

XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. III Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2021.

# La afectividad en la esquizofrenia y en el arte.

Buscarini, Carlos Antonio.

Cita:

Buscarini, Carlos Antonio (2021). *La afectividad en la esquizofrenia y en el arte. XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. III Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. III Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-012/164>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/even/Puz>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# LA AFECTIVIDAD EN LA ESQUIZOFRENIA Y EN EL ARTE

Buscarini, Carlos Antonio

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

## RESUMEN

Nuestro objetivo es presentar la relación entre el artista plástico y el paciente esquizofrénico. Sustentamos nuestra tarea en investigaciones que consideran una estrecha relación entre el estilo manierista y la esquizofrenia. Nos ocupamos del inconsciente fenomenológico, distinto del inconsciente simbólico, propuesto por el psicoanálisis freudiano. Nos referimos a lo infigurable en pintura y a la con la afectividad en el proceso creativo. Juega en ello un rol importante la fantasía, como distinta de la imaginación. Asumimos un enfoque fenomenológico, con base en el desarrollado por Marc Richir, quien se vincula y a la vez se distancia críticamente de la fenomenología husserliana.

## Palabras clave

Inconsciente - Manierismo

## ABSTRACT

AFFECTIVITY, SCHIZOPHRENIA, ART

We pursue the goal of to present the relation between plastic artist and schizophrenic patient. Our work its support in investigations who consider a close links between mannerist style and schizophrenia. We occupied of phenomenological unconscious, different of symbolic unconscious, propose for Freudian psychoanalysis. We refer at no figural in painting and the disintegration of form in the arts. We consider the corporality in relation with affectivity in the creative process. To play in this an important role the phantasy, different of imagination. We assume a phenomenological point of view, based on the developmental of Marc Richir; he to relate and to separate critically of husserlian phenomenology.

## Keywords

Unconscious - Mannerism

Se ha estudiado a enfermos esquizofrénicos, mayoritariamente a través de dibujos, esculturas, tejidos, textos y collages. El trabajo de Hans Prinzhorn en 1922, un clásico del tema, así lo demuestra. Habitualmente se considera que existe una estrecha relación entre el manierismo y la esquizofrenia. Pero hay una diferencia entre la afectación, que caracteriza a la histeria, y el amaneramiento, que es propio de la esquizofrenia. “Mientras que con la afectación quiere compensarse una falta de *armonía* afectiva en la zona *emocional*, los manierismos se fundan en una acentuación exagerada de las categorías *formales* del comportamiento, y sirven para la consolidación de un yo inseguro”[1]. En estudios

recientes, se afirman dichos conceptos: “La fenomenología concibe la esquizofrenia como un trastorno de la ipseidad, caracterizado por una conciencia intensificada de aspectos normalmente implícitos o pre-reflexivos, por un sentido disminuido de sí mismo como sujeto de la experiencia y de la acción y por la alteración de la articulación perceptiva con el mundo”[2]. También leemos que “en la esquizofrenia (...), la perturbación más esencial parece afectar ese sentido de sí mismo más básico o mínimo en una manera fundamental, socavando el más íntimo y fundamental ‘yo’. Podría ser que esa fragmentación y colapso de la ipseidad básica sea el generador de problemas que reflejan las perturbaciones más distintivas de la esquizofrenia”[3]. Se entiende que en el manierismo el yo se cierra y se sumerge en la irrealidad del arte o de la actividad autista. Un ejemplo valido se da en el *Parque de los monstruos* de la villa Bomarzo; surge allí, de entre los árboles y arroyos, una fabulosa sucesión de desmesuradas esculturas talladas en roca, con sus rodeos y laberintos del alma, de una belleza terrorífica. En el manierismo de las conductas patológicas, “el esquizofrénico experimenta el derrumbamiento total de su yo, y con él el del mundo. El miedo que de este modo se origina refuerza esta entrega a las impresiones del momento y la sensación de pérdida de apoyo”[4]. Arnold Hauser, por su parte, ha considerado que, para comprender el manierismo en la historia del arte, hay que entender que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que “la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma”[5]. Por ello al separar el concepto ‘manierista’ del de ‘amanerado’ se obtiene una categoría histórica-artística útil para los fenómenos a estudiar. En el aretino Giorgio Vasari, autor de *Vidas de pintores, escultores y arquitectos*, publicado en 1550 y 1568, *maniera* significa ‘estilo’ en el más amplio sentido de la palabra.

Eugen Bleuler, quien introdujo la palabra y el concepto “esquizofrenia”, en 1911, ha considerado las alteraciones de la afectividad como uno de los síntomas básicos de la esquizofrenia: entre otras, embotamiento afectivo, irritabilidad, indiferencia, hipersensibilidad, rigidez, defecto del contacto emocional. La existencia sin sustento, que huye de un mundo desvalorizado, fracasa en la escisión (*Spaltung*), es decir, en la división del sujeto, manifiesta en psicoanálisis, entre el yo o el psiquismo más íntimo y el sujeto del discurso consciente.

Leo Navratil ha demostrado que los dibujos del enfermo esquizofrénico muestran rasgos manieristas. “En la representación manierista, la figura humana pierde la forma natural establecida por las reglas del arte clásico (...). Las figuras no poseen rela-

ción sólida alguna con el suelo, sino que parecen flotar (...). La posición de las figuras es afectada, pretenciosa, dislocada. Con cierta frecuencia se presentan intensamente movidas, o bien como petrificadas de repente en pleno movimiento”[6]. Ello significa que la forma del objeto es alterada desde lo afectivo. En la historia del arte, la raíz de la desintegración de las formas se da en la relación entre la conciencia y el inconsciente, ya que “cualquier obra de arte tiene, sin duda, sus raíces últimas en el inconsciente. Al crear su obra, el artista se mueve siempre en los ámbitos ocultos de su psique, y aun los esfuerzos más grandes por tener conciencia artística conservan un residuo del proceso inconsciente. Jamás un artista ha sido capaz de comprender y controlar plenamente el alcance de su obra. Una vez concluida, la obra inicia una vida propia, y solo entonces desenvuelve su significado íntegro y sus consecuencias, que son desconocidas por el autor”[7].

¿Cuál es la diferencia entre el artista normal y el paciente esquizofrénico? Un paciente de Navratil, sordo, lo que hacía imposible comunicarse con él por el lenguaje, concebía el mundo a través de imágenes. En ocasiones solo podía dibujar garabatos. Cuando a través del tratamiento, volvía a dibujar, sus trabajos mostraron numerosos rasgos manieristas. Navratil concluye que en dicho paciente “el ‘artista’ era la psicosis”[8]. Nosotros sólo diremos que, si ello es cierto respecto del esquizofrénico artista, no es menos cierto que el artista esquizofrénico es creativo a pesar de la enfermedad. La esquizofrenia, por sí misma, no convierte a una persona en artista.

Ahora bien, el artista normal o el paciente esquizofrénico, trabajan con sus manos. Por ello nos parece pertinente aquí la observación de Heidegger: “toda obra de la mano se basa en el pensar. La mano dista infinitamente, es decir, por un abismo de esencia, de todos los órganos prensiles: zarpa, uña, garra. Sólo un ser que habla, o sea, piensa, puede tener mano y ejecutar mediante su manejo obras manuales”[9]. Pero no hay un pensar desencarnado, porque la relación a la esencia es una cierta *manera* del “ser-ahí” (*Dasein*) como cuerpo (*Leib*). Cabe entonces la pregunta ¿qué rol juega el cuerpo en las emociones? “El movimiento de un cuerpo en cuanto primer objeto cultural está investido de significaciones sedimentadas e instituye un mundo con cada gesto.” (...) Más aún, “el movimiento corporal vehiculiza la emoción, le da un particular tipo de existencia, una existencia motriz que modula el espacio, la percepción, la relación con el otro y la expresión”[10]. Ariela Battan rescata la noción de *performance*, estudiada por E. Fischer-Lichte, que “remite al hecho de que la emoción no se cumple en el ámbito de la pasividad, sino que posee, más bien, una función productiva, la emoción es una determinada realización motriz y corporal de la vida afectiva de los sujetos”[11].

Los pacientes esquizofrénicos se han expresado a través de dibujos y pinturas. Al considerar la obra de arte pictórica, Marc Richir se ha ocupado de lo ‘infigurable’, partiendo del análisis husserliano de la conciencia de imagen. Del lado del ego que

contempla el cuadro, Husserl distingue la exposición que hace aparecer, en lo imaginario, el objeto que queda representado, esto es, el tema del cuadro; La intencionalidad imaginativa es, indisolublemente una y sin embargo doble en su unidad: hace mención a la presentación, que no existe de suyo, pero que constituye la aparición imaginaria del tema del cuadro, y que mienta, al tiempo, a este último. El objeto representado, sólo está ahí en apariencia, mediante su presentación; esta lo da a ver bajo la forma de un simulacro. La presentación es simulacro en la medida en que está puesta por el acto intencional para funcionar, en el acto mismo, como no puesta; es decir, exclusivamente puesta para, al punto, borrarse ante el tema del cuadro representado. La presentación no figura nada por sí misma y tampoco está figurada por nada, dado que se desvanece en el tema del cuadro figurado; existe en virtud de su inexistencia[12]. Es evidente la importancia que tiene en Richir la obra de Merleau-Ponty. Por ello acudimos a la interpretación de dicho autor que ofrece Thamy Ayouch. Merleau-Ponty persigue la primacía otorgada a la *intencionalidad operativa*, para resaltar su dimensión no representativa. El retorno de lo visible al vidente, de lo sensible al sintiente, contiene una no coincidencia, un infigurable. La inscripción de Merleau-Ponty de una visibilidad estructurante invisible, reenvía para un infigurable de la pulsión al fundamento de la búsqueda en la figurabilidad del afecto. Lo que Merleau-Ponty llama “inconsciente”, corresponde, en opinión de Ayouch, a una búsqueda de la figurabilidad del afecto[13]. En el paso de lo somático a lo psíquico, se juega la búsqueda de la *figurabilidad del afecto*; búsqueda en figurabilidad porque se trata, no de una representación, sino de figuración, de presentación. La presentación corresponde a un trabajo de figuración operada por el afecto cuando pasa del inconsciente a la conciencia[14].

Nos hemos referido a la presentación del objeto como simulacro. Ocurre que el simulacro comporta una dimensión de “ficcionalización” y una dimensión de *indeterminación*. La imaginación no “crea” sus objetos a partir de nada: se “funda” sobre “algo” que, aun siendo virtual, no por ello deja de inducir “efectos”. Ese “algo” es lo que Richir denomina *phantasia* y que identifica como una “dimensión salvaje”. La *phantasia* es figurable y pasa a figuración cuando se ve reinsertada dentro de la intencionalidad imaginativa, la cual procede de una institución (*Stiftung*). Entre la *phantasia* y la imaginación hay un irreductible hiato, y el paso de la una a la otra es aquello que Richir llama una ‘transposición arquitectónica’, un cambio brusco de registro. Dicha transposición arquitectónica implica volver a descender a las profundidades, para desvelar la formación del “sentido haciéndose”. Además, las estructuras “intencionales” deben considerarse junto a las estructuras de temporalización/espacialización que les son específicas. Se trata de la formación del sentido y, después, de la institución del sentido. Es el problema de la consideración del lenguaje fenomenológico, testimonio de la formación del sentido haciéndose y de su enunciación, o de su

expresión, en una “lengua”[15]. Para Richir, no hay *arte* de pintar que no ponga en juego, explícitamente, la “*phantasia*”[16]. Suponemos que dicha “fantasía” se da tanto en el artista normal como en el paciente esquizofrénico. Una aclaración importante de Sacha Carlson, nos dice que toda esta problemática se cifra en que “el Yo imaginado posee un poder ilusionante, susceptible de captar o cuando menos de neutralizar la vida afectiva. Así, una fenomenología de la imaginación, de la *phantasia* y la afectividad habrá de verse acompañada por una reflexión sobre las psicopatologías, que, de hecho, cabe considerar como ‘enfermedades de la imaginación’”[17].

La parte infigurable de la *pahntasia* es del orden de la afectividad, consiste esencialmente en *afección*. No siendo intencional, la *phantasia* no tiene objeto figurado, ya sea “real” o imaginado. Aquí está en *juego* la temporalización en *presencia sin presente asignable*, lo que Richir llama temporalización en lenguaje. Así, la “vida profunda” del “sujeto” está constituida, en el límite inestable entre el “subconsciente” y el “inconsciente” fenomenológicos, por el entrelazamiento inextricable de esquematismo y afectividad[18]. En este esquematismo, sin concepto determinado, el pensamiento y la sensibilidad son indiscernibles.

¿Qué se entiende por inconsciente fenomenológico? Según Richir, si nombramos inconsciente simbólico, -es decir, el inconsciente del que trata el psicoanálisis freudiano- la constelación más o menos organizada y congelada de “significantes-seres-de-mundo” en la experiencia, debemos distinguirlo de un *inconsciente fenomenológico* en tanto que campo ya fenomenológicamente diferenciado de lo inmemorial y de lo inmaduro, en los juegos complejos de sus proto-temporalizaciones/proto-espacializaciones, donde se “sedimentan”, por retaguardia de toda conciencia, lo que Richir ha nombrado las esencias (*Wesen*) salvajes, a la vez reminiscencias y premoniciones trascendentales[19]. Otra denominación para “esencias salvajes” es lo que Richir llama “concretudes fenomenológicas”, que aparecen en un parpadeo fenomenológico entre aparición y desaparición. El mundo fantaseado es un testimonio indirecto de lo que Richir nombra el campo fenomenológico salvaje o arcaico. “El carácter fenomenológico propio de las apariencias como solo apariencias, como jirones aparentes de fenomenalidad de una pluralidad a priori indefinida de fenómenos siempre ya tomados en su esquematización proto-temporalizantes y proto-espacializantes, es de aparecer *a la vez* como reminiscencias trascendentales de este pasado transcendental y como premoniciones trascendentales de este futuro transcendental, es decir a la vez, como *inmemoriales* para siempre, viniendo de más lejos que todo recuerdo, e *inmaduros* jamás, yendo más lejos que toda anticipación”[20]. Como si estuviéramos aun y siempre en el orillo del mundo o de los mundos plurales que no hacemos sino entrever. “Experiencia privilegiada de ciertos artistas, ciertamente, pero que no es sin tener un estatuto propiamente fenomenológico, el de testimoniar la proto-temporalización/proto-espacialización de los fenómenos, de lo que esto no es una simple construcción especulati-

va”[21]. Dicho de otro modo, el acceso salvaje, es naturalmente afectivo; luego se da el fenómeno de lenguaje. La afectividad arcana pertenece a un “inconsciente fenomenológico”, distinto del inconsciente simbólico del psicoanálisis. Los destellos sobre el “inconsciente fenomenológico” ocurren en parpadeo, consonantes con lejanías de mundo apenas “entre-apercebidas”. Hay un hallazgo de configuraciones de sentido más arcaicas. Se trata de sentidos que se sienten afectivamente. Como hay, *a priori*, multiplicidad indefinida de sentidos, hay, a la vez, multiplicidad indefinida de ritmos. Puede ser que varios ritmos se recubran uno al otro, en acorde armónico, o en discordancia/disonancia, en la búsqueda de un sentido que no puede temporalizarse/espacializarse sino articulando varios sentidos, y esto constituye toda la dificultad -y la necesidad de la cultura como “adiestramiento” o “disciplina” del espíritu en vista del sentido[22].

“Toda obra de pensamiento, se trate de filosofía, de literatura, o de arte plástica, lleva irreductiblemente la impronta, no obstante, la ‘universalidad’ de sus dimensiones, de una radical *singularidad* -que no tiene nada de una particularidad subsumible bajo un universo -, sino que es bien, a su manera, coextensiva de un ‘clima de mundo’, de una *Grundstimmung* [estado de ánimo fundamental]”[23]. Hay, no obstante, una *división interna* en la *Stimmung*, que es sin duda la matriz trascendental de la distinción entre *Stimmung* [estado de ánimo] normal y *Verstimmung* [mal humor], patológica. “La raíz de la división interna de la *Stimmung* y de la *Befindlichkeit* [disposición afectiva] habría pues que buscarla del lado del hacer y del abortar del sentido o de los sentidos”[24]. Richir deja abierta esa posibilidad. No obstante, considera que “la tonalidad normal no es durablemente exclusiva de la creatividad o de la productividad, mientras que la tonalidad patológica es esterilizante, que hace irrupción como un ‘acceso’ que inhibe por largo tiempo toda productividad”[25]. Siempre nos encontramos con la relación entre las expresiones y el pensamiento. “Una obra de arte puede combinar significados habituales con algo incongruente, trastornando y -haciendo eso- hacer explícitos significados prácticos que son más usualmente tomados por garantía”[26]. Hay tendencia en un sentimiento emocional *hacia* su expresión, ya que las expresiones son una parte integrante de las emociones y de los pensamientos. Entonces ¿qué rol le compete al arte? Una vez más Navratil nos da una respuesta: “la producción original hace posible un hallazgo del yo y la realización de sí mismo. Aquí reside la relación esencial entre el yo y la creación artística, para la persona sana y para el esquizofrénico”[27]. Pero sabemos que los puntos de contacto entre el artista normal y el paciente esquizofrénico no implican similitud de circunstancias. La producción creadora del paciente esquizofrénico es un síntoma de la enfermedad; el proceso formador en que se basa, un intento de restitución dentro del curso de la enfermedad. ¿Qué convierte a alguien en artista? Navratil señala tres condiciones: “unas dotes innatas, el acuerdo con el arte y lo propiamente productor, la fuerza creadora”[28]; esta última capacidad la encuentra también en los

pacientes esquizofrénicos.

Los “existenciales” son diferentes accesos posibles al mundo. La *Wesen* es una esencia sin concepto, un horizonte de mundo, un existencial encarnado. Merleau-Ponty considera que lo existencial es del orden del inconsciente fenomenológico; por lo tanto, no es percibido. ¿Qué relación hay entre el inconsciente fenomenológico y el inconsciente simbólico del psicoanálisis? El psicoanálisis suscita una variación eidética de las esencias, que se denomina “asociación libre”. O sea, que hay una verdadera dimensión fenomenológica del inconsciente. El problema es el de la articulación entre las dimensiones simbólica y fenomenológica del inconsciente; problema de la “marca significativa” de los “existenciales encarnados”, por lo que es necesario concebir también algo como “existenciales simbólicos”[29].

Clara Kean, paciente esquizofrénica, ha dicho que detrás de los síntomas subyace un yo atormentado, incambiable por tratamientos físicos, un aplastamiento afectivo; ella sentía que su sentido del yo era destruido a causa de su inestable permeabilidad[30]. Elizabeth Pienkos, por su parte, recomienda a investigadores y clínicos interesados en comprender la esquizofrenia, tener una base en fenomenología para ser conscientes de sutiles formas de experiencia que acompañan este desorden y evitar el peligro inherente a muchas entrevistas estandarizadas y evaluaciones subjetivas[31]. Creemos que tener en cuenta el inconsciente fenomenológico puede contribuir, en parte, a dicha finalidad.

## NOTAS

- [1] Navratil, *Esquizofrenia y arte*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 29.
- [2] Pérez et al., “La hora de la fenomenología en la esquizofrenia”, *Clínica y salud*, Vol. 21, Nº 3, 2010, p. 221.
- [3] Sass et al., “Variedades de la experiencia de sí mismo una fenomenología comparativa de la melancolía, la manía y la esquizofrenia”, *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, Vol. 14, Nº 28, enero-junio, 2014, p. 62.
- [4] Navratil, cit., p. 28.
- [5] Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1964, I, p. 404.
- [6] Navratil, cit., p. 32.
- [7] Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1969, p.56.
- [8] Navratil, cit., p. 52.
- [9] Heidegger, *Was heisst Denken?* Tubingen, Max Niemeyer, 1954, p. 51.
- [10] Battán, “El cuerpo como teatro: fenomenología y emociones”, *Eidos*, Nº 35, 2021, pp. 228-229.
- [11] Id., p. 230.
- [12] Richir, “De lo infigurable en pintura”, *Eikasía*, 2013, enero, pp. 611-612.
- [13] Ayouch, “De la passivité a la figurabilité de l’affect : Freud dan les enseignements de Merleau-Ponty au Collège de France”, *Collège de France*, 2021, p. 11.

[14] Id.

[15] Schnell, “Phantasia y percepción en Marc Richir”, *Investigaciones fenomenológicas* Nº 9, 2012, p. 411.

[16] Richir, “De lo infigurable...” cit., p. 612.

[17] Carlson, “Fenómeno, lenguaje y afectividad (Richir, Heidegger)”, *Revista pensamiento político* Nº 7, 2016, p. 215.

[18] Richir, “De lo infigurable...” cit. P. 613.

[19] Richir, “Phénoménologie et psychiatrie: d’une division interne a la Stimmung”, *Études phénoménologiques*, Tome VIII, Nº 15, 1992, p. 114.

[20] Richir, “Sur l’inconscient phénoménologique: époque, clignotement et réduction phénoménologiques”, *L’Art du Comprendre*, Nº 8, février, 1999, p. 130.

[21] Id. P. 131.

[22] Richir, “Phénoménologie et psychiatrie” cit., p. 106.

[23] Id., pp. 107-108.

[24] Id., p. 112.

[25] Id., p. 107.

[26] Ratcliffe, “Philosophical Empathy in the Style of Merleau-Ponty”, *Continental Philosophy Review*, 2021, p. 5.

[27] Navratil, op. cit., p. 148.

[28] Id., p. 177.

[29] Carlson, op. cit., p. 272-278.

[30] Kean, “Silencing the Self: Schizophrenia as a Self-disturbance”, *Schizophrenia Bulletin*, vol. 35, Nº 6, p. 1035.

[31] Pienkos et al., “Schizophrenia, language, and the phenomenological interview”. *Psicopatología Fenomenológica Contemporánea*. EAWE 7(2), 2018, p. 25.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ayouch, T. (2021). “De la passivité a la figurabilité de l’affect: Freud dans les enseignements de Merleau-Ponty au Collège de France”. *Freud au Collège de France*. Antoine Compagnon, Céline Surprenant (ed.) Collège de France. Paris.
- Battán, A. (2021). “El cuerpo como teatro: fenomenología y emociones”, *Eidos*, Nº 35 (207-235).
- Carlson, S. (2016). “Fenómeno, Lenguaje y Afectividad (Richir, Heidegger)”. *Revista pensamiento político* Nº 7 (185-217).
- Hauser, A. (1964). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama. (2 tomos).
- Heidegger, M. (1954). *Was heisst Denken?* Tübingen. Max Niemeyer.
- Kahler, E. (1969). *La desintegración de la forma en las artes*. México. Siglo XXI Editores, S.A.
- Kean, C. (2009). “Silencing the Self: Schizophrenia as a Self-disturbance”. *Schizophrenia Bulletin*, vol. 35, Nº 6 (1034-1036).
- Navratil, L. (1972). *Esquizofrenia y arte*. Barcelona. Editorial Seix Barral, S.A.
- Pérez-Álvarez, M., García-Montes, J., Sass, L. (2010). “La hora de la fenomenología en la esquizofrenia”. *Clínica y Salud*. Vol.21, Nº 3 (221-233).
- Pienkos, E. y Sass, L. (2018). “Schizophrenia, language, and the phenomenological interview”. *Psicopatología Fenomenológica Contemporánea*. EAWE 7(2) (10-28).

- Ratcliffe, M. (2021). "Philosophical Empathy (in the Style of Merleau-Ponty)". *Continental Philosophy Review* (1-20).
- Richir, M. (1992). "Phénoménologie et psychiatrie: d'une division interne a la Stimmung". *Études phénoménologiques*, Tome VIII, N° 25 (81-117).
- Richir, M. (1999). "Sur l'inconscient phénoménologique : époché, clignotement et réduction phénoménologiques". *L'Art du Comprendre*, N° 8. De l'inconscient phénoménologique, février (116-131).
- Richir, M. (2013). "De lo infigurabile en pintura". *Eikasia*, enero (611-620).
- Sass, L. y Pienkos, E. (2014). "Variedades de la experiencia de sí mismo: una fenomenología comparativa de la melancolía, la manía y la esquizofrenia". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 14, núm. 28, enero-junio (37 -66).
- Schnell, A. (2012). "Phantasia y percepción en Marc Richir", *Investigaciones fenomenológicas*, N° 9 (407-429).