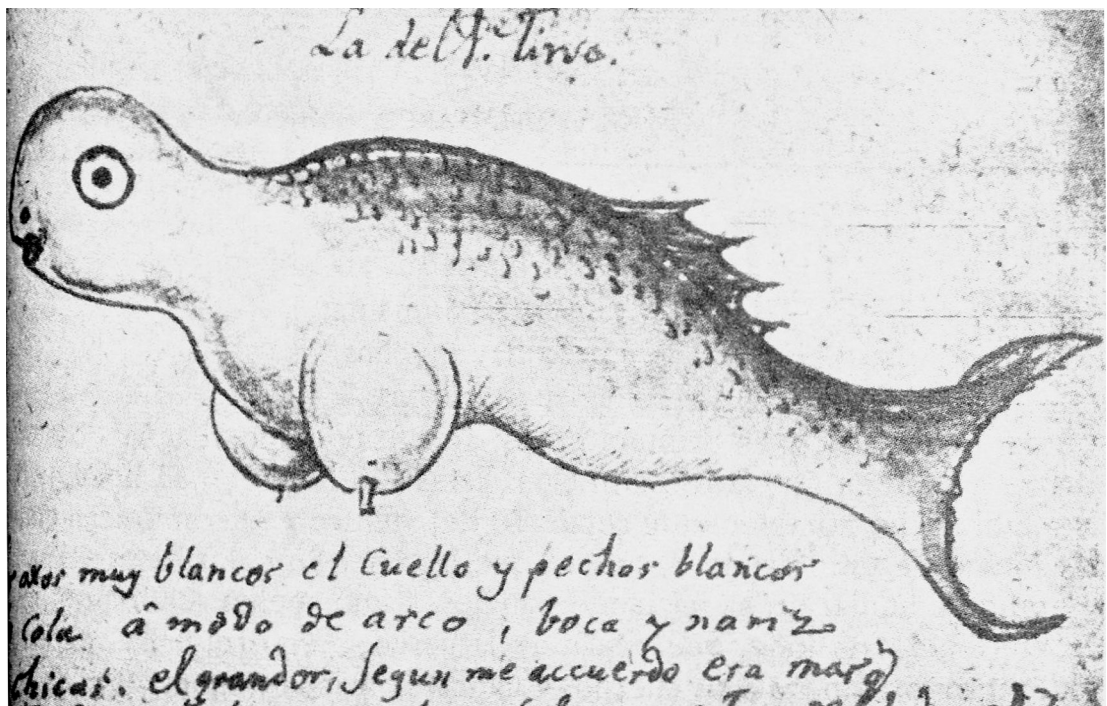
Anatomía.



11.

Fortunio Licetti, *De Monstrorum caussis natura*, 1577-1657.

12.



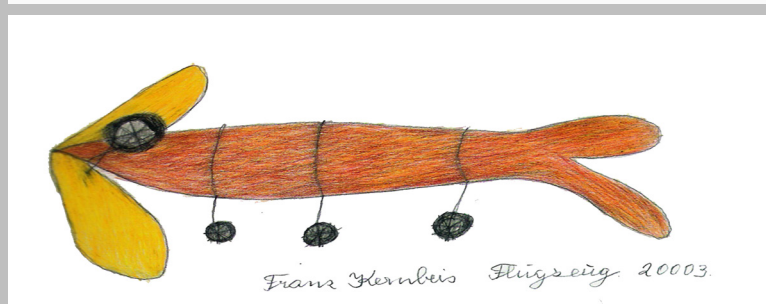
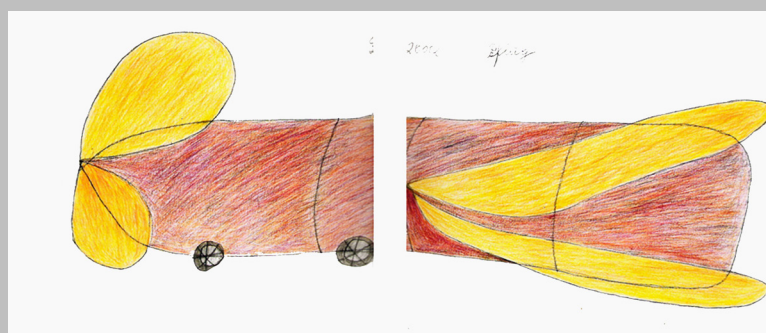
Ignacio Tirsch, "Pez Mulier." Siglo XVIII, Dibujo inspirado en la descripción de un misionero.

**Pintura
psicopatológica.**

A-3 Incorporación.



Müller Heinrich Anton,
Untitled, between 1925 and 1927,
Coloured pencil on paper, 57,5 x 42,5 cm.



Franz Kernbeis,
Plow, 2002 ,
Pencil, color pencils. 33 x 101,9 cm.
Airplain, 2003,
Pencil, color pencils, 22,8 x 45,8 cm.



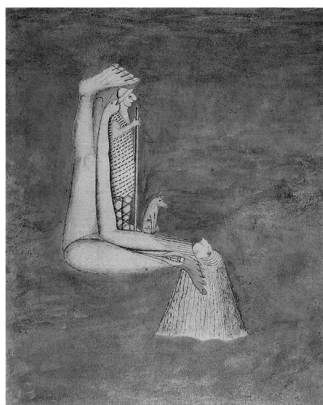
(a) Solange Lantier. (s.t.), (s.f.).
Crayon aquarelle sur papier, 70 x 50 cm.



(b) Sra. St. (s.t.), 1890.
Collage, lápiz, tinta, acuarela, 269 x 250 cm.
Colección Prinzhorn.



(c) Michel Nedjar. *Three Heads*, 1981.
Dyed cloth, 54 x 23 x 37 cm.
Outsider Collection and Archive, London.



(d) August Natterer "Neter". *Der Wunderhirthe*, (1911-1913).
24 5 x 19 5 cm.
Prinzhorn Collection

B.- Aspectos verbo-icónicos.

B.-1. TEXTO E IMAGEN.

B.-2. TEXTO SE ADAPTA (FORMALMENTE) A IMAGEN.

B1-Texto e imagen.

Logos. Logos significa discurso, palabra (verbo), palabra dotada de un sentido (...) Se llama especialmente logos a aquel contenido que indica la razón o fundamento de algo (...) Logos designa también la idea ínsita, por decirlo así, en la realidad, incluso en el mundo corpóreo, o sea la configuración y forma de las cosas determinada por las ideas, la contextura racional interna a aquellas. Por esta estructura y orden racionales provistos de sentido, el mundo físico se convierte en cosmos, oponiéndose a un caos irracional.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona. (pp. 320-321).

Comentarios a las imágenes: B1-Texto e imagen.

En las láminas de anatomía y cartografía precientífica, como en las demás, el texto adquiere una gran importancia en la especificación de órganos, territorios, etc, como acompañante de la imagen (figs. 13, 14, 15 y 16).

En la obra de los enfermos mentales, sin embargo adquiere características diferentes.

August Walla (Austria, 1936-2001), esquizofrénico, internado el hospital psiquiátrico de Gugging añade a sus figuras rótulos de contenido mítico o de la actualidad política, con frases en diferentes idiomas que recogía en los diccionarios y mezclaba con el propio.

August Klett (Alemania, 1864-1928), esquizofrénico, internado desde los 39 años, solía acompañar sus dibujos, con textos compuestos por neologismos, giros idiomáticos, listas con operaciones matemáticas, comentarios de tipo sexual, etc., que relacionaba con las imágenes representadas.

*“Considerada la comunicación desde el punto de vista del lenguaje, debemos preguntarnos primero cuál de estas funciones puede cumplir la imagen visual. Veremos que la imagen visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, que su uso con fines expresivos es problemático y que, sin otras ayudas, carece en general de la posibilidad de ponerse a la altura de la función enunciativa del lenguaje”.*¹

¹ GOMBRICH, E. H., 2000, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.

Cartografía.



Trayecto de Londres a Jérusalem, siglo XIII, London, The British Library.

13.



14.

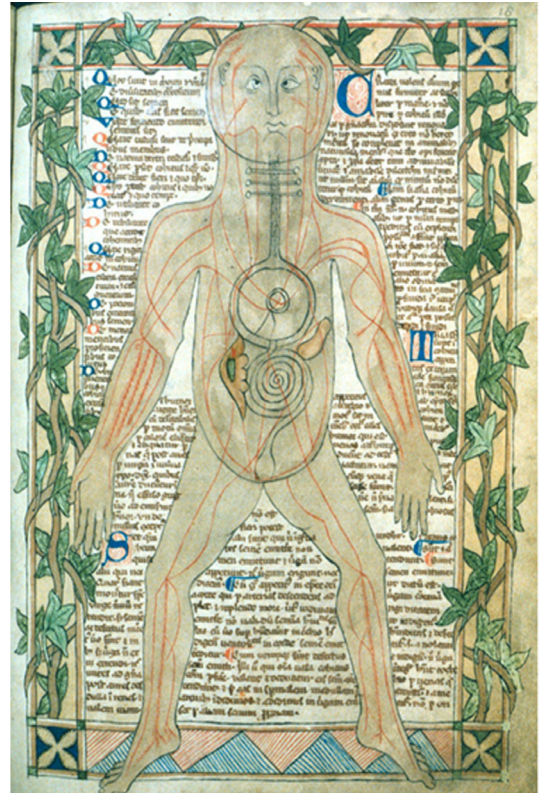
Matthew, Fragmento del itinerario entre Londres y Tierra Santa, Paris, 1291.

Anatomía.

15.



16.



Dibujo anatómico de la Antigua Persia.
(Sistema venoso).

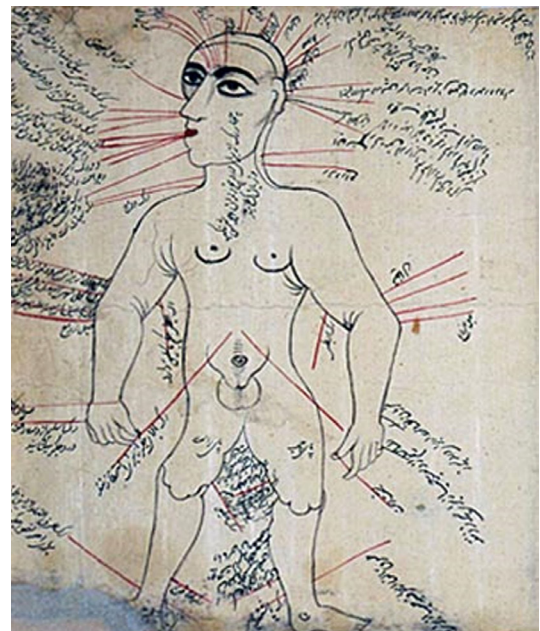


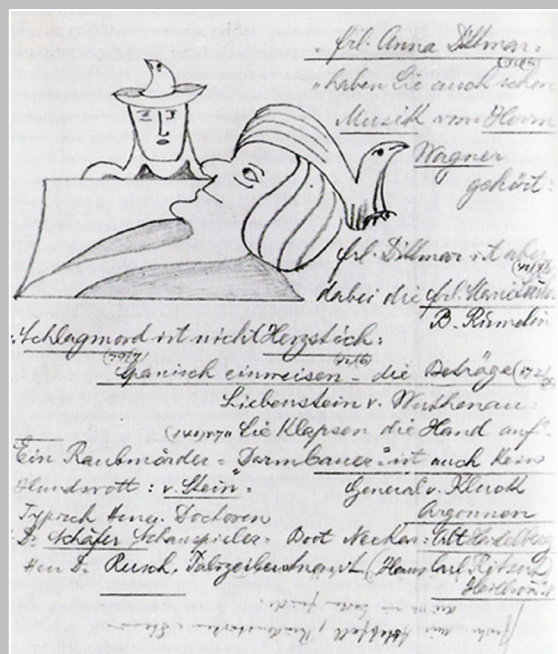
Ilustración anatómica que muestra las venas,
Inglaterra, finales del siglo XIII.

**Pintura
psicopatológica.**

B-1 Texto e imagen.



August Walla, *Kaiser Nero*,
1987, Acryl auf Leinwand,
260 x 130 cm.



August Klett (Klotz),
Retrato de Hans Prinzhorn, 1919
8 1/4 x 6 1/2 in.

B2-Texto se adapta (formalmente)a imagen.

Ideogramas. Representaciones gráficas -incididas, pintadas, dibujadas, etc.- de ideas o cosas mediante una reducción a los elementos esenciales que las pueden sugerir. El ideograma, que hasta cierto punto coincide con el jeroglífico de las antiguas culturas, expresa la transición entre la imagen estrictamente representativa y el signo convencional, de un lado, y el alfabético, de otro. (...) Obvio es decir que estos signos tienen valor simbólico con frecuencia, especialmente en la fase del ideograma propiamente dicho, ya que, a la vez que poseían un carácter sacro, evocaban el objeto mejor que mencionarlo, e incluso se tenía en cuenta el poder mágico de los nombres y de las fórmulas así escritas.

CIRLOT, J. E., 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (p. 256).

Comentarios a las imágenes: B2-Texto se adapta (formalmente) a imagen.

Consideramos este caso como una variante del anterior (*Texto e imagen*) en la que las palabras se articulan con el dibujo o se integran por completo en su estructura desde un punto de vista formal.

Nuevamente, en la mayor parte de los casos, el aspecto funcional explica la aparición de estas configuraciones en las láminas de anatomía y cartografía al tener que adaptarse los textos al perfil de los cuerpos, los litorales, etc. (figs. 17, 18, 19, 20).

Laure Pigeon (Francia, 1882-1965), que elaboraba sus obras en trance mediúmnico, integra en sus trabajos profecías o mensajes enviados por los espíritus. Sin solución de continuidad las letras pasan a formar parte del dibujo.

Johann Knopf (Alemania, 1888-1910), esquizofrénico, en sus obras en las que manifiesta un delirio religioso, introduce frases litúrgicas junto a datos autobiográficos. El texto, desde su perspectiva formal colabora activamente en la representación

*“Desde el momento en que se practica una muesca o una incisión con una intencionalidad informativa cabe la posibilidad de conferirle un valor de señal resultante. Esta operación mental comprende virtualmente el fenómeno que posteriormente recibirá el nombre de escritura. Pero aún podemos hilar más fino, si nos detenemos a considerar la propia esencia de la actividad gráfica. En el fondo, dicha operación consiste en una sustitución: la marca equivale a algo, bien físico y exterior al individuo o bien psíquico e íntimo”.*²

² RUIZ, Elisa, 1992, *Hacia una semiología de la escritura*, Biblioteca del Libro, Madrid. [p. 29]

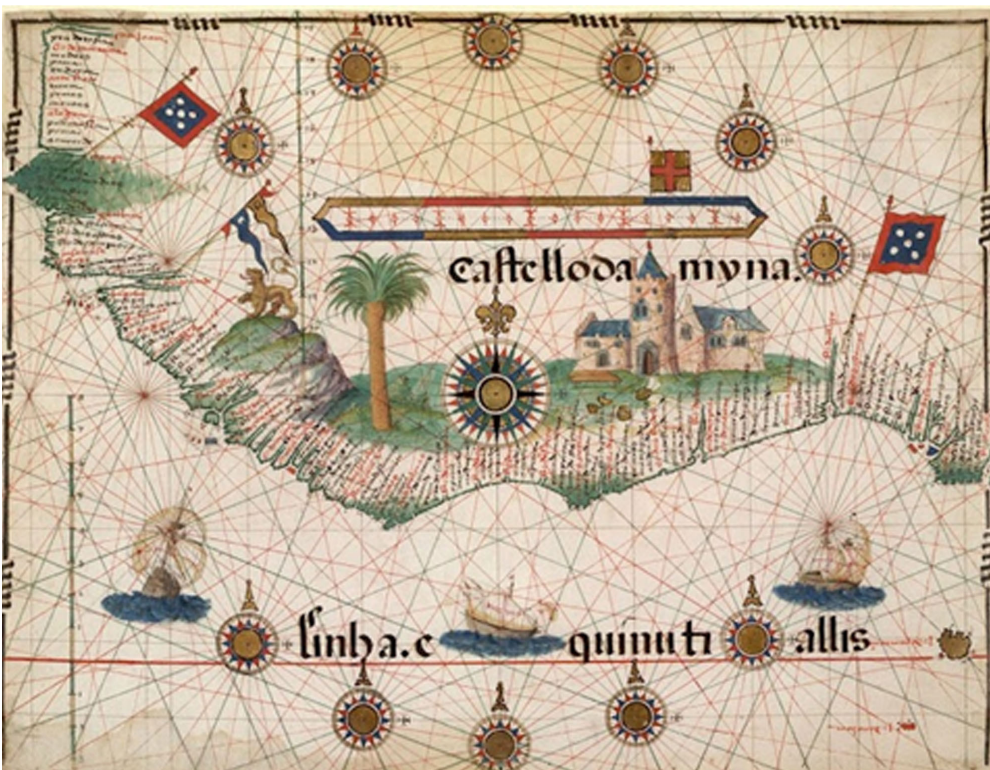
Cartografía.



Egipto,
El delta del Nilo, 1608.
London, The British Library.

17.

18.



Portulano del Atlas de Joao Freire, 1546. Lámina del golfo de Guinea.

Anatomía.

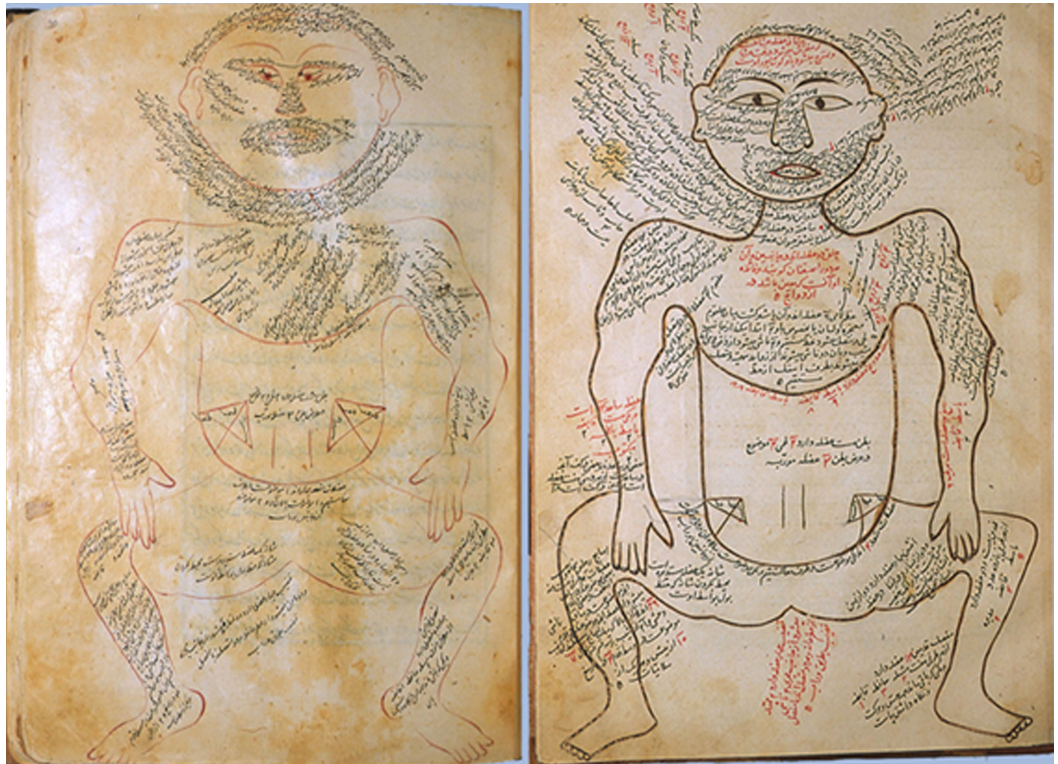
19.



El embarazo,
(según un artista japonés desconocido).



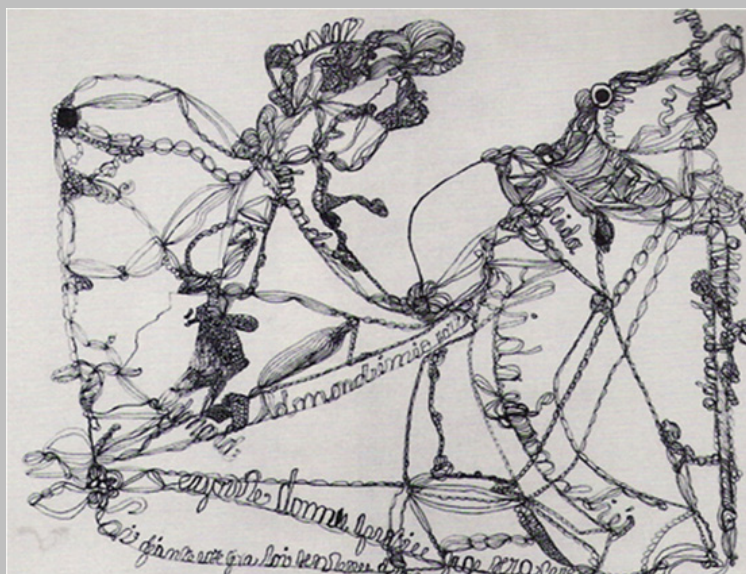
20.



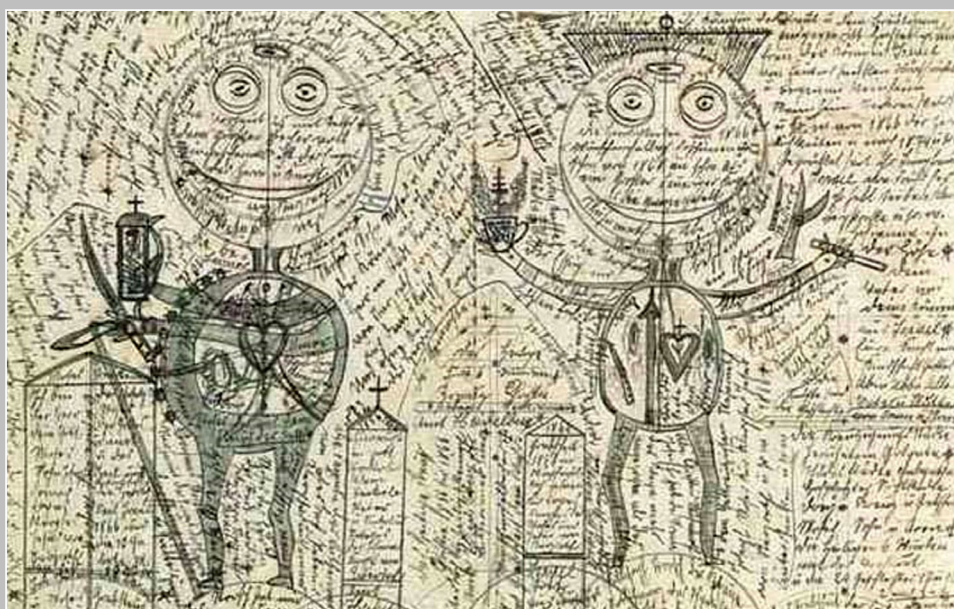
Islamic Medical Manuscripts, US. National Library of medicine.

**Pintura
psicopatológica.**

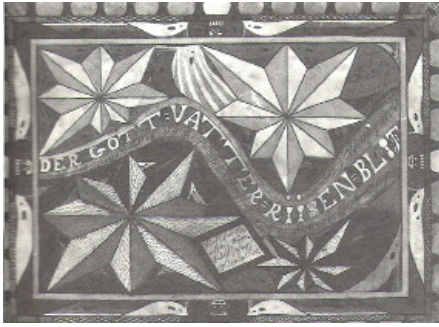
**B-2 Texto se adapta
(formalmente)
a imagen.**



Laure Pigeon, *Deux femmes en vis-à-vis*, 1938.
Blue ink on paper, 31 x 24 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Johann Knopf, (Knüpfer), *(sin título)*, (s.f.).



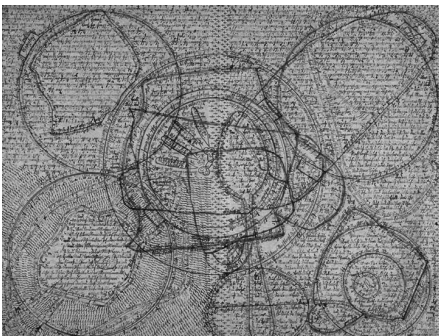
(a) Adolf Wölflli. *El rayo gigante de Dios-padre*.
(Obra recogida por Morgenthaler).



(b) “Jesús y la pecera”. (lápiz), 48 x 35 cm.
PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*.



(c) Johann Fischer. *Palmkatzln*, 1992,
Farbstifte, Bleistift auf Papier, 43,5 x 62 cm.



(d) Barbara Suckfüll. (s.t.), 1910.
La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. 2001.

C.- Aspectos icónico-narrativos.

C.-1. IMAGEN "DENTRO DE LA IMAGEN".

C.-2. MÓDULOS/DESPIECE.

C.-3. SECUENCIAS.

C1-Imagen, “dentro de la imagen”.

Desplazamiento. Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta, para pasar a otras representaciones poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., 1983, *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona. (p. 99).

Comentarios a las imágenes: C1-Imagen, “dentro de la imagen”.

La imagen principal amplía su carácter descriptivo con otras imágenes que enriquecen la narrativa de la escena.

Se muestran así los peligros y vicisitudes que el viajero puede encontrar en su itinerario, los recorridos se ilustran con imágenes de las ciudades, las características de sus habitantes, etc. (figs.18 y19). En las láminas médicas, estos motivos auxiliares suelen utilizarse con ánimo explicativo y sintético (figs. 20 y 21).

En pintura psicopatológica es frecuente que estas configuraciones alcancen un fuerte dramatismo.. En general se presentan como diversos elementos que pretenden hacerse dueños de la figura principal o como representación de dos realidades en conflicto.

“La estructura figura-fondo señala que sólo un acontecimiento puede ocupar el fondo dominando la situación, si esto no ocurre, lo que predomina es el conflicto y la confusión. Así la estructura figura-fondo, que es la más fuerte, tomará temporalmente el control total del organismo. Esto es que la ley básica de la autorregulación apunta a que ninguna necesidad específica, instinto, propósito o finalidad tiene influencia alguna si no recibe el apoyo de una “gestalt” naciente”, (Perls.1969 a).¹

¹ GENOVARD, C.,1977, *Escuelas contemporáneas en el “counseling” psicologico: bases para la historia de la Gestaltherapy*, Quaderns de psicología. International journal of psychology, Vol, 1, nº 6, I. Introducción, [p. 11]

Cartografía.



Guillaume le Testu,
Estrecho de Magallanes, 1555.

21.



22.



Mapamundi de los Cresques o "Atlas Catalán," 1375, Pergaminos 4 y 5, (B.N.F.), Paris.

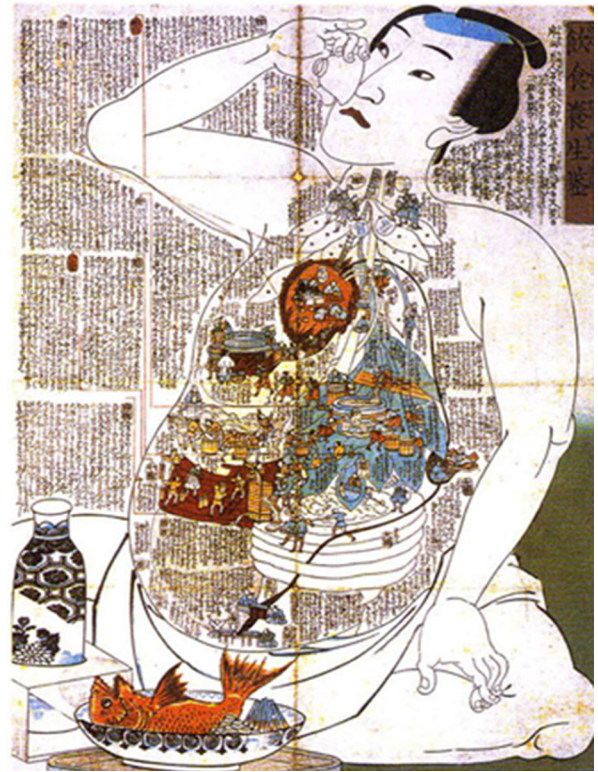
Anatomía.

23.

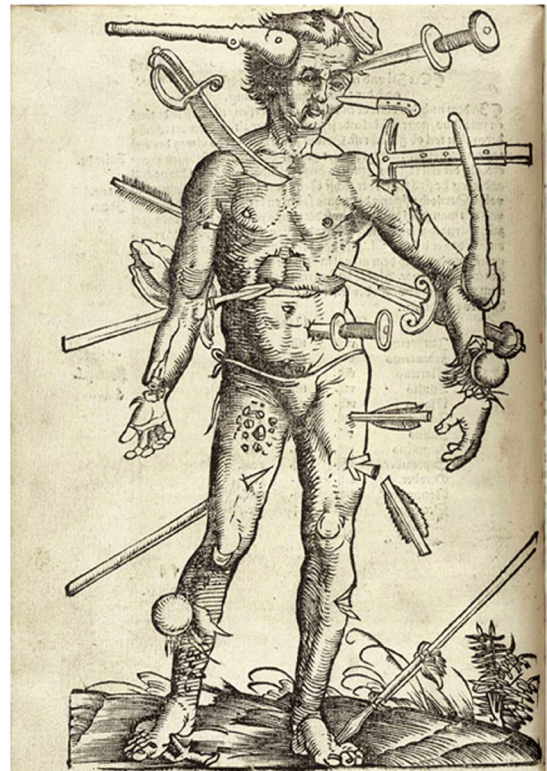


24.

Kunisada Utagawa,
“Rules of Dietary Life”, ca. 1850.
Woodcut print, 20 x 15 inches.



Hans von Gersdoff,
Manual de tratamiento de las heridas, 1519.

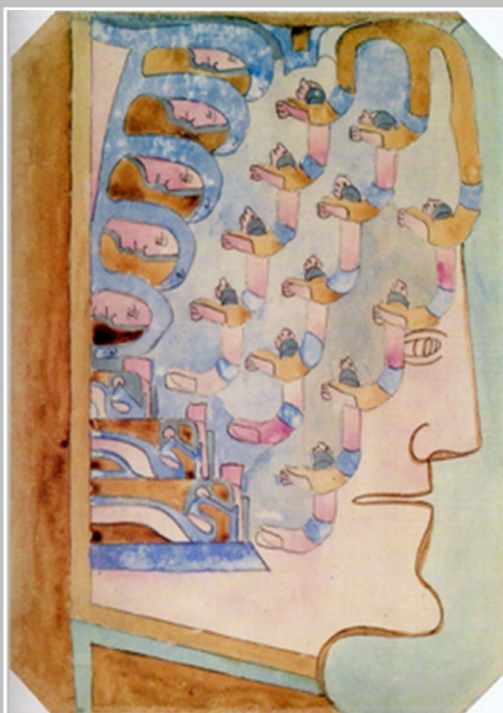


**Pintura
psicopatológica.**

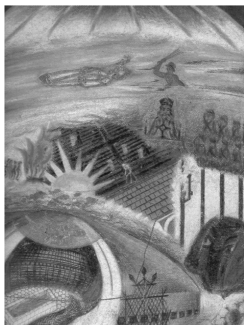
*C-1 Imagen “dentro de
la imagen”.*



Esquizofrenia.
J.A. Escudero , *Pintura Psicopatológica*.



August Klotz, “Wuniócher USW”,
before 1928, Watercolour, 33 x 25 cm.
Prinzhorn Collection.



(a) **Joseph Shell.** *El Universo al revés*, (s.f.),
Lápices de colores.
Prinzhorn Collection.



(b) **Aloïse Corbaz.** *Mickens*, (detail), ca. 1955.
Mixed media on paper, 100 x 146 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne.



(c) **Franz Pohl.** *Decorative Sketch*, 1904,
Grafito, 39 x 25 cm.
Prinzhorn collection.



(d) **Clemens von Oertzen (Viktor Orth).** (s.t.), ca. 1900-1919.
Lápiz, lápiz de color diluido sobre papel de dibujo,
19'3 x 24'8 cm.
Heidelberg Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen
Universitätsklinik.

C2-Módulos/Despiece.

Despedazamiento. Bajo este aspecto o bajo los de desgarramiento y desmembramiento, se oculta un importante símbolo. (...) De ese modo, todos los símbolos que expresan un proceso involutivo, degenerante, destructor se basan en la conversión de lo uno en múltiple (por ejemplo, ruptura de una roca en muchas piedras). Las mutilaciones corporales, la separación de lo unido, son símbolos de análogas situaciones en lo espiritual.

CIRLOT, J. E., 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (p. 172).

Comentarios a las imágenes: C2-Módulos/Despiece.

(Fig. 22) La distribución modular del mapa de Manesson, permite observar con más detalle, aquellas regiones y accidentes geográficos objeto de interés.

(Fig. 23) Esta operación posibilita también establecer diferencias de manera más minuciosa entre diferentes elementos que lo que resultaría de una visión general.

Lo mismo sucede en las láminas anatómicas (fig. 24).

En el caso de los cuadros de los enfermos mentales, esta modalidad operativa puede ir desde la simple descomposición de un elemento en las partes que lo integran hasta la repetición compulsiva de un solo motivo a lo largo del lienzo.

“El hecho de extraer un elemento particular de una configuración muestra que la inteligencia interviene en la percepción misma. Muy en general, la inteligencia consiste a menudo en la habilidad de describir un rasgo oculto o una relación disimulada en un contexto adverso. Se trata de una habilidad que puede llevar a importantes descubrimientos. Al mismo tiempo, la resistencia del contexto a una operación semejante plantea un problema peculiar. Después de todo, la advertencia de que “no se deben considerar las cosas fuera de su contexto” está plena de buen sentido. El aislamiento puede falsificarlas, distorsionarlas y aun destruirlas.”²

² ARNHEIM, Rudolf, 1976, *El pensamiento visual*, Cap. 4, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. [p. 83]

Cartografía.

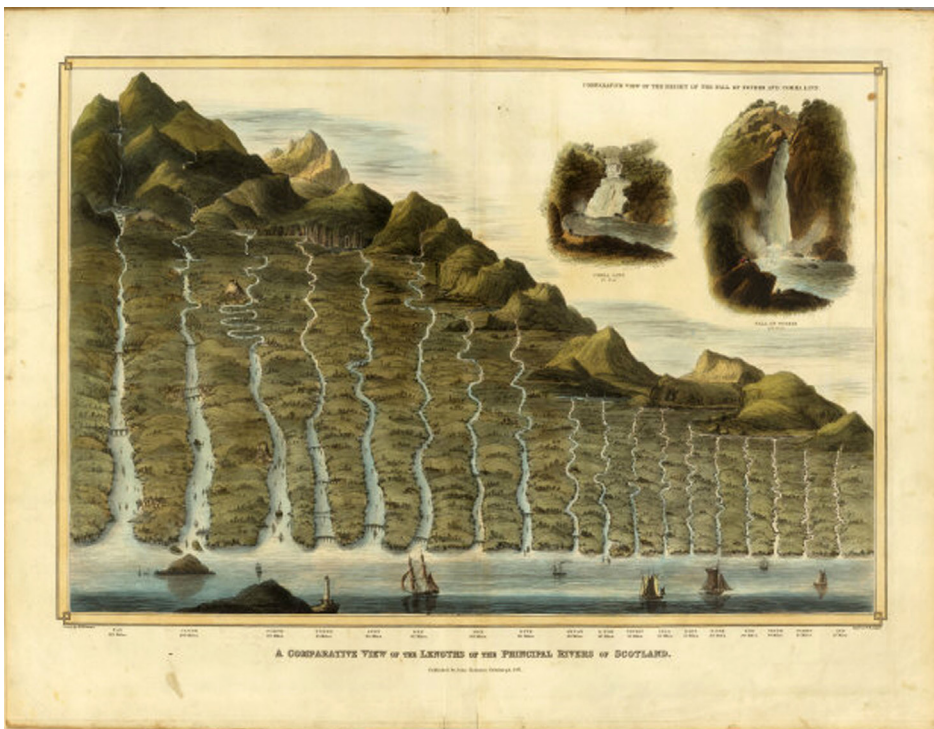


Alain Manesson,
Partie septentrionale de l'Ancienne Asie, 1683.

25.



26.



Thomson, *Una visión comparativa de las longitudes de los principales ríos de Escocia*, 1822.

Anatomía.



27.



28.

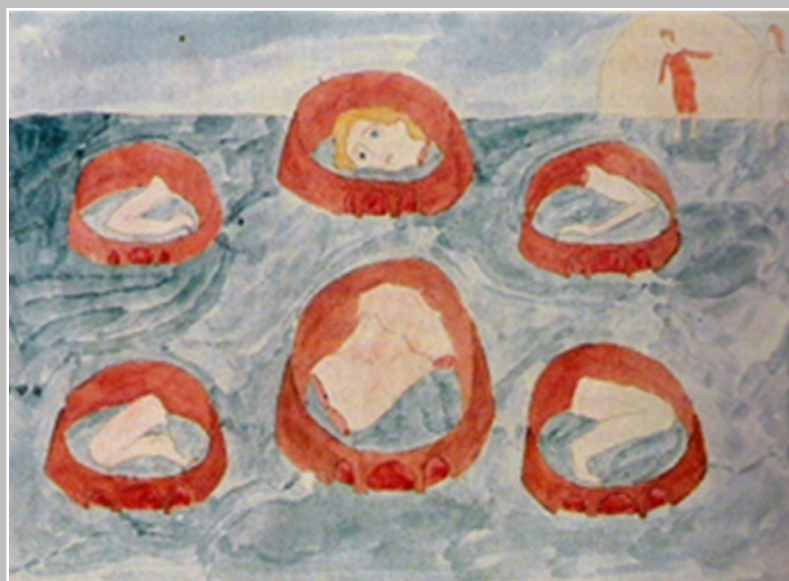
Lámina anatómica de un artista desconocido, (Persia).
National library of Medicine, Maryland, EE.UU.



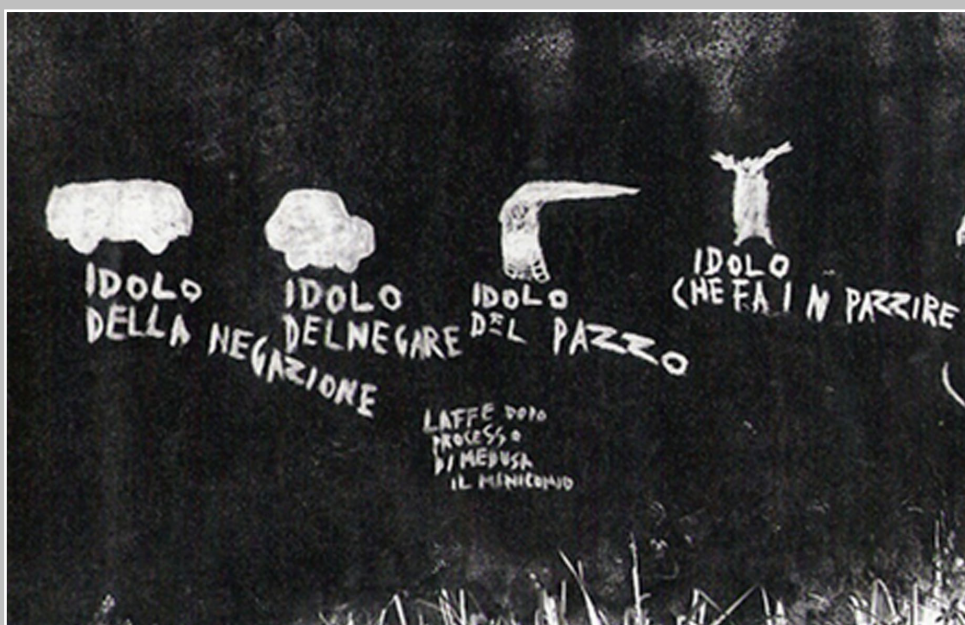
Pietro Berretine da Cortona,
Tabulae anatomicae, Tab. XX., Ca. 1620.
National Library of Medicine,
Maryland, EE. UU.

**Pintura
psicopatológica.**

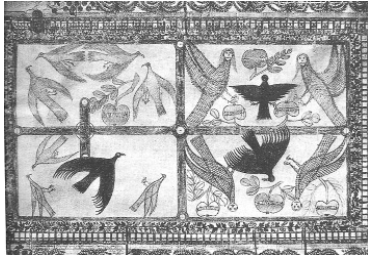
**C-2 Módulos/
Despiece.**



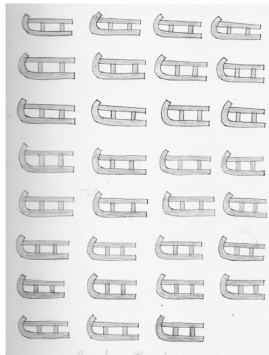
Paul Goesch, *El Horus desmembrado*, (s. f.).
Lápiz y acuarela sobre papel, 16,5 x 20,6 cm.



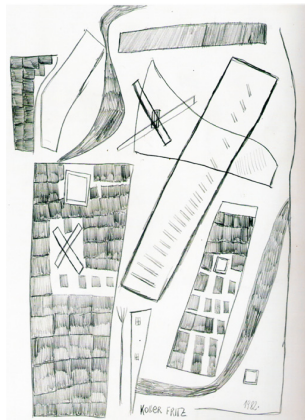
Palermo, Ospedale Psichiatrico Pietro Pisani.
Eva, di Stefano, 2008, *Irregolari, Art Brut e Outsider Art in Sicilia*.



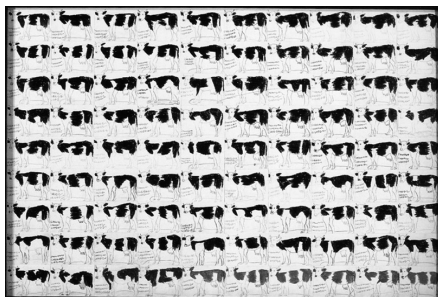
(a) Dibujo decorativo con pájaros. (tiza y lápices de colores), 102 x 72 cm. Aprox.



(b) Heinrich Reisenbauer. *Sleds*, 2001.
Pencil, color pencil, 297 x 21 cm.
Privatstiftung-Künstler aus Gugging.



(c) Fritz Koller. *Mill*, 1982.
Pencil, 649 x 50 cm.
Privatsammlung.



(d) Franz Kalmander. *90 Kühe*, 1983.
Bleistift, Wschkreide, 105 x 145 cm.
Sammlung Helmut Zambo.

C3-Secuencias.

Serialidad. La serialidad es el producto de la existencia de un número limitado de elementos discontinuos, que muestran diferencias menores frente a órdenes o metros que se les pueden contraponer. Lo serial se constituye pues por la diferenciación de lo mismo, por la diversificación de lo unitario, o por la unificación de lo relativamente diverso. (...) La ordenación en el tiempo de una serie, equivale a la determinación o constitución de un proceso, evolutivo si es ascendente, regresivo si es descendente o recurrente.

CIRLOT, J. E., 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (p. 405).

Comentarios a las imágenes: C3-Secuencias.

Como se ha dicho, la serialidad supone la más clara representación del factor *tiempo*, en la constitución de la imagen. Es importante considerar que por primera vez, para la correcta comprensión del relato visual se hace necesario el empleo de varias imágenes, generalmente de un mismo elemento, visualizado en diferentes actitudes o escenarios, contemplado desde diferentes puntos de vista, etc. lo que obliga al dibujante a estimar un proceso evolutivo en su conjunto.

(Fig. 26) Las ampliaciones sucesivas permiten acceder con más precisión a los detalles de la última imagen conservando una visión general del escenario completo.

(Fig. 27) Se muestran las ciudades más importantes que el viajero podrá encontrar en un itinerario por los litorales del mar de China.

En las láminas de anatomía se describen los procesos de diversas operaciones médico-quirúrgicas.

Es notable el frecuente uso de la serialidad por parte de los pacientes bajo la forma de viñetas acompañadas de texto en narraciones, a menudo, de contenido autobiográfico.

“La narrativa es un género literario, una manera de escribir o relatar una historia, caracterizado por ordenar temporalmente una serie de eventos significativos para el narrador.

*Desde el punto de vista literario es posible distinguir ciertos aspectos que permiten comprender la relevancia que este género adopta en el terreno psicoterapéutico; [entre ellos destacan] la coherencia, la calidad evocativa y la construcción y reconstrucción personal”.*³

³ DÍAZ OLGUIN, Rodrigo, 2007, *El modelo narrativo en la psicoterapia constructivista y construccionista*, Cipra, Círculo de Psicoterapia Cognitivo Constructivista, Chile. [p. 1]

Cartografía.



Allain Manesson Mallet,
Route Maritime de Tétuan à la Mecque,
Route de la Caravane de Maroc à Quibrich,
Route de la Caravane de Quibrich à la Mecque, 1693.

29.

30.

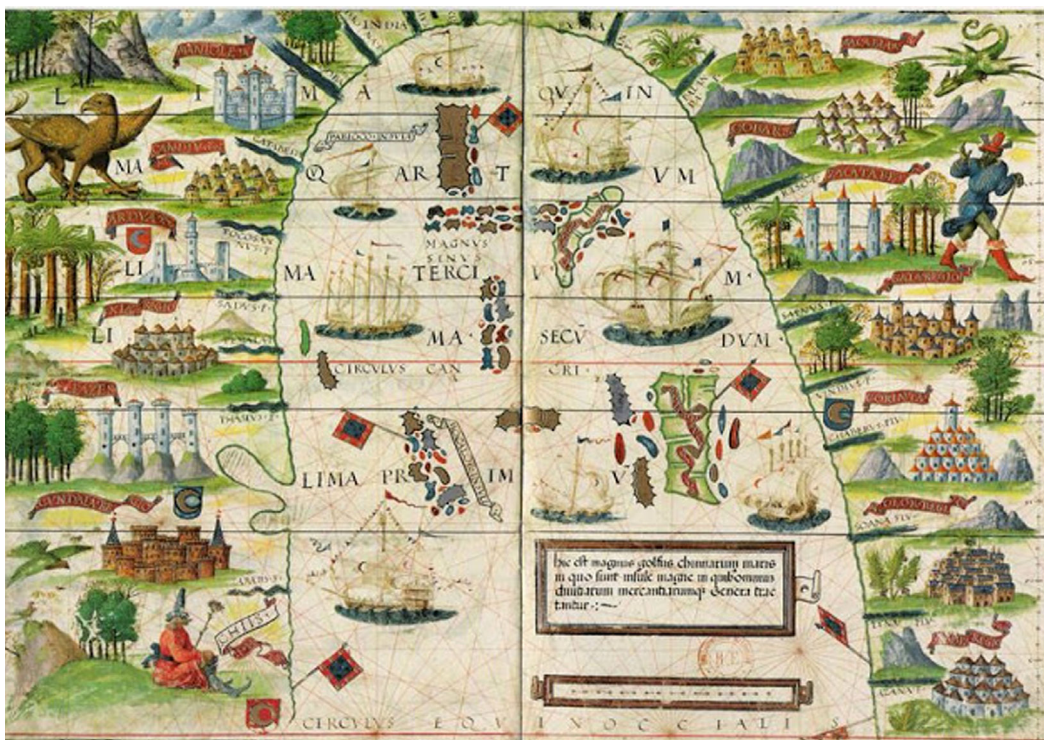


Lámina incluida en el Atlas Miller, en la que se representa el mar de China.
Obra realizada en 1519.

Anatomía.

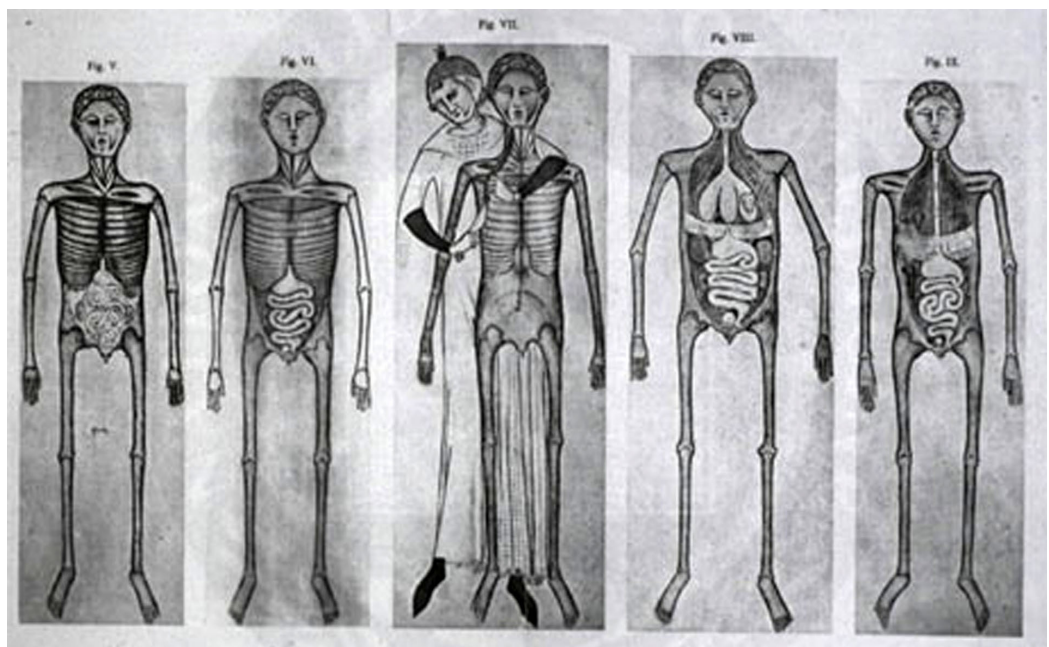


31.



32.

Ruggero Frugardi, "Practica chirurgiae", 1170.



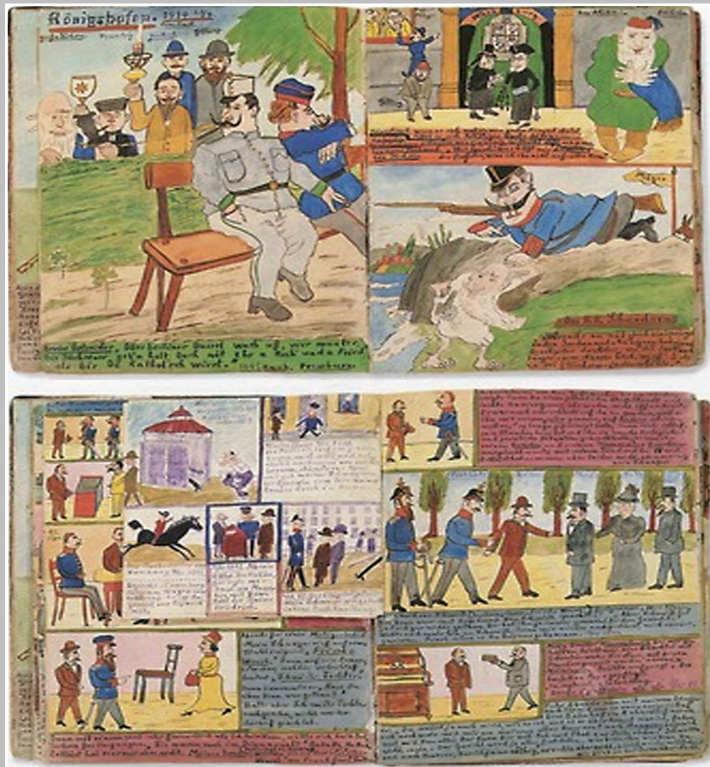
Guido da Vigevano, (1280-1349), *Tavola dall'Anatomia*.

**Pintura
psicopatológica.**

C-3 Secuencias.



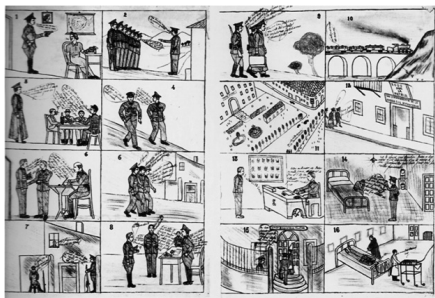
Carl Lange,
"El milagro del sudor en la suela del zapato", 1990.



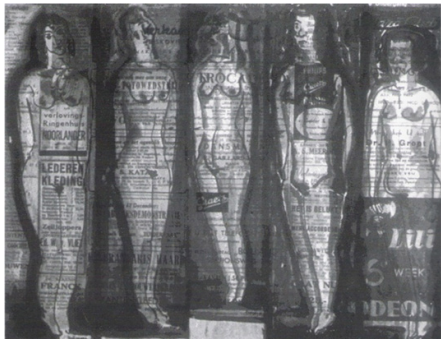
Rudolf Heinrichshofen,
*Handmade book of picture stories on current events
with illustrated autobiographie, ca. 1919.*
Mixed media, 34, 7 x 26, 3 cm.



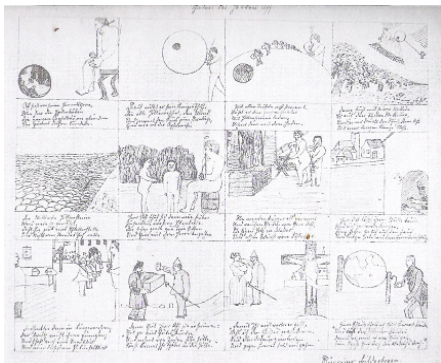
(a) **Siluetas.** (Lápiz), 63 x 65 cm.
PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura.*



(b) **Esquizofrenia paranoide.**
ESCUADERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica,*



(c) **Louis R.** (*Sans titre*), vers 1950.
Dessain à l'encre sur du papier journal.



(d) **“Las hazañas del señor Aff”.** lápiz, 39 x 29 cm.
PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales,*

D.- Aspectos proyectuales y sintéticos.

D.-1. ESQUEMAS EXPLICATIVOS.

D.-2. DIAGRAMAS.

D1-Esquemas explicativos.

Esquema: (Del lat. schema, y este del gr. σχῆμα, figura).

m. Representación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales. // 2. Resumen de un escrito, discurso, teoría, etc., atendiendo sólo a sus líneas o caracteres más significativos.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001. (p. 667).

Explicar Explicar y explicación significan en general, reducción de lo desconocido a lo conocido. Se explica un concepto indicando las notas particulares ya supuestas, de que consta. (...) En conexión con el objeto y la meta del conocimiento privativos de las ciencias naturales está el hecho de que su método, la explicación es racional-conceptual.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona. (pp. 222-223).

Comentarios a las imágenes: D1-Esquemas explicativos.

A veces los aspectos descriptivos de la imagen deben reforzarse mediante operaciones que implican una cierta abstracción formal acompañada de indicaciones en forma de texto que permitan la rápida comprensión de aquello que desea explicarse.

En la fig. 30, con un dibujo austero puede mostrarse la situación espacial respectiva de los diferentes asentamientos representados.

(Fig. 31) Al marino mercante que navegaba junto a la costa poco le importaba que el contorno del mar Mediterráneo nada tenga que ver con el representado en el mapa y sí en cambio, el nombre de los puertos y la sucesión en que se los iba a encontrar. Lo mismo ocurre con las láminas anatómicas, figs. 32 y 33.

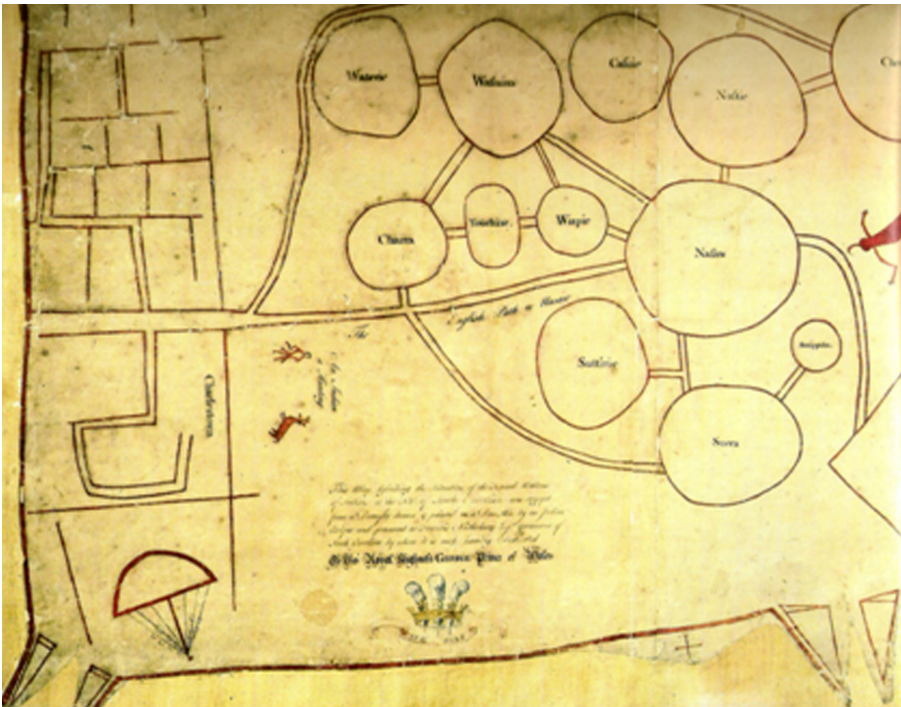
Pudiera decirse que el aspecto icónico de la imagen, cede su protagonismo a contenidos de carácter *lógico*.

Este tipo de representaciones es muy frecuente en la obra de los enfermos mentales y sugieren el intento de establecer un orden en un universo caótico.

“Para dar sentido a nuestra vida, las personas enfrentamos la tarea de ordenar nuestra experiencia de los acontecimientos a través del tiempo de tal forma que consigan un reconocimiento coherente de sí mismo y del mundo que les rodea. Este recuento adopta una forma que es la de la auto-narrativa”.¹

¹ RODRIGUEZ VEGA, Beatriz & FERNÁNDEZ LIRIA, Alberto, 2012, *Terapia Narrativa basada en atención plena para la depresión*, Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao. [p. 27]

Cartografía.



Mapa indio, representando las Tribus de Carolina del Sur,
Caroline & Martine Laffon, 2008, *Dessiner le monde*.

33.

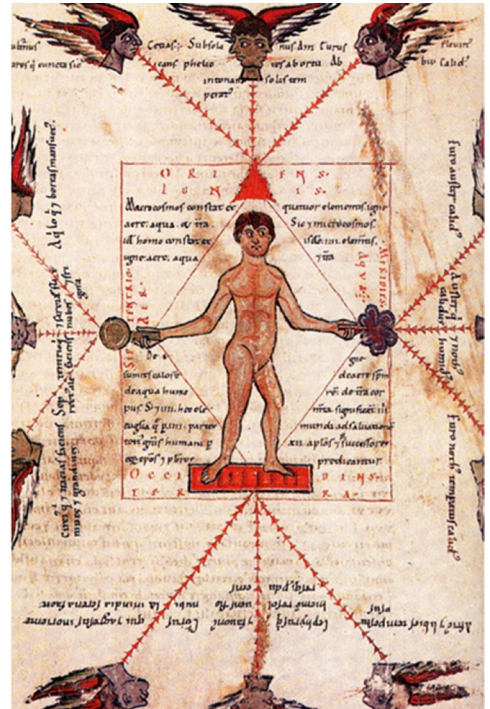


34.



Lambert de St. Omer, *Mediterranean Map*. s. XII,
(Liber Floridus).

Anatomía.



35.

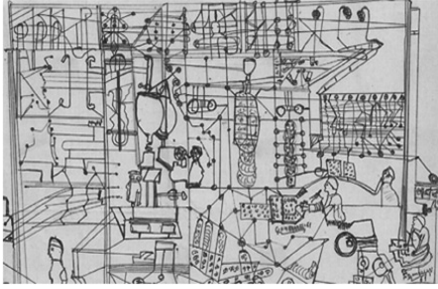


36.

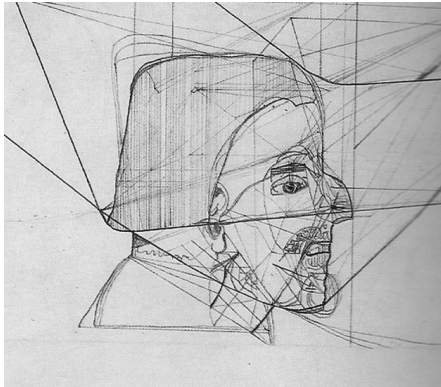
Representación del homo quadratus, *Manuscrito astronómico de Baviera*. (siglo XII).



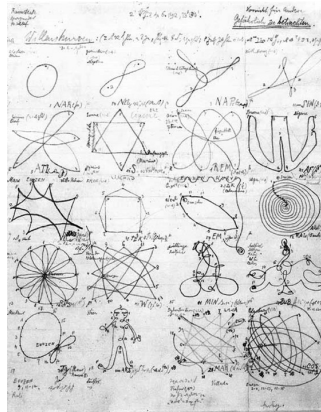
Hua Shou, *Shisi jing fahui* (Rutas de los catorce meridianos y sus funciones), s. XIII.



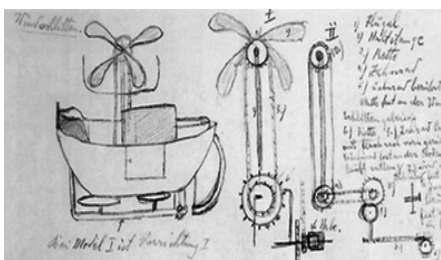
(a) **Francesco Giombarresi**. *Laboratorio chimico*, 1961
Inchiostro su carta.
Collezione private.



(b) **Heinrich Wetz**. *Retrato geometrico*, (s, f.),
Lápiz sobre papel, 22,6 x 28,5 cm.
Colección Prinzhorn.



(c) **Hyacinth Freiherr von Wieser**, *Willenskurven*, 1912.
Bleistift, 17 x 21 cm.
Sammlung Prinzhorn.
Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg.



(d) **Frenkl**. *Traineau à voile*, ca. 1905.
Crayon sur papier, 13,9 x 30,4 cm.
Coll. Prinzhorn, Heidelberg.

D2-Diagramas.

Diagrama:(Del lat. *diagramma*, y este del griego *διάγραμμα*, diseño). Dibujo geométrico que sirve para mostrar una proposición, resolver un problema o representar de una manera gráfica la ley de variación de un fenómeno.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001. (p. 551).

Conjunción. Muchos símbolos conciernen al gran mito de la *coniunctio* o unificación que representa la *coincidentia oppositorum*, (...) La aspiración mística se halla en la profunda aspiración de todo lo particularizado y escindido a la suprema unidad. Se halla en la unión mencionada la única posibilidad de paz y de descanso en la felicidad.

CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. (pp. 147-148).

Comentarios a las imágenes: D2-Diagramas.

Este caso se presenta como opuesto al anterior. Elementos provistos de connotaciones diferentes se presentan sintetizados en una sola imagen, inscrita a su vez en formas geométricas sencillas.

Estas características les proporcionan una apariencia fuertemente simbólica.

(Fig. 34) Las zonas del mundo se integran de forma diagramática en base a su climatología.

(Fig. 35) Mapa que expresa una concepción tripartita del mundo basada en los relatos bíblicos.

(Fig. 36) El médico Robert Fludd, (Inglaterra, 1574-1637), seguidor de las doctrinas de Paracelso, entre otros estudios, intentó establecer relaciones verificables entre *el mundo mayor* y *el menor*, macrocosmos y microcosmos.

(Fig. 37) Diagrama medieval de la antigua *teoría de los cuatro humores*, según la cual la salud del ser humano depende del equilibrio establecido en el organismo entre cuatro sustancias o *humores* básicos.

*“Citaremos, por último, la opinión de R.J. Hallman (1978): “La creatividad es una combinación de elementos dentro de una nueva relación y, al mismo tiempo, una recombinación de los mismos”. Lo que supone relacionar no solamente elementos de una forma nueva, sino poseer la capacidad de jugar con las nuevas relaciones, y relacionar elementos de un sistema con los de otro. Esta relación significativa entre las partes o criterio de conectividad, como vemos, es un factor fundamental a la hora de delimitar el concepto de creatividad”.*²

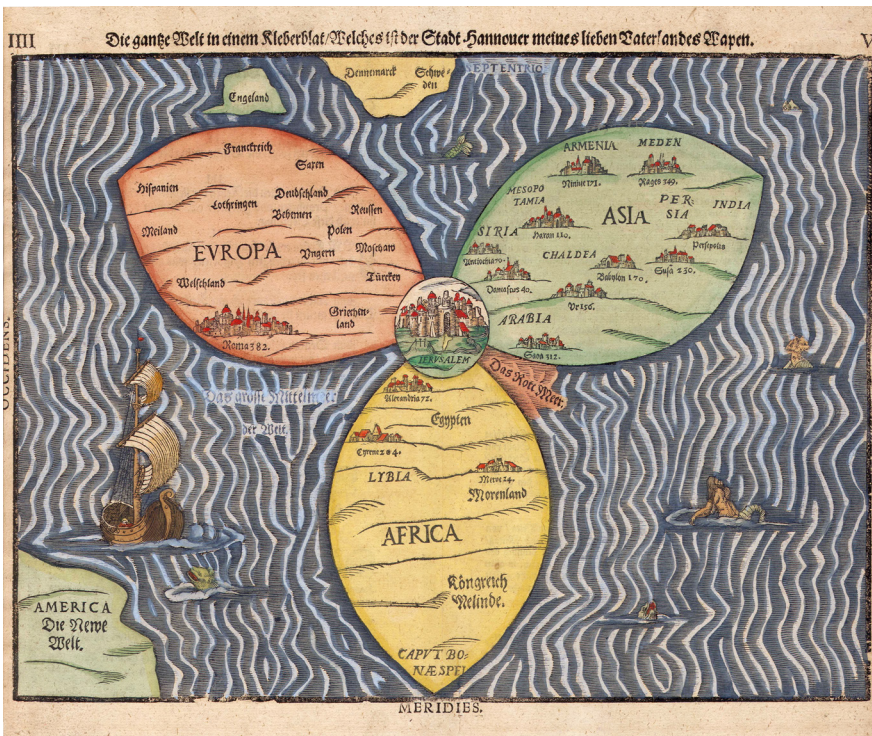
² GARCÍA GARCÍA, Francisco, 2004, *Posibilidades creativas de la imagen. Inteligencia y creatividad, Criterio de conectividad e imagen*, Revista Icono 14, Año 1-Vol. 2, -Revista de comunicación y nuevas tecnologías, 2004, nº 2, ISSN 1697-8293. Madrid.

Cartografía.



Macrobio, *Mapa de las zonas del mundo*, siglo IX.

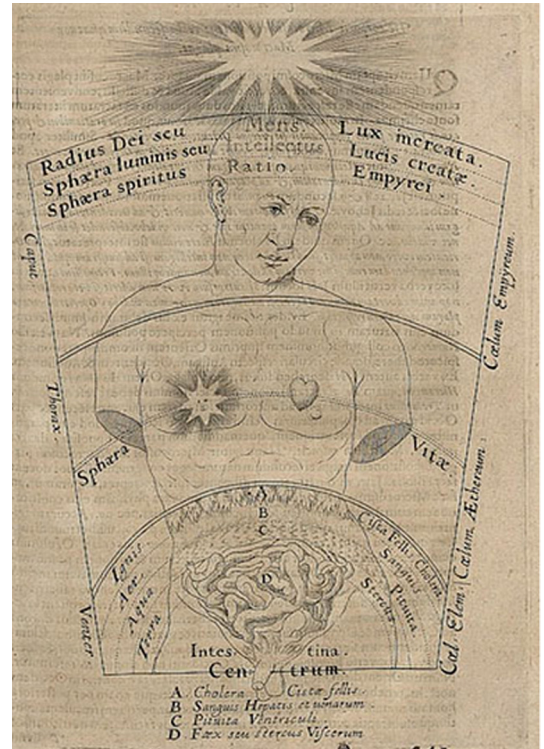
37.



Heinrich Bünting, *Mapa del mundo "Cloverleaf"*, siglo XVI.

38.

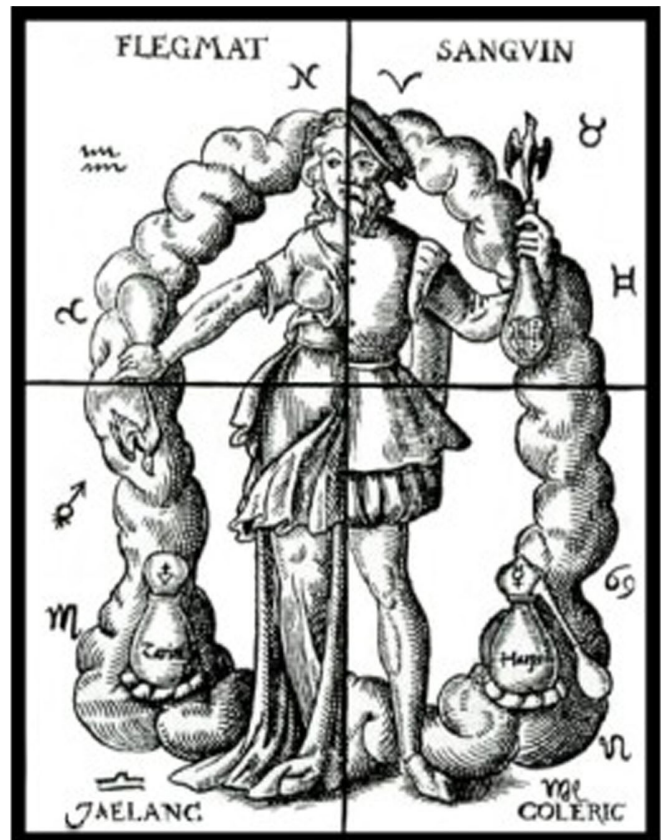
Anatomía.



39.



40.



Esquema medieval de la teoría de los cuatro humores, 1330.

Pintura
psicopatológica.

D-2 Diagramas.



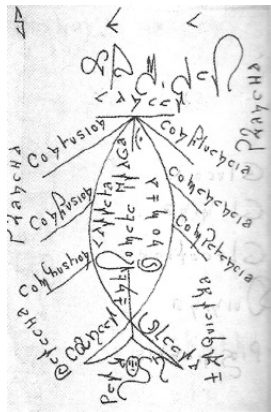
Helga Goetze, (1922-2008), *Esserte umano diventa essenziale*, Ricamo su tela, Losanna, Collection de l'Art Brut.



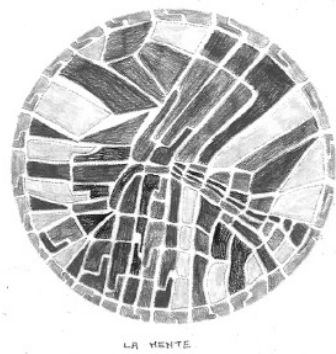
Adolf Wöllli, *Untitled Drawing* (1912-1913), *Geographisches*, Heft n°11. Schriften 1912-1913. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1991.



(a) "Techo del mundo". Colección de arte psicopatológico del Dr. Sarró.



(b) Gráfico y escritura del paciente de Conxo". Mediavilla Sánchez, J. L., 2001.



(c) RABBONI, Massimo, 2000, *I colori della mente. Art Brut e Arteterapia contro lo stigma della psicosi.*



(d) Esquizofrenia. ESCUDERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica.*

E.- Aspectos metamórficos.

E.-1. ABSTRACCIÓN.

E.-2. TRANSPARENCIA.

E.-3. METAMORFOSIS.

E.-4. ANTROPOMORFISMO.

E1-Abstracción.

Abstracción. La psicología moderna, cuando habla de abstracción, piensa las más de las veces en separar mentalmente, de algo intuitivamente dado, una característica que le está vinculada, lo cual presupone una atención especial a la característica en cuestión. Pero si la abstracción no hiciera más que sacar determinados rasgos de un dato puramente sensible, significaría un empobrecimiento y el empirismo tendría razón en lo esencial. Frente a esto, la teoría escolástica de la abstracción enseña que el innegable empobrecimiento del contenido es más que compensado con la mayor profundidad alcanzada por el conocimiento: mediante la abstracción se aprehende de algún modo en el objeto “la esencia” o mejor dicho, “algo esencial.”

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona. (p. 37).

Comentarios a las imágenes: E1-Abstracción.

La abstracción como eliminación de todo detalle superfluo para propiciar el afloramiento de los caracteres básicos de una representación puede ser también utilizada como recurso descriptivo. Pero más allá de una simplificación en orden a entender de forma más rápida los aspectos importantes de lo representado, su uso proporciona una dimensión *trascendente*, que nos mueve a apreciar características *esenciales* en el *espíritu* o motivación de lo representado.

Al contemplar pintura psicopatológica con estas características, no podemos dejar de preguntarnos hasta que punto esta forma de operar se realiza de forma deliberada o espontánea por parte del dibujante .

“En la monografía de Kurt Goldstein y Martin Scherer sobre el comportamiento abstracto y el comportamiento concreto de los pacientes psiquiátricos se encuentra una verdadera mina de oro de ejemplos. Publicada en 1941, influyó profundamente en la psicología de la cognición. Goldstein y Scheerer mantuvieron que ciertos pacientes mentales, afectados de lesiones cerebrales en su mayoría, se distinguían de las personas normales por su incapacidad de abstraer. Consideraban el poder de abstracción diferente en principio de lo que llamaban comportamiento concreto. La abstracción no era “un ascenso gradual desde conjuntos mentales simples a otros cada vez más complejos”; era “una nueva cualidad emergente, genéricamente diferente de la concreta”.¹

¹ ARNHEIM, Rudolf, 1976, *El pensamiento visual*, Cap.11, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. [p. 202]

Cartografía.



Lambert, *Tigris & Indus maps*, Liber Floridus, (1090-1120).

41.

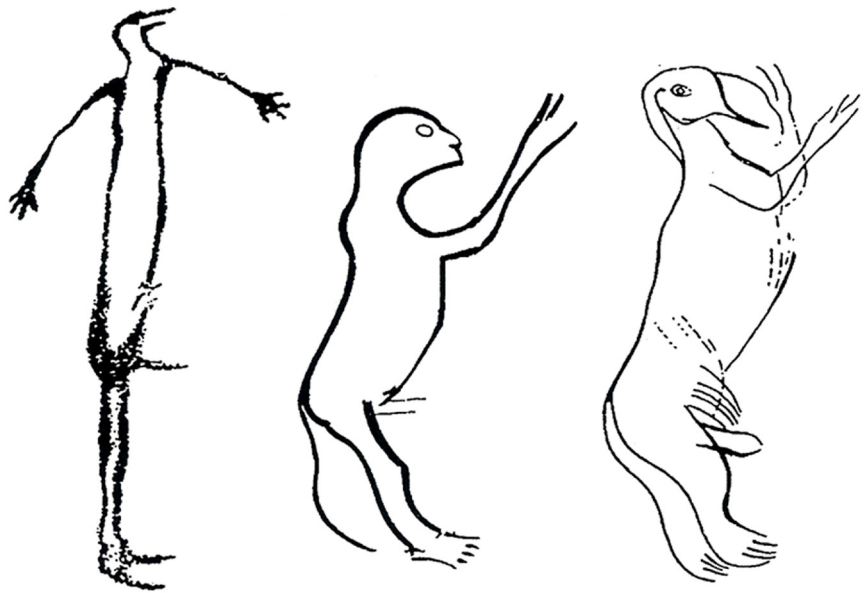


42.



Shan map relating to a border dispute between (Brithis) Burma and China along the Nam Mao River,
Artist and date unknown.
Katharine Harmon, 2003, *You are here*.

Anatomía.



H. Breuil, *Calco de antropomorfos itifálicos. Grabados de Lascaux, Homos de la Peña, y Altamira.*

43.



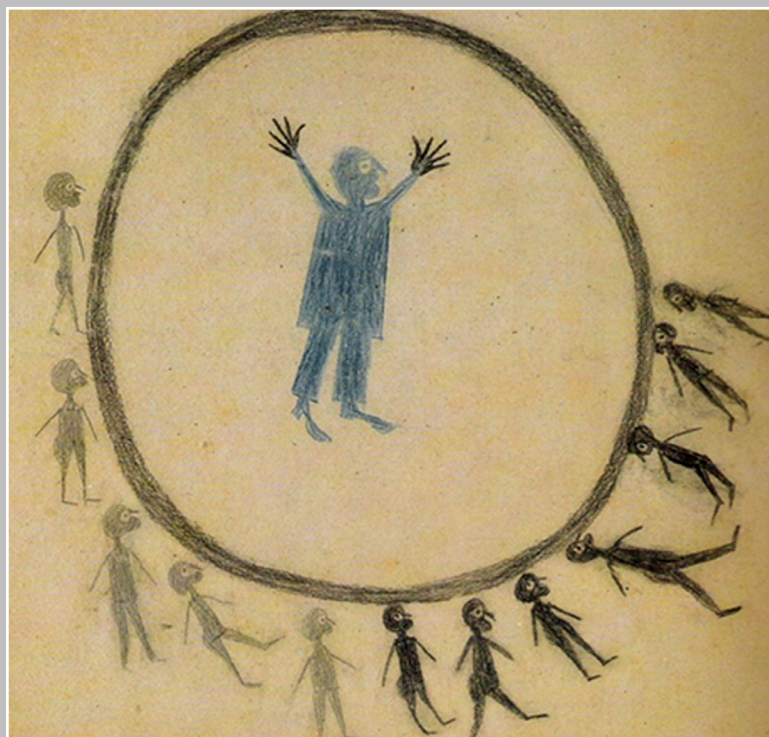
44.



Danza macabra, (detalle), ca. (1488-1501).Fresco, Capilla de Kermaria-an-Isquit. Plouha (Côtes d'Armor), Bretagne.

**Pintura
psicopatológica.**

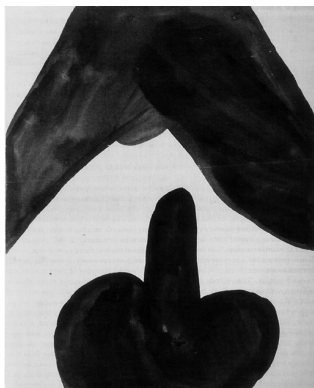
E-1 Abstracción.



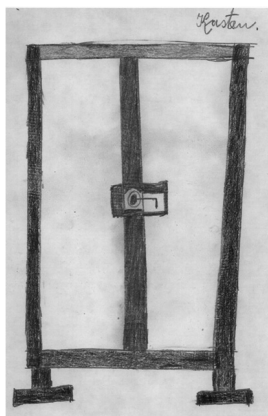
Bil Traylor,
Preacher and His Congregation, between 1939 & 1942.
Coloured pencil and charcoal on paper, 33 x 36 cm.
Collection Gael Mendelsohn.



Louis Soutter, *Games*, -detail-, (n.d.),
finger painting on paper, 44,4 x 57,7 cm.
Musée cantonal des Beaux-arts, Lausanne.



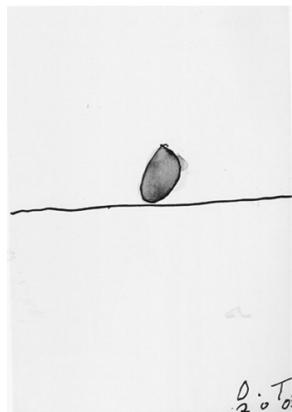
(a) **Katz (Kaltz)**, (s.t., s.f.) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico.* 2001.



(b) **Johann Schelböck**. *Kasten*, 1972.
Bleistift, Farbstifte, 29'6 x 20'5 cm.
Privatsammlung,



(c) **Anton Dobay**. *Ohne title*, 1981.
Bleistift, Wachskreide, 40 x 30 cm.
Privatstiftung-Künstler aus Gugging.



(d) **Oswald Tschirtner**. *Ein Stein*, 2005.
Aquarelfarben, 14'9 x 10'5 cm.

E2-Transparencia.

Transparentar:tr. Dicho de un cuerpo: Permitir que se vea o perciba algo a través de él. // 3. prnl. Dicho de una cosa que no se manifiesta o declara: Dejarse descubrir o adivinar en lo patente o declarado.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001. (p. 1502).

Introspección. La introspección o percepción interna tiene como fundamento la capacidad reflexiva que la mente posee de referirse o ser consciente de forma inmediata de su propio estado. Cuando esta capacidad reflexiva se ejerce en la forma del recuerdo sobre los estados mentales pasados, tenemos la llamada "*introspección retrospectiva*"; pero la introspección puede ser un conocimiento de las vivencias pasadas y también de las presentes, de las que se dan conjuntamente y en el presente del propio acto introspectivo.

ECHEGOYEN. Javier y BLANCO, Isabel, 2002, *Diccionario de Psicología científica y filosófica, Psicología-Vocabulario*, Torre de Babel Ediciones,.

Comentarios a las imágenes: E2-Transparencia.

En general, la transparencia produce una fusión entre la imagen principal y determinados acontecimientos que se producen en su interior o en el espacio posterior a dicha imagen. Estas *veladuras* compiten a veces en su respectiva jerarquía visual.

En cartografía (figs. 42 y 43), suelen utilizarse para representar fenómenos de creación primigenia de carácter cósmico, etc., pero también para establecer relaciones que de otro modo resultarían de muy difícil descripción.

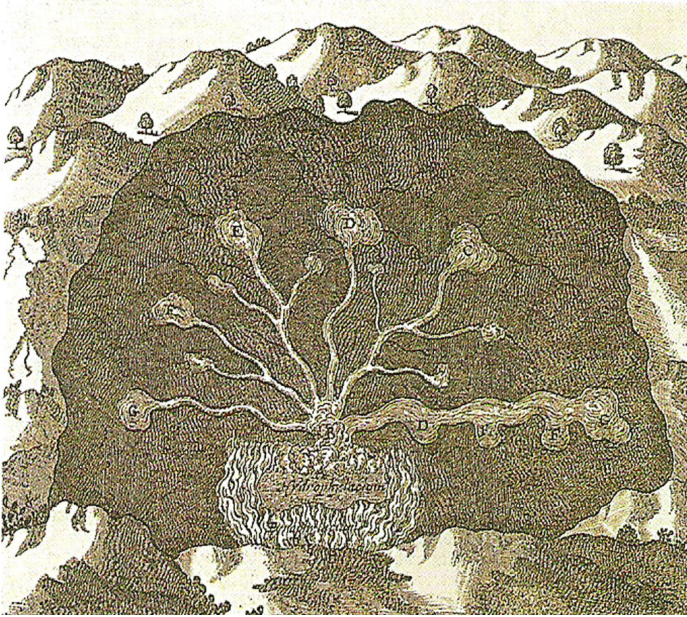
En anatomía (figs. 44 y 45), se emplean para mostrar los órganos internos en relación a la disposición general del cuerpo humano.

Los enfermos mentales suelen utilizar con frecuencia este recurso que puede dar lugar a diversas interpretaciones.

“No creo que sea simplificar demasiado las cosas decir que la mente creadora “regresa” al primitivo estado de indiferenciación del niño. La indiferenciación creadora no es tanto un pasivo dejarse caer a una experiencia anterior como una anulación activa de organizaciones, a menudo fundamentales, de la percepción.”²

² HOGG, J., 1969, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili S.A., Barcelona. [p. 112]

Cartografía.



Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*,
Amsterdam, 1682.



45.



46.

José Meyer, *Botanische Geographie*,
Hildburghausen, 1860,
14 x 10, 5 inches.

Anatomía.

47.

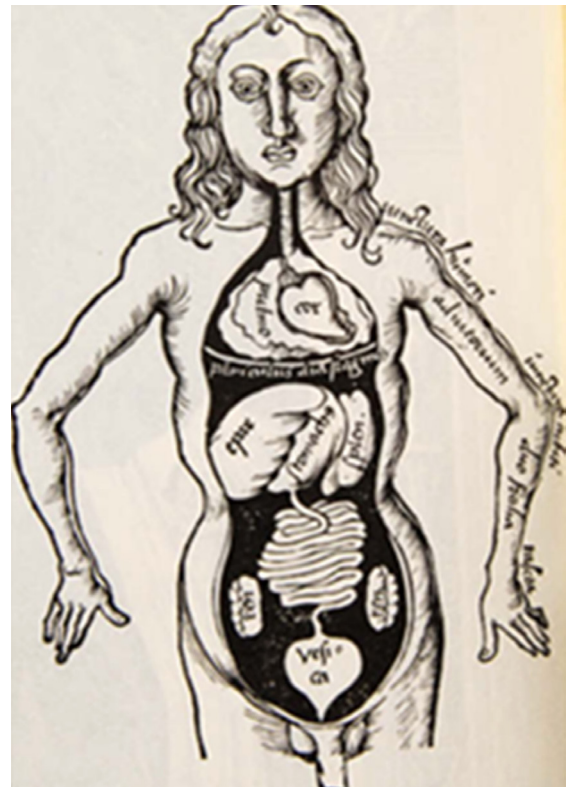


Cleyer, A.
Reproduccion de una lámina anatómica china,
Specimen medicinae Sinicae sive opuscula
ad mentem Sinenium.
Francofurti, 1682.



48.

Johannes Schottus,
"Margarita Philosophica", Freiburg, 1503.



**Pintura
psicopatológica.**

E-2 *Transparencia.*



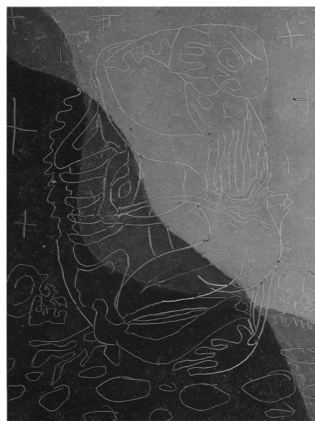
Phillip Schöpke, *Mann 51*, 1972.
Pencil, color pencils. 20'9 x14'8 cm.
Sammlung Josef Schroll.



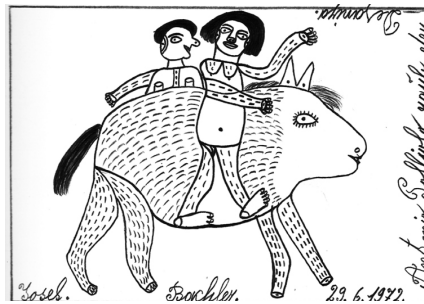
Franz Karl Bühler, (Pohl), s.t., 1909-1916.



(a) Andrew Kennedy. *Assalfoot*, 1868,
Ink, graphite and pencil crayon.
Edinburg University Library.



(b) Epilepsia. *La muerte*.
Escudero valverde p. 143



(c) Josef Bachler. *Antonio Polliolo...*, 1972,
Bleistift, Farbstift, 21 x 29'7 cm.
Privatsammlung.



(d) Erich Zitra. *Hasen im Gras*, (Undatiert),
Bleistift, Farbstifte, 21 x 29'7 cm.
Sammlung helmuth Zambo.

E3-Metamorfosis.

Cambio (*mutatio*). Entiéndese por cambio el devenir otro, el paso de un modo de ser a otro. (...) En sentido propio se denomina cambio únicamente el cambio interno en el cual un determinante existente en la cosa o propia de la cosa o propia de la cosa misma se convierte en otro distinto). (...) En el verdadero cambio se conserva invariable un substrato común a los estados inicial y final que constituye la base de aquel pues el cambio no significa la desaparición de una cosa y la producción enteramente nueva de otra. (...) El cambio es una realidad incompleta en cuanto que denota un tránsito de la posibilidad (*potencia*) a la realidad de una cosa o estado.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona. (pp. 80-81).

Comentarios a las imágenes: E3-Metamorfosis.

Como se ha dicho, el uso de imágenes metamórficas, por lo que representan en cuanto a evolución, degeneración o cambio en general, acompaña al ser humano desde tiempos remotos habiéndose empleado y difundido con profusión en todo tipo de relatos de contenido religioso, mítico o fabuloso. En los dibujos cartográficos (figs. 46 y 47), ilustran los fenómenos de la creación de la tierra, el origen de los océanos etc.

En las láminas anatómicas y dibujos antropomórficos (figs. 47 y 48), suelen darse como consecuencia de los relatos fantásticos que transmitían los viajeros descubridores de nuevas tierras. También en una mezcla de conocimientos mitológicos y científicos representaban los eventuales seres que pudieran darse como consecuencia del cruce de la raza humana con algunos animales, por la influencia de determinados sortilegios, etc.

En el caso de los pacientes se describe de forma dramática -sin excluir la metáfora- los cambios que creen experimentar, o las *influencias* a que se ven sometidos.

“Las transformaciones de unos seres en otros, de unas especies en otras corresponden en términos generales al gran simbolismo de la inversión, pero también al sentimiento esencial de la diferencia entre lo uno indistinto y primigenio y el mundo de la manifestación. Todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada.”³

³ CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. [p.132]

Cartografía.

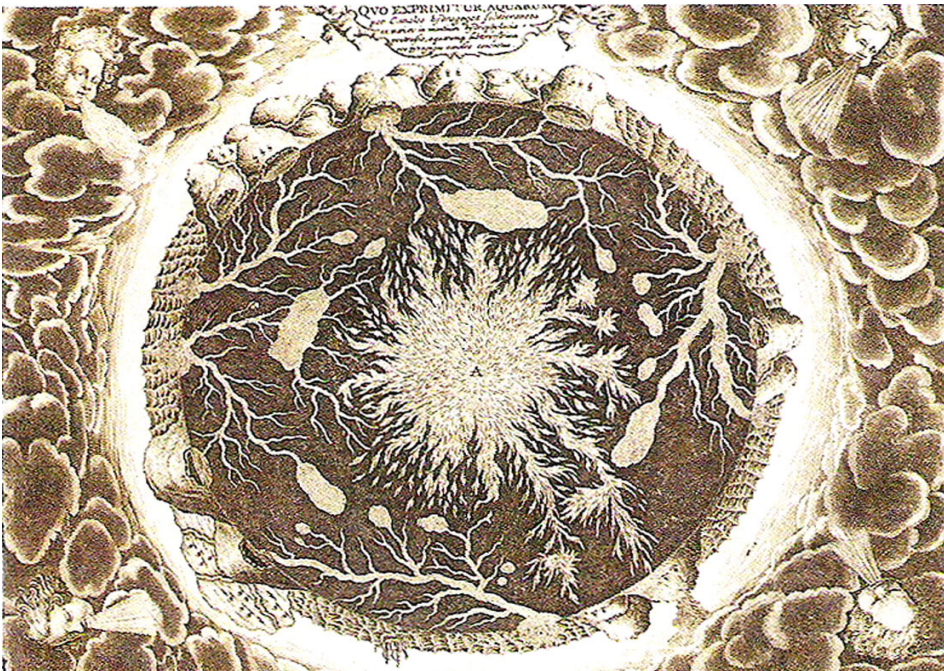


J.J., Becher,
El nacimiento del mundo elemental,
Opuscula chymica, Núremberg, 1719.

49.



50.



Athanasius Kircher, *Fluctuación de las aguas en el interior de la tierra.*
Mundus Subterreanus, Amsterdam, 1682.

Anatomía.



51. Ulisse Aldrobandi, 1658, *Monstrorum historia cum Paralipomena historiae omnium animalium.*



52.



Maestro de Boucicault, *Blemnia, Sciápode y Arimaspo*, s. XV, Ilustración de “*El libro de las maravillas*”, de Marco Polo, Paris. Bibliothèque Nationale de France.

**Pintura
psicopatológica.**

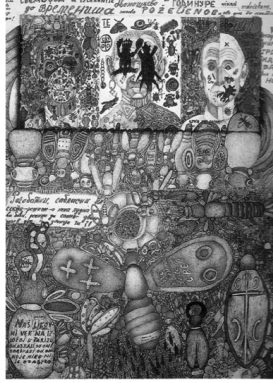
E-3 *Metamorfosis.*



G. Samboiano: "El Andrógino".
J.L. Mediavilla, *Mito y delirio. Cartas a Ramón Sarró.*



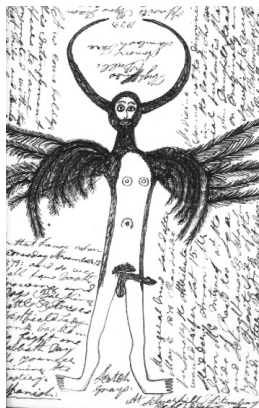
Alucinosis anfetamínica crónica.
J.A. Escudero Valverde, 1975. *Pintura psicopatológica.*



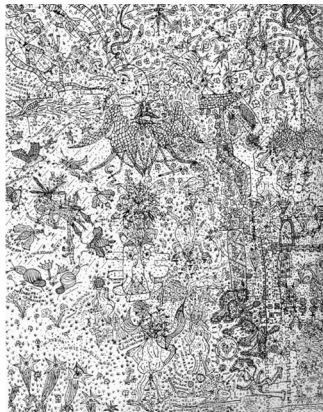
(a) **Vojislav Jakic.** *Les effrayants Insectes cornus...*, 1970
Ballpoint pen and coloured pencil, 141 x 100 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne



(b) **Anonyme.** *(sans titre)*, vers 1950
Crayons de couleur sur papier de toilette, 17 x 9 cm.



(c) **Andrew Kennedy.**
Highlands Bull: Anon Lamlash Face, 1878.
Ink, graphite and pencil crayon, 30'6 x 21'9 cm.
Edinburgh University Library.



(d) **E. Johan Garber.** *The saints*, 1982
Indian ink, 30 x 40 cm.
Privatsammlung.

E4-Antropomorfismo.

Introyección. Se llama a veces “introyección” a la apropiación por un sujeto de características que pertenecen, o que se supone que pertenecen, a otro sujeto, e inclusive a la apropiación por un sujeto de características de un objeto cuando este éste ha sido representado por el sujeto “*apropiante*” como animado o “vivificado”. La introyección aparece como lo contrario de la proyección. Pero como el sujeto introyectante es a la vez el sujeto proyectante, puede decirse también que la introyección no es lo que se opone a la proyección, sino una de las formas en que se lleva a cabo la última.

FERRATER MORA, José, 2005, *Diccionario de Filosofía*, RBA, Barcelona. (pp. 1894-1895).

Comentarios a las imágenes: E4-Antropomorfismo.

El antropomorfismo, como variante de la metamorfosis, representa la *personificación* de cualquier elemento que es visto, o al que se quiere atribuir características humanas. También en este caso la influencia de los mitos es importante.

En cartografía antigua se utiliza con intención religiosa o metafórica (figs. 50 y 51).

En el caso de la medicina, estos contenidos se transmiten por medio de la tradición alquímica (fig. 52), como representación dramatizada de determinadas enfermedades (fig. 53), etc.

En la pintura psicopatológica pudieran manifestar determinadas tendencias proyectivas.

*“Allí está el enigma de la representación, en ese poder que tiene el cuerpo de pasar al mundo para ser percibido allí, y en el poder que tiene el mundo de pasar al cuerpo y ser percibido en el cuerpo. El cuerpo representa el mundo”.*⁴

⁴ ENAUDEAU, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Paidós, Buenos Aires. [p. 63]

Cartografía.

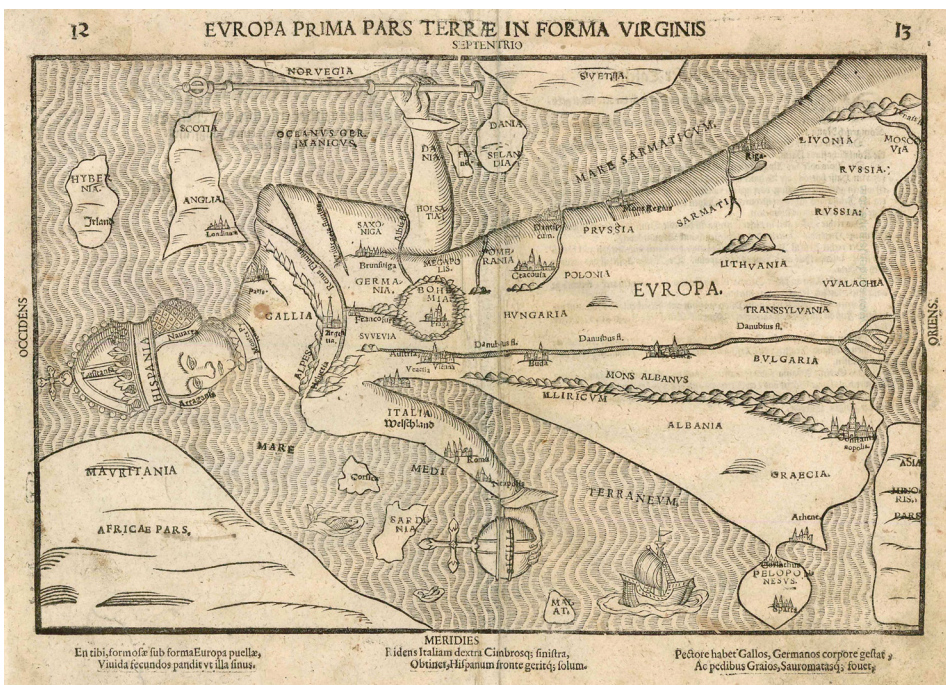


53.

Andreas Cellarius,
Harmonica Macrocosmica, Amsterdam, 1660.



54.



Heinrich Bünting, *Europa Prima Pars Terræ in Forma Virginis*, Magdeburg, 1581
Wood-block engraving, 11 3/4" x 14 3/4" inches.

Anatomía.



Paracelso, "Natura rerum", (1537),
Lib. IX., *Fabricación de un homúnculo.*

55.



56.



Representación medieval de la Peste, (como uno de los Jinetes del Apocalipsis).

**Pintura
psicopatológica.**

E-4 Antropomorfismo.



**August Natterer, (Neter),
Wüch's heads, c. 1915,
Prinzhorn Collection.**



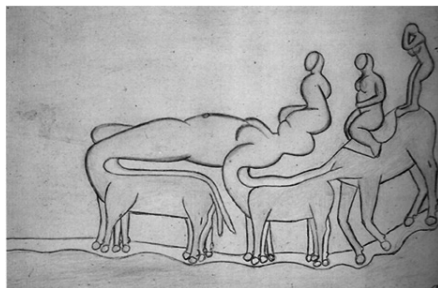
**Colección Prinzhorn.
(sin referencias).**



(a) Auguste Forestier, *Aigle*, before 1958, Miscellaneous techniques on Wood, 65 x 62 cm. Collection l'Arcaine.



(b) Agustin Lesage, (sans titre, sans date), Huile sur toile, 49 x 36 cm. (A noter; en bas la vie organique, en haut la rigueur géométrique). Coll. Particulière.



(c) Sava Sekulik. *Three Horses*, ca. 1974. Crayon and watercolour on card, 23 x 36, 5 cm. Outsider Collection and Archive, London.



(d) J.B. Murray. *Untitled*, 1980. Mixed media on paper, 36 x 28 cm. Private collection.

F.- Aspectos simbólicos.

F.-1. ALEGORÍA.

F.-2. SIMBOLISMO.

F.-3. ARQUETIPOS.

F1-Alegoría.

Alegoría: (Etim.- del Gr. *allos*, otro y *agorénein*, hablar, arengar.) f. Figura retórica. // Ficción por la cual una cosa representa a otra diferente.(...) Sin embargo, la alegoría no es tan sólo una figura retórica, sino que debe considerársela como un modo general de expresión. Bajo este aspecto se encuentra entre los pueblo primitivos, para los que las imágenes reemplazan las palabras abstractas.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, 1909, Espasa-Calpe, Madrid. (Vol. IV., pp. 370-371).

Comentarios a las imágenes: F1-Alegoría.

La relación macrocosmos-microcosmos, de la que ya se ha hablado, se presta a las metafóricas y su representación por medio de figuras alegóricas.

(Fig. 54) Mapa cordiforme de Fineo con connotaciones místicas de conciliación universal.

(Fig. 55) Asia representada como Pegaso.

En las láminas de medicina se muestran alegorías entre la constitución del cuerpo humano y la de una casa en la primera (fig. 56), y la Muerte, en forma de esqueleto que arrastra al médico sin que éste pueda evitarlo en la 57.

En las láminas de pintura psicopatológica, otro esqueleto penetra en la habitación de un paciente, el paisaje está obstruido por una verja, etc.

*“La alegoría es una reacción defensiva de la mente racional ante el gran poder de de la propensión irracional del alma a personificar”.*¹

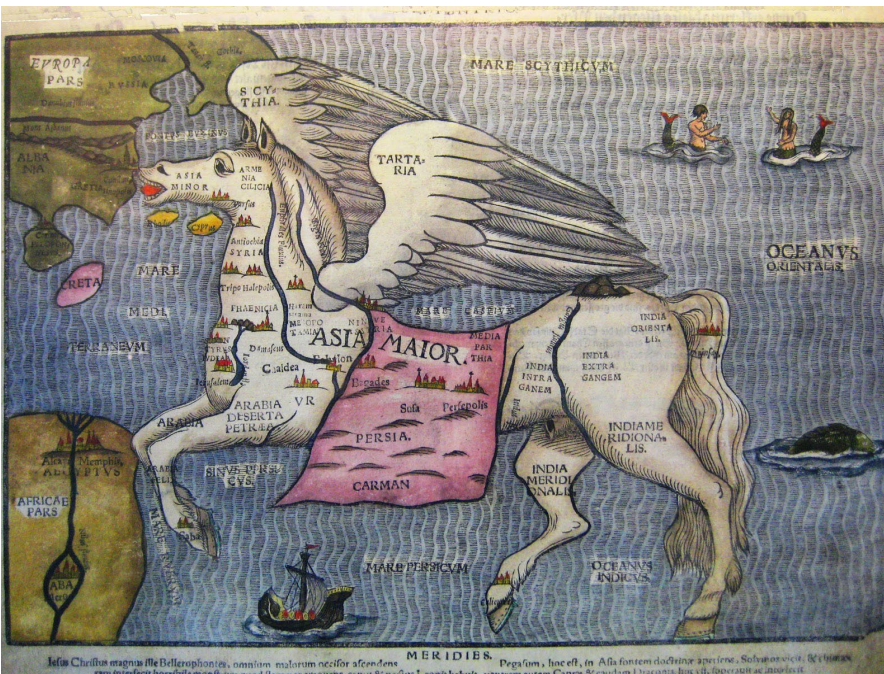
¹ HILLMAN, James, 1999, *Re-imaginar la Psicología*, Siruela, Madrid. [p. 67]

Cartografía.



Orontio Fineo, *La tierra Austral*, 1534,
en, *Recens E integra orbis descriptio*, Paris, B.N.F.

57.



58.

Heinrich Bunting,
Asia in the form of Pegasus, 1581.

Anatomía.

59.



Tobias Cohn,
Maasech Tobiyah, 1707.

60.

Alexander Roob,
2006,
"Alquimia & Mística".



La Danse Macabre, sègle XV,
Bibliothèque Nationale, Paris.



**Pintura
psicopatológica.**

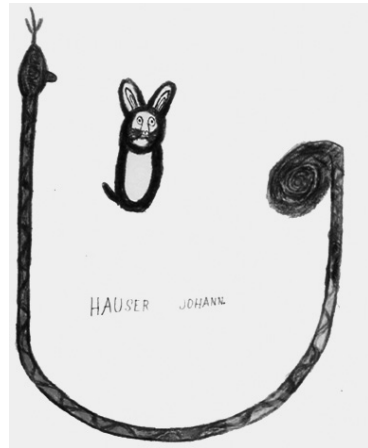
F-1 Alegoría.



Síndrome residual encefálico.
J.A. Escudero, "Pintura Psicopatológica", 1975,



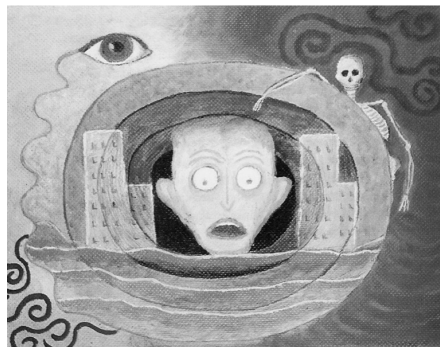
William Kurelek, Cross Section of Vinnitsia in the Ukraine, 1939, 1968,
Ballpoint pen, ink house paint, Wood, oil and graphite on masonry, 57.5 x 76 cm.
Collection of the Winnipeg Art Gallery.



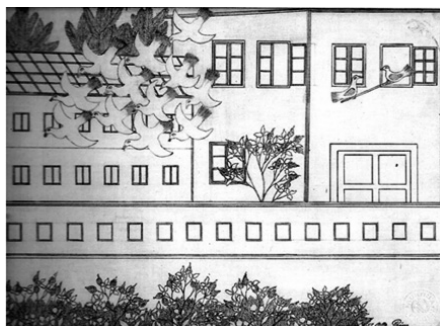
(a) **Johann Hauser.** Schlange auf Radierung Hase, 1970.
Bleistift, Farbstifte auf Ätzzradierung, 40 x 30 cm.



(b) **Dibujo alegórico.** (lápiz), 33 x 20 cm
PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales.*



(c) **Psicosis maniaco-depresiva.**
J. A., Escudero, 1975, *Pintura psicopatológica,*



(d) **Otto Prinz,** *Birds in Front of a House,* (undated),
Pencil, 42 x 30 cm.
Sammlung Helmut Zambo.

F2-Simbolismo.

Simbolización. Es el mecanismo de elaboración onírica más importante. Consiste en expresar mediante símbolos los materiales reprimidos. Ello hace que la tarea del analista en la comprensión del sueño sea esencialmente una tarea de interpretación: el analista tiene que pasar del nivel del símbolo *-situado en el nivel del contenido manifiesto-* al nivel del significado *-situado en el nivel del contenido latente-*. La religión, los mitos y fábulas y el arte también son modos de simbolización que pueden interpretarse en los mismos términos que los sueños.

ECHEGOYEN, Javier y BLANCO, Isabel, 2002, *Diccionario de Psicología científica y filosófica, Psicología-Vocabulario*, Torre de Babel Ediciones.

Comentarios a las imágenes: F2-Simbolismo.

(Fig 58) La búsqueda de la identidad, transforma las alegorías geográficas en representaciones simbólicas que aluden ya a referentes establecidos de forma convencional.

(Fig. 59) Como hemos visto, en la edad media prevalecen los aspectos religiosos y simbólicos sobre el rigor descriptivo en las representaciones cartográficas.

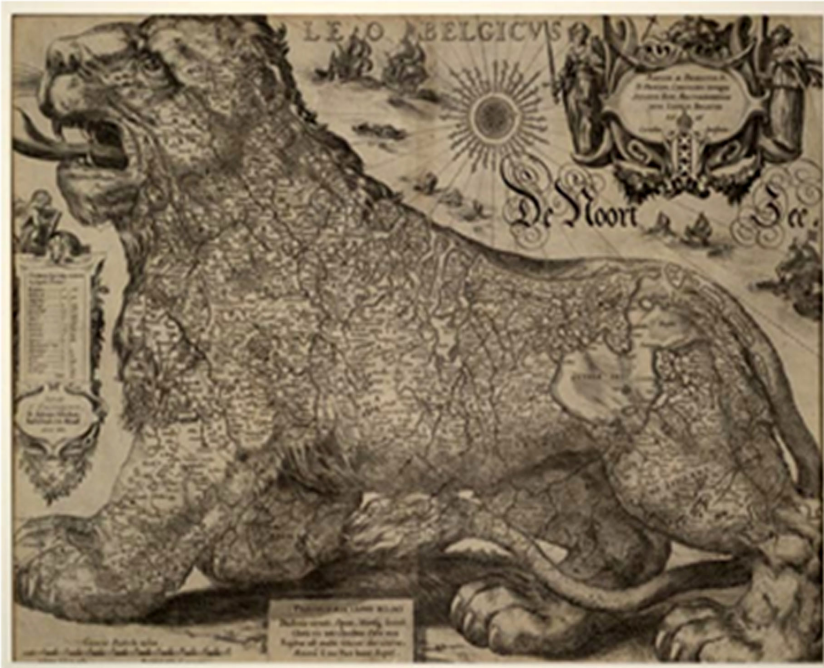
También la anatomía médica (figs. 60 y 61), se encuentra fuertemente influenciada por la simbología astrológica, mística, etc.

Las representaciones de contenido simbólico en la obra plástica de los enfermos mentales son muy numerosas y comprenden desde aquellas cuyos motivos esenciales son fácilmente tipificables, a otras en las que su interpretación puede resultar muy confusa, aunque la presencia del símbolo en algunas de ellas sea -a nuestro entender- innegable.

“La alegoría consiste en hacer una paráfrasis de un contenido consciente; el símbolo en cambio, es una expresión, la mejor posible, de un contenido inconsciente que sólo se barrunta pero aún no se reconoce”.²

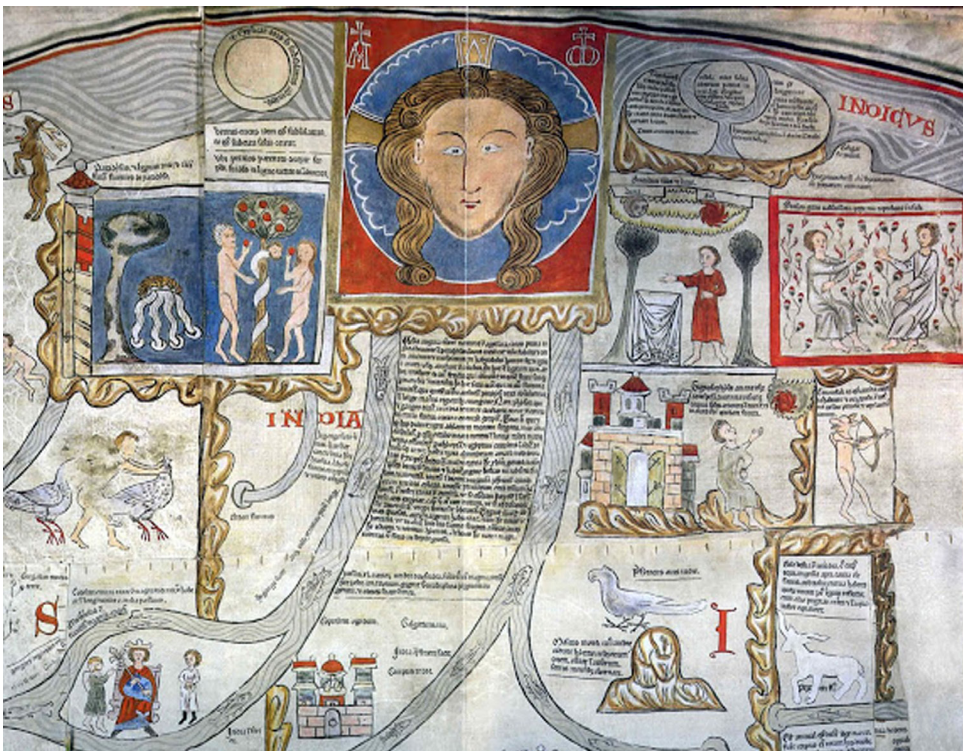
² JUNG, Carl Gustav, 2002 , *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid. [p. 6]

Cartografía.



Jodocus Hondius, *Leo Belgicus de Noort*, Amsterdam, 1611.

61.



62.

Detalle del discario de Ebendorfer, 1234.
Eco, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*.

Anatomía.

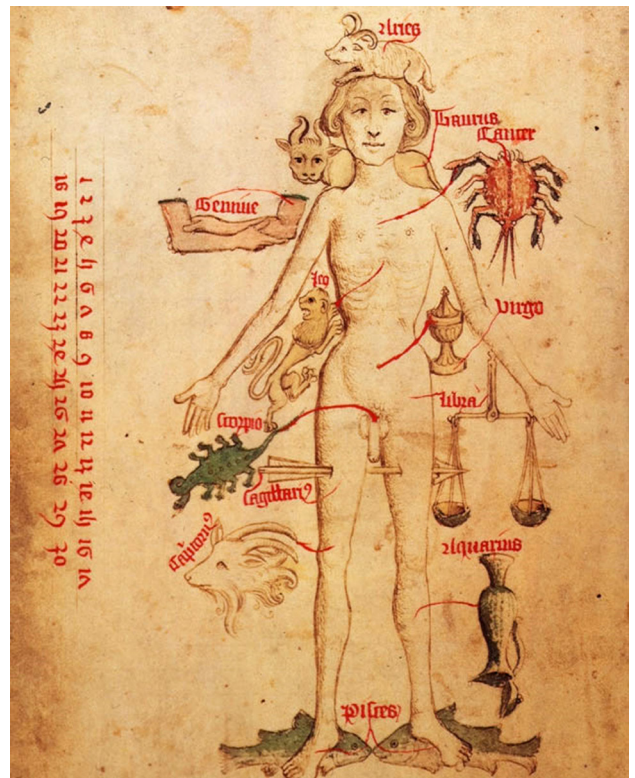


63.



Rajasthan, Vishnu's Footprints as Constellations of His Earthly Symbols,
Katharine Harman, 2004, *You are here.*

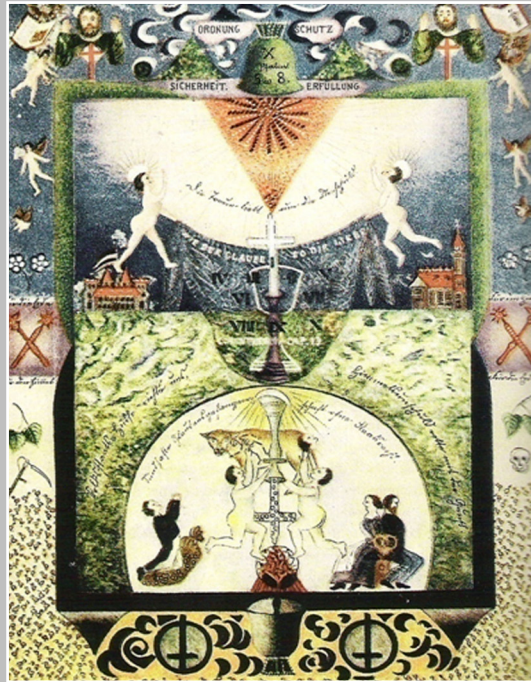
64.



Zodiac Man; or, Homo signorum,
ca. 1486.
Brithis Library.

**Pintura
psicopatológica.**

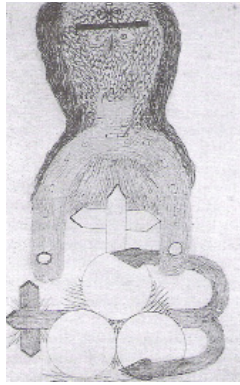
F-2 Simbolismo.



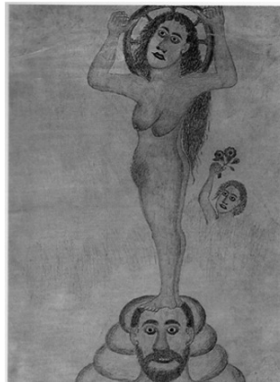
Dibujo alegórico-simbólico,
acuarela, 13 x 17 cm.
Hans Prinzhorn, 2012, *Expresiones de la locura*.



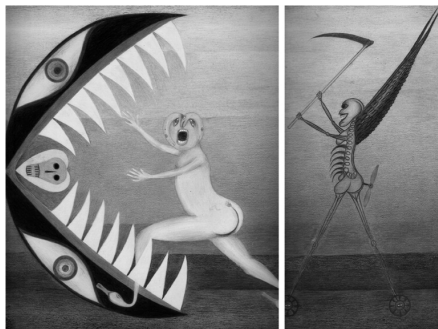
Franz Pohl, *El angel exterminador*.
Lápices de colores. 29 x 40 cm.
Hans Prinzhorn, *Expresiones de la locura*, 2012.
caso 244. Figura 167.p. 29.



(a) Dibujo simbólico. (lápiz), 20 x 33 cm
PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales.*



(b) Albino Braz. (s.l.).
Mina de plomo y lápiz de color sobre papel, 32 x 23 cm.
Collection Dainte-Anne, C'entre d'Etude de l'Expression.



(c) Friedrich Schröder-Sonnenstern. *Das Eiligkeistdrama oder Poomuchel, der Lebensdauidäuser*, 1956.
Coloured pencil on card, 51 x 73 cm.
Galerie Brockstedt, Hamburg.



(d) Dibujo simbólico. (tinta y acuarela), 20 x 33 cm.
PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales.*

F3-Arquetipos.

Huella mnémica. Término utilizado por Freud, a lo largo de toda su obra, para designar la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria. Las huellas mnémicas se depositan, según Freud en diferentes sistemas; persisten de un modo permanente pero sólo son reactivadas una vez catectizadas.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., 1983, *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona. (p. 177).

Comentarios a las imágenes: F3-Arquetipos.

(Fig. 62) Mapa “en T y O ” (*Orbis Terrarum*), en el que los continentes se ven separados por una “T” como representación de la muerte de Jesucristo o *árbol de la vida*, inscrita en una “O”, como forma geométrica perfecta.

(Fig. 63) El diseño del mapa responde a los designios de Dios.

(Fig. 64) Influencia planetaria sobre los diversos órganos del ser humano.

(Fig. 65) La apariencia antropomorfa de la raíz de la mandrágora propicia la magia homeopática.

La aparición de figuras *arquetipales* en la pintura psicopatológica está sujeta a controversias, pudiera tratarse de formas recurrentes de representación simbólica.

*“Precisamente, los antropólogos y los etnólogos se han sorprendido muchas veces al encontrar los mismos pensamientos elementales repartidos sobre toda la superficie de la tierra y en las condiciones sociales y culturales más diversas”.*³

³ CASSIRER, Ernst, 1968, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Cap.VII, Mito y religión, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1944. [p. 65]

Cartografía.



65.



66.

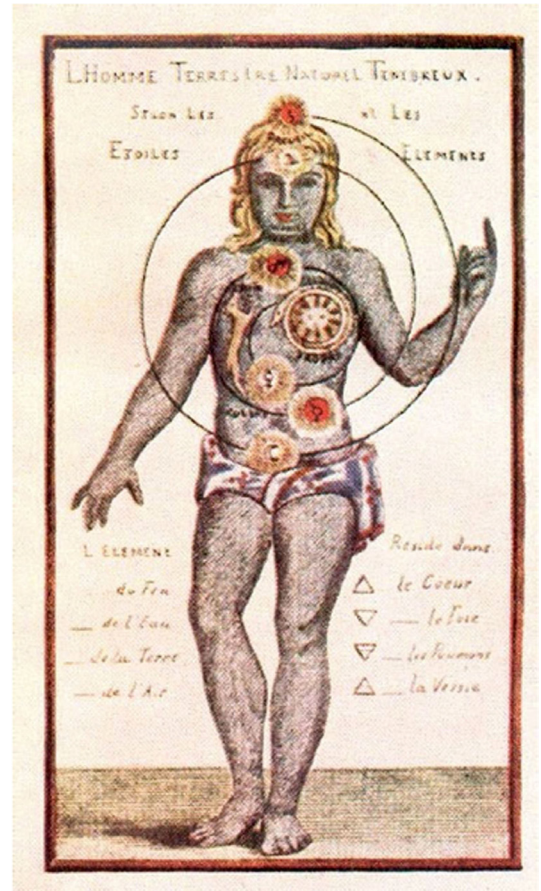
Bartholomeus Anglicus, *Tierra en T*,
en *De proprietatibus rerum*, 1372.



Mapamundi resultante
del reparto de la tierra entre los hijos
de Noé,
Folio 17v del Código Albedense (950-951).

Anatomía.

Georg Gichtel, Homme planétaire.
selon la *Théosophie Pratique* de
Johan Georg Gichtel



67.



Representación de la mandrágora
masculina y femenina,
Dioscurides Napolitanus, s. VI-VII,
Biblioteca Nazionale di Napoli.

68.



**Pintura
psicopatológica.**

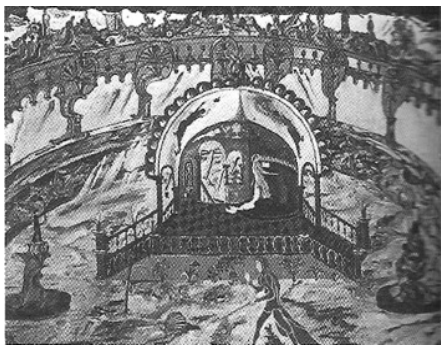
F-3 Arquetipos.



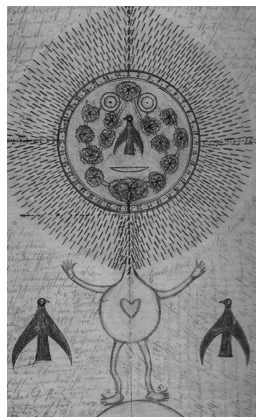
Esquizofrenia. "Primavera encadenada."
J.A. Escudero, 1975,
Pintura psicopatológica.



David Martín, "Martincito".
Exposición, (*Pinacoteca Psiquiátrica en España, 1917-1990*),
Centre Cultural, "la Nau". Universitat de València, 2010.



(a) **Fanals. Cosmología.**
Mediavilla, J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró.*



(b) **Johann Knüpfer (Johann Knopf).**
Glory of my Saviour, (n.d.),
Pencil, coloured pencil and pen on paper, 33 x 27 cm.
Prinzhorn-Sammlung, Heidelberg.



(c) **Fin del mundo. El último islote de la civilización.**
(Congrés Mondial de Psychiatrie. Paris).



(d) **Rastrilla. Homo divinans.**
Dibujo escatológico-mesiánico-fantásufrénico.
Mediavilla J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró.*

- (1) ECO, Umberto, 1986, *La estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Sección D., Barcelona. 1ª Ed., 1968. [p. 315]

- (2) DURAND, Gilbert, 2004, op. cit. [p. 46]

Resumen del 7º CAPÍTULO.

Se expone por secciones, parejas de imágenes de pintura psicopatológica, junto a otras de anatomía y cartografía antigua desde sus primeras representaciones hasta comienzos del siglo XVIII, ordenadas por categorías, en las que se muestra, la utilización del patrón representacional que da nombre a cada sección.

Se señalan las analogías simbólicas y procedimentales que comparten los tres grupos de cotejo que incluyen aspectos constructivos, narrativos, verbo-icónicos, proyectuales, dinámicos y simbólicos en diecisiete modelos representativos. En cada sección, Se incluyen citas y referencias que hacen alusión a las relaciones psicológicas con que estos modos de operar pudieran relacionarse. También pueden hallarse correspondencias respecto a la aparición de estos patrones en el capítulo I, en el que se muestra su aparición en el arte tradicional aplicadas con diversa intencionalidad expresiva y funcional.

8º CAPÍTULO.

Discusión y conclusiones.

“En el seno del cerebro se entrelazan de manera singular tres evoluciones: la de las especies. La del individuo y la de la cultura. Tanto la creación de la obra de arte como su contemplación no pueden concebirse en adelante sin tener en cuenta, de manera concertada, esas evoluciones en el seno del compartimento consciente donde se produce su “síntesis”. (Jean-Pierre Changues, 1994, Raison et plaisir.)

en: MARTY, Gisele, 1999, *Psicología del Arte*, Pirámide, Madrid. (p. 217).

8.1. Mythos-Logos.

Con la cita de entrada a este octavo capítulo. podía resumirse buena parte de los principios que han dado lugar al presente trabajo. También Julio Cortázar en su libro, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1968), en el que las imágenes introducen nuevas asociaciones de ideas respecto al texto,, nos habla de tres procesos vinculados en el tiempo, con una ¿esperanzadora? mirada puesta en el futuro, se trata, claro está de la existencia de tres viajes: *“Tres viajes en uno, el real pero ya transcurrido, el imaginario pero presente en la palabra, y el que otro hará en el futuro siguiendo las huellas del pasado y a base de los consejos del presente”*.(1)

Paul Ricoeur (1990), menciona, sin embargo, el conflicto que supone el trenzado de estas tres dimensiones temporales:

“Fijación y regresión a fases superadas son posibilidades específicamente humanas, inscritas en la estructura e historia de esta “prehistoria”. He ahí por qué la institución [de la cultura] es inevitablemente penosa: el hombre no se

educa sino “renunciando” a prácticas arcaicas, “abandonando” objetos y fines superados; la institución es la contrapartida de esa estructura “perversa polimorfa”. Puesto que el adulto sigue siendo presa del niño que fue, puesto que puede retrasarse y retroceder, puesto que es capaz de arcaísmo, resulta que el conflicto no es un accidente que puede ahorrarle una mejor organización social o una pedagogía mejor; el ser humano sólo puede vivir su ingreso en la cultura de forma conflictiva. Hay un sufrimiento adherido a la tarea de la cultura como un destino, como ese destino que ilustra la tragedia de Edipo”.(2)

Es por esta razón que podemos atribuir a las verdades intemporales, reforzadas por el ritual y transmitidas por tradición oral en forma de construcciones mitológicas y al discurso argumentativo-normativo posteriormente desarrollado, un origen común de índole práctica. Dice Jung (2002), *“los hombres primitivos evitan los afectos incontrolados porque en ellos queda eliminada muy fácilmente la consciencia para dar paso a la locura. Por eso la humanidad se ha esforzado siempre por afianzar la consciencia. Esa era la finalidad de los ritos, de las -representations collectives-, de los dogmas; eran diques y muros contruidos contra los peligros de lo inconsciente, -los perils of the soul-”.*(3)

Abunda en esta idea, desde un punto de vista más cercano al ámbito de la imagen Gombrich (2000), *“A la mentalidad primitiva le resultaba sin duda muy difícil establecer la diferencia entre representación y símbolo (...) Todos nos sentimos inclinados a “regresar” en un momento dado a etapas más primitivas y experimentar la fusión entre la imagen y su modelo o el nombre y su portador”.*(4)

Respecto a la relación “*mythos-logos*”, como portadores respectivamente, de valores tradicionales e imaginativos el primero, y racionales o explicativos el segundo, el Dr. en filosofía F. Valbuena (1979), hace el siguiente comentario: *“Los seres humanos comunican tanto a través del Mythos como del Logos. El Logos tiene una sintaxis altamente compleja y poderosamente lógica, pero carece de la semántica adecuada en el campo de la relación, mientras*

que el Mythos posee la semántica pero no tiene una sintaxis adecuada para la definición sin ambigüedades de la naturaleza de las relaciones".(5)

Desde el aspecto de su desarrollo temporal y en cuanto a sus caracteres respectivos podrían establecerse las siguientes correspondencias:

Mythos: (IRRACIONAL + **racional** en germen).

Logos: (RACIONAL + **irracional** en residuo).

Por las características del *proceso primario*: ausencia de cronología y ausencia de concepto de contradicción entre otras, pensamos que en un estudio del inconsciente, las imágenes artísticas vendrían a ser los mediadores óptimos a la hora de establecer lazos entre esa magnitud y el sistema consciente. Cassirer, en su obra *Mito y religión*, en alusión a F. C. Prescott (1871-1957), nos traslada la siguiente reflexión: *"El mito combina un elemento teórico y un elemento de creación artística. Lo primero que nos llama la atención es su estrecho parentesco con la poesía. El mito antiguo, se ha dicho, constituye la "masa" de donde ha ido emergiendo poco a poco la poesía moderna mediante el proceso que los evolucionistas denominan diferenciación y especialización. La mente mitopoyética es el prototipo; y la mente del poeta... sigue siendo esencialmente mitopoyética."* (F.C. Prescott, *Poetry and Myth*, Nueva York, Macmillan, 1927, p. 10).(6)

Opinamos con J. Hoog,(1969):

"Nuestro inconsciente puede entender el significado oculto porque, la técnica de la percepción inconsciente y la construcción de imágenes está menos diferenciada que nuestro lenguaje y nuestra imaginería conscientes, la primera no distingue, como haríamos normalmente, entre diferentes categorías de cosas o diferentes significados de imágenes o palabras. Freud comparaba este lenguaje indiferenciado de los sueños con las antiguas lenguas que, como el latín, no siempre distinguían entre categorías opuestas. La palabra latina "altus" tanto puede significar alto como profundo".(7)

Y en lo relativo al papel de la actividad artística en estos procesos, terminamos estas reflexiones con Vigotsky (2006), cuando dice:

“Descubriremos que en una obra de arte, la imagen remite al contenido, del mismo modo que, en una palabra, el concepto remite a la imagen sensorial o idea. En lugar del “contenido” de una obra artística podemos usar un término más común, la “idea”. Esta analogía pone de manifiesto el mecanismo de los procesos psicológicos que corresponden a la creación de la obra artística. Muestra que la capacidad descriptiva de una palabra es igual a su valor poético, de manera que la base de una experiencia artística es la representación, y sus rasgos característicos generales son las propiedades comunes de los procesos intelectual y perceptivo”.(8)

8.2. Apercepción.

Cirlot (2006), en concordancia, con las teorías de Jung respecto a la génesis de la percepción del entorno, su ideación y posible representación comenta lo siguiente: *“Ortiz¹ indica con juicio que no es inverosímil que, antes de llegar a la figuración genérica de la vida, los hombres concibieran los ideogramas de las realidades tangibles de la vida, especialmente en lo concerniente a los entes que no tienen figura concreta como el viento. El fuego se vio como como llama; el agua como sucesión de ondas; la lluvia se asoció a las lágrimas; el relámpago al zigzag, etcétera”.*(9)

No resulta en verdad difícil detectar estas configuraciones simbólico-formales -y también metafóricas-, en el imaginario cotidiano que nos rodea. El problema está en saber de qué manera la carga simbólica de estas representaciones ha ido derivando con el paso del tiempo, primero, hacia la simple alegoría y más tarde hacia el mero decorativismo. No hay más que mirar la alfombra que tenemos a nuestros pies, para abarcar en un solo golpe de vista este complejo proceso que se ha desarrollado a lo largo de tanto tiempo.

¹ Ortiz, Fernando, *El huracán*, México 1947.

Pero no sólo se produce ésta, en sí misma, fascinante capacidad que podíamos llamar de “asignación” de un elemento formal a un suceso o elemento natural, sino también otra de “designación” de carácter estructural, seguramente fuertemente vinculada con la primera. *“La inteligencia humana es la inteligencia animal transfigurada por la libertad. La construcción de la inteligencia, de la libertad y de la subjetividad creadora corren en paralelo. Esta actividad altera también la realidad de la que comienzan a brotar posibilidades libres”*.⁽¹⁰⁾ A esta concepción, sin duda acertada y optimista de Marina (2002), no puede dejar de añadirse otra de corte, también antropocéntrico pero más posibilista en la que como no podía ser de otro modo hace su aparición el lenguaje. La fórmula Durkheim (1993): *“el hombre ha generalizado y nombrado sus principales modos de acción antes de generalizar y nombrar los fenómenos de la naturaleza. Gracias a su generalidad extrema, estas palabras pueden extenderse fácilmente a toda clase de objetos a los que, en principio, no corresponderían; (...) En una palabra: como el lenguaje estaba formado por elementos humanos, no se pudo aplicar a la naturaleza sin transfigurarla”*.⁽¹¹⁾

En su obra, *El pensamiento visual*, afirma Arnheim: *“Hay dos clases de pensamiento perceptual que llamaré, cognición intuitiva y cognición intelectual. La cognición intuitiva tiene lugar en un campo perceptual de fuerzas que actúa libremente. (...) Los componentes de los procesos del pensamiento intuitivo interactúan dentro de un campo continuo. Los de los procesos intelectuales se siguen en una sucesión lineal”*.⁽¹²⁾

Nos resulta enormemente sugestiva esta afirmación del autor (contigüidad y semejanza) que de nuevo, nos hace visualizar para el caso que nos ocupa, un complejo circuito compuesto por elementos *en paralelo*, -imágenes-, y *en serie*, -conceptos-, con la consiguiente eventualidad de la aparición de *cortocircuitos* provocados a lo largo del tiempo por la complejidad del propio sistema.

Terminamos este apartado con una reflexión de Cassirer (1976), en la que, de nuevo, nos parece encontrar alguna sugerencia de orden terapéutico:

“El vínculo interno que existe entre la forma del lenguaje y la forma en que aprehendemos la realidad intuitiva se nos revelará apenas con toda claridad cuando encontremos que la estructuración de ambos nos conduce esencialmente a través de las mismas etapas.

Al encontrar que la clasificación del mundo, la “divisio naturae” en objetos y estados, en especies y géneros, en modo alguno está “dado” desde el comienzo, tiene que plantearse la cuestión de en qué medida está generado e imbuido a su vez por determinadas energías espirituales el rico y variado mundo del mundo intuitivo que aparece ante nosotros en esta su multiuniformidad. Esta pregunta no puede hacerse sin deshacer en cierto modo ese tejido, sin seguir por separado cada uno de sus hilos. Pero esta particularización metodológicamente necesaria no debe ciertamente perder nunca de vista el problema global de que aquí se trata. En este caso el análisis puede y debe ser solamente el paso previo y la preparación de una futura síntesis. En cuanto más exactamente andemos los caminos particulares de la “representación” y de la “recognición”, tanto más claramente se nos revelará su esencia y su unidad específica; tanto más patente se hará que es en virtud de una misma función básica como el espíritu llega a crear el lenguaje y la imagen intuitiva del mundo, a conceptualizar “discursivamente” la realidad y a intuirlo objetivamente”.(13)

8.3. Algunas teorías de la discontinuidad.

De forma general, este trabajo se ha desarrollado bajo el paraguas teórico de la T.G.S., y el concepto de *homeostasis*, o tendencia de los Sistemas a mantener el equilibrio, que podríamos resumir con una frase del fisiólogo norteamericano, W. Cannon (1871-1945), “Cuando

las variables se salen de su equilibrio ponen en marcha dispositivos que afectan a los sistemas que los regulan, con lo cual el equilibrio viene a restablecerse".(14) Ahora bien, se han establecido diferentes hipótesis que, de forma muy somera, se preguntan sobre, "la antigua paradoja sobre cómo es posible la aparición de sistemas cada vez más organizados en la evolución, ya que los sistemas, constituidos por elementos materiales y en concordancia con la segunda ley de la termodinámica, tienden al desorden".(15) Hablamos del concepto de *entropía* establecido con carácter universal, por el cual la energía tiende a distribuirse uniformemente, lo que conlleva una pérdida de energía en los sistemas individualmente considerados, desorden estructural e *incertidumbre* en las variables de dicho sistema.

Ilya Prigogine (Rusia, 1917-2003), premio Nobel de química, conocido por su interés respecto a la interdisciplinariedad en relación a sus estudios científicos, estableció el concepto de *estructuras disipativas* como entidades emergentes susceptibles de mantener su propia auto-organización en sistemas complejos, dentro de los cuales, muchos autores incluyen el propio aparato psíquico humano. En su libro, escrito junto a Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, el autor afirma lo siguiente: "los cambios reversibles son un caso límite en los cuales la naturaleza tiene tanta propensión hacia el estado inicial como hacia el estado final; por eso el paso del uno al otro es posible en los dos sentidos".(16) Y en capítulo V, respecto a los procesos de comunicación: "¿Cómo, han preguntado algunos, ¿es posible que conjuntos de la complejidad de las organizaciones ecológicas o humanas pueden subsistir? ¿Como pueden librarse del caos? Es probable que en los sistema muy complejos en los que las especies o los individuos interactúan de forma muy diversificada, la difusión, la comunicación entre todos los puntos del sistema sea igualmente rápida. (...) Así, sería la rapidez en la comunicación la que determinaría la complejidad máxima que puede alcanzar la organización de un sistema sin volverse inestable en exceso".(17)

En el capítulo I, de su obra *El azar y la necesidad*, editado en 1970, el científico francés Jacques Monod (1910-1973), premio Nobel de Biología, que introdujo el término *teleonomía*, para designar la existencia de una orientación o propósito en el desarrollo de los orga-

nismos vivos y utiliza el de “invarianza” como capacidad para la transmisión intergeneracional de esquemas comportamentales de supervivencia básica, afirma lo siguiente:

“La invariancia parece, en efecto, desde el principio, constituir una propiedad profundamente paradójica, ya que la conservación, la reproducción, la multiplicación de las estructuras altamente ordenadas parecen incompatibles con el segundo principio de la termodinámica. Este principio impone en efecto, que todo sistema macroscópico no pueda evolucionar más que en el sentido de la degradación del orden que lo caracteriza. No obstante, esta predicción del segundo principio no es válida, y verificable sino considerando la evolución de un sistema energéticamente aislado”.(18)

El matemático francés René Thom (1923-2002), en su libro *Parábolas y Catástrofes*, definía de forma muy resumida, las características de su famosa teoría de este modo:

“...se esfuerza por describir las discontinuidades que pudieran presentarse en la evolución del sistema. Intuitivamente se admite que la evolución global de un sistema se presenta como una sucesión de evoluciones continuas, separadas por bruscos saltos de naturaleza cualitativamente diferente. En principio para cualquier tipo de evolución continua subsiste una modelización de tipo diferencial clásico, pero los saltos hacen que se pase de un sistema diferencial a otro. El dato de la teoría de las catástrofes aparece entonces como una especie de “paquete” de sistemas diferenciales que, en la mejor de las hipótesis se da en número infinito. Así pues, el punto representativo “salta” de una evolución continua descrita por un sistema de ecuaciones diferenciales a otra evolución continua descrita por otro sistema y, en determinadas circunstancias, no se puede excluir que un número finito de sistemas no sea suficiente para describir la situación por completo”.(19)

Estas nociones están -en general- ligadas a la teoría matemática *de las bifurcaciones*, entendida, como aquella que explica, dentro de los sistemas dinámicos, los cambios cualitativos que se producen dentro de un sistema como consecuencia de pequeños cambios en alguno de sus componentes, y por tanto con los llamados, *sistemas no lineales*, que Díaz (2008), define de este modo: “*En conformidad con el precepto general de los sistemas generales, según la ciencia del caos, los sistemas no lineales son aquellos que sólo pueden ser descritos por la interacción de sus componentes y no por la mera adición de ellos.(...)Estos sistemas exhiben también conducta repetitiva o periódica y conducta no periódica entremezcladas y se pueden observar en sistemas vastamente diferentes en tamaño y constitución, como una galaxia y un remolino de agua*”.(20)

Recordaremos por último el llamado *Paradigma de doble tarea*, basado en la diferencia de esfuerzo, o tiempo empleado en la realización conjunta o por separado, de tareas que precisan de dos dominios perceptivos diferentes, estudiado por el neuropsiquiatra inglés Baddeley (Inglaterra, 1934), quien fue seguidor del Dr. Allan Paivio, (mencionado, cap. II, p. 171) por sus estudios respecto a la cognición verbal e imaginal, en relación a determinadas enfermedades mentales, y que implica que en su realización conjunta, el deterioro de uno de los dominios perceptivos demanda una mayor participación del otro.

Admitida la hipótesis que considera la existencia de formaciones “*arquetipales*” transmitidas de generación en generación a través del “*inconsciente colectivo*”, como pervivencia de lo ancestral durante la evolución del aparato psíquico, resultaría tentador establecer algún tipo de relación acerca de estas nociones respecto a la génesis de algunas formaciones cerebrales en las que se producen fenómenos asociativos de señales, que provienen de sistemas de diferente antigüedad filogénica.

8.4. Arqueología/Teleología.

“Toda vida psíquica es un todo como forma temporal (Zeitgestalt). Captar a un hombre es cosa que exige la contemplación de su vida desde el nacimiento hasta la muerte (...) Toda historia clínica conduce a la biografía”.(21) Esto decía Jaspers en 1913, aspecto al que nos hemos aproximado en el apartado dedicado a las terapias narrativas. Nos hemos familiarizado con el concepto de *huella mnémica* como subsistencia eventualmente traumática inscrita en el inconsciente y que desde el punto de vista terapéutico debe ser develada y hecha consciente a través del análisis, etc. Nos gustaría cotejar estas cuestiones con el resto de nociones abordadas a lo largo de estas páginas. Amaia Zurbano (2007), respecto al apartado que nos ocupa se expresa de este modo:

“Del mismo modo que la arqueología intenta reconstruir antiguas civilizaciones a partir de ruinas arquitectónicas y de restos de objetos tales como cerámicas, así también, el psicoanálisis mediante el proceso de “libre asociación” reconstruye la historia pretérita del paciente, analizando fenómenos tales como los sueños, bromas, recuerdos, fantasías, síntomas, lapsos, etc., que le abren la vía al inconsciente. En el nacimiento del psicoanálisis también podemos ver la influencia de Darwin, quien hizo un estudio evolutivo de la humanidad, un estudio de nuestros orígenes para comprender nuestro presente”.(22)

Merleau-Ponty (1966), hace la siguiente afirmación: *“Todo esfuerzo para comprender por dentro y desde sus orígenes el espectáculo del mundo exige que nos desentendamos del desarrollo efectivo de nuestras percepciones y de nuestra percepción del mundo, que nos contentemos con su esencia, que dejemos de confundirnos con el fluir concreto de nuestra vida para esbozar el aspecto general del mundo”.*(23)

Arias Muñoz (2003), lo interpreta así: *“Merleau-Ponty, recoge la iniciativa cartesiana y señalará que la naturaleza sólo nos será accesible gracias al cuerpo y así, el cuerpo se convertirá en “nôtre lien vivant avec la nature” pues el cuerpo no será otra cosa que “nuestro medio general de tener un mundo biológico, significativo y cultural”.*(24) No existe a nuestro entender contra-

dicción entre ambas exposiciones, a condición de tener en cuenta los aspectos filogénicos de la cuestión. A este respecto recordamos la, ya mencionada, opinión de Jung -entre otros autores-, sobre la posible existencia de un desarrollo paralelo entre las evoluciones anatómicas y del aparato psíquico respectivamente. Cassirer (1968), en esta línea, menciona al fisiólogo Ewald Hering,(1834-1918), y al biólogo Richard Semon, (1859-1918),-ambos alemanes-:

“Uno de los fisiólogos más destacados de la centuria anterior, Ewald Hering, defendió la teoría de que la memoria tiene que ser considerada como una función general de toda materia orgánica; no es sólo un fenómeno de nuestra vida consciente sino que se extiende a todo el dominio de la naturaleza viva. Esta teoría fue aceptada y desarrollada por R. Semon, quien desarrolló sobre esta base un nuevo esquema general de psicología. Según Semon, la única manera de elaborar una psicología científica es mediante una biología mnémica. La “mneme” fue definida por Semon como el principio de conservación en la mutabilidad de todo acaecer orgánico; la memoria y la herencia constituyen dos aspectos de la misma función orgánica”.(25)

Surge aquí de nuevo, claro está, el problema del tiempo, onto y filogenéticamente considerados, tiempo del individuo y tiempo de la especie como períodos de adquisición cognoscitiva. Eduardo Casarotti, (1999) en alusión al antropólogo francés Paul Ricoeur(1913-2005), expone la dificultad de comprensión y adaptación a esta dicotomía:

“La dificultad de pensar el tiempo surge en nosotros porque intuitivamente tenemos una doble experiencia del tiempo. Por nuestro cuerpo nos sentimos formando parte del tiempo “cosmológico”, es decir de un tiempo pautado por instante sucesivos e iguales que pasan uno detrás de otro. Pero nuestra experiencia íntima del tiempo, que podríamos llamar tiempo “fenomenológico”, es vivida como una distensión en un presente que permanece desde un pasado que se está yendo y hacia un futuro que todavía no ha llegado. El problema del tiempo es articular

esa distancia que en el hombre parece infranqueable entre el tiempo vivido, la temporalidad originaria o existencial, un tiempo que requiere un presente que dura capaz de unir pasado y futuro; y el tiempo vulgar, un tiempo asociado al tiempo del mundo, es decir, sin presente, compuesto de instantes sucesivos que pasan. Nuestra experiencia cotidiana del tiempo queda prisionera así de una paradoja que separa el tiempo vivido de manera existencial entre nuestro nacimiento y nuestra muerte y el tiempo cósmico donde los instantes se suceden sin fin. La inmensidad regular del tiempo del mundo golpea frontalmente nuestro sentir de la brevedad de nuestra vida, que sin embargo es quien da sentido al primero: "He aquí la verdadera paradoja: a escala cósmica la duración de nuestras vidas es insignificante, y sin embargo ese breve lapso de tiempo en que aparecemos en la escena del mundo es el lugar mismo de donde sale toda cuestión importante".(26)

Cirlot (2006), establece por medio del mito una relación de interés entre estas amplias magnitudes en su dimensión colectiva e individual.

"Lo que el mito representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual." [...] Admitiendo como un supuesto de nuestro tiempo, el concepto psicoanalítico del "inconsciente", aceptamos la ubicación en él de todas las formas dinámicas que dan origen a los símbolos, según la consideración de Jung, para quien el inconsciente es "la matriz del espíritu humano y de sus invenciones".(27)

Y en cuanto a las características compartidas entre el inconsciente y las formaciones mitológicas volvemos a Cassirer (1967), quien realiza la siguiente aseveración:

"El mito no parte de una idea conclusa del yo y del alma, sino que es el vehículo que conduce a semejante idea, es un medio espiritual en

virtud del cual la "realidad subjetiva" es descubierta y captada en su peculiaridad. Así pues, justamente en sus configuraciones más originarias y más auténticamente "primitivas" desconoce tanto el concepto de "sustancia anímica" como el concepto de sustancia "cósica" en el sentido metafísico de la palabra. El ser corpóreo y anímico- todavía no se ha consolidado sin que conserva todavía una particular "fluidez". Así como la realidad todavía no está dividida en determinadas clases de cosas con rasgos físicos establecidos de una vez por todas, tampoco hay líneas divisorias fijas entre las diferentes esferas de la vida. Así como faltan los substratos permanentes en el mundo de la percepción "externa", faltan igualmente los sujetos permanentes en el mundo de la percepción "externa", faltan igualmente los sujetos permanentes en el mundo de la percepción interna. Pues también aquí domina el motivo básico del mito, el motivo de la "metamorfosis".(28)

Tal vez se está insistiendo demasiado en estas cuestiones pero no debemos olvidar que el propio Freud, en *Totem y Tabú* (1913), valoraba la práctica de este tipo de comparaciones: *"estableciendo una comparación entre la psicología de los pueblos primitivos tal como la Etnografía nos la muestra y la psicología del neurótico, tal y como surge de las investigaciones psicoanalíticas, descubriremos entre ambas numerosos rasgos comunes y nos será posible ver a una nueva luz lo que de ellas nos es ya conocido".(29)*

La relación entre el mito y los aspectos sintomáticos de las parafrenias contemplados en el V capítulo resultan también evidentes; *"Es bien sabido que todo mito es una búsqueda del tiempo perdido."* (Lévi-Strauss, *Structure et dialectique*). *Búsqueda del tiempo perdido y, sobre todo, esfuerzo comprensivo de reconciliación con un tiempo eufemizado y con la muerte vencida o transmutada en aventuras paradisíacas, realmente así aparece el sentido inductor último de todos los grandes mitos".* (30) Pero no sólo habría que acceder a ese tiempo perdi-

do, sino recorrer el camino de regreso si buscamos la conciliación entre estas dos grandes dimensiones temporales. A este respecto nos interesa la utilización que hace Ricoeur del término *teleología* (doctrina de las causas finales):

“Una arqueología sólo deja de ser abstracta si se la concibe en una oposición complementaria con una teleología, es decir, con una progresiva composición de figuras o categorías en que el sentido de cada una se va esclareciendo mediante el sentido de las figuras o las categorías ulteriores, siguiendo el modelo de la fenomenología hegeliana. Así se perfila un tercer nivel propiamente dialéctico, nivel donde dónde comienza a aparecer la posibilidad de articular las dos hermenéuticas contrapuestas; regresión y progresión representan, además, dos posibles direcciones de interpretación cuyo contraste y complementariedad vamos a explicar (...) La misión de una dialéctica entre regresión y progresión, entre arqueología y teleología, consiste en conducirnos de una reflexión que comprende su arqueología a una inteligencia simbólica que leyera, en el nacimiento mismo de la palabra, la indivisible unidad de su arqueología y su teleología. La dialéctica no lo es todo; sólo es un procedimiento de la reflexión para sobrepasar su abstracción, para hacerse concreta, es decir, completa”.(31)

Y en un bucle, regresamos con Laurie Schneider (1996), a la relación imagen/palabra respecto a esta dimensión temporal cuando dice: *“En el desarrollo, las imágenes también preceden al lenguaje. Los sueños, las fantasías y los recuerdos son imágenes y, como tales, crean un camino de regresión desde las palabras hacia ellas. Ello no quiere decir que un buen cuadro escultura o edificio no sea resultado de tanta elaboración como una obra literaria. En psicoanálisis, el término “regresión” denota retroceder en el tiempo o en el espacio, por ejemplo, de la edad adulta a la niñez o del pensamiento consciente al subconsciente. Imágenes y*

fenómenos ópticos como los sueños, las fantasías y las alucinaciones visuales se basan en varios grados de regresión de las palabras a las imágenes".(32)

8.5. Antropomorfismo /Cosmomorfismo.

No es que [el hombre] haya, concebido el mundo a su imagen ni que se haya concebido a sí mismo a imagen del mundo: es que ha hecho las dos cosas a la vez. Desde luego, ha hecho entrar elementos humanos en la idea que se formaba de las cosas, pero también ha hecho intervenir elementos procedentes de las cosas en la idea que se había de sí mismo".(33) Estas palabras de Durkheim (1976), bien pudieran servir como síntesis de la aquí debatida cuestión sobre la convergencia en lo que a las relaciones entre el ser humano y su entorno se refiere, "Una larga tradición médica, astrológica, física, arquitectónica y artística consideró el cuerpo del hombre como una composición semejante al orden cósmico; el hombre universal era un "universum corpus", una "fábrica humana" que reproducía en su estructura al universo entero.² Como en su disposición exterior, también en su interior, el cuerpo del hombre presentaba un orden proporcionado de acuerdo con los criterios de la complexión, oficio, sitio, figura grandeza, color, dureza blandura, aspereza y correspondencia. (...) La correspondencia del interior del cuerpo del hombre con el cosmos es más explícita en la doctrina de Paracelso".(34)

Estas relaciones, con motivo del establecimiento de las analogías entre nuestros tres grupos de imágenes han sido estudiadas con cierto detenimiento, al menos en lo que respecta a alguno de sus aspectos representacionales. En este sentido, José Jiménez (1986), hace la siguiente reflexión: "En último término, toda representación se establece a partir de un mismo proceso de proyección y despliegue del cuerpo humano en el mundo. La posibilidad de "traducir" imágenes pertenecientes a ámbitos culturales diferentes descansaría justamente en esa referencia, implícita o explícita. Al cuerpo como depósito individual y colectivo, como matriz de la percepción y de

² Paracelso, *Obras completas*, traducción y estudio preliminar de Estanislao LLusma Uranga, Barcelona. Edicomunicación, S. A., 1989. "Libro de las entidades", cap. IV: p. 56.

las imágenes”.(35)

Jean Paul Sartre (1966), llega a decir: *“Mi cuerpo es a la vez coextensivo al mundo, está expandido íntegramente a través de las cosas y al mismo tiempo concentrado en este punto único que ellas todas indican y que soy yo, sin poder conocerlo... Así, el surgimiento del para-sí (el cuerpo) en el mundo hace existir a la vez al mundo como totalidad de las cosas y a los sentidos como la manera objetiva en que se presentan las cualidades de las cosas”.*(36)

En términos psicoanalíticos estaríamos hablando del fenómeno de la *transferencia* y de “el mundo”, como mediador para una correcta percepción del *otro* y de sí mismo.

“Evidentemente hay dos órdenes presentes en el hombre que se entremezclan constantemente, la naturaleza y la cultura. Todo hombre, dice Merleau-Ponty teniendo presente a Heidegger, está arrojado en la naturaleza; pero además, también lo está en un mundo cultural o social que lo envuelve. Ambas dimensiones tienen un encuentro sorprendente en nuestra corporalidad, porque el cuerpo es un espacio natural y simbólico”.(37)

Y desde el punto de vista de la imagen, Jiménez (1986), citando a Douglas, (1921-2007), nos dice lo siguiente: *“Como señala la antropóloga Mary Douglas (1970, 89), el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad. Es así como el cuerpo y el mundo quedan entrelazados en la dinámica de la representación: el cuerpo físico se prolonga en el cuerpo de las imágenes”.*(38)

8.6. Conclusiones.

Para el establecimiento de las analogías simbólico-formales o patrones de representación que constituyen el eje de esta investigación nos hemos ceñido a la ya mencionada noción de *isomorfismo* de K. L. Bertalanffy, cuando afirma: *“la existencia de leyes de análoga estructura en diferentes campos permite el empleo de modelos más sencillos o mejor conocidos, para fenómenos más complicados y menos tratables. De esta manera la teoría general de sistemas tiene que ser, metodológicamente, un importante medio para controlar y estimular la transferencia de principios de uno a otro campo”*.(39) Concepto que define de la siguiente manera: *“El isomorfismo se refiere a que “el total de fenómenos observables exhibe una uniformidad estructural que se manifiesta por muestras isomorfas de orden en sus diferentes niveles o reinos”*.(40)

Nuestras analogías, por lo ya expuesto, verifican además, la existencia de las condiciones normativas establecidas por el autor para evitar toda asociación irrelevante:

1.- *“la analogía, semejanza o parecido, que es una igualdad superficial entre fenómenos que no se corresponden ni en factores causales ni en leyes pertinentes.*

2.- *la homología lógica, que está presente cuando los factores causales difieren, pero las leyes respectivas son formalmente idénticas.*

3.- *la explicación, es decir, el enunciado de condiciones y leyes específicas que tienen validez para un objeto separado o para una clase de objetos”*.(41)

Como no podía ser de otra forma, han sido tenidos en cuenta aspectos gestálticos, utilizados aquí como *punte* entre los aspectos formales y simbólicos de las imágenes. El neuropsiquiatra y psicoanalista Friedrich Salomon Perls (Alemania, 1893-1970), creador

de la terapia de la *Gestalt*, establece cinco puntos de referencia que sustentan su metodología de trabajo:

a) *Si más de una "gestalt" tiende a sobresalir, la unidad y el control de la acción están en peligro.*

b) *Si aparece más de una "gestalt" se puede desarrollar un conflicto interno o una escisión que tiende a substraer el potencial para completar la situación inacabada.*

c) *Si aparece más de una "gestalt" el ser humano tiene que decidir por una de entre varias, con el problema que implica el hecho de decidir.*

d) *Si, en el mismo proceso anterior se deja a la naturaleza que elija por sí misma la decisión se transforma en preferencia, esto es, orden frente a conflicto.*

e) *No hay jerarquía de instintos sino orden de apariciones de las "gestalts" consideradas más urgentes". (Perls, 1969 a).(42)*

La teoría de Perls, manifiesta la importancia concedida a la dualidad o polaridad propugnada por el filósofo alemán Salomón Friedlander (1871-1946), según el cual, el comportamiento humano es un proceso de búsqueda de la homeostasis entre dos polos opuestos, estado que definió como "*Estado de indiferenciación creativa*". También está presente la postura mantenida por el psiquiatra y neuropsicólogo Kurt Goldstein (EE. UU., 1878-1965), en su noción de "*necesidad urgente*" por la que todo organismo tendería a desarrollar un máximo de posibilidades atendiendo a la necesidad más perentoria.

Ha tenido una importancia decisiva el concepto de *desorientación* que creímos detectar en la obra plástica de numerosos pacientes a lo largo de las sesiones de terapia por el

arte y que interpretamos en la línea argumental propuesta por Henry Corbin (Francia, 1903-1978), según la cual: “*La orientación es un fenómeno primario de nuestra presencia en el mundo. Lo propio de la presencia humana es espacializar un mundo a su alrededor, y este fenómeno implica una cierta relación del hombre con el mundo, con su mundo, de tal manera que esa relación está determinada por el modo mismo de su presencia en él (...) la orientación en el tiempo nos remite a las diferentes maneras en que el hombre experimenta su presencia en la tierra, a la continuidad de esa presencia en algo así como su historia y al problema de si esa historia tiene un sentido*”; (Henry Corbin, *El Hombre Luz en el Sufismo Iranio*, cap. I). [pp. 628-629] (43)

En su obra, *El pensamiento salvaje* (1962), Lévi-Strauss, admira una maza para matar peces utilizada por los indios tlingit decorada con bajorrelieves que recuerdan diversas características fisonómicas de estos animales y que el autor conservaba en una estantería de su biblioteca; dice al respecto: “*su función y su símbolo parecen estar replegados el uno sobre el otro y formar un sistema cerrado*” (44) También pudiera decirse, sin alterar las palabras del eminente antropólogo, que sus aspectos representacionales y funcionales se encuentran perfectamente integrados.



Claude Lévi-Strauss, 1987, *El pensamiento salvaje*, (1ª ed., 1962) Cap. III, *Los sistemas de transformaciones*, Ilust. n° 2.

Sin embargo, no ocurre lo mismo con las láminas de anatomía y cartografía presentadas, a pesar de haberse destacado en numerosas ocasiones su aspecto utilitario. La razón claro está, reside en que el carácter funcional de la maza no desaparecería aunque se suprimiesen

sus referencias pisciformes en cambio, cualquier modificación, introducida en un mapa o esquema afecta al cometido para el que han sido elaborados. Observadas en su aspecto diacrónico, la faceta ostensiva de estas imágenes sufre dramáticas transformaciones respecto a su finalidad práctica. Como se ha visto, estos cambios tienen algo que ver con el progreso científico pero mucho más, con las maneras de representación, derivadas de los sistemas de referencia simbólica, predominantes en cada época.

También hay que recordar que los temas objeto de estudio de estas obras, estaban sujetos a graves restricciones desde el punto de vista de su comprensión, por la lejanía en el caso de los mapas y por cuestiones religiosas o de otro tipo en las ilustraciones anatómicas, con lo que el dibujante tuvo que enfrentarse a graves imprecisiones de cara a su confección. Con todo, estas dificultades tuvieron que ser dirimidas, motivo por el cual este tipo de documentos admite una lectura dual entre lo instrumental y lo simbólico, y por derivación, entre lo preceptivo y lo inconsciente, lo que desde el punto de vista descriptivo los hace adecuados a una labor de cotejo respecto a obra plástica de los enfermos mentales, partiendo en esta última, de la necesidad de superar un umbral mínimo de reconocimiento visual.

Verificada la existencia de estas analogías y dejando claro que no estamos en situación de establecer relaciones efectivas entre estos modelos representacionales y mecanismo psicológico alguno, expondremos algunas consideraciones que pudieran darse respecto a los fenómenos observados desde el punto de vista descriptivo.

Los aspectos estructurales:

A.-1. Omisiones.

A.-2. Simplificación/Completamiento.

A.-3. Incorporación.

Pudieran relacionarse con el tratamiento de los materiales problemáticos (zonas desconocidas) que en el primer caso son eliminados, en el segundo experimentan una “acomodación” de índole gestáltica, y cuyo afloramiento se tolera -o no puede evitarse-, en el tercero.

Aspectos verbo-icónicos:

B.-1. Texto e imagen.

B.-2. Texto se adapta (formalmente) a imagen.

En una primera apreciación la aparición conjunta de texto e imagen sugeriría cierta necesidad de precisión que no excluye una regulación mutua de matices descriptivos entre ambos elementos. En el segundo caso (B.-2.) podemos hablar de deslizamientos significante/significado entre palabras y dibujos.

Aspectos icónico-narrativos:

C.-1. Imagen “dentro de la imagen”.

C.-2. Módulos/despiece.

C.-3. Secuencias.

En (C.-1), la labilidad narrativa que supone la inclusión de diferentes escenas en una sola imagen puede dar lugar a varias apreciaciones. En todo caso, el tema de la obra se halla fragmentado y reelaborado en una cadena asociativa cuyas connotaciones respectivas colaboran en el relato general de la composición. En el segundo caso (C.-2) por el contrario, se produce una disgregación de elementos que pudiera entenderse como un comienzo de descomposición en la estructura de la imagen pero también como una llamada a concentrar la atención sobre sus elementos considerados de forma aislada. En (C.-3) La serialidad supone la consideración del tiempo -evolución de los acontecimientos-, en aquello que se representa y en secuencias autobiográficas, la asunción del correlato como forma de representación.

Aspectos proyectuales y sintéticos:

D.-1. Esquemas explicativos.

D.-2. Diagramas.

La utilización de esquemas pretende proporcionar accesibilidad de carácter lógico y explicativo a lo representado. La composición diagramática (D.-2) nos aproxima al emblema, en el

aspecto de sintetizar diferentes elementos o fenómenos en una sola imagen por medio de la condensación de sus significantes.

Aspectos metamórficos:

E.-1. Abstracción.

E.-2. Transparencia.

E.-3. Metamorfosis.

E.-4. Antropomorfismo.

La abstracción formal (E.-1) mediante la eliminación de elementos accesorios destaca aquellos aspectos sustanciales que desean ser evidenciados. El uso de la transparencia (E.-2) produce solapamientos entre figura y fondo de los que pudiera deducirse una cierta inconsistencia de la primera, que queda impregnada por las características del segundo.

La metamorfosis (E.-3) supone una modificación sustancial en lo representado cuya interpretación abarcaría el proceso establecido entre el estado de origen y el estado final de la imagen en cuestión. La personificación o antropomorfismo (E.-4) introduce específicamente en esta modificación al ser humano, que aparece connotado por las características del otro elemento que participa en la transformación.

Aspectos simbólicos:

F.-1. Alegoría.

F.-2. Simbolismo.

F.-3. Arquetipos.

Las imágenes alegóricas (F.-1) funcionan como *paráfrasis* en el sentido de que se apoyan en relaciones asentadas y de uso común por las que una cosa significa o representa otra diferente. Por medio de la relación simbólica (F.-2) se establecería una transmutación de tipo trascendente en los planos de comprensión de lo que se representa. La aparición de figuras *arquetipales* (F.-3) respondería a la presencia de contenidos simbólicos fuertemente

acentuados presentes en el ideario de un gran número de individuos.

Estas páginas se han escrito, en relación a esa asombrosa capacidad de transposición simbólica que se ha dado en llamar Arte y que, como se supone, constituye la permeable y vaga frontera que separa al artista del loco. Más allá de la muestra de estas formas de representación, tanto en el campo del arte tradicional como en los dos amplios grupos de imágenes de intención descriptiva y en la pintura psicopatológica, entendemos esta investigación en su factura general, como *artefacto* de índole estética, en el sentido de que muestra, relaciones de modificación configuracional formales y simbólicas entre lo objetivo y lo subjetivo en una exposición de imágenes y conceptos que consideramos susceptible de generar ulteriores asociaciones de ideas de carácter, imaginativo y plástico.

Los amplios horizontes de esta singladura a bordo de la nave de los locos, ha dado lugar sin duda, a algunas imprecisiones y vaguedades. Artistas y locos nos vemos inclinados a la divagación. Es nuestro modesto privilegio.



El mundo en la cabeza de un loco, -[s.n.]-1590,
Collection d'Anville; 00064 Res. (B.N.F.).

- (1) CORTÁZAR, Julio, 1968. *La vuelta al día en ochenta mundos, Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion*, Siglo XXI, Buenos Aires. [pp. 59-60]
- (2) RICOEUR, Paul, 1990, op. cit., [p. 169]
- (3) JUNG, Carl Gustav, 2002 , op. cit., [p. 22]
- (4) GOMBRICH, E. H., 2000, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2., Debate, Madrid. 1ª Ed., 1972. [p.125]
- (5) VALBUENA, Felicísimo, 1979, *La comunicación y sus clases*, Edelvives, Zaragoza. [p. 99]
- (6) CASSIRER, Ernst, 1968, op. cit., Cap. VII, *Mito y religión*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1944. [pp. 67-68]
- (7) HOGG, J., 1969, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili S.A., Barcelona. [p. 101]
- (8) VIGOTSKY, Lev, 2006, *Psicología del arte*. Paidós S.A., Barcelona. [p. 53]
- (9) CIRLOT, J. E., 2006, op, cit. [p. 232]
- (10) MARINA, J. A., 2002, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona. [p. 27]
- (11) DURKHEIM, Emile, 1993, op. cit., cap. III, *Las principales concepciones de la religión elemental (continuación)*, I, [pp.142-43]

- (12) ARNHEIM, Rudolf, 1967, *El pensamiento visual*, Cap. XIII, *El lugar que les cabe a las palabras. Cognición intuitiva y cognición intelectual*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1ª Ed., 1969. [pp. 231-232]
- (13) CASSIRER, Ernst, 1976, op. cit., III. *Fenomenología del reconocimiento. Introducción II*, Fondo de cultura económica, México. 1ª Ed., (1923-1929). [pp. 141-142]
- (14) DÍAZ, José Luis, 2002, op. cit., cap. I, *Conocimiento y método: los vértices del juego. Equilibrio y transformación*. Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1977. [p. 48]
- (15) Ibid., [p. 50] / Cfr. [pp. 48-53]
- (16) PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle 1979, *La nouvelle alliance*, cap. VI, *L'énergie et et L'ère industrielle*, 3, *Des machines thermiques à la flèche du temps*, Gallimard, Paris. [p. 191]
- (17) Ibid., cap. VI, *L'ordre par fluctuation*, 2, *Fluctuations et cinétique chimique*, [p. 245]
- (18) MONOD, Jacques, 1981, op. cit. [p. 28]
- (19) THOM, René, 1985, *Parábolas y catástrofes*, Tusquets, Barcelona. 1ª Ed., 1980. [p. 66]
- (20) DÍAZ, José Luis, 2002, op. cit., [pp. 52-53]
- (21) JASPERS, Karl, 2000, *Psicopatología General*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1913. [p. 743]

- (22) ZURBANO CAMINO, Amaia, 2007, *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, (Tesis Doctoral), Dir., Dra. Elena Mendizábal Egialde. UPV/EHU., Facultad de BB. AA., Dep. de Escultura. [p. 55]
- (23) MERLEAU-PONTY, Maurice, 1966, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona. 1ª Ed., 1944. [p. 67]
- (24) ARIAS MUÑOZ, J.A., 2003, *La Antropología Fenomenológica de Merleau-Ponty*, Fragua, Madrid. [p. 15]
- (25) CASSIRER, Ernst, 1968, op. cit., Cap. IV. *El mundo humano del espacio y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1944. [p. 47]
- (26) CASAROTTI, Eduardo, 1999, *Paul Ricoeur La constitución narrativa de la identidad personal*, Serie: Filósofos de Hoy (VI), Revista: Relaciones. Revista al tema del hombre, Dir., Saúl Paciuk, Montevideo, Ed. En papel, nº 180, (Mayo), Ed. En Internet: nº 31. (01/13). Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9905/>
- (27) CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, op. cit., *El simbolismo de los sueños*, Siruela, Madrid. [p. 33]
- (28) CASSIRER, Ernst, 1976, op. cit., [pp. 90-91]
- (29) FREUD, Sigmund, 1972, *Totem y Tabu*, O.C., Tomo V, (1909-1913). LXXIV, (1912-3) Cap. I, *El horror al incesto*. Biblioteca Nueva, Madrid. [p. 1747]

- (30) DURAND, Gilbert, 2004, op. cit., Segunda parte. *Del denario al basto*, 4, Mitos y semantismo, Fondo de Cultura, México. [p. 382]
- (31) RICOEUR, Paul, 1990, *Freud: Una interpretación de la Cultura*, Libro tercero, *Dialéctica: Una interpretación filosófica de Freud*, Siglo XXI, Madrid. [p. 298]
- (32) SCHNEIDER, Laurie, 1996, *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid. [p. 53]
- (33) DURKHEIM, Emile, 1993, op. cit. Cap. VII, 6, *Origen de estas creencias*, [p. 386]
- (34) RAMIRO RUIZ, Marcelo, 2000, *Microcosmos: El hombre del Nuevo Mundo y la Tradición Grecolatina, El Hombre como figura refleja del Cosmos*, Revista: Estudios de Historia Novohispana, Vol., 21, (UNAM) Universidad Nacional Autónoma de México, [p. 14] (05/13), Disponible en:
<http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn21/EHN02101.pdf>
- (35) JIMENEZ, José, 1986, *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid. [p. 141]
- (36) SARTRE, J. P., 1966, *El ser y la nada*, IV. Parte, *El para el otro*, Cap. I, *La existencia del prójimo*, Losada, Buenos Aires. [pp. 404-405]
- (37) PÉREZ RIOBELLO Asier, 2008, *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo* 3.4. *El problema de la otredad. La búsqueda del verdadero trascendental*. Eikasía. Revista de Filosofía, Dr. Fernando Pérez Herranz, (Universidad de Alicante) año IV, 20 (septiembre 2008).(03/14). [pp. 207-208]. Disponible en:
<http://www.revistadefilosofia.com/revista20.pdf>

- (38) JIMENEZ, José, 1986. Op. cit., [pp. 141-142]
- (39) MARTÍNEZ MURGUÍA, Viviana, 2001, *Corrientes contemporáneas en psicología*, 5, *Corrientes psicológicas actuales*, 5.1. *Sistémica*, Universidad Univer, Plantel Pedregal en Baja California, Tijuana, México, [p. 74] (11/13), Disponible en: <http://portal.psicologiatj.com/index.php/libreria/libros-gratis/item/download/2>
- (40) Ibid.
- (41) Ibid.
- (42) C. GENOVARD, 1977, *Escuelas contemporáneas en el "counseling" psicologico: bases para la historia de la "Gestalterapy*, *Quaderns de psicología. International journal of psychology*, U.A.B., Vol, 1, nº 6, I. Introducción, [p. 12] Disponible en: http://ddd.uab.cat/pub/quapsi/quapsi_a1977v1n6/quapsi_a1977v1n6p7.pdf
- (43) GONZÁLEZ FRÍAS, Federico, 2013, *Diccionario de Símbolos y Temas Misteriosos*, Libros del innombrable, Zaragoza. [p. 12]
- (44) LÉVI-STRAUSS, C., 1977, *El pensamiento salvaje. La ciencia de lo concreto*, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá. [p. 49]

GLOSARIO

⁷ **Abstracción (II):** (Etim. - Del lat. abstractio). f. Acción y efecto de abstraer y abstraerse. (...) Así pues a la abstracción, sirve de punto de partida la atención, que es inteligencia y voluntad, de medio de consolidarla el lenguaje, y de arma para propagarla el poder generalizador de la mente. Goza también el espíritu de fuerza abstractiva en sentido de separar de una cosa o de un grupo de ellas o de hechos, todo lo que no le convenga considerar. (Vol. I, pp. 762-763).

⁶ **Abstraer:** (Del lat. abstrahere). tr. Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción. (p. 11).

⁴ **Acción recíproca:** "En sentido restringido es la dependencia mutua de unas cosas respecto a otras, fundada en la causalidad eficiente. (...) En acepción amplia hablase de acción recíproca cuando se trata de la mutua ordenación y complementación de causas heterogéneas (...) Una clase especial de acción recíproca reina entre lo somático y lo anímico. (p. 41).

¹ **Aislamiento:** Mecanismo de defensa, típico sobre todo en la neurosis obsesiva, y que consiste en aislar un pensamiento o un comportamiento de tal forma que se rompan sus conexiones con otros pensamientos o con el resto de de la existencia del sujeto. (p. 17).

⁶ **Alegoría:** (Del lat. allegoria, y este del gr. ἀλληγορία). f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. (p. 67).

⁷ **Alegoría(II):** (Etim.- del Gr. allos, otro y agorénein, hablar, arengar.) f. Figura retórica. // Ficción por la cual una cosa representa a otra diferente. (...) Sin embargo, la alegoría no es tan sólo una figura retórica, sino que debe considerársela como un modo general de expresión. Bajo este aspecto se encuentra entre los pueblo primitivos, para los que las imágenes

reemplazan las palabras abstractas (...). (Vol. IV., pp. 370-371).

⁶ **Anabolismo:** Conjunto de de procesos metabólicos de síntesis de moléculas complejas a partir de otras más sencillas.(p. 97).

⁴ **Análisis:** Etimológicamente significa descomposición (de un todo en sus partes). En el lenguaje filosófico, análisis designa el método consistente en descomponer mentalmente un todo (ya sea real, ya lógico) en sus constitutivos parciales. El análisis separa unas de otras las partes conocidas inicialmente sólo de un modo implícito, es decir articuladas en un conjunto total, obteniendo así un conocimiento explícito de las mismas. A esta dirección del pensar se opone otra denominada síntesis.(p. 59).

⁵ **Analogía:** Es, en términos muy generales, la correlación entre dos términos de dos o varios sistemas u órdenes, es decir, la existencia de una relación entre cada uno de los términos de un sistema y cada uno de los términos de otro. La analogía equivale entonces a la proporción, la cual puede ser entendida cuantitativa o topológicamente.(p. 158).

⁷ **Anatomía:** (Etim.-Del Gr. anatemneisa, cortar, disecar). Disección de las partes de un cuerpo orgánico. //Ciencias de las diferentes partes de un cuerpo orgánico. // Escult. y Pint. Disposición, forma y sitio de los miembros externos de un cuerpo. (Vol. V., p. 373).

⁶ **Antropomorfismo:** (De antropomorfo).//3. Tendencia a atribuir rasgos y cualidades humanas a las cosas. (p.115).

⁷ **Antropomorfismo** (II): (Etim.-Del Gr. Antrhopos, hombre y morphe, forma.) Hist. Rel. y Filos. Atribución de la figura del hombre a lo que no es humano, y entre paganos y gentiles se entiende la asignación de la figura humana a la divinidad. (...). (Vol. V., p. 873).

⁶ **Arquetipo:** (Del lat. archetypus, y este del gr. ἀρχέτυπος). M. Modelo original y primario en un arte u otra cosa. II4. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo. (p. 141).

¹ **Asociación:** Palabra tomada del asociacionismo para designar toda ligazón entre dos o más elementos psíquicos, cuya serie constituye una cadena asociativa. (p. 33).

⁴ **Asociación (II):** La asociación consiste en el siguiente hecho expresado por una ley de reproducción: cuando determinadas imágenes v. gr., A y B, estuvieron una vez en la conciencia, ya simultáneamente, ya en sucesión próxima, la presencia de la vivencia primera A suscitará también la representación de la vivencia B, sin que actúen las causas originariamente productoras de ésta. La asociación es el lazo que une mutuamente las huellas de A y B. Si posteriormente, A deviene consciente por otra causa, se tirará de este lazo poniendo a B sobre el umbral de la conciencia. (...) La dependencia del recuerdo respecto al cerebro, no constituye ningún obstáculo para la existencia de recuerdos psíquicos inconscientes, como tampoco lo es para la existencia de conocimientos conscientes. La base es, pues, una disposición compuesta de un elemento material y otro psíquico. La excitación ligada a la imagen primera es conducida por disposición psíquica de tal manera que se sigue la imagen asociada. (p. 65).

⁵ **Asociación (III):** En su Enquiry (III), Hume manifiesta que *"es evidente que hay un principio de conexión entre los diferentes pensamientos o ideas de la mente, y que en su aparición a la memoria o la imaginación se introducen unos a otros con cierto método y regularidad"*. De hecho, no hay uno, sino varios principios de conexión, de los cuales tres son predominantes: la semejanza, la contigüidad (en el tiempo o espacio) y la causa-efecto. (p. 256).

² **Atributos:** Objetos de uso, simbólico o no, o incluso seres vivos que acompañan a las per-

sonificaciones para construir alegorías.(p. 101).

¹ **Autoplástico-Aloplástico:** Términos que califican dos tipos de reacción o de adaptación, el primero de los cuales consiste en una modificación del organismo solo, y el segundo en una modificación del medio ambiente.(p. 43).

⁵ **Bachelard Gastón,** [*“corte epistemológico” (o “ruptura epistemológica”)*]: Frente a la pretensión de saberes absolutos, Bachelard destaca la necesidad de atenerse a conocimientos dominados por el “aproximativismo” y el probabilismo. (...) Una de las ideas más influyentes -si no la más influyente de Bachelard es la de “corte epistemológico” (o “ruptura epistemológica”) introducida en su obra *La formation de l' esprit scientifique* (1938). Bachelard considera que hay que hay una ruptura entre el espíritu pre-científico y el científico; cada uno de ellos se atiene a un modelo conceptual y a un marco de referencia propio, distinto del otro y no comparable estrictamente con él.(p. 298).

² **Binario:** Todos los procesos naturales en cuanto poseen dos fases contrarias fundamentan un estado dualista. La integración de esa contradicción en un complejo superior, origina un sistema binario fundado en la tensión de una polaridad.(p. 109).

⁴ **Cambio (mutatio):** Entiéndese por cambio el devenir otro, el paso de un modo de ser a otro.(...) En sentido propio se denomina cambio únicamente el cambio interno en el cual un determinante existente en la cosa o propia de la cosa o propia de la cosa misma se convierte en otro distinto.)(...) En el verdadero cambio se conserva invariable un substrato común a los estados inicial y final que constituye la base de aquel, pues el cambio no significa la desaparición de una cosa y la producción enteramente nueva de otra. (...) El cambio es una realidad incompleta en cuanto que denota un tránsito de la posibilidad (Potencia) a la realidad de una cosa o estado.(pp. 80-81).

⁷ **Cartografía:** (Etim.-De cartógrafo.) Arte de trazar cartas geográficas. (Vol. XI., p. 1478).

¹ **Catexis:** Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc.(p. 49).

² **Centro:** El paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo intemporal.(p. 131).

⁴ **Certeza:** (...) puede definirse como un firme asentimiento fundado en la evidencia del objeto. (...) En el aspecto psicológico, certeza es un juicio que se consuma en el asenso (afirmación) éste ha de ser “firme” o sea, puesto como definitivo o con exclusión de toda duda, en oposición a la mera opinión, asenso provisional que no la excluye.(pp. 93-94).

⁷ **Codificar:** (Etim.-Del lat. codex, código y facere, hacer.) v.a. Hacer o formar un cuerpo de leyes metódico y sistemático. (Vol. XIII., p. 1253).

⁶ **Completar:** (De completo). tr. Añadir a una magnitud o cantidad las partes que le faltan.// Dar término o conclusión a una cosa o a un proceso.(p. 409).

⁷ **Completar(II):** (Etim-De completo.) v.a. Hacer cumplida y perfecta una cosa. (Vol. XIV., p. 800).

⁴ **Concreto:** Llámense concretas las representaciones que ofrecen su objeto tal como se da en la intuición sensorial (...) Pensar concreto es aquel que representa sus objetos no sólo mediante conceptos sino también mediante las intuiciones a ellos correspondientes. El pensar humano integral y el pensar precientífico son preponderantemente concretos.(pp.

proceso involutivo, degenerante, destructor se basan en la conversión de lo uno en múltiple (por ejemplo, ruptura de una roca en muchas piedras). Las mutilaciones corporales, la separación de lo unido, son símbolos de análogas situaciones en lo espiritual.(p. 172).

⁶ **Despiezar:** tr. Arq. e Ingen. (Il dividir una obra en las distintas partes que la componen).(p. 540).

¹ **Desplazamiento:** Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de esta, para pasar a otras representaciones poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa.(p. 99).

¹ **Determinación múltiple:** Hecho consistente en que una formación del inconsciente (síntoma, sueño, etc.) remite a una pluralidad de factores determinantes. Esto puede entenderse en dos sentidos bastante distintos:

a) La formación considerada es la resultante de varias causas, mientras que una sola causa no basta para explicarla.

b) La formación remite a elementos inconscientes múltiples, que pueden organizarse en secuencias organizativas diferentes, cada una de las cuales a un cierto nivel de interpretación, posee su propia coherencia. Este segundo sentido es el más generalmente admitido. (p. 411).

⁶ **Diagrama:** (Del lat. diagramma, y este del griego *διάγραμμα*, diseño) Dibujo geométrico que sirve para mostrar una proposición, resolver un problema o representar de una manera gráfica la ley de variación de un fenómeno. (p. 551).

⁶ **Diagrama(II):** (Etim-Del Gr. Diáγραμμα figura geométrica, comp. de diá, por, y gramma, letra, línea.)m. Representación gráfica de la dependencia entre dos variables. (Vol. XVIII., p. 603).

¹ **Dinámico** (adj.): Califica un punto de vista que considera los fenómenos psíquicos como resultado del conflicto y de la composición de fuerzas que ejercen un determinado empuje siendo éstas, en último término, de origen pulsional.(p. 100).

⁴ **Dinámico** (II): Puede calificarse de dinámico todo aquello que envuelve relación a movimiento, actividad y fuerza. En oposición al punto de vista estático, el dinámico hace resaltar la conexión concreta de las cosas en el plano de la acción y del devenir. El orden dinámicamente considerado se identifica con la finalidad.(pp. 156-157).

⁴ **División**: En sentido amplio, división es la desarticulación de un todo en sus partes. Toda división supone un todo que se divide, las partes en que es dividido y un fundamento o punto de vista desde el cual se realiza la división. (p. 172).

⁴ **Duda**: (...) El dudar presupone tener conciencia de un juicio frente al cual hay que tomar posición y, además, la existencia de razones o, por lo menos, de razones aparentes a favor de cada una de las dos hipótesis antagónicas. (p. 174).

² **Emblemas**: Composiciones alegóricas basadas en la unión de elementos naturales o artificiales, que pueden poseer sentido simbólico. (...) Estos ideogramas figurativos suelen acompañarse de una divisa que explica su sentido o duplica el enigma, y de una glosa en prosa. El interés por el emblema como modo de imagen llevó a ilustrar libros de autores clásicos con emblemas expresamente dibujados y grabados para alegorizar determinadas abstracciones, ideas o hechos que destacan a lo largo del texto. (...) (pp. 186-187).

⁵ **Empírico**: Se define a menudo “empírico” como “correspondiente a (o ajustado a) la experiencia”.(p. 998).

⁵ **Energía, (Entropía):** (...) Sadi Carnot (1796-1832) en su célebre trabajo *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres a développer cette puissance*, publicado en 1834). Según el mismo, en la forma generalizada que le dio Claude Carnot-Clasius) la entropía total de un sistema térmicamente aislado aumenta. Solo si el sistema fuese reversible la entropía permanecería constante.(p. 1015).

⁴ **Error:** Es un juicio explícito o implícito en el cual quien lo formula equivoca, sin saberlo el objeto. El error difiere de la falsedad lógica en que esta concierne meramente a la relación objetiva de un juicio con el objeto, mientras el error incluye también la toma de posición subjetiva.(p. 182).

¹ **Escisión del objeto:** Mecanismo descrito por Melanie Klein y considerado por esta autora como la defensa más primitiva contra la angustia: el objeto al que tienden las pulsiones eróticas y destructivas es escindido en un objeto "bueno" y un objeto "malo" que entonces seguirán destinos relativamente independientes dentro del juego de introyecciones y proyecciones.(p. 125).

⁴ **Espacio** (Percepción del): Es la percepción de las cosas sensibles (incluso del cuerpo propio) en su estar extendidas espacialmente, en su estructura y en la distancia que las separa unas de otras y de nosotros.(p. 191).

⁷ **Especulación:** (Etim-Del lat. *especulatio*.)f. Acción y efecto de especular. (...)Filos. Es el acto de entendimiento que prescinde objetiva o subjetivamente al menos de los resultados prácticos con que el objeto del conocimiento puede interesar al que lo conoce. (Vol. XXII,, pp. 135-138).

⁵ **Esprit de Finesse:** En los *Pensamientos* de Pascal, (fragmento 21 de la edición de

Jacques Chevalier), se encuentra una célebre distinción entre el espíritu de geometría y el espíritu de finura (esprit de finesse), que podía llamarse asimismo “espíritu de sutileza”. En el espíritu de geometría “los principios son palpables”, si bien alejados del uso común. (...) En el espíritu de finura en cambio, los principios pertenecen al uso común y están ante todo el mundo.(p. 1105).

⁶ **Esquema:** (Del lat. schema, y este del gr. *σχῆμα*, figura). M. Representación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales.//2. Resumen de un escrito, discurso, teoría, etc., atendiendo sólo a sus líneas o caracteres más significativos.(p. 667).

⁵ **Estructura:** (...) Una consideración abstracta de las estructuras atiende a la forma como se relacionan elementos dentro de un dominio de objetos no especificados y a como se relacionan entre sí las relaciones de relaciones y así sucesivamente. No importan ni los objetos ni el carácter de las relaciones entre ellos; importa únicamente el patrón según el cual los objetos, sean los que sean y las relaciones, sean las que sean, están articulados.(p. 1125).

⁵ **Estructuralismo:** Se da a este término el sentido muy general de estudio de cualesquiera estructuras en cualesquiera de los sentidos que puede darse a “estructura”, cabrá llamar estructuralistas a muchas doctrinas y opiniones, tal vez a todas.(p. 1130).

⁵ **Evolución,** (Evolucionismo):(...) La idea o imagen que suscita “evolución” es la del despliegue, desarrollo o desenvolvimiento de algo que se hallaba plegado (o replegado), arrollado o envuelto. Una vez desenvuelta o desplegada, una realidad puede revolverse o replegarse. A la evolución puede suceder la involución.(p. 1158).

⁴ **Explicar:** Explicar y explicación significan en general, reducción de lo desconocido a lo conocido. Se explica un concepto indicando las notas particulares ya supuestas, de que consta.

está el hecho de que su método, la explicación es racional-conceptual.(pp. 222-223).

⁷ **Extensión:** (Etim-Del lat. extensio) f. Acción o efecto de extender o extenderse. // Dilatación, ensanche, amplitud. (Vol. XXII., p. 1557).

⁴ **Fantasía:** (imaginación): Es, a diferencia de la memoria, la facultad de unir libremente contenidos representativos. Extrae su material de los recuerdos, pero lo combina de manera libre para constituir nuevas formas; no obstante, en el ejercicio de su actividad, está íntimamente ligada a las leyes de la asociación, así como también a las esferas de del sentimiento y de la tendencia.(p. 225).

¹ **Fantasías originarias:** Estructuras fantaseadas típicas (vida intrauterina, escena originaria, castración, seducción) que el psicoanálisis reconoce como organizadoras de la vida de la fantasía, cualesquiera que sean las experiencias personales de los individuos; según Freud, la universalidad de estas fantasías se explica por el hecho de que constituyen un patrimonio transmitido filogenéticamente.(p. 143).

² **Figuras:** En el aspecto representativo, las figuras se identifican en cuanto a su significación, con el objeto o ser aludido. Simbólicamente es lo mismo un gallo que su figura pintada, grabada o esculpida. Cuando la figura corresponde a un ser viviente, éste es el que detenta el sentido dominante, pudiendo existir simbolismos secundarios derivados del color, de la forma, etc.(p. 210).

² **Formas:** Determinadas ciencias como la psicología de la forma, el isomorfismo, la morfología, confluyen en muchas de sus conclusiones con la simbolística tradicional. (...) Las formas que, dentro de un mismo sistema o grupo. Son diferentes, pueden ordenarse en serie o gama (y son aptas para su inclusión en órdenes de analogías y correspondencias).(…) (pp. 213-214).

⁷ **Gnoseología:** f. Con este nombre designamos aquí la parte de la filosofía que otros llaman Teoría del conocimiento. Baumgarten, filósofo alemán del siglo XIII, empleo ya esta denominación que después cayó en desuso (...) (Vol. XXVI, p. 891).

⁵ **Hilozoísmo:** Es el nombre que recibe la doctrina según la cual la materia está animada. (p.1641).

⁶ **Homeopatía:** (De homeo- y -patía). F. Sistema curativo que aplica a las enfermedades, en dosis mínimas, las mismas sustancias que, en mayores cantidades producirían al hombre sano, síntomas iguales o parecidos a los que se trata de combatir.(p. 829).

⁶ **Homeostasis:** (De homeo y del gr. *στάσις*, posición, estabilidad). Biol. Conjunto de fenómenos de autorregulación, que conducen al mantenimiento de la composición y propiedades del medio interno de un organismo. (p. 829).

⁵ **Homo mensura:** La expresión “Homo mensura” literalmente (“El hombre es la medida”) es empleada usualmente como formulación abreviada del llamado principio de Protágoras: (El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en tanto que son y de las que no son en tanto que no son).(p. 1688).

¹ **Huella mnémica:** Término utilizado por Freud, a lo largo de toda su obra, para designar la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria. Las huellas mnémicas se depositan, según Freud en diferentes sistemas; persisten de un modo permanente pero sólo son reactivadas una vez catectizadas.(p. 177).

⁵ **Identidad:** (Teoría de la): Se ha dado este nombre a la teoría según la cual hay identidad entre procesos o estados mentales y acontecimientos físicos o corporales, específicamente,

estados del cerebro.(p. 1747).

² **Ideogramas:** Representaciones gráficas –incididas, pintadas, dibujadas, etc.- de ideas o cosas mediante una reducción a los elementos esenciales que las pueden sugerir. El ideograma, que hasta cierto punto coincide con el jeroglífico de las antiguas culturas, expresa la transición entre la imagen estrictamente representativa y el signo convencional, de un lado, y el alfabético, de otro.(...)Obvio es decir que estos signos tienen valor simbólico con frecuencia, especialmente en la fase del ideograma propiamente dicho, ya que, a la vez que poseían un carácter sacro, evocaban el objeto mejor que mencionarlo, e incluso se tenía en cuenta el poder mágico de los nombres y de las fórmulas así escritas.(...) (p. 256).

⁷ **Imagen:** (Etim- del lat- imago, imaginis, imagen.) Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. (Vol. XXVII., p. 1042).

⁵ **Imagen (II):** Es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido los términos “imagen” y “representación” tienen el mismo significado.(p. 1764).

¹ **Incorporación:** Proceso en virtud del cual, el sujeto de un modo más o menos fantasmático, introduce y guarda un objeto dentro de su cuerpo.(p. 195).

⁶ **Incorporar:** (Del lat. Incorporare). tr. Agregar: unir algo a otra cosa para que haga un todo con ella.(p. 856).

⁷ **Innatismo:** (Etim-De innato.)m. Sistema filosófico que enseña que las ideas son con-naturales a la razón y nacen con ella. (Vol. XXVII., p.1641).

¹ **Intelectualización:** Proceso en virtud del cual el sujeto intenta dar una formulación discursiva a sus conflictos y a sus emociones, con el fin de controlarlos. (p.198)

¹ **Introyección:** Proceso puesto en evidencia por la investigación analítica: el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del “afuera” al “adentro” objetos y cualidades inherentes a estos objetos.(p. 205).

⁵ **Introyección (II):** Se llama a veces “introyección” a la apropiación por un sujeto de características que pertenecen, o que se supone que pertenecen, a otro sujeto, e inclusive a la apropiación por un sujeto de características de un objeto cuando este éste ha sido representado por el sujeto “apropiante” como animado o “vivificado”. La introyección aparece como lo contrario de la proyección. Pero como el sujeto introyectante es a la vez el sujeto proyectante, puede decirse también que la introyección no es lo que se opone a la proyección, sino una de las formas en que se lleva a cabo la última.(pp. 1894-1895).

⁴ **Intuición:** En sentido estricto, es la visión directa de algo individual existente que se muestra de un modo inmediato y concreto, es decir, sin intervención de otros conocimientos. (p. 298).

⁵ **Intuición (II) :** La intuición intelectual es aquel tipo de intuición por medio del cual, algunos autores pretenden que se pueden conocer directamente ciertas realidades que se hallan fuera del marco de la experiencia posible. Kant rechaza este tipo de intuición. El tipo de intuición aceptable es aquel que tiene lugar “en tanto que el objeto nos es dado”, lo cual únicamente es posible, al menos para nosotros los hombres, cuando el espíritu ha sido afectado por él de cierto modo. Según Kant, los objetos nos son dados por medio de la

sensibilidad, y sólo ésta produce intuición.(p. 1897).

⁵ **Isomorfismo:** (...) En química se llaman isomorfos a los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina.(p. 1915).

⁴ **Logos:** Logos significa discurso, palabra (verbo), palabra dotada de un sentido (...) Se llama especialmente logos a aquel contenido que indica la razón o fundamento de algo.(...) Logos designa también la idea ínsita, por decirlo así, en la realidad, incluso en el mundo corpóreo, o sea la configuración y forma de las cosas determinada por las ideas, la contextura racional interna a aquellas. Por esta estructura y orden racionales provistos de sentido, el mundo físico se convierte en cosmos, oponiéndose a un caos irracional.(pp. 320-321).

² **Macrocosmo-microcosmo:** Relación entre el universo y el hombre, considerado como “medida de todas las cosas”. El simbolismo del hombre, particularmente considerado como “hombre universal” y las correspondencia zodiacales, planetarias y de los elementos, constituyen las bases de dicha relación, a la cual han aludido pensadores y místicos de todas las doctrinas y tiempos. (...) (p. 298).

⁵ **Mediación,** (mediato): El concepto de mediación fue usado, explícita o implícitamente, por varios filósofos antiguos cuando tuvieron necesidad de encontrar un modo de relacionar dos elementos distintos; en este sentido la mediación fue entendida como la actividad propia de un agente mediador que era a la vez una realidad “intermedia”.(p. 2348).

⁴ **Memoria:** La memoria en sentido lato se da ya en las asociaciones. En acepción más restringida, este término designa las representaciones reproducidas procedentes del inconsciente, cuando la vivencia primitiva es reconocida. (p. 339).

⁵ **Memoria (II):** (...)la memoria sería la facultad del recordar sensible, la retención de las impresiones y de las percepciones, en tanto que el recuerdo (reminiscencia) sería un acto espiritual, es decir, el acto por medio del cual el alma ve en lo sensible lo inteligible(...) (p. 2357).

⁷ **Metamorfosis:** (Etim- el Gr. Metmomorphosis, de metá, que indica cambio, y morphé, forma.) f. Transformación de una cosa en otra. (Vol. XXXIV. p 1202).

⁶ **Módulo:** (Del lat. modulus). m. Dimensión que convencionalmente se toma como unidad de medida, y, más en general, todo lo que sirve de norma o regla.(p. 1031).

⁴ **Negación:** La negación tiene su lugar en el juicio. De ordinario niega la existencia de un objeto, o sea expresa su no-ser.(p. 367).

⁴ **Objetivismo:** En oposición a subjetivismo, es aquella dirección filosófica según la cual, el valor del conocimiento tiene su norma en el objeto independiente del sujeto. (p. 375).

² **Objeto:** El simbolismo del objeto depende de su naturaleza. Pero, en términos generales, todo objeto constituye una construcción material en la que aparecen constelizados, específicos contenidos inconscientes. El hecho de que estos contenidos olvidados o reprimidos aparezcan tras pasados a un nuevo medio –el objeto- permite al espíritu recibirlos en una forma distinta de la original.(...) (p. 342).

⁶ **Omisión:** (Del lat. Omissio, -onis). f. Abstención de hacer o decir.//2. Falta por haber dejado de hacer algo necesario o conveniente en la ejecución de una cosa o por no haberla ejecutado.(p. 1099).

⁴ **Oposición:** Hay oposición entre dos contenidos cuando la posición de uno excluye de alguna manera la del otro.(p. 386).

⁶ **Orientación:** (*sentido de la orientación*): m. Aptitud para situarse correctamente respecto de un determinado punto de referencia.(p. 1391).

⁴ **Percepción:** Es la aprehensión sensorial total de un complejo de datos sensibles. (Considerada en oposición a la impresión sensorial pura, toma el aspecto de una apercepción). (p.398).

⁵ **Percepción (II)** : Los griegos usaron varios términos que se traducen por “percepción”. El sentido más común de estos términos es el de “recogida” como acción y efecto de recoger algo (...) A lo largo de la historia de la filosofía(occidental) el significado de los términos cuya designación es la noción de percepción, ha oscilado entre dos extremos: la percepción como percepción sensible y, últimamente como sensación, y la percepción como percepción nocial o “mental”.(pp. 2740-2741).

² **Personificación:** Atribución a un objeto de las cualidades propias del ser humano o corporeización de una idea. El impulso de personificación, que pertenece al pensamiento mítico, tuvo una especial en el período de elaboración y fijación de las ideas abstractas, desde los últimos tiempos de la prehistoria hasta el cristianismo. Constituye una síntesis de animismo y visión antropomórfica del mundo. (...) (p. 365).

¹ **Principio de constancia:** Principio enunciado por Freud, según el cual el aparato psíquico tiende a mantener la cantidad de excitación en él contenida a un nivel tan bajo, por lo menos tan constante como sea posible.(p. 287).

¹ **Racionalización:** Procedimiento mediante el cual el sujeto intenta dar una explicación coherente, desde el punto de vista lógico, o aceptable, desde el punto de vista moral, a una actitud, un acto, una idea, un sentimiento, etc., cuyos motivos verdaderos no percibe.(p. 349).

⁴ **Realidad:** En lenguaje filosófico, el término real denota, por lo común, lo que es, lo que existe en oposición tanto a lo meramente aparente como a lo puramente posible.(p.439).

¹ **Relaciones de objeto:**Término utilizado con gran frecuencia en el psicoanálisis contemporáneo para designar el modo de relación del sujeto con su mundo, relación que es el resultado complejo y total de una determinada organización de la personalidad, de una aprehensión más o menos fantaseada de los objetos y de unos tipos de defensa predominantes. (p. 359).

¹ **Representabilidad:** Exigencia a la que se someten los pensamientos del sueño: experimentan una selección y una transformación que los sitúan en condiciones de ser representados por imágenes, especialmente visuales.(p. 367).

⁴ **Representación:** En sentido filosófico lato, es toda presentación intencional de un objeto, sea intelectual o sensorial, perteneciente a los sentidos externos o internos.(p. 453).

¹ **Representación de cosa, representación de palabra:** Términos utilizados por Freud en sus textos metapsicológicos para distinguir dos tipos de “representaciones”, uno, (esencialmente visual) que deriva de la cosa y otro (esencialmente acústico) que deriva de la palabra. Esta distinción tiene para él un alcance metapsicológico; caracterizándose el sistema preconscious-consciente por la ligazón de la representación de cosa a la representación de palabra correspondiente, a diferencia del sistema inconsciente, que sólo comprende representaciones de cosa.(p. 369).

¹ **Represión:**

A) En sentido propio: operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión (...)

B) En sentido más vago: el término “represión” es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de “defensa”(..)(p. 37).

¹ **Retorno de lo reprimido:** Proceso en virtud del cual, los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción.(p. 389).

⁶ **Secuencia:** (Del lat. sequentia, continuación; de sequi, seguir). f. Continuidad, sucesión ordenada. II2. Serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación. II 3. En cinematografía, serie de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte del argumento.(p. 1383).

¹ **Simbolismo:**

a) En sentido amplio, modo de representación indirecta y figurada de una idea, de un conflicto, de un deseo inconsciente; en este sentido puede considerarse en psicoanálisis como simbólica toda formación substitutiva.

b) En sentido estricto, modo de representación caracterizado principalmente por la constancia de la relación entre el símbolo y lo simbolizado inconsciente, comprobándose dicha constancia no solamente en el mismo individuo y de un individuo a otro, sino también en los más diversos terrenos (mito, religión, folklore, lenguaje, etc.)y en las áreas culturales más alejadas entre sí.(p. 406).

⁶ **Simbolo:** (Del lat. symbolum, y este del g.....). m. Representación sensorialmente percep-

tible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.(p.1403).

⁴ **Símbolo** (II): (...) En sentido propio el vocablo símbolo denota un signo patente de una realidad suprasensible que por naturaleza tiene cierta aptitud para ilustrarla y es inmediatamente comprensible dentro de una comunidad (...) La base de la simbolización es, de parte del hombre, la necesidad de ilustrar de alguna manera lo espiritual que, conforme a su carácter peculiar, sólo es concebible en el pensamiento abstracto.(pp. 474-475).

⁶ **Simplificar**: (Del lat. simplex, simple, sencillo, y -ficar). tr. Hacer más sencillo. (p. 1404).

⁶ **Sintagmático**: ca. adj. Ling. Pertenece o relativo al sintagma.//2. Ling. Se dice de las relaciones que se establecen entre dos o más unidades que se suceden en la cadena hablada. (p. 1406).

⁶ **Síntesis**: (Del lat. synthesis y este del griego, σύνθεσις) f.//2. Composición de un todo por la reunión de sus partes.(p. 1406).

⁴ **Síntesis**: (II) Significa etimológicamente "composición". En lenguaje filosófico, el vocablo síntesis designa la unión de varios vocablos cognoscitivos en un producto totalitario de conocimiento, unión que constituye una de las más importantes funciones de la conciencia. (...) Como método, la síntesis es la reunión consciente de productos mentales en unidades superiores. En este sentido se contrapone al análisis y es su necesario complemento. Por síntesis, los conceptos compuestos nacen de los primitivos.(p. 477).

⁵ **Sistema**: (...) "conjunto de elementos relacionados entre sí funcionalmente, de modo que cada elemento del sistema s función de algún otro elemento, no habiendo ningún elemento aislado.(p. 3305).

¹ **Sublimación:** Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual.(p. 415).

⁵ **Substrato:** Literalmente, "substrato" significa lo que está debajo de un estrato. El substrato es pues, un soporte, algo que consiste en soportar otra cosa.
(p. 3409).

¹ **Transferencia:** Designa en psicoanálisis el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes, se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad.(p. 439).

⁶ **Transparentar:** tr. Dicho de un cuerpo: Permitir que se vea o perciba algo a través de él. ll3. prnl. Dicho de una cosa que no se manifiesta o declara: Dejarse descubrir o adivinar en lo patente o declarado.(p. 1502).

⁶ **Texto:** (Del lat. textus). m. Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos.
(p.1473).

Glosario: volúmenes de consulta.

- 1 LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B., 1983, *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona.
- 2 CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
- 3 COOPER, J. C., 2000, *Diccionario de símbolos*, G. G., México.
- 4 WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona.
- 5 FERRATER MORA, José, 2005, *Diccionario de Filosofía*, RBA, Barcelona.
- 6 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001.
- 7 ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, 1909, Espasa-Calpe, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALONSO FERNÁNDEZ, Francisco, 1999, *El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

ANATI, Emmanuel, 1977, *L'art rupestre dans le monde*, Larousse, Paris.

ANGELS OF ANARCHY. WOMEN ARTISTS AND SURREALISM, 2009, ed. By Patricia Allmer, Manchester art Gallery.

ANGULO CUESTA, Javier, 2006, *Sexo en piedra: sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica*, Luzán, Madrid.

ARACIL, Javier, 1986, *Máquinas sistemas y modelos. Un ensayo sobre sistémica*. Tecnos, Madrid.

ARANA, Juan, 2001, *Materia, Universo, Vida*, Tecnos. Madrid.

ARIAS MUÑOZ, J. A., 2003, *La Antropología Fenomenológica de Merleau-Ponty*, Fragua, Madrid.

ARNHEIM, Rudolf, 1967, *El pensamiento visual*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1ª Ed., 1969.

-1980, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial S.A., Madrid.

-1984, *El poder del Centro*, Alianza Editorial, Madrid.

-1985, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid. 1ª Ed., 1954.

ART BRUT, SORMENA ETA ELDARNIOA-GENIO Y DELIRIO [catálogo exposición], del 20/12/2006 al 28/02/2007, Fundación Kutxa, Kubo-Kutxa (Donostia-San Sebastián),

ATHANASSOUGLOU-KALLMERO, 2010, *Théodore Géricault*, Phaidon Press Limited, Barcelona.

BACHELARD, Gaston, 1985, *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, Siglo XXI, México.

-1996, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Fondo de Cultura Económica, México.

-2000, *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, Buenos aires.

-2003, *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica de España S.L., Madrid.

BARASCH, Moshe, 2001, *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Cátedra, Madrid.

BARBERO RICHART, Manuel, 1999, *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, Vol. I, Col., Monografías, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BAUDELAIRE, Charles, 2001, *Lo cómico y la caricatura*, La Balsa de la Medusa, Madrid.

BEATO DE LIÈBANA, 1983, Texto: Umberto Eco, Ed. Franco Maria Ricci, Milán.

BEIGBEDER, Olivier, 1971, *La simbología*, Oikos-tau, Barcelona. 1ª Ed., 1968.

BERGER, René, 1976, *El conocimiento de la pintura, el arte de apreciarla*, Vol. III, Noguer, Barcelona.

BESSON, Maurice, 1931, *Totemismo*, Labor S.A., Barcelona.

BEUCHOT, Mauricio, 2000, *Tratado de Hermenéutica analógica*, Itaca, Mexico. 1ª Ed., 1997.

BOHM, D., & PEAT, F. D., 2010, *Ciencia, Orden y Creatividad*, Kairós, Barcelona. 1ª Ed., 1987.

BONNEFOY, Yves, 2010, *Diccionario de mitologías*, BackList, Barcelona.

BORDES, Juan, 2003, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo/La anatomía/La proporción/La fisiognomía*. Cátedra, Madrid.

BOUTONIER, Juliette, 1968, *El dibujo en el niño normal y anormal*, Paidós, Buenos Aires.

BRAINSKY Simón. 1997, *Psicoanálisis y Creatividad. Más allá del instinto de muerte*, Norma, S.A., Santafé de Bogotá.

BRIGGS, J. & PEAT, F. D., 2001, *Espejo y Reflejo: del Caos al Orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*, Gedisa, Barcelona.

BRUNER, Jerome, 2000, *Actos de significado más allá de la revolución cognitiva*, Alianza Editorial, Madrid.

BRUNO, Giordano, 2007, *Mundo, Magia, Memoria*, Ed., I. Gómez de Liaño, Biblioteca Nueva, Madrid. 1ª Ed., 1997.

BULBENA, Antonio, VILARRASA, Germán, FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Pedro, 2000, *Medición clínica en Psiquiatría y Psicología*, Masson, Barcelona.

BUZÁN, Tony, 1996, *El libro de los Mapas Mentales*, Urano, Barcela.

CALABRESE, Omar, 1987, *El lenguaje del Arte*, Paidós, Barcelona.

CAMÓN AZNAR, José, 1958, *El tiempo en el arte*, Sociedad de Estudios y Comunicaciones, Madrid.

CANCRINI, Luigi, 2007, *Océano Borderline: viajes por una patología inexplorada*, Paidós, Barcelona.

CASSIRER, Ernst, 1967, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la Cultura*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1944.

-1976, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de cultura económica, México. 1ª Ed., (1923-1929).

CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

COMBALÍA, Victoria, 2005, *La poética de lo neutro*, Debolsillo, Barcelona.

COMBALÍA, Victoria, JAPPE, Georg, MARCHÁN Simón, et al, 1980, *El descrédito de las vanguardias Artísticas*, Editorial Blume, Barcelona.

COOPER, J. C., 2000, *Diccionario de símbolos*, G. G., México.

CORMAN, Louis, 1961, *El test del dibujo de la familia en la práctica médico-pedagógica*, Kapelusz, Buenos Aires.

CROCE, Benedetto, 1912, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Librería de Francisco Beltrán, Madrid.

COSTA, Juan, 1998, *La esquemática: Visualizar la información*, Paidós Ibérica, Barcelona.
-2005, *Publicidad y Diseño: el nuevo reto de la comunicación*, Infinito, Buenos Aires.

COSTAS, Fernando, HIDALGO, Javier, 1995, *La figura humana en los grabados rupestres prehistóricos del continente europeo*, Asociación Arqueológica Viguesa, serie: Arqueología Divulgativa, nº 1, Vigo.

CURIGER, Bice, et al., 2003, *Catalogue Exhibition Georgia O'Keefe*, Kunstauss Zurich, October 24, 2003–February 1, 2004. Hatje Cants Publishers.

CHALLAVE, Félicien, 1935, *Estética*, Labor, S.A., Barcelona.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT A., 1986, *Diccionario de los símbolos*, Herder, S. A., Barcelona. 1ª ed., 1969.

CHOMSKY, Noam, 1970, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid.
-1972, *El análisis formal de los lenguajes naturales*, Alberto Corazón, Madrid.

DAVIS, Flora, 1982, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid. 1ª Ed., 1971.

DELCLAUX, Federico, 1987, *El silencio creador*, Rialp, Madrid.

DELEUZE, Gilles, 1989, *El pliegue*, Paidós, Barcelona.
-*Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1ª ed. 1968.

DENIS, Michael, 1984, *Las imágenes mentales*, Siglo XXI, Madrid.

DE PRADA PAREJA, Javier, 2008, *Goya y las pinturas negras desde la psicología de Jung*, Editores Asociados para la Divulgación Literaria, Madrid.

DEWEY, John, 2008, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona.

DI STEFANO, Eva, 2008, *Irregolari Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo.

DÍAZ, José Luis, 2002, *El ábaco, la lira y la rosa. Las regiones del conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1977.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001.

DICCIONARIO DE TÉRMINOS MÉDICOS, 2012, Real Academia nacional de Medicina, Editorial Médica Panamericana S.A., Madrid

DIEZ Miguel & DIEZ-TABOADA, Paz, 1988, *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*, Espasa, Col. Austral, Madrid.

DONDIS, D.A., 1976, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, G.G., Barcelona.

DOUGLAS, Mary, 1975, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Anagrama, Barcelona. 1ª Ed., 1973.

DUARTE, Ariel, 2007, *El Ensueño dirigido de Desoille. Creación-Evolución-Manejo*, S.U.E.D., Montevideo.

DURAND, Gilbert, 2004, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1992.

DURKHEIM, Emile, 1993, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Alianza Editorial, Madrid.

ECO, Umberto, 1981, *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Lumen, Barcelona. 1ª Ed., 1968.

-1988, *Signo*, Labor, Barcelona. 1ª Ed. 1973.

-2000, *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, 1ª Ed., 1976.

-2004, *Historia de la Belleza*, Lumen S.A., Barcelona, 1ª Ed., 2004.

-2005, *La definición del Arte*, Destino S.A., Barcelona. 1ª Ed., 2001.

-2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Lumen, Barcelona.

ECO, Umberto & CALABRESE, Omar, 1987, *El tiempo en la pintura*, Mondadori España, Madrid.

EHRENZWEIG, Anton, 1976, *Psicoanálisis de la percepción artística*, G.G., Barcelona.

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, 1983, Labor, Barcelona.

-1999, *Imágenes y Símbolos*, Taurus, Madrid.

ELVIRA BARBA, Miguel Angel, 2008, *Arte y mito, Manual de iconografía clásica*, Sílex, Madrid.

ENAUDEAU, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Paidós, Barcelona.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-MERICANA, 1909, Espasa-Calpe, Madrid.

ERISSMAN, TH., 1934, *Psicología aplicada*, Labor S.A., Barcelona.

ESCUADERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid.

FAUCHEREAU, Serge, et al., 2007, *En torno al Art Brut*, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

FEILACHER, Johann, (ed) 2006, *Gugging-ein ort der Kunst*, Christian Brandstätter Verlag, Berlin.

FERRÁNDIZ, Alejandra, et al., 2006, *Lecturas de Historia de la Psicología*, UNED, Ediciones, Madrid.

FERRATER MORA, José, 1991, *Diccionario de filosofía*, Círculo de lectores, S. A., Barcelona.

FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail, Paris.

FICHTE, J. G., 1913, *Principios fundamentales de la ciencia del conocimiento. Doctrina de la ciencia*, Biblioteca Económica Filosófica, Madrid . 1ª Ed., 1794.

FONTES DE GRACIA, Sofía, et al, 2006, *Diseños de investigación en Psicología*, U.N.E.D., Madrid.

FOUCAULT, Michel, 1968, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo veintiuno editores, Argentina, Buenos Aires.

FRAZER, J. G., 2000, *La rama dorada. Magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, Méxi-

co. 1ª Ed., 1890.

FREUD, Sigmund, 1970, *Psicoanálisis del Arte*, Alianza, Madrid.

-1972, O. C., Tomo III, (1900-1905). XX, *Psicopatología de la vida cotidiana*, (1901), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, O. C., Tomo V, (1909-1913). LXXIV, *Tótem y Tabú*, (1912-13), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, O. C., Tomo V, (1909-1913). LXXV, *Múltiple Interés del Psicoanálisis*, (1913), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, O. C., Tomo VI, (1914-1917). XCVII, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, (1916-1917), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, O. C., Tomo VII, (1916-1924). CXXV, *El yo y el ello*, (1923), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, O. C., Tomo VI, (1914-1917). XCI, *Lo inconsciente*, (1923) Biblioteca Nueva, Madrid.

-1991, O. C., *La interpretación de los sueños*, Vol. 5, (1900-01), Amorrortu, Buenos Aires. 1ª Ed., 1953.

FRUTIGER, Adrian, 1981, *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, G. G., Barcelona.

-2002, *En torno a la tipografía*, G.G., Barcelona.

GADAMER, H.G., 1996, *El enigma de la salud: el arte de la curación en una era científica*, Paidós, Buenos Aires.

GAGNEBIN, Murielle, 1978, *Fascination de la laideur*, L'âge d'homme, Laussane.

-1984, *L'irrepresentable ou les silences de l'oeuvre*, Puf-écriture, Paris.

GALLEGO, Julián, 1978, *El Cuadro, dentro del cuadro*. Cátedra, Madrid.

GARCÍA SECO, Manuel A., 1996, *Una clasificación ahistórica del tema de la reflexión sobre la existencia, en fórmulas escritas e iconográficas*, UPV/EHU.

-2010, *Profetas y Filósofos. Dibujos*, Ed., García Seco y Fernández Rivera, Bilbao.

GARNIER, François, 1984, *Thésaurus Iconographique. Système descriptif des représentations*, Le leopard d'or, Paris.

GAUTHIER, Guy, 1996, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra. Madrid.

GEERTZ, Clifford, 1990, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

GONZÁLEZ FRÍAS, Federico, 2013, *Diccionario de Símbolos y Temas Misteriosos*, Libros del innombrable, Zaragoza.

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., 1979, *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Ediciones Turner, Madrid.

GONZÁLEZ NÚÑEZ, J. J., NAHOUL SERIO, Vanessa, 2008, *Psicología Psicoanalítica del Arte*, Manual Moderno, México.

GOODMAN, Nelson, 1976, *Los lenguajes del arte. Los sistemas simbólicos del arte*, Seix Barral, Barcelona.

-1990, *Maneras de hacer mundos*, Visor distribuciones S. A., Madrid, 1ª Ed., 1978.

GOMBRICH, Ernst H., 1979, *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia del arte*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1976.

-1984, *Historia del Arte*, Alianza editorial, Madrid. 1ª Ed., 1950.

-1998, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1959.

-1998, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1963.

-1999, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1., Debate, Madrid. 1ª Ed., 1966.

-1999, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1979-1984.

1999, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1982.

2000, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2., Debate, Madrid. 1ª Ed., 1972.

GRAVES, Robert, 1987, *Los mitos griegos*, Alianza Editorial, Madrid. 1ª Ed., 1968.

-1996, *La Diosa Blanca*, 1996, Alianza Editorial, Madrid. 1ª Ed., 1948.

GRAVES, Robert & PATAI, Raphael, 1986, *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial. 1ª Ed., 1963.

GREEN, André, 2001, *El tiempo fragmentado*, Amorrortu, Buenos Aires.

GUIMÓN, José, 1993, *Psicoanálisis y Literatura*, Kairós, Barcelona.

-1999, *Los lugares del cuerpo. Neurología y Psicosociología de la corporalidad*, Paidós, Barcelona.

-2001, *Salud mental relacional. Concepto, Etiología y Diagnóstico*, Tomo 1, de la obra en 5 tomos: "Salud Mental Relacional", Core Academic, Madrid.

-2001, *Los prejuicios contra la Psiquiatría*, Tomo 5, de la obra en 5 tomos: "Salud mental relacional". Core Academic, Madrid.

- 2003, *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*, Desclée De Brouwer, Bilbao.
- 2004, *Art et Psychiatrie*, CORE Academic, Bilbao.
- 2005, *La desvergüenza. Del pudor a la obscenidad*, Espasa Calpe, Madrid.
- 2006, *Art and Madness*, Contemporary European Cultural Studies, Colorado.
- 2008, *Salud Mental basada en las pruebas*, UPV/EHU, Bilbao.
- 2012, *Terapias por el arte. Tipos, variedades y eficacia*, Editorial Académica Española, (Lap Lambert Academic Publishing GmbH & Co. KG, Saarbrücken.

GUIMÓN, José, DÁVILA, Ricardo, ANDREOLI, Antonio, (Eds.), 2008, *Psicoterapias Dinámicas*, Eneida, Madrid.

GUIMÓN, José, MARUOTTOLO, Claudio, (coords.), 2012, *Psicoterapias Dinámicas en el Trastorno Límite de la Personalidad*, Eneida, Madrid.

GUIMÓN, José, CHOUZA, J. M., (coord.) 2012, *El psiquiatra y la psicoterapia*, Eneida, Madrid.

HARMON, Katherine, 2004, *You are here. Personal Geographies and other maps of the imagination*, Princeton Architectural, New York.

HARRIS, Marvin, 1986, *Vacas, cerdos guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Alianza Editorial, Madrid. 1ª Ed., 1974.

HEGEL, G.W.F., 1986, *Fenomenología del espíritu*, Alhambra, Madrid. 1ª Ed., 1807.

-1989, *Estética I*, Península, Barcelona.

HEIDEGGER, Martin, 2012, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid. 1ª Ed., 1927.

HEUSCH, Luc de, 1975, *El estructuralismo heterodoxo de Mary Douglas. Mary Douglas. Sobre la naturaleza de las cosas*, Anagrama, Barcelona.

HILLMAN, James, 1999, *Re-imaginar la Psicología*, Siruela, Madrid.

HOOG, J., 1969, *Psicología y Artes Visuales*, G.G., Barcelona.

HOPE, Jane, 2003, *El lenguaje del alma*, Blume, Barcelona.

HUARD, Pierre, IMBAULT-HUART, Marie-José, 1983, *Andrés Vesalio. Iconografía anatómica*, Laboratorios Beecham, S.A., Temis, Barcelona. 1ª Ed., 1080.

HUME, David, 1981, *Tratado de la naturaleza humana*, 2 vol., Editora nacional, Madrid.

I COLORI DELLA MENTE. ART BRUT E ARTETERAPIA CONTRO LO STIGMA DELLA PSICOSI, [catálogo de exposición], Palazzo Reale, Milano, 6 -18, giugno, 2000. A cura di Massimo Rabboni. Marsilio Editori, Venezia.

JACQ, Christian, BRUNIER, François, 1981, *El mensaje de los constructores de catedrales*, Plaza & Janés S.A., Barcelona. 1ª Ed., 1974.

JAKOBSON, Roman & HALLE, Morris, 1967, *Fundamentos del lenguaje*, Ciencia Nueva, Madrid. 1ª Ed., 1956.

JASPERS, Karl, 2000, *Psicopatología General*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1913.

-1980, *Filosofía de la existencia*, Aguilar-Argentina S.A., Buenos Aires. 1ª Ed., 1937.

-1933, *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*, Labor S.A., Barcelona.

JAUREGI, J. A., 1990, *Cerebro y emociones*, Maeva, Madrid.

JUNG, C.G., 1961, *Teoría del psicoanálisis*, Plaza & Janes, S.A., Barcelona. 1ª Ed., 1893.

-1973, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, Barcelona. 1ª Ed., 1964.

-1976, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, Buenos Aires.

-1983, *La psicología de la transferencia*, Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.

-1983, *Teoría del Psicoanálisis*, Plaza & Janes, Barcelona.

-1994, *Los complejos y el inconsciente*, Altaya, Barcelona.

-1994, *La interpretación de la naturaleza y la Psique. La sincronicidad como un principio de conexión acausal*, Paidós, Barcelona.

-2001, *Civilización en transición*, Trotta, Madrid.

-2002, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid.

-2004, *La dinámica de lo inconsciente*, Trotta, Madrid

-2005, *Psicología y Alquimia*, Trotta, Madrid.

-2005, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona.

-2007, *Estudios psiquiátricos*, Trotta, Madrid.

-2007, *Mysterium Coniunctionis*, Trotta, Madrid.

-2007, *Dos escritos sobre psicología analítica*, Trotta, Madrid.

-2008, *Tipos psicológicos*, Edhasa, Barcelona.

-2009, *La vida simbólica*, Trotta, Madrid.

JUNG, C. G. & WILHELM, R., 2009, *El secreto de la flor de oro*, Paidós Ibérica, Barcelona.

KANDINSKY, V., 1969, *Punto y línea frente al plano*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires. 1º Ed., 1926.

-1988, *De lo espiritual en el Arte*, Labor, Barcelona. 1ª Ed., 1911.

KANT, Immanuel, 1985, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid. 1ª Ed., 1787.

KAPR, Albert, 1983, *The Art of Lettering. The history, anatomy, and aesthetics of the toman letter form*, Saur, London.

KLEIN, Jean Pierre, 2009, *Arteterapia, una introducción*, Octaedro, Barcelona.

KLEIN, Jean Pierre, BASSOLS, Mireia, BONET, Eva, 2008, *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*, Octaedro, Barcelona.

KLEIN, Roberts, 1982, *La forma y lo inteligible*, Taurus, Madrid.

KOESTLER, Arthur, 1983, *En busca de lo Absoluto*, Kairós, Barcelona. 1ª Ed., 1980.

KOGAN, J., 1986, *Filosofía de la Imaginación*, Paidós, Barcelona.

KRAUSS, Rosalind, 1997, *El inconsciente Óptico*, Tecnos, Madrid.

KUBIN, Alfred, 2005, *El trabajo del dibujante*, Maldoror Ediciones, Vigo.

LABORIT, Henri, 1975, *Introducción a una biología del comportamiento. La agresividad desviada*, Ediciones Península, Barcelona. 1ª Ed. 1970.

LA COLECCIÓN PRINZHORN. TRAZOS SOBRE UN BLOC MÁGICO. 2001, [catálogo de exposición], MACBA-Actar, Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelo-

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le monde. Histoires de Géographie*, Editions du Seuil, Paris.

LANEYRIE-DAGEN, 2013, *Leer la pintura*, Larousse, S. L., Barcelona.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., 1983, *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona.

LAQUEUR, Thomas, 1994, *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid.

LASCAULT, Gilbert, 1973, *Le monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris.

LEIBNITZ, G. W., 1887, *La monadología. De la naturaleza en sí misma. Del radical origen de las cosas*, vol.V, Biblioteca General Española de Librerías, Madrid.

LEVIN E., Raúl, 2005, *La escena inmóvil. Teoría y clínica psicoanalítica del dibujo*, Lugar editorial, Buenos Aires.

LÉVY-BRUHL, 1996, *El alma primitiva*, Ediciones 62, Barcelona.

LÉVY-STRAUSS, Claude, 1970, *Tristes Trópicos*, Endeuba, Buenos Aires.

-1975, *Arte, Lenguaje, Etnología*, Siglo XXI, México.

-1976 , *Elogio de la Antropología*, (lección inaugural dictada por Claude Lévi-Strauss en el Collège de France, el 5 de enero de 1960, al hacerse cargo de la Cátedra de Antropología Social). Ediciones Caldén, Buenos Aires.

-1987, *Antropología Estructural*, Paidós, Buenos Aires.

-1987, *Mito y Significado. Entrevista con Georges Charbonnier*, Alianza Editorial, Madrid.

-1977, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá.

LIBIS, Jean, 2001, *El mito del andrógino*, Siruela, Madrid.

LIDWELL, William, HOLDEN, Kritina, BUTLER, Jill, 2008, *Principios Universales de Diseño*, Blume, Barcelona.

LIPSIUS, F., & SAPPER, K., 1931, *Filosofía natural*, Labor S.A., Barcelona.

LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et l'Art Brut*, Z'édicions, Leuilly-sur-Marne.

LÓPEZ PÉREZ, Ricardo, 1995, *Desarrollos Conceptuales y Operacionales acerca de la Creatividad*, en: *Cuadernos de trabajo*, nº 1, Universidad Central de Chile, Escuela de Ciencias de la Educación, Textual I, Producción Editorial, Santiago.

MAIR, Lucy, 1973, *Introducción a la antropología social*, Alianza Universidad, Madrid.

MAIZELS, John, 1996, *Raw creation. Outsider Art and beyond*, Phaidon, London.

MALEVAL, Jean-Claude, 1998, *Lógica del delirio*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

MALINOWSKI, B., 1977, *El cultivo de la tierra y los ritos agrícolas en las islas Trobriand*, Labor Universitaria, Barcelona.

MALTESE, Corrado, 1972, *Semiología del Mensaje Objetual*, Comunicación, Madrid.

MAQUET, Jacques, 1999, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid.

MARCHÁN FIZ, Simón, 1988, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid. 1ª Ed., 1974.

MARÍAS, Julián, 1950, *La filosofía en sus textos*, Labor S. A., Barcelona.

MARINA, J.A., 2002, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona.

MARTÍNEZ AZUMENDI, Oscar, (Comp.), 2008, *Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria*, Vol. 8, nº 1, Asociación Asturiana de Neuropsiquiatría y Salud mental, Oviedo.

MARTY, Gisèle, 1999, *Psicología del Arte*, Pirámide, Madrid.

MASLOW, Abraham, 2005, *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona.

MAYNARD SMITH, John, 2001, *Ocho hitos de la evolución. Del origen de la vida a la aparición del lenguaje*, Tusquets, Barcelona.

MEDIAVILLA RUIZ, José Luis, 1979, *Conversaciones con Ramón Sarró, Psicoanálisis y locura*, KRK, Oviedo.

MEDIAVILLA SÁNCHEZ J. L., 2001, *Mito y Delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo.

MENDEZ, Lourdes, 2003, *La Antropología ante las Artes Visuales*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

-2009, *Antropología del campo artístico. Del Arte primitivo al contemporáneo*, Síntesis, Madrid.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1966, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona. 1ª Ed., 1944.

MICHELET, J., 1987, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Akal S.A., Madrid.

MIRALLES, Fátima, CABALLERO, J. María, 2002, "Yo no quería hacerlo": Los niños forzados a ser soldados en Sierra Leona se expresan a través del dibujo, Comillas, Madrid.

MONDRIAN, Piet, 1989, *Realidad natural y Realidad abstracta*, Debate, Madrid. 1ª Ed., Revista De Stijl, 1919-1920.

MONOD, Jacques, 1981, *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Tusquets, Col., Cuadernos ínfimos 100, Barcelona. 1ª Ed., 1970.

MORIN, Edgar, 1973, *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*, Kairós, Barcelona.

MOUNIN, Georges, 1972, *Introducción a la semiología*, Anagrama, Barcelona.

MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, 2006, La Caixa, [catálogo de exposición], Madrid, 27 de enero al 2 de abril de 2006.

MURENA, H. A., 1984, *La metáfora y lo sagrado*, El barco de papel, Barcelona.

MURRAY, Chris, (ed.), 2006, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid.

NIETZSCHE, F., 1973, *En torno a la voluntad de Poder*, Península, Barcelona. 1º Ed., 1877.
-1989, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Alianza Editorial, Madrid.

PAINE, Sheila, 2004, *Amulets. A world of secret powers, charms and magic*, Thames & Hudson, London.

PANOFSKY, Erwin, 1981, *Idea. Contribuciones a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid.

-2012, *Estudio sobre iconología*, Alianza editorial, Madrid. 1ª Ed., 1962.

PASSERON, René, 1989, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.

PEIRY, Lucienne, 1996, *Art Brut. The origins of Outsider Art*. Flammarion, Lausanne.

PÉREZ, Francisca, 1988, *Los placeres del parecido. Icono y Representación*, Visor, Madrid.

PEREZ RIOJA, J. A., 1988, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Tecnos, Madrid. 1ª ed. 1962.

PRATS, Joaquim, 2004, *Técnicas y recursos para la elaboración de tesis doctorales: bibliografía y orientaciones metodológicas*, Universitat de Barcelona, Dept., de Didàctica de les Ciències Socials.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, 1979, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris.

PRIMITIVISM IN 20 th CENTURY ART, Vol., II, 1984, ed. by William Rubin, The Museum of Modern Art, New York.

PORTUONDO, Juan A., 1977, *La figura humana. Test proyectivo de Karen Machover*, Biblioteca Nueva, Madrid.

READ, Herbert, 1977, *Arte y Sociedad*, Península, Barcelona. 1ª Ed., 1936.

RIBOT, Théodule, 1901, *Ensayo acerca de la imaginación Creadora*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid. 1ª Ed., 1900.

RIPA, Cesare, 1987, *Iconología*, Akal, Madrid.

ROBERTSON, Robin, 2006, *Introducción a la psicología junguiana. Una guía para principiantes*, Obelisco, Buenos aires.

RODRIGUES GESUALDI, Carlos, 1984, *Diario privado de Leonardo De Vinci*, Editorial Nacional, Madrid.

RODRIGUEZ VEGA, Beatriz & FERNÁNDEZ LIRIA. Alberto, 2012, *Terapia Narrativa basada en atención plena para la depresión*, Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao.

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. 1ª Ed., 1997.

RORTY, Richard, 1991, *Objetividad, Relativismo y Verdad*, Paidós, Barcelona.

ROSAL, Ramón y GIMENO-BAYÓN, Ana, 2013, *Cuestiones de psicología y psicoterapias humanísticas*, Milenio, Lleida.

ROSSET, Clément, 1993, *Lo real y su Doble. Ensayo sobre la Ilusión*, Tusquets, Barcelona.

ROZET, I. M., 1981, *Psicología de la fantasía*, Akal, Madrid.

RUIZ, Elisa, 1992, *Hacia una semiología de la escritura*, Biblioteca del libro, Madrid.

SANCHIDRIÁN, José Luis, 2001, *Manual de Arte Prehistórico*, Ariel, Barcelona.

SANZ, Juan Carlos, 1996, *El libro de la Imagen*, Alianza Editorial, Madrid.

SAN MARTÍN, F. J., 1985, *Arte del siglo XX*, UPV/EHU, Bilbao.

SARTRE, J. P., 1966, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires.

-1976, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires.

-1987, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza Editorial, Madrid. 1ª Ed., 1957.

SCHENEIDER, Adams, 1996, *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid.

SCHENEIDER, Marius, 1998, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid.

SCHOLEM, Gershom, 1978, *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI Editores, S.A., Madrid. 1ª Ed., 1960.

SELIGMAN, Martín E. P., 1982, *Indefensión*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1975.

SIERRA BRAVO, R, 1988, *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica. Metodología general de su elaboración y documentación*, Paraninfo, Madrid.

SIGFRIED, Gideon, 2003, *El presente eterno. Los comienzos del Arte*, Alianza Forma, Madrid.

STEIMBERG, Saul, 1992, *The Discovery of America*, Alfred A. Knopf, New York.

THOM, René, 1985, *Parábolas y catástrofes*, Tusquets, Barcelona. 1ª Ed., 1980.

THUILLEAUX, Michel, 1980, *Conocimiento de la locura*, Península, Barcelona.

TRIONE, Aldo, 1989, *Ensoñación e imaginación. La estética de Gastón Bachelard*, Tecnos, Madrid.

TURNER, Victor, 1980, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid. 1ª Ed., 1967.

VANBERKUM, Ans, CARDINAL, Roger, et al, 2000, *Marginalia. Perspectives on outsider Art*, Stadhof Museum for Naïve and Outsider Art, Amsterdam.

VAN DEN BOOGERD, Dominique, et al., 1999, *Marlene Dumas*, Phaidon Press, London.

VAN DUSEN, Wilson, 1972, *La profundidad natural en el hombre*, Cuatro Vientos, Santiago de Chile.

VERALDI, Gabriel, VERALDI, Brigitte, 1974, *Psicología de la creación*, Mensajero, Bilbao.

VIGOTSKY, L.S., 1982, *La imaginación y el arte en la infancia. (Ensayo psicológico)*. Akal bolsillo, Madrid.

-2006, *Psicología del arte*, Paidós, Barcelona.

VILLAMARZO, Pedro, 1982, *Características y tratamiento de la sexualidad infantil. Enfoque psicoanalítico freudiano*, Narcea, Madrid.

VOLMAT, R., 1956, *L'art psychopathologique*, Puf, Paris.

WALTER BENJAMIN, 2010, *El Narrador*, Ediciones metales pesados, Santiago de Chile.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona.

WENTSCHER, Max, 1927, *Teoría del Conocimiento*, Labor S. A., Barcelona.

WIDLÖCHER, Daniel, 1982, *Los dibujos de los niños, bases para una interpretación psicológica*, Herder, Barcelona.

WILSON, Brent, Hurwitz AI & WILSON Marjorie, 2004, *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Paidós, Barcelona.

WINNICOTT, D. W., 1971, *Realidad y Juego*, Prol., J. B. Pontalis, Gedisa, Barcelona.

WITTGENSTEIN, L., 1984, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid.

Tesis doctorales.

ALONSO, M^a Ángeles, 2012, *Mujeres y Arteterapia*, Tesis Doctoral, Dirs., Noemí Martínez Díez, Marián López Fernández Cao. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Dept. de Didáctica de la Expresión Plástica.

ARENAL, M^a Ángeles, 2013, *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Tesis doctoral, Dir. Ana M^a Leyra Soriano. Universidad Complutense de Madrid. Fac. de Filosofía.

GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010, *Procesos creativos en artistas outsiders*, Tesis doctoral, Dir., Noemí Martínez Díez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad. de Educación, Dept. de Didáctica de la expresión Plástica.

GONZÁLEZ TUGAS, Matías, 2003, *Delirium. Adaptación a un instrumento de detección y evaluación del pronóstico vital asociado*, Tesis Doctoral, Dirs., Manuel Valdés Miyar & Joan de Pablo Rabassó, Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències de la salut, Facultat de medicina, Dept. de psiquiatria i Psicobiología Clínica.

HERNANDEZ, Ana, 2000, *De la Pintura Psicopatológica al Arte como terapia en España, (1917-1986)*, Tesis Doctoral, Dirs., Miguel Corella & Antonio Rey, Universidad Politécnica de Valencia, Dep. de Comunicación audiovisual, Documentación e historia del Arte.

LÓPEZ, M^a Dolores, 2009, *La intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*, Tesis Doctoral, Dirs., Gracia Ruiz Llamas y Alfredo Cuervo Pando, Universidad de Murcia, Dept. de Expresión Plástica, Musical y Dinámica.

MARTINEZ VILLARROYA, Javier, 2003, *Las estructuras Antropológicas del Imaginario órfico. El cetro, la cratera y el niño*, Tesis doctoral, Dir., Miguel Candel Sanmartín, Universitat de Barcelona, Facultat de filosofia.

POLO, Lilia, 2003, *Técnicas Plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*, Tesis Doctoral, Dir., Noemí Martínez Díaz, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

ZURBANO CAMINO, Amaia, 2007, *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, Tesis doctoral, Dir., Elena Mendizábal Egialde. UPV/EHU. Facultad de BB. AA., Dep. de Escultura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANGULO, Javier & GARCÍA, Marcos, 2005, *Sexo en piedra. Sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica*, Luzán. Madrid.

ARACIL, Javier, 1986, *Máquinas sistemas y modelos. Un ensayo sobre sistémica*. Tecnos, Madrid.

ARENAL, M^a Ángeles, 2013, *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Tesis doctoral, Dir. Ana M^a Leyra Soriano. Universidad Complutense de Madrid. Fac. de Filosofía.

ARIAS MUÑOZ, J.A., 2003, *La Antropología Fenomenológica de Merleau-Ponty*, Fragua, Madrid.

ARNHEIM, Rudolf, 1976, *El pensamiento visual*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
-1980, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial S.A., Madrid.
-1985, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid. 1^aEd., 1954.

BEIGBEDER, Olivier, 1971, *La simbología*, Oikos-tau, Barcelona. 1^a Ed., 1968.

BOHM, D. & PEAT, F.D., 2010, *Ciencia, Orden y Creatividad*, Kairós, Barcelona. 1^a Ed., 1988.

BORDES, Juan, 2003, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo/La anatomía/La proporción/La fisiognomía*. Cátedra, Madrid.

CALABRESE, Omar, 1987, *El lenguaje del arte*, Paidós, Buenos Aires.

CASSIRER, Ernst, 1976, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de cultura económica,

México. 1ª Ed., (1923-1929).

-1987, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1944.

CIRLOT, Juan Eduardo, 2006, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

COOPER, J. C., 2000, *Diccionario de símbolos*, G.G., México.

CORTÁZAR, Julio, 1968. *La vuelta al día en ochenta mundos, Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion*, Siglo XXI, Buenos Aires.

COSTA, Juan, 1998, *La esquemática: Visualizar la información*. Paidós Ibérica, Barcelona.

DE CASTRO, Constancio, 2004, *Mapas mentales*, Universidad de Navarra, Pamplona.

DELEUZE, Gilles 2002, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1ª ed. 1968.

DENIS, Michael, 1984, *Las imágenes mentales*, Siglo XXI, Madrid.

DÍAZ, José Luis, 1997, *El ábaco, la lira y la rosa. Las regiones del conocimiento*. Fondo de Cultura Económica, México.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Real Academia Española, 2001.

DIEZ Miguel & DIEZ-TABOADA, Paz, 1988, *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*, Espasa, Col. Austral, Madrid.

DI STEFANO, Eva, 2008, *Irregolari, Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo.

DONDIS, D. A., 1976, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, G.G., Barcelona. 1ª Ed., 1973.

DURÁN ÚCAR, Dolores, 2006, *Art Brut. Sormena eta eldarnioa. Genio y delirio*, Catálogo de la exposición celebrada del 20 de diciembre de 2006 al 28 de febrero de 2007, en Kubo-Kutxa, Sala de Exposiciones, San Sebastián.

DURAND, Gilbert, 2004, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1992.

DURKHEIM, Emile, 1993, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Alianza Editorial, Madrid.

ECO, Umberto, 1986, *La estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Sección D., Barcelona. 1ª Ed., 1968.

-1985, *La definición del Arte*, M. Roca, D. L., Barcelona.

-1997, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, Barcelona.

-2000, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona. 1ª Ed., 1976.

-2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen, Barcelona.

ECO, Umberto & CALABRESE, Omar, 1987, *El tiempo en la pintura*, Mondadori España, Madrid.

EHRENZWEIG, Anton, 1976, *Psicoanálisis de la creación artística*, G.G. Barcelona.

ENAUDEAU, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Paidós, Buenos Aires.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, 1909, Espasa-Calpe, Madrid.

ESCUDERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid.

FEILACHER, Johann, 2006, *Gugging-ein ort der Kunst*, Christian Brandstätter Verlag, München.

FERNÁNDEZ TRESPALACIOS, José Luis, 2006, *Procesos Psicológicos Básicos*, Sanz y Torres S. L. (Madrid). 1ª Ed., 1997.

FERRATER MORA, José, 1991, *Diccionario de filosofía*, Círculo de lectores, S. A., Barcelona. 1ª Ed., 1941.

FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail, Paris.

FRAZER, J. G., 2000, *La rama dorada. Magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1890.

FREUD, Sigmund, 1972, *Totem y Tabu*, O. C., Tomo V, (1909-1913). LXXIV, (1912-3) Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, *Múltiple Interés del Psicoanálisis*, O. C., Tomo V, (1909-1913). LXXV, (1913), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, *Lo inconsciente*, O. C., Tomo VI, (1914-1917). XCI, Biblioteca Nueva, Madrid.

-1972, *El yo y el ello*, O. C., Tomo VII, (1916-1924). CXXV, (1923), Biblioteca Nueva, Madrid.

-1975, *La interpretación de los sueños*, IIª parte, Vol. 5. Amorrortu editores, Buenos Aires. 1º Ed., 1953.

-1991, *El trabajo del sueño. (continuación)*, Vol., 5., Amorrortu editores, Buenos Aires. 1ª Ed., 1953.

FONTES DE GRACIA, Sofía, GARCÍA GALLEGO, Carmen, et al, 2006, *Diseños de investigación en Psicología*, U.N.E.D., Madrid.

GALLEGO, Julián, 1978, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA, José Luis, 1976, *Antropología del territorio*, Taller Ediciones J. B., Madrid.

GARCÍA MUÑOZ, Graciela, 2010, *Procesos creativos en artistas outsiders*, Tesis doctoral, Dir. Noemí Martínez Díez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Dep. de Didáctica de la expresión Plástica.

GARCÍA SAMARTINO, Lorenzo, 1997, *Técnicas psicoterapéuticas que utilizan procesos imaginativos*, Revista de la Fundación Argentina de Psicoterapia Simbólica Año 1, nº 1, (1997).

GARCÍA SECO, Manuel A., 2010, *Profetas y Filósofos. Dibujos*, Ed., García Seco y Fernández Rivera.

GAUTHIER, Guy, 1996, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid.

GOMBRICH, E. H., 1998, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte.*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1963.

-1999, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1, Debate, Madrid.

-1999, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1979-1984.

-2000, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2., Debate, Madrid. 1ª Ed., 1972.

-2000, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid. 1ª Ed., 1982.

GONZÁLEZ FRÍAS, Federico, 2013, *Diccionario de Símbolos y Temas Misteriosos*, Libros del innombrable, Zaragoza.

GONZALEZ NÚÑEZ, José de Jesús y NAHOUL SERIO, Vanesa, 2008, *Psicología Psicoanalítica del arte, Manual Moderno*, México.

GOODMAN, Nelson, 1990, *Maneras de hacer mundos*, Visor distribuciones S. A., Madrid, 1ª Ed., 1978.

GRAVES, Robert & PATAI, Raphael, 1986, *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial. 1ª Ed., 1963.

GUBERN, Román, 1987, *La mirada Opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

GUIMÓN UGARTECHEA, José. 2003, *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*, Desclée De Brouwer, Bilbao.

-2012, *¿Curarse sin hablar? (Psicobiología de las terapias corporales y artísticas)*. 2. OME Editorial, Bilbao.

HANABERG HURIBE, Verónica, 2012, *El arte del fragmento. El origen del boceto como*

expresión estética, Barcelona.

HARMON, Katharine, 2003, *You are here*, Princeton Architectural Press, New York.

HILLMAN, James, 1999, *Re-imaginar la Psicología*, Siruela, Madrid.

HOGG, J., 1969, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili S.A., Barcelona.

HUARD, Pierre, IMBAULT-HUART, Marie-José, 1983, *Andrés Vesalio. Iconografía anatómica*, Laboratorios Beecham, S.A., Temis, Barcelona. 1ª Ed., 1980.

HUME, David, 1981, *Tratado de la naturaleza humana*, Editora nacional, Madrid.

JACO, Christian, BRUNIER, François, 1981, *El mensaje de los constructores de catedrales*, Plaza & Janés S.A., Barcelona. 1ª Ed., 1974.

JAKOBSON, Roman & HALLE, Morris, 1967, *Fundamentos del lenguaje*, Ciencia Nueva, Madrid. 1ª Ed., 1956.

JASPERS, Karl, 2000, *Psicopatología General*, Fondo de Cultura Económica, México. 1ª Ed., 1913.

JIMENEZ, José, 1986, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid.

JUNG, C. G., 1980, *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Caralt, Barcelona. 1ª Ed., 1964.

-2002, *Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Ciencia*, Trotta, Madrid.

-2002 , *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid.

-2004, *La dinámica de lo inconsciente*, Trotta, Madrid.

-2005, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona. 1ª Ed., 1961.

KANDINSKY, V., 1969, *Punto y línea frente al plano*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires. 1º Ed., 1926.

KANT, Immanuel, 1985, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid.

KLEIN, Jean Pierre, BASSOLS, Mireia, BONET, Eva, 2008, *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*, Octaedro, Barcelona.

LACAN, Jacques, 2012, *El Seminario de Jacques Lacan*, Paidós, Buenos Aires.

LA COLECCIÓN PRINZHORN. *Trazos sobre un bloc mágico*, (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001.

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*, Seuil, Paris.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., 1983, *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona.

LÉVY-STRAUSS, Claude, 1976 , *Elogio de la Antropología*, Ediciones Caldén, Buenos Aires.

-1977, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá.

LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne.

LÓPEZ PÉREZ, Ricardo, 1995, *Desarrollos Conceptuales y Operacionales acerca de la*

Creatividad, Cuadernos de trabajo, nº 1, Universidad Central de Chile, Escuela de Ciencias de la Educación, Textual I, Producción Editorial, Santiago.

LOSADA, José Manuel, 2008. *Cuestiones de teoría*. Amaltea. Revista de mitocrítica, nº 0, Universidad Complutense (Madrid).

MAIZELS, John, 1996, RAW CREATION. *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London.

MALTESE, C., 1972, *Semiología del Mensaje Objetual*, Alberto Corazón, Madrid. Blume, Barcelona.

MARINA, J. A., 2002, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona.

MARTY, Gisèle, 1999, *Psicología del Arte*, Pirámide, Madrid.

MEDIAVILLA RUIZ, José Luis, 1979, *Conversaciones con Ramón Sarró. Psicoanálisis y locura*, KRK, Oviedo.

MÉNDEZ, Lourdes, 2003, *La Antropología ante las artes plásticas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1966, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona. 1ª Ed., 1944.

MONDRIAN, Piet, 1989, *Realidad natural y Realidad abstracta*. Debate, Madrid. 1ª Ed., Revista De Stijl, 1919-1920.

MONOD, Jacques, 1981, *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Tusquets, Col., Cuadernos ínfimos, 100, Barcelona. 1ª Ed., 1970.

MURRAY, Chris, (ed.), 2006, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX.*, Cátedra, Madrid.

ONTORIA, Antonio, GÓMEZ, J.P.R., (et al.), 2006, *Aprendizaje centrado en el alumno. Metodología para una Escuela abierta*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid.

PANOFSKY, Erwin, 2012, *Estudio sobre iconología*, Alianza editorial, Madrid. 1ª Ed., 1962.

PEREDA, Carlos, PÉREZ, Ana Rosa, et al, 2000, *El Concepto de Heurística en las Ciencias y las Humanidades*, Siglo XXI, México

POLO, Lilia, 2003, *Técnicas Plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*, Tesis Doctoral, Dir. Noemí Martínez Díaz, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

PRIGOGINE, Ilya et STENGERS, Isabelle, 1979, *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris.

PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid.

RODRIGUEZ VEGA, Beatriz & FERNÁNDEZ LIRIA. Alberto, 2012, *Terapia Narrativa basada en atención plena para la depresión*, Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao.

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid.

ROSAL, Ramón, GIMENO-BAYÓN, Ana, 2013, *Cuestiones de Psicología y Psicoterapias Humanísticas*, Milenio, Lleida.

RUIZ, Elisa, 1992, *Hacia una semiología de la escritura*, Biblioteca del Libro, Madrid.

SANZ, Juan Carlos, 1996, *El libro de la imagen*, Alianza Editorial, Madrid,

SARTRE, J. P., 1966, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires.

-1976, *L'Imagination*, Losada, Buenos Aires.

SAUSSURE, F., 1980, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid. 1ª Ed., 1922.

SCHNEIDER, Laurie, 1996, *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid.

SELIGMAN, Martín E. P., 1982, *Indefensión*, Debate, Madrid. 1ª Ed., 1975.

SIERRA BRAVO, R., 1998, *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica. Metodología general de su elaboración y documentación*, Paraninfo, Madrid.

THOM, René, 1985, *Parábolas y catástrofes*, Tusquets, Barcelona. 1ª Ed., 1980.

VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo, 1979, *La comunicación y sus clases. Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana*, Luis Vives, Zaragoza.

VAN DUZER, Chet, 2013, *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*, British Library, London.

VASARI, Giorgio, 1996, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*
i

italianos, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1ª Ed., 1550.

VIGOTSKY, L.S., 1982, *La imaginación y el arte en la infancia. (Ensayo psicológico)*. Akal bolsillo, Madrid.

-2006, *Psicología del arte*. Paidós S.A., Barcelona.

VILCHES, Lorenzo, 1983, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, Barcelona.

VV. AA. ,1991, *Gran Enciclopedia Rialp*, GER, Madrid.

WALTER BENJAMIN, 2010, *El Narrador*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile.

WALTER BRUGGER, S. I., 1978, *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona.

WILSON, Brent et al, 2004, *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Paidós, Barcelona.

ZURBANO CAMINO, Amaia, 2007, *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, Tesis doctoral, Dir., Elena Mendizábal Egialde. UPV/EHU. Facultad de BB. AA., Dep. de Escultura.

Documentación en Internet.

ASHBERY, JOHN, 1961, *Una entrevista con Henri Michaux*, TEXTO © 1961, ARTNEWS, LLC, MARCH, en Revista Minerva, del Círculo de Bellas Artes, 2007, N° 4, Madrid.

Disponible en:

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=129>

CASAROTTI, Eduardo, 1999, *Paul Ricoeur La constitución narrativa de la identidad personal*, Serie: Filósofos de Hoy (VI), Revista: Relaciones. Revista al tema del hombre, Dir., Saúl Paciuk, Montevideo, Ed. En papel, n° 180, (Mayo), Ed. En Internet: n° 31. (01/13).

Disponible en:

<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9905/>

DELGADO LOPEZ, Enrique y CARETTA, Miguel Nicolás, 2013, *Imaginación y cartografía: un estudio sobre el proceso del descubrimiento americano*. Cuicuilco. 2008, vol.15, n.43 [citado: 2013-05-22], ISSN: 0185-1659. (12/12).

Disponible en:

<http://www.redalyc.org/pdf/351/35112182005.pdf>

DÍAZ OLGUIN, Rodrigo, 2007, *El modelo narrativo en la psicoterapia constructivista y constructivista*, Cipra, Círculo de Psicoterapia Cognitivo Constructivista, Chile.(07/13).

Disponible en:

[http://cipra.cl/documentos/Narrativa Psicoterapia Constructivista Construccionista-DiazOlguin.pdf](http://cipra.cl/documentos/Narrativa_Psicoterapia_Constructivista_Construccionista-DiazOlguin.pdf)

ECHEGOYEN, Javier y BLANCO, Isabel, 2002, *Diccionario de Psicología Científica Y Filosófica, Psicología-Vocabulario*, Torre de Babel, Ediciones. (02/13).

Disponible en:

<http://www.e-torredebabel.com/>

FERNÁNDEZ ALBORÉS, Manuel Ángel, 2009, *El texto del animal invisible. El Animal Invisible, Reflexiones sobre arte e historia natural*. Publicado el Martes, 21 de abril de 2009. (09/12).

Disponible en:

<http://mafa-textoinvisible.blogspot.com.es/>

FERNÁNDEZ, Nicanor, 2000, Página personal sobre la FORMACIÓN POSTGRADO EN ENFERMERÍA,-© 2001.N. ANIORTE-2.3. *Retroalimentación: positiva y negativa*. (05/13).

Disponible en:

http://www.aniorte-nic.net/apunt_terap_famil_2.htm

FIORINI, Hector, "Las funciones yoicas en el proceso terapéutico". En *Teoría y técnica en Psicoterapias*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1987. Salud y psicología, Biblioteca online.(12/13).

Disponible en:

<http://saludypsicologia.com/3961/las-funciones-yoicas-en-el-proceso-terapeutico/>

GARCÍA GARCÍA, Francisco, 2004, *Posibilidades creativas de la imagen. Inteligencia y creatividad, Criterio de conectividad e imagen*, Revista Icono 14, Año 1-Vol. 2,-Revista de comunicación y nuevas tecnologías, 2004, nº 2, ISSN 1697-8293. Madrid. (10/12).

Disponible en:

www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/download/459/334

GENOVARD, C., 1977, *Escuelas contemporáneas en el "counseling" psicologico: bases*

para la historia de la "Gestalttherapy", Quaderns de psicología. International journal of psychology, U.A.B.(10/12).

Disponible en:

http://ddd.uab.cat/pub/quapsi/quapsi_a1977v1n6/quapsi_a1977v1n6p7.pdf

GHELMAN, David BURBRIDGE, Viviana, 2013, *La imagen como instrumento psicoterapéutico. Una aproximación teórica sobre la construcción de la imagen mental y el símbolo, y el porqué de su eficacia en psicoterapia*. Fundación Imagen. Copyright © 2006-2010. (10/12).

Disponible en:

<http://www.fundacionimagen.org.ar/html/imagenesmentales2.htm>

LÓPEZ-IBOR, Juan J., et al. *Romanticismo y Esquizofrenia*. Primera parte: *La Hipótesis de la recencia y el núcleo fundamental de la enfermedad*. Actas Esp. Psiquiatr. 2014; 42(4):133-58. [p. 152] (10/13)

Disponible en:

<http://actaspsiquiatria.es/repositorio/16/90/ESP/16-90-ESP-133-158-423459.pdf>

MARIETAN, Hugo, 1994, *Semiología psiquiátrica y psicopatía, Conciencia y orientación*. Semiología Psiquiátrica y Psicopatía.(11/12)

Disponible en:

<http://www.marietan.com.ar/semiologia/capitulo10.htm>

MARTÍNEZ MURGUÍA, Viviana, 2011, *Corrientes contemporáneas en psicología*, Universidad Univer, Plantel Pedregal en Baja California, Tijuana, México. (10/12).

Disponible en:

<http://portal.psicologiatj.com/index.php/libreria/libros-gratis/item/download/2>

PALUMBO, Federico 2010, *La inspiración en el Surrealismo. Breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para inspirarse*. Texto original: *L' ispirazione nel Surrealismo. Breve presentazione di argomenti e procedimenti utilizzati dagli artista del Surrealismo per ispirarsi*. Traducido al español por Paula Aiello. Corregido por Romina de Angelis. (02/13).

Disponible en

http://www.mikebudapark.org/joomla/portal/images/stories/monografiak/punta_de_vacas/FedericoP_La_inspiracion_en_el_Surrealismo_201112.pdf

PÉREZ RIOBELLO Asier, 2008, *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo 3.4. El problema de la otreidad. La búsqueda del verdadero trascendental*. Eikasía. Revista de Filosofía, Dr. Fernando Pérez Herranz, (Universidad de Alicante) año IV, 20 (septiembre 2008). [pp. 207-208] (03/14)

Disponible en:

<http://www.revistadefilosofia.com/revista20.pdf>

RAMOS SCHLEGEL, Ignacio, 2000, *Procesos simbólicos y percepción cognitiva de control*, *Gazeta de Antropología*, 2000, Universidad de Granada. (12/12).

Disponible en:

<http://digibug.ugr.es/handle/10481/7507>.

RAMIRO RUIZ, Marcelo, 2000, *Microcosmos: El hombre del Nuevo Mundo y la Tradición Grecolatina, El Hombre como figura refleja del Cosmos*, *Revista: Estudios de Historia Novohispana*, Vol., 21, (UNAM) Universidad Nacional Autónoma de México, [p. 14] (05/13),

Disponible en:

<http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn21/EHN02101.pdf>

Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría. Vol 17, No 61 (1997). Aron Guríevich. *Historia de la psiquiatría. La identidad en la Edad Media. El caso de Opicinus de Canistris*. [p. 93] (01/14). EISSN: 2340 2733.

Disponible en:

<http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15526>

SAMPEDRO. Simón, 2013, *El compromiso ético de la estética: la empresa política barroca*, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. [en línea]. Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla. Semestral. Sevilla. ISSN 1697-8072. I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (Eds.), 2004. Número 12, marzo de 2013.[pp. 97-98] (06/12).

Disponible en:

<http://www.institucional.us.es/fedro>.

TuAnalista, Biblioteca, DICCIONARIO DE PSICOANÁLISIS, *Representación de cosa, representación de palabra*, (p. 1).-© 2008-Nuevarena.com-(09/11).

Disponible en:

<http://www.tuanalista.com/index.html>

Universidad Nacional de Educación a Distancia. Cantabria. Fac. de Antropología Social y Cultural. Antropología Cognitivo-Simbólica, I, Tema 10. Dr. Castanedo, Eleuterio, 2012, *El debate sobre el relativismo lingüístico: el color como dominio más favorable y otros efectos whorfianos. El color y el relativismo cultural*. En el libro: VELASCO MAILLO, Honorio M., 2003, *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de Antropología lingüística y Antropología Cognitiva*. UNED. (Cap. 10). (01/14)

Disponible en:

<http://unedcantabria.no-ip.org/programas/pdf/pdf2009/Cognitiva%2010.pdf>

UNIVERSIDAD DE IBAGUÉ, Colombia; Psicología, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Programa de psicología, *Sensopercepción*, Publicado el 02 de Agosto de 2010.(07/13).

Disponible en:

http://www.unibague.edu.co/sitios/psicologia/index.php?option=com_content&view=article&id=30:sensopercepcion&catid

VÁSQUEZ, Claudio, 1994, *Huidobro y la creación textual: fundamento rítmico de los caligramas*, (refundición y ampliación de una parte de la tesis doctoral, inédita, del autor: *Teoría creacionista y práctica rítmica en los caligramas de Vicente Huidobro*), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1994. (06/13).

Disponible en:

<http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21687/22998>

WILHELM, Daniel, 2009, *Corrientes junguianas actuales, La escuela arquetipal*, Centro Jung de Buenos Aires, Miembros de la C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology of New York. (12/12).

Disponible en:

<http://www.centrojung.com.ar/posjunguianos.htm>

ANEXO
Documentación de imágenes.

INTRODUCCIÓN.

I.I. AFLORAMIENTOS ESPONTÁNEOS DEL INCONSCIENTE EN LA IMAGEN GRÁFICA.

Opicinus de Canistris (fig.a)

<http://elhombrejazmin.com/tag/opicinius-de-canistris/>

I.II. AFLORAMIENTOS INDUCIDOS DEL INCONSCIENTE EN LA IMAGEN GRÁFICA.

Henri Michaux (fig.b)

<http://www.pinterest.com/philiprowe/drawing-line/>

Henri Michaux (fig.c)

<http://socialwhitepages.ca/henri-michaux/>

Henri Michaux (fig.d)

<http://chaudron.blogspot.com.es/2010/02/henri-michaux-emerging-figures.html>

Opicinus (fig.e)

<http://books.openedition.org/pupo/1582>

Henri Michaux (fig.f.)

<http://ausmalen.blogspot.com.es/2012/12/a-review-of-michael-werner-exhibition.html>

II.I. DIBUJOS AUTODESCRIPTIVOS DE PACIENTES.

Figs. a,b,c,d: Dibujos de pacientes de A.M.S.A.

II.II. ENSAYOS COMPARATIVOS DEL TÉRMINO “DESORIENTACIÓN”, EN LA PINTURA PSICOPATOLÓGICA.

Rudolf Horacek (fig.a)

MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., Catálogo exposiciones, “Fundación La Caixa”, Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 185).

Gaston Chaissac (fig.b)

PEIRY, Lucienne, 2001, *Art Brut, The origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris.(p. 84).

Johann Garber (fig.c)

Gugging - *Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006.(pp. 96-97)

Raphaël Lonné. (fig. d)

MAIZELS John, 1996, *Raw Creation, Outsider Art and beyond*, Phaidon,London. (p. 57).

Franz Joseph Kleber (fig. e)

LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne.(p. 159).

Adolf Wölfli (fig.f)

MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., *Catálogo exposiciones*, "Fundación La Caixa", Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 106).

III.III. PERTINENCIA DE LOS GRUPOS DE COTEJO.

Kaishi Hen, (Notas de disección).

<http://www.taringa.net/posts/imagenes/7559333/Japon-Libros-Anatomia-1603-1868.html>

Anatomía de un caballo.

<http://www.muslimheritage.com/article/anatomy-horse-15th-century>

2º CAPÍTULO

2.3. IMAGINACIÓN/INTUICIÓN.

Allan Paivio (Esquema).

<http://www.infoamerica.org/teoria/paivio1.htm>

7º CAPÍTULO

A1-OMISIONES.

El mundo de Ptolomeo según Agathodemon (fig.1)

<http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia->

Diego Ribero (fig.2)

<http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-siglo-xvi-navegacion-descubrimientos>

Anatomía del esqueleto atribuida a Avicenna (fig. 3)

<http://medicablogs.diariomedico.com/samfrado/category/anatomia/>

Islamic Medical Manuscripts (fig.4)

<http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/p19.html>

Johann Hauser

MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., *Catálogo exposiciones*, "Fundación La Caixa", Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 194).

Arnold Schmidt

Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 151).

(a) MAIZELS John, RAW CREATION., 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon. London. (p. 92).

(b) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico*. 2001, Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, (MACBA) (Actar). (p. 135).

(c) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 106).

(d) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico*. 2001, Exposición Museu d'Art Contemporani de Bar-

celona, 2001, (MACBA) (Actar). (p. 36)

A2-SIMPLIFICACIÓN/COMPLETAMIENTO.

Ranulf Higden (fig.5)

<http://sridhar21.blogspot.com.es/>

La tierra habitable (fig.6)

<http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-antiguedad-clasica>

Skeleton from Persia, (fig.7)

http://imagesonline.bl.uk/imagemap/Medicine.htm?level=1&cat_id=8&last_cat_id=&page=1

Diagram of a dissection. (fig.8)

http://www.designboom.com/history/a_m4.html

Hermann Beehle

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. 2001, Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, (MACBA) (Actar). (p. 54).

Mose Tolliver

MAIZELS, John, 1996 ,RAWCREATION. *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 122).

(a) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura.El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed.,1923. Caso 112. Fig. 53. (p. 127).

(b) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed.,1923. Caso 267. Fig. 4a. (p. 89).

(c) MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., Catálogo exposiciones, "Fundación La Caixa", Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 89).

(d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 149).

A3-INCORPORACIÓN

Tommaso Porcachi (fig.9)

ECO, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen, Barcelona. (p. 122).

Mapa de Martín Waldseemüller (fig.10)

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000200005#m7

Fortunio Licetti (fig. 11)

<http://www.viajesconmitia.com/2011/03/losmonstruos-de-liceti/>

Ignacio Tirsch (fig. 12)

<http://hectorarita.com/2012/02/>

Müller, Heinrich Anton

PEIRY, Lucienne, 2001, *Art Brut, The origins of Outsider Art*, Flammarion, Paris. (p. 154).

Franz Kernbels

FEILACHER, Johann, BRANDSTÄTTER, Christian, 2006, *Gugging-ein ort der Kunst*, Verlag, München. (pp. 115-117).

(a) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p. 205).

(b) www.pronzhorn.uni-hd.de

(c) MAIZELS John, RAW CREATION., 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon. London. (p. 66).

(d) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed.,1923. Caso 267. Fig. 4a. (p. 21).

B1-TEXTO E IMAGEN.

Trayecto de Londres a Jérusalem (fig. 13)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*, Seuil, Paris.(p. 150).

Matew (fig. 14)

<http://valdeperillos.com/book/export/html/1578>

Dibujo anatómico de la Antigua Persia (fig. 15)

<http://medicablogs.diariomedico.com/samfrado/categorye/anatomía/>

Ilustración anatómica que muestra las venas (fig. 16)

<http://bodley30bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/all/what/MS.%2BAAshmole%2B399>

August Walla

<http://www.format.at/articles/1213/529/323165/walla-walla>

Stefan Klojer

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001.(p. 23).

(a) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 91).

(b) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico.* 2001, Catálogo Exposición: Museu Art Contemporani de Barcelona, 2001. (MACBA) & (Actar) (p. 33).

(c) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p.174-175).

(d) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p.110).

B2-Texto se adapta (formalmente) a imagen.

Egipto. El delta del Nilo (fig. 17)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*. Seuil, Paris. (p. 107).

Portulano del Atlas de Joao Freire (fig. 18)

<http://valdeperillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia/del/renacimiento/cami>

nos/mundo/nuevo

El embarazo (fig. 19)

<http://medicablogs.diariomedico.com/samfrado/category/anatomia/>

Islamic Medical Manuscripts (fig. 20)

<http://www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/about.html>

Laure Pigeon

VAN BERKUM, Ans, CARDINAL, Roger, et al, 2000, *Marginalia. Perspectives on outsider Art*, Stadshof Museum (p. 95).

Johann Knopf

http://www.psychiatrie-erfahrene.de/eigensinn/museumneu/seite_johann_knopf_6.htm

(a) MEDIAVILLA SÁNCHEZ. J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo. (p. 67).

(b) PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923 Caso 110. Fig. 77. (p. 148).

(c) <http://www.galerie-altnoeder.com/gugging.html>

(d) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico*. 2001, Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, (MACBA) (Actar). (p. 152).

C1-IMAGEN "DENTRO DE LA IMAGEN".

Guillaume le Testu (fig. 21)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*. Seuil, Paris. (p. 66).

Mapamundi de los Cresques o "Atlas Catalán" (fig. 22)

<http://cartografia-historica.blogspot.com.es/>

Kunisada Utagawa (fig.23)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*. Seuil, Paris. (p. 23).

Hans von Gersdorff (fig. 24)

http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/gersdorff_p21v.jpg

Esquizofrenia

ESCUADERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid. (p. 104).

August Klett (Klotz)

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona.2001(p. 90).

(a) FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail,(p. 128).

(b) MAIZELS John, RAW CREATION., 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (pp. 48-49).

(c) FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail, Paris . (p 142).

(d) MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., Catálogo exposiciones, "Fundación La Caixa", Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 91).

C2- MODULOS/DESPIECE.

Alain Manesson (fig. 25)

<https://www.raremaps.com/gallery/detail/23027>

Thomson (fig. 26)

<http://www.davidrumsey.com/blog/2009/9/5/heights-of-mountains-lengths-of-rivers>

Persia. Lámina anatómica de un artista desconocido (fig. 27)

<http://www.rehabilitacionblog.com/2009/06/historia-mundial-de-la-anatomia-en.html>

Pietro Berretine da Cortona (fig. 28)

<http://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy/images/1200-dpi/I-D-3-16.jpg>

Paul Goesch

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001. (p. 26).

Palermo, Ospedale Psichiatrico Pietro Pisani

DI STEFANO, Eva, 2008, *Irregolari, Art Brut e Outsider Art in Sicilia*. Kalós, Palermo. (p. 51).

(a) PRINZHORN, Hans ,2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 90. Fig. 128.(p. 257).

(b) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 139).

(c) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 122).

(d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 114).

C3-SECUENCIAS.

Allain Manesson Mallet (fig. 29)

<http://www.mapandmaps.com/en/sold/2024-africa-route-maritime-original-antique-mallet-map-1683.html>

Lámina incluida en el Atlas Müller (fig. 30)

<http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-renacimiento-caminos-mundo-nuevo>

Ruggero Frugardi (fig. 31)

<http://ortopedicakonfort.tripod.com/id15.html>

Guido da Vigevano (fig. 32)

http://www.desinboom.com/history/a_m4.html

Carl Lange

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001. (p. 39)

Rudolf Heinrichshofewn

http://www.psychiatrie-erfahren.de/eigensinn/museumneu/seite_r_h_1.htm

- (a) PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923.
- (b) ESCUDERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid. (p. 109).
- (c) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p. 78).
- (d) PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 1. Fig. 44. (p. 119).

D1-ESQUEMAS EXPLICATIVOS.

Mapa indio, representando las Tribus de Carolina del Sur (fig. 33)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*, Seuil, Paris. (p. 17).

Lambert de St. Omer (fig. 34)

<http://bibliodysey.blogspot.com/2011/12/liber-floridus.html>

Representación del homo quadratus (fig. 35)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p. 517).

Hua Shou (fig. 36)

http://www.euskadiazia.com/ESTUDIOS_ORIENTALES/DOCUMENTOS/_medicinachina_medieval.html

Louis Castner

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001. (p. 115).

Luis Umgelfer

<http://mswarowski.blogspot.com.es/2008/09/prinzhorn-collection.html>

- (a) DI STEFANO, Eva, 2008, *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo. (p. 108).
- (b) FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail. Paris. (p. 78).
- (c) <http://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=54>
- (d) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p. 140).

D2-DIAGRAMAS.

Macrobio (fig. 37)

<http://valdeperrillos.com/book/export/html/1146>.

Heinrich Bünting (fig. 38)

<http://www.geographos.com/BLOGRAPHOS/?p=183>

Robert Fludd (fig. 39)

[http://www.cosmovisions.com/\\$ArtSacre.htm](http://www.cosmovisions.com/$ArtSacre.htm)

Un esquema medieval de la teoría de los cuatro humores (fig. 40)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p. 522).

Helga Goetze

DI STEFANO, Eva, 2008, *Irregolari, Art Brut e Outsider Art in Sicilia*. Kalós, Palermo. (p. 29).

Adolf Wölfli

<http://noise-admiration.blogspot.com.es/2011/05/artwork-of-day-92011-adolf-wolfli-1.html>

(a) MEDIAVILLA, J L., 1980, *Conversaciones con Ramón Sarró. Psicoanálisis y locura*. Luis Mediavilla (Ed.). (p. 192).

(b) MEDIAVILLA SÁNCHEZ, J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo. (p. 52).

(c) RABBONI, Massimo, 2000, *I colori della mente. Art Brut e Arteterapia contro lo stigma della psicosi*, Marsilio, Venezia. Fig. 74. (p. 100).

(d) ESCUDERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid. (p. 89).

E1-ABSTRACCION

Lambert (fig. 41)

<http://bibliodyssey.blogspot.com.es/2007/04/book-of-curiosities.html>

Shan map. (fig. 42)

HARMON, Katharine, 2003, *You are here*, Princeton Architectural Press, New York. (pp. 86-87).

H. Breuil (fig. 43)

ANGULO, Javier y GARCÍA, Marcos, 2005, *Sexo en piedra. Sexualidad, reproducción y erotismo en época paleolítica*, Luzán. Madrid. (p. 136).

Danza macabra (fig. 44)

<http://laberintosvsjardines.blogspot.com.es/2009/03/la-leyenda.html>

Bil Traylor

MAIZELS John, RAW CREATION, 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 108).

Louis Soutter

FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail, Paris. (pp. 152-153).

(a) *La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico*. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001. (p. 110).

(b) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag, 2006. (p. 145).

(c) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag, 2006. (p. 85).

(d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 170).

E2-TRANSPARENCIA.

Athanasius Kircher (fig. 45)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p.164).

José Meyer (fig. 46)

http://www.zazzle.es/vegetacion_suramericana_impresiones-228937956854007431

Cleyer, A. (fig. 47)

http://clendening.kumc.edu/dc/rti/human_body_1682_cleyer.html

Johannes Schottus (fig. 48)

http://clendening.kumc.edu/dc/rti/human_body_1503_reisch7.jpg

Phillip Schöpke

Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 151).

Karl Bühler. (Pohl)

<http://www.psychiatrie-erfahrene.de/eigensinn/museumneu/buehlerbilder.htm>

(a) http://www.britishoutsiderart.com/artists/andrew_kennedy.aspx

(b) ESCUDERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid. (p. 143).

(c) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 73).

(d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 183).

E3-METAMORFOSIS.

J. J., Becher (fig. 49)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p.109).

Athanasius Kircher (fig. 50)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid (p.163).

Ulisse Aldrobrandi (fig. 51)

<http://designtaxi.com/news/359493/Bizarre-Vintage-Illustrations-Depict-Monstrosities-of-Evolution/>

Maestro de Boucicault (fig. 52)

ECO, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen, Barcelona. (pp. 109-110).

G. Samboiano

MEDIAVILLA, J. L., *Mito y delirio. Cartas a Ramón Sarró*, 2001. (p. 75).

Alucinosis anfetamínica crónica

ESCUDERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid (p. 54).

- (a) MAIZELS John, RAW CREATION., 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 58).
- (b) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p. 80).
- (c) http://www.britishoutsiderart.com/artists/andrew_kennedy.aspx?AspxAutoDetectCookieSupport=1
- (d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 98).

E4-ANTROPOMORFISMO.

Andreas Cellarius (fig. 53)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p. 83).

Heinrich Bünting (fig. 54)

http://www.raremaps.com/gallery/detail/21632/Europa_PrimaPars_Terrae_in_forma_virginis_1548_Rare_Variant_edition/Bunting.html

Paracelso, "Natura rerum" (fig. 515)

<http://lamateriasinlimite.blogspot.com.es/>

Representación medieval de la Peste (fig. 56)

<http://www.taringa.net/posts/info/6777603/La-Gran-Plaga-de-Londres.html>

August Natterer

La colección Prinzhorn. Trazos sobre un bloc mágico. (MACBA-ACTAR). Exposición Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2001. (p. 63).

Colección Prinzhorn

heidelberg.de/~gf7/geschichte_eng.shtml#ns-era

- (a) FERRIER, Jean Louis, 1997, *Outsider Art*, Terrail, Paris. (p. 39).
- (b) LOMMEL, Madeleine, 1999, *L'Aracine et L'art Brut*, Z'édicions, Neuilly sur Marne. (p. 65).
- (c) MAIZELS John, RAW CREATION, 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 82).
- (d) MAIZELS John, RAW CREATION, 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 104).

F1-ALEGORÍA.

Oronzio Fineo (fig. 57)

ECO, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Lumen, Barcelona. (p. 339).

Heinrich Bunting (fig. 58)

http://lazoteadeleticia.blogspot.com.es/2011_02_01_archive.html

Tobias Cohn (fig. 59)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid. (p. 457).

La Danse Macabre (fig. 60)

<http://metode.cat/es/Revistas/Documento/Metges-cirurgians-barbers-i-apotecaris>

Síndrome residual encefálico.

ESCUADERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid. (p. 57).

William Kurelek.

http://tqarts.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html

(a) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 101).

(b) PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 273. Fig. 69. (p. 142).

(c) ESCUDERO, J. A., 1975, *Pintura psicopatológica*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid. (p. 128).

(d) *Gugging - Ein Ort der Kunst. Gugging - Grounds for Art*, von Johann Feilacher, Jane Kallir, John Maizels und Helmut Zambo von Brandstätter Verlag , 2006. (p. 131).

F2-SIMBOLISMO.

Detalle del discario de Ebstorf (fig. 61)

ECO, Umberto, 2013, *Historia de las tierras y los lugares legendario*, Lumen, Barcelona. (p. 148).

Jodocus Hondius (fig. 61)

<http://mappery.com/map-of/Jodocus-Hondius-Map-of-Belgium-as-Lion-1611>

Rajasthan, Vishnu's Footprints as Constellations of His Earthy Symbols (fig. 63)

HARMON, Katharine, 2003, *You are here*, Princeton Architectural Press, New York. (p. 29).

Zodiacal man from a woodcut in a 1702 almanac (fig. 64)

http://www.thefullwiki.org/Zodiac_Man

Dibujo alegórico-simbólico.

PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. (p. 132).

Franz Pohl

PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. (p. 29).

(a) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 66. Fig. 70. (p. 142).

(b) MUNDOS INTERIORES AL DESCUBIERTO, VV. AA., Catálogo exposiciones, "Fundación La Caixa", Madrid 27 de enero al 2 de Abril de 2006. (p. 118).

(c) PRINZHORN, Hans, 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 66. Fig. 70. (p. 142).

(d) PRINZHORN, Hans , 2012, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Cátedra, Madrid. 1ª Ed., 1923. Caso 171. Fig. 65. (p. 139).

Primera página del Libro de la Creación (fig. 65)

LAFFON, Caroline & Martine, 2008, *Dessiner le Monde*, Seuil, Paris. (p. 25).

Mapamundi resultante del reparto de la tierra entre los hijos de Noe (fig. 66)

<http://cartografia-historica.blogspot.com.es/>

Georg Gichtel (fig. 67)

ROOB, Alexander, 2006, *Alquimia & Mística*, Taschen, Madrid.(p. 449).

Representación de la mandrágora masculina y femenina (fig. 68)

<http://olibanum.wordpress.com/2010/10/31/tiempo-de-halloween-tiempo-de-samhain-y-cosas-del-viejo-mundo-la-mandragora/>

Esquizofrenia

ESCUADERO VALVERDE, J. A., 1975, *Pintura Psicopatológica*, Espasa Calpe, Madrid (p. 104).

David Martín, “Martincito”

<http://www.uv.es/cultura/c/docs/exppinacotecapsiquiatrica09cast.htm>

(a) MEDIAVILLA, J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo. (p. 78).

(b) MAIZELS John, *RAW CREATION*, 1996, *Outsider Art and beyond*, Phaidon, London. (p. 20).

(c) MEDIAVILLA SÁNCHEZ. J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo. (p. 43).

(d) MEDIAVILLA SÁNCHEZ. J. L., 2001, *Mito y delirio. Cartas de Ramón Sarró*, KRK, Oviedo. (p. 73).

8º CAPÍTULO

El Mundo en la cabeza de un loco.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7710391q.r=%22collection+d%27Anville%22+t%C3%AAte+d%C2%B4un+fou.langES>
