

El remordimiento de Prometeo: una revisión comparada entre la perspectiva de Emilio Mira y Ramón Sarró sobre psicología del arte

*Iván Sánchez-Moreno**
Grup d'Història de Nou Barris

Resumen

La enemistad entre Ramón Sarró y Emilio Mira se remonta a sus personales diferencias ideológicas en tiempos de la guerra civil española. Sin embargo, ambos autores comparten muchos puntos en común respecto a sus respectivos planteamientos en materia de psicología del arte. El presente trabajo tiene como objetivos contrastar ambas visiones sobre el mismo tema y, por otro lado, reivindicar el recuerdo de Emilio Mira en este campo, muy poco conocido dentro del ecléctico y vasto conjunto de su obra.

El trabajo en cuestión se estructura en cuatro partes, más una introducción y un apartado a modo de epílogo. Se abre con una introducción donde se explican los antecedentes que llevaron a esa animadversión entre los dos autores durante la guerra civil y la consecuente rechazo académico de los escritos de Mira. Las tres partes siguientes se dedican a exponer las bases teóricas de uno y otro autor en la psicología del arte y el legado que ambos recogen de las teorías de Hans Prinzhorn en el campo que nos ocupa. En la última parte se contrastan de manera aplicada ambas perspectivas teóricas, analizando varias obras realizadas por diversos enfermos mentales para, a continuación, esbozar algunas conclusiones sobre el tratamiento psicoterapéutico a través del arte sugerido por Sarró y Mira. Finalmente, cerraremos el trabajo fabulando un posible motivo poético que pudo llevar posteriormente a la reconciliación entre ambos autores.

Palabras clave: Emilio Mira, Ramón Sarró, Hans Prinzhorn, Psicología del arte, Guerra civil española.

Abstract

Serious ideological differences between Emilio Mira and Ramón Sarró emerged during the Spanish Civil War. However, both authors agree on many ideas about the psychology of art. This paper aims to compare both theoretical views and, on the other hand, claim the memory of Dr. Mira on psychology of art.

This paper is divided into four parts, plus an introduction and epilogue section. It opens with a brief historical introduction describing the background that led to the conflict between

* Correspondencia: Iván Sánchez-Moreno. c/ Sant Joan, 7, 2-4. Apdo Correos 08760 Martorell (Barcelona). Tel.: 937765340. E-mail: <ivan.samo@gmail.com>.

the two authors during the Spanish Civil War and the consequent rejection of Mira's academic writings. The following three sections explain the theories of both authors on psychology of art and Prinzhorn's influence on their work. In the last section, several drawings and artistic works of some patients are analyzed as a means of contrasting the two theoretical perspectives of Sarró and Mira. To close this paper, we imagine a possible reason leading to reconcile Sarró with Mira, inspired by Goethe's poetry.

Keywords: Emilio Mira, Ramón Sarró, Hans Prinzhorn, Psychology of art, Spanish Civil War.

INTRODUCCIÓN: EMILIO MIRA EN DEFENSA DEL ARTE CUBISTA (Y DE SÍ MISMO)

El 24 de octubre de 1996, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Emilio Mira y López (1896-1964), se publicó en la prensa española un manifiesto de adhesión firmado por más de 200 intelectuales, políticos y artistas. En dicho escrito se reivindicaba el recuerdo de este psicólogo condenado al destierro por sus ideales republicanos después de la guerra civil. Se unieron a la campaña de homenaje varias facultades españolas de psicología: la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), la Universidad Complutense (UCM), la Universitat de Barcelona (UB) y la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), entre otras.

Entre los nombres que aparecen en el listado de firmas de dicho manifiesto destacan algunos notables del mundo de las artes (el pintor Antoni Tàpies, el arquitecto Oriol Bohigas) y de las letras (los hermanos José Agustín y Luís Goytisolo, Alfredo Bryce Echenique, Teresa Pàmies, Enric Cassas, Manuel Jorba –en calidad de director de la Biblioteca de Catalunya– y Heribert Barrera –como portavoz del Ateneo barcelonés–), así como el de grandes personalidades relacionadas con el ámbito académico y profesional de la psicología y la psiquiatría: Antonio Caparrós, Josep Maria Tous, Amalio Blanco, Carlos Castilla del Pino, Miquel Siguan, Josep Clusa, Josep Maria Costa i Molinari, Belarmino Rodríguez Arias y Juan José López Ibor. Este último llama la atención por su antigua y bien conocida conexión con el gobierno falangista que, años atrás, sentenció a Mira al exilio y el ostracismo. Junto a estos nombres, también surge repetidas veces el apellido de Sarró, representado por sus hijos, su nieto y su viuda.

Tiempo atrás, Ramón Sarró (1900-1993) firmó otro documento que salpicó el honor de su antiguo colega. ¿Por qué, pasados los años, el apellido de Sarró volvía a cruzarse con el de Mira en un texto comprometedor?

En éste de 1996 se reivindicaba a Mira, entre otras cosas, por haber introducido el psicoanálisis y la psiquiatría alemana en España, por su contribución a la fundación e institucionalización de diversas entidades de psicología, neurología y psiquiatría –como

el centro de Orientación Psicológica Infantil de La Sageta, la Asociación Española de Neuropsiquiatría, la Asociación Catalana de Psiquiatría y Neurología, la *Revista de Psicología y Pedagogía*, el Instituto de Adaptación Profesional de la Mujer, etc.— y por haber inaugurado la primera cátedra de Psiquiatría de la UAB, para la que Mira fue escogido por unanimidad.

No obstante, su pasado como jefe de los Servicios Psiquiátricos del Ejército de la República Española —donde ostentaba el grado de teniente coronel— le granjeó durante la guerra civil muchos enemigos entre sus colegas de gremio. Pronto se extendió el bulo de que Mira, abusando de su poder, había sido el principal responsable de las supuestas torturas psicológicas que sufrieron algunos prisioneros del bando nacional en las «checas» de Barcelona. Aun a pesar de no aportar pruebas fehacientes que pudieran demostrar su culpabilidad, una carta difamatoria incriminaba a Mira con la intención de apartarlo de la vida académica y profesional.

En la misiva en cuestión, remitida al padre Agostino Gemelli —profesor de psicología y rector de la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán—, se exigía que Mira fuera desposeído de su título como médico aduciendo los cargos que se le atribuían como criminal de guerra (Sinca, 2009). Firmaron, entre otros, Òscar Torras Buxeda (director general del Institut Mental de la Santa Creu de Barcelona), Juan Alzina y Melis (que también había ocupado el mismo puesto anteriormente), Jaume Fuster i Pomar (subdirector del mismo centro), Pere Portabella Duran (médico auxiliar de la citada institución y asesor del Instituto Psicotécnico) y Ramón Sarró (entonces vicepresidente de la Asociación Española de Neurología y Psiquiatría, entidad fundada previamente por el propio Mira), según consta en el pormenorizado trabajo de García, Arbulú y Carpintero (1992).

Las acusaciones se hicieron públicas encontrándose Emilio Mira en tierras francesas, incriminándole la puesta en práctica de técnicas de tortura psicológica en las prisiones republicanas. Sin embargo, Mira tan sólo admitió que su única vinculación profesional con el ejército republicano se limitaba a la asistencia psiquiátrica de los prisioneros que le remitían a la Clínica Militar de Sant Boi de Llobregat (Iruela, 1993; García, Arbulú y Carpintero, 1992). Además de las citadas acusaciones se añadiría también la influencia de Mario Ponzio, entonces director del Instituto de Psicología romano, quien, al alimón con el padre Gemelli, firmó un artículo inquisitorial contra Mira. En dicho documento, publicado finalmente en la prensa milanesa en 1939, se describía con sumo detalle el interior de una «checa» o celda diseñada para la incapacitación sensorial del prisionero. Los comentarios sobre su insidiosa decoración cromática y figurativa se reducían, según lo interpretó el propio Mira, a una desafortunada comparación con el arte cubista, asociando así este estilo artístico con el tormento psicológico al que se sometía a los prisioneros. Esta opinión prejuiciosa en materia de arte aún molestó más a Mira, quien respondió a las críticas con encendida pasión por medio de una carta

dirigida a título personal a Ponzo: «Es de tal manera anticientífico suponer que con pinturas cubistas se puedan desencadenar psicosis» (citado por Iruela, 1993, p. 110).

Tras su exilio francés, Emilio Mira accedió temporalmente a un cargo docente en Inglaterra, para posteriormente marchar hacia el continente americano, donde estableció definitivamente su residencia en Brasil. Fue allí donde terminó desempeñando labores de dirección en el Instituto de Orientación Profesional de Río de Janeiro (ISOP) hasta el día de su muerte, acaecida el 16 de febrero de 1964 (Siguan, 1981; Estalrich, 2009; Carpintero, 2004; Saiz y Saiz, 1996).

Carlos Castilla del Pino rememora crudamente la expulsión de muchos colegas en similares circunstancias:

Llegado el 39, tras la victoria nacionalista (...), Lafora y Mira y López marchan al exilio; muchos de sus discípulos y colaboradores o son depurados hasta impedirles el ejercicio de la práctica, o exiliados, o tratan de pasar inadvertidos regresando hacia prácticas médicas no psiquiátricas y en poblaciones oscuras. Es, sencillamente, una diáspora. La Psiquiatría española es ocupada por los vencedores (citado en Dualde, 2004, p. 57).

En España, mientras tanto, los bienes de Mira fueron decomisados y destruidos, sus libros retirados de las bibliotecas y su recuerdo denigrado o silenciado para beneficio egoísta de otros colegas que, como el mencionado doctor Sarró, ocuparon su lugar en áreas de reconocimiento académico.

Este trabajo tiene como objetivo la posibilidad de situar a Emilio Mira entre los autores españoles que trabajaron en el campo de la psicología del arte y cuyas ideas, sin embargo, fueron ampliamente silenciadas en el transcurso de la historia de nuestra disciplina. Asimismo, en nuestra investigación queremos hacer constar una cierta línea de continuidad en la perspectiva teórica de Ramón Sarró en ese mismo campo y cuya deuda con el pensamiento de Mira en materia de arte es evidente.

LA CONCEPCIÓN DEL ARTE EN LA OBRA DE EMILIO MIRA

Antes de exponer su personal teoría dialéctica sobre el arte y la ciencia (Mira, 1947), Emilio Mira y López (1896-1964) ya se había aproximado al arte desde la psicología en el Instituto de Orientación Profesional de Barcelona, midiendo entre otras cosas la aptitud para el dibujo como forma relativamente independiente de las modalidades de inteligencia (Kirchner, 1979; Saiz y Saiz, 1996). Además, el dibujo también será una de las áreas exploradas en su Test Miokinético (PMK), sirviendo como técnica proyectiva para el estudio cualitativo y cuantitativo de la personalidad (Saiz y Saiz, 1996).

Como expresión natural de las emociones humanas, consideraba el arte como una de las principales particularidades a tener en cuenta por la psicología, la cual podía contribuir a hacer de la estética una verdadera ciencia (Mira, 1947). Al respecto, la estética debería sacrificar progresivamente su atención exclusiva sobre la apariencia y adentrarse en la interpretación rigurosa sobre los contenidos simbólicos y las leyes semánticas de la abstracción. Por otra parte, tampoco pasaba por alto la función catártica del arte, sirviendo al ser humano como válvula de escape de las tensiones emotivas que no han sido resueltas. La ciencia estética, como cruce posible y plausible entre psicología y arte, en el modelo ideal planteado por Mira partiría de un solipsismo metafísico por compartir una doble dimensión objetiva y subjetiva al ofrecer técnicas de análisis formal y funcional de las obras, los productos y los objetos vinculados a la cultura humana, tanto a nivel de satisfacción material como espiritual.

Ahora bien, admite Mira (1947) que durante mucho tiempo se ha negado a la psicología su capacitación para el abordaje estético al haberse perpetuado una falaz separación entre ciencia y arte tras el período renacentista. Por un lado, se atribuye a los científicos una visión mensurable del Universo, valiéndose de la razón como herramienta esencial de su tarea. Según el autor, al científico no le interesaría tanto el valor subjetivo de la cosa estética (si es bella o fea, agradable o cruel, alegre o deprimente), sino que sea cierta, veraz y empíricamente contrastable; es decir, la sustancia filosófica de la realidad, por encima de su forma. Consecuentemente, rechazará al artista por nutrirse éste de la fantasía y cultivar el sensualismo, en detrimento del racionalismo. Por otro lado, el artista se basará en la inefabilidad de la impresión y se prenderá de la forma antes que de la sustancia. El artista, por tanto, discurrirá por juicios de valor y denigrará al científico al creer que vive de espaldas al mundo interior del hombre y al esgrimir una visión más fría y materialista de la realidad, basada en doctrinas teóricas y especulaciones racionales sobre la vida. Los artistas, en opinión de Mira, consumen toda pasión como principal fuerza propulsora de su desarrollo creativo y no se preocupan tanto de si su obra es realista o imaginaria, sino que sea estéticamente bella.

Esta arbitraria segregación, fundamentada en el prejuicio mutuo, supone una antítesis absoluta entre dos modos de ver y concebir el mundo, de pensar y actuar de manera co-existente, que lleva a científicos y a artistas a ignorarse entre sí, si no a despreciarse respectivamente: «Y así los hombres de inteligencia se disocian y contraponen, dando lugar a culturas tabicadas, fragmentarias y esquizofrenoides, tras de las que resulta fácil la germinación de actitudes anárquicas, solipsistas, narcisistas y, en definitiva, humanamente estériles» (Mira, 1947, p. 167).

Con estas palabras, Mira advertía de la necesidad de aunar de nuevo las dos partes escindidas de una misma unidad: la del hombre culto, sabio en arte y docto en ciencias, que el pensamiento moderno trastocó tras su concepción renacentista. Antes de eso, el científico era aquél que trataba de desvelar los secretos del Universo, era un investigador

del saber puro; después, al abandonar el ámbito de lo especulativo, el científico se volvió radicalmente aplicado, empeñado en resolver problemas técnicos del mundo material. Esa misma distinción también la observa Mira (1947) en el sector del arte, al diferenciar entre artistas y artesanos: la primera categoría correspondería a aquéllos que cultivan las bellas artes (el arte puro, en el sentido romántico del término), mientras que la segunda se refiere a quienes aplican sus conocimientos y su talento creativo al campo del arte industrial –negando así la noción de arte puro, el cual, desde la concepción del marxismo dialéctico, no existe al margen de unas condiciones socioeconómicas que posibiliten cualquier forma de arte–.

Como ejemplos de máxima culminación en la investigación entre ciencia y arte, Mira (1947) cita el cine y la obra completa de Leonardo da Vinci y Goethe –este último, por cierto, ocupará un lugar destacado en el pensamiento teórico de Ramón Sarró, como se verá–, así como la arquitectura funcional de Le Corbusier y la escuela Bauhaus por dar solución a las necesidades básicas del hombre en el espacio urbano. La selección de Mira da cuenta de una serie de artistas que actúan como científicos, como también otros científicos actúan en su tiempo como artistas –pensemos en los casos de Gregorio Marañón y de Santiago Ramón y Cajal en el ámbito literario–.

Por el contrario, Mira (1947) hace hincapié en la propia reflexión epistemológica que la ciencia debe valorar sobre sí misma. Como alternativa modélica, Mira sugiere adoptar una sensibilidad artística, la cual permitiría reformular éticamente la calidad del trabajo científico. Para Mira era prioritaria la racionalización de las relaciones humanas, consciente de que no podía haber individuo sano en una sociedad enferma. Por ello, Mira advierte que:

el Hombre no sólo es la medida de todas las cosas sino, en cierto modo, su creador y su propietario natural: (...) la jerarquía personal está por encima de la instrumental y la condiona; así, un cuchillo introducido en un vientre puede ser puñal asesino o bisturí salvador de una vida en peligro, y un cultivo de bacilos puede convertirse en vacuna benéfica o en ponzoña bélica destructiva de una nación... toda adquisición cultural es un arma de dos filos y precisa decidir cuál de ellos se emplea antes de calificar a quien la maneja (Mira, 1947, p. 177).

A tal fin, la propuesta de Mira se orienta hacia el restablecimiento de las interrelaciones de fondo epistemológico que subyacen entre ciencia y arte, admitiendo lo siguiente: «En esa síntesis se contiene, a nuestro entender, la esperanza de una mejor Humanidad, en la que la Sabiduría y la Bondad, la Razón y la Pasión, la Verdad y la Belleza, se encuentren por igual desarrolladas» (Mira, 1947, p. 180).

Evidentemente, la vertiente humanista de Mira también asoma en su rol clínico. Al respecto, prevé que la psicología es, o debe ser, el puente que aúne los polos del arte y de la ciencia, atendiendo al profesional de la psicología como científico artesano:

Un psicoterapeuta es tanto un hombre de ciencia como un hombre de arte; su tarea de esculpir –sobre la tambaleante y quebradiza individualidad que demanda su auxilio– una nueva, recia y eficiente personalidad, requiere por igual el uso de las más severas técnicas de exploración y diagnóstico científico y de las más imprescindibles (...) habilidades de trato personal, en el que la gracia, la pantomima, la empatía y otras cualidades estrictamente artísticas determinan el éxito de la obra emprendida (Mira, 1947, p. 174).

El arte, dice Mira, debe ser apreciado como campo de exploración de síntomas o signos de un malestar psicológico. Suponiendo que el ser humano se revela a sí mismo en todas sus obras culturales, también el enfermo mental manifestará los signos de su anormalidad en sus productos artísticos espontáneos (Estalrich, 2009; Mira, 1946). Basándose primordialmente en sus lecturas psicoanalíticas –el autor cita preferentemente a Freud–, Mira (1946) establece un análisis de los dibujos psicopatológicos de algunos pacientes distinguiendo claramente entre un uso terapéutico-ocupacional y su propio interés como diagnóstico clínico. No obstante, cuando Mira habla de creación artística, no sólo se refiere al dibujo y la pintura, sino también a la escritura, la música y la grafología, ya que, como productos expresivos muy personales, son también el reflejo de una actividad psíquica idiosincrásica (Mira, 1946).

Si bien asume que la interpretación sobre el contenido de algunas obras desborda los límites del estudio psicológico, Mira opta por la descripción antes que el análisis profundo de su significación. Para ello se vale de la correlación de las dimensiones formales y estructurales, así como de ciertos trazos de ejecución, que corresponden de manera similar con otras manifestaciones del arte moderno, el arte infantil y el arte realizado por los pueblos primitivos y que, según sus referentes –principalmente Prinzhorn (1922/2001), como veremos–, confirmarían la teoría de una regresión mental.

Cabe matizar esto. Para empezar, las coincidencias que observa entre las formas plásticas del cubismo y el expresionismo no son el resultado de un proceso de disgregación psicológica, pues a diferencia del enfermo mental, el artista es plenamente consciente de su propia actividad (Mira, 1946). Por otro lado, Mira es más optimista que Prinzhorn (1922/2001) por lo que respecta al pronóstico de mejoría de los casos diagnosticados con algún trastorno psicopático. Según el alemán, es casi imposible modificar el estado mental de dichos pacientes. En cambio, Mira considera que la expresividad artística permite al paciente exteriorizar (y en parte asumir y/o resolver) los motivos encubiertos de su propia neurosis (Mira, 1946).

Pero mientras que Emilio Mira ofrecía una visión esperanzadora y positiva de la curación de los problemas mentales a través del arte, Ramón Sarró consideraba la alienación como un hecho inevitable de la sociedad. Aquél se regía por ideas humanísticas, como pone de manifiesto su teoría dialéctica del arte y la ciencia (Mira, 1947);

el pensamiento de Sarró, en cambio, se caracterizaba por un determinismo pesimista y algo reaccionario en materia de psicología y arte (Sinca, 2009). Veremos a continuación con mayor detenimiento estos puntos de disonancia entre los dos autores contrastados.

LA CONCEPCIÓN DEL ARTE EN LA OBRA DE RAMÓN SARRÓ

El contacto de Ramón Sarró (1900-1993) con el arte ya era patente en su tesis de 1932, la cual, acolchándose en el marco teórico de Ernst Cassirer y en el material empírico recabado durante tres años en diversos centros manicomiales, trataba sobre el pensamiento simbólico en la psicosis (Sarró, 1992). A partir de esa fecha, fue creciendo su interés por el arte pictórico, el esoterismo, el ocultismo, la antropología africana –atesoró en vida una gran colección de máscaras primitivas– y todo lo que pudiera contribuir de alguna manera a esclarecer las posibles relaciones entre el pensamiento místico y la esquizofrenia (Sinca, 2009). Su magna aportación al campo de la psicología del arte se desarrolló desde el Departamento de Terapéutica por el Arte de la cátedra de Psiquiatría que Sarró ocupaba en la facultad de Medicina de la UB. En 1959 publicó una selección de su propia *Pinacoteca Psiquiátrica*, de cuyo conjunto se expuso una muestra en el IV Congreso Internacional de Arte Psicopatológico organizado por la Sociedad Internacional de Psicopatología de la Expresión (Sarró, 1964).

La perspectiva teórica de Sarró respecto a la psicología del arte se enmarca dentro de un amplio y ecléctico espectro de influencias, mayoritariamente provenientes de la escuela psicoanalítica. No obstante, sus planteamientos parten, como en el caso de Mira, de una orientación descriptiva antes que genética. Asimismo, y coincidiendo de nuevo con Mira, se sirve de la psicología para hacer una interpretación profunda del proceso creativo sin por ello pretender explicar las causas que originan determinadas manifestaciones artísticas (Sarró, 1976).

Aunque Freud va a ser uno de sus autores más citados, Sarró revisa a menudo la literatura psiquiátrica del siglo XIX –y sobre todo la escuela clínica francesa, desde Pinel hasta Magnan– y las tipologías diferenciales de Kraepelin para analizar con mayor rigor los productos artísticos derivados de algunos delirios de tipo esquizofrénico. Sarró también reconoce el enfoque antropológico de Janet en sus observaciones clínicas sobre el arte (Sarró, 1976). Al respecto, Sarró aboga más por atender a las «pequeñas historias de vida» y no tanto por las lecturas generalistas que engloben toda representación artística en categorías mutuamente excluyentes.

Dentro de las muchas tendencias en el psicoanálisis del arte, la mirada de Sarró va a estar más cerca de la de Anna Freud y Melanie Klein por recurrir al estudio de los dibujos espontáneos de los niños, en relación con ciertos tipos de neurosis infantiles. Para estas autoras, toda expresión plástica puede entenderse como una vía para observar la evolución de unos trastornos determinados (Sarró, 1964). Ahora bien, Sarró

no comulga tanto con las perspectivas freudianas y junguianas por considerarlas poco prácticas y con un fundamento científico poco serio: de Jung reniega de su supuesta clarividencia clínica a partir de la interpretación de los sueños; de Freud, en cambio, critica la excesiva importancia que otorga a la sexualidad en el desarrollo humano, inadmisibles según él en el caso de los niños con ciertas tendencias creativas. A la hora de escoger, Sarró confiesa sentirse más próximo a los discípulos y heterodoxos y, de entre éstos, los disidentes y adversarios (como Adler, Reich o Rank). Así de rotundo se posiciona el propio Sarró: «Ante Freud hay mucha beatería (...); a mí me gustaría, a pesar de reconocer su gran talento, que se me reconociera más como parricida que como alumno» (citado por Sinca, 2009, p. 192; la traducción es nuestra).

Pese a su ambición por «matar al padre» en un sentido estrictamente psicoanalítico (esto es, superar al maestro), no abandona del todo a Jung cuando echa mano de su concepción simbólica del arte ni del sistema iconológico de Panofsky al establecer asociaciones entre la forma consciente de la representación y el motivo inconsciente que la inspira. Dichos vínculos interpretativos los aprecia Sarró en algunos grabados de Durero como *La Melancolía*, donde el autor aúna ideas astrológicas y antropológicas prestadas de Agripa y Marsilio Ficino (Sarró, 1976). Esta misma concepción simbólica que le sirvió de base para su tesis sobre la psicosis no sólo radica en las mencionadas fuentes, además del poso que la mitología popular hubiera dejado en la psicología colectiva según afirmaba Cassirer, sino que Sarró (1976) reconoce la validez de las páginas que Mira (1946) dedica al ámbito de lo artístico en su manual de psiquiatría.

Empero, a diferencia de éste, la visión de Sarró es más pesimista en cuanto a las bondades del arte en el terreno clínico (Sarró, 1992). No cede a la tentación de tomar el arte psicopatológico como fenómeno artístico, pues el enfermo mental no busca la belleza estética, sino la mera expresión. Tan sólo en este sentido podría aceptarse una equivalencia con el arte realizado por niños, el cual, aunque sea incomprensible, responde a la misma función expresiva (Sarró, 1976). Ni siquiera tolera las hipótesis sobre el genio creativo, puesto que el arte debe analizarse estéticamente al margen de una voluntad clínica al tratarse de áreas totalmente diferentes. Por el contrario, la ciencia estética tendría las de perder al creer ingenuamente que las anomalías psicológicas derivadas de una personalidad genioide podrían corregirse o sanarse mediante el arte, cuando de hecho ese arte sería el vivo reflejo de una patología más o menos profunda, y no su salvación: «La psiquiatría es una ciencia hecha a la medida de los enfermos, no de los genios. Incluso aplicada a hombres normales propende fatalmente a su empequeñecimiento» (Sarró, 1944, p. xix).

No nos pasa por alto que, a menudo, Sarró remita a los ejemplos de Goethe, Rilke o William Blake, todos ellos considerados como visionarios geniales. Pero no es la intención de Sarró hacer equivaler la mente del artista excéntrico o genial con la de los antiguos profetas, tal y como pretendía hacer Karl Jaspers con Ezequiel. Sarró

reconoce que tanto los profetas como algunos pacientes esquizofrénicos experimentan genuinas visiones, pero eso no es óbice para considerarlas equiparables. Y, por descontado, tampoco es admisible extender esa correspondencia hacia el campo de lo artístico (Sarró, 2009).

También se incluye un punto de conexión con la opinión de Mira cuando se refiere a los beneficios de la catarsis a través de la experiencia estética. Pero para Sarró (1976), este fenómeno de «iluminación» en el sentido aristotélico responde a una pura descarga de tensiones, y no tanto a una reestructuración de la consciencia. Según Sarró, no podría encajar la posibilidad de una reelaboración mental en el caso de una persona aquejada de esquizofrenia, salvo en contadas excepciones.

Es por ello que Sarró prefiere hablar de «parafrenia» antes que de esquizofrenia, ya que este término se ajusta más a un trastorno del pensamiento parcial o totalmente disgregado. En cambio, en el caso de pacientes que son capaces de realizar dibujos u otras formas de arte, la propia urgencia expresiva sugiere un cierto orden en el pensamiento. La representación será más clara y diáfana y el simbolismo empleado más elemental cuanto más necesidad tenga el paciente de expresarse para ser entendido (Sarró, 1964). El dibujo del parafrénico, por tanto, resulta más unitario y sistematizado, aun a pesar de ignorarse el código para su traducción racional (Sarró, 1992). En sus manifestaciones artísticas, el sujeto parafrénico intentará englobar todo un universo creado que ponga orden y concierto a una mentalidad desligada de la realidad. Por tal razón, Sarró aconsejaba no administrar psicofármacos a estos pacientes para que dieran rienda suelta a su imaginación a través de la expresividad artística (Sinca, 2009, p. 202). Por el contrario, en casos muy agudos recomendaba como medida preventiva el uso de electroshock (*op. cit.*, p. 203).

A nivel general, Sarró concluye que la esquizofrenia debe ser apreciada como un particular modo de vida, de ver y sentir la realidad, una forma de existencia que convierte al sujeto en una nueva personalidad (*op. cit.*, p. 195). Sarró no acepta la concepción de la esquizofrenia como un «accidente biográfico», sino como una transformación puntual o absoluta de la manera de ser, con otros umbrales de sentimiento y otro tipo de pensamiento. Dicha idiosincrasia tendrá también su emergencia en una clase propia de discurso y de producción artística. Si bien el esquizofrénico, en la mayoría de casos, presenta una voluntad lo suficientemente mermada como para valerse por sí solo en la realidad, el arte resulta una excelente canalización para desarrollar su personalidad sin padecer la angustia de la marginación y la sensación de no encajar en el mundo. «El esquizofrénico (...) carece de productividad salvo en la esfera artística y en la creación de su propio delirio» (Sarró, 2009, p. 198).

Al respecto, el delirio es visto por Sarró como un hecho significativo que, en el caso que nos ocupa, tiene consistencia interna y autosuficiente, que trata de sentar unas supuestas bases explicativas sobre sí mismo y que busca la coherencia en un mundo

propio sin valerse de los mismos recursos lógicos de pensamiento normal. Dicho delirio responderá casi siempre a un sistema simbólico concreto que hasta puede incluir la reconstrucción *sui generis* de una religión inventada, sin prescindir por ello de un dios. Este fenómeno recurrente aparecerá en numerosas ocasiones entre los casos analizados por Sarró (1964), confirmando la teoría de Cassirer y de Jung sobre la influencia de los mitos en la psique. Pero en su distinción entre el *Homo sapiens* –como equivalente a una mentalidad sana– y el *Homo demens* –de mente anormal–, Sarró establece el segundo como una especie de destino más o menos fatal al que podría sucumbir tarde o temprano el primero (Sinca, 2009, p. 201).

Para comprender la diferencia hay que dar una descripción aproximada de la esquizofrenia. Se trata de un trastorno psíquico grave que convierte a la persona normal en otra persona pero no en un montón de ruinas sino en una estructuración diferente. El «homo sapiens» está estructurado según ciertas categorías y el «homo demens» según otras. Por tanto, con la misma seguridad que una persona experta en pintura nos indicará si una obra de arte es de la escuela veneciana, o de la escuela impresionista, o de la escuela cubista, con la misma seguridad se puede afirmar que una obra plástica es obra de un esquizofrénico o de una persona normal. Nunca un esquizofrénico cultiva el arte por el arte, si lo hace es en tanto un sector de su personalidad sigue funcionando normalmente (Sarró, 1985).

El arte, pues, pasa a ser en el *corpus* teórico de Sarró el último reducto de comunicación con el exterior que le queda al enfermo mental antes de desgajarse definitivamente de la realidad circundante. Si en Emilio Mira, el arte podía ofrecer algún tipo de esperanza sobre su curación, en Ramón Sarró tan sólo funciona como atenuador de la locura. Una mirada más detallada a sus respectivos análisis formales dará cuenta de ciertas diferencias, pero también muchas semejanzas entre ambos planteamientos, basados en suma en el trabajo previo de Hans Prinzhorn (1922/2001).

LA INFLUENCIA DE HANS PRINZHORN EN LA OBRA DE MIRA Y SARRÓ

Como se ha sugerido arriba, tanto Mira como Sarró parecen inspirarse a espaldas en los estudios de Hans Prinzhorn (1922/2001) en materia de psicoterapia artística. En Mira (1946), las alusiones a Prinzhorn son manifiestas; en Sarró muy veladas. Resumiremos a continuación las bases fundamentales de la teoría prinzhorniana con el fin de contrastarlas posteriormente con las perspectivas de Mira y Sarró sobre la psicología del arte.

Siguiendo a Kraepelin, Prinzhorn compiló y analizó una larga colección de productos artísticos realizados por cerca de 450 enfermos mentales, en su mayoría diagnosticados de psicosis esquizofrénica, cuyo estudio dio por resultado su canónico

Bildneri der Geisteskranken (Prinzhorn, 1922/2001). En dicho trabajo convergen dos disciplinas autónomas que desde el Renacimiento no habían vuelto a unirse de manera tan estrecha, como son el arte y la ciencia médica. De su estudio se concluye una clara continuidad entre el arte del demente y el arte cuerdo.

Ahora bien, Prinzhorn se oponía al establecimiento de valoraciones sobre el arte psicopatológico desde los mismos criterios del arte «sano», evitando incluso hablar de arte para referirse en cambio a la «producción de imágenes» (de ahí la palabra *Bildneri* en el título de su libro). Por ende, Prinzhorn se encaraba con quienes pretendían explicar las nuevas artes de vanguardia empleando términos reapropiados de la psicología y la psiquiatría, puesto que eso legitimaría la equivalencia entre algunas formas de arte moderno y la patología mental –tal como denunció Mira en su defensa del arte cubista (Iruela, 1993: 110)–. De hecho, la historia acabó dando la razón a Prinzhorn cuando su propia colección de obras realizadas por enfermos mentales fue requisada por el gobierno nacionalsocialista para desacreditar públicamente a ciertos artistas englobándolos bajo la etiqueta de «degenerados» junto a otras muestras seleccionadas de arte infantil y arte primitivo (Sánchez-Moreno y Ramos, 2006a, 2006b).

Prinzhorn no veía con buenos ojos la labor de cualquier investigador o crítico de arte que tratara de explicar una obra bajo la sospecha de una enfermedad mental, poniendo de tal modo en duda las facultades emotivas y cognoscitivas de un artista al cual quizá no conoce ni conoció personalmente para probar sus propios fundamentos clínicos. Prinzhorn advertía que tal pretensión llevaría a una actuación negligente e irresponsable por parte del psicoterapeuta o del crítico artístico. Consecuentemente, Prinzhorn se enfrentaba a toda clase de estudios patográficos que recurriesen a ciertos episodios biográficos de algunos artistas para estructurar un historial médico que justificase un determinado estilo estético (Sánchez-Moreno y Ramos, 2006a, 2006b).

No obstante, el autor no negaba las similitudes entre el arte del enfermo mental y el arte de vanguardia, pero huía de la tentación de hacer cualquier juicio de valor estético sobre lo bueno y lo malo en correspondencia con los diagnósticos de «sano» y «enfermo». Por otra parte, también reconocía que históricamente el genio artístico siempre fue considerado como un loco hasta que éste conseguía ser admirado socialmente por su trabajo, partiendo de la base que, durante el siglo XIX, relacionaba genio creativo y locura por situarse ambos en el límite de lo que se consideraba normal o sano. Esta tendencia –que sin duda retomaría Sarró (1964, 1976, 1985) en su concepción sobre el arte– aún perduraría entre las ideas degeneracionistas de Cesare Lombroso, quien afirmaba que el arte del enfermo mental carece de objeto social o funcional y que, por tanto, no busca la comunicación, sino la mera expresividad sin significado aparente (Sánchez-Moreno y Ramos, 2006a, 2006b).

La otra tendencia, contraria a la anterior, nacería a mediados del citado siglo, cuando Pliny Earle daba al arte del enfermo mental el mismo valor estético que a

otras obras aceptadas socio-culturalmente, postura a la que se sumarían más tarde los acercamientos de Ambroise Tardieu y Max Simon desde una perspectiva más formalista (Sánchez-Moreno y Ramos, 2006a). Dicho enfoque no sería del gusto de Prinzhorn –y por descontado tampoco de Sarró– al pretender discriminar el arte del enfermo mental con los mismos criterios del arte «sano».

Las referencias más citadas por Prinzhorn (1922/2001), en cambio, no sólo se remontan a Lombroso y Kraepelin, sino también a Wundt, Croce y la escuela gestáltica (de la mano de Kofka, Witasek, Köhler, Bühler y Wertheimer, entre otros autores). Su trabajo se centra casi exclusivamente en el concepto de figuración observando aspectos como por ejemplo la constancia de estereotipos y la copia mecánica de símbolos repetidos, el uso distorsionado de la fantasía –ya sea remarcando los contenidos más obscenos de algunas representaciones como también subrayando las incoherencias y las ideas absurdas en su manifestación artística (verbigracia, las hibridaciones zooantropológicas)– y la pérdida de definición realista. Prinzhorn no evaluaba las obras de los pacientes según su fidelidad a una naturaleza imitada, sino en función de criterios de distribución espacial de los elementos constitutivos del dibujo, la utilización del color o la sistematización de un conjunto de símbolos que sirviera como medio para la comprensión mental de sus autores. Al respecto, el interés de Prinzhorn no radica únicamente en el establecimiento de un diagnóstico mental, sino en la observación de cómo una función psicológica determinada ha podido verse afectada.

Grosso modo, Prinzhorn (1922/2001) destaca en su estudio seis principales motivos para el impulso creativo en el enfermo mental: la necesidad de expresión compulsiva, el mero placer lúdico, la ordenación de elementos, el gusto por la ornamentación, la copia obsesiva y la creación de un sistema propio de símbolos. Los más importantes son, a nuestro juicio, los tres últimos por ser los que Mira y Sarró remarcan más en sus respectivos análisis sobre el arte psicopatológico.

Si bien la tendencia a la ornamentación cobra sentido y significado cuando se vuelve reiterativa, para Prinzhorn (1922/2001) deja de ser algo abstracto en el momento en que adquiere calidad de signo, por un lado, y cuando además se repiten figuras simétricas o concéntricas y no simples garabatos azarosos para liberar la tensión nerviosa. En tal caso, la propia ornamentación responde a un sistema particular de reglas de ordenación disponiendo las figuras en un lugar determinado dentro del espacio representacional. Dichas reglas no proceden necesariamente de una continuidad objetiva sobre el mundo real. Prinzhorn observó que si la ornamentación se rige por una cierta uniformidad, estaría vinculado al mantenimiento de un ritmo mecánico que denotaría una ilusión de movimiento alrededor de las figuras representadas. Así, la propia ornamentación acabaría por adquirir incluso una mayor relevancia que la formalización misma del modelo representado.

Este ejemplo sobre la interrelación entre las diferentes dimensiones de análisis que elabora Prinzhorn (1922/2001) sobre el arte de los enfermos mentales será más o menos adaptado por Mira y Sarró, como veremos en el apartado siguiente. Prinzhorn no se fija tanto en las formas distorsionadas de la realidad en las manifestaciones artísticas de sus pacientes, sino en la correspondencia con determinadas leyes de sentido y significado a partir de la repetición de ciertos elementos en los productos artísticos de diferentes sujetos. No en vano, el autor advierte que el paciente no concibe una imagen eidética tomándola de la observación directa del objeto real, sino como resultado de la aplicación de su propio sistema personal de configuración y significación, la cual será muy similar entre pacientes con el mismo diagnóstico. Por eso, según se desprende de Prinzhorn (1922/2001), es más sugerente analizar las obras aislando algunos elementos figurativos según su adición jerárquica en el conjunto total de la obra durante el proceso creativo.

Éste va a ser el planteamiento teórico y metodológico desde el que parecen partir los tratamientos psicológicos de Mira y de Sarró en materia artística, como trataremos de exponer a continuación con algunos ejemplos analizados por los citados autores.

ANÁLISIS PSICOLÓGICO DEL ARTE, SEGÚN MIRA Y SARRÓ

A lo largo de su obra, Prinzhorn (1922/2001) alude varias veces a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta y filósofo al que Sarró (1944, 1970) dedicará sendos trabajos. Mientras que para Sarró, la figura de Goethe cumple con el perfil de una personalidad neurótica y con cierta tendencia hacia la esquizofrenia, a Prinzhorn le sirve como ejemplo de distorsión de la realidad a partir de los juegos de libre asociación que establece en su poesía:

Nos quedamos maravillados y apenas creemos en lo que ven los ojos,
porque el poder de nuestra propia creación se afirma con insolencia
formando lo indefinible en lo definido:

Aquí un león amenazante, allí un elefante inquieto,
el cuello de un camello que se transforma en dragón,
un ejército que avanza pero que no triunfa,
con su poder vencido por la roca escarpada;

la nube mensajera que, aun fiel, se dispersa

(citado por Prinzhorn, 1922/2001, p. 149; la traducción es nuestra).

Goethe fue sin duda un artista de gran reconocimiento para el doctor Sarró, como él mismo apunta en los citados trabajos (Sarró, 1944, 1970). Sarró admitía haberse sentido de joven como el titán al que dota Goethe de voz propia en su poema *Prometeo*

(Goethe, 1998) por la expresividad de su poder y gallardía, aunque era consciente de que, ya en plena madurez, el propio Goethe hubiera perdido la soberbia de antaño, volviéndose más atormentado y huraño. Pero aun a pesar de la admiración que le profesaba, Goethe no iba a salvarse tampoco del mismo trato que Sarró dispensaba a otras personalidades que le servían como ejemplo de correspondencia entre genio artístico y locura, como intentó demostrar con los casos de Salvador Dalí (Sarró, 1985; Masanès, 2004) y de Lidia de Cadaqués (Ibarz y Villegas, 2004) en los roles de creador y musa, respectivamente.

Apoyándose sobre todo en la antropología y el psicoanálisis –con Freud, Binswanger, Jaensch y Kretschmer encabezando la lista de los autores citados–, Sarró (1944, 1970, 1976) escogía ciertas imágenes delirantes en la obra literaria de Goethe que le sugerían una posible patología mental. El mismo método de análisis asociativo asoma en la pormenorizada observación que aplica sobre una colección de producciones artísticas de enfermos mentales (Sarró, 1964), una *Pinacoteca Psiquiátrica* que recuerda muchísimo al modelo de Prinzhorn (1922/2001).

Menor en cuanto a ejemplos pictóricos se refiere, el manual de psiquiatría firmado por Mira (1946) se encuadra más en las bases kraepelianas de las que parte el citado estudio de Prinzhorn (1922/2001). No obstante, Kretschmer, Freud y Charcot van a ser otros de los autores a los que más veces va a recurrir Mira en sus consideraciones sobre psicología del arte. No en vano, Charcot se sirvió de la pintura, junto a Richer (1887/2000, 1889/2002), para desarrollar una teoría de la interpretación histórico-mórbida sobre ciertas representaciones artísticas, un tratamiento que más tarde adoptaría Freud (1910/2005, 1914/2005, 1923/1981) desde primigenios planteamientos psicoanalíticos.

Como hiciera Charcot, Mira (1946) también subraya que en gran parte de los dibujos hechos por esquizofrénicos se reflejan sus propias alucinaciones, ya sea en forma de escenas catastrofistas como falsas ilusiones de grandeza personal o intentos más o menos resolutivos de ordenación del mundo desde lógicas particulares. De Freud, Mira (1946) retoma la idea de que el esquizofrénico formula nuevos símbolos a través del arte que le permitan dotar de significado al mundo, es decir, de restablecer un cierto orden al caos al que le margina su disrupción mental con respecto a la realidad. Por ende, y tal como también apuntaba Prinzhorn (1922/2001), según Mira (1946) el arte del esquizofrénico surgiría sobre todo de la necesidad más básica de expresión, más que de una intención comunicativa, dado que el significado es algo que no se desvela si no es por medio del análisis aislado de los elementos figurativos que componen la obra en cuestión.

Por tal razón, Mira (1946) atiende en su análisis psicológico del arte tanto a representaciones pictóricas y gráficas de todo tipo como a la grafología de los pacientes. Mira no hace más que seguir la línea que a finales del siglo XIX ya habían marcado

autores como Emmanuel Regis, poniendo en relación la escritura y la ornamentación textual con la imagen en muchas representaciones artísticas de los pacientes ingresados (Sánchez-Moreno y Ramos, 2006b). En numerosas ocasiones, Mira (1946) observa que los dibujos analizados se acompañan de manifestaciones escriturales que, a modo de *horror vacui*, llenan el espacio de fondo y el margen del dibujo en su totalidad.

Sobre ello, Mira señala algunas correspondencias formales y diagnósticas como éstas: un trazo vacilante, con caída de las letras hacia un lado, de escaso tamaño e irregularidad entre las uniones, son evidencias de una tendencia a la depresión y los trastornos de angustia; una graforrea enmarañada y apelonada responde con una sensible parafrenia, en contraste con una desproporción en los grafismos, largos y exagerados, de carácter más sensualista, que Mira interpreta como rasgos histeroides; la rigidez y la monotonía, en cambio, son propios de una personalidad esquizoide, mientras que una escritura micrográfica y puntillista puede ser típica de una orientación hacia el masoquismo y la autolesión; por el contrario, un estilo violento en la rúbrica denota un alto potencial de agresividad en una persona paranoica, con previsión de sufrir crisis de impulsividad y cólera (Mira, 1946). Cabe añadir que también Prinzhorn (1922/2001) se fijaba en la presión del trazo que el paciente ejercía sobre el papel, tanto en el caso del dibujo como en la escritura.

En cuanto a la plasmación figurativa en el arte producido por sujetos esquizofrénicos, Mira (1946) destaca entre las características más notables algunas que ya había remarcado Prinzhorn (1922/2001) en su modélico estudio, como por ejemplo un exagerado manierismo, una severa rigidez formal, una sobrecarga simbólica o una tendencia hacia el geometrismo mórbido, en función de la gravedad o del diagnóstico diferencial del paciente. Mira no escoge al azar cualquier obra realizada por enfermos mentales, sino que se decanta hacia las de los pacientes esquizofrénicos por su complejo simbolismo y por la expresión formal de pensamientos mágicos o ilógicos.

En la mayoría de estos dibujos advierte un gran dinamismo, un rico cromatismo y una detallada expresividad fisiognómica que muchas veces representa a los propios autores como protagonistas de la escena dibujada. Se trata generalmente de imágenes de un alto nivel simbólico que tienden hacia un inteligible realismo objetivo. El ejemplo más claro es *El Triunfo de la Pureza* (Figura 1). En este excelente dibujo, realizado por un paciente que fue ingresado tras sufrir una crisis nerviosa que Mira relaciona con las tendencias homosexuales reprimidas por el propio sujeto, se representa a una muchacha situada en el mismo centro del cuadro, quien guarda impertérrita su castidad ante la amenaza de las efigies que la rodean, simbolizando éstas cada uno de los pecados capitales. En las sierpes que se deslizan por su cuello y sus hombros, Mira cree ver una connotación sexual, tal y como se explica más adelante. La chica, *alter ego* del autor de la ilustración, protege su pureza —el pequeño lirio que descansa en su pecho— reflejada como una Virgen inmaculada.

No es casualidad que, en casos provocados por un complejo homosexual como éste, surjan de manera reincidente símbolos que recuerden a serpientes, peces u otros seres viscosos que produzcan repulsión. A menudo los propios pacientes los identifican como genitales femeninos o masculinos, pero Mira remarca la condición de indiferenciación sexual de muchos de estos animales, por lo que su elección no responde tanto a una razón azarosa aunque sí inconsciente sobre el motivo real que queda oculto en la mente. Es corriente en tales casos que el paciente se represente a sí mismo con elementos hermafroditas o parcial o totalmente desnudos, proyectando en su dibujo una fantasía narcisista y autoerótica (Figura 2).

Otro ejemplo (Figura 3) expone varias muestras que, según Mira (1946), traslucen el complejo edípico que padecía una de sus pacientes. Se trata de una de las muñecas de trapo que realizó voluntariamente durante su ingreso manicomial. La pieza elegida es una réplica fantasiosa de su padre caracterizado como un cazador que presenta una actitud sobreprotectora con una niña en brazos, mientras que, situada en el lado opuesto a ésta, emerge de la espalda del hombre el cañón de una escopeta a modo de falo erecto, detalles que Mira lee como una plasmación del confuso estado mental de la autora, debatiéndose entre el impulso incestuoso y una angustiante autocensura de su conciencia moral.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

En otros casos de esquizofrenia paranoide suelen manifestarse dibujos saturados de simbolismo mágico como en la pintura surrealista (Mira, 1946). En muchas de estas obras se vuelca una representación mística que responde a la casuística de un delirio afectivo de origen histórico. Generalmente, en estos dibujos se mezclan elementos de carácter erótico-exhibicionista y predominantemente masoquista (con mayor presencia en mujeres). Las escenas representadas aluden a estados de éxtasis con claras connotaciones religiosas, tal y como también hizo patente el estudio de Prinzhorn

(1922/2001), quien observó una recurrencia a los prejuicios mágicos y demoníacos en la mayoría de casos estudiados. Si el paciente se siente más sensible en su esfera genital, atribuirá esas sensaciones a causas demoníacas, declarándose a través del dibujo en forma de seres amenazadores que identificará con el pecado a evitar, como sucedía en *El Triunfo de la Pureza* (Figura 1). El propio autor también puede referirse a sí mismo representándose postrado de rodillas o adoptando alguna postura de sumisión y servil humildad (besando el suelo, con los brazos abiertos en cruz, etc.). Por el contrario, si se cree ungido por un poder divino, se representará erguido con altanería mesiánica o repartiendo su bendición sobre otras figuras.

En otras ocasiones, la forma adquiere rasgos extremadamente estereotipados y carentes de significación comprensible o lo suficientemente claras. Resulta habitual encontrar estas manifestaciones en esquizofrénicos sordomudos, autistas o con tendencias suicidas. En dichos dibujos, los elementos geométricos predominan sobre otras formas vivas. Mira (1946) compara estas imágenes con el arte impresionista y el arte abstracto —con Kandinsky en cabeza—, ya que el autor se deja llevar por el automatismo motor y se expresa de modo más primitivo y elemental (Figura 4). Mira atribuye este exceso de «geometrismo mórbido» al intento inconsciente del paciente por tratar de estructurar un mundo figurativo sobre el que se han perdido todos los referentes conscientes. Esta característica sobresale cuanto más se agrava el trastorno. Como se puede apreciar siguiendo la secuencia que ilustra el manual de Mira (Figuras 5 y 6), el paciente busca restablecer cierto orden entre planos y coordenadas de manera muy esquemática, hasta diluirse casi totalmente el reconocimiento figurativo de lo que se está representando. En una fase más elevada de psicosis se sufrirá una profunda regresión, la cual se pone en evidencia cuando las formas ya no aparecen tan delimitadas y resulta un conjunto difuso e imbricado, más aglutinado y condensado, que irá desligándose cada vez más a medida que avance la gravedad del trastorno.



Fig. 4



Fig. 5

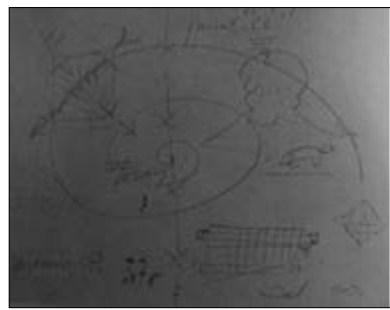


Fig. 6

Por su parte, Sarró Maluquer (2009) aprecia que, entre los dibujos de esquizofrénicos, se suelen substituir las letras del alfabeto por un código inventado, así como destaca la tendencia a la simetría de la mayoría de representaciones, tal y como refiere Prinzhorn (1922/2001) en su estudio. Para Sarró Maluquer (2009), como también apuntaba Mira (1946) retomando las ideas de Prinzhorn, estos signos constituyen la prueba de que el enfermo mental pretende expresarse a través del dibujo y la escritura como si éstos contuvieran todo un sistema de interpretación particular y personal que el psicoterapeuta debiera descifrar para entender sus peculiares patrones mentales.

Sin embargo, Sarró hace notar que el mayor número de producciones artísticas vinculadas a alguna parafrenia responden a alucinaciones y representaciones estereotípicas que repiten ciertos rasgos comunes. Sarró (1976) denomina este fenómeno «mitologemática» (*mythologématique*), muy resaltada en la poesía y la pintura simbólicas de Goethe, Gérard de Nerval y de William Blake por lo que se refiere a la exposición y el desarrollo de elementos cósmico-místicos que pueden derivar hacia el mesianismo patológico. Es significativo el caso de Nerval, quien a lo largo de su vida sufrió todo tipo de trastornos nerviosos (depresión, sonambulismo, esquizofrenia) y constantes ingresos en hospitales psiquiátricos, abrumado por sus lecturas de temática ocultista y religiosa, hasta que se colgó de una farola parisina.

La recurrencia en los temas delirantes no es tan casual porque, como apunta el propio Sarró (1976), no tienen una relación íntima y directa con la biografía de cada paciente, sino que se inspiran en la mitología y en la religión cristiana, adoptando metáforas basadas en la Biblia o en escritos cabalísticos. Calaveras, guadañas y demonios serán algunos de los elementos macabros predominantes (Figura 7). También las coronas de espinas y las cruces, que para Sarró (1964) indican la angustia del sacrificio, la necesidad de pasar por el calvario de la locura para hallar, finalmente, la gloria de la curación. La religión se plasma ambiguamente tanto como fuerza salvadora como también amenazadora. Si emerge un sentimiento de trascendentalismo, la figura central

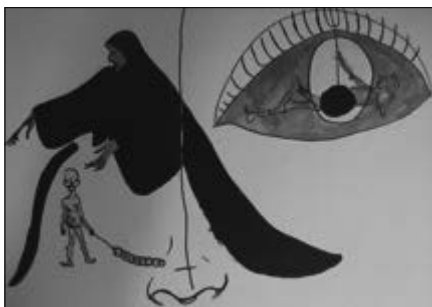


Fig. 7



Fig. 8

de los dibujos se abandona en manos de una ley divina, de inciertas reglas del Universo que se inscriben en tablas o libros sagrados y que rigen el destino de los hombres, sin que éstos puedan hacer nada por recuperar el control de su propia voluntad. Cuando acomete el análisis de estos casos, Sarró se basa en Freud (1913/1972) para afirmar la correlación entre una conducta extremadamente religiosa y una caracterología sádico-anal que se manifiesta en aspectos escatológicos de algunos dibujos.

En tales imágenes se entremezclan elementos lascivos con detalles conminadores o repulsivos que reflejan la pecaminosidad y la culpa, tal y como refería Mira (1946) en su manual de psiquiatría. Sarró (1964) señala, como aquél, símbolos animales como peces, serpientes y reptiles de tacto viscoso. Los seres monstruosos con signos antropomórficos o rostro humano también suelen poblar estos dibujos (Figura 8), los cuales generan una gran angustia en sus propios creadores. Diluyéndose confusamente en el ambiente, estos espantos fabulosos surgen de la autocensura como una gran amenaza para el enfermo mismo, desde la imagen de un gran pez boqueando fuera del agua –y que Sarró lee como una mera metáfora del sentimiento de desplazamiento del paciente respecto del mundo– hasta la homosexualidad reprimida en formas andróginas.

Ante la prohibición que sale a la luz en sus propios dibujos, a menudo el paciente se representa como un cuerpo sin cabeza o se autorretrata mirando fijamente hacia el espectador con rasgos hostiles. El motivo recurrente de los cuerpos decapitados se entiende desde la lectura sarroniana como un castigo para expiar sus culpas, suprimiendo literalmente el origen de su mal: su mente, localizada dentro del cráneo. Según esta lógica del absurdo, seccionando la cabeza del tronco la locura quedaría erradicada. Los dibujos de figuras decapitadas serán otra de las constantes observadas por Prinzhorn (1922/2001), para quien suponían la solución metafórica al problema de la transmisión mágica de malos pensamientos, según la interpretación que hicieran los propios pacientes. En otros casos, la extirpación literal de la cabeza no basta, pues no siempre se corresponde con el lugar donde, a juicio del paciente, se alberga la conciencia. Tanto Prinzhorn (1922/2001) como Sarró (1964) constatan en algunas ocasiones una traslocación de la cabeza en otro punto anatómico de la representación figurativa, entendida como un apéndice incómodo, antinatural o fuera del alcance del autorretratado. Esta metamorfosis o negación total o parcial del cuerpo reaparece en dibujos que el paciente interpreta como el producto de un fracaso personal en la culminación de sus deseos, como se trasluce de la *Lady Godiva* (Figura 9) analizada por Sarró (1964), cuya larga cabellera oculta brazos y piernas. La inmaterialidad figurativa o la supresión de algunas extremidades equivale según Sarró a la pérdida de referentes y asideros sobre la realidad.

Sarró también estaría en deuda con el sistema de clasificación y análisis del arte psicopatológico que establece Prinzhorn (1922/2001) cuando apunta entre las parafrenias fantásticas la presencia de temas como la muerte y la trasmigración, la autoatribución de

inmortalidad, la pluralidad de mundos (inventados o superpuestos anacrónicamente), la alteración de la experiencia sobre el espacio y el tiempo, los delirios de persecución y el fin del mundo, así como otros elementos que ya se han citado anteriormente como la hostilidad divina, el mesianismo, la divinización, el metamorfismo, la androginia y la inclusión de elementos mágicos, Sarró (1976) parece enumerar todas las categorías analizadas previamente por el psiquiatra alemán.

La perspectiva sarroniana, en cambio, se fía más de las interpretaciones ligadas a los significados cotidianos de algunos elementos, como por ejemplo el uso de la negrura como señal de impotencia y desespero, la actitud de abatimiento representado por figuras arrodilladas o en segundo plano (Figura 10), el corazón como esencia del yo y los ojos que lloran expresando sufrimiento –si no un feroz juicio moral–, la llave como exposición del deseo de encontrar la salida a su involuntaria situación, así como solución a sus problemas mentales, o bien estructuras piramidales como ascenso hacia Dios o hacia el escatimado triunfo de una vida truncada por la locura (Sarró, 1964).



Fig. 9



Fig. 10

Estas interpretaciones que Sarró arroja sobre las obras analizadas se reduce en suma a un dualismo entre polos opuestos, como sugiere su modelo continuista entre el *Homo sapiens* y el *Homo demens* (Sarró, 1985; Sinca, 2009). Traspasado el límite entre el hombre común (*Homo sapiens*) y el artista genial, se estaría más cerca de un estado de locura (*Homo demens*) que, salvo extraordinarias excepciones, es a juicio de Sarró irreversible. En consecuencia, lo que para algunos especialistas en arte sería el signo idiosincrásico de cada artista, en Sarró sería síntoma de una neurosis más o menos profunda.

La ciencia estética, al contrario de lo que defendía Mira (1947), no podría competir con la ciencia psicológica porque, en definitiva, se acabaría diagnosticando todo tipo de padecimientos y trastornos de mayor o menor gravedad, pues el arte, a criterio de Sarró, estaría lejos de ser considerado una actividad natural del hombre. Si éste adquirió a lo largo de su historia filogenética una necesidad, ya atávica, de expresar un mundo interior que embellezca, deforme, subvierta o rehaga el mundo real, es debido justamente a la incapacidad del artista para adaptarse de modo normal a su medio social. Su obra, por ende, deberá ser valorada desde criterios igualmente artificiales del discurso estético.

En conclusión, es evidente el peso teórico de Prinzhorn (1922/2001) en el tratamiento que tanto Mira como Sarró mantienen sobre el arte psicopatológico. Ahora bien, la orientación ecléctica del segundo contrastaría con la línea más positivista del primero, quien no desarrolló un amplio trabajo en materia de arte. Por el contrario, aunque ambos autores parecen basarse sobradamente en el pensamiento sistemático de Prinzhorn, el análisis holístico de Mira choca con la visión más atomista de Sarró. A pesar de la coincidencia en algunos planteamientos entre los dos, no se puede hablar de una teoría sólida y definida sobre psicología del arte, salvo reconocer las similitudes entre uno y otro enfoque.

Para cerrar esta reflexión cabe retomar la concepción sarroniana sobre los dos extremos que co-existen en la mente de todo creativo —el *Homo sapiens* y el *Homo demens*—, pues creemos que fundamenta la principal diferencia entre los dos enfoques. Según Sarró, ambos extremos de la mente no deben nunca mezclarse ni se puede lograr jamás un equilibrio si se desea que el genio creador sea vivo y prolífico (Sarró, 1985; Sinca, 2009). El pago ante esta perpetua disociación mental que arguye Sarró comporta sumir al artista y al loco en la misma incertidumbre de no saber nunca si ha llegado a alcanzar en la realidad el ideal generado en su mente. Para este autor, existiría una finísima línea de separación entre el individuo psicológicamente sano y el enfermo mental que en la creación artística parece cruzarse sin que aparentemente haya consecuencias más o menos irreversibles.

A diferencia de Mira, para quien el arte era una vía de recreación de una realidad disociada, Sarró albergaba serias dudas sobre si ciertas formas artísticas podían catalogarse como «enfermas». Ante las acusaciones que en España recibía el arte surrealista, Sarró salió en su defensa definiendo el principal objetivo de dicho movimiento estético como una evasión de la realidad por medio de una imaginación realista a la par que trascendente (Masanès, 2004) y, por tanto, a caballo entre los dos extremos de mentalidad *sapiens-demens*. Pero respecto a la supuesta peligrosidad social o moral del arte surrealista abanderado por Salvador Dalí, Sarró (1985) insistió en que debía ser entendida como una rebeldía tan sólo estética, mas no una amenaza política y aún menos como enfermedad mental. Las ambiciones del surrealismo, por ende, quedaban lejos de la aspiración por transformar radicalmente el modo de pensar y sentir de toda

una cultura o nación. Ese mismo fracaso lo auguraba Sarró (1985) para las pretensiones pregonadas por el cubismo, que en su momento protegió Mira de las acusaciones de tortura psicológica que se dirigieron contra su propia persona (García, Arbulú y Carpintero, 1992; Iruela, 1993).

Dalí no sería el único artista citado por Sarró como parangón de personaje excéntrico cercano al límite de la locura. Ya habíamos dicho al inicio de este apartado que la obra de Goethe centró una buena parte de los intereses de Sarró. De hecho, Sarró (1970) se referirá a menudo al poeta alemán como ejemplo de una supuesta personalidad esquizofrénica que, como corresponde a cualquier artista cuya mente se debate entre la genialidad y la locura, oscilaba también entre dos claros polos opuestos: filosofía *vs.* poesía, realismo *vs.* fantasía, cristianismo *vs.* paganismo, Werther *vs.* Fausto. El propio Goethe era consciente de esa doble dimensión en su obra: «Agradeced por ello a Dios, vosotros, hijos del tiempo, que haya puesto en discordia eterna a los polos» (citado por Sarró, 1970, p. 14).

A juicio de Sarró, Goethe viviría atormentado toda su vida por saberse perdido entre el placer estético y el sufrimiento psicológico que de ello se deriva, reafirmando su personal visión pesimista sobre el arte y, por extensión, sobre el ser humano. La perspectiva de Emilio Mira, en cambio, reflejaba una esperanza en la curación del alma enferma a través del arte, tal y como se desprende de su propuesta dialéctica entre ciencia y arte (Mira, 1947). La mirada de Sarró, por el contrario, se fijaba más en la oscuridad del genio, quizá con la resignación de quien ya no puede cambiar nada, ni tan siquiera por medio del arte. Ni mucho menos mejorar la realidad y volver al pasado.

LA VOZ DE PROMETEO (UNA RECONCILIACIÓN ENTRE SARRÓ Y MIRA)

Mira murió en 1964. Sarró lo haría tres décadas más tarde. Tres años después, la viuda, los hijos y el nieto de Ramón Sarró firmaban una declaración de adhesión para la recuperación del recuerdo de Mira, proscrito en la memoria académica de España desde aquella infausta carta de protesta contra él en 1939. Desde ese momento fechado, Mira engrosó un poco más la larga lista de españoles que tuvieron que exiliarse para no regresar nunca. Aquellos que optaron por quedarse en contra de la voluntad de otros fueron apartados de sus antiguos cargos, si no confinados prisioneros, encarcelados por sus valores, o algo infinitamente peor como es morir en cualquier cuneta y ser pasto del olvido. La guerra civil, como todas las guerras lo han hecho, volvió mezquino al samaritano, más miserable a la miseria humana y más insoportable la convivencia entre hermanos. Mira se llevó consigo un amargo recuerdo tras el cese de sus labores académicas: «Perdida temporalmente la batalla, esa maravillosa unidad, templada por el fuego y el dolor, la muerte y el hambre, llevó a nuestros mejores intelectuales, confundidos con sus camaradas, a los campos de concentración» (Mira, 1947, p. 179).

Sin duda, la guerra civil española fue una pérdida brutal de vidas y amistades cuya vergüenza se hizo aún más patente en el pensamiento científico y artístico nacional durante muchos años. Esta afrenta histórica y cultural también la pagó injustamente la memoria académica, tan vindicativa como interesadamente olvidadiza, legitimadora casi siempre de los dogmas que nadie rechista con su cómplice silencio.

Sarró y tantos otros contribuyeron a ello, y ese acto quedó impune. Come-lles (2005) sugiere que Sarró se sumó a la campaña contra Mira muy a disgusto personal, únicamente con el fin de escalar posiciones bajo el amparo del franquismo. Pero ya no había vuelta atrás desde el momento en que firmó la carta contra Mira. Unos cuantos denigraron a sus enemigos; otros muchos les saquearon y se atribuyeron las glorias ajenas. Pensándose limpias de tanta iniquidad, las almas de quienes firmaron tantas órdenes de defunción, cese y partida quedaron salpicadas por la negra tinta con que pusieron su nombre al pie de toda condena. Años más tarde, la purga aún quedaba pendiente en tantas conciencias que no supieron ni quisieron pedir perdón.

Mario Ponzo, quien pusiera su rúbrica junto a la del padre Gemelli en aquel infausto artículo que denigró a Mira en el cierre de la guerra civil, tuvo su oportunidad para retractarse personalmente de su acción en el pasado. Mira y Ponzo coincidieron casi una década más tarde en un congreso internacional de psicotecnia. Ponzo se disculpó ante Mira declarando haber sido víctima de informaciones tergiversadas y de presiones políticas (García, Arbulú y Carpintero, 1992; Iruela, 1993). La misma explicación la formuló también Ramón Sarró, con quien Mira se cruzó en un congreso de psiquiatría celebrado en Zurich en 1957. No obstante, la entrevista con Sarró no convenció a Mira, por más que aquél insistiera en que fuera coaccionado para que firmara el documento que le desacreditaba públicamente (García, Arbulú y Carpintero, 1992; Iruela, 1993).

Conforme pasaron los años desde aquel triste suceso, la soberbia de juventud que empujó a Sarró a estampar su firma condenatoria junto a la de tantos otros colegas contrarios a Mira se fue apagando a medida que avanzaba tormentoso el largo ocaso de la vida. Un proceso similar convirtió a su estimado y admirado Goethe no ya en el mozo impetuoso al estilo de Werther, quien ansiaba poseer la telúrica fuerza de un titán como Prometeo –recuérdese la ambición de Sarró por superar al genio de Freud, expuesta en términos de «parricidio» (Sinca, 2009)–, sino en un viejo Fausto que se rindió a la evidencia de que para triunfar en el mundo no hay más remedio que vender el alma al diablo cuando ya se agotó toda esperanza de redención.

Fabulemos ahora con un hipotético doctor Sarró obsesionado con Goethe que, un buen día, cree asistir a una revelación: ¿Puede imaginarse tamaña impresión cuando, con una voz lejana y con leve deje luso, creyera escuchar en el remordimiento estas severas palabras de un titán casi olvidado?

Me envidias.
 (...)

 ¿Quién me ayudó
 Contra la furia de los otros titanes?
 ¿Quién me salvó de la muerte,
 De la esclavitud?
 (...)

 ¿No ha sido, acaso, el tiempo todopoderoso
 El que me ha hecho hombre (...)?
 ¿Piensas que
 Debería odiar la vida
 Y huir al desierto (...)?
 [Pues] Aquí estoy, hago hombres
 A semejanza mía;
 Una raza que se me parezca,
 Que sufre, que llora,
 Que goza y se alegra (Goethe, 1998).

Cuenta la leyenda que, ante el eco de este Prometeo semienterrado por el olvido, los mortales permanecen callados. Sarró se mantuvo en silencio todavía muchos años más. Mira moriría en 1964, pero poco tiempo antes del deceso, en 1961, se reuniría con Sarró en el Primer Congreso Latino Americano de Psiquiatría que se organizó en Caracas, limando finalmente sus diferencias en una definitiva reconciliación (Iruela, 1993).

Quizá la atronadora voz de aquel imaginado Prometeo aún perduraba en la conciencia del doctor Sarró. Tal vez por ello, al final de ese tortuoso camino que su atracción por el arte no supo resolver, sin hallar cura alguna para el que se siente enfermo en lo más hondo de su conciencia, Sarró tuvo la necesidad de enmendar su agravio contra Mira en el pasado y firmar un nuevo documento que, ahora sí, devolviera a su colega en el lugar que le corresponde. Murió antes de poder hacerlo, aunque su familia subsanó su ausencia al pie del documento firmando en su nombre. Simbólicamente quedaba así saldada su deuda con Mira. El titán, por fin, pudo volver a dormir el sueño de los justos.

NOTA

Las Figuras 1 a 6 están extraídas de Mira (1946); el resto son de Sarró (1964).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carpintero, H. (2004). *Historia de la psicología en España*. Madrid, España: Pirámide.
 Charcot, J. M. y Richer, P. (1887/2000). *Los endemoniados en el arte*. Jaén, España: Del Lunar.

- Charcot, J. M. y Richer, P. (1889/2002). *Los deformes y los enfermos en el arte*. Jaén, España: Del Lunar.
- Comelles, J. M. (2005). El purgatorio del doctor Torras. Reforma y reacción en la psiquiatría catalana del s. xx. *Frenia*, 5(1), 101-132.
- Dualde, F. (2004). *El concepto de esquizofrenia en los autores españoles a través de las publicaciones psiquiátricas españolas (1939-1975)*. Tesis doctoral dirigida por E. Jordá, A. M. Rey González y V. L. Salavert. Departamento de Historia de la Ciencia y Documentación, Facultat de Medicina i Odontologia. Valencia, España: Universitat de València.
- Estalrich, J. V. (2009). Arte y psicopatología en la obra de Emilio Mira y López. En A. Hernández Merino y N. Piqueras (eds.), *Pinacoteca Psiquiátrica en España (1917-1990)* (pp. 262-265). Valencia, España: Universitat de València.
- Freud, S. (1910). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En S. Freud (2005), *Psicoanálisis del arte* (pp. 7-77). Madrid, España: Alianza.
- Freud, S. (1913). Totem y Tabú. En S. Freud (1972), *Obras Completas*. Tomo V (pp. 1745-1850). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1914). El «Moisés» de Miguel Ángel. En S. Freud (2005), *Psicoanálisis del arte* (pp. 78-109). Madrid, España: Alianza.
- Freud, S. (1923/1981). *El caso del pintor Cristóbal Haitzmann. Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*. Barcelona, España: Argonauta.
- García, E., Arbulú, L. y Carpintero, H. (1992). Las acusaciones contra Emilio Mira y López. Un episodio lamentable en la historia de la psicología. *Revista de Historia de la Psicología*, 13(2/3), 459-470.
- Goethe, J. W. v. (1998). Prometeo. En *Poemas* (pp. 71-75). Barcelona, España: Orbis/Fabbri.
- Ibarz, V. y Villegas, M. (2004). El caso de Lidia Cadaqués. *Revista de Historia de la Psicología*, 25(4), 283-296.
- Iruela, L. M. (1993). *Doctor Emilio Mira y López. La vida y la obra: Psiquiatría, Psicología y Armonía Social*, (pp. 105-112). Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- Kirchner, M. (1979). Historia de la psicología aplicada en Barcelona (1916-1936). *Anuario de Psicología*, 20(1), 3-22.
- Masanès, C. (2004). Dalí ultralocal. La semàntica d'un paisatge. En P. Parcerisas (ed.), *Dalí, Afinitats Electives*, (pp. 190-260). Barcelona, España: Generalitat de Catalunya.
- Mira López, E. (1946). *Psiquiatría*. Tomo I y II. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Mira López, E. (1947). Dialéctica de la ciencia y del arte. En *Problemas psicológicos actuales* (pp. 165-180). Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Prinzhorn, H. (1922). Introducció a la producció d'imatges dels malalts mentals. Una contribució a la psicología i la psicopatología de la configuració. En M. Dávila

- (ed., 2001), *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic* (pp. 127-177). Barcelona, España: Actar/MACBA.
- Saiz, D. y Saiz, M. (1996). Emilio Mira y la psicotecnia. En M. Saiz y D. Saiz (coords.), *Personajes para una historia de la psicología en España* (pp. 375-398). Madrid, España: Pirámide.
- Sánchez-Moreno, I. y Ramos, N. (2006a). La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, 131-150.
- Sánchez-Moreno, I. y Ramos, N. (2006b). Sueños rotos de una ciencia: el legado de Hans Prinzhorn. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 89-96.
- Sarró, R. (1944). Goethe entre españoles. Prólogo a A. Bielschowsky, *Goethe. El hombre y su obra*. Barcelona, España: Scientia.
- Sarró, R. (1964). *Psicoterapia por el arte. Selección de obras realizadas en el curso de curas psicoterápicas*. Barcelona, España: Laboratorios Miquel.
- Sarró, R. (1970). Goethe y los médicos. *Medicina & Historia*, 69.
- Sarró, R. (1976). Les délires schizophréniques et leurs expressions artistiques. *La Caractérologie*, 19, 71-82.
- Sarró, R. (1985). La ausencia de locura en el arte de Salvador Dalí. En P. Parcerisas (ed.), *Dalí, Afnitats Electives* (pp. 248-249). Barcelona, España: Generalitat de Catalunya.
- Sarró, R. (1992). El Espíritu como adversario del Alma. En A. Hernández Merino y N. Piqueras (eds.), *Pinacoteca Psiquiátrica en España (1917-1990)* (pp. 268-269). Valencia, España: Universitat de València.
- Sarró Maluquer, R. (2009). El Espíritu contra el Alma: un texto inédito de Ramón Sarró. En A. Hernández Merino y N. Piqueras (eds.), *Pinacoteca Psiquiátrica en España (1917-1990)* (pp. 266-268). Valencia, España: Universitat de València.
- Siguan, M. (1981). *La psicología a Catalunya*. Barcelona, España: Edicions 62.
- Sinca, G. (2009). *Vida secreta dels nostres metges. Retrat de quinze gegants de la medicina catalana*. Barcelona, España: Angle.

Artículo recibido: 10-06-14
Artículo aceptado: 22-08-14

