

La psicología del arte “Ultramoderno” en los ensayos del doctor Gonzalo Rodríguez Lafora

Pedro José Trujillo Arrogante¹

Recibido: 13 de septiembre de 2019 / Aceptado: 18 de septiembre de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen: El propósito de este artículo es extender unas aproximaciones al estudio de la psicología del arte de Gonzalo Rodríguez Lafora en su contexto, cuyo objeto se basó en descubrir las causas y los efectos de la inspiración y la creación artística “Ultramoderna”. Así, se observan aspectos en los que incide mucho la idea de la pureza en los seres humanos, la subjetividad, la introspección o la relación con el entorno. Se analizará, además, las influencias que pudieron embarcarle en este trabajo, centradas, principalmente, en su estancia en Alemania, donde conoció a algunos personajes como Hans Prinzhorn y Emil Kraepelin. Esta teoría dio como resultado cinco ensayos publicados a lo largo de los años 10’ y 20’ del siglo pasado.

Palabras Clave: Psiquiatría; psicología; España; vanguardia; arte; inspiración; creación.

[en] The Psychology of “Ultramodern” Art on the Essays by Gonzalo Rodríguez Lafora

Abstract. The aim of this paper is to approaches to the Gonzalo Rodríguez Lafora’s Psychology of Art on his context, which it was focused to research the sources and the effects of the artistic “Ultramodern” inspiration and creation. Thus we will see factors have a bearing on the human purity, subjectivity, introspection or relation to the circumstances. We also are going to analyze the possible influences about how G. R. Lafora came to create his theory, focused to his stay in Germany where he met some of the most important figures inside of the psychiatry such Hans Prinzhorn and Emil Kraepelin. This work was published on five essays throughout the 10s and 20s of the last century.

Keywords: Psychiatry; Psychology; Spain; Avant-Garde; Art; Inspiration; Creation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Gonzalo Rodríguez Lafora y su contexto. 3. Aproximaciones a la teoría de los ensayos. 4. Fuentes y bibliografía. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Trujillo Arrogante, Pedro José. “La psicología del arte ‘Ultramoderno’ en los ensayos del doctor Gonzalo Rodríguez Lafora”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 443-462.

¹ Universidad Complutense de Madrid.
Correo electrónico: pejotrujillo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3115-5577>

1. Introducción

“Las teorías del arte parten de supuestos y concluyen en doctrinas que no siempre reservan a la Vanguardia un lugar que haga honor a la decisiva influencia que todos le reconocen en el desarrollo del arte moderno”.

Helio Pinión, 1974²

Si algo caracteriza a las vanguardias históricas es la transversalidad que parece poner en tela de juicio el sistema del arte hasta el siglo XIX, o la ortodoxia de un canon que paulatinamente se ve transformado al son de nuevos estilos, lenguajes y tipos de procesos en la producción, ahora basados en un componente de subjetividad y de “libre hacer”. Claro está, que no se habla de una “anarquía del arte”, sino más bien de la insurgencia y la preocupación por otros factores más allá de la verosimilitud. En este sentido, pueden observarse algunos elementos de la época que dejan una impronta significativa en el proceso de creación artística, como es el propio curso de la academia y el sistema que lo envuelve; el impacto de la revolución industrial – tecnológica, que implica el nacimiento de la máquina, la cámara fotográfica o el cine; también, existe una relación con las cuestiones sociopolíticas de recientes movimientos e ideologías, como el marxismo; o, el avance y la profundidad en que se desarrollan la psicología y la psiquiatría (psiquiatría moderna), con algunos devenires como la teoría de la histeria a finales del siglo XIX, el psicoanálisis a principios del XX o el estudio psicológico del arte que nace por estos mismo años y continúa hasta hoy día. De este último parten las investigaciones del presente artículo, concretamente, sobre el estudio e interpretación de los ensayos del neuropsiquiatra español Gonzalo Rodríguez Lafora (A partir de ahora G. R. Lafora), cuyo corpus aborda una psicología del arte desde los términos de la inspiración y la creación, centrado en los efectos y las causas de la producción artística. Es interesante detenerse y observar el momento en que está sucediendo todo esto, y no tanto en cuanto de aplicable y cierta sean las hipótesis: entre 1915 y 1922, G. R. Lafora dio a conocer, por diferentes medios públicos, lo que acabó llamando la psicología del “Arte Ultramoderno”. Se trata de una serie de estudios que ponían en relación la producción de los vanguardistas con la de sus pacientes y otros casos clínicos, cuyo objetivo se basó en hallar un punto de conexión para explicar que el arte moderno, al igual que la producción de los enfermos mentales, se encuentra en un estado superior (Ultra-moderno). Lo cual, avala a la nueva creación, en tanto subjetiva y “deformada” (así se observa en el trazo de dibujos y pinturas), y responde a las diferencias con el arte académico. De lo ello, destaca la idea de introspección hacia las zonas más primitivas del cerebro humano, donde tomarían contacto la producción de los enfermos mentales, de los vanguardistas y de los niños.

En esta línea, es importante detectar la forma en que G. R. Lafora llega al campo de la psicología del arte, pues para la época era una metodología no trabajaba (o poco común) en España. Por ello, se analizarán las relaciones que

² Helio Pinión, “Prólogo”, en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997), 5.

mantuvo con el exterior, especialmente en Alemania, dado a que en 1907 obtuvo una estancia pensionada por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas (JAE) con el propósito de continuar su formación en el ámbito internacional. Así, entró en contacto con Max Rothmann, Alois Alzheimer, Oskar Minkowski, y, principalmente, con Emil Kraepelin, cuyo papel en esta investigación se acentúa por ser el impulsor de la colección de arte por enfermos mentales de la Clínica Universitaria de Heidelberg³.

Entre los ensayos sobre la psicología del arte se encuentran una serie de nombres y referencias a distintos trabajos de arte, cultura y ciencia, tanto pretéritos como de la época; casi siempre de origen alemán o de ese entorno: Hans Prinzhorn, Sigmund Freud, Paul Schiller o Alfred Storch. A la vez, contrasta con la lectura de Wassily Kandinsky, Guillaume Apollinaire, Anton Bürger o Huntington Wright; en ocasiones asistió y participó en actos públicos dentro de la escena artística-cultural madrileña.

Definitivamente, y a pesar de que no tuvo éxito en su intención, de G. R. Lafora destaca la capacidad y el atrevimiento de insertarse en una corriente internacional con la cual desarrollar en la España de aquel entonces una teoría que imbricaba la producción de enfermos mentales, es decir, colectivos a priori marginados, y el arte de los vanguardistas de principios del siglo XX.

2. Gonzalo Rodríguez Lafora y su contexto histórico-social

G. R. Lafora fue uno de los neuropsiquiatras españoles más importantes de principios del siglo XX, cuyo reconocimiento no sólo se limita a nivel nacional, sino también en lo internacional; inmediatamente después de finalizar su pensión en Alemania, en 1910 se trasladó a Estados Unidos para sustituir al doctor Nicolás Achúcarro en el Hospital de Washington. De este periodo se conocen unos ochenta artículos, dos libros y el descubrimiento del trastorno que se dio a conocer con el nombre de “La enfermedad de Lafora”, cuya patología es letal en la adolescencia y se caracteriza por la epilepsia mioclónica progresiva y la neurodegeneración⁴.

Otra faceta que resulta muy interesante en G. R. Lafora es la cercanía y el interés que mantuvo hacia las artes y, en general, la cultura. Fue un amante de la pintura, la música, la literatura, la poesía y la filosofía, de las cuales practicaba, al menos, las dos primeras⁵. De hecho, gracias a la interdisciplinariedad del neuropsiquiatra, algunos han tenido la consideración de referirse a él como “Un

³ No cabe duda de que nuestro neuropsiquiatra español aprendió mucho de Emil Kraepelin, y, probablemente, fue uno de quienes le indujo a trabajar desde la idea de generar colección de los trabajos artísticos de sus pacientes. Emil provenía de una familia con gran afinidad hacia las artes y la cultura. De hecho, no fue el único de los Kraepelin en trabajar con una colección; su hermano mayor Karl ocupó el cargo de director del museo de Historia Natural de Hamburgo unos años antes (Kraepelin, *Memorias*, 10).

⁴ V.V.A.A., “Historia de la psiquiatría. Lafora y el origen de la neuropsiquiatría biológica española”, *Psiquiatría Biológica* 15 (2014): 108-110.

⁵ Enrique Lafuente, “La contribución de Gonzalo R. Lafora a la psicología del arte”, *Revista de Historia de la Psicología* 27 (2016): 71.

hombre del Renacimiento”⁶. En cualquier caso, lo importante es tener en cuenta este dato de cara a entender su fijación e interés en la inspiración que produce la creación artística, y, de nuevo, en cómo se relacionaba con un momento histórico en que están sucediendo muchas *cosas* a la vez y por diferentes ramas: desarrollo y transformación de las artes, cambios en los sistemas sociopolíticos, y, más importante aún, el progreso y la consolidación de la psiquiatría moderna. Al fin y al cabo, la psiquiatría es su profesión.

El nacimiento de la psiquiatría, tal y como la entendemos hoy día, tiene lugar entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero, en su origen supuso algo más que una especialización de la medicina:

“[...] Los orígenes de la psiquiatría pueden rastrearse hasta los mismos albores del pensamiento, desde donde progresa con profundas ramificaciones y desgajamientos en la religión, la filosofía, la psicología y la medicina”⁷.

Quiere decir, que en su origen la idea de psiquiatría fue bastante más amplia, complicada y ambigua. No tanto si se considera desde el punto de ciencia con un determinado enfoque, sino, atendiendo a esa forma en que José Luís González de Rivera cita en cuanto una función que abarca varios elementos de la propia sociedad. Entre los que con curiosidad se subrayan la religión y la filosofía en sentido de indicar un pensamiento abstracto de la sociedad, lo cual es muy importante para comprender las configuraciones de la propia psiquiatría. Por ello, también lo es la cultura en que se desarrolla. Probablemente en sus primeros pasos la psiquiatría tuvo una obligación de experimentarse así misma con todos los medios y herramientas a disposición: distintas labores en los centros (manicomios), en tanto lugar centrado en la asistencia, que no la reclusión, de enfermos mentales⁸; la importancia de un corpus teórico basado en el conocimiento empírico y la reflexión; la tentativa de trabajar sobre métodos poco comunes hasta el momento, como las prácticas artísticas. De esta manera, en el siglo XIX pueden ubicarse los principios de algunos métodos, corrientes y procedimientos, que en el XX son pulidos o se llevan a otra lectura: sin ir más lejos, la histeria en el doctor Charcot, J. Breuer o S. Freud; el psicoanálisis y las contiguas ramificaciones o las hipótesis sobre las entrañas de la conciencia; y, por supuesto, la psicología del arte. Volviendo al siglo XIX, hay que tener en cuenta la inserción del romanticismo en los campos sociales, contextuales, culturales, del conocimiento, etc. La psiquiatría y los estudios de la mente no se quedaron atrás; por ejemplo, el criminólogo italiano Cesare Lombroso, autor de *Genio e Follia* (1872-1882), fue pionero en el estudio de las derivas estéticas de la enfermedad mental, soportado, ante todo, por la recopilación de las piezas artísticas de pacientes o internos en asilos y manicomios. El análisis lombrosiano, a rasgos muy generales, se basa en examinar el componente de genialidad en sujetos

⁶ Gonzalo Moya, *Gonzalo R. Lafora. Medicina y cultura en una España en crisis* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986), 322.

⁷ José Luis González de Rivera, “Evolución histórica de la psiquiatría”, *Psiquis* 19 (1998): 184.

⁸ José Javier Plumed Domingo, “La clasificación de la locura en la psiquiatría española del siglo XIX”, *Asclepio* 57 (2005): 223-227.

teratológicos. Es decir, poco comunes o inadaptados a la sociedad, como serían los enfermos mentales. Pero, claro está, no todos. El italiano descubre la genialidad mediante una serie de rasgos, aunque, mucho de sus escritos están empapados del espíritu romántico, lo cual, cuando explora la figura del enfermo mental a veces parte de una comparativa con la producción de otros personajes “geniales” en la historia, siendo el caso de Napoleón, Balzac, Thiers, Louis Blanc, quienes en alguna ocasión dijeron padecer, de forma poco precisa, una enfermedad mental⁹. Es importante entender que a lo largo de los ensayos sobre arte de G. R. Lafora el criminólogo aparece con bastante frecuencia. Lo que denota en su trabajo un componente romántico:

“[...] El arte, como todas las manifestaciones del genio, es el producto de una exaltación de ciertos procesos psíquicos que, predominando en un momento determinado sobre la ideación común, engendra la inspiración”¹⁰.

En verdad, de la iniciativa de Cesare Lombroso ha de destacarse las puertas que se abren hacia un campo de investigación nuevo para la psiquiatría moderna, basado en el coleccionismo y el examen de la producción artística por enfermos mentales. Así, se apuntaba con anterioridad la relevancia de algunos personajes que años después se suman y progresan sobre la materia, ya con un valor clínico o un interés más científico, como Hans Prinzhorn en la publicación de *Bildneri der Geisteskranken* (Expresiones de la locura) de 1922. Y es algo que también se observa en el trabajo del neuropsiquiatra español. El libro de Prinzhorn muestra un estudio sobre la colección de la Clínica Universitaria de Heidelberg a la que fue ampliando tras dos años de recoger piezas en otros centros ubicados por toda Europa¹¹. No obstante, Prinzhorn es un caso muy particular, ya que fue contratado teniendo en cuenta su formación interdisciplinar como licenciado en Historia del arte y Psiquiatra. Karl Williams, director de la Clínica en los años 10' del XX, promovió la iniciativa de catalogar, inventariar y estudiar la colección que poseía el centro. Labor para la cual Prinzhorn era idóneo. A ello se explica que el objeto del libro no se base únicamente en reflexiones de corte psicológico, sino que además añade apuntes estéticos en torno a las piezas artísticas. Así pues, es importante saber su proximidad con el expresionismo alemán, y que durante los años de juventud se formó en Múnich en pleno esplendor artístico-cultural, de lo que a priori se mencionan la exposición de los *fauve* en 1906, la retrospectiva a Van Gogh en 1908 o la “Redacción del Blaue Rieter” en 1911. Es decir, Prinzhorn ha vivido el arte desde cerca, cuando no desde dentro. Y es un rasgo muy importante a la hora de examinar cualquier tipo de manifestación artística. Sin ir más lejos, su tesis doctoral se marcó bajo el título de *Las concepciones estéticas fundamentales de Gottfried Semper*¹² (fig. 1).

⁹ Inés Bértolo Fernández, “Arte, genio y locura”, *Minerva: Revista del Círculo de bellas Artes* 11 (2009): 80-83.

¹⁰ Gonzalo Rodríguez Lafora, *Don Juan, Los milagros y otros ensayos* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), 79.

¹¹ Julia Ramírez, “Introducción”, en *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. ed. Hans Prinzhorn (Madrid: Ediciones Cátedra, 2012), 7-10.

¹² Ramírez, *Introducción*, 33-36.



Figura 1: *Sin título*, Franz Pohl. Fuente: © Colección Hans Prinzhorn.

Como último elemento interlocutor de G. R. Lafora se encuentra el psicoanálisis, tan revolucionario a la vez que antagónico para la época. Se introduce en su trabajo a lo largo de los años 10', y ya en los 20' se ve impartiendo conferencias sobre la materia. En este caso, no se hablará tanto del psicoanálisis en G. R. Lafora, sino, de cómo lo convierte en una herramienta imprescindible para el estudio de la inspiración y la creación artística, centrado en indagar los estados más primitivos del ser humano, donde afirma encontrar la conexión entre el arte vanguardista, el de los enfermos mentales, al igual que el de los niños; habla también de una pureza individual o, por el contrario, de la contaminación que la sociedad ejerce sobre el individuo en aspectos de subjetividad y comprensión del contexto que le rodea; como los conocimientos en estado latente que se hallan en ciertas regiones cerebrales y que sólo pueden alcanzarse, por ejemplo, mediante el estado onírico o hipnótico.

Antes de acabar, sólo aclarar que G. R. Lafora congrega una serie de pautas con las cuales se entienden sus hipótesis, y cómo contrastarlas. En ello se hallan métodos que van desde la interpretación de los sueños, de símbolos y signos en las manifestaciones plásticas, hasta el lenguaje y los conceptos comunicativos, el examen de la vanguardia, del arte de los niños o el arte primitivo (fig. 2).



Figura 2: *Sin título*, FRV, 1930. Fuente: Catálogo de la exposición *Pinacoteca Psiquiátrica en España. 1917-1990* © Colección Dr. Lafora, Madrid.

2.1. España al borde de Europa

El primer tercio del siglo XX se convierte en una de las épocas más célebres de la historia de España. Un periodo de efervescencia científico-cultural que la historiografía ha celebrado al denominarlo, en ocasiones, como “La Edad de Plata”, con motivo de agrupar los avances que suceden dentro del ámbito de la cultura en una suerte de continuidad a la “Edad de Oro” de los siglos XV a XVII¹³; a su vez, otras designaciones atienden a la rama de las ciencias, y de las más recientes se halla “La era cajaliana”, haciendo referencia a la relevancia del médico Santiago Ramón y Cajal para con el desarrollo del ámbito científico entre 1906 (Año en que obtiene el premio nobel) hasta el inicio de la Guerra Civil Española¹⁴. En cualquiera de los casos, se trata de una época particular y reseñable.

¹³ En *Introducción a la historia de España* de 1963, José María Jover planteó el concepto de “Edad de Plata de la cultura española” para el desarrollo cultural entre el último tercio del siglo XIX y el inicio de la guerra civil en 1936, con el fin de señalar una época que por sus características se concibe como la continuación del “Siglo de Oro” (1492 a 1659). Según lo observa el autor, frente al carácter provinciano de España, si se compara con Europa, esta era da paso a un cambio gracias la evolución de la novela, el ensayo, la lírica, la música y/o las artes plásticas, de la mano de algunos como Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán, Federico García Lorca, José Ortega y Gasset o Joaquín Sorolla (Abad, 2007).

¹⁴ Leoncio López-Ocón Cabrera, *Breve historia de la ciencia española* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 343.

Por esos mismos años, Amalio Gimeno, quien se encontraba al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, llevó a cabo la creación de una red de centros de investigación con el nombre de Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), la cual fue presidida por mismo Ramón y Cajal hasta su muerte en 1932. El organismo se constituyó con el objetivo de abarcar todos los campos del saber, de lo cual explica la fundación de la Residencia de Estudiantes: iniciativa de transformación social mediante la educación, donde coexistieron la ciencia y la cultura para cuyas instalaciones se dispusieron espacios orientados a las artes, la literatura, el teatro, al mismo tiempo que aulas y laboratorios científicos, propiciando así fructíferas relaciones entre ambos campos¹⁵. La Residencia acogió bajo su techo a figuras destacables y de gran influencia para el momento, como Pío del Río-Hortega, Juan Negrín, Luís Calandre, Salvador Dalí, Luís Buñel o Federico García Lorca (fig. 3). De hecho, el propio G. R. Lafora trabajó en la Residencia durante los años de 1916 y 1917. También, se extendió la costumbre de invitar a intelectuales bien conocidos por su trabajo, tanto del ámbito nacional como internacional, sirviendo de ejemplo José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Marie Curie, Albert Einstein, Louis Aragon¹⁶ o Alexander Calder¹⁷.



Figura 3: El poeta Federico García Lorca mirando por el telescopio del médico Pío del Río Hortega. Fuente: © Archivo del CSIC: Residencia de Estudiantes.

En otro lugar, un segundo propósito del programa JAE se centró en la internacionalización de estudiantes y profesionales españoles a través de pensiones que permitían seguir formándose y vivir en el extranjero. Principalmente, en países europeos. De estas relaciones internacionales se explica el desarrollo científico y

¹⁵ López-Ocón, *Breve historia*, 346.

¹⁶ El 18 de abril de 1925 el poeta Louis Aragon pronuncia una de las ponencias más importantes impartidas en España; con el título "Surrealisme", entre sus elocuentes y violentas palabras se encontraban unos jovencitos Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luís Buñel, quienes se vieron fuertemente calados por las palabras del francés en aquella sala.

¹⁷ Álvaro Ribagorda, "La Residencia de Estudiantes", Conferencia presentada en el seminario *Pedagogía, cultura y proyecto social*, UCM, Madrid, 3 de abril de 2008.

cultural que España experimenta a principios del siglo XX, al igual que la conexión de Gonzalo Rodríguez Lafora con Alemania y la escuela de Heidelberg.

3. Aproximaciones a la teoría de los ensayos

Antes de nada, sería bueno advertir que G. R. Lafora fue un personaje bastante polémico, y más, si se observa desde la psicología del arte; tanto los circuitos artístico-culturales como la propia psiquiatría española se volvieron en contra de las hipótesis sobre el arte: los primeros le toman como un denostador del arte vanguardista cuando la vanguardia trataba de hacerse un hueco en España. Es interesante analizar, por ejemplo, la experiencia con Ramón Gómez de la Serna, una disputa a través de cartas abiertas en el periódico *El Liberal* entre la última semana de mayo y primera de junio de 1922. El conflicto comenzó días antes, tras una conferencia que G. R. Lafora imparte en el Ateneo de Madrid con el título de “El arte de los esquizoides”, publicado en *Archivos de Neurobiología* (t. III) como “Estudio sobre el cubismo y el expresionismo” (se examinará en el apartado 3.2.). La reacción se levanta cuando el literato malinterpreta las consideraciones del psiquiatra, pues lo ve como un insulto hacia la vanguardia debido a la analogía que hace entre el enfermo mental y el artista moderno:

“[...] Creo que a todos ha sorprendido esa versión fácil del doctor Lafora de una manifestación del arte contra la que quizás podía sostener las diatribas más mordaces un crítico de arte, pero no un neurópata... Dan ganas de decirle al doctor Lafora: El esquizoide lo será usted; pero, respetuosos con su talento de doctor y con su mucha sabiduría en lo que se refiere a las enfermedades nerviosas, no nos atreveremos a decirselo”¹⁸.

Por parte de la psiquiatría, en verdad apenas se le tomó en serio. Incluso, hay ciertas burlas. La tradición que hasta ahora había recogido la relación entre arte y psicopatología es heredera de las consideraciones románticas. Luego, poco científicas. También, el hacer uso del psicoanálisis dentro del contexto al que se arraiga no le ayudó mucho:

“[...] Muchos escritores serios y claridentes han fustigado reiteradamente el arte vanguardista. De él se han ocupado, y no sin acierto, hasta los freniátras, entre nosotros, el doctor Lafora, comparando los deformes pintarrajeos de cubistas y expresionistas con los diseños de los orates (enfermos mentales) y los niños. Pero acaso estos reivindicadores del arte perenne se han pasado de incautos”¹⁹.

No cabe la menor duda de que las intenciones del neuropsiquiatra español eran revulsivas para la época y el contexto en que se enmarca, y se salen totalmente fuera de cualquier intención inicua hacia el arte de vanguardia o la psiquiatría; si en vez de ejercer rechazo hubiera encajado con los intereses de vanguardistas y

¹⁸ Ramón Gómez de la Serna, “¿Qué es eso de los esquizoides?”, *El Liberal*, 22 de mayo de 1922.

¹⁹ Santiago Ramón y Cajal, *El mundo visto a los ochenta años* (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), 129.

psiquiatras de su entorno, es probablemente que hoy podrían conocerse varios trabajos análogos al proyecto de Hans Prinzhorn en Heidelberg, pero, haciendo uso de pinturas y otras piezas recogidas de centros psiquiátricos españoles.

3.1. De la inspiración. Sobre lo manifiesto y lo latente en la obra de arte.

El ensayo de las *Reflexiones sobre la inspiración en el arte y en la ciencia*²⁰ se divide en dieciséis apartados, entre los que vale la pena destacar de cara al objeto de este artículo “La naturaleza de la subconsciencia”; “La inspiración pictórica y la psicología individual”; “Los pintores y su psicoanálisis”, “Sobre el curso de la inspiración”; o “La inspiración artística patológica”. Estos apartados abordan el interés del neuropsiquiatra por hallar el origen de la inspiración desde sus causas y efectos. A ello, se suma la condición y el contexto que determinan al impulso, pues tal y como lo concibe G. R. Lafora: la inspiración es un impulso condicionado por diferentes factores. La principal metodología de trabajo se basó en el estudio comparativo de la producción vanguardista y las manifestaciones artísticas de sus pacientes (que pasó a ser la Colección Lafora). Al mismo tiempo, hace uso de los textos de la vanguardia, las teorías románticas, la escuela alemana (Heidelberg) y el psicoanálisis. Sin embargo, no por ser las esenciales significa que sean las únicas, y se encuentran otras como la tendencia a la adaptación de los contenidos fenomenológicos aplicados a la investigación psiquiátrica, el trabajo de Paul Schiller en términos de la *ilusión* que expone en *Wahn und Erkenntnis* de 1918 y de Alfred Storch en su idea de la experiencia arcaico-primitiva y el pensamiento esquizofrénico, recogido en *Das archaisch-primitive* de 1922²¹. Hay también una línea relacionada con *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset²², tras observar la producción vanguardista desde una independencia de la realidad, variación y extinción del canon y la belleza no predeterminada, o métodos de expresión poco comunes hasta el momento como la ironía, el juego, la abstracción o la distorsión de la imagen²³.

Conviene ahora indicar que en el examen sobre la inspiración de G. R. Lafora reside una idea ligada a la pureza personal, cuyo componente hace del individuo un sujeto único ante el resto (lo cual se asocia al “Pensamiento esquizoide”). Algo que acaba afirmando la existencia de diferentes formas de mirar e interpretar la realidad, y puede traducirse al concepto de subjetividad. En este sentido, y según la teoría, se distinguen dos tipologías de individuos: el “sujeto cuerdo”, aquel que pertenece a una sociedad, y consciente y partícipe de ello, es miembro de pensamientos, ideologías y sucesos colectivos. Simultáneamente, ese mismo rasgo

²⁰ Este ensayo es fruto de unas conferencias impartidas en 1923, invitado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires, y publicado como texto homónimo en la revista *Humanidades* (t.7).

²¹ Doris Kaufman, “Kunst, psychiatrie und schizophrenes weltgefühl”, en *Kunst und krankheit: Studien zur pathographie*, ed. Matthias Bormuth, (Gotinga: Wallstein Verlag, 2003), 60-62.

²² José Ortega y Gasset y Gonzalo Rodríguez Lafora mantuvieron una colaboración a partir de 1920, cuando, y junto al doctor Sacristán, fundan la revista de *Archivos de Neurobiología*, activa hasta 1937, y destinada a recoger los trabajos de neurólogos, psiquiatras, psicólogos, fisiólogos y neurohistopatólogos españoles, con el fin de proyectarlos hacia el ámbito internacional.

²³ Constanza Yusta Nieto, “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”, *Espacio, Tiempo y Forma*, (2008): 286-299.

le dificulta separarse de un motivo común, y condiciona, en mayor o menor medida, el grado de autenticidad que éste deposita en su forma de ver o imaginar las cosas. Además, ha de tenerse en cuenta que lo social, en términos artísticos, es su evolución contra la propia sociedad, lo que obligaría al artista, de alguna manera, a apartarse de la propia sociedad para poder ver en perspectiva²⁴. La segunda tipología se centra en el enfermo mental, quien, y a pesar de haber nacido en la misma sociedad, debido a su estado psíquico se abstrae del mundo con frecuencia para sumergirse en su propia realidad. Un acto de introspección que le permite interpretar la circunstancia a través de una mirada que parte desde la lucha y la observación interna. Llegados a este punto, surge otra subcategoría con el interés de situar al artista moderno: cuando hasta el momento no hubiera habido alguna duda, G. R. Lafora lo ubica a caballo entre ambas tipologías, basándose en la idea de que el arte de los siglos XIX y XX se dirige hacia un estado superior que, paradójicamente, se está fijando en los niveles más bajos o primarios de la conciencia humana, entendida esta como la zona arcaico-primitiva, relacionada con el inconsciente y la infancia entendida desde la filogenia del ser humano. Pero, es el lugar donde puede hallar lo más puro de uno mismo, luego, la visión más auténtica. Por tanto, al seguir una interpretación de carácter subjetivo, y según la regla de este supuesto, el artista moderno necesita abstraerse para poder mirar la realidad con sus propios ojos. Una conclusión que permite al neuropsiquiatra afirmar el punto de conexión con el enfermo mental a la hora de comparar la génesis de la inspiración bajo el manto de su psicología del arte. Esta línea nos dirige a Boris Cyrulnik, neurólogo francés, quien afirma lo siguiente:

“[...] Nuestros maestros de ensoñación son los artistas. Ellos son los que escenifican nuestros debates interiores, los que componen imágenes con nuestros conflictos sociales y conciben relatos con las pruebas que padecemos”²⁵.

El artista, sin padecer una enfermedad mental, puede convertirse en aquel intérprete de lo que ocurre en nuestro interior, extrapolando los significados a lenguajes universales mediante representaciones plásticas.

A la hora de analizar la inspiración, el impulso se tomaría como la mayor fuerza que induce a crear, y tiene su origen en la intuición venida de un instante concreto²⁶, sugestionada por determinadas emociones, estados afectivos y motivos subconscientes de complejos y deseos reprimidos. Es un conocimiento en estado latente que acaba manifestándose en el objeto (en este caso, artístico). Así, de la metodología aplicada desde el psicoanálisis, hay dos formas de categorizar el impulso en la teoría de G. R. Lafora, que hallan su asiento en dos estímulos: el “estímulo externo”, ocasionado por una *cosa* que no obedece al propio individuo, sino a la relación que este tiene con su entorno, la sociedad; el “estímulo interno”, en tanto acción automática que brota con el fin de comprender y generar un

²⁴ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 44.

²⁵ Boris Cyrulnik, *El murmullo de los fantasmas. Volver a la vida después de un trauma* (Barcelona: Gedisa, 2003), 143.

²⁶ La intuición se analiza desde los sueños, las asociaciones y la producción de un mismo individuo, con el fin de acceder a los motivos que le impelan.

esquema organizativo de su propio *caos* interno, y lo proyecta hacia el exterior. Para G. R. Lafora el artista moderno se deja llevar por el segundo estímulo. Lo que, si fuera (del todo) cierto, este acabaría suplantando la reflexión sobre la materia y contenido por una noción de instinto, una acción inmediata, entendido como expresión subjetiva y pura. De ahí viene el interés del neuropsiquiatra español por el expresionismo alemán²⁷.

Asimismo, el impulso puede ser estudiado a través de las acciones, pero, con el ánimo de no divagar, tan sólo se hará mención a la relación entre el impulso del juego y el impulso del arte: el ser humano posee una vida ideal que se encuentra individualmente determinada, y tiende a expresarse en sus grados más bajos en forma de juego, y en los más altos en forma de arte. Herbert Spencer explicó que cuando el sistema nervioso ha reposado para repararse, adquiere gran cantidad de energía y acaba produciendo dos clases de impulso en el ser humano, referidos al juego o al arte. Lo cual, en G. R. Lafora se detecta perfectamente de dónde toma esta hipótesis, y de este modo reafirma que ambos impulsos están fuera del utilitarismo, por lo que su único objetivo es el de producir placer. En consecuencia, el arte sería el sustitutivo del juego en la vida del adulto, en tanto que es capaz de suplir los placeres del ser humano, por consiguiente, favorece la reparación del sistema nervioso²⁸.

La forma de manifestarse en el objeto artístico de la modernidad se divide de nuevo en dos estados: el “contenido manifiesto”, como la forma exterior y con la cual el espectador dialoga primero. Este estado proporciona una información básica de la pieza, que no supondría su totalidad, como sí ocurriría (salvando las distancias) en una pintura de género, escena histórica o religiosa. Es decir, fundada en la verosimilitud. La distinción con el segundo estado, la “significación latente”, se constituye desde la parte interna, o no descubierta a simple vista, y viene a señalarnos que al auténtico significado sólo accede el propio creador. Es algo fundamental para el arte ultramoderno debido a la tendencia individualista. Para lo que el enfermo mental y los “sujetos anormales” fueron decisivos en el estudio de la búsqueda de respuestas que ofrecen la producción plástica, y que no se hallarían (directamente) en el arte “normal”²⁹.

Otro factor para analizar la inspiración se centra en la reclusión o la marginalidad y la capacidad intelectual, y tiene una ligera relación con el “Impulso interno” y la “Significación latente”. En concreto, surge tras observar cómo algunos enfermos mentales tienden a pintar con empeño y dedicación, y, en ocasiones, de forma compulsiva. G. R. Lafora deduce que se debe a una necesidad de verificar plásticamente la realidad, su propia realidad, y con frecuencia aparece en personas que nunca tuvieron afinidad a las artes. Algo que deriva en la auto-reclusión autística, y vuelve a tratarse desde un motivo *interno*, aunque ahora sí alude al trastorno psíquico; por otro lado, el *externo*, que se refiere a la circunstancia, pero asociada a un lugar físico de reclusión, como puede ser un

²⁷ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 100.

²⁸ Brian Holmes, “Herbert Spencer (1820-1903)”, *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (1994): 554-559.

²⁹ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 99-108.

centro psiquiátrico. Mihály Csikszentmihalyi afirma una regla para la creatividad, asentada en que tres de cada diez hombres creativos y dos de cada diez mujeres creativas habían sido huérfanos antes de los diez años. Lo que responde a la necesidad de buscar un orden dentro del caos, y obliga, en ocasiones, a tomar la creación plástica como medio para ordenar la lógica de su propio ser: ¿Qué hago aquí?³⁰. Volviendo a Boris Cyrulnik, afronta la idea de que un niño mitómano hace todo lo posible por entrar en la sociedad. Sin embargo, se enfrenta a muchos problemas. De modo que es capaz de crear su mundo interior para exteriorizarlo con la intención de aterrizar en la realidad, tratándose de una ensoñación que puede convertirse en creatividad³¹.

3.2. Psicología de las vanguardias artísticas: El cubismo y el expresionismo.

“Lo que el arte ultramoderno representa se basa en un retroceder a las formas primitivas del pensamiento de los hombres prehistóricos y del niño, los cuales expresan pictóricamente sus sentimientos y abstracciones dejando libre la imaginación. No dibujan la realidad visual, sino la representación imaginativa que de ella tienen”.

Gonzalo Rodríguez Lafora, 1922.

Una primera versión del “Estudio sobre el cubismo y el expresionismo” se publica en junio de 1922 en *Archivos de Neurobiología* (t. III), y fue el resultado de la conferencia impartida en el Ateneo de Madrid bajo el nombre de “El arte de los esquizoides”³² (mencionada en el primer punto de este apartado). Al igual que ocurría con el ensayo anterior, se divide en ocho subapartados, y son importantes de destacar “La génesis de la creación artística”, “Análisis psicológico de las ideas estéticas del cubismo y el expresionismo”, “Dibujos de los hombres primitivos y de los niños” y “De lo normal a lo anormal”.

El origen de las hipótesis que aparecen en este ensayo son un tanto inciertas, y puede que correspondan a un estudio previo iniciado durante los años en el extranjero, principalmente, en Alemania. Si bien, podría darse una confusión ya que al empezar el texto G. R. Lafora menciona una fecha y un lugar exacto: 5 de marzo de 1915 (fig. 4), correspondiente a la inauguración del Salón de Arte Moderno con la exposición de los *Pintores Íntegros* de Madrid, todo promovido por Ramón Gómez de la Serna³³. Si fuera así, el trabajo de este ensayo tendría mucha mayor importancia dado a la investigación de campo dentro España, concretamente en Madrid. En cualquier caso, no cabe la menor duda que G. R. Lafora iba buscando a los artistas. Así, y según cuenta en las primeras líneas, entró en la sala del Carmen portando una carpeta de dibujos hechos por sus pacientes,

³⁰ Mihály Csikszentmihalyi, *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención* (Barcelona: Paidós, 1998), 198.

³¹ Csikszentmihalyi, *Creatividad*, 144.

³² Tal y como se interpreta aquí el uso que G. R. Lafora hace del concepto “esquizoide”, se considera que atiende a los que “piensan diferente”, es decir, entendiendo así a los vanguardistas (artistas del nuevo arte) y a los enfermos mentales en términos de creatividad y producción artística.

³³ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 110.

con la pretensión de abrir un debate sobre las aproximaciones que existían con las obras de los vanguardistas allí expuestos. En la medida en que pudo operar, el diálogo con los artistas le permitió apoyar sus hipótesis en algunas características comunes de aspectos ideales y formales presentados en los dibujos (En especial, de esquizofrénicos)³⁴.



Figura 4: Exposición de los Pintores Íntegros de Madrid, 5 de marzo de 1915 en el recién inaugurado Salón de Arte Moderno, Calle del Carmen. Fuente: Ciclo de Conferencias Ramón y las vanguardias. Un sereno transitando la ciudad.

Esta anécdota muestra el primer y más directo de los acercamientos que el neuropsiquiatra evidenció con la vanguardia (que se sepa), de cuya experiencia desarrolla la hipótesis de que ambas manifestaciones se encuentran en ese estadio superior al que se ha aludido reiteradamente; quiere decir, superior a cualquier determinación social, enfatizando en el elemento individual que evidencian las representaciones artísticas, por ejemplo, en no seguir un canon concreto, en la multiplicidad de perspectivas (cubismo), en los rasgos que no responden a la realidad, etc. Este elemento le permite conectar con la idea de que la imagen brota desde lo que Paul Schilder ha denominado la *esfera psíquica*, que, frente a la *esfera óptica*, constituye una periferia de la conciencia que en estado de abandono

³⁴ Csikszentmihalyi, *Creatividad*, 144-146.

hace resurgir deseos y aspiraciones de una vida oculta en el inconsciente³⁵. En este sentido, cuanta más vida subconsciente se sujete a una obra de arte, se obtiene mayor accesibilidad a un fondo emocional constituido por imágenes y formas de expresión. G. R. Lafora usa como ejemplo el *Cante hondo* del pueblo español, puesto que se han concretado los símbolos y las ideas desordenadas de un mundo de sufrimientos y de deseos ancestrales en una forma fonética. Sueños de creación artística que son, por lo general, tendencias al dominio de lo subconsciente sobre lo consciente³⁶. Por otro lado, también señala que en el devenir de la vida cotidiana el individuo moderno puede experimentar intentos de retorno hacia periodos primitivos, como sería a través de los sueños, los estados hipnóticos y, más importante aún, en sujetos esquizoides³⁷.

Hasta 1915 los movimientos expresionista y cubista fueron los dos grandes focos de atención para el neuropsiquiatra, especialmente el Cubismo. Por ello, no es de extrañar que *Meditaciones estéticas sobre los pintores cubistas*, publicado en 1913 por Guillaume Apollinaire, aparezca entre sus primeras aproximaciones al movimiento, de la cual se fija en una vaga idea de no limitarse a lo humano ni a las viejas proporciones e ilusiones ópticas, con el fin de expresar la grandeza de las formas metafísicas con obras que sean más cerebrales que sensuales; no significa que apele a lo racional en el proceso de creación, sino, a que las obras sean construidas por el cerebro³⁸. De ahí, se entiende que la obra aspira a elevarse más allá de lo físico para llegar a un arte lleno de concepciones con las que lograr una nueva forma de ver. El cubista, tal y como lo concibe G. R. Lafora, se interesa por captar la esencia suprema de las cosas, algo que traduce a la expresión del universo en la medida en que este se ha humanizado (La geometría). Cuando se trata de abordar una obra cubista, el neuropsiquiatra ha realizado una catalogación de rasgos: Formas antitéticas o contrapuestas con líneas cruzadas; objetos invertidos y colores vivamente contrastados; tendencia a las concreciones simbólicas con las que desarrollar una posición imprecisa en el espectador³⁹; inclinación hacia el

³⁵ Paul Schilder trata de alcanzar un desarrollo más profundo de la naturaleza del proceso creador haciendo resaltar el esfuerzo psíquico. Por ello, la distinción se basa en dos esferas (de la que sólo comentamos la óptica y la psíquica, pero también encontramos otras como las *localizaciones táctiles*), y comenta que “las imágenes ópticas conscientes y las percepciones sólo constituyen una pequeña parte de lo que ocurre dentro de la esfera óptica”, queriendo decir que sólo con el ojo no percibimos todo. De esta manera, hay que prestar atención a la evolución de la esfera psíquica (es a su vez donde se desarrolla la patología cerebral). También hace hincapié en que las imágenes de la esfera psíquica no vienen dadas, sino que se adquieren, de forma presta mayor atención al delirio como una de las vías para arribar en la esfera psíquica.

³⁶ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 116.

³⁷ La evolución de la mente humana se asocia al estudio de la *ontogenia* o evolución individual, ya que imita las fases de la *filogenia* o evolución de la especie. Es decir, que la evolución mental se reproduce desde la infancia a la madurez de la misma forma que de las civilizaciones primitivas al mundo moderno. Así, en la constitución anatómica del cerebro humano encontramos regiones semejantes a las de seres primitivos y/o animales, con un proceso de herencia de mecanismos mentales primordiales.

³⁸ Como era de esperar, para G. R. Lafora el cubista por antonomasia fue Picasso. Pero no hay un Picasso sin entender la expresión y el trazo de los cuadros de Matisse y Derain, quienes establecieron un camino el cual para llegar a la forma abstracta, una manera metafísica de recoger el mundo en formas geométricas hubo antes una pulsión desencadenadora que se empoderó del propio ser y le llevó al ímpetu del lenguaje *fauve*, que se muestra con un color de fuerzas desmesuradas, como de figuras irreales, delirantes.

³⁹ El espectador es muy importante para el examen de las manifestaciones artísticas por enfermos mentales. Puede aportar ricos y variados conocimientos, que, por otro lado, y según G. R. Lafora, si es una persona no educada, la idea de pureza es más importante todavía.

trazo caricaturesco o estilístico; la nueva representación valida la forma en que cada individuo piensa un concepto, como ejemplo, Belleza. En este sentido, dentro de la distinción de los tipos de cubismo (científico, físico, órfico e instintivo) el más importante de todos es el instintivo:

“[...] es el más abundante y más individualista, pues cada uno expresa en él sus impresiones e ideas con signos y símbolos que emergen libremente de su caos imaginativo. Este es también el arte puro del enfermo mental esquizofrénico, cuya vida psíquica se condensa en signos y formas simplistas y en síntesis lineares de ideas”⁴⁰.

Como puede observarse, para G. R. Lafora la esquizofrenia está por encima de las demás enfermedades mentales, en tanto que permite estudiar una mayor diversidad y proliferación de expresiones y rasgos en el objeto artístico. Volviendo al individualismo, en las tesis derivadas de lo infantil, lo primitivo, los instintos y las esferas, el “artista moderno” es aquel sujeto individual que contempla el mundo desde un catalizador para modificarlo a su “imagen”, pero no semejanza. Así, los cubistas aglutinan en un lienzo retazos de la realidad, conglomerados y formas intercaladas con símbolos, que demuestra un arte puramente individualista al mismo tiempo que autístico. Por ello, G. R. Lafora toma como ejemplo la escultura de Oleksandr Arjípenco (fig. 5) para comprobar que la forma de ver el mundo cambia totalmente. La mirada del artista tiende hacia el “afacetado geométrico” de los conceptos universales: la belleza, que ya no se interpreta en líneas de la verosimilitud, y menos aún según con rasgos marcados por una sociedad; ahora pasa por el catalizador interno del artista, y se muestra hacia fuera, permitiendo validar la forma en que cada individuo interpreta el concepto de belleza⁴¹.

Con este aparato iconográfico, entre otros, G. R. Lafora logra identificar lo que denominó el *pensamiento esquizotímico* (o *esquizoide*), cuyo principio se halla en todos los seres humanos, aunque, particularmente en algunos, como en los esquizofrénicos. No es más ni menos que la distinción de formas de concebir el mundo por cada individuo. Es curioso que dentro del arte ultramoderno, según el neuropsiquiatra, posee mayores semejanzas con la pintura expresionista que con la cubista. Y, de todos modos, encajaría aún más con la literatura dadaísta gracias a las palabras de simbología erótica, los términos antitéticos y encadenados, de extraños ritmos y asociaciones sonoras⁴². Para G. R. Lafora el elemento principal del pensamiento esquizoide en el expresionismo sería la sinestesia: una forma excéntrica de percibir el mundo y por la que los expresionistas son capaces de

⁴⁰ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 119.

⁴¹ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 120-122.

⁴² Dadá no significa nada, pero significa todo. Dada aboga por lo ilógico, el sin sentido, la ruptura, desquebrajar encadenamiento de una fonética estructurada... El resultado: Hugo Ball en el Cabaret Voltaire vestido del “obispo mágico” en 1916, sumergido en un trance que le conduce a su poema impronunciable de palabras múltiples, que no dice nada legible: “Gdji beri bimba/ Glandridi lauli lonni cadori/ Gadjama bim beri glassala”. Gonzalo Rodríguez Lafora extiende en su reflexión que en ese despliegue ilógico de caracteres, formas fonéticas impronunciadas e imposible de transcribir, confluye en ambos casos con un lenguaje interno de la propia persona, que se muestra imposible para los demás.

producir diferentes sensaciones desde distintos sentidos, originando un estímulo que tiende a ser único y abstracto. Es decir, una manifestación como serían las audiciones coloreadas, la representación de los sentimientos o de los aspectos de la naturaleza. Por supuesto, el gran icono de todos fue el pintor ruso Wassily Kandinsky, quién definió la sinestesia como una herramienta dentro de las artes para aunar todos los campos en uno solo⁴³. En el ensayo aparece un caso clínico en particular de un paciente atendido por P. Schilder, y llama la atención porque este afirma ver el mundo desde una mirada sinestésica:

“[...] cuando yo digo rojo, es un concepto que puede ser expresado en colores, en música, en un sentimiento, en una sensación y/o en la naturaleza. Cuando este concepto es provocado de una u otra manera, siente el hombre a la vez todas las otras formas o maneras del concepto. El hombre no tiene cinco sentidos, sino sólo uno y sólo una clase de conceptos”⁴⁴.

Se trata de un paciente que aparentemente no tuvo contacto alguno con las artes, y menos aún con la vanguardia, pero, llega por sí mismo al concepto de sinestesia con el objeto de comprender el mundo que le rodea.



Figura 5: *Mujer peinándose*, Oleksandr Arjipenko, 1914. Fuente: © Universidad Francisco Marroquín.

⁴³ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 145.

⁴⁴ Rodríguez Lafora, *Don Juan*, 147.

5. Conclusiones

Al igual que se mencionó en la introducción, este artículo sobre G. R. Lafora y la Psicología del arte Ultramoderno no debe tratarse desde la óptica de cuánto sean o no ciertas las hipótesis que sostiene su trabajo, o, mejor aún, de cuál sea su grado de aplicabilidad. Más bien, ha de entenderse en cuanto a lo revulsivo que fue para el contexto español el hecho de trabajar sobre una nueva metodología que bebía de corrientes internacionales y tenía a fin proporcionar otro estudio del arte de vanguardia, basado en imbricar la creación de los enfermos mentales con el nuevo arte. Es decir, no se trata tanto de una analogía directa entre el vanguardista y el enfermo mental, sino, más bien, en examinar las diferentes formas en que brota la inspiración y se representa en la obra de arte; la reacción de los sectores artístico-culturales del momento contra el neuropsiquiatra, concretamente, dentro del círculo de Ramón Gómez de la Serna, parte de una malinterpretación de estas tesis en la línea de concebir una alusión hacia la vanguardia vista como un arte “degenerado”⁴⁵. Pero, ni por asomo fue la intención con que se publican los ensayos. El punto de encuentro entre ambas manifestaciones se ha ido desglosando a lo largo de los apartados 2 y 3, cuyas premisas descubrían que el arte vanguardista, al igual que las manifestaciones de enfermos mentales, proviene de una pureza del individuo, traducida al concepto de subjetividad: los estímulos internos y externos; la idea de impulso; introspección; arte como experiencia placentera y sustitutiva del juego; significación latente frente a contenido manifiesto, etc.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Abad, Francisco. “La Edad de Plata (1868-1936) y las generaciones de la Edad de Plata. Cultura y filología”. *EPOS* 23 (2007).
- Bassan, Fiorella. “La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”. *Escritura e imagen* 5 (2009).
- Bértolo, Inés. “Cesare Lombroso. Arte, genio y locura”. *Minerva* (2009): 80-83.
- Brihuega Sierra, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Brihuega Sierra, Jaime. *Vanguardias artísticas en España. 1909-1931*, Madrid: Cátedra, 1981.

⁴⁵ El “arte degenerado” fue la terminología utilizada por el régimen nazi para referirse al arte vanguardista, en contraposición al “arte heroico” que adoptaba un lenguaje neoclásico. Las bases del arte degenerado se constituían en la idea de que el arte de finales del XIX y principios del XX había caído en deterioro. Cuando se inaugura la exposición de *Arte Degenerado* en Múnich, 1937, entre las paredes se intercalaban las obras de aquellos “degenerados” junto a dibujos y pinturas de enfermos mentales, para así subrayar la decadencia y el sinsentido de la producción vanguardista. Aunque no concierne a este artículo, es interesante manejar este tipo de terminología despectiva puesto que en aquel momento a G. R. Lafora fue visto como un fustigador y denostador del arte vanguardista. Cosa que no era así, pero como se citó en otro de los apartados, algunos, como Santiago Ramón y Cajal acentuaron esa malinterpretación cuando evidencian su clara posición en contra de la vanguardia “muchos escritores serios y clarividentes han fustigado reiteradamente el arte de vanguardia... el doctor Lafora, comparando los deformes pintarrajes de cubistas y expresionistas”. En esa afirmación de “los deformes pintarrajes de cubistas” se encuentra una de las claves para entender la tensión entre vanguardistas y psiquiatras españoles. Parece no había un diálogo a priori.

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997: 5, 44.
- Csikszentmihályi, Mihály. *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998: 144-146, 198.
- Cyrulnik, Boris. *El murmullo de los fantasmas. Volver a la vida después de un trauma*. Barcelona: Gedisa, 2003: 143.
- Díaz Rodríguez, Mercedes. “Carlos González Ragel: expresionismo de principios de siglo”. *Laboratorio de Arte* 20 (2007).
- Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Freud, Sigmund. *The standar edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 3. London: The institute of psycho-analysis, 1978.
- Foster, Hal, Rosalind Kraus, Yve Alan Bois y Benjamin Buchloh. *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo y postmodernismo*. Madrid: Akal, 2006.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. México: FCE, 1967.
- González de Rivera, José Luís. “Evolución histórica de la psiquiatría”. *Psiquis* (1998): 332.
- Gómez de la Serna, Ramón. *La sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Consejería de Educación – Letras madrileñas contemporáneas, 1999.
- Gómez de la Serna, Ramón (dir.). *Los pintores íntegros*. Madrid: Salón de Arte Moderno, 1915.
- Gómez de la Serna, Ramón. “¿Qué es eso de esquizoides?” *El liberal*, 22 de mayo de 1922.
- Hernández Merino, Ana (comisaria). *Pinacoteca psiquiátrica en España, 1917-1990*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- Holmes, Brian. “Herbert Spencer (1820-1903)”. *Perspectivas* 24, nº 3-4 (1994): 554-559.
- Jarriot Rodal, Cristina. *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el Surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010.
- Kaufman, Doris. *Kunst und Krankheit: Studien zur Pathographie*. Gotinga: Wallstein Verlag, 2003: 60-62.
- Kraepelin, Emil. *Memorias*. Madrid: Alineistas del Pisuerga, 2010.
- Lafuente, Enrique. “La contribución de Gonzalo R. Lafora a la psicología del arte”. *Revista de Historia de la Psicología* 27 (2006).
- López Muñoz, Francisco, Juan de Molina, Silvia dePablo y Cecilio Alamo. “Lafora y el origen de la neuropsiquiatría biológica española”. *Psiquiatría biológica* 14 (2007).
- López-Ocón Cabrear, Leoncio. *Breve historia de la ciencia española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003: 343-346.
- Moya, Gonzalo. *Lafora. Medicina y cultura en una España en Crisis*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986.
- Nieto Yusta, Constanza. “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”. *Espacio, Tiempo y Forma* (2008).
- Pereña, Helena. “Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales”. *Átopos* (2007).
- Plumed Domingo, José Javier. “La clasificación de la locura en la psiquiatría española del siglo XIX”. *Asclepio* 57 (2005): 223-227.
- Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- Ramón y Cajal, Santiago. *El mundo visto a los ochenta años*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- Ribagorda, Álvaro. “La Residencia de Estudiantes”, Conferencia presentada en el seminario *Pedagogía, cultura y proyecto social*, UCM, Madrid, 2008.
- Rodríguez Lafora, Gonzalo. *Don Juan, Los milagros y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Rodríguez Lafora, Gonzalo. “La teoría y los métodos del psicoanálisis”. *Revista de Criminología, Psiquiatría y Medicina Legal* 58 (1923).
- Rodríguez Lafora, Gonzalo. “Las relaciones de la Revista Archivos de Neurobiología con la Asociación Española de Neuropsiquiatría y con la Liga de Higiene Mental”.

- Conferencia presentada en el *V Congreso de la Asociación Española de Neuropsiquiatras*, Salamanca, 1957 pp. 216-217.
- Sacristán, Cristina. “La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar”. *Cuicuilco* 45 (2009).
- Schilder, Paul. *Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre las energías constructivas de la psique*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Simón, Bennett. *Mind and madness in ancient Greece: The classical roots of modern psychiatry*. Ítica: Cornell University Press, 1980.
- VV.AA. “Historia de la psiquiatría. Lafora y el origen de la neuropsiquiatría biológica española”. *Psiquiatría Biológica* 14 (2014): 108-137.
- Yusta Nieto, Constanza. “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”. *Espacio, Tiempo y Forma* (2008): 286-299.