

**CONGRESO  
INTERNACIONAL DE  
INTERVENCIÓN PSICOSOCIAL  
ARTE SOCIAL Y  
ARTETERAPIA**  
*de la creatividad al  
vínculo social*

978-84-695-6787-6



## Arte, creación y locura.

Esteban Ferrández Miralles  
*Doctor en Psicología. Psicoanalista.  
Santa Teresa, 19. 30005. Murcia.*

*eferrandezm@gmail.com*

El arte moderno comienza verdaderamente con la toma de conciencia del inconsciente.

- D. Kuspit: El fin del arte.

La función taumatúrgica del arte, es decir, su efecto terapéutico, ha sido objeto de debate acrecentado a partir del surgimiento del arteterapia coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial. Múltiples razones convergen para que aparezca esta función terapéutica del arte y su modo de plasmación, el arteterapia: entre otras el descubrimiento del inconsciente por Freud, el interés del romanticismo que conduce al arte hacia la exploración de las emociones y los mundos oníricos, las dos guerras mundiales con su cohorte de millones de personas aquejadas de padecimientos psíquicos, el auge de las psicoterapias, la ruptura del arte con el formalismo clásico, etc.

Aunque no vamos a detenernos en los hitos de la historia del arteterapia, si queremos destacar que hay un elemento en común desde los primeros experimentos de Adrian Hill en Gran Bretaña, primero consigo mismo cuando convaleciente de tuberculosis, descubre el efecto benéfico del dibujar, para proseguir luego con otros pacientes del hospital cuando se inician las primeras experiencias de terapia por el arte; pasando por la colección de arte outsider del psiquiatra Prinzhorn, el arte pintado por los enfermos mentales que este psiquiatra de Heidelberg se dedica a coleccionar, hasta las experiencias de Margaret Naumburg, psicoanalista e introductora del método Montessori en EEUU y fundadora de la escuela Walden en Nueva York, pionera en el uso del arteterapia para el desarrollo de la creatividad en los niños.

¿Que hay de común en los pacientes de Prinzhorn, los soldados del hospital de Adrian Hill o a los alumnos de la escuela Walden de Naumburg? Esa recreación de su mundo interno a través del arte a qué obedece?

Freud plantea en “Malestar en la cultura” una oposición radical entre la libido, las pulsiones tanto sexuales como agresivas de una parte y la cultura, la civilización, de

la otra. Tales impulsos de origen inconsciente, presentes en la naturaleza humana, no se autolimitan de modo espontáneo, no se autorregulan. El objetivo de la civilización es precisamente ponerles dique para garantizar la convivencia social.

Dicho de otro modo, según Freud el amor sexual es una cosa entre dos en la que los terceros estorban, mientras que los objetivos de la cultura, por el contrario, son los de vincular al mayor número posible de personas entre sí. Esta oposición entre los impulsos más primarios y las exigencias de la cultura parece no tener solución.

No obstante Freud encuentra una vía intermedia, una dimensión en la cual la pulsión y la cultura no se oponen necesariamente, a esto lo llama *sublimación*. La sublimación no tiene nada que ver con la idealización del objeto, sino que se trata de la satisfacción que puede otorgar al sujeto la experiencia estética, la creatividad o el ejercicio intelectual. Una satisfacción nunca comparable con la original que, sin embargo, permite conjurar los peligros que los impulsos más primarios pueden suponer. La experiencia creadora, estética, artística es una tercera vía entre la satisfacción instintiva que somete al sujeto al dictado de sus pulsiones, y la represión de las mismas, con sus consecuencias sintomáticas.

La sublimación, la satisfacción que proporciona la música, la contemplación del arte, la lectura ofrece una mediación a esa oposición estéril entre los impulsos primarios del sujeto de un lado y las restricciones que la civilización impone, del otro. Esas experiencias no son inmediatas es cierto, exigen una cierta demora, pero también alcanzan a los estratos más profundos de la sensibilidad humana, hacen reír y llorar y conmueven al sujeto... y eso tiene un enorme potencial terapéutico.

En esto como en tantas otras cosas Freud es un visionario, el arte entendido previamente como la actividad más elevada e idealizada, queda así vinculado a las fuerzas más primarias que habitan al ser humano, a los impulsos libidinales y hostiles. El

arte del siglo XX desde Bacon a Lucien Freud pasando por Picasso o el propio Pollock parece dar cuenta de las intuiciones freudianas. Aunque Freud mantiene la idealización romántica del artista, permite desidealizar el arte.



Ilustración 1: F. Bacon. Tres estudios para un autorretrato



Ilustración 2: Lucien Freud. Durmientes

No obstante hay que resaltar que la capacidad sublimatoria no parece proveer resultados tan extraordinarios como parecería lógico a partir de la argumentación freudiana. Quizá como resaltan algunos críticos, Freud idealiza la figura del creador, aunque no ignora sus penalidades, como se puede ver en sus estudios sobre Leonardo o Dovstoyeski.

Hemos elegido dos casos muy representativos de la cultura del siglo XX, James Joyce en la literatura, Jackson Pollock en la pintura, para intentar comprender el funcionamiento y el alcance de los procesos sublimatorios en relación con las pulsiones más primarias que habitan en el sujeto, el balance es desigual, como veremos en el destino de cada uno de ellos. La sublimación no es una panacea, incluso su funcionamiento genera polémica entre los autores: en qué medida el goce sexual puede ser transformado en una experiencia estética.

El proceso sublimatorio no es la respuesta a todos los interrogantes que nos plantean vidas y obras como las de Joyce, Pollock, que hemos elegido, pero también muchos otros que podríamos investigar. La relación entre el genio y la locura se ha convertido ya en un lugar común, en un tema recurrente. Gracias a la sublimación el artista trata de escapar de la muerte, victoria temporal, victoria pírrica.

### **James Joyce.**

James Joyce se exilia muy joven de su Irlanda natal, como tantos irlandeses a principios del siglo XX, pero en su caso el viaje no le conduce al nuevo mundo, es más corto pues le lleva a Trieste, donde residirá la familia Joyce hasta el inicio de la Primera Guerra momento en el que se ven obligados a salir, como ciudadanos británicos, de una ciudad perteneciente al Imperio austrohúngaro para trasladarse a Zurich. Aunque autoexiliado, Joyce conserva una relación compleja y ambivalente con Irlanda y con Dublín. Nunca volverá a su patria excepto en pequeñas incursio-

nes viviendo el resto de su vida entre Trieste, Zurich y París principalmente para finalmente morir en Zurich a raíz de las complicaciones que le sobrevienen tras ser intervenido de una úlcera de duodeno.

Según Umberto Eco<sup>1</sup> el exilio de Joyce tiene como objetivo permitir un ejercicio de destrucción de la Irlanda mítica y medieval que representa su mitología de los orígenes, la madre Irlanda, una madre amada y detestada a la vez. Algo semejante parece ocurrir también en su relación con la Iglesia católica, que ha ocupado un lugar preeminente en la educación de Joyce. Joyce estudia con los jesuitas, los cuales le dejan una impronta imborrable como se puede ver sobre todo en el personaje central de sus escritos anteriores al Ulises, Stephen Dedalus, verdadero alter ego del escritor en su juventud. En definitiva se trata de las dificultades para distanciarse y poder relacionarse con la figura materna, relación que a nuestro modo de ver constituye una de las fuentes principales de angustia del autor.

A este propósito es revelador lo que dice de su madre Dedalus en el primer capítulo del Ulises, cuando su compañero de piso le reprocha su comportamiento durante la agonía de ésta. En primer lugar hay una serie de evocaciones que nos hacen entrar en situación, en ellas se describe el mar de Irlanda, el mar que rodea la torre en la que viven como “una inmensa y dulce madre” pero también como un mar “verdemoco” y por último como ¡nuestra poderosa madre!. Mulligan, su amigo, le reprocha a Dedalus su actitud en el lecho de muerte de su madre:

*Pero pensar en tu madre rogándote en su último aliento que te arrodillaras y rezaras por ella. Y te negaste. Hay algo siniestro en ti ...*

---

<sup>1</sup> Eco, U.: *Las poéticas de Joyce*. Lumen.

Tras una amarga discusión con su compañero, Stephen Dedalus se sumerge en amargas reflexiones sobre la muerte de su madre en una escena, la de la novela que reproduce casi literalmente la de la realidad, como veremos después:

*Una pena, que aún no era pena de amor, le carcomía el corazón. Silenciosamente, en sueños se le había aparecido después de su muerte, el cuerpo consumido en una mortaja holgada marrón, despidiendo olor a cera y palo de rosa, su aliento, que se había posado sobre él, mudo, acusador, un tenue olor a cenizas moladas.*

Continúa con su sombría cavilación el joven Dedalus:

Sus ojos vidriosos, mirando desde la muerte, para conmover y doblegarme el alma. Clavados en mí sólo. Vela espectro para alumbrar su agonía. Luz espectral en su cara atormentada. Ronca respiración recia en estertores de horror, mientras todos rezaban de rodillas. Sus ojos en mí para fulminarme.

¡Necrófago! ¡Devorador de cadáveres!

¡No, madre! Déjame ser y déjame vivir.

Sabemos que Joyce, el escritor de estas lúgubres reflexiones, vuelve de París para acompañar a su madre, enferma terminal de cáncer, Al final de la agonía cuando todos están arrodillados alrededor de la moribunda rezando y sollozando, Joyce se niega a imitarlos a pesar de la insistencia del cura y se queda de pie. Tras el funeral Joyce se dedica a emborracharse por las tabernas de Dublín, hasta que conoce a Nora, la que será su mujer y después de algunos incidentes violentos no aclarados parte para Trieste con la promesa de una plaza de profesor de inglés.

¿Podríamos pensar por tanto que el autor trata de liberarse mediante la escritura, y la distancia, de la honda amargura que le produjo la muerte de su madre?

Por el contrario gran parte de los biógrafos consideran la enfermedad de su hija Lucia, diagnosticada por Jung de esquizofrenia, como el hecho traumático prin-

principal en la vida de Joyce, desencadenante de sus trastornos psíquicos, trastornos agravados por su adicción al alcohol. De ser así, la demencia de Lucia, diagnosticada por Jung, habría sido un trauma intolerable para Joyce padre. Esta demencia va manifestándose cada vez de modo más visible, hasta que a los 17 años en medio de una disputa familiar, la hija de Joyce le lanza una silla a su madre. Esto decidirá a Joyce padre a viajar a Zurich para consultar a Jung, el cual dirá de Lucia<sup>2</sup> que padece esquizofrenia, posteriormente la tendrá en tratamiento durante años.

Esta noticia fue intolerable para Joyce cuya primera respuesta fue que su hija no era esquizofrénica sino clarividente, de hecho ambos compartían un lenguaje común, inaccesible para los demás. Ese lenguaje, apuntan algunos críticos, se correspondería al de la obra que culmina la operación conceptual y estética de Joyce, el *Finnegans Wake*, que como todo el mundo sabe es absolutamente ilegible. Hay una traducción muy meritoria al español, que yo conozca, de una parte del texto: *Ana Livia Plurabelle*.

También cuando lee el *Ulises*, Jung afirma que el propio Joyce padece esquizofrenia, una apreciación que Joyce nunca le perdonará. Jung no carece de perspicacia y a propósito de lo que estamos preguntándonos, el valor de la escritura frente a los problemas psíquicos dirá que la diferencia entre Joyce y su hija es que donde el nada y sale a flote, ella se hunde. En qué medida la sublimación, la escritura, permite a Joyce mantenerse a este lado del muro psiquiátrico en que quedará encerrada su hija?

---

<sup>2</sup> Carol Shloss, profesora de Stanford (Palo Alto, California) ahora jubilada, ha publicado una biografía de Lucia de más de 500 páginas, que le ha costado un pleito con los herederos de Joyce, en la cual sostiene que Lucia tiene una infancia prometedora, estudia baile y llega a conocer a Isadora Duncan, está en contacto con las vanguardias surrealistas europeas, tiene una relación frustrante con Beckett, entonces secretario del padre... Luego empieza a presentar dificultades, que estallan en una escena en la cual ella le lanza una silla a su madre, a partir de ahí la intervención de Jung, el diagnóstico de esquizofrenia y el ingreso en la Burgolzli de Zurich, a partir de lo cual queda separada de su familia, de ahí se traslada a St Andrews en Northampton, Inglaterra, donde morirá en 1988. La biógrafa sostiene que su hermano Giorgio presionó mucho por el internamiento para ocultar sus relaciones incestuosas con la hermana.



U. Eco tiene una opinión parecida sobre las apreciaciones de Jung:

“...la esquizofrenia... había que considerarla como una especie de operación “cubista” en la que Joyce... disolvía la imagen de la realidad en un cuadro ilimitadamente complejo... Pero en esta operación [...] el escritor no destruye la propia personalidad, como hace el esquizofrénico: encuentra y funda la unidad de su personalidad destruyendo otra cosa. Y esta otra cosa es la imagen clásica del mundo».

Con Joyce se acaba la imagen clásica del mundo. El viaje de Joyce es una peregrinación como la de su héroe, en este caso no para volver a Ítaca, es un viaje interior, Joyce no puede volver como Ulises a su Ítaca. Joyce huye de Irlanda para poder destruirla, pero esa destrucción es también una autodestrucción, de ahí la dificultad y el drama de Joyce.

Joyce proyecta su destructividad en la escritura, una escritura que salda cuentas con su historia, pero que muestra ahí su límite: no se puede destruir al Otro sin autodestruirse. Quizá es por esta razón que Joyce tarda casi 20 años en escribir *Finnegans Wake*, a la sazón su última obra.

La obra de Joyce está permanentemente referida a Irlanda y especialmente a Dublín, la ciudad muerta de la que pretende escapar. Pero también está repleta de referencias al catolicismo con el que Joyce mantiene una compleja relación en la cual, si bien manifiestamente ha abjurado de la fe, por el contrario no deja de aparecer en su obra en términos de “fascinación por las reglas, ritos, imágenes litúrgicas”. Esta relación escindida con la religión católica queda bien patente en el comentario de Umberto Eco: “abandonada la fe, la obsesión religiosa no abandona a Joyce”.<sup>3</sup>

Por tanto podemos concluir que, bien se trate de un complejo materno no resuelto, bien sean las consecuencias de la dramática paternidad a la que se enfrenta

---

3 *Eco, Id.*

Joyce con la locura de su hija, bien sea la herencia del alcoholismo paterno, o todo ello a la vez solapándose, lo cierto es que la lucha vital de Joyce mediante la escritura tiene el tono épico y dramático que sus lectores conocen bien. Una lucha por mantenerse a flote como dice atinadamente Jung, una lucha por encontrar en la escritura los medios para sobrevivir, para no enloquecer, o al menos para demorar el momento, para elidir o posponer la muerte.

### **Jackson Pollock**

Si Joyce representa una especie de cubismo de la literatura, por su complejidad geométrica; Pollock, Jackson Pollock, podría considerarse el heredero natural del cubismo.

Si bien sólo duró siete años, el cubismo representó en palabras de John Berger “un cambio revolucionario en la historia del arte”, la Primera Guerra Mundial lo barrió del mapa, como a tantas cosas, pero su huella, como subraya John Berger es duradera. Así, después del cubismo “la idea de que el arte es un espejo en el que la naturaleza se mira, pasó a ser una idea nostálgica”.

No obstante el cubismo todavía guarda una relación con la figuración, mientras que en el expresionismo abstracto de Pollock la figurabilidad ha desaparecido, fundamentalmente en sus cuadros *all over*, también llamados por Kuspit *cuadros gestuales de superficie llena* – esos cuadros ejecutados con la técnica del dripping (goteo, chorreo) que han trascendido la pintura de caballete y pincel sobre los que volveremos más tarde.



Ilustración 3. J. Pollock. Number 14

Pollock se traslada a Nueva York desde su lejano Wyoming en el oeste, donde pasa su infancia y adolescencia con alguna incursión en el estudio de las artes en la cercana California. Aunque en tales estudios había demostrado su valía, también se había caracterizado como un estudiante problemático siendo expulsado en multitud de ocasiones. Ya instalado en Nueva York con sus hermanos, inicia su andadura en la pintura de la mano de Hart Benton, que dirige una célebre escuela de pintura y que lo intenta proteger paternalmente durante sus primeros años. Pero Pollock, es un joven impulsivo que tiene serios problemas con el alcohol y con la agresividad, su hermano confiesa haberlo sorprendido borracho ya a la edad de 15 años.

Este hermano que le acompaña en la aventura neoyorkina le recomienda de modo perentorio que se ponga en tratamiento. Después de varios intentos que fracasan Pollock encuentra, a través de su amiga Helen Marot, a un joven psicoa-

nalista junguiano, Joseph Henderson, con el que emprende un análisis que dura alrededor de año y medio. Este tratamiento, cuestionado por muchos estudiosos, se verá interrumpido por la marcha del terapeuta a la costa oeste. Marcha que coincide además con la muerte súbita de la amiga citada, dos pérdidas – la amiga primero, el terapeuta poco después-, que parece afectaron de modo serio a la frágil estabilidad del joven pintor.

Primer tratamiento de tipo psicoterapéutico (los anteriores habían sido ingresos para impedir la ingesta) interesante, no sólo porque parece haber obtenido algunos resultados positivos: Pollock deja de beber durante un tiempo. Además y dado que al parecer tenía dificultades para poder expresar adecuadamente lo que sentía, Pollock le lleva al terapeuta, por iniciativa propia, una serie de dibujos que espera puedan mostrar de modo más preciso quién es él y qué le pasa. Tales dibujos se conocen como *Psychoanalytical drawings* y aparecieron tras la muerte de Pollock cuando su antiguo analista los puso en venta en un gesto de dudosa ética.



Donald Kuspit mantiene una opinión más crítica, considera que el tratamiento fue inadecuado porque Henderson estaba más fascinado por los dibujos que interesado por el sufrimiento del paciente. Kuspit parece otorgarles poco valor estético.

co, dice que son modernos y patológicos a la vez y que no se corresponden con el espacio público, porque han sido realizados para un solo espectador: el terapeuta.

En cualquier caso son dibujos en los que se aprecia la enorme influencia de Picasso, el Picasso del Guernica. Dibujos con muchas cabezas de toros, de caballos, soldados... pero mientras que en Picasso la resolución de las figuras es nítida, la unidad e integración entre ellas es evidente, los dibujos de Pollock presentan un aspecto fragmentado y grotesco.

Las figuras de Picasso son distorsionadas de un modo convencional, son idealizadas conforme a un método de esquematización y estilización, propio del cubismo. Las de Pollock son una violenta reducción al absurdo, son desestructuradas y desorganizadas. Y lo son, insiste Kuspit, porque Pollock lo es a su vez: es un psicótico crónico aunque el ensayista norteamericano vacila entre los distintos diagnósticos que de Pollock se han conjeturado: esquizofrénico, bipolar, trastorno límite... En cualquier caso la desestructuración y la desorganización forman parte de su psiquismo.

En cuanto al origen de su patología hay versiones diferentes, como casi siempre. Así, mientras que unas enfatizan más el aspecto edípico paterno, en el sentido de la ambición de Pollock de superar a Picasso, ambición lograda o fallida según los diferentes autores. Otras, como la del propio Kuspit, apuntan a la presencia de una madre tiránica e intrusiva de cuya influencia el pintor sólo puede escapar de dos modos: uno sería el recurso a la bebida, las borracheras, con ese poder del alcohol de distorsionar la percepción de la realidad, a menudo adormeciendo los aspectos restrictivos y normativos de la conciencia. El segundo es más interesante porque supone una sustitución de figuras maternas.

En la vida de Pollock aparecen tres mujeres con influencia determinante: la primera sería su amiga Helen Marot, la que conoce en Nueva York y lo conduce hasta su primer tratamiento analítico con Henderson; la segunda es su mujer Lee Krasner, la cual se ocupa de él y de su carrera artística en detrimento de la propia hasta su prematura muerte; la tercera es la figura del mecenas encarnada por Peggy Guggenheim. Guggenheim confiará en él desde el principio, le hará sus primeros encargos importantes y le financiará mensualmente para que pueda pintar.



Ilustración 4: J. Pollock. Woman

Sea como sea, Pollock se convierte en un pintor moderno con Picasso, de manera que estos experimentales dibujos psicoanalíticos pueden pensarse como una transición hacia los cuadros más famosos del autor, los *all over*, es decir, los cuadros gestuales de superficie llena – Kuspit dixit –, que le rendirán la fama definitiva y en los cuales culmina el proceso de abandono de la figurabilidad.

Los cuadros gestuales de superficie llena son telas por lo general de grandes dimensiones, en los cuales Pollock pone en práctica la innovadora técnica del *drip-ping*, la técnica del goteo o del chorreo que da lugar al llamado *action painting*, una denominación que inventó expresamente para él uno de sus defensores, el famoso crítico Harold Rosenberg, posteriormente canonizada por el otro gran gurú del arte estadounidense Clement Greenberg como *expresionismo abstracto*.



Ilustración 5: J. Pollock. Number one

Pollock da con estas telas, que han bajado del caballete al suelo, el salto a la abstracción, pero no una abstracción al estilo de Mondrian o de Kandinsky, de formas puras y colores nítidos. Las formas en Pollock son mucho más difusas, los colores

y las líneas se cruzan en una estructura imposible, caótica, que se supone trasladada al lienzo los contenidos de su inconsciente.

Modernos estudios pretenden ver en esos cuadros figuras humanas ocultas, mientras que otros especulan sobre la estructura fractal de tales cuadros. Para Berger sin embargo, se trata de una maraña inescrutable detrás de la cual no hay nada, excepto el suicidio llevado al arte, pero un suicidio llevado a cabo con maestría.

¿Hasta qué punto logran estos cuadros conjurar la locura de Pollock, esa sensación de estar siempre al límite del colapso? ¿Son un logro frente a la desestructuración psicótica o son por el contrario el testimonio del proceso mórbido?

La versión de los formalistas, destaca en Pollock los logros, el éxito, la coronación del expresionismo abstracto norteamericano que va a tomar el relevo del agotado surrealismo europeo, que va a culminar el fin del arte figurativo, donde Nueva York va a tomar la alternativa de un París caduco. Se olvidan de la miserable vida del pintor y de su trágica y precoz muerte tras estrellar el coche contra un árbol cuando conducía bajo los efectos del alcohol: ¿accidente? ¿suicidio?

Kuspit, un severo crítico de su obra, destaca por encima de todo la violencia, la falta de cohesión, la irregularidad y la imperfección. El arte de Pollock mostraría el vacío y las huellas de la armonía perdida

Sin caer en la banalización formalista que lo ha encumbrado de modo interesado como el representante preclaro del nuevo arte norteamericano – por algo sus cuadros son los más caros del mundo –, creo que no todo es fracaso e imperfección en su obra como Kuspit y otros críticos sostienen. No se le pueden negar, como dice Berger, ni la maestría ni la precisión.

¿Qué habría sido de la vida de Pollock de no haber podido pintar? Hay un antes y un después de Pollock en la pintura. La lógica de la representación no puede



ignorarlos. Pollock ha acabado con el monopolio de la pintura de caballete y pincel, que ya Manet había llevado a su límite. Pero Pollock además rompe con la idea del centro y de la perspectiva, sus cuadros no tienen centro o tienen multiplicidad de centros. Pollock también pone en cuestión los límites del cuadro, trabaja desde dentro y desde fuera del mismo, casi podríamos decir que es parte del cuadro. Incluso la idea de cuadro, ligado en su acepción clásica al caballete y al pincel, queda comprometida en el gesto de Pollock.

Pero además hay otros aspectos en los que no nos podemos detener, pero que valdría la pena investigar. Por ejemplo el concepto de ritmo que está omnipresente en los cuadros *all over*, el ritmo es vertiginoso pero no se pierde en el caos aparente de la pintura, ese ritmo que supone para el ser humano la conexión más primaria con el otro primordial. ¿Podríamos pensar que el ritmo le permite a Pollock enfrentarse al vacío?<sup>4</sup>.

### Conclusiones

Nos preguntábamos al inicio de la exposición por la función terapéutica del arte, para intentar entender los procesos psíquicos que se dan en el trabajo del arteterapeuta y su eficacia.

¿Cómo podemos caracterizar la escritura de Joyce, ese monólogo interior que escudriña los sentimientos más recónditos de sus personajes, verdaderas aliteraciones del autor. Componen un inconsciente vertido en palabras sin la mínima deformación, sin ningún miramiento? ¿Y que efectos producen en su vida: son verdaderamente mecanismos de defensa frente a las angustias psicóticas que lo

---

<sup>4</sup> Los *all over* también pueden leerse como la elevación del garabato a la dignidad de un concepto, el garabato multiplicado, el garabato que es la primera forma de expresión del ser humano y que le conecta con el otro primordial. Cabe recordar la figura de Winnicott que lo concibe como un modo de comunicación privilegiado con los niños que aún no dominan el lenguaje y alrededor del que construye toda una técnica terapéutica, la técnica del squiggle.

asedian? ¿O son por el contrario sus escritos los que lo arrastran a la locura como a un moderno Quijote?

¿Escapa Pollock del alcoholismo a través de esa borrachera de pintura que parecen sus cuadros *all over*, o más bien se sumerge en un proceso de autodestrucción cuando se ofrece a ser filmado mientras pinta? John Berger dice que lo trascendente de Pollock no es tanto su suicidio como el suicidio del arte que representa su obra.

Sea como sea, lo que queremos subrayar es, que de la misma manera que no se puede ignorar el aspecto iatrogénico que comporta a veces la pasión artística, tampoco se puede menospreciar su función de mediación respecto de los impulsos más primitivos que atraviesan al sujeto.

El arte no tiene una función redentora *per se*, pero a veces, es una vía privilegiada para poder acceder a regiones del sufrimiento humano difícilmente accesibles al lenguaje verbal.

**Bibliografía.**

- Kuspit, D. *El fin del arte*. Madrid, Akal, 2006
- Kuspit, D. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003
- Berger, J. *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza, 1990.
- Joyce, J.: *Ulises*. Barcelona, Lumen, 2010.
- Eco, U. *Las poéticas de Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993.
- Melchiori, G. *Joyce: El oficio de escribir*. Madrid, Machado Libros, 2011.
- Joyce, J. *Anna Livia Plurabelle*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Laia, S.: *Los escritos fuera de sí*. AGSM, 2006.
- Mollo, J.P.: *El Ulises de Joyce, una aproximación desde el psicoanálisis*. Palabras, Boletín Oficial del Colegio de Psicólogos de la Provincia de Bs. As. Distrito I – Año VIII – N° 39 – Julio 05
- Freud, S. (1905) *Tres ensayos de teoría sexual*. En Obras Completas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998. V. 7.
- (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En OC, AE, v. 8.
  - (1908) *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*. En O.C., AE, v. 9.
  - (1910 [1909]) *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. En OC, AE, v. 11.
  - (1911) *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*. En OC, AE, v.12.
  - (1913 [1912-13]) *Tótem y tabú*. En OC, AE, v. 13.
  - (1915) *Pulsiones y destinos de pulsión*. En OC, AE, v. 14.
  - (1915-1916) *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. En OC, AE, v.16.
  - (1924) *Neurosis y psicosis*. En OC, AE, v. 18.
  - (1925) *La negación*. En OC, AE, v. 18.
  - (1927) *Fetichismo*. En OC, AE, v. 21.

- (1928 [1927]) *Dostoievski y el parricidio*. En OC, AE, v. 21.
- (1933 [1932]) *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. En OC, AE, v. 22.
- (1940 [1938]) *La escisión del yo en el proceso defensivo*. En OC, AE, v. 23