

PSICOSIS, ARTE Y PSICOANÁLISIS

El arte en las psicosis, un abordaje psicoanalítico

Trabajo de grado para optar al título de psicólogas

Andrea del Pilar Ayala Reyes

Andrea Huasá Iannini

Diana Catalina Leguizamón Moreno

Autoras¹

Miguel Gutiérrez Peláez

Director

31 de mayo de 2013

Programa de Psicología

Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud

Universidad del Rosario

¹ Este trabajo de grado se inserta dentro de la línea de investigación del profesor Miguel Gutiérrez Peláez “Psicoanálisis contemporáneo y trauma”, perteneciente al grupo de investigación “Individuo, familia y sociedad”. Correspondencia relacionada con esta investigación debe ser dirigida a Andrea del Pilar Ayala Reyes, Andrea Huasá Iannini o Diana Catalina Leguizamón Moreno, correo electrónico: andrea170610@hotmail.com, andrehuasa@gmail.com o diacata.legui@gmail.com. a Miguel Gutiérrez Peláez, profesor del Programa de Psicología de la Universidad del Rosario, Carrera 24 No. 63C-69, correo electrónico: miguel.gutierrez@urosario.edu.co

**Universidad del Rosario
Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud
Programa de Psicología**

Acta de Aprobación del trabajo de grado

Los aquí firmantes certificamos que el trabajo de grado elaborado por:

Andrea del Pilar Ayala Reyes

Andrea Huasá Iannini


Diana Catalina Leguizamón Moreno

Titulado: El arte en las psicosis, un abordaje psicoanalítico.

Cumple con los estándares de calidad exigidos por el programa de psicología para la aprobación del mismo.

Esta acta se firma a los 12 días del mes de Junio de 2013

Comité de trabajo de grado:

 Firma del Director	<u>12/06/2013</u> Fecha
<u>Andrea Ayala Reyes</u> Firma del Estudiante 1	<u>12/JUNIO/2013</u> Fecha
<u>Andrea Huasá</u> Firma del Estudiante 2	<u>12 / JUNIO / 2013 .</u> Fecha
<u>Catalina Leguizamón</u> Firma del Estudiante 3	<u>12/junio/2013</u> Fecha
<u>Wendell</u> Firma del Coordinador de T.G.	<u>12/junio/2013</u> Fecha

Resumen

En el presente trabajo se realiza una exploración de la posible relación que existe entre la psicosis y el proceso creativo desde una perspectiva psicoanalítica, ilustrando esta relación con el análisis de casos específicos. Con base en una revisión de la literatura sobre los conceptos de psicosis, sublimación y creatividad desde el enfoque psicodinámico, se hace un acercamiento a la teoría de arte Outsider, puntuando algunos aspectos relativos a las obras de determinados artistas en relación con los conceptos revisados.

Palabras Clave: *psicosis, creatividad, sublimación, arte Outsider.*

Abstract

The following paper makes an exploration of the possible relationship between psychosis and the creative process, taking the psychoanalytic theory as reference, with the intention to confirm this hypothesis in the analysis of specific cases. Based on a bibliographic review of the concepts “psychosis”, “sublimation” and “creativity”, this text approaches the Outsider Art theory from a psychodynamic model, highlighting issues related to the work of certain artists with the concepts reviewed.

Key Words: *psychosis, sublimation, creativity, Outsider art.*

A lo largo del tiempo, el psicoanálisis se ha interesado por entender y explicar el funcionamiento del aparato psíquico, evidenciando la significación inconsciente de las manifestaciones verbales, conductuales y del pensamiento de los seres humanos. Dentro de este campo se han venido considerando de especial interés las diferentes configuraciones de personalidad y las características específicas de cada una que median la forma en que los sujetos se relacionan con la realidad externa y sus procesos internos.

Desde el psicoanálisis freudiano, y desde la lectura que Jacques Lacan realiza del mismo, se considera la existencia de 3 grandes estructuras clínicas denominadas “neurosis”, “perversión” y “psicosis”, que cuentan con sus propias manifestaciones internas y externas al sujeto, así como con sus propias defensas y estrategias de afrontamiento. Aunque el interés central de Freud haya sido el estudio de las neurosis, encontró la posibilidad de dar una explicación no orgánica a algunas de las dolencias que subyacían a enfermedades características de su época, dando a conocer la existencia de un conflicto intrapsíquico en dichos casos (Tabares & Vera, 2010).

Éste conocimiento se pudo extrapolar al entendimiento de las psicosis, teniendo en cuenta la diferencia de los mecanismos que operan en éstas, es decir, la diferencia existente entre la relación de un neurótico y de un psicótico con el gran Otro, y por tanto, de las manifestaciones que tiene dicha relación en la vida intrapsíquica. Este gran Otro está definido desde el psicoanálisis por Begoña (2010) como a “una otredad que va más allá de lo imaginario, ya que es una alteridad radical, inasimilable, que contiene la ley y el lenguaje” (p.1), perteneciendo y siendo parte en sí del dominio de lo simbólico, esto es, una unidad conformada tanto por los otros sujetos de la sociedad como por las características de la cultura en general, y su influencia sobre el sujeto. En el caso de los sujetos psicóticos, las relaciones con ese gran Otro están escindidas de la vida intrapsíquica, encontrando tendencias regresivas, destructoras y de predominio tanático (Brainsky, 1997).

En contraposición, en la literatura se afirma que el artista usa como eje funcional lo creativo, tendiendo a la pulsión de vida (Brainsky, 1997). Si se tiene en cuenta lo anterior, se dice entonces que el sujeto psicótico hace uso de la creatividad como una herramienta para resolver algún conflicto de manera más adaptativa que la sintomatología de la enfermedad, lo que resulta en un intento de sublimación, es decir, un intento de reparación del sujeto a través de un cambio en la pulsión, en el que se transforma un fin sexual en un fin no sexual por medio de formas creadoras socialmente aceptadas o de gran valor cultural.

En resumen, con la presente investigación se busca abordar desde una perspectiva psicoanalítica la manera en la que la psicosis y el proceso creativo se relacionan, con el fin de generar un conocimiento más profundo del fenómeno. A la vez, se revisarán casos de sujetos psicóticos que hacen uso del arte, analizando las particularidades de su proceso creativo.

Como objetivos específicos se establecieron los siguientes: 1) describir desde la teoría psicoanalítica el concepto de sublimación, 2) describir desde la teoría psicoanalítica el concepto de psicosis, 3) describir desde la teoría psicoanalítica el concepto de creatividad y 4) analizar casos específicos de artistas aplicando lo aprendido en los conceptos de sublimación, psicosis y creatividad dentro de la teoría psicoanalítica.

Para cumplir con estos objetivos, es necesario realizar una revisión literaria de los conceptos de sublimación, psicosis y creatividad, dentro de los lineamientos de la teoría psicoanalítica. Con este fin, se han seleccionado diversas fuentes de distintos autores cuyo trabajo se encuentra enmarcado en cualquiera de los afluentes de la corriente psicoanalítica y que tratan como tema central uno o más de los conceptos anteriormente mencionados. Adicionalmente, se busca encontrar la relación entre estos tres conceptos en la vivencia de un sujeto, para luego llevar a cabo un análisis de casos específicos de artistas con dichas herramientas, con el fin de contrastar los hallazgos teóricos con las evidencias encontradas en la práctica. La selección de los casos se realiza bajo los criterios de cantidad y calidad de la

información encontrada, de acceso a la obra del artista y de aplicabilidad de los conceptos en relación a la posibilidad de análisis.

Por lo anteriormente mencionado, se afirma que la presente investigación es de tipo cualitativo y documental con aplicación centrada en el estudio de casos específicos.

Las psicosis desde el psicoanálisis

A lo largo de la historia, la enfermedad mental ha sido de gran interés para el estudio psicológico y diversos enfoques han tratado de dar una explicación amplia de los procesos que están implicados en la misma. La corriente psicoanalítica ha aportado numerosas investigaciones que buscan describir el funcionamiento de estas perturbaciones. La psicosis ha sido centro de interés de las ciencias humanas al ser un fenómeno que presenta un nivel de complejidad importante. Es necesario que para su comprensión se tomen en consideración las explicaciones psicoanalíticas que se han formulado en relación a este tema.

Como menciona Tabares & Vera (2010), si bien la mayor parte de la investigación de Freud se dedicó a la intelección de las neurosis, no por ello las psicosis fueron dejadas fuera de su campo de interés. Freud tenía, a partir del conocimiento que obtuvo en el tratamiento de las neurosis, mucho que decir acerca de las psicosis. En otras palabras, el conocimiento que obtuvo mientras se acercaba a las neurosis formó una base, primero para suponer también un conflicto intrapsíquico y no precisamente una alteración orgánica subyacente y, segundo, para inteligir diversos elementos teóricos aproximados sobre esos procesos responsables del origen y mecanismos de la psicosis (Tabares & Vera, 2010).

Sigmund Freud realizó una primera aproximación al concepto de psicosis en su “Manuscrito H” (1894). Para él, el concepto de psicosis se remite también, como en la neurosis, a un conflicto psíquico. Al respecto, menciona que una vez que la representación obsesiva se ha reconducido a una perturbación afectiva, y se ha demostrado que debe su

intensidad a un conflicto, es forzoso que la representación delirante caiga bajo la misma concepción; por tanto, también ella es la consecuencia de unas perturbaciones afectivas.

Freud menciona en “Neurosis y psicosis” (1923):

La etiología común a la explosión de una psiconeurosis o una psicosis es siempre la privación, el incumplimiento de uno de aquellos deseos infantiles, jamás dominados, que tan hondamente arraigan en nuestra organización, determinada por la filogenia. Dicha frustración siempre es externa. El fenómeno patológico, esto es, la institución de una psicosis en vez de una neurosis, o viceversa, depende de la forma en que el yo responda ante la tensión conflictiva con cualquiera de sus tres vasallajes (p. 2743).

Se hace referencia a los vasallajes del yo cuando se habla, desde la misma obra de Freud (1923), del yo, el ello y el superyó. El primero “se forma en buena parte desde identificaciones que toman el relevo de investiduras del ello, resignadas” (p.11), identificaciones que a su vez se conforman como una instancia particular en el yo, y “se contraponen al yo como superyó, en tanto que el yo fortalecido, más tarde, acaso ofrezca mayor resistencia (Resistenz) a tales influjos de identificación” (p. 11), y a los aspectos que el superyó introduce en el yo como resultado del complejo de Edipo.

A partir de lo anterior, las neurosis de transferencia se explicarían por “un conflicto del yo con el ello, en el cual el primero, al servicio del superyó, reprime unas fuerzas pulsionales incompatibles con la demanda del mundo exterior” (Tabares y Vera, 2010, p. 4), mientras que en la psicosis el yo “es avasallado por el ello (las fuerzas pulsionales) y cancela su vínculo con la realidad a un proceso psicológico” (Tabares y Vera, 2010, p. 4).

Freud construyó y profundizó en el concepto de psicosis a lo largo de su producción escrita. Tabares y Vera (2010) mencionan que en “Las neuropsicosis de defensa” (1894), Freud hace referencia al desplazamiento de afectos y a las conversiones que se encuentran en

los mecanismos neuróticos de la histeria y de la neurosis obsesiva. En contraste, para la psicosis, se toma como referente la amnesia alucinatoria de Meynert, en la cual se presenta un mecanismo que no solo consiste en una redistribución de afectos entre las representaciones, sino que también genera un distanciamiento de una parte de la realidad en presencia de una idea catalogada como incompatible. Esta idea es rechazada como si no hubiese llegado al yo. De esta forma, mientras que en la neurosis una idea-recuerdo está ligada al placer-displacer de naturaleza traumática, en la psicosis se trata de una percepción intolerable que debe ser repudiada, repudiándose también una parte de la realidad. Szpilka (1983) citando a Freud en “Nuevas observaciones sobre psiconeurosis de defensa” (1896), lo explica de la siguiente manera: “si en la neurosis un recuerdo impreso se debilita y acecha desde la latencia, en la psicosis se borra la impresión fundamental de una ausencia generándose así el repudio primordial” (p. 34). Con esto se entiende que mientras el neurótico hace una redistribución de cargas en las representaciones con el objetivo de enmascarar las marcas de su deseo, el psicótico elimina la impresión de una ausencia que genera en él insatisfacción. En ese mismo artículo, Freud plantea un nuevo mecanismo diferencial, en donde la amnesia alucinatoria de Meynert deja de ser el referente freudiano y se empieza a tomar como referente la psicosis paranoica, introduciendo el mecanismo que denomina en esta época como represión por proyección. Szpilka (1983), en “La psicosis de Freud a Lacan”, seminario presentado en la cátedra Lafora-Mira, explica que “tanto en la paranoia como en la neurosis, la represión afecta a una experiencia sexual infantil, pero en la paranoia falla la represión del auto reproche inicial y la formación del primer síntoma de defensa que es la desconfianza hacia sí mismo” (p. 36). De esta manera, en la neurosis, la desconfianza justifica el auto-reproche y el estímulo de su conciencia moral excesiva, obtenida en el momento de salud aparente, le sirven como protección contra las ideas obsesivas que retornan conteniendo los auto-reproches deformados. En la paranoia, en cambio, el auto reproche se reprime

proyectivamente, lo cual implica desconfianza hacia otras personas y no hacia sí mismo. De esta forma la sintomatología psicótica surge en el momento en el que el sujeto se despoja del auto-reproche, sustrayendo del conocimiento de sí y, al mismo tiempo que se distancia del conocimiento de sí, pierde la posibilidad de adquirir conciencia moral adecuada que le permita protegerse contra los reproches mismos, aquellos que retornan desde el exterior en forma de ideas delirantes (Szpilka, 1983).

Szpilka (1983), citando a Freud en *La interpretación de los sueños* (1900), menciona que se plantea una relación definitiva de la psicosis con el funcionamiento primario del aparato psíquico ligado a los sueños como el cumplimiento del deseo. Ya no se preocupa tanto por el mecanismo diferencial neurosis-psicosis como por detectar el tipo de funcionamiento del aparato psíquico que se establece en la psicosis. Así, en el proceso primario, poco importa más que la tendencia a encontrar percepciones idénticas a la de la primera experiencia de satisfacción sin importar la prueba de realidad. En lugar de que el impulso recorra el camino adecuado para el encuentro de objetos a través de pensamientos, huellas mnémicas evocativas y recuerdos, en la psicosis, al igual que en los sueños, se evidencia este funcionamiento primario e infantil del aparato psíquico que en lugar de cargar al sistema perceptivo desde el exterior, desde la realidad, lo carga desde la marcha regresiva del interior. Así, se culmina en la alucinación que recrea la identidad de percepción y, sin embargo, elimina el deseo mismo. El deseo solo insiste por su causa y desaparece con su objeto (Szpilka, 1983).

Es en 1911 cuando Freud plantea una teoría más completa de las psicosis y especialmente de la paranoia, a través de la interpretación del libro *Memorias de un enfermo nervioso* (1904) escrito por Paul Schreber, con lo cual se plantean una serie de afirmaciones que cobrarán gran importancia en su obra y en pensamiento psicoanalítico. Siguiendo a Szpilka (1983), es posible observar que los motivos que subyacen a una paranoia no son

diferentes de los que subyacen a una neurosis. Entran en juego los motivos sexuales comunes a ambas enfermedades. Lo que varía es su modo de enfrentarlos. No hay problemas anteriores o más profundos que estén en juego en la psicosis, mientras que en la neurosis los problemas son de otro momento evolutivo posterior, edípicos, etc. Si ambas afecciones subyacen los mismos motivos sexuales humanos, esto quiere decir que ambas están ligadas a un particular enfrentamiento de ese momento de hominización radical que el complejo de Edipo implica. El sujeto humano es siempre producto de alguna clase de abordaje de su complejo de Edipo, “es el diferente tránsito por el mismo que da lugar a una u otra conformación, pero que para ser humano, sano o neurótico o psicótico, este tránsito es primordial” (Szpilka, 1983, p. 37).

Finalmente, Freud muestra su última concepción del conflicto subyacente a la psicosis. Aquí, el conflicto entre instancias ya incluye al superyó como otra fuerza hiperexigente que obliga al yo a alterar (e inclusive a cancelar) su vínculo con la realidad. Es importante recordar que la pérdida de la realidad se percibe por el sujeto como dolorosa, o bien, que el ello sea sometido por el yo con la demanda pulsional (Szpilka, 1983). De esta manera, de acuerdo con Martínez y Yannarella (2010), en la psicosis “existe un retorno del goce desde lo real (...) en donde lo reprimido regresa desde el exterior” (p. 387), afirmación que sería ampliada por Lacan a lo largo de su obra.

Los aportes de Lacan en la construcción del concepto de psicosis han tenido gran relevancia en el psicoanálisis al ser junto con las teorías freudianas las bases de las doctrinas psicoanalíticas. Como menciona Muñoz (2008) en su trabajo “El concepto de la locura en Jaques Lacan”, la referencia principal que toma Lacan para la construcción de su concepto de locura es la filosofía de Hegel, específicamente su doctrina sobre locura humana. Plantea que se trata de “Un tipo de individualismo surgido a finales del siglo XVIII, presentado en su

Fenomenología del espíritu (1807), donde mostrará la sucesión de las diferentes formas o fenómenos de la conciencia hasta llegar al saber absoluto” (Muñoz,2008, p.1).

Según Ortiz (2011) Lacan establece la existencia de tres estructuras psíquicas, cada una de ellas presenta un mecanismo de defensa específico; de esta manera, a la primera estructura denominada Neurosis corresponde un mecanismo defensivo al que Lacan denominó represión, para la segunda estructura clínica que hace referencia a la perversión se establece un mecanismo defensivo llamado denegación. Finalmente para la última estructura psíquica planteada como psicosis corresponde la forclusión como defensa.

En el momento en el que estos mecanismos de defensa fallan regresa al sujeto, según corresponda su estructura psíquica, lo que ha sido reprimido, denegado o forcluido. Para la corriente psicoanalítica, cuando se presenta un retorno desde la represión, retorna de una manera simbólica a través del cuerpo desencadenando una historia de conversión o neurosis obsesiva. Por otra parte el retorno de lo que el sujeto forcluye tiene unos matices diferentes respecto a lo que regresa de lo reprimido, puesto que mientras en la represión lo que retorna tiene un componente de significación y ligamiento (representado simbólicamente en el cuerpo) en la psicosis lo que retorna al sujeto no está simbolizado y no puede ser ligado, pero sin embargo queda registrado de alguna manera en el cuerpo; razón por la cual puede regresar por medio de alucinaciones (Ortiz, 2011).

El mecanismo por el cual esto funciona lo explican Manteola y Castillo (2008) de la siguiente manera: antes de adquirir el lenguaje, el niño funciona en un orden imaginario centrado en la suplencia de las necesidades físicas, del cual pasa a un orden simbólico gracias a la necesidad de comunicar una falta, para lo cual, toma como referencia con ayuda de la creatividad los símbolos compartidos de la madre, a partir de las reacciones generadas en ella frente a la aparición de “gestos espontáneos” (p. 212). Éstos símbolos se constituyen y organizan en y desde el lenguaje, por lo que consiguientemente “funcionan a partir de ese

equivalente del significante y del significado: la estructura misma del lenguaje” (Lacán, 1953, p. 4). Es de esta manera que el sujeto estructura su yo.

Psicoanálisis, psicosis y el vínculo

Las teorías psicoanalíticas que han hecho una aproximación conceptual al término de psicosis, como menciona Solimano (2009) citando al Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (1996), coinciden en que la base de esta estructura “es fundamentalmente una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad” (Solimano, 2009, p. 229), en la que dicha relación libidinal se instaura y se sostiene primordialmente en la relación de objeto, y por tanto es afectada en mayor o menor medida por las vicisitudes pulsionales y el conflicto psíquico; así, la mayoría de los síntomas que se manifiestan en el curso de la patología, principalmente “la construcción delirante” (p. 229), se consideran como intentos secundarios de restauración del lazo objetal.

Adicionalmente, Solimano (2009) afirma que el abordaje psicoanalítico plantea que la realidad afectada no es solo la externa, sino también la realidad psíquica (fantasías y relaciones de objeto) que interactúa con la realidad externa, estableciendo rasgos específicos de la estructura psicótica. Así, citando al mismo autor, en su trabajo “Clínica y psicoterapia de las psicosis” esta relación con la realidad (relación objetal), “se construye correlativamente con ésta a lo largo de un desarrollo, en un proceso de interacción entre maduración constitucional y experiencias con el ambiente, una interacción entre factores internos y externos que van determinando su cualidad y aprehensión específica” (Solimano, 2009; p. 229).

Las teorías freudianas enfatizan en la función mediadora que se atribuye al yo, en donde se establece que la psicosis tiene como génesis el conflicto del ello con la realidad. Lo decisivo para el curso de la instauración de una estructura psicótica reside en la forma cómo

reacciona el yo, si logra sujetar al ello y someterlo al principio de realidad como en las neurosis, o si es avasallado por las pulsiones se aleja de la realidad, dando lugar a una psicosis (Solimano, 2009).

Así, en ambas estructuras se presenta una sustitución de la realidad, aunque en forma y extensión diferente: en la neurosis se presenta fundamentalmente en el síntoma, mientras que en la psicosis es un fenómeno más extenso y complejo. La diferencia reside en el papel que cumple la fantasía, debido a que “en la neurosis se apoya en un fragmento de realidad distinto del que se defiende, le presta un significado particular y secreto (reprimido) y así en el síntoma aparece esa realidad como simbólica. En la psicosis se reconstruye con la fantasía delirante la relación con la realidad que fue destruida, pero reemplazando con ella al mundo exterior” (Solimano, 2009, p. 229).

Teniendo en cuenta lo anterior, se evidencia entonces la falla básica estructural que condiciona la evolución psicótica: el fracaso en el desarrollo de la capacidad de simbolizar. Esta falla ha sido definida por diferentes corrientes psicoanalíticas, siendo la imposibilidad del duelo por la pérdida (tal como lo ha planteado Freud en su texto “Duelo y melancolía” (1917)) y la forclusión las más conocidas (Solimano, 2009).

Freud se preocupó por explicar el funcionamiento del aparato psíquico, su estructura, sus mecanismos y su desarrollo. Él aborda el tema del inconsciente y del desarrollo infantil, situándolos en elementos determinantes con los cuales se pueden identificar el proceso mental de un sujeto. Es importante profundizar en cómo se estructura el aparato psíquico y estudiar la relevancia de los núcleos principales para esta estructuración. Para comprender de una manera más profunda esta estructuración es preciso hablar de la formación del vínculo.

La estructuración inconsciente que determina la relación de dos o más sujetos hace referencia al “vínculo” que ha sido estudiado por varios autores. De ahí se deriva lo que Berenstein y Puge (1998; citado por Berenstein, 2001) han señalado como “lo vincular”, que

es el punto de partida para entender cómo se desarrolla y se considera al sujeto, al igual que para distinguir el lugar del otro. Asimismo, dentro de los elementos de “lo vincular”, también es vital la diferencia con el objeto interno y el conocimiento del objeto externo. Dentro de este mismo punto, no se puede dejar por fuera el gran valor que tiene la realidad interna y la relación con la realidad externa que tiene el sujeto en el vínculo entre sujetos. Lo anteriormente mencionado hace referencia a lo que se ha denominado “multiplicidad del yo” que también involucra la semejanza y la ajenidad que se da en el vínculo (Berenstein, 2001).

Para empezar a hablar del vínculo entre sujetos, puede referirse que “el sujeto resulta de la investidura del Yo (“*ego*”, “*moi*”), a partir de los otros, de las zonas erógenas, del yo corporal, parcial, inicialmente fragmentado” (Berenstein, 2001, p. 13). El sujeto funciona a partir de mecanismos como la identificación o la imposición. El primer mecanismo se puede entender como “deseo ser como tú” y el otro como “debes ser como yo”. Estos mecanismos se dan con y desde el otro, siendo los padres los primeros que instauran las huellas inconscientes en el bebé. Sin embargo, los padres no son los únicos que establecen este tipo de huella inconsciente; los vínculos significativos también forman marcas inconscientes en el sujeto y estas “nuevas” marcas inconscientes serán el complemento del Yo-sujeto que se constituyó en la infancia. Esta es la base para que se constituya en el sujeto una marca socio-cultural denominando así al sujeto social. “El sujeto se sostiene en el sentimiento de pertenencia inherente al vínculo y distinto al sentimiento de identidad inherente al Yo, ambos hacen a la construcción de la subjetividad” (Berenstein, 2001, p. 14).

El sujeto se constituye a partir del otro, pero cuando los límites o están difusos o no se logran diferenciar entre las aspiraciones o vinculaciones del sujeto, la estructuración del yo no logra madurar o tener una “identidad” propia. El sujeto desde la infancia debe comprender la diferenciación del otro y con el otro y aspirar a estructurarse a partir de la ausencia del otro,

de la alienación que puede llegar a romper las dimensiones de su propia realidad (Berenstein, 2001).

Creatividad y arte

Desde siempre se ha considerado la creatividad como algo complejo de comprender, ya que es un elemento inherente al ser humano que sorprende y fascina por los alcances de lo que puede llegar a ser creado, sin que se entienda cabalmente su función en cuanto a la creación artística para el sujeto creador. En este sentido, el psicoanálisis freudiano la define como algo que se origina a partir de un conflicto inconsciente, es vista como una derivación de la sexualidad infantil sublimada, en la cual la expresión creativa surge como efecto de la reducción de la tensión (Esquivias, 2004). Es decir, desde el psicoanálisis freudiano, el concepto de creatividad está íntimamente ligado al de sublimación.

En relación lo anterior, Brainsky (1997) introduce como elemento necesario para entender la creatividad el concepto de “conflicto básico” (p. 23), cómo la existencia inevitable e inextinguible de la contradicción de un flujo de imágenes, emociones y pensamientos, descritos por Morandi (2012) como una “insatisfacción estructural, propia del ser humano” (p. 46); este conflicto concreta la ansiedad esencial, diferenciada de la ansiedad patológica en cuanto a que esta última sólo permite un círculo vicioso en el cual no pueden ser encontradas otras soluciones además de las ya utilizadas. Estas dos entidades, según Brainsky (1997), son una respuesta que el humano da ante un vacío esencial que determina su vida, cuya naturaleza depende de los orígenes de la ansiedad y de la intensidad de la misma, así como de la naturaleza de las soluciones intentadas para mantener un equilibrio constantemente cambiante, pero siempre buscado, todo esto relacionado además con los diferentes sucesos que acontecen en las relaciones con los demás.

Frente a esto, Morandi (2012) afirma que además de la función casi “anestésica” de la creatividad, ésta sirve también como medio para desfigurar y transformar los deseos “indeseables” guardados en lo profundo del inconsciente, presentándolos de una forma metaforizada o parcialmente oculta por una clase de “velo” (p. 45) tras el que se esconde el miedo a la nada. Éste concepto reaparece como una característica del arte *outsider* referida a través de la expresión latina de *horror vacui*, la cual será explicada posteriormente en este escrito.

De esta manera, lo creativo surge como un medio para combatir el vacío y la falta de sentido que afligen la personalidad (Brainsky, 1997), así como una manera de renovar la pérdida (Morandi, 2012).

Lo anterior concuerda con la definición que Ortega (1997) y Tavira (1996) desarrollan sobre la creatividad, como la habilidad para “manejar y reorganizar el mundo conceptual, perceptual y simbólico en forma amplia, profunda y flexible favoreciendo el surgimiento de soluciones originales o productos innovadores” (Tavira, 1996, p. 107).

Estas soluciones no son siempre de tipo tangible, así como afirman Ortega (1997) y Brainsky (1997), al postular que un producto creativo sería resultado de la interacción de la fantasía y la realidad, siendo un proceso complejo y dinámico al que le es inherente el componente de la ansiedad. En éste, se entiende la fantasía como una serie de procesos inconscientes a través de los cuales el yo escapa de las realidades externas hacia lo subjetivo, en un intento de paliar las dificultades causadas por el principio de realidad; en otras palabras, por medio del proceso creativo, el sujeto puede suplir en el plano de la fantasía aquellos deseos que se ven frustrados en la realidad (Tavira, 1996).

Por otra parte, la fantasía también puede ser entendida como una representación mental de los instintos que constituye la unión entre lo psíquico y lo somático, que permite al sujeto acercarse al mundo, captarlo y darle forma a sus representaciones internas en la

realidad (Brainsky, 1997), constituyendo ésta última definición un componente fundamental de los procesos de sublimación. Lo anteriormente mencionado le permite al sujeto rescatar y recuperar una parte de lo perdido, facilitando la elaboración de un duelo, a la vez que brinda elementos de gozo, de lúdica y de dominio de una habilidad; la teoría de Freud (1908) complementa esta idea en su escrito, *El creador literario y el fantaseo*, en el cual se afirma que la fantasía responde a la necesidad de satisfacción de ciertas pulsiones que el sujeto no puede cumplir en la realidad, y que éstas son determinadas por las condiciones particulares de dicha persona, como lo son la idiosincrasia o los factores contextuales y temporales en los cuales éste se encuentra inmerso; frente a esto último, Freud (1908), resalta el carácter temporal de esta fantasía y refiere que la misma se forma en tres tiempos distintos, de la siguiente manera: el deseo que se origina en el presente y se refiere al pasado, a un momento en que la necesidad se vio cubierta, para realizar una proyección de ese momento al futuro.

Por otra parte, se afirma que la psicosis y la creatividad comparten la característica de ser consideradas como reacciones a pérdidas fundamentales del ser humano (Brainsky, 1997). También se comparte entre ellas que, durante el proceso que incluye la creatividad, es inevitable para el sujeto el pasar por estados temporales de “desorganización” y de ruptura de las estructuras establecidas, como sucede en la psicosis, para luego reintegrarse de una manera distinta, es decir, el acto creativo es el paso final de un proceso caracterizado por fluctuaciones generalmente inconscientes y transitorias, entre la realidad y la fantasía, estados de desorganización y reorganización, fantasías de tipo alucinatorio y percepciones objetivas, abstracciones y concretizaciones para lograr lo que Grinberg (citado por Aguilhaume, 2004), describe como una “síntesis dialéctica de las fases previamente descritas, que dará lugar al producto creado” (p. 4).

Sarquis (2005) divide este proceso en cuatro fases subsecuentes, que son la preparación, incubación, iluminación y elaboración; de éstas, las partes del proceso en las

cuales la consciencia se involucra son la primera y la última (preparación y elaboración), ya que las fases de incubación e iluminación son enteramente mediadas por el inconsciente, en lo que Jung denomina como “descenso del mental” (p. 3), en el que se baja el nivel de consciencia para ceder el control a la vivencia hasta que la obra creativa está terminada. En algunos sujetos esta influencia es tan fuerte que el impulso creativo se entiende como una fuerza que “posee” al artista y toma control en la elaboración de la obra, este es el caso de los artistas mediúmnicos, mencionados más adelante en este escrito. Aquí, de la misma manera, se hace una diferenciación entre dos actividades distintas del proceso creativo inconsciente que corresponden al “acto” y la “producción” creativa, siendo el primero el momento en que los mecanismos regresivos y progresivos del psiquismo se ponen en marcha y, el segundo, donde la capacidad del psiquismo plasma lo realizado en el momento predecesor (Aguillaume, 2004).

Esta característica de desorganización momentánea y de conflicto es reiterada por Guillaume (2004) cuando hace mención a los estudios de McDougall, en los cuales se abordan aspectos complejos de la creatividad condensados en cuatro factores determinantes: la “lucha” con el medio de expresión, la naturaleza de la relación del sujeto creador con el público al que se destina su obra, el papel de la sexualidad pregenital en la economía psíquica del sujeto, y la integración de los deseos bisexuales de la infancia en la estructura psíquica del sujeto creador. Ésta autora afirma que es posible que los mismos aspectos relacionados con la enfermedad (parte externa de los síntomas) en los artistas psicóticos, sean en si los que les permitiesen crear, teniendo en cuenta que por naturaleza el sujeto psicótico es regresivo, tendiendo a la búsqueda de un estado previo al de la vida, en donde el deseo destructor y de predominio tanático es una manera de disfrazar el deseo de no estar todavía vivo (Painceira, 2002), mientras que el artista tiene como eje funcional lo creativo y un predominio del instinto de vida y de las posibilidades de sublimación y reparación (Brainsky, 1997).

Planteado de este modo, se afirmaría que el enfermo no crea, sino que usa la creatividad como un intento de resolver una problemática, intento que resulta exitoso si se compara con un síntoma (intento fallido de curación). Así, el artista es aquel que entra en contacto con el interior de sí mismo y con los núcleos arcaicos del *self*.

De manera complementaria, de Santiago (2008) hace referencia al trabajo de Alonso Fernández, para quien el proceso creativo se apoya en los siguientes factores: en la existencia de un pensamiento lógico-racional que sea capaz de guiar las ideas objetivas y subjetivas; segundo, en el inconsciente y su actividad creadora como un centro psíquico profundo que opera la creatividad y, finalmente, en una inteligencia entendida como capacidad de síntesis y de selección que soporte todo.

Sublimación

Para comprender la sublimación es preciso indagar primero acerca de la pulsión sexual, ya que la sublimación, en primera medida, puede empezar a entenderse como uno de los destinos de la pulsión sexual que aparece en el desarrollo individual (Cortés & Saldías, 2004). Freud (1905) menciona de la siguiente manera el proceso de sublimación:

En ella, a las excitaciones hiperintensas que la vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa/ incompleta, el análisis del carácter de personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelara la mezcla en distintas proporciones de la capacidad de rendimiento, perversión y neurosis (p. 66).

El aparato psíquico se mueve a partir de fuerzas que generan acciones en el mismo. Estas fuerzas, que también son entendidas como necesidades, proceden desde el interior del organismo y siempre buscarán la satisfacción o descarga de éstas. Esto es lo que se entiende por pulsión.

Para Freud (1905), la sublimación es un proceso que radica en la desexualización que se entiende como “una renuncia de las metas sexuales por otras que carecen de toda connotación sexual” (Bertorello & Bareiro, 2009, p. 131). De esta manera, la sublimación se entiende como una consecuencia de la desexualización, en la cual su meta sexual será hacia un objeto no erótico. Asimismo, Freud describe el origen de la sublimación como negativa o de privación.

La sublimación también puede entenderse de la siguiente manera: “la reorientación de deseos e impulsos que en su forma original no pueden ser satisfechos sin determinar conflictos en el individuo” (Székely, 1950, p. 554). Por lo tanto, la sublimación es considerada como una transformación en la que un impulso instintivo se convierte en una muestra de algo que es socialmente aceptable y apreciable, por lo tanto, estos impulsos pregenitales se verán transformados en actitudes asexuales (Székely, 1950). Bajo esta lógica, Kaplan (1993) entiende este fenómeno como un tipo de transferencia, estableciendo una jerarquía en la cual la sublimación sería de un orden menos “primitivo” que la transferencia neurótica, por ejemplo, debido al grado de elaboración y el nivel de adaptabilidad de la descarga pulsional.

Sin embargo, la sublimación, aunque Freud la haya mencionado como una génesis negativa, tiene un destino también positivo. Por lo tanto, la sublimación actúa como una “defensa” que de manera sana y protectora se dirige a iniciar ajustes emocionales satisfactorios (Székely, 1950). Además, “la sublimación es una suerte de máscara que por medio de desviaciones de la libido instaura una posición del yo que, si bien elide en gran

parte el sentido originario de la pulsión, le permite un destino, por decirlo así, “positivo” (Bertorello & Bareiro, 2009, p. 131). De esta manera, la connotación positiva de la sublimación radica en la transformación de la energía pulsional en muestras con contenido legitimado socialmente.

Como la sublimación constituye un cambio en la pulsión, la psique está forzada a reemplazar, por medio de objetos que son valorados socialmente, los objetos privados (Yago, 2003). El aparato psíquico tiene una manera especial de trabajar cuando la pulsión ha sido sometida y sustituida por la represión y ésta se ha impuesto en la invalidación de la productividad que un sujeto tiene. Sin perder la fuerza e intentando siempre buscar la satisfacción, la pulsión intentará cambiar el fin sexual por un fin no sexual, lo cual es entendido como sublimación (Cortés & Saldías, 2004). La sublimación se denomina entonces como la “cancelación de la represión” y guiara el camino para que la pulsión logre su meta final (Sales, 2009, p. 4).

La sublimación, como lo retoma Castoriadis, hace referencia al “aspecto psicogenético de la socialización” (Yago, 2003, p. 52), en la cual la psique recupera formas sociales y las significación que esas formas contemplan. Es aquí donde Freud afirma que “la sublimación es un destino de la pulsión forzado por la cultura” y Castoriadis apunta que “la cultura sólo puede existir si hay sublimación” (Yago, 2003, p. 52). Kaplan (1993) ahonda en este carácter social de la sublimación, proponiendo que el acto de hablar es en sí un suceso sublimatorio, debido a que el lenguaje consiste en una creación que va más allá de las posibilidades de una psique en solitario, lo que implica que mediante el mismo se están abordando otros sujetos reales incluidos en un contexto social, que compartan los significados introyectados por el sujeto que habla.

La sublimación también puede explicarse y entenderse, según el Diccionario de Psicoanálisis de Laplace y Pontalis (1996), como un “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” (p. 415). Freud apunta a formas principales de sublimación, a la actividad artística y a la actividad intelectual (investigación).

Es preciso explicar este mecanismo de manera literal para que no se pierda el valor de la descripción del mismo:

Por medio de la sublimación el yo puede constituirse como objeto para la pulsión. Se produce una transposición cuyo sentido es el siguiente: el yo adopta algunos rasgos del objeto para paliar de alguna manera la renuncia del objeto cuya carga erótica está reprimida. De este modo el yo se presenta ante el ello con los rasgos del objeto resignado, a fin de que el ello se invista en él, es decir, el ello carga afectivamente (libidiniza) al yo y, como consecuencia, el ello queda satisfecho. Esta sustitución o, en cierto modo, engaño del yo, tiene como meta, por un lado, darle consistencia al yo y, por otro, apaciguar al ello (Bertorello & Bareiro, 2009, p. 131).

De esta forma se anima al sujeto a quebrantar las leyes del superyó y a superar el narcisismo y se encuentra una satisfacción en la sublimación (Braunstein & Fuks, 2008). Sobre esto mismo, Espinosa (1992) afirma que Freud define la sublimación como “un proceso que logra una satisfacción directa de las pulsiones instintivas, desviándose sin embargo de sus fines sexuales pero sin recurrir a la represión” (p. 20); esta definición, centra los procesos de desarrollo del acto sublimatorio en el sujeto y no incluye las maneras en las que los componentes sociales influyen en el mismo. Estos componentes, serían contemplados posteriormente al incluirse teorizaciones sobre la incidencia de los procesos de culturización en el desarrollo de la actividad sublimatoria, en los que se genera una “oposición del yo a los fines del ello, los cuales terminan por ceder ante la necesidad de adaptación social” (Espinosa,

1992, p. 20), es decir, que éste proceso inicial de descarga pulsional se ve afectado y mediado en su desarrollo por diversos factores culturales, dentro de los cuales se encuentra una conciliación entre el yo y las pulsiones.

De la creatividad y la sublimación en algunos artistas *Outsider*

Después de haber revisado los conceptos de psicosis, creatividad y sublimación, es posible realizar un acercamiento a la relación de estos tres conceptos mediante la revisión de algunos ejemplos de sujetos en quienes han convergido los espectros del arte y la locura. Se tratará de leer sus vidas y obras a partir de lo elaborado teóricamente en torno a estos conceptos psicoanalíticos.

Para clarificar lo descrito anteriormente, se abordará el concepto de arte *outsider*, que hace referencia a toda producción que se considera por fuera de los estándares tradicionales de educación, difusión y valoración del arte.

La mayoría de los autores de estas obras son personas con perturbaciones mentales, consideradas como marginales y sin ningún tipo de educación artística tradicional. Durante el siglo XX este tipo de arte ha despertado el interés de diferentes ciencias, siendo la psiquiatría y la psicología las más interesadas por entender y dar un sentido a la complejidad que se expresa en las obras *Outsider*. A medida que el concepto de lo artístico se transforma, también se modifican los parámetros de valoración del mismo y aunque aún no exista un criterio unánime sobre estas producciones, se observa un progreso hacia una mayor valoración y un grado mayor de integración de las creaciones marginales en el engranaje general de lo artístico (Casado, 2006).

En el artículo “A propósito del arte marginal y sus límites”, Casado (2006) menciona que las primeras aproximaciones a la obra de los artistas marginales se realizan desde el contexto clínico y terapéutico, y no desde el interés artístico. Esta tendencia se modifica con

el trabajo realizado por el psiquiatra e historiador del arte Hanz Prinzhorn en el Instituto de Psiquiatría de la Universidad de Heidelberg en 1919, por medio del cual se empieza a apreciar el carácter artístico de las obras de algunos artistas marginales y sus trabajos se vuelven susceptibles al coleccionismo (Casado, 2006). Esta nueva visión del arte, del concepto de lo artístico fuera de los parámetros convencionales permitió abrir un nuevo campo de valoración artística, en donde se evidencia “la expresión del yo profundo del modo más directo: Se trata de dejar al inconsciente salga a la superficie, y el artista se convierta en espectador que presencia cómo se va formando la obra sin participar de modo consciente en su realización” (Casado, 2006, p. 2).

Otra aproximación al origen del arte *Outsider* o “*Art brut*” es planteada por Carpintero (2004) en su Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid titulada *Uso de materiales no tradicionales en el proceso creativo artístico: aplicaciones en el proceso creativo artístico: aplicaciones a la enseñanza*. Allí afirma que el término *Art brut* fue utilizado en 1945 por primera vez por Jean Dubuffet para denominar a toda aquella producción artística que presenta un carácter espontáneo e inventivo, así como poco relacionado con los parámetros artísticos tradicionales, obras que tienen como autores principales personas autodidactas, que poco o nada tienen que ver con el sistema de galerías o museos, en general, que realizan estas obras desde el anonimato, que en ningún caso van buscando un interés económico con su trabajo; con muy poca formación cultural, en mayoría de los casos, sin ningún aprendizaje artístico (Carpintero, 2004).

Estas obras son creadas por la necesidad del autor (que en muchas ocasiones presenta algún tipo de perturbación mental) de expresar sus pensamientos y emociones más íntimas y de hacer un intento de acercamiento a la realidad. De esta manera, el arte en un sujeto psicótico sería un intento de des-fragmentación, como explica Valdebenito (2008):

A través de la experiencia artística el psicótico iría plasmando elementos de su locura, empujando el arte sobre el psiquismo la génesis de un proceso identificatorio, por medio de esta autoría creativa, desembocando en una identidad como artista psicótico. Generando en los psicóticos un efecto positivo, en la tradición otro negativo que se resistía a expresiones que dieran cuenta de una falta de unidad, de la fragmentación que pudiera experimentar el individuo, el mismo que con sus creaciones artísticas daba señal de seguridad y dominio (p. 39).

La corriente psicoanalítica ha buscado, desde su amplio marco de referencia, dar una explicación a los procesos psíquicos que están ligados con la creación presente en el Arte *Outsider*. Para ello se ha valido de las diferencias existentes entre las estructuras neuróticas y psicóticas. En cuanto a la primera estructura, se afirma que el sujeto está, en términos lacanianos, atravesado por una falta por lo cual él se construye como un sujeto deseante y su fin frente a la creación artística sería recrear la pérdida que le produce la falta. En cambio, para el sujeto psicótico, el acto creativo es un intento para restablecer un significante que, al haber sido forcluido, generó una desorganización en la vida intrapsíquica del paciente en la forma de síntomas psicóticos (Valdebenito, p. 208). Es por esta relación profunda de la estructura del artista con su obra que numerosos artistas *outsider* que presentan producciones artísticas despiertan el interés de diferentes enfoques de la ciencia psicológica.

Es preciso aclarar que la presencia de una psicosis no tiene una relación directa con la expresión de habilidades artísticas, sin embargo la misma estructura, en algunos casos, genera una carencia que se intenta suplir a través de expresiones plásticas donde se ponen en evidencia los afectos del artista frente a la ruptura con la realidad. En este sentido el arte se presenta como un intento de reconexión con la realidad, entendiendo esto como un proceso

de sublimación en donde el sujeto busca equilibrar su mundo interno con la realidad externa ante la cual ha operado la forclusión (Hernández, 2000)

En este intento, muchos sujetos psicóticos que se encuentran escindidos de la realidad se sienten amenazados por un vacío o miedo a los espacios abiertos, por lo que se observa una tendencia a rellenar los espacios en blanco conocida como *horror vacui*, definida por Ramírez (2006) como:

Un rechazo al vacío que constituye una de las esencias estéticas propias del barroco, pero que, así mismo, es uno de los elementos predominantes de todo el arte popular. El vacío es la nada, la negación, y la nada es la muerte; pero el arte del pueblo es sobre todo vitalista, está asentado sobre la vida, de ahí que rehúya instintivamente del vacío y opte por lo recargado, que, sin embargo, está sujeto a un orden y a una simetría (p. 327).

Esta definición permite identificar otra faceta del *horror vacui* que no implica solamente miedo, sino posibilidad creadora que surge del mismo vacío, ya que éste, al no ser nada, permite que el sujeto extraiga de él cualquier cosa que necesite expresar (Vita, 2008).

Esta característica se evidencia en el trabajo de Adolf Wölfli, cuya obra artística se desarrolló en los campos de la pintura, la poesía y la escritura. Para poder comprender las características de su trabajo creativo, es importante mencionar algunos aspectos puntuales de su vida. Wölfli tuvo una infancia traumática, fue víctima de abusos sexuales y perdió a sus padres a la edad de 10 años, marcando esto el comienzo de una vida llena de dificultades. Años después fue encarcelado durante un año por el delito de abuso de menores; sin embargo, fue trasladado a un hospital psiquiátrico por presentar alucinaciones y un cuadro de psicosis. Desde ese momento comenzó a pintar. Sus obras son geométricas, cercanas al arte tribal y recargadas de detalles (Magro, 2012). Wölfli utilizaba con frecuencia figuras organizadas en forma de mandalas (ver anexo 1 y 2), que se pueden interpretar como la forma que encuentra

el autor de satisfacer una aparente necesidad de estructurar la parte de su interior que se encuentra desorganizada, utilizando repetitivamente formas altamente cargadas de contenido pictórico y simbólico para llenar un vacío con el que se siente incómodo; así mismo, en su obra se observa una tendencia a reconstruir con gran detalle su mundo interno, que suple las necesidades de las carencias generadas por el mundo externo, idea postulada por Szeemann (citado por García en 2010), quien lo expresa de la siguiente manera: “todo lo que no tenía derecho a experimentar *fuera*, lo experimenta *dentro*” (p. 372)

Esta característica es compartida por los artistas Aloïse Corbaz y Henry Darger, quienes de la misma manera recreaban un paralelo con su mundo interno. Aloïse fue una artista suiza nacida en 1896 que, al igual que Wölfli y Darger, vive su infancia en un hogar conflictivo y disfuncional y, tras presentar una serie de problemas mentales, es internada en un psiquiátrico en 1920 (Díaz, 2007). Darger (1892-1973), por su parte, es internado en un orfanato católico y luego en una institución psiquiátrica bajo los diagnósticos de “enfermedad de tener el corazón en el lugar equivocado” y “masturbación”; huye a los 16 años de esta institución y comienza un estilo de vida solitario en el cual se dedica a la creación de una obra que abarca un libro de 15.154 páginas llamada *La historia de las niñas Vivians, en lo que se conoce como los Reinos de lo Irreal, sobre la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana, causada por la rebelión de los niños esclavos* (ver anexo 3 y 4) junto con pinturas y collages que plasman en imágenes la historia de este escrito (Fernández, 2008, p.1).

Como confirmación de lo anteriormente mencionado, en donde se hace referencia al símbolo y al *horror vacui*, se encuentra que en sus obras artísticas tanto Wölfli como Corbaz (ver anexo 5) se valen de muchos símbolos que acentúan la importancia de ellos mismos en sus obras, haciendo referencia a la proyección de un yo que consideraban que merecían ser, el cual, presentaba muchas características que no se compartían con su yo real (García, 2010; Solana, 2007).

En contraposición, se encuentran casos donde los artistas psicóticos no siempre presentan en su obra esta característica de *horror vacui*; este es el caso de Martín Ramírez, artista autodidacta mexicano (1895-1963) considerado como uno de los mejores maestros del arte *outsider* latinoamericano del siglo XX. En 1924, Ramírez emigra a Estados Unidos donde años después, debido a la Gran Depresión norteamericana, pierde su empleo y se ve obligado a vivir bajo situaciones precarias, esto junto con la dispersión de su familia en México lo llevan a un estado de depresión. Las autoridades lo recogieron y trasladaron a un centro psiquiátrico donde produjo cerca de 450 dibujos durante los años que estuvo internado bajo diagnóstico de esquizofrenia, depresión aguda, catatonia y psicosis (García, 2011). Su técnica y estilo fueron completamente autodidactas: aplastaba barras de cera, lápices de colores y pintura con base de agua en un medio líquido, utilizaba cualquier elemento que encontraba en la clínica (notas de enfermeras, bolsas, sábanas, etc.) para hacer sus creaciones. En el psiquiátrico, Ramírez decidió permanecer callado, por lo que se pensó que era mudo. Su mejor herramienta de comunicación era el dibujo. No se cansó de repetir una y otra vez los mismos símbolos y algunas de sus composiciones favoritas, que casi siempre incorporan una especie de proscenio teatral (ver anexos 6 y 7). Se observa que, de manera intuitiva, que Ramírez trabaja la línea en sucesivas repeticiones, podía levantar las formas del papel y dotarlas de corporeidad, siendo una forma de jugar con el vacío en lugar de intentar llenarlo con su creación artística, usándolo como un elemento más de su obra. (García, 2011).

Un segundo elemento que vale la pena mencionar en el trabajo de artistas psicóticos es el de la compulsión de repetición, descrita por Szekély (1950) como una “compulsión por parte del enfermo a reproducir (...) el proceso de la evolución individual de sus vivencias, conforme al estado de resistencia o transferencia existente; de esta manera el material reprimido se transforma paulatinamente en vivencias corrientes recordadas” (p. 520).

Esta definición se complementa con la explicación que da Freud (1920) en el capítulo V de su obra *Más allá del principio del placer*, en donde menciona la importancia de las pulsiones yóicas en el proceso de repetición, ya que estas representan un “esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas” (p. 10), constituyendo un esfuerzo por alcanzar una meta anterior a través de viejas y nuevas vías, en vez de procurar una renovación del ser.

Teniendo en cuenta que en la repetición se ven envueltas las dinámicas de las pulsiones de vida y de muerte, García (2010) realiza una analogía frente a este elemento en la creación artística, entendiendo la repetición como una muerte de la creatividad, producida por diferentes circunstancias cuando el sujeto no es capaz de innovar, circunstancias que llevan siempre al sujeto a encontrarse con lo mismo una y otra vez en diferentes momentos de la vida, y frente a lo cual se genera una ganancia, en el sentido en que consiste en una manera en la que el sujeto puede salir de un malestar que se presenta reiteradamente en su vida; por este motivo se podría interpretar la repetición de tres maneras diferentes: primero, como un intento de reconexión, ya sea con un estado anterior en el cual se encontraba preservada la capacidad de experimentación, como un mecanismo de defensa en el cual el sujeto revive una y otra vez sus errores pasados para disminuir la carga del sufrimiento que tiene el trauma, y, finalmente, en el caso de los sujetos psicóticos, se puede interpretar la repetición como un intento de reconexión con un momento pasado en el cual hubo un contacto con la realidad (García, 2010).

Este último aspecto se observa en el análisis que hace García (2010) de la obra de Carlo Zinelli donde se encuentra la repetición de un símbolo (ver anexos 8 y 9). Este artista *outsider* nacido en Verona (1916) siempre fue una persona solitaria y de pocas amistades, con un interés profundo hacia la naturaleza que más adelante se vio reflejado en sus obras. Creció en una familia disfuncional en la cual se presentaron varios antecedentes de alcoholismo y

enfermedad mental. A los 20 años fue reclutado por el servicio militar participando en la guerra civil española y en la Segunda Guerra Mundial, siendo entonces cuando empezó a mostrar los primeros signos de trastorno mental. En 1941 ingreso en un hospital psiquiátrico, donde se incrementó considerablemente la frecuencia de las crisis de manía aguda, caracterizadas por un comportamiento agresivo en algunas ocasiones y otras por ataques de terror y miedo. Durante su estadía en el hospital psiquiátrico, Zinelli realiza más de 300 obras en donde se evidencia la fuerte personalidad solitaria de éste, acompañada por su gusto por el campo y las experiencias traumáticas que vivió durante la guerra. El psiquiatra Vittorino Andreoli se interesó por las obras de este artista y fue él quien realizó un análisis de la simbología presente en la obra de Zinelli (Vassiliadou, 2001).

Andreoli (2009) menciona que solo a través del estudio de la simbología individual es posible comprender la simbología colectiva, ya que el símbolo no es más sino el reflejo de un arquetipo. Para ampliar esta afirmación, León (2009) hace referencia directamente a la obra de Jung, en la cual se define el símbolo como la representación de un contenido arquetípico, el cual no es susceptible de ser construido de manera consciente. De esta manera, el símbolo cumple una función unificadora al transferir la libido de una forma inferior a una superior, tomando contenidos de la conciencia y del inconsciente y necesitando de un cierto nivel de intuición para ser comprendido e incorporado en la conciencia. El impacto que tiene el símbolo, ya sea que se de forma ascendente o descendente, dependerá del grado al que es llamado (Cirlot, 1985); en Zinelli, por ejemplo se encuentra la presencia del número 4 como símbolo. Esto es mencionado por García (2010) quien, citando a Jung, interpreta la presencia de este número como una representación simbólica del arquetipo de segregación interna de un sujeto cuyo interior no ha podido ser unificado. Esto lleva a que se generen sentimientos de dolor e inconformidad que impulsan al sujeto a buscar maneras de conciliar este conflicto. Lo anterior se relaciona con una de las ya mencionadas maneras de interpretar la repetición

en la cual ésta se concibe como un mecanismo de defensa, en el que se repiten una y otra vez los errores pasados para disminuir la carga del sufrimiento que tiene el trauma, esto es una forma de sublimación que comparte características con el proceso de elaboración de una fantasía, en la cual el sujeto encuentra un curso de acción más adaptivo frente a su perturbación, es decir, es una forma de satisfacer sus deseos presentes al remitirse a momentos pasados en los cuales ha intentado satisfacer ese mismo deseo, que sin embargo, en este caso no se ha visto satisfecho hasta el momento (del Rio, 2006; Espinosa, 1992).

Adicionalmente, se puede ver una función del símbolo como mediador de los significados que el artista busca expresar en un momento determinado. En esta medida, es pertinente mencionar el trabajo de John “el pintor”, quien actualmente permanece en el hospital de Nuestra Señora en Cork, lugar en donde en 1993, luego de 30 años de reclusión, comenzó a asistir a talleres de arte-terapia en los cuales demostró su destreza artística (Johnston, 2003; IMMA, 2003; Byrne, 2003). Este artista trabajó con materiales no convencionales, en los cuales plasmaba sus obras con prontitud, claridad y total conciencia de lo que quería expresar (Byrne, 2003), utilizando material autobiográfico como referencia para sus trabajos, en los cuales plasma sus sentimientos hacia sus vivencias en los años tempranos de la década del 60 con ayuda de la utilización de colores y formas distintivas (Johnston, 2003; Byrne, 2003; IMMA, 2003). Debido a esto, se afirma que hay dos clases de trabajos producidos por el artista: pinturas de memorias de la infancia, en las cuales los colores contrastan con líneas negras que representan personas, lugares y situaciones conocidas (ver anexo 10) y pinturas contemporáneas en las cuáles se plasma el ambiente actual por el que el artista se rodea en la actualidad, y en la cual no se aprecian las líneas negras (ver anexo 11) (Johnston, 2003), demostrando la utilización de este elemento, las líneas negras, como un indicador simbólico de la experiencia.

Es importante aclarar que los artistas que se han mencionado anteriormente (Wölfli, Zinelli, Ramírez, John “el pintor”) se han expuesto como ejemplos principales de cada uno de los conceptos o características (*Horror Vacui*, repetición de símbolos y patrones) debido a la gran influencia de estos elementos en sus obras; sin embargo, no son los únicos artistas *outsider* que presentan estas características en su trabajo, de la misma manera que estas no se presentan de manera aislada.

Hasta este momento se ha abordado el símbolo como elemento de repetición, pero no es el único elemento en el que se observa dicha característica, ya que a través de diversas producciones pictóricas se pueden observar varias formas de repetición, como el del gesto o patrón, que consiste en la formación de un todo a través de la reiteración de una parte (García, 2010). Esta característica se ha encontrado en las obras de Madge Gill (ver anexo 12).

Gill es una artista que nació en Londres en 1882, quien años después se casa y tiene 3 hijos varones, de los cuales uno nace muerto y otro muere durante la epidemia de gripe española de 1918. Ese mismo año, ella se enferma y pierde un ojo. Un año después de esta situación comienza a bordar, escribir y dibujar, guiada, según refería, por un espíritu al que llamaba “*myinnerest*”. El singular nombre de este espíritu ha sido traducido como “*My inner rest*” (que traduce “Mi descanso interno” o “mi paz interior”) (Lombardi, 2006). A través de su trabajo, esta artista presenta reiteradamente una cara de mujer que podría entenderse como la identificación que hace con ella misma, llenando sus trabajos de decoraciones en forma de bloque dentro de los cuales juega con las figuras de forma regular, lo que la ayuda en su proceso de conexión con los “espíritus”, entidades que, según García (2010), corresponden a la explicación con la que los artistas se refieren al estado alterado de consciencia en el que generan su creación artística, al explicar la percepción de trance y automatización de la creación que caracterizan este tipo de trabajos.

Es aquí donde se aprecia una nueva característica que es compartida por varios artistas identificados dentro del arte *outsider*, conocida como el arte mediúmnico, que es aquel que surge de un estado alterado de consciencia, el cual favorece la expresión de recursos desconocidos por el mismo individuo, encontrados de manera latente en el inconsciente, aunque también se ha planteado la posibilidad de que esto sea el producto de una “interrelación dialéctica entre el inconsciente individual y colectivo” (García, 2008, p.108). García (2008), en su trabajo “Arte por Necesidad. Arte Mediúmnico, Visionarios y Espectadores”, explica el mecanismo de esta manifestación artística en relación con el inconsciente:

El inconsciente en su función reguladora parece encontrar vías de comunicación con la parte consciente a través de la expresión plástica ya que ésta es un vehículo apropiado para la generación de símbolos. Dichos símbolos brotan así del individuo para quedar plasmados en el exterior. Así se convierten en algo que existe fuera de él posibilitando la asimilación de parcelas oscuras de la mente.

Con frecuencia lo que se revela es tan interno y desconocido que al propio autor le sorprende. Entonces coloca la fuente misteriosa en el exterior o incluso más allá; en los extraterrestres, en Dios, en los espíritus... (p.106).

Esta característica del trance o estado de consciencia alterado son un rasgo representativo del trabajo de Gill, que se refleja en el ya anteriormente mencionado “*myinerest*”, que consistía en un estado de “posesión” en el cual ella era capaz de realizar una actividad creativa, definida por Duran (2007) como espontánea, compulsiva e inconsciente, producida de manera automática.

Los artistas que se han mencionado presentan características específicas en sus creaciones (como el *Horror Vacui*, el arte mediúmnico, o la repetición de símbolos y

patrones), sin embargo, no se excluye la posibilidad de observar en distintos artistas los mismos rasgos de creación, siendo éstos, y el arte en general, un intento por recuperar el control de la desorganización psíquica generada por la enfermedad.

Conclusiones

A través de la revisión literaria realizada en este escrito, la psicosis es definida como una estructura psíquica que causa una perturbación mental en el sujeto al romper su vínculo con la realidad, propiciando un conflicto entre esta y el yo, en el cual la forclusión opera como mecanismo defensivo; cuando esto sucede, la estructura psicótica favorece la aparición de fenómenos psíquicos como la alucinación o el delirio, que llevan a producir elementos singulares en la realidad.

En algunos casos se ha visto que los sujetos que organizan su vida intrapsíquica bajo dicha estructura, utilizan diversas maneras para encontrar un alivio a su malestar por medio de la sublimación, entendiendo que este mecanismo no es exclusivo de la estructura psicótica y que no todos los sujetos con este funcionamiento mental recurren a este proceso. A partir de la bibliografía consultada, se puede definir este proceso como una desviación de los instintos pulsionales en donde los deseos e impulsos originales no pueden ser satisfechos en el sujeto. En el proceso de sublimación se da una transformación de la pulsión hacia un fin no sexual. De esta manera, dentro del proceso sublimatorio, las producciones artísticas de estos autores se pueden considerar como un medio de comunicación, en el cual se les facilita expresar aquello que se encuentra silenciado y forcluido.

En este proceso cabe destacar la importancia del concepto de creatividad, ya que como se ha mencionado a largo del presente escrito, esta responde a la necesidad de darle forma a las representaciones internas de la realidad, combatir la ansiedad generada por el vacío y la falta de sentido y, así, proponer soluciones nuevas ante estos problemas mediante

un proceso de desestructuración y reestructuración del ser que es mediado por el inconsciente, proceso clave en la sublimación.

Por otra parte, es importante destacar que no existe una relación directa entre la psicosis y la necesidad de la creación artística, no todos los sujetos presentan un intento de sublimación ni todas las producciones artísticas son, necesariamente, sublimaciones; sin embargo, se evidencia una exposición de sujetos en los cuales sí se aprecia el proceso de creación influido por las particularidades del funcionamiento mental de ese sujeto. En estos sujetos con estructura psicótica se presentan varias características compartidas en el trabajo artístico, que son relevantes para el análisis. Dentro de estos elementos se destacó el *horror vacui*, la repetición, tanto de símbolos como de gestos y patrones, y el arte ligado a la espiritualidad, como lo es el arte mediúmnico.

Este primer elemento, denominado como *horror vacui*, se relaciona con la creatividad en cuanto a que ambas responden a un miedo o angustia inherente al ser humano a cierto tipo de deseos que se encuentran ocultos tras un vacío, el cual, sin embargo, puede ofrecer una posibilidad creadora que, dependiendo de la manera en la que el individuo la afronte, sería motor de un acto creativo sublimatorio.

De igual manera, dentro de la segunda característica mencionada anteriormente, se puede hacer una distinción entre la repetición de símbolos, que puede ser entendida como una compulsión por reproducir continua y reiteradamente una imagen con la cual existe una fijación, mientras que la repetición de un patrón puede entenderse como un gesto en el que el artista utiliza las formas como medio de inspiración para encaminar su trabajo.

En cuanto al tercer elemento, el espiritual, se menciona que durante el transcurso del proceso creativo algunos individuos son capaces de lograr lo que Jung denomina “descenso del mental” (Sarquis, 2005, p.3), que es un estado en el que el nivel de consciencia desciende y se cede el control a los procesos inconscientes. En algunos casos, los sujetos en los cuales

se presenta una repetición de patrón utilizan la reiteración de los trazos para entrar en un estado de “trance” al que brindan connotaciones de tipo espiritual denominado arte mediúmnico.

Recogiendo lo anteriormente mencionado en el transcurso de este escrito, se puede afirmar que los intentos de algunos sujetos psicóticos por reconectarse con el mundo exterior se ven reorientados mediante un proceso de sublimación, en donde se utiliza el acto creativo como medio para poner de manifiesto el malestar generado por la ruptura con la realidad y para exteriorizar las diferentes emociones inherentes al sujeto, así como para intentar alcanzar una reestructuración del propio ser.

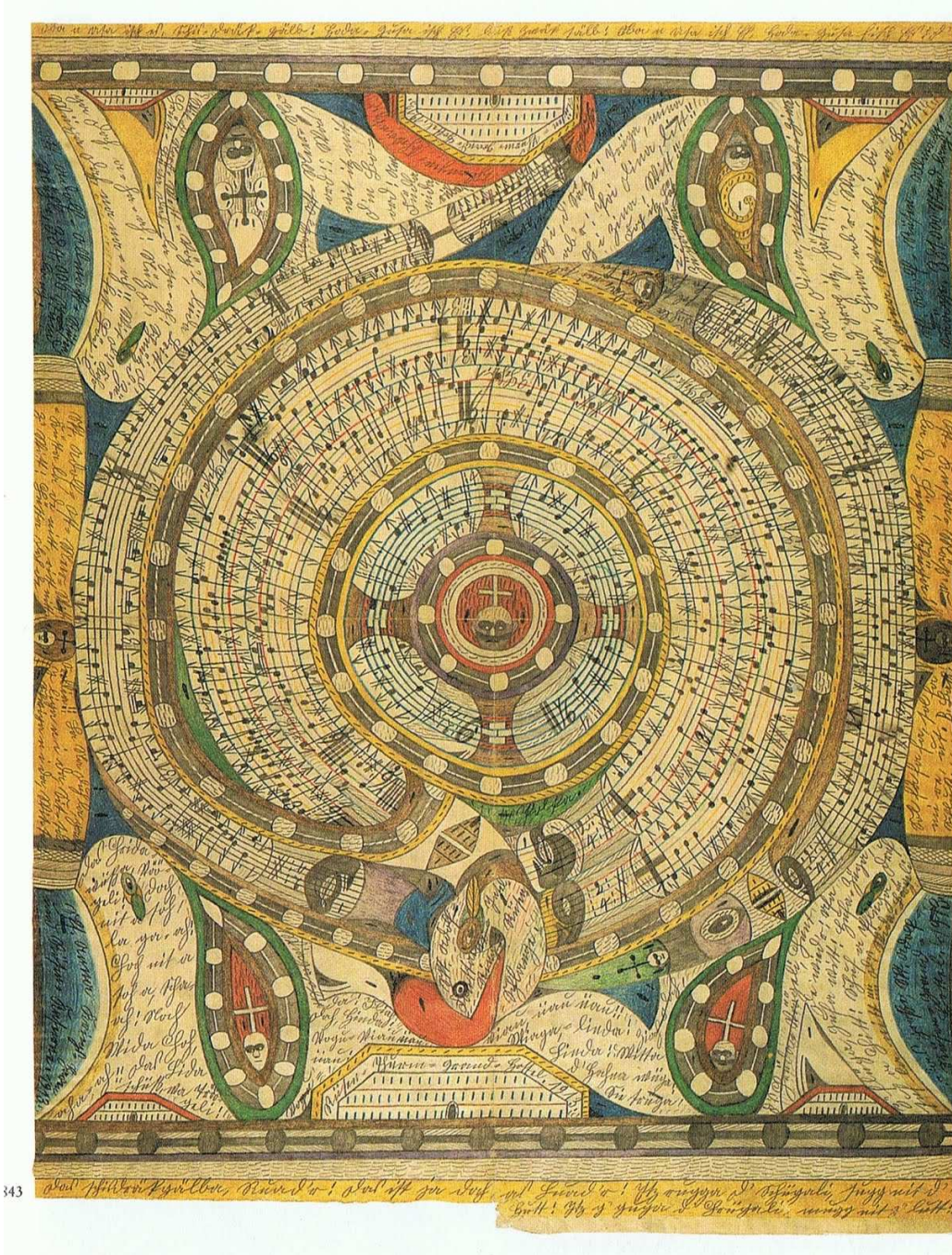
Esta relación se pudo observar en los diversos casos mencionados en esta tesis, los cuales se escogieron bajo criterios de cantidad y calidad de la información encontrada por los autores de este escrito, en cuanto a registros asociados a sus obras. Cabe resaltar que otros artistas prominentes dentro del mundo del arte *outsider* o *art brut*, quedaron excluidos de esta investigación, no porque sean de menos importancia o no exista suficiente registro de su obra, sino porque los artistas seleccionados, además, constituyen un claro ejemplo de los conceptos que este trabajo pretende abordar.

Adicionalmente, no se utilizaron criterios de exclusión referentes a la nacionalidad de los artistas que se abordaron durante este trabajo. Frente a esto, es importante mencionar el poco registro de artistas *outsider* suramericanos y la falta de investigación en este campo dentro del contexto colombiano, reflejado en la poca información arrojada por la búsqueda, que contrasta con la cantidad de información obtenida acerca de artistas *outsider* norteamericanos y europeos, y que influye en la no inclusión de casos de esta población en la presente investigación. Se considera pertinente para una futura revisión el ahondar en los aspectos culturales que pueden influir en este fenómeno, así como el estado del mismo en el contexto suramericano y en especial, en el colombiano.

Anexos



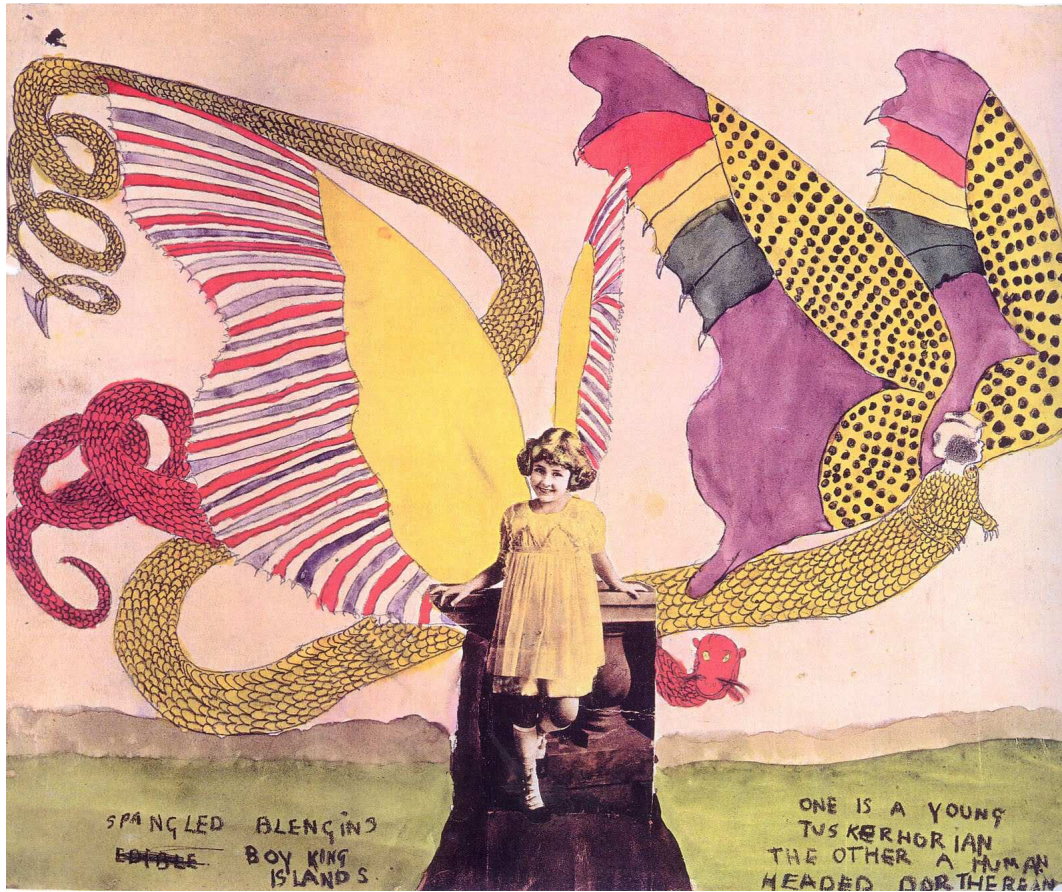
Anexo 1. Adolf Wölfli. *Catholic Spirit-Central, Roma* (1905)



Anexo 2. Adolf Wölfli. Sin título (1912-1913)



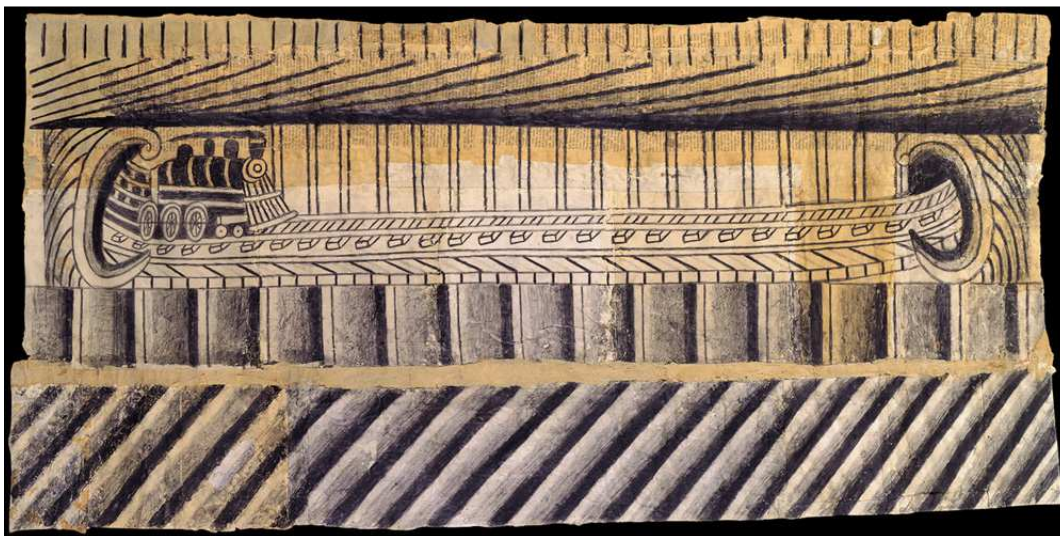
Anexo 3 . Henry Darger. *Ilustración de las niñas Vivians* (s.f.)



Anexo 4. Henry Darger. *Ilustración de las niñas Vivians* (s.f.)



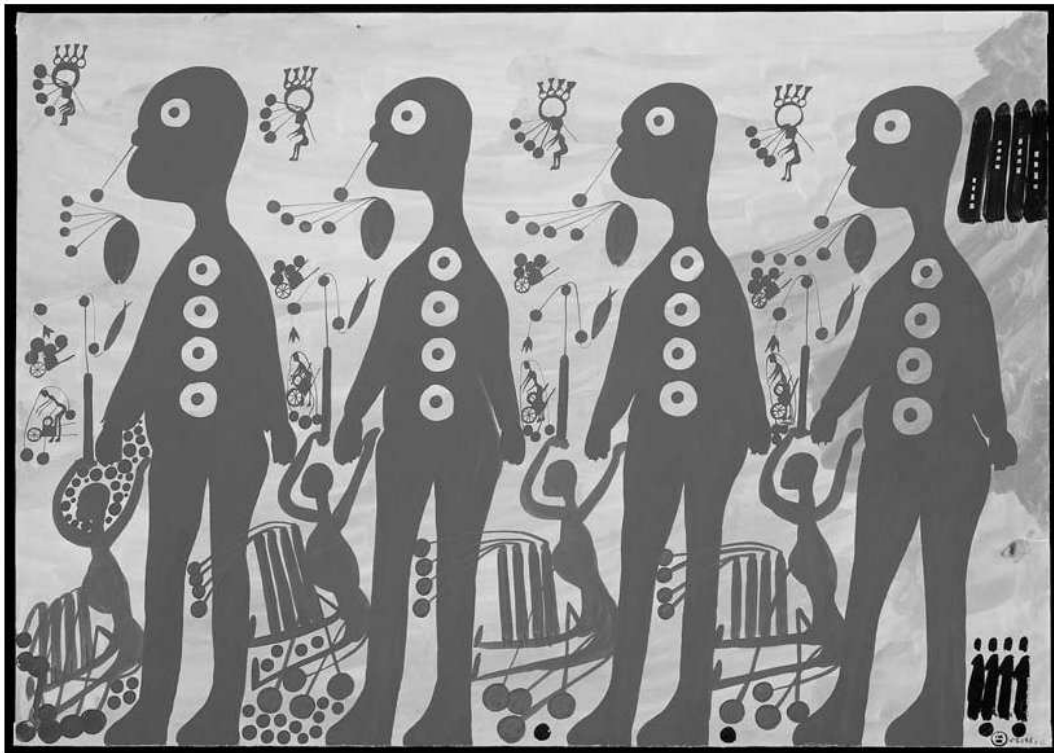
Anexo 5. Aloïse Corbaz. *Sin título (s.f.)*



Anexo 6. Martín Ramírez . *Un viaje sin fin* (s.f)



Anexo 7. Martín Ramírez, Sin título (1954)



Anexo 8. Carlo Zinelli. *Sin título*, (1961)



Anexo 9. Carlo Zinelli. *Cuatro barcas sopladas con curas sobre fondo verde*, (1962)



Anexo 10. John el pintor. *Savoy* (1998)



Anexo 11. John el pintor. *Flores para Sheila* (1999)



Anexo 12. Magde Gill, *sin título (s.f.)*

Referencias

- Andreolli, V. (2009). *Il Linguaggio grafico della follia*. Milán: Editorial Bur Saggi.
- Aguillaume, R. (2004). De la creatividad y la perversión: XIII Foro Internacional de Psicoanálisis en Belo Horizonte, Brasil. *Revista del Centro Psicoanalítico de Madrid*, 78(6), 1-1.
- Begoña García. (2010, 19 de agosto). El Otro y el otro - concepto: El Otro (A) y el otro (a). *Hablemos psicología*. Recuperado de <http://www.hablemospsicologia.com/psicoanalisis/el-otro-y-el-otro/>.
- Berenstein, I. (2001). El vínculo y el otro. *Psicoanálisis APdeBA*, 23(1), 9-21.
- Bertorello, A. & Bareiro, J. (2009). Sublimación y desmundanización. El problema del origen del discurso científico en Freud y Heidegger. *Límite: Revista de Filosofía y Psicología*, 21, 117-136.
- Brainsky, S. (1997). *Psicoanálisis y creatividad, más allá del instinto de muerte*. Colombia: Editorial Norma.
- Braunstein, N. & Fuks, B. (2008). *Cien años de novedad "La moral sexual cultural 'cultural' y la nerviosidad moderna" de Sigmund Freud (1908-2008)*. México: Siglo XXI.
- Byrne, N. (2003). *Mentally ill artist hailed*. United Kingdom: The Observer. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/world/2003/feb/09/arts.artsnews>.
- Carpintero Zandejas, L. (2004). *Uso de materiales no tradicionales en el proceso creativo artístico: aplicaciones a la enseñanza*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España.
- Casado, M. (2006). A propósito del arte marginal y sus límites. *Revista Escuela de Arte Número Diez*, 2, 1-8.
- Cirlot, J. (1985). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.
- Corbaz, A. (s.f.) Sin título [pintura]. Recuperado de <http://artnotartnot.tumblr.com/page/14>.

- Cortés, A. y Saldías, M. G. (2004). *Estudio del concepto de sublimación en la obra de Sigmund Freud*. (Tesis doctoral). Universidad de Chile: Chile.
- Darger, H. (s.f.). Ilustración de las niñas Vivians. Recuperado de <http://www.emptykingdom.com/featured/henry-darger-04-12-1892-04-13-1973/>.
- Díaz, D. (2007). Un nuevo concepto de arte. Recuperado de http://www.psicosocialart.es/articulos/concepto_arte.htm.
- Durán, D. (2007). La estética del exceso: consideraciones en torno al Art Brut. *En torno al art brut* (pp. 25-40). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Espinosa, O. (1992). Encuentro De Estanislao Zuleta con Sigmund Freud Sobre la Literatura y el Arte. *Revista Colombiana de Psicología*, 1, 20-29.
- Esquivias, M. T. (2004). Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones. *Revista Digital Universitaria*, 5(1), 1-17.
- Fernández, A. (2008, 2 de Marzo). *La oscura vida de un pintor marginal*. Colombia: El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816_850215.html
- Freud, S. (1894). Neuropsicosis de defensa. *Obras completas (vol. 3), Primeras publicaciones psicoanalíticas*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de la teoría sexual y otras obras. *Obras completas (vol. 7)*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1908). El creador literario y el fantaseo. *Obras completas (vol. 9)*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas (vol. 14)*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. *Obras completas (vol. 18)*. Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1923). Neurosis y psicosis. *Obras completas (vol. 3)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Freud, S. (1923). El yo y el ello. *Obras completas (vol. 19)*. Argentina: Amorrortu.

- García Muñoz, G. (2008). Arte por Necesidad; Arte Mediúmnico, Visionarios y Espectadores. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 3, 103-116.
- García Muñoz, G. (2010). *Proceso Creativos en Artistas Outsider*. (Tesis doctoral). Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense De Madrid.
- García, G. (2011). Reflexiones sobre la Obra de Martín Ramírez. *Revista Sans Soleil*, 3, 144-152.
- Gill, M. (s.f). Sin título [pintura]. Recuperado de <http://www.newhamstory.com/node/2185>.
- Hernández Merino, A. (2000). *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. (Tesis doctoral), Departamento De Comunicación Audiovisual, Documentación E Historia Del Arte. Universidad Politécnica De Valencia.
- John el Pintor (1998). Savoy part 1 [Acrílico sobre lienzo]. Recuperado de <http://www.studiointernational.com/index.php/john-the-painter>.
- John el Pintor (1999). Flores para Sheila. [Acrílico sobre sábana]. Recuperado de <http://www.studiointernational.com/index.php/john-the-painter>.
- Johnston, R. (2003). *El Arte outsider Cierra el Ciclo, "John el pintor"*. *Studiointernational*. Recuperado de <http://www.studiointernational.com/index.php/john-the-painter>.
- Kaplan, D. (1993). ¿What is sublimated in sublimation?. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 41, 549-570.
- IMMA, the Irish Museum of Modern Art. (2003). John el Pintor en el Museo Irlandés de Arte Moderno. En *IMMA, the Irish Museum of Modern Art*. Recuperado de http://www.imma.ie/en/page_19302.htm.

- Lacan, J. (1953). 1º Conferencia pronunciada en ocasión de la fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis. *Sociedad Francesa de Psicoanálisis*. Recuperado de <http://edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan3.pdf>
- Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1996) *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- León, M. B. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50.
- Lombardi, S. (2006). Biografías. *ART BRUT: Genio y Delirio* (pp. 109-126). España: Círculo de Bellas Artes.
- Magro, E. (2012, Julio). Diez grandes pintores que sufrieron problemas mentales. En *ABC.es* Recuperado de <http://www.abc.es/20120716/cultura-arte/abci-enfermedad-mental-arte-201207131759.html>.
- Manteola, A. y Castillo, C. A. (2008). Sección especial, Winnicott y la creatividad. *Intersubjetivo*, 9(2), 211-213.
- Martínez, Z. y Yanarella, W. (2010). Tres miradas, una apuesta: aproximaciones teóricas a la esquizofrenia. *Revista Mal-estar*, 10(2), 369-396.
- Morandi, T. (2012). Confluencias: arte y psicoanálisis. *Intercanvis, Intercambios de psicoanálisis*, 28, 43-47.
- Muñoz, P. (2008). El concepto de la locura en Jaques Lacan. *Anuario de investigaciones*, 15, 87-98.
- Ortega, P. (1997). Arte, creatividad y psicoanálisis. *Prometeo*, 14, 68-71.
- Ortiz, P. (2011). *Una mirada a la psicosis: taller presentado en las IV jornadas Ibéricas*. Francia: Collège Français d'Analyse Bioénergétique. Recuperado de http://www.cfab.info/attachments/185_Pablo_Ortiz_-_La_Psicosis.pdf

Ramírez, J. (2006). *Esculecturas margivagantes, La arquitectura fantástica en España*. España: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

Ramírez, M. (s.f.) Un viaje sin fin [Dibujo]. Recuperado de http://www.librosyliteratura.es/wp-content/uploads/2011/07/martin-ramirez_tren.jpg.

Ramírez, M. (1954). Sin título [pintura]. Recuperado de <http://www.tfaoi.com/newsmu/nmus20b.htm>.

del Rio Dieguez, M. (2006). *Creación Artística y Enfermedad Mental* (Tesis doctoral). Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid.

Painceira, A. (2002). Hacia una nueva teorización del psicoanálisis a partir de la “intuición fundamental” de Winnicott. *Psicoanálisis APdeBA*, 24 (3), 521-541

Sales, L. (2009, noviembre). *Reflexiones en torno al concepto de sublimación en Freud*. España: Gradiva Barcelona, asociación de estudios psicoanalíticos. Recuperado de <http://www.gradivabarcelona.org/gi694.pdf>.

de Santiago, F. (2008). Psicoanálisis y arte. *Revista de Psicoanálisis, Psicoterapia y Salud Mental*, 1(3), 1-21.

Sarquis, N. (2005). Psicoanálisis y creación: una aproximación al misterio. *VITAE Academia Biomédica Digital*, 24, 1-5.

Solana, G. (2007). La suiza visionaria: Wölfli, Soutter, Äloise. En *En torno al art brut* (pp. 81-95). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.

Solimano, A (2009). Clínica y Psicoterapia de las psicosis. *Vertex, Revista Argentina de Psiquiatría*. 20(85), 228-236.

Székely, B. (1950). *Diccionario enciclopédico de la Psique*. Buenos Aires: Claridad, S.A.

Szpilka, J., (1983). La psicosis de Freud a Lacan. *Revista de la asociación española de Neuropsiquiatría*, 3(8), 35-52.

- Tabares, J. y Vera, Y. (2010). El concepto de psicosis en Freud. *Revista Psiconex grupo de investigación de psicoanálisis de Medellín*, 2(3), 1-9.
- Tavira, F. (1996). *Introducción al Psicoanálisis del Arte: sobre la fecundidad psíquica*. México: Plaza y Valdéz S.A., Universidad Iberoamericana.
- Valdebenito Fuentes, Y. (2008). *Psicosis y arte: ¿Es posible que los psicóticos puedan a partir de cierta autoría en la creación artística generar la ortopedia de la subjetividad?* (Tesis de licenciatura). Facultad de ciencias sociales. Universidad Central. Chile.
- Vassiliadou Yiannaka, M. (2001). *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia*. (Tesis doctoral). Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid
- Vita, E. (2008). Horror Vacui: El vacío. El Agujero. El Objeto. En *Red de Enseñanza y Transmisión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, 1-5.
- Wölfli, A. (1905). *Catholic Spirit-Central* [pintura]. Recuperado de <http://elhombrejazmin.com/tag/adolf-wolfli/>.
- Wölfli, A. (1912-1913). *Sin título* [pintura]. Recuperado de <http://www.tumblr.com/tagged/adolf%20wolfli>.
- Yago, F. (2003). *Magma: Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía, política*. Buenos Aires: Biblós.