

De parodias, *parábasis* y psicopatologías. Ciencia y arte en José Ingenieros

Alejandra Gabriele¹
alegabriele@yahoo.com.ar

Resumen

¿Qué posición adopta una reflexión epistemológica que pretende mirar y reflexionar sobre el vínculo entre arte y ciencia en un representante del movimiento positivista en la Argentina como es José Ingenieros? A partir de este interrogante se propone aquí una perspectiva epistemológica configurada desde el supuesto de la lucha entre filosofía, ciencia y arte contra el caos (Deleuze-Guattari); y la dinámica presente entre dos categorías provenientes del campo del arte como parodia y *parábasis* (Agamben). Desde esta perspectiva se aborda una lectura posible de ciertas tensiones entre ciencia y arte en el artículo de Ingenieros “La psicopatología del arte”.

Palabras clave: *epistemología – positivismo.*

Abstract:

What position does an epistemological reflection, that want to think about the link between art and science in the work of a member of the argentine positivism like José Ingenieros, have to embrace? Beginning with this question, the present article intends to display an epistemological perspective configured from the hypothesis of the opposition of philosophy, science and art against chaos (Deleuze – Guattari), and the dynamic between categories elaborated in the field of art, of parody and *parabasis* (Agamben). An approach to certain tensions between science and art in the essay “The psychopathology in art” of José Ingenieros is realized from this perspective.

Key-words: *epistemology – positivism.*

¹ Alejandra Gabriele es profesora en Filosofía por la UNCuyo. Magister en Metodología de la Investigación Científica por la UNLa. Doctoranda en Filosofía en la UNLa. Se desempeña como profesora de Introducción a la Filosofía y Metodología de la Investigación en las facultades de Derecho y Ciencias Económicas de la UNCuyo.

Y tal vez pensemos, al terminar, que toda obra artística contiene un oculto tesoro de verdad, como en toda gran obra científica se descubre un aletazo de belleza.

José Ingenieros, *La psicopatología en el arte*.

1. Perfilando la mirada epistemológica

La inquietud que motivó este trabajo podría formularse de este modo: ¿qué posición adopta una reflexión epistemológica que pretende mirar y reflexionar sobre el vínculo entre arte y ciencia en un representante del movimiento positivista en la Argentina como es José Ingenieros? Para hacer frente a semejante interrogante, este primer apartado busca encontrar categorías, modos de mirar que permitan abordar, captar, comprender la tensión entre manifestaciones artísticas y científicas, en las que se despliega constantemente el juego del ocultamiento-desocultamiento, inclusiones-exclusiones, dominios y sometimientos.

El punto de partida es el terreno en el que se cruzan aspectos filosóficos, en tanto la epistemología es una disciplina filosófica, científicos (psicopatología) y artísticos. Cuando Deleuze y Guattari se refieren a la filosofía como la disciplina que consiste en *crear* conceptos, la están acercando a las ciencias y sobre todo a las artes, en tanto son creadoras también. Remarco la proximidad del término *creación* con las artes, porque tanto en la ciencia como en la filosofía se suelen utilizar otros términos tales como “descubrimiento”, “concepción”, más ligados a los presupuestos intelectuales que operan en las novedades científicas y filosóficas, dejando *creación* para el terreno de las intuiciones sensibles. Por lo tanto, afirmar que la filosofía *crea*, es ampliar la racionalidad filosófica reconociendo otras dimensiones en la producción del conocimiento. Es poner en evidencia el acto de *crear* como la condición de posibilidad de la filosofía en tanto que “no se puede conocer nada mediante conceptos a menos que se los haya creado anteriormente, es decir, construidos en una intuición que les es propia: un plano, un suelo, que no se confunde con ellos, pero que alberga sus gérmenes y los personajes que los cultivan.”²

Desmistificando la jerarquización que la tradición del pensamiento occidental estableció para esta tríada de saberes, Deleuze y Guattari los colocan en una dimensión en la que comparten dignidad semejante, a pesar de sus particularidades. Los tres participan en la lucha contra el caos: “la filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarremos

² G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p.13.

el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio lo venceremos.”³ Se trata de una tensión que impone un cosmos al tiempo que abre constantemente hendiduras por las que pueda filtrarse el caos.

Desde esta perspectiva, tanto la ciencia como el arte son formas de aproximarse a la realidad, pero una realidad que se percibe caótica. Frente a ese caos ciencia y arte toman distintos caminos. La ciencia pretende imprimir un orden a lo que se presenta sin orden, o incluso tratando de rescatar un posible orden previo de la naturaleza como han hecho los pensadores modernos. “Pero no existiría un poco de orden en las ideas si no hubiera también en las cosas o estados de cosas un anticaos objetivo”, sostienen Deleuze y Guattari, y a continuación citan las siguientes palabras de Kant de la *Crítica de la razón pura*: “Si el cinabrio fuera ora rojo, ora negro, ora ligero, ora pesado..., mi imaginación no encontraría la ocasión de recibir en el pensamiento el pesado cinabrio con la representación del color rojo.”⁴ Es decir, que las cosas suponen algún principio de orden *a priori*, al que la ciencia imprime otro orden de acuerdo a otros principios. O al menos ese fue el modo en que la ciencia moderna se relacionó con la naturaleza: imprimiendo el orden dictado por las leyes científicas y argumentando que se trataba del secreto funcionamiento de las cosas descubierto por la luz de la razón humana. Mientras que la lucha que el arte lleva contra el caos es para “hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una Sensación.”⁵

Para el orden naturalizado de la racionalidad científicista, pensar a la ciencia junto con el arte como formas de producción de conocimientos, se presenta como algo imposible de concebir de acuerdo con la clasificación de saberes y experiencias establecidas. Jerarquías que determinan el sitio preciso de cada saber:

Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden general, a qué ley general obedece, que principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro.⁶

³ Ibid, p. 203.

⁴ Ibid, p. 202-203.

⁵ Ibid, p. 205.

⁶ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1997, p. 5-6.

La posibilidad de pensar criterios, escenarios y discursos compartidos ente diferentes campos de la cultura, es viable a partir del establecimiento o la invención de otros supuestos a partir de los cuáles poder observar las vecindades entre ciencia y arte. ¿Cuál es entonces el lugar común, la *mesa de disección* que garantiza la posibilidad de yuxtaposición entre la ciencia y el arte? Este espacio común es el de suponer a ambos como producciones culturales, que en la tensión entre la distintas formas de luchar contra el caos, intentan interpretar el mundo (no ya reflejarlo). Desde este espacio de convivencia puede haber una circulación de categorías que permitan pensar diferentes fenómenos desde la ciencia y el arte.

Hemos dicho con Deleuze y Guattari que la filosofía *crea* conceptos, pero también en ocasiones los toma prestados de otros campos del saber. Es lo que ellos hacen con el término *rizoma* tomándolo de la botánica para pensar otra dinámica del conocimiento.⁷ De este modo, en este trabajo y a modo de ensayo, se utilizarán conceptos trabajados por Giorgio Agamben, tomados del ámbito teatral y literario que puedan ayudar a “iluminar” de otro modo y desde otra perspectiva la producción de conocimiento psicopatológico de José Ingenieros. Se trata de dos términos que provocaron las reflexiones que articulan este trabajo: *parodia* y *parábasis*. suponiendo que “todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes [...] es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario.”⁸

En el artículo “Parodia” de Giorgio Agamben aparecen las distintas acepciones del término *parodia*, según se trate de la tradición retórica clásica o moderna. En la Grecia Clásica la Parodia era entendida en el marco de la técnica musical, como una separación entre el canto y la palabra, entre *mélós* y *lógos*, “la parodia designa la ruptura del nexo ‘natural’ entre la música y el lenguaje.”⁹ Esta ruptura abre un *pará*, un espacio contiguo, que da lugar a la aparición y desarrollo de la prosa literaria, pero suponiendo una pérdida, la de las dimensiones de la palabra ligadas a la musicalidad.

En la *Poética* de Escalígero (fines del S. XVI), la Parodia deriva de la Retórica, del mismo modo que la Sátira lo hace de la Tragedia y el Mimo de la Comedia. Los juglares hacían de la Parodia una Retórica invertida al “jugar” con el orden de las palabras, trastocando el sentido en ridículo. “Quedan de todas maneras fijados dos rasgos canónicos de la parodia: la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en

⁷ Ver G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

⁸ G. Deleuze, Gilles y F. Guattari, *¿Qué es...?*, ob. cit., p. 21.

⁹ G. Agamben, *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 50.

cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes.”¹⁰

Otro carácter interesante de la parodia es el de no tener un lugar propio al no poder identificarse con la obra parodiada, “no puede renegar de su estar necesariamente al costado del canto (*para-oíden*)”¹¹, es decir que quien parodia debe renunciar a una representación directa de su objeto. “Si la ontología es la relación – más o menos feliz – entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre.”¹²

La parodia entonces puede entenderse de acuerdo con el sentido clásico como ruptura entre la palabra y su música, o desde una acepción moderna como el juego que trastoca lo serio en ridículo o incluso en lo nuevo. Ambos sentidos de parodia permiten pensar la ciencia moderna en su dimensión paródica en tanto cobra autonomía al distinguirse claramente de otras expresiones de la cultura, y en cuanto se constituye como ruptura o separación entre la racionalidad y un cierto “orden natural”. La racionalidad científica termina trastocando hasta el ridículo su propio orden cuando ha llevado su argumentación hasta territorios cientificistas erigiéndose como la condición y límite de toda racionalidad, enarbolando la ilusión de ser un conocimiento que refleja plenamente al objeto de su estudio. Si no fuera por el acostumbramiento al que ha conducido la naturalización de la lógica de la racionalidad moderna, se podría ver el orden impuesto por la racionalidad cientificista con el mismo estupor y risa que Foucault experimenta ante el relato de Borges sobre una insólita clasificación de animales en aquella enciclopedia china. “En el asombro de esta taxinomia – reflexiona Foucault –, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*.”¹³ Es ese asombro el que pretendemos recuperar desde la mirada paródica.

Tanto en la obra teatral como en la literatura, existe una interrupción de la parodia a través de la parábasis. Se trata del momento en que los actores de la comedia griega salen de escena para dar lugar al coro que se dirigirá directamente al público.

En el gesto de la parábasis, cuando la representación se quiebra y los actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, la tensión entre escena y realidad disminuye y la parodia conoce quizá su única disolución

¹⁰ Ibid, p. 49.

¹¹ Ibid, p. 51.

¹² Ibid, p. 62.

¹³ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1997, p. 1.

[...] El diálogo escénico – íntima y paródicamente dividido – abre un espacio a su lado (que físicamente está representado por el *logeíon*) y se convierte en coloquio, simple y humana conversación.¹⁴

Lo mismo ocurre en la literatura cuando la voz literaria se dirige directamente al lector. Tal vez se pueda pensar que uno de los problemas del discurso de la ciencia moderna y de la tecnociencia posmoderna, sea el haber perpetuado una parodia que posterga indefinidamente el momento de la parábasis.

Un posible lugar de la parábasis en el campo científico, en tanto momento que quiebra la ficción o la ilusión naturalizada de verdad de un cierto discurso, pueden bien ocuparlo las posiciones epistemológicas críticas, que teniendo en cuenta las condiciones de posibilidad del discurso científico y entendiéndolo como una producción cultural más, llevan adelante la tarea desmistificadora de la ciencia como representación de la realidad. Cuando se reconoce la ciencia como un aproximación interpretativa de la realidad, o cuando se entiende a la ciencia como un esfuerzo más entre otros por intentar dar explicación sobre lo que somos o intentamos ser, lo que producimos y nos produce, ¿no hay acaso un gesto de parábasis?

Esta es entonces la posición epistemológica desde la que dirigimos la mirada a “La psicopatología del arte” de José Ingenieros. Se trata de visualizar la dinámica tensión entre momentos paródicos y parábasis, entre la parodia que la perspectiva positivista proyecta en esta reflexión de fines del XIX que pretende vincular ciencia y arte, y la suspensión de la parodia psicopatológica, que por momentos aparece en la misma reflexión de Ingenieros.

2. Entre parodias y parábasis: *La psicopatología del arte*

“La psicopatología en el arte” es una conferencia pronunciada por José Ingenieros en 1899 en el Centro de Estudiantes de Medicina. Aquí confiesa haberse interesado por las patologías mentales a través de la lectura de obras como *Hamlet*, el *Quijote*, el *Enfermo imaginario*. Lo expresa así: “Parecióme evidente que en esos dominios de la psicología mórbida, el arte y la ciencia se daban la mano, poniendo el uno más calor y firmeza en el bosquejo sintético de los caracteres, permitiendo la otra más sutiles análisis y precisas determinaciones.”¹⁵ Se propone entonces, comprobar que “el arte, en sus creaciones más

¹⁴ G. Agamben, *Profanaciones*, op. cit, p. 62.

¹⁵ J. Ingenieros, *La psicopatología en el arte*. Buenos Aires, Elmer Editor, 1957, p. 9.

expresivas, ha forjado grandes tipos psicopáticos cuyo análisis puede ser de utilidad para los cultores de la patología mental.”¹⁶

De acuerdo con los supuestos sistematizados y difundidos acerca del pensamiento positivista en la Argentina, la lectura que podría hacerse casi de una manera automática sobre un artículo de José Ingenieros como es “La psicopatología del arte”, daría por resultado la observación de un predominio de la ciencia sobre el arte. Desde esta primera mirada el arte facilita a la ciencia ciertas percepciones intuitivas, constituyéndose en una especie de fuente de materia prima para el estudio de la ciencia psicopatológica en la medida en que la provee de una serie de casos que sirven de ejemplo para la argumentación científica, en tanto los valores estéticos están dados por la experiencia de manera inmediata y están condicionados por el tono afectivo de las sensaciones. En este ordenamiento de la ciencia y el arte, este último suele constituirse en el espacio de descanso y distracción, o regocijo del “espíritu” del científico en medio de su ardua y rigurosa tarea de producir el conocimiento que refleja el mundo.

Pero de acuerdo con lo expuesto en la introducción de este trabajo y la configuración de una mirada que pretende dirigir la atención a la dimensión en la que ciencia, arte y filosofía se encuentran vinculadas en la tensión que implica la lucha con el caos, comienzan a parecer otras aristas en el texto de Ingenieros que ya no se corresponden de manera tan clara y directa con los parámetros positivistas, como puede apreciarse en la siguiente cita: “Nunca, pese al común sentir de los mediocres, descubrí un necesario antagonismo entre los productos de la imaginación estética y de la imaginación científica, cuyos valores, distintos por sus métodos, parecen convergentes por sus más altos resultados.”¹⁷

Claro que el Ingenieros que escribe este artículo no es todavía el Ingenieros de la *Criminología* o de la *Sociología Argentina*. En 1899 se encuentra en las fronteras entre la militancia socialista, la experiencia modernista del Ateneo y la Syringa y las prácticas medico-psiquiátricas. Este mismo año el médico legalista Francisco de Veyga lo convocará para trabajar a su lado en el “Servicio de Observación de Alienados del Depósito de Contraventores 24 de noviembre”. Sergio Bagú, biógrafo de Ingenieros, cuenta que de Veyga “le hizo saber que esa dualidad de pensamiento y acción, llevada al extremo en que él estaba, había de ocasionarle serios prejuicios. Fue él quien le hizo ingresar de firme en las ciencias médicas y alentó sus primeras meditaciones sobre psicología, psiquiatría y criminología.”¹⁸ Pero al momento de escribir el artículo sobre el que trata el presente ensayo, Ingenieros no ha abandonado aún esa “dualidad de pensamiento y acción”.

¹⁶ Ibid, p. 21.

¹⁷ Ibid, p. 9.

¹⁸ S. Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*. Buenos Aires, Claridad “Biografías”, 1936, p. 70.

Este joven Ingenieros plantea que la obra de arte en sus formas más simples, consiste en valores estéticos elementales que se dan a los sentidos de manera inmediata, es decir, simples imágenes de sensaciones. Pero el aumento de la experiencia del individuo y la sociedad moderna, han hecho de la experiencia artística un fenómeno mediato de asociaciones complejas entre conceptos sintéticos de imágenes, llegando a los dominios de la imaginación creadora. “Llegadas a esas formas superiores –sostiene –, las construcciones artísticas adquieren un sentido convergente al de las elaboraciones científicas; por diversos caminos la ciencia y el arte pueden marchar hacia fines concordantes, coincidiendo los valores estéticos y los valores lógicos.”¹⁹ Si bien reconoce “diversos caminos”, ambas verdades conducen al ideal de perfección, que es el centro de la preocupación teórica de Ingenieros. Por esta razón no tiene problemas en reconocer los diferentes tipos de representación de la verdad que suponen la ciencia y el arte. La verdad tal como se presenta en el arte es “una verdad cálida y transfigurada, capaz de evocar la realidad intuitivamente, bajo la forma de la emoción estética. Su valor lógico es menor que el de la verdad cristalina y fría que determina la ciencia.”²⁰ En esta convivencia y complementariedad entre las verdades del arte y de la ciencia puede leerse también una dinámica entre las posibilidades que el arte genera al abrir espacios por los que penetra una “cálida” corriente de aire proveniente del caos que iluminando por un instante es “capaz de evocar la realidad intuitivamente”, contenida y configurada a su vez por la vocación ordenadora de la ciencia a través de sus criterios lógicos.

Esta dinámica también oscila entre la parodia y la parábasis. Si se entiende la parodia como ruptura entre la palabra y su música, como una separación que se intensifica exagerando ciertos rasgos en un sentido unívoco, se puede decir que el discurso científico es paródico cuando impone una lógica que en algunos casos excluye la posibilidad de perspectivas diferentes, y en otros casos subsume los elementos diversos bajo los principios impuestos por su racionalidad. Al tomar Ingenieros las obras de arte como canteras de observación psicopatológica, está agudizando el carácter paródico de la ciencia. No sólo la ciencia es una mediación, en el sentido de una construcción acerca de la “realidad”, sino que la ciencia se construye a partir de otra mediación como es la obra de arte. Las obras de los artistas aparecen al servicio de la constitución de casos patológicos lo suficientemente claros como para contribuir al estudio de la psicopatología. Es decir, que el arte se presenta por momentos parodiado y subsumido a su vez en la parodia científica, como puede observarse en la siguiente afirmación de Ingenieros:

¹⁹ J. Ingenieros, *La psicopatología...*, ob. cit., p. 10.

²⁰ *Ibíd*, p. 12.

muchos artistas fueron a la vez admirables observadores, de Eurípides a Dante, de Shakespeare a Goethe, de Cervantes a Molière; en sus obras podemos estudiar toda la gama anormal que oscila entre las pasiones y la locura, con la ventaja de estar ciertos rasgos mejor acentuados en la obra de arte que en la realidad misma.”²¹

Esta profundización de la parodia científica se expresa en la separación que realiza Ingenieros de los personajes que considera casos paradigmáticos de ciertas patologías, de su lugar y sentido en la obra de arte. Es decir, que se está produciendo lo que Agamben señala como la separación entre el canto y la palabra, entre *mélós* y *lógos*. Este momento doblemente paródico se intensifica, por ejemplo, en las descripciones de las patologías de los personajes de las obras de Shakespeare, cuando Ingenieros sostiene que

el Rey Lear se nos presenta con los atributos más simples de la locura: agitación en la conducta, delirio en los razonamientos, alucinaciones en los sentidos, disolución demencial en la personalidad. Por todo ello su derrumbe psíquico es más brusco y ruidoso que el de Hamlet o Macbeth, sin que en momento alguno podamos dudar del diagnóstico de su locura: sencilla, sin sutileza, sin claro-oscuro.²²

Sin embargo, la justificación de estos gestos paródicos está fundada en una especie de complementariedad tanto en el origen como en los resultados de las obras literarias y las teorías médico-psicológicas. Ingenieros reflexiona diciendo:

Si los artistas han interpretado caracteres humanos, la crítica de estos puede hacerse con el concurso de la psicología; y si esos caracteres no son normales, entrando como Lear, a los dominios de lo psicopatológico, o manteniéndose en las fronteras como la Gubler, será de provecho oír el juicio de la patología mental para valorar sus méritos.²³

En esta cita no es ya la imagen de la subsunción la que predomina sino la de la colaboración. El arte interpretando los caracteres humanos estaría también “iluminando” el objeto de estudio de la psicopatología: “Así como tantos artistas contem-

²¹ *Ibíd.*, p. 11.

²² *Ibíd.*, p. 16.

²³ *Ibíd.*, p. 20.

poráneos han buscado en la ciencia una inspiración o un consejo, para poner más vida y más emoción en sus creaciones, no será inútil que los hombres de ciencia pidamos al arte su inspiración y su consejo.”²⁴ En reflexiones como estas pareciera que Ingenieros intentara recuperar el vínculo perdido entre *lógos* y *mélos*, entre la ciencia y el arte. Restaurar esa ruptura a través de una argumentación que se convierte en coloquio, simple y humana conversación, ¿no es acaso abrir el espacio de la parábasis? ¿no se trata de suspender, al menos por un instante, el carácter paródico del discurso científico?

3. A modo de conclusión

Este trabajo pretendió perfilar una mirada epistemológica que permitiera visualizar los movimientos, las tensiones y las luchas al interior de la constitución de los saberes en general, pero particularmente, cómo operan estas tensiones, movimientos y luchas en la reflexión que José Ingenieros realiza a propósito de los vínculos entre ciencia y arte en su artículo de juventud “La psicopatología del arte”.

A partir de una perspectiva epistemológica configurada desde el supuesto de la lucha entre filosofía, ciencia y arte contra el caos; y la dinámica presente entre dos categorías provenientes del campo del arte como parodia y parábasis, se realizó una lectura posible de ciertos movimientos tensionales entre ciencia y arte en el escrito de Ingenieros. Se pudo visualizar una dinámica en la que la parodia científica es suspendida por momentos por la parábasis provocada por ciertas reflexiones que producen la emergencia de una construcción del conocimiento integradora de las dimensiones científicas y artísticas. De este modo se hace también evidente que no se trata de un discurso positivista homogéneo, si bien el universo del discurso en el que está inserto el autor es positivista. Se puede pensar también que aunque exista una firme pretensión de totalidad en la construcción de una posición teórica en el campo de la ciencia (como en cualquier otro), siempre hay fuerzas en lucha que impiden una constitución plena y acabada del saber. Cada tanto se filtran fuerzas desordenadoras que surgen del caos produciendo intersticios, líneas de fuga, momentos de parábasis, generando así posibilidades de nuevos órdenes.

La inquietud se ha renovado, ahora dirigida a continuar indagando en torno de las tensiones y construcciones solidarias entre la ciencia y otras dimensiones de la cultura. Es decir, ¿qué otros ordenes están presentes en la conformación del discurso científico?

²⁴ *Ibíd*, p. 22.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- Bagú, Sergio. *Vida ejemplar de José Ingenieros*. Buenos Aires, Claridad “Biografías”, 1936.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Díaz, Esther. *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires, Biblos, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1997.
- Ingenieros, José. *La psicopatología en el arte*. Buenos Aires, Elmer Editor, 1957.