

Arte, ética y psicoanálisis: del legado de Freud a los desarrollos postkleinianos

Rosa Castellà y Lluís Farré

Resumen

Este trabajo fue leído en el Instituto Francés de Barcelona el viernes 20 de octubre de 2006 en el seminario organizado por la Asociación Española de Historia del Psicoanálisis, sobre La vigencia del pensamiento de Freud después de 150 años de su nacimiento. Formó parte la mesa redonda sobre El pensamiento freudiano en el arte, en la que intervinieron Nicolas Gougoulis (SPP-AIHP), Edouard Wainrop, crítico de cine del periódico francés Liberation y Rosa Castellà y Lluís Farré, miembros del Grupo Psicoanalítico de Barcelona.

A partir de los estudios freudianos sobre el arte y su relación con el inconsciente, se hace un recorrido que pasando por los desarrollos kleinianos y postkleinianos hasta llegar a Donald Meltzer. Con él se inaugura un modo de entender el arte y la creación artística como proceso donde hallan expresión las emociones del conflicto estético. La conceptualización meltzeriana implica conexiones con la ética y la experiencia psicoanalítica, al punto de replantear el lugar y la forma de la práctica.

La historia del psicoanálisis es un relato de afortunados desencuentros. La búsqueda de la maquinaria psíquica ha dado en topar, una y otra vez, con el misterio del arte. Como Layo y la Esfinge lo fueron para Edipo, esos encuentros no buscados han ofrecido la oportunidad de rectificar el itinerario con el que se pretendía alcanzar El Dorado. Pero Lope de Aguirre como Edipo, Freud, el director pirandelliano,¹ y tantos otros, han perseverado en su obstinación por seguir el guión preestablecido dando rodeos a la verdad, esa que encontró Keats en su *Oda a una urna griega*:

«La belleza es Verdad, y la verdad belleza», —esto es todo cuanto conocemos en esta tierra, y todo cuanto necesitamos conocer.

Es comprensible la tenacidad en el recorrido freudiano. Fiel a sus orígenes, honrado con sus mentores, admirador de los esforzados exploradores de la biología, y de la anatomía y la fisiología de su época, aceptó el desafío del asalto al último aparato por cartografiar. El resultado fue espléndido: los neurocientíficos que tienen memoria y capacidad de reconocimiento, hoy se sacan el sombrero y admiten la deuda con sus hallazgos e intuiciones. Nadie como él fue capaz de armar un aparato por estratos y articularlo sistemáticamente, con empujes pulsionales, fuerzas, resistencias, represiones, equilibrios, escisiones, descompensaciones, de una complejidad tal que requería de la participación de todos los procesos fisicoquímicos conocidos y los conocimientos más avanzados en mecánica, cinemática, hidráulica y termodinámica y, a la vez, ser capaz de formular hipótesis, como lo hizo Mendeleiev, acerca de contenidos adecuados a los espacios vacíos.

Pero también es cierto que nadie como él tuvo la oportunidad y la inteligencia para encarar el misterio, lo enigmático, lo inaprensible, eso capaz de convertir el sofisticado aparato-títere de Gepetto en un niño. El encuentro siempre turbulento y apasionado de Freud con el arte se remonta más allá de su trayectoria profesional. En ésta, es constante: la Salpetrière le ofrece una extraordinaria galería de esculturas humanas; Anna O., esa excepcional inventora de la cura por la palabra, esa Mary Poppins con chimeneas que reclaman un deshollinador, se esfuerza para que Freud aprenda a preparar el escenario donde la transferencia encuentre lugar para su representación. El magistrado Schreber, ese Milton venido a menos, le introduce en la literatura fantástica de la demolición del mundo y la creación de un nuevo Pandemónium, el del sistema delirante. El de Vinci, una vez cumplido su servicio a favor de la arquitectura del narcisismo, le conduce hasta la frontera que le alcanza a todo aparato: el psicoanalista se rinde ante el misterio de la Gioconda y la belleza indescriptible de la Virgen y Santa Ana con los niños, y reconoce no disponer de

instrumentos que den sentido a lo que está viendo. Y eso se reproduce con Miguel Ángel, ante ese David devenido admirable gigante, y en la hondura fiera de la mirada de un Moisés que va más allá de cualquier exégesis talmúdica o psicoanalítica. Y con tantos otros, en esa interminable procesión de dolientes con padecimientos ubicados en posiciones increíbles, en la dramaturgia de la hipocondría, en el silencio tenaz de la escena psicósomática...

¿Qué clase de aparato, qué clase de mecánica por extraordinaria que sea —y también lo sea su descripción— puede dar cuenta de la función y el sentido tan misteriosos que adornan al arte? ¿Y qué decir de ese otro arte de la vida cotidiana, ése que cualquier humano es capaz de producir? Freud se enfrenta al chiste, ese artificio que muestra y vela, esa construcción capaz de explicar a la vez que engañar, dar sentido, retorcerlo y hacerlo desaparecer como en el arte del prestidigitador. Y, finalmente, encara el séptimo arte del sueño, ese estudio cinematográfico capaz de la filmación indefinida de la peripecia humana.

Es obvio que la dimensión estética de la personalidad humana fascinó a Freud. Sus exégesis de los sueños tanto propios como ajenos constituyen un reconocido monumento literario; fue un gran *logoi*, un maestro del decir. No obstante, siguió fiel a su propósito, con determinación; quería continuar puliendo el aparato, así que acotó en el cercado de la sublimación el más profundo misterio del acontecer humano: la incoercibilidad del deseo hallaría por vía de la expresión artística una salida satisfactoria y a la vez ejemplarizante en la medida en que la obra se ofrece a ser contemplada. De este modo, sus aproximaciones exegéticas, como las de muchos de sus seguidores, llevaron casi siempre la marca de la descripción del trasfondo patológico de la creación artística; se trataba de seguir conduciendo el agua al molino del aparato.

Con todo, la valentía con la que encaró nuestro mundo más caro es admirable. Como con las muñecas rusas abrió la primera, mostrándonos las que quedaban por abrir y la oportunidad de ir más allá del aparato. De hecho, como hizo Kafka (Aira, 2004; Sierra, 2006) para una niña con la extraordinaria relación epistolar de *La muñeca viajera*, nos invitó a la emancipación fisicoquímica, facilitó el duelo para que pudiéramos ahondar en ese interior ignoto, inabarcable, misterioso. En ese breve trabajo de 1935, *La sutileza de un acto fallido*, nos hace un guiño de complicidad relativo a la cualidad estética y compleja de los procesos mentales. Resignado, confiesa: «[...] esto me permitió comprender una vez más cuán complicados

pueden ser los procesos psíquicos más insignificantes y simples en apariencia [...] cuántas condiciones previas, cuántos condicionantes dinámicos» (p. 3326).

Así lo comprendieron algunos de sus seguidores. Ayudados, cómo no, como siempre, por los personajes que acuden a consulta buscando un director dispuesto a oír y crear el marco para que la representación pueda realizarse. De este modo Richard, entre otros, con paciencia enseñó a Klein (1961) a descubrir un mundo interno de belleza y crueldad inauditas. Y lo hizo, como todos los niños, antropomorfizando todo aquello que tocaba o con lo que organizaba juegos y construía historias. Si Klein hubiera gozado del don literario, los relatos acerca de su experiencia y hallazgos podrían hacer palidecer a Poe o a Lovecraft. Con ella, que tampoco pudo prescindir del recurso a los mecanismos, el aparato se desplaza a favor de un mundo de relaciones en las que la dimensión de lo epistemofílico y lo estético inician su andadura. Con el concepto de *identificación proyectiva* (Klein, 1946) el aparato se descoyunta, emigra, incorpora partes de otros y las cede. ¿Qué clase de aparato es compartido entre humanos y objetos de la más diversa índole, que hace a los individuos distintos en soledad o aislamiento y en relación con otros o dentro de grupos?

A partir de Klein, con Segal, Bion y Meltzer se inaugura otra búsqueda, la de la función estética de la personalidad como base para el desarrollo infinito de la mente. Se llega un poco tarde si se considera que Oscar Wilde (1889) ya estaba en tal exploración poco antes de que Freud empezara a escribir, allí donde afirmaba que «La vida sostiene el espejo del Arte [...] Científicamente hablando, la base de la vida —la energía de la vida, como diría Aristóteles— no es sino el deseo de expresión, y el Arte va presentando formas diversas a través de las cuales la expresión puede cumplirse.» (p. 61). Hoy Bloom (1998) reafirma a Wilde cuando sostiene que el arte sublime de Shakespeare creó las condiciones de humanidad. El de Stratford-upon-Avon, con los sentimientos y pasiones de sus personajes, dio herramientas a los humanos para habérselas con las experiencias emocionales. Como un Prometeo moderno, nos dio el fuego y el lenguaje para que pudiéramos ser como dioses, es decir, hombres.

¿Qué nos han dado los desarrollos postkleinianos religando arte, ética y psicoanálisis? Bueno, algo bastante valioso. Por lo menos han destapado algunas muñecas más y apuntan a un horizonte al que, en tanto que tal, le corresponde no ser jamás alcanzado. A partir de las proposiciones

de Klein, los recorridos posteriores contemplan el arte como un proceso autoterapéutico de elaboración y reelaboración de los conflictos infantiles, con la pretensión de establecer un puente desde la posición esquizoparanoide a la depresiva más firme y capaz de consolidar y estabilizar el mundo interior. De ahí se sigue que Meltzer (Stokes, 1963) considere la práctica psicoanalítica llevada a cabo entre terapeuta y paciente como una tarea fundamentalmente artística, un trabajo de «asistencia» a los hermanos-pacientes que, *a posteriori*, deberán seguir haciendo «librados a sí mismos» a través del autoanálisis. Más adelante detallaremos este concepto de fraternidad.

¿Cómo se ha llegado hasta ahí? Muy sumariamente, la descripción de la identificación proyectiva como un proceso mental realizada por Klein (1946), y el estatuto de la realidad psíquica y los agregados posteriores de Bion (1963) relativos al modelo continente-contenido en la relación inaugural madre-bebé permiten a Meltzer (1988) ubicar el conflicto estético en el centro del desarrollo psíquico. La peripecia de su resolución conduce a la dependencia del objeto parental combinado interno y a la posibilidad de la maravilla frente a la belleza del mundo y a su goce —y, también, la aceptación de su misterio— o, alternativamente, a la violación del interior del objeto interno mediante la identificación intrusiva —identificación proyectiva masiva o patológica en términos de Bion— con la finalidad de poseerlo y manipularlo, y a las consecuencias de la vida en el *Claustrum* (Meltzer, 1992). Resulta bastante extraño que el recorrido vital oscile entre blancos y negros: la identificación proyectiva puede adoptar por momentos formas más benignas, incluso muy comunicativas, y derivar en otros hacia la intrusividad. Será la intensidad y la preponderancia de unas formas sobre las otras lo que definirá las características del desarrollo.

No nos alcanza el tiempo necesario al desarrollo de los contenidos conceptuales del conflicto estético (Meltzer y Harris, 1988) y de la vida en el *Claustrum*. Pero sí podremos destacar que el objetivo de la identificación intrusiva es el de aniquilar la emoción que emerge a causa del impacto de la belleza del mundo y la inaprehensibilidad de su misterio. Recordemos no obstante, con el fin de reforzar el hilo de nuestras reflexiones, que Meltzer coincide con la formulación de Rothko (2004) según la cual «la percepción de la belleza es una experiencia emocional» (p. 101); considera (Meltzer, 1986) la experiencia emocional como un encuentro con la belleza y misterio del mundo que genera un

conflicto entre L, H y K, y –L, –H y –K (Bion, 1962). O lo que viene a ser lo mismo, un encuentro con posibilidades de generar sentido relativo a las relaciones íntimas o de destruir su significado reduciendo la condición humana a pura extensión de los fenómenos naturales. Meltzer concreta la capacidad de tolerar la belleza del mundo y de su goce y, también la intolerancia, la cual, armada con el *splitting* forzado (Bion, 1962), busca destruir el objeto que conmueve separando los componentes que entran en juego en el desarrollo de sus funciones.

Con esa estructura conceptual, quedan articuladas la dimensión estética de las relaciones en tanto agente del desarrollo de la personalidad y el papel del fenómeno artístico en el acontecer humano: el arte en cualquiera de sus manifestaciones, como emergente de los procesos de simbolización, tiene tanto de conocimiento acerca de ese interior misterioso del objeto-mundo original (en la ontogenia, el cuerpo de la madre y sus contenidos) como de afán de restauración-reparación por el daño que se le ha causado, sea en la realidad externa o en la interna. Constituye el refinamiento de un proceso afectivo incesante que incluye todas las vicisitudes del ataque y la reparación.

Meltzer (Stokes, *ibid.*) contempla la elaboración de la obra de arte y su exhibición desde dos perspectivas, una ejemplarizante y la otra perversa. En la primera, el artista se exhibe ante la comunidad con la misión de ofrecer a los hermanos la vía para la restitución-reparación de todo lo dañado; su actitud es la del guía que da aliento ante el dolor y la fatiga por el esfuerzo y que sermonea ante la flaqueza, la desidia o la superficialidad. Desde esta perspectiva, la actividad artística se constituye en ética; es el mensajero de un cambio de valores desde la egocentricidad —que se caracteriza en la preocupación por el bienestar, la gratificación y la omnipotencia— a la preocupación por la seguridad, el bienestar y la libertad de los objetos buenos (especialmente la madre con su capacidad nutricia y sus bebés, y la relación con el padre). Desde el pensamiento del artista, Tàpies (2001) arriba al mismo lugar: «Las formas sensibles de la pintura y de la escultura son un medio privilegiado [...] para modificar la consciencia de la gente y transportarnos a estos estados contemplativos que hagan patente la belleza de la realidad profunda» (p. 20), y concreta esa profundidad: «El arte [...] sería como un intento de retorno a los orígenes, cuando el hombre se orientaba de una forma integral delante del misterio de la existencia.» (Tàpies, 1999, p. 24)

El segundo tipo de obra, que Meltzer define como «arte malo», se apoya en afanes de conseguir acólitos para justificar, avalar y promover la continuidad de la destrucción; en realidad, esa otra versión no es arte, porque el arte, en el sentido kantiano (Kant, 1790), sólo puede albergar la obra bella, aquélla ligada a la verdad y no a la mentira, como postula Keats. Gaya lo ve como «[...] la versión demoníaca del acto de crear, ya que el demonio no crea nada, pero sí puede *fingir* que crea.» (Gaya, 1990, p. 25). En realidad, eso no supone que el arte no sea vehículo de representación de los objetos malos, de la agresión, la envidia, la codicia, la brutalidad, el engaño, la traición (léase Shakespeare); pero el arte trágico, como plantea Stokes (*ibíd.*), para serlo debe incluir nobleza. Nunca puede ser arte lo enteramente negativo o caótico o lo que meramente carece de sensibilidad. Gaya da una vuelta de tuerca más sosteniendo que «El arte grande no tiene nunca estilo, pero sí fisonomía, rostro, y tiene, claro está, *forma*; pero su forma es única, intransferible, y no puede, pues, convertirse en estilo, ya que el estilo está fundado en un juego sutil y ocioso de *repetición*, en un ingenioso artefacto mecánico de repetición.» (Gaya, 1990, p. 28)

Chillida (2003) responde a la primera figura meltzeriana; se erige en hermano de todos los humanos, como nunca antes en su recorrido artístico, en el proyecto irrealizado de Tindaya. Allí proponía a los mineros seculares un modo de excavar-trabajar el interior del espacio sagrado de los guanches para que alcanzara la función de espacio continente y acogedor de todos los hermanos, un espacio que quedaría iluminado por la luz combinada del sol-padre y de la luna-madre (el objeto interno parental). Chu Ching-Hüan (citado por Tàpies, 1999) coincide con el vasco desde el ámbito de lo pictórico: «La pintura es sagrada. Escruta aquello que el cielo y la tierra no muestran y revela lo que el sol y la luna no aclaran.» (p. 50)

En cambio, el arte de masas, tal como lo describe Carroll (2002) y queda sugerido por Gaya (véase su última cita) acogería la segunda figura, en la medida en que la obra propone la destrucción del misterio: se ejecuta y distribuye por la tecnología de masas, y se concibe intencionalmente hacia opciones que prometen una accesibilidad sin esfuerzo, al menor contacto, al mayor número de público no instruido. La creación se parangona a la banalidad; en jerga psicoanalítica, quizá no sea excesivo decir que se trata de fomentar la confusión y/o equiparación entre producción de heces y gestación de niños.

En síntesis, los desarrollos postkleinianos alcanzan en Meltzer un lugar para ubicar el fenómeno artístico:

El mundo del arte es la institucionalización de las fuerzas sociales que promueven la integración... En realidad, el mundo del arte monopoliza la expresión de la belleza y la bondad de la realidad psíquica, el anhelo de los cuales no puede ser satisfecho por ninguna liberalidad de la naturaleza exterior. En la naturaleza encontramos el reflejo de lo que ya está en nosotros. Pero el arte nos ayuda a recuperar lo que hemos perdido. (Stokes, *ibíd.*)

Destacamos antes la actividad artística como proceso incesante de elaboración y reelaboración de conflictos infantiles. ¿Infantiles? ¿Dónde comienza el desarrollo de la personalidad y sus peripecias? Acabamos de ver que Meltzer intuye en la actividad artística una búsqueda de lo perdido. ¿Acaso esto perdido está más allá de la cesura del nacimiento, en las honduras del universo uterino? ¿Será el artista un buceador de lo innombrable definitivamente ausente, abismo de nostalgias sin alivio ni sosiego? ¿Con quién habla y juega, en un jugar que se nos escapa, este niño-artista en el consultorio?

Meltzer (1994) sigue los estudios ecográficos de madres gestantes llevadas a cabo por Negri (1994) y se percata de la inefable relación del feto con la placenta, del escenario de un juego con el cordón, de las caricias y la versatilidad de contactos con este cuerpo próximo que late y emite fluidos y rumores abisales; una nueva oportunidad de la *matrioshka* sin fin. No sólo él queda prendido del mundo de posibilidades por explorar, un territorio que ya no le alcanza por la edad y la enfermedad; desde otros desarrollos hay un encuentro en el mismo lugar: Kristeva (1987) se refiere a esa fraternidad primordial que se nos escapa. Y desde Karlsruhe, Sloterdijk (1998), el controvertido representante de la filosofía alemana del momento, mete baza y empuja la posibilidad de restauración-reparación más allá del objeto-primero-madre. La placenta recupera el valor ancestral reconocido en todas las culturas hasta el advenimiento de la modernidad: se la convoca de nuevo al origen. Se la propone como objeto-primero-hermano, compañero del cosmos inaugural, ángel custodio del que se ha recibido la vida y del que ha sido necesario separarse para acceder plenamente al orden simbólico; a saber, pasar de ser bebedores de sangre a bebedores de símbolos, recaptadores de lenguaje. Hay que romper con el ángel para escuchar la música y la palabra de los arcángeles.

Desde ahí el arte, como plantea Meltzer, puede ayudarnos a recuperar lo perdido. El artista puede aceptar para sí la tarea de localizar y restaurar al objeto primero, buceando en este interior de otro interior previo: buscar al hermano mayor, el *primus inter pares*, ese que murió y desapareció sin dejar rastro ni menciones para ser recordado con agradecimiento, ese cuerpo que dio vida y dio la vida para que todos nosotros pudiéramos vivir. Es así como Malevix lo representa una y otra vez, obsesivamente, en sus círculos negros; y Magritte en las parejas de gemelos emplazadas en masas arbóreas construidas como el tejido uterino, o en los huevos de sus troncos; y Rothko, en ese puente cromático entre polaridades siempre presentes. Ése es el gran olvidado, el que, como Sloterdijk sugiere, debe ser restaurado y devuelto a su lugar preeminente, como lo ocupó en la mayoría de las culturas antes de que el advenimiento racionalista de la modernidad tirara la placenta al cubo de la basura.

Podríamos acabar aquí, con la tarea encomendada de hablar de la herencia de Freud y unos desarrollos en particular relativos al papel del arte en el acontecimiento humano. Pero no podemos resistir la tentación de celebrar y comentar algo más de ese desencuentro feliz del que hablamos en un principio, en lo que se nos antoja como una especie de complicidad que emerge desde diversos ámbitos con la misma búsqueda. Así, la figura del gemelo originario —que otorga plena justificación al imaginario— también la encontramos en el *daimonion* socrático, ese *alter ego* retomado recientemente por Pullman (1995) en su trilogía *La materia oscura*. Allí se describe muy poéticamente como la ruptura, el corte impuesto con el *daimonion* conduce a la plenitud de la individualidad, pero también, y en contrapartida, a la pérdida de sentido y a la imposibilidad de vivir. Desde ahí aborda el problema de la *Daga*, el instrumento para el corte que abre el acceso a otros mundos pero también la posibilidad de que por esas aberturas se escape toda la energía: echando al hermano originario a la basura, considerándolo un mero adminículo a nuestro servicio, celebramos el advenimiento del individuo moderno, a la vez que la muerte de una experiencia del vivir que, desde el origen, siempre fue vivir en compañía.

Desde este corte sin reconocimiento, sin agradecimiento, sin duelo, resuena la nostalgia insondable del ser-con-la-cosa, con aquello que Sloterdijk (1998) ha dado en llamar el no-objeto. El alemán recuerda la cita de Cristo «Si no os hacéis como niños [...]» y la transforma en «Si no os hacéis como esa cosa idiotamente amable [...]»

(p. 429-30), refiriéndose a la placenta. Si no nos hacemos como esto, si no nos acercamos a esto irremediamente perdido en el antes de habitar-en-el-mundo, quedará para siempre atrás una parte no nacida de la personalidad, o mejor, esa que nació para morir de inmediato. Y con ella todo lo que nos incumbe que está más allá de lo decible, en el puro mundo del recibir de la compañía silenciosa.

Afortunadamente tenemos el arte, y el psicoanálisis como taller de arte, para recuperar lo perdido, para habitar, una vez más, los orígenes. Las palabras de Ramón Herreros (2006) acercan el final del recorrido: «El arte puede ayudar a curar el dolor del mundo. Hay que reintroducir la noción de belleza [...] que está en la naturaleza y cuerpo de las mujeres.» Sí, en esta naturaleza en la que, como él recuerda, los pensadores medievales persas ubicaron la idea de Dios, y aquí hoy nosotros hemos recordado a los que allí ubican lo que ha quedado definitivamente atrás y el arte nos ayuda a rescatar. Es así que, de alguna manera, recuperamos nuestro ser-en-compañía, nuestro esencial vivir en fraternidad.



Rosa Castellà y Lluís Farré

Av. de la República Argentina 252, 2on
08023 Barcelona
Tel. 93 418 38 33
farcas@copc.es

Nota

1. Se hace referencia a la obra de Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, de 1921

Bibliografía

- AIRA, C. (2004). «La muñeca viajera», *Babelia, El País*, 8 de mayo.
- BION, W. (1962). *Learning from Experience*. Londres: Heinemann.
- (1963). *Elements of Psycho-analysis*. Londres: Heinemann.
- BLOOM, H. (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- CARROLL, N. (2002). *Una filosofía para el arte de masas*. Madrid: A. Machado Ed.
- CHILLIDA, S., edit. (2003). *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Destino.
- FREUD, S. (1935). *La sutileza de un acto fallido*. Obras completas, Vol III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- GAYA, R. (1990). *Obras Completas. Vol. I*. Valencia: Pre-textos.
- HERREROS, R. (2006). «La belleza, el consuelo del mal». *El País*, 18 de junio.

- KANT, I. (1790). *Crítica a la facultad de jutjar*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- KEATS, J. (1795-1821). «Ode on a Grecian Urn», en *Selected poems*, Nueva York: Gramercy Books, 1993.
- KLEIN, M. (1946). «Notes on some schizoid mechanisms», en *The Writings of Melanie Klein*, III, pp. 1-24, Londres: Hogarth, 1984.
- (1961). «Narrative of a child analysis», en *The Writings of Melanie Klein*, IV, Londres: Hogarth, 1984.
- KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. París: Gallimard.
- MELTZER, D. (1994). *Psychoanalytical perspective on the mental functioning of the fetus*. Conferencia. COPC, 28 de mayo. Barcelona.
- (1986). «What is an emotional experience?», en *Studies in Extended Metapsychology*, pp. 50-69, Somerset: Clunie Press.
- MELTZER, D. & HARRIS, M. (1988). *The Apprehension of Beauty*. Worcester: Clunie Press.
- MELTZER, D. (1992). *The Claustrium*. Worcester: Clunie Press.
- NEGRI, R. (1994). *The Newborn in the Intensive Care Unit. A Neuropsychanalytic Prevention Model*. Exeter: Clunie Press.
- PULLMAN, P. (1995). *La materia oscura*. Barcelona: Ediciones B, 1999.
- ROTHKO, M. (2004). *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis.
- SIERRA, J. (2006). *Kafka y la muñeca viajera*. Madrid: Siruela.
- STOKES, A. (1963). *La pintura y el mundo interior (incluyendo un diálogo con Donald Meltzer)*. Buenos Aires: Hormé, 1967.
- SLOTERDIJK, P. (1998). *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- TÀPIES, A. (1999). *L'art i els seus llocs*. Madrid: Siruela.
- (2001). *El valor del Arte*. Madrid: Ave del Paraíso Ediciones.