

Eloy de LLamas
Córdoba, Argentina 2009

Fundamentación del Trabajo Final de la Licenciatura en Escultura - Universidad Nacional de Córdoba-

Aclaración

El presente escrito complementa una producción escultórica y gráfica, realizados para ser presentados como trabajo final de la carrera de licenciatura en escultura en la UNC. Los trabajos finales no tienen la exigencia de ajustarse a un protocolo y método científicos, y por ello presenta una amplia libertad para su desarrollo. De tal modo expongo el emplazamiento y antecedentes que encuadran algunas experiencias, las que motivan el tema del trabajo artístico que presento, como así también un breve comentario de mi concepto general del arte y el rol del artista. Formulo algunas preguntas y expongo pocas opiniones.

Este trabajo es a la vez parte de una serie de trabajos artísticos específicos que desarrollaré en los siguientes años sobre cuestiones que parten de experiencias similares, pero que tratarán otros temas diferentes al de la sensación o trabajo de los sentidos.

Punto de vista

Las distintas ramas de la ciencia nos van brindando información cada vez más ajustada y útil merced al perfeccionamiento de los métodos de investigación y al avance técnico que permite mirar lo que antes era imposible. Pero investigar desde el registro personal de la vivencia, las reglas generales básicas de la percepción me da un aporte con el cual, por lo menos, me es válido hacer dialogar con los de la ciencia contemporánea.

Algunos de esos temas que estimo de interés para profundizar desde esa actitud son: la sensación, la percepción, la representación, la imagen, la forma, el espacio, las asociaciones y las abstracciones, etc.

El trabajo final que presento es muy simple y sólo toma un aspecto de uno de esos temas: la sensación. Se basa en un par de elementos extraídos de experiencias de observación y registro de la visión, de modo tal que prioricé la sensación o trabajo del sentido de la vista por sobre el resto del proceso o los componentes de la percepción visual. Es decir, sin discutir acerca de la posibilidad o no de la existencia de la sensación¹, digo que puedo *tender hacia* esa hipotética sensación o trabajo de los sentidos, y en ello destacar elementos que convergen en la percepción como conjunto.

Es decir, no puedo **estar** sólo en la sensación como elemento escindido, lo que sucede es que tengo una percepción modificada, puedo decir

¹ Maurice Merleau Ponty sostuvo la imposibilidad de la sensación en la percepción. *Fenomenología de la percepción*, Ed. Fdo. de Cult. E. Bs. As. 1955.

“distorsionada” en relación a la cotidiana percepción de la vigila ordinaria. Esa percepción tiene, merced a la atención, una especie de desproporción a modo de un énfasis o acento en el trabajo de los sentidos. Es poner en evidencia, en éste caso, el sentido de la vista. Pero las evidencias se escrutan y señalan *en las cosas mismas*.

El dedo y la luna

Quiero tomar un ejemplo conocido por todos para ilustrar ésta problemática, veamos “Una y tres sillas”². En ella J. Kosuth desarrolla el tema de la obra de arte como proposición analítica que, en el ámbito o contexto “arte”, es válida o toma sentido con total autonomía. Pero se habla poco de otro aspecto tal vez por considerarse secundario: la materia que permite la proposición del autor: la imagen. Es decir usa imágenes para el giro conceptual, pero una vez llegado al concepto la imagen es, sino descartada, por lo menos dejada en segundo plano. Me podrán decir que mientras Kosuth señala la luna, yo le miro el dedo; o mientras señala la obra como proposición y su contexto autónomo, yo miro las imágenes con las que señala.

Pero la propuesta del autor, las imágenes de las sillas y los textos, la luna y el dedo pueden ser vistas desde una actitud trascendental, y eso nos permite hacer proposiciones universales como una fenomenología de la imagen. Y es seguro que la imagen ya implica conceptos, pero esto es adelantarse a los pasos de investigación.

Volvamos al ejemplo, simplifiquemos la ecuación y sólo contemos con un hipotético espectador inquieto, dejando afuera al artista y el problema comunicacional, los códigos, los significados, la empatía, etc. Intentemos algunas preguntas que pudiera hacerse dicho observador en primera persona.

Entonces, al mirar la silla de madera ¿qué veo? ¿veo la silla de madera o una imagen de la silla de madera?. Y la imagen ¿dónde está?. Y cuando cambio el ángulo desde donde la miro ¿veo otra imagen? ¿cuántas imágenes puedo tener de una silla?. Si las imágenes de un a silla fueran múltiples, cuando señalo la silla ¿porqué o cómo sé que es una sola silla?.

Al mirar la fotografía digo ¿esa foto posee la imagen de una silla, o sólo es papel y pigmentos? Es decir al ver la foto ¿hay dos imágenes, una colgando de la pared y otra en mi mente? ¿La foto es una representación de la silla? ¿Que relación hay entre una silla de madera, la imagen de una silla de madera y la representación de una silla de madera? ¿la imagen de la foto es entonces la percepción de una representación?.

Al leer la definición del diccionario de lo que es una silla ¿puedo comprender o evocar el concepto “silla” sin imagen alguna?. Imágenes diferentes ¿pueden generar o sostener un mismo concepto?. ¿Que correlato hay en mí entre imágenes, palabras y conceptos?.

La imagen mental de una silla ¿es una representación interna?, entonces la fotografía ¿es un tipo de representación externa? ¿hay un espacio interno y otro externo? ¿Que diferencias hay entre percepción y representación?. Estas respuestas ¿serán diferentes según cada espectador?.

² Tópicos similares fueron abordados en “Esto no es una pipa” por Magritte, del cual se han escrito abundantes libros y ensayos, así como por otros muchos artistas de las vanguardias.

Las dos miradas

Estas inquietudes no son de mucho interés para la mayoría, pero siempre están vigentes así como ese modo aparentemente ingenuo de preguntar pero muy dirigido a distinguir las cosas del mundo fenoménico: cuales son, dónde están y como operamos e interactuamos con ellas.

Las respuestas a estos interrogantes se buscan con un entrelazado de descripción de los registros internos y un razonamiento inductivo simple, casi "sentido común". Por supuesto estas inquietudes se comparten con otras disciplinas ya que de fondo estamos preguntando por la constitución y fundamentos de la realidad misma. Y en ese camino de indagación hay transformaciones notables del observador en su relación con el mundo. Pero ¿dónde se explora?: **en el cuerpo propio**, allí donde registramos, buscando en él y con él, ampliamos la conciencia que tenemos de nuestro cuerpo y el mundo.

Esto es distinto al circuito actual que nutre de herramientas teóricas a los productores visuales. Esto es, esperar el avance de la ciencia y la llegada por vías más o menos institucionalizadas de conceptos y definiciones acordes con los tiempos. Luego tomar de las teorías aquello que empíricamente demuestra utilidad para sus objetivos expresivos o comunicacionales. Esto presenta una practicidad razonable y deja las cuestiones fenomenológicas a algunos especialistas interesados en ese punto de vista.

Arte y artista

Hay otro tópico sobre el que quiero dejar aclarada mi posición en esta instancia, antes de entrar en la obra. Es sobre el arte y el artista, quiero explicitar algunos aspectos que destacan desde mi perspectiva.

Sobre el arte hay muchas concepciones, algunas muy interesantes pero en general distanciadas de la consideración de los actos humanos particulares como intenciones cargadas de sentido.

Sin ser una definición, digo que considero al arte como un ámbito generado y sostenido por la acción humana, y como tal es intencional, histórico y social. Que es vago, vaporoso y permeable como una nebulosa cultural, mas que como una esfera weberiana, e interactúa con otros ámbitos con mayor o menor intensidad de manera a veces antagónica y otras complementaria. Pero nunca aislada en el desarrollo de procesos culturales que tarde o temprano integra en síntesis que posibilitan nuevos momentos.

En ésta línea, digo que el artista visual se encuentra en un mundo de producciones visuales político y está en situación existencial de fijar posición, así como de elegir las direcciones de sus acciones entre condiciones que operan en un espectro fenoménico tan amplio como el que va desde lo natural a lo social e histórico.

Hasta los modos de expresión artística más automática, improvisada y descontrolada parten de una previa decisión y planificación conciente. Digo por tanto que el productor de arte cuanto mas claro tiene su relación con el mundo, y los procesos que encuadran su quehacer, como así también sus decisiones existenciales frente a los otros y a las condiciones dadas, tanto más tenderá su producción a ser un acto de transformación querido antes que un acto reflejo.

de su época o una fría mecánica de discursos que lo atraviesan y determinan sin salida.

No hago aquí el desarrollo acerca de cómo llego a éstas conclusiones porque excedería ampliamente una simple explicación que fundamente este trabajo escultórico, pero dejo en claro mi postura contraria a las concepciones anti-humanistas en boga por éstos tiempos.

Algunos interesados en la percepción

Este tipo de observaciones tiene antecedentes muy antiguos, pero en general mezcladas con cuestiones culturales que se confundían con los registros. Es de Sidarta Gautama (más conocido como El Buda, o Buda Shakyamuni) de quien tenemos el primer registro escrito de una increíblemente precisa descripción de la espacialidad en la percepción y en la representación, así como otros finos detalles de la imagen y de los sentidos del cuerpo. Estos temas fueron tratados y enseñados por Buda con una profundidad, sensibilidad y sofisticación no igualados en tiempos posteriores. El texto más específico sobre estos tópicos es el Sutra Surangama o Shurangama³. Los análisis filológicos muestran una parte mágica del texto como no original y evidentemente agregada en tiempos posteriores, pero afortunadamente la parte conocida por especialistas como “el acertijo de la percepción” está intacto.

En general tanto en la antigua Grecia, los siglos de oro del Islám, y la Europa medieval y renacentista, las investigaciones sobre la percepción estuvieron mezcladas con el estudio y desarrollo de la óptica como ciencia y técnica.

En la Alemania del S. IXX hubo interés específico, en algunos científicos, sobre el tema de la percepción. Hermann Von Helmholtz (1881-1894) se interesa en la percepción de los sonidos y su relación con la física y la fisiología, y hace su ponencia en su libro *Sobre las sensaciones de tono como base fisiológica para la teoría de la música*. Su discípulo Wilhelm Wundt (1832-1920) funda el primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig en 1879, y se considera en general a partir de esto, el nacimiento de la psicología moderna como ciencia. Pero más allá de eso, la percepción, que es el tema que intentamos seguir, se vuelve a poner en el foco de interés y estudio. Y logra un gran desarrollo, apoyándose en la descripción de los registros del observador, con los teóricos de la Gestalt, Max Wertheimer y Kurt Koffka.

Desde la filosofía el que descubre y nombra a la intencionalidad como mecanismo básico de la estructura del mundo con la conciencia apoyándose en la descripción fenomenológica es Francisco Brentano⁴. Y es su discípulo Edgardo Husserl quien define como ninguno la actitud y método de observación fenomenológicos que podemos leer más claramente expuesto en

³ Lamentablemente ya no tengo acceso a una excelente versión que tuve en mis manos algunos años atrás. Estos textos suelen tener varias traducciones acumuladas (del sánscrito al chino, al inglés y por último al español) y las variaciones suelen ser muy grandes entre una versión y otra. Lo mejor es leer en inglés una traducción directa del sánscrito. Aunque no tiene un alto grado de confiabilidad sólo puedo citar en éste momento para su lectura en español el Shurangama Sutra Ed. Acharia 2007: www.acharia.org

⁴ Francisco Brentano. *Psicología* Ed. Shapire. Bs. As. 1942

sus *Meditaciones Cartesianas*⁵. La fenomenología toma diversos caminos y es tomada con interés fluctuante y desperejo por los otros campos del saber.

En el año 1972, un tipo particular de prácticas son difundidas en conferencias dadas en Argentina y Chile por el mendocino Mario Rodríguez Cobos (más conocido como Silo), y reunidas por H. van Doren en un libro bajo el nombre de *Meditación Trascendental*⁶. Allí define más ajustadamente "...La meditación trascendental se hace efectiva trascendiendo las percepciones, trascendiendo las imágenes, trascendiendo la memoria, el encadenamiento de la memoria, la tendencia de la estructura de la conciencia, y así siguiendo." "...La meditación trascendental no trabaja con objetos, sino con actos de conciencia."

Una muy didáctica exposición del método que propone se pudo escuchar en una breve charla que da en 1978 en Las Palmas de Gran Canaria, la que transcribieron con el nombre *Sobre el acertijo de la percepción*⁷ y donde pondera las observaciones de Buda. Trabajando con la descripción de los registros, produjo años más tarde su *Psicología de la Imagen*⁸ y luego otros escritos que reunirá en *Apuntes de Psicología*⁹.

Sus aportaciones nos ponen en contacto con esa actitud descriptiva de los registros internos que vengo destacando y desde la cual parto para el desarrollo de estas esculturas. Y remito a su lectura para más información, ya que lo considero el más lúcido cultor y difusor de dicha actitud y método investigativos de la actualidad.

El arte que me referencia

Sólo voy a mencionar algunos momentos y autores que son inspiradores para mi, desde mi gusto personal y que están relacionados con algunos aspectos de la temática que trabajo aquí, sin que pretenda en ellos superioridad ante otros.

Particularmente la indagación en la representación de **como se ve la luz** del movimiento impresionista, y en las vanguardias aquellos que pretendieron representar el movimiento de los cuerpos como algunos futuristas y cubistas. También los juegos de imágenes paradójales de algunos surrealistas como Magritte. Y hay un tipo de representación que parece de origen más visceral como la del irlandés Francis Bacon el cual tenía y estudiaba filmaciones de atletas y cuerpos en movimiento, que si bien tiene múltiples interpretaciones hace una muy interesante propuesta de contraste integrado entre imágenes estables y el inasible movimiento fugaz. Este tipo de problematización (la idea de representar la imagen en movimiento) es la que de alguna manera ha condicionado la producción de las obras que configuran mi Trabajo Final.

⁵ Edmund Husserl. *Meditaciones cartesianas*. Ed. Fdo. de Cult. E. México 1986- 96

⁶ H. van Doren. *Meditación trascendental*. Ed. Transmutación Chile 1973

⁷ *Habla Silo*, cap. *Sobre el acertijo de la percepción*. *Silo Obras Completas*, Vol I. Ed. Plaza y Valdéz, México 2002. pág 678 y ss.

⁸ Silo. *Contribuciones al Pensamiento*, cap. *Psicología de la Imagen*. *Silo Obras Completas*, Vol I. Ed. Plaza y Valdéz, México 2002. pág 219 y ss.

⁹ Silo. *Apuntes de Psicología*. Ed. Ulrica Ediciones. Rosario, Sta Fe, Argentina 2006

Descripción e intención de las piezas

Como la ideación de estas obras fue hace cuatro años y algo más, es evidente que ahora no haría el mismo trabajo, o por lo menos con las mismas características y valores en sus distintas dimensiones. Pero tanto las esculturas como su presentación están en las condiciones más ajustadas a la idea original. Así también tomé los dibujos originales que fueron los bocetos para el desarrollo escultórico concreto y los intervine digitalmente simplemente de acuerdo a mi modo de entender la aplicación del concepto de coherencia estilística con el resto de la muestra. Es por eso que no exhibo todos los dibujos, sino algunos que seleccioné por su mayor adecuación a dichas intervenciones.

La obra que expongo consta de doce piezas que puedo dividir en dos grupos escultóricos con algunas características comunes y otras diferentes. A continuación algunas semejanzas más notables.

Son esculturas de bulto observables 360° sobre el eje vertical. Están hechas en aleación de aluminio fundido. Sus colores son el del aluminio metálico, más o menos intenso con diversos grados de pulimento, y el de una pátina de distribución irregular negro mate.

Fueron realizadas para ser percibidas en un clima intimista con una iluminación cenital focalizada y no generan en el espectador dificultades de lectura porque promueven una percepción directa de sus facultades formales.

Las esculturas representan figuras humanas en pleno despliegue motriz, de tamaño pequeño, entre 25 y 47 cm de alto o largo. Son figuras incompletas que perceptualmente se arman más enteras según el ángulo desde el que se las mire. Al alejarse de éstos ángulos se van descomponiendo en mayor grado hasta verse irreconocibles como figura humana, variando éste efecto según cada pieza. Poseen un manierismo moderado y es más evidente en algunas que en otras figuras, en particular algunas desproporciones que también se hacen más notables según la perspectiva que se adopte.

Se encuentran entre 1,5 y 1,75 metros del suelo y poseen el mismo tipo de pie o soporte antigravedad el que es un cilindro oblongo vertical sobre un plato horizontal en el suelo de unos 17 cm de diámetro. Todo éste soporte es de color negro mate.

Cinco de dichas esculturas tienen en ciertas zonas un mayor grado de mimesis con el cuerpo humano que las otras y las realicé con la técnica de la cera perdida (fig. 1 y 2). Las siete restantes tienen un mayor grado de distorsión tanto por la menor superficie del cuerpo que representan, como por su alto grado de porosidad y hasta pequeñas distorsiones estructurales. A éstas las hice con modelado y fundición directa en poliestireno expandido (fig. 3 y 4).

Para complementar, muestro dos figuras humanas de cuerpo entero en cera, seleccionadas de las que presento en aluminio. Y también, lo que denominé *el prototipo*, que es una cabeza parcial, o mejor, rostro parcial. Esta pieza, en aleación zamak, sólo tiene la materialización de lo que fue un recorrido fugaz con la vista sobre la cabeza de arcilla en momentos de intentar aprehender sus rasgos (fig. 6).

Elecciones y selecciones

A continuación expongo algunas de las elecciones y selecciones en las distintas etapas del proceso creativo.

En primer lugar fue la elección del tema. Inspirado en la propuesta de Rodríguez Cobos que ya mencioné sobre meditación trascendental, tomé derivaciones del segundo paso que propone ver los sentidos **en** las cosas.

No está en mi interés generar objetos con tantas proposiciones, o tan mezcladas que se tornen herméticas o inasibles a un hipotético observador no especialista. De allí la elección de que algunas variables se mantengan entre márgenes del tipo tradicional o popular, para que los modos de descomponer la imagen tomen el protagonismo.

A partir de esto seleccioné:

- El sentido de la vista. La escultura tiene al tacto y la vista como protagonistas tradicionales, pero elegí la vista como el sentido sobre el cual trataría por la simple razón de que es propio de las artes visuales.

- destacar que se ve desde un punto de vista.

- destacar la enorme diferencia entre la información que entregan los sentidos (en éste caso la vista), y la imagen de la percepción. O sea lo vaporoso y voluble de la "información" de la vista, en contraste con la estabilidad y definición de la percepción ordinaria de las cosas.

- representar un fenómeno particular de la visión, esto es, los desplazamientos o recorridos sobre los cuerpos observados. En los casos que presento los podemos asimilar al foco preciso sobre la fóvea y los movimientos oculares sacádicos del que nos hablan los oftalmólogos y neurólogos. De éstas sacadas cotidianamente no tenemos registro, pero prestando atención al trabajo de los sentidos podemos notar las más amplias. Pero siempre debemos distinguir que cuando hablamos del trabajo del sentido de la vista, no hablamos de los ojos, aunque podamos incluir también el registro de ellos. También aclaro que hay otro tipo de recorrido por el campo de percepción visual y sus objetos. Es el que podemos hacer sólo con la atención, hacia la zona más periférica del campo visual dejando los ojos relativamente quietos (aunque sabemos que hay temblores de barrido). Este tipo de recorrido sin movimiento ocular nos pone en presencia de otro nivel descriptivo de gran complejidad sobre espacios superpuestos, así como puntos de vista y miradas también superpuestos, que exceden el alcance de las aspiraciones del actual trabajo.

- mostrar el mismo tipo de observación con profundidades distintas, o dicho de otro modo con atención y registro someros y otros más agudos. De modo que realicé dos tipos de representaciones. Cinco esculturas de imagen con cierto grado de descomposición pero relativamente estable y reconocible (fig 1), y las otras siete con una evidente y marcada descomposición de la imagen por un registro más agudo del trabajo de los sentidos (fig. 3).

- La descomposición de la imagen se basa en tres variables:

a) **Fragmentación.**

No re- presentan figuras enteras sino que el recorrido del foco de la mirada omite algunas partes según la perspectiva.

b) **Textura.** En el grupo de las siete esculturas menos miméticas, la superficie se descompone

por la marcada porosidad. Lo que puede ser una forma plástica de plantear lo borroso o vaporoso de la “información visual”.

c) **Volumetría.**

La representación de la superficie más una fracción del espesor de los cuerpos genera un efecto “cáscara” que se contradice al modo de representación de los volúmenes de cuerpos reales. Este fue un modo de remarcar el peso de la atención en la sensación y por ende en la información lumínica.

Salvo esos factores de descomposición de las imágenes, el resto es en general un tipo de escultura y puesta bastante tradicionales. La elección de la figura humana, la escultura tradicional de bulto sobre un pie, la iluminación barroca, la técnica de la cera perdida, es un modo de indicar claramente cual es el camino que tomo.

El pequeño formato tiene mucho que ver con cuestiones de costo financiero, ya que no sólo se incrementa el metal fundido al hacer esculturas más grandes, sino también todos los materiales usados en el proceso (moldes, contramoldes, soportes, etc.). Y en éste caso la pequeña escala refuerza la generación del clima intimista y contribuye a relacionarlo con su origen “introspectivo”.

Proceso creativo

La creación de estas esculturas involucra experimentación en tres niveles o aspectos que se relacionaron de manera interdependiente en la definición de la obra.

a) observación y selección de los aspectos de la percepción que podrían ser el tema

b) ideación de un abanico de posibilidades de representación sobre cada tema posible

c) articulación de las ideas e intenciones con la materia y sus posibilidades plásticas y técnicas.

Sobre el punto “a” entiendo haber desarrollado lo necesario para su comprensión, lo que voy a obviar es la lista de esos aspectos de la percepción que dejé de lado para estos trabajos.

Aunque es poco probable que alguien ajeno a la Escuela de Artes lea el presente escrito, aclaro a continuación el punto “b”. No debemos caer en la ingenuidad de creer que representar “como se ve” es hacer una copia de lo que arroja un aparato óptico-fisiológico sobre la materia (pintura, metal, etc.). Quiero ilustrar remitiéndome brevemente a un par de ejemplos y a la vez en cada uno de ellos a un solo aspecto. En la pintura renacentista la perspectiva monofocal fue tomada como la manera de representar las cosas tal como se las ve. Pero al tiempo se fueron teniendo varios tipos de perspectivas a disposición para elegir con cual “engañar al ojo”.

El otro caso al que me refiero es el del Impresionismo. Sabemos que no todos los adherentes a esa corriente adoptaron la pincelada nerviosa tan asociada ese estilo, ya que hubo artistas que elaboraron otros estilemas para su modo de representar esos fenómenos de la luz tan intensamente escrutados por ellos. Del mismo modo, al abordar cómo representar algún aspecto de la percepción, no hay posibilidad de caer en una simple “ilustración por copia del natural” o cosas semejantes. Es por eso que elaborar ese abanico de *posibilidades de modos de representación*, sobre cada tema que contemplé

como opción para desarrollarlo, fue un trabajo considerable de prueba y descarte.

Y por último en relación al punto "c", transité un camino en el que pude aplicar conocimientos adquiridos anteriormente, y otros que tuve aprender a través de entrevistas, consultas e intercambios personales, libros, Internet, y experimentación directa sobre materiales y procedimientos técnicos.

IncurSIONÉ en la construcción de hornos de altas temperaturas, la fabricación de crisoles para fundición, materiales refractarios cerámicos conductores y aislantes, materiales cerámicos para baja, media y alta temperatura (fig. 7 y 8). Composición de aleaciones metálicas. Técnica a la cera perdida y poliestireno expandido directo. Moldes de yeso, de caucho siliconado, cerámicos (cascarilla) para bajas y altas temperaturas. Contramoldes de yeso y resina, etc.

Fotografié y dibujé en vivo a modelos, bailarines de hip hop, grupo de danza teatro, también busqué fotos y filmaciones en Internet de atletas y gimnastas. Y realicé en el papel y en la arcilla una gran cantidad de bocetos y pruebas.

Comentario final

Todas estas experiencias fueron muy enriquecedoras para mí. Puedo decir que estuve inmerso en un desarrollo en el que busqué con honestidad la expresión de cosas muy queridas y vivas en mi cotidianidad. La relación entre arte y vida puede tener muchos modos y matices, y esta fue la mía en un momento determinado. La querida Escuela de Artes de la UNC, que es su cuerpo docente, no-docente y alumnos, puso el marco adecuado que me permitió haber transitado construyendo una parte de mi vida con lo que considero un balance sumamente positivo.

Bibliografía de referencia

- Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, Ed. Fdo. de Cult. E. Bs. As. 1955.
- Shurangama Sutra Ed. Acharia 2007: www.acharia.org
- Francisco Brentano. *Psicología* Ed. Shapire. Bs. As. 1942.
- Edmund Husserl. *Meditaciones cartesianas*. Ed. Fdo. de Cult. E. México 1986-96.
- H. van Doren. *Meditación trascendental*. Ed. Transmutación Chile 1973.
- Silo. *Habla Silo y Contribuciones al Pensamiento. Silo Obras Completas*, Vol I. Ed. Plaza y Valdéz, México 2002.
- Silo. *Apuntes de Psicología*. Ed. Ulrica Ediciones. Rosario, Sta Fe, Argentina 2006.