IMÁGENES ARQUETÍPICAS EN EL ARTE DEL SIGLO XX

Javier de Prada Pareja
Diplomado en Psicología Analítica, Historiador y Artista Plástico

Introducción

Como se sabe, la concepción de la psique de Jung incluye una ampliación del concepto de inconsciente introducido por Freud, que resulta decisiva para entender su psicología, y que además se manifiesta en los productos culturales más importantes de todas las épocas, a través de sus estructuras vivas que son los *arquetipos*. Estas verdaderas constantes vitales –los arquetipos– reflejan no sólo la situación anímica del individuo que alberga las fantasías en que aparecen, sino incluso, a veces, las claves irracionales del comportamiento de toda una sociedad en un momento espiritual determinado.

Vamos a dar a continuación algunos ejemplos de lo anterior, referido a la aparición de los principales arquetipos del desarrollo, en obras de arte plástico y cinematográfico del siglo XX.

Nos centraremos concretamente en la aparición de los siguientes arquetipos:

1. La persona
2. La sombra
3. El ánima
4. El Sí-Mismo

La persona

Este arquetipo tiende a organizar la vida social del individuo, es decir la forma en que se relaciona con sus semejantes. Como se sabe, Jung tomó el nombre de la máscara que utilizaban los actores del teatro griego clásico. Esta máscara tenía dos funciones principales: por un lado, amplificar la voz del actor para que llegase con la mayor nitidez posible a los espectadores; por otro, acentuar los rasgos faciales del personaje en consonancia con su temperamento y carácter dentro de la función teatral, en aras de una mayor claridad representativa. La máscara, pues, lejos de ocultar la identidad del personaje, acentuaba sus rasgos temperamentales, haciendo la obra mucho más inteligible para el público. De igual manera, la función psíquica de la persona, o la máscara, facilita la vida social en cuanto que permite un entendimiento de nuestra forma de comportarnos hacia el exterior. No implica un ocultamiento de la personalidad íntima, sino que, simplemente, la misma queda al margen de la relación cuando ésta no exige mayores aproximaciones. Se trata, por tanto, de una creación de nuestra línea de desarrollo extravertida que permite el acercamiento a nuestros

semejantes. Veamos lo que dice el propio Jung de esta instancia psíquica:

> " *Constituye un compromiso entre individuo y sociedad acerca de "lo que uno parece".* [...]
> *La persona es una apariencia; una realidad, podría jocosamente decirse, bidimensional.*
> [...]
> *Aunque la conciencia del yo es, en primera instancia, idéntica a la persona –esa figura de compromiso con que uno aparece ante la colectividad y a la medida de la cual desempeña un papel– el sí-mismo inconsciente no puede ser reprimido hasta el punto de hacerse imperceptible. Su influjo se manifiesta ante todo en el modo particular de los contenidos inconscientes inversos y compensatorios.*"[1]

Fig. 1.- Federico Fellini. Fotogramas de la película: *La entrevista*. 1987.

Los problemas y las peculiaridades del individuo con respecto a este arquetipo se reflejan en sueños fantasías o productos culturales de muy diversas formas. En ocasiones el problema con la *máscara* puede ser una de las características principales de la personalidad de algunos individuos. Suelen ser personas que experimentan cierto desagrado en los actos sociales más típicamente extravertidos y no encuentran su sitio con facilidad en fiestas y saraos, o cuando la relación ha de ser meramente superficial.

Sin embargo, esa situación negativa desde el punto de vista personal, puede ser, no obstante, materia prima para la creación artística. Así, en la obra del cineasta italiano Federico Fellini tenemos un buen ejemplo de ello.

En sus películas es frecuente la aparición en primerísimos planos de personajes más o menos anónimos –que en muchas ocasiones no vuelven a aparecer en toda la cinta– caracterizados por un rasgo físico muy marcado que, aún tratándose de personas reales –a veces el director italiano los seleccionaba entre personas ajenas al mundo de la interpretación[2]–, aproxima su imagen a lo caricatural, de manera que su repentina aparición en pantalla coloca al espectador ante la duda inconsciente del plano de realidad en que súbitamente el artista nos ha situado: ¿estamos todavía en el plano de la realidad ordinaria o hemos realizado un brusco viraje hacia la fantasía caricatural y deformadora? De esta manera, el gran cineasta consigue que se deslice en nuestro inconsciente la inquietante idea de si no será la realidad en que se desarrollan nuestras vidas algo extravagante y mucho más irracional que la propia fantasía. El espectador se ve así abocado a la consideración de lo absurdo de la vida humana, como si de una historia surrealista se tratara. El arquetipo de la *máscara* está presente en esta concepción, pero actuando desde la sombra, y con un carácter tan negativo que nos obliga a preguntarnos sobre la irracionalidad que a veces se manifiesta en la vida social.

Pasando al arte plástico, en la obra de Picasso tenemos otro ejemplo interesante respecto a los contenidos de la *persona* y su función en el psiquismo y en la vida. Previamente hay que advertir que Picasso era plenamente consciente de la capacidad del grafismo y la pintura para recoger las fantasías inconscientes de nuestro psiquismo y del efecto incluso terapéutico que dicha actividad

1 JUNG, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente* p. 50

2 En su película *La entrevista*, de 1987, el propio Fellini describe la forma en que elige esos tipos humanos.

producía en el artista.[3] Ahí radica precisamente el interés principal de la mayor parte de la obra del malagueño.
Veamos por ejemplo, un grabado de la Suite Vollard –colección realizada en los años treinta– titulado: *Personajes con máscara y mujer pájaro* (fig. 2).

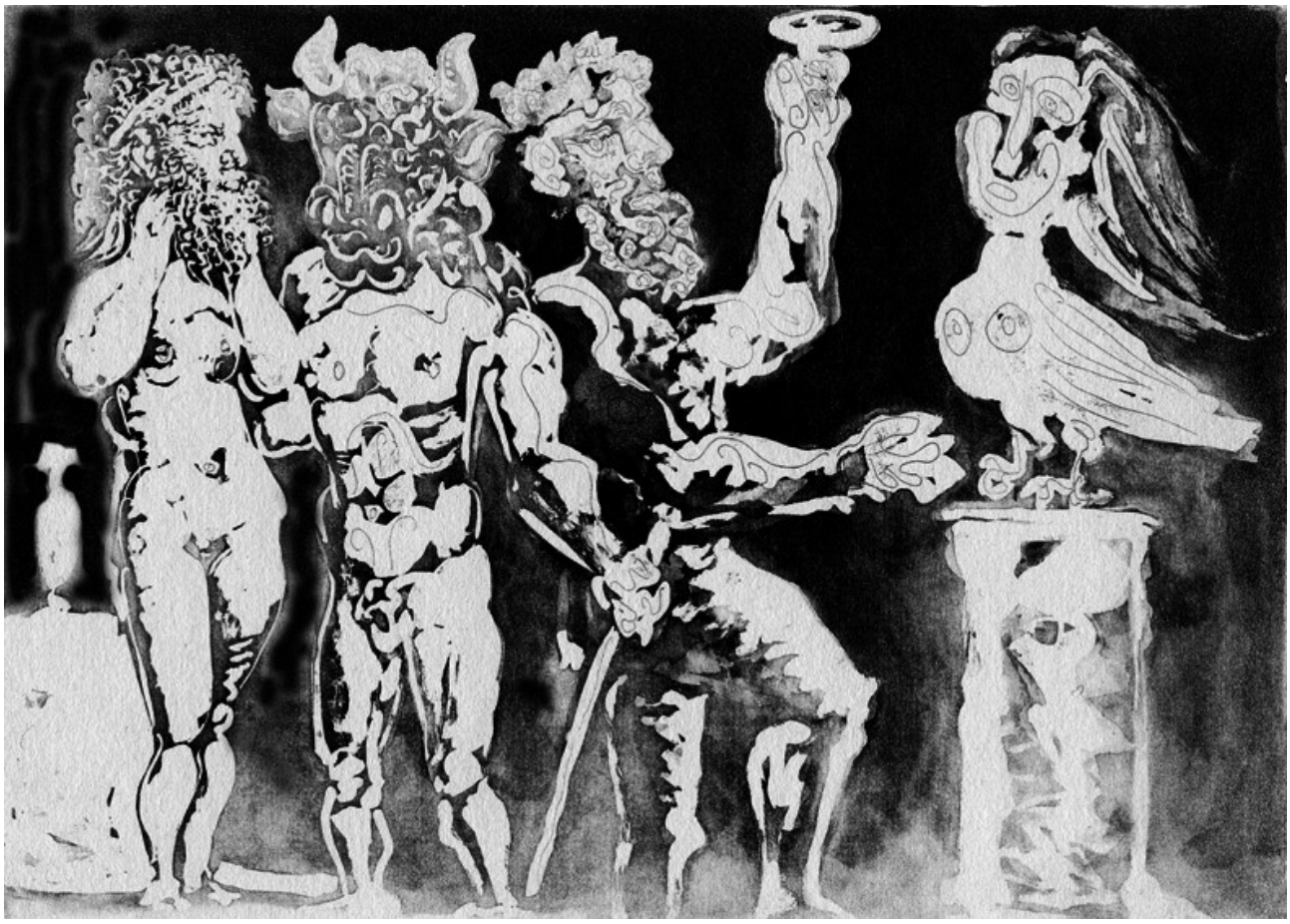

Fig. 2.- Picasso. *Personajes con máscara y mujer pájaro*. Grabado. 1934.

Dos de las figuras del grabado llevan dos máscaras que les recubren por completo la cabeza, por lo que este elemento, la máscara, adquiere aquí una importante significación que nos revela el sentido profundo de la escena[4].
La primera de las figuras, es una mujer desnuda cuya cabeza está cubierta por una máscara barbuda. En el contexto en que nos encontramos y sabiendo las ineludibles connotaciones paternas que tienen para Picasso todos los rostros barbudos[5], es fácil reconocer esta figura[6]. Se trata de la identificación femenina de don José[7], yuxtapuesta a una masculinidad –la máscara barbada– que era puramente un rol social. A su lado encontramos un hombre también desnudo que lleva esta vez una máscara que

3 Para una explicación más detallada de este tema me remito a mi ensayo *El joven Picasso. Análisis junguiano de un proceso creativo*, Entrelíneas Editores, Madrid 2011.

4 Naturalmente para un análisis exhaustivo de esta imagen (y de cualquier otra) es necesario conocer las circunstancias y los antecedentes personales del autor así como las asociaciones personales de éste, que aquí he reducido a la mínima expresión por falta de espacio. Para todos estos detalles me remito a mi ensayo: "*El sexo, el amor, la guerra y el minotauro. Eros y logos en la obra de madurez de Picasso*", Ed. Círculo Rojo, Madrid, 2014.

5 Según confesión propia del artista al fotógrafo Brassaï, "*Cada vez que dibujo a un hombre pienso, sin querer, en mi padre ... Para mí, el hombre es "don José"* [el padre de Picasso se llamaba José Ruiz Blasco] *y será así toda mi vida. Llevaba barba... Todos los hombres que dibujo los veo más o menos con sus rasgos.*"

6 He analizado detenidamente las relaciones de Picasso con su padre y la influencia de las mismas en la obra del artista, en el ensayo citado en la nota 3.

7 Respecto a la identificación inconsciente femenina del padre de Picasso he analizado este punto con detalle en mi ensayo citado anteriormente: "*El sexo, el amor, la guerra y el minotauro. Eros y logos en la obra de madurez de Picasso*", Madrid, 2014.

es una cabeza de toro. Como suele suceder en todos los casos análogos de identificación inconsciente con lo femenino, los impulsos de carácter masculino se encuentran reprimidos en lo inconsciente y por ello adquieren un carácter primitivo y se manifiestan únicamente en el plano instintivo, a veces incluso de forma violenta. El toro como sabemos representa simbólicamente, entre otras cosas[8], la fuerza y el empuje de carácter masculino en un estado todavía muy primario. Aquí sin embargo, como vemos, tiene carácter de máscara, por lo que es muy posible que don José compensase ante los demás su identificación inconsciente femenina con exagerados arrebatos de furia o actitudes de poder que rayasen en la prepotencia. Esto es lo que algunos psicólogos llaman una *formación reactiva*, es decir una estructura o actitud consciente que compensa una deficiencia inconsciente. Por otra parte, no resulta nada extraño que individuos que manifiestan un carácter en extremo arisco e incluso violento, padezcan, sin embargo, una marcada fijación materna. Y precisamente de la fijación materna es de lo que habla la tercera figura del grabado que representa a un hombre barbudo, esta vez sin máscara, que levanta una copa ante una estatua de una mujer-ave o más bien una arpía. Es el propio don José, al margen de su identificación inconsciente y del rol social que le gustase representar, que no puede dejar de rendir tributo a lo materno-inconsciente negativo que, en forma de arpía esculpida, se convierte en el arquetipo que domina interiormente su psicología y le impide superar el sentimiento de autoabandono que se expresa en la estampa a través de la bebida[9]. No hemos de olvidar a este respecto que don José era un hombre profesionalmente fracasado, y que además fue incapaz de superar el trauma de un amor de juventud perdido. La fijación materna, encarnada en la marmórea arpía, expresa también el estado regresivo de su libido.
Como vemos, en este grabado Picasso recoge de forma simbólica algunas de las peculiaridades más íntimas de la psicología de su propio padre, en un intento por aceptar esta figura en su fuero interno, presionado como estaba en este sentido, por el sector inconsciente de su psique.[10] El *arquetipo de la máscara* adquiere un papel protagonista en la composición.

La sombra

Este arquetipo engloba todas las tendencias personales que el *yo* tiende a reprimir o rechazar por cualquier motivo. A veces puede ser un principio moral o una exigencia social, los que nos obliguen a rechazar determinadas tendencias vitales, que de otra manera hubiéramos desarrollado en la conciencia. Pero cualquier otra circunstancia puede también determinar este rechazo.
La sombra en sí misma, sin embargo, también tiene aspectos positivos, ya que como afirma Jung:

> *Si las tendencias de la sombra no fueran más que malas, no habría problema alguno. Pero de ordinario, la sombra es tan sólo mezquina, inadecuada y molesta, y no absolutamente mala. Así mismo contiene propiedades pueriles o primitivas que en cierto modo vivificarían y embellecerían la existencia humana*.[11]

8 Para un análisis de este símbolo ver: ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*, pp. 97-111.
9 Ver: FRANZ, Marie-Louse von, *La gata. Un cuento de redención femenina*, p. 44: "*El alcoholismo es un conocido síndrome de desamparo. Muchos casos de alcoholismo son consecuencia del desamparo, ya sea real o imaginario.* [...] *Me atrevería a decir que en gran medida es un problema relativo al eros.*"
10 Nuevamente he de remitirme al ensayo reseñado anteriormente en la nota 3.
11 JUNG, Carl Gustav. *Psicología y religión*, p. 125

Fig. 3.- Bacon. *Pintura 1946*

En el *Proceso de Individuación*[12], el primer arquetipo con el que debemos enfrentarnos es la *sombra*. Es decir, una vez que, en la primera parte de la vida, el individuo ha conseguido consolidar su *ego* a través de la identificación con los principios colectivos y la integración social, y además ha alcanzado una posición satisfactoria dentro de la colectividad, el sujeto percibe que muchas de sus tendencias vitales más personales han sido sacrificadas en aras de esa seguridad individual y esa posición social. En otras palabras toma conciencia de la presencia de la *sombra* en su interior; y si desea alcanzar un mínimo grado de satisfacción o plenitud, ha de intentar incorporar, en la mayor medida posible, los contenidos de esa *sombra*.

Dentro de los productos artísticos del siglo XX existen numerosos ejemplos en que aparece la *sombra* del artista creador de la obra –probablemente es el contenido que aparece en mayor número de ocasiones en todo tipo de productos culturales. En este sentido, la pintura del inglés Francis Bacon nos brinda ejemplos que son muy elocuentes. Veamos en primer lugar el cuadro titulado *Pintura 1946* (figs. 3 y 4).

Como vemos el pintor realizó dos versiones de este tema que se diferencian por la forma de la representación; pero en ambas el contenido es idéntico.

Tenemos en primer lugar una figura masculina con rasgos siniestros y parcialmente sumergida en la sombra que produce un gran paraguas, sentada en el centro de un espacio redondo definido por trazos que recuerdan algo así como unas barras o barandillas. Además estas barras parecen ensartar varios trozos de carne que también dejan ver los huesos. Tras el personaje central se percibe el torso de una gran figura con los brazos en cruz. De la misma solo podemos ver el pecho, sin cabeza, y abierto en su centro, mostrando las costillas y el interior, con alguna mancha de sangre. Es algo así como un crucificado medio descuartizado.

Para poder interpretar esta imagen debemos conocer algunos datos de la vida del artista.

Francis Bacon (1909-1992) fue un pintor inglés, homosexual, que recibió una rígida educación por parte de un padre, autoritario y lejano, ex-militar, que se dedicaba a la cría de caballos. Francis, en su adolescencia, fue descubriendo su homosexualidad; lo que debió suponer un grave impedimento más, en su lucha por conseguir la aceptación paterna. En efecto, el padre terminó por expulsarlo del domicilio familiar, a los diecisiete años, tras sorprenderle vistiendo ropa femenina, a escondidas.

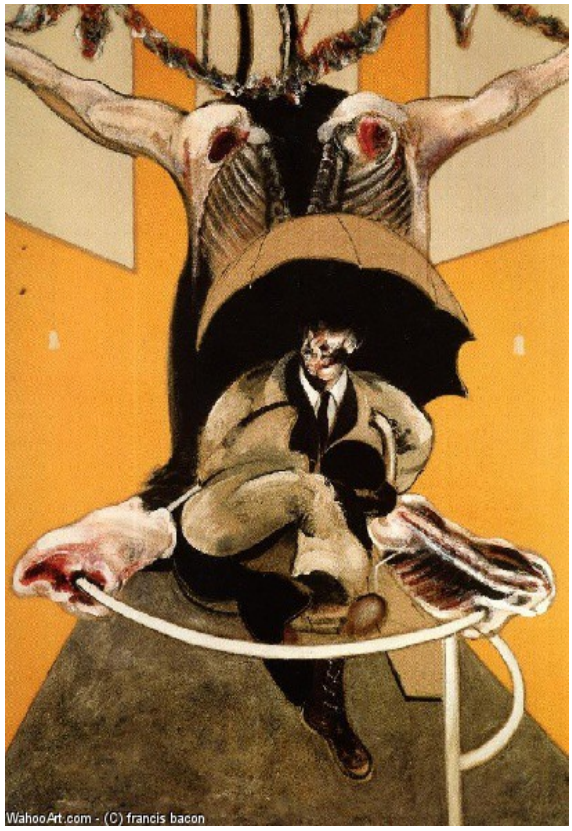

Fig. 4.- Bacon. Segunda versión de *Pintura 1946*. 1971.

12 El *proceso de individuación* es otro concepto básico en la psicología de Jung. Consiste en un proceso por el cual el individuo realiza su verdadera personalidad, más allá de identificaciones colectivas.

A partir de este momento, según confesión del propio artista, Francis se lanzó a una desenfrenada vida bohemia, llena de privaciones económicas durante los primeros años, en la que buscaba el sexo de forma compulsiva, llegando incluso a prostituirse en más de una ocasión[13]. Esta apremiante búsqueda de satisfacción sexual la mantuvo el pintor durante toda su vida, e incluso cuando compartía su existencia con alguna pareja –de su mismo sexo– llevaba una vida de absoluta promiscuidad.

Parecida era también la actitud de Bacon respecto a otro de los instintos fundamentales, es decir el poder y la tendencia a la supremacía, en sus formas más primarias y violentas. Así el pintor se complacía en frecuentar los bajos fondos londinenses y en codearse con matones y hasta gánsteres. Bebía grandes cantidades de alcohol y no rehuía las peleas físicas. Con alguno de sus amantes mantuvo una relación claramente sadomasoquista.

No debe pensarse sin embargo que Bacon fuese un individuo con una personalidad ruda y primaria. En los primeros años de su vida independiente, trabó amistad con un pintor australiano muy preocupado por cuestiones de índole religiosa; y los primeros temas de su obra fueron crucifixiones y asuntos relacionados con la misma. Antes de dedicarse a la pintura Bacon trabajó como diseñador e interiorista alcanzando importantes éxitos en el Londres de los años treinta e imponiendo sus diseños entre la burguesía más refinada del momento. Por otra parte era generoso y sensible con sus amigos, manteniendo varias amistades a lo largo de toda su existencia y socorriendo económicamente a algún amigo necesitado. También se sabe que pagó importantes cantidades de dinero –Bacon a partir de la segunda mitad de su existencia gozó de una situación económica privilegiada gracias al éxito internacional de su pintura– al Ministerio de Cultura de su país para que éste pudiera adquirir determinadas obras de arte en el mercado internacional. Su generosidad se convertía a veces en derroche, y también despilfarraba frecuentemente grandes sumas en casinos y garitos donde practicaba todo tipo de juegos de azar.

Tras estas notas podemos aventurar una interpretación de la obra anterior, a pesar de no contar con las asociaciones personales del artista, ya que hay en ella un predominio del contenido arquetípico.

El siniestro personaje central, es una figura de *sombra* que ha ocupado una posición central en el espacio interior del psiquismo de Bacon. El espacio redondo definido por las barandillas blancas es un espacio psíquico a mitad de camino entre lo ideal y lo material; es decir, es algo próximo a un *mandala*. Pero en lugar de estar presidido, este *mandala*, por un símbolo del *Self*, nos encontramos a la *sombra*, que se ha enseñoreado, así, de la actitud consciente del pintor. Como dice Jung:

> "*Identificación con la sombra", un fenómeno que se produce con suma regularidad en los momentos de colisión con lo inconsciente y contra el que lo único que sirve de ayuda es una juiciosa autocrítica.*"[14]

En otras palabras, tenemos en esta imagen una transcripción gráfica de la actitud vital de Bacon de buscar compulsivamente la satisfacción instintiva ante todo. Hemos de ver en esta actitud una especie de reacción hacia las exigencias de un padre muy autoritario y despótico, tras el rechazo radical de éste ante la homosexualidad de Bacon. La clave de la personalidad de este pintor es, en efecto, la profunda frustración que le produjo el fracaso en la relación con el progenitor.

Continuando con la interpretación de *Pintura 1946*, hemos de explicar el significado de los trozos de carne que aparecen diseminados por todo el cuadro. Nos sirve para este fin una situación que tiene algunos puntos en común con este elemento del cuadro, y que pertenece a uno de los episodios de un cuento de hadas analizado por Marie-Louise von Franz[15]. El protagonista de la historia se encuentra en un determinado momento frente a la puerta de una muralla que rodea un bello palacio. Colgando de la puerta, vislumbra un trozo de carne en lo alto de la misma –posteriormente se percatará de que este trozo de carne es en realidad un conjunto de piedras preciosas que tienen esa

13 Existen varias biografías de este pintor, con testimonios directos del artista y muy bien documentadas. Ver por ejemplo: PEPPIATT, Michael, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, o también: SINCLAIR, Andrew, *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*, Circe Editores, Barcelona 1995

14 JUNG, Carl Gustav, *Sobre la psicología de lo inconsciente*. O.C. Tomo VII, p. 40

15 FRANZ, Marie-Louise, *La gata. Un cuento de redención femenina*. Barcelona, Paidos, 2002.

forma. Trepa por la puerta e intenta alcanzar la carne; pero al tocarla con el pie, éste queda pegado a la misma. Según von Franz, la carne es en esta historia un símbolo del deseo sexual, la cual es también un conjunto de piedras preciosas porque el *Proceso de Individuación* se manifiesta en ocasiones, en las primeras fases, como un fuerte deseo de sexo. El hecho de que el pie del protagonista quede adherido a la carne expresa la fijación sexual que ha veces se produce como consecuencia de esa búsqueda de satisfacción carnal que hemos mencionado, y también la fascinación que ejerce sobre el protagonista el arquetipo del *ánima*[16].

De manera que según lo que acabamos de ver, el inconsciente utiliza a veces el símbolo de la carne para referirse al deseo sexual. Conociendo la biografía de Bacon, no parece haber duda de que ese enseñoramiento de la *sombra* que se percibe en el cuadro, tenía una de sus manifestaciones más importantes para el pintor, en su actitud hacia el sexo y la búsqueda compulsiva del mismo. ¿Pero qué significa esa figura del fondo del cuadro, que es una especie de crucificado y a la vez una pieza de carne? Diríase que es el propio instinto sexual que está crucificado. Para entender esto debemos referirnos a un caso del propio Jung. En una ocasión acudió a la consulta del gran psiquiatra suizo un hombre de mediana edad que mantenía una actitud hacia el sexo caracterizada por la promiscuidad y la búsqueda compulsiva. Este individuo soñó en una ocasión con una especie de animal deforme que estaba clavado a la pared por una especie de alfileres, en una situación análoga a los insectos que estudia y guarda un entomólogo. Jung interpretó que la actitud compulsiva del paciente significaba también una especie de crucifixión del instinto, en cuanto que éste estaba condenado a permanecer siempre en estado de mera satisfacción física. La energía del instinto, en efecto, debe evolucionar en general hacia estados más avanzados al desviar su objetivo desde lo material hasta realidades simbólicas o espirituales. La fijación en la mera carnalidad excluye de la experiencia del individuo gran cantidad de contenidos psíquicos relacionados con el *eros*.

La figura crucificada del cuadro de Bacon pone en evidencia que la actitud del pintor hacia la sexualidad es, en efecto, un sacrificio del instinto sexual, en el sentido en que acabamos de explicar.

Nos queda por ver el último elemento significativo desde el punto de vista simbólico dentro de este importante cuadro. Concretamente me estoy refiriendo al gran paraguas que produce la sombra en la que está inmersa la figura central del cuadro. El paraguas es evidentemente un elemento protector frente a las inclemencias del tiempo, y así esa oscuridad que produce el mismo, se convierte a la vez en la protección del artista identificado con su *sombra*, frente a los ataques provenientes del mundo exterior. Sin embargo cabría precisar, en un sentido un poco distinto, esta interpretación. La protección que ofrece el paraguas se opone concretamente a la lluvia, que es un meteoro proveniente de lo alto; es decir, de la esfera que representa lo paterno y lo espiritual. Ese meteoro que proviene de lo alto podría ser muy bien la interiorizada recriminación paterna por la continua transgresión de los principios inculcados por el progenitor del artista. En otras palabras, la vivencia del instinto en su nivel más primario, mantiene a Bacon en un nivel relativamente inconsciente, es decir, en la oscuridad, lo que permite al pintor protegerse frente al dolor y al remordimiento que le produciría la plena conciencia de su fracaso ante la figura paterna.

Como vemos la figura de la *sombra* está frecuentemente ligada a las relaciones del individuo con la figura de su progenitor y con la imagen interna del padre que se configura en virtud de las relaciones con éste. Sobre este tema citaré solamente el siguiente párrafo que corrobora la complejidad del tema:

> *"De ese modo cuando el hijo tropieza con la sombra del padre y reprime los sentimientos y conductas inaceptables en un intento de seguir buscando su aceptación, no hace sino rechazar los aspectos más auténticos de sí mismo, reproducir internamente esa traición y conformar así, un ego y una sombra propios. Éste es el proceso mediante el cual el niño se convierte psicológicamente en un adulto."*[17]

16 Ibid., pp. 109-113

17 ZWEIG, Connie; WOLF, Steve. *Vivir con la sombra*, p. 105

Dadas las complejas relaciones que existen entre la formación de la *sombra* del hijo y la relación con el padre y la estructuración del *arquetipo paterno*, se entenderán las importantes distorsiones que pueden causar al individuo las dificultades con este arquetipo, como estamos viendo en los ejemplos de Bacon y Picasso.

El ánima

Este arquetipo engloba todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique del varón. Inicialmente es totalmente inconsciente; sin embargo en el *Proceso de Individuación*, tras la solución de los problemas de la *sombra*, el individuo debe enfrentarse ineludiblemente a las proyecciones[18] del *ánima* inconsciente. Lo cual resulta un problema mucho más peliagudo que el anterior.

Una vez que el individuo ha sido capaz de disolver las proyecciones del *ánima*, ésta se convierte en una función de relación entre la consciencia y el inconsciente. Antes de este momento la conciencia del individuo ha de estar siempre alerta ante lo que pueden ser meras proyecciones de su *ánima*, que le separan de la auténtica realidad.

Quizás se pueda decir que éste es el punto en que se inicia la verdadera vida espiritual, y que el objetivo de casi todos los místicos es alcanzar este instante en que se puede iniciar la unión de la conciencia con la dimensión trascendente.

Con anterioridad a estos procesos, el *ánima* atravesará diferentes estadios de diferenciación y desarrollo que pueden ocupar toda la vida del individuo. Sucede además que las ideas colectivas de cada civilización tienden a mantener estructurada el *ánima* de determinadas maneras. Así por ejemplo, resulta interesante resaltar una peculiar estructuración del *ánima* característica de los ambientes y las sociedades más radicalmente patriarcales y por tanto de valores más ranciamente machistas.

Sabemos que los periodos espirituales dominados por el *arquetipo paterno* en sus diversas manifestaciones, tienen como finalidad el fortalecimiento de la conciencia como requisito imprescindible, no sólo para poder afrontar con eficacia la vida en general, sino también como paso necesario para una posterior realización espiritual plena. Durante estos periodos todos los valores masculinos son puestos en primer plano y revestidos de una alta consideración. Por contra, los valores femeninos y relacionales en general, quedan relegados a un segundo plano, cuando no, directamente reprimidos. La situación de la mujer en estas sociedades, como es de sobra conocido, está también completamente subordinada a la del varón. Todo esto implica, como es evidente, una represión del *ánima* que queda así relegada al inconsciente y al margen de la conciencia, donde a veces tiene una curiosa evolución inconsciente. Como afirma Marie-Louise von Franz, en esas situaciones es bastante frecuente que el *ánima* se contamine con la *imagen de Dios* y quede inconscientemente idealizada de forma extrema. Dice así la discípula de Jung:

> *"Cuanto menos asuma el hombre el valor de su* ánima*, en la conciencia, más puede ésta volverse diabólica o identificarse con todo el inconsciente y la imagen de Dios. Es como si*

18 Es importante recordar que todo contenido psíquico inconsciente, tiende a percibirse en la realidad externa en forma de proyección.

inconscientemente tuviera que colocarla en un trono y adorarla, a causa de no ser bastante consciente. Es como una posesión diabólica que subjetivamente se vive como una emoción religiosa."[19]

Estos mecanismos psicológicos son los que producen las idealizaciones de lo femenino en sociedades, por otro lado, marcadamente machistas. Así en la Europa medieval de los siglos XI y XII, surge toda una literatura caballeresca en la que la mujer está notablemente idealizada y la relación con ella se mueve en parámetros de carácter más bien platónico. De manera que el interés por lo femenino despierta en esa época en el hombre occidental, mediatizado, no obstante, por la situación de represión del *ánima* que provenía de muchos siglos atrás.[20]

Este mismo proceso lo podemos ver reflejado en situaciones individuales en algún caso que nos puede parecer sorprendente. Tenemos así por ejemplo el caso del pintor Pablo Picasso cuyo éxito con las mujeres fue durante toda su existencia bastante notable; lo que ha contribuido a que el artista esté considerado, por el público en general, poco menos que como la personificación de la actitud más libre hacia la sexualidad y la ausencia total de prejuicios. Esto sin embargo no implicaba que su *ánima* estuviera libre de represiones, sino más bien al contrario. Así cuando el artista se establece en París definitivamente, en el año 1904, conoce a una bella joven y se enamora por primera vez en su vida. Se trataba de Fernande Olivier que trabajaba como modelo para diversos artistas, y que inicialmente se resistió al pintor malagueño, ya que, aunque se dejó seducir por éste en el verano de ese año de 1904, no accedió a vivir con él hasta un año después. Picasso en esos meses tuvo un comportamiento bastante peculiar en lo que se refiere su adorada Fernande. Así, el pintor instaló en su estudio, al poco de conocerla, un verdadero altar, dedicado a la joven, y que estaba compuesto de la siguiente manera: en primer lugar dispuso una caja cubierta por una blusa blanca que llevaba ella el día que se conocieron; sobre la misma, un par de floreros azules con flores artificiales, y en la pared, tras la caja, un retrato de Fernande pintado sobre otra tela de una camisa azul que ella se había dejado en el estudio.

No cabe duda de que el pintor era capaz de idolatrar a las mujeres que deseaba, aunque, según lo que acabamos de ver más arriba, esta peculiar conducta era el resultado de la contaminación de su *ánima* reprimida en el inconsciente. A este respecto[21] no hay que olvidar que Picasso nació en el último cuarto del siglo XIX (1881), en Málaga –es decir una ciudad de provincias de la España de esa época– en el seno de una familia pequeño-burguesa; y que fue educado por un padre rígido y despótico, identificado con los valores colectivos de su tiempo. Cuando el artista desde muy joven se rebeló contra estos valores en que había sido educado, su estructura consciente ya incluía sin embargo, la represión del *ánima*; y las relaciones que mantenía con diversas mujeres –incluyendo algunas prostitutas– tenían lugar al nivel más puramente instintivo –primer estadio del desarrollo del *ánima*. De esta manera cuando se enamoró por primera vez, afloró a la superficie la complejidad inconsciente relativa a esta estructura psíquica.

Muchos años después el pintor será capaz de alcanzar un mayor desarrollo de su *arquetipo femenino* y, en virtud de su relación con una muchacha veintinueve años más joven que él –el pintor contaba entonces con cuarenta y seis años y su amante, Marie Therese Walter, diecisiete– accederá a unas relaciones que implicaban un mayor grado de afectividad y romanticismo, lo que le llevará a una diferenciación de su *ánima* y al paso a la segunda etapa caracterizada, según Jung, por la figura de Helena[22].

Esta relación a la que me estoy refiriendo tuvo para el desarrollo de la personalidad del artista una importancia fundamental, ya que por diversas cuestiones que no puedo exponer en detalle –se salen del objetivo de este escrito–, dicha relación desbloqueó algunos aspectos de la problemática inconsciente de Picasso con su *imago paterna*.

---

19 FRANZ, Marie-Louise von, *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, pp.123-124.

20 Hablando en términos rigurosos, el patriarcado empieza, en el ámbito mediterráneo, en torno al siglo XVI a. c. Ver a este respecto: ARMSTRONG, Karen, *La gran transformación.* Paidós, Barcelona, 2007.

21 He estudiado estas circunstancias detalladamente en mi ensayo citado más arriba: *El joven Picasso. Análisis junguiano de un proceso creativo.*

22 Jung describe las fases del desarrollo del *ánima* en: *La psicología de la transferencia*, p. 36

No obstante la rebeldía del malagueño ante la exigencia paterna, presente todavía en su inconsciente, le hacía rechazar compulsivamente toda tendencia espiritualizadora, lo que enmarañó considerablemente su desarrollo personal a partir del divorcio de su esposa legal Olga Koklova[23]. De esta manera el *ánima* de Picasso entró también, en la última parte de su vida, en una situación de bloqueo interno.
Podemos ver estas características de la personalidad del pintor en muchas de sus obras pero especialmente mostraré de manera muy sucinta, uno de los grabados más importantes de su carrera: *Minotauromaquia* (fig. 5).

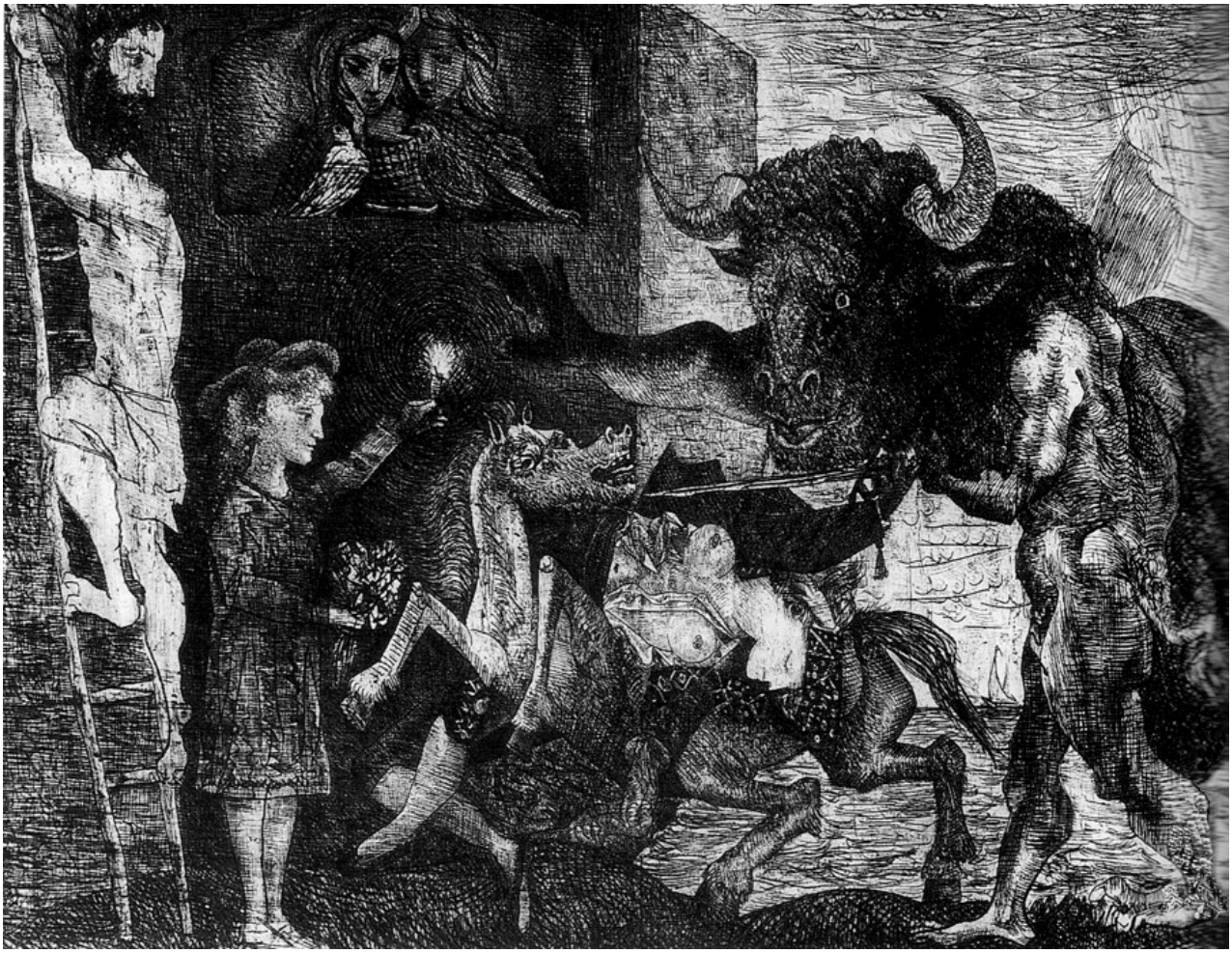

Fig. 5.- Picasso. *Minotauromaquia*. Grabado. 1935.

La riqueza simbólica de este grabado se percibe a simple vista, y refleja el grado de diferenciación de la intuición introvertida del artista.
Aunque no puedo entrar en un análisis pormenorizado del mismo –llevaría demasiado espacio–, brevemente me referiré a los personajes de la escena.
El minotauro es una evidente figura de *sombra*, en un estado avanzado de integración en la conciencia, ya que es una figura casi humana, y a pesar de su cabeza de toro, el cuerpo es ya plenamente el de un hombre. Representa, en este caso, los impulsos de poder, y el saco que lleva a la espalda hace referencia al inconsciente personal como receptáculo de todas las tendencias individuales reprimidas y a la capacidad del *yo* para la retención de contenidos vitales.[24]

23 Estudio en detalle este proceso en mi ensayo: *El sexo, el amor, la guerra y el minotauro. Eros y logos en la obra de madurez de Picasso*, Ed. Círculo Rojo, Madrid 2014

24 Para el poeta Robert Blay, por ejemplo, la sombra es una gran bolsa que todos portamos con nosotros (ZWEIG, Connie; WOLF, Steve, *Vivir con la sombra*, p. 24)

Frente al hombre-toro se sitúan en esta escena una serie de figuras que aluden al *arquetipo femenino* y la libido del *eros*. La mujer torero que muestra los pechos es una figura de *ánima* que incluye aspectos de sensualidad pero que al jugar también el rol de torero está conectada con el *arquetipo del héroe*, es decir, ese arquetipo que busca el desarrollo del *ego* y la conciencia. La identificación aquí de ambas figuras –*ánima* y torero– indica la identificación del propio Picasso con su arquetipo femenino, identificación que se deduce también de otras imágenes del pintor y de los datos de su biografía[25]. Corrobora lo anterior el hecho de que sea portadora de una espada –el estoque característico de los matadores– que, sin embargo ofrece al minotauro, como si quisiera cederle una posición central que hubiera jugado hasta este momento. Picasso en efecto oscilará durante toda su existencia entre la identificación con al *ánima* y la identificación con la *sombra*. El caballo sobre el que se tiende la mujer-torero y que está en cierto modo entrelazado con ella, es el nivel puramente instintivo del arquetipo femenino, que ha jugado un papel muy importante en la vida del artista hasta ese momento.

Tenemos a continuación a una niña, vestida de colegiala que lleva un ramo de flores en su mano derecha y tiende al monstruo con la izquierda[26] una pequeña vela encendida. Representa a la función de relación entre consciencia e inconsciente que el *ánima* está ya en condiciones de realizar gracias a la intensa vida amorosa y sexual que ha llevado el pintor y que ha transformado la energía del *eros* hacia estados más avanzados, sacándole de la mera instintividad –aunque será necesario que el pintor acepte esta situación. No obstante se trata todavía de una niña, más concretamente una colegiala –alguien que está en pleno proceso de formación y aprendizaje–, lo que indica que dicha función del *ánima* está todavía en proceso de configuración. La vela encendida es un símbolo del *Sí-mismo*, o sea, la chispa de vida divina que anida en el fondo del alma humana, y que aquí es mostrada por la colegiala al hombre-toro como exigiéndole su subordinación a la misma. El monstruo, no obstante, extiende su mano abierta ante la llama, a mitad de camino entre el rechazo y la sorpresa, como el que se halla de repente ante una situación inesperada. Este rechazo del Minotauro-Picasso hacia el núcleo más profundo de su personalidad y en definitiva hacia la dimensión espiritual de la existencia, será decisivo en los últimos treinta años de la vida del pintor en lo que se refiere a su desarrollo interno. Los motivos de este rechazo los tenemos expresados en la figura de la parte izquierda del grabado que es una especie de crucificado que tiene los rasgos faciales del padre del artista. Este personaje abandona la escena subiendo por una escalera hacia la parte superior –como si subiera de nuevo a una cruz que acabase de abandonar. Se trata de la representación del *arquetipo del sacrificio*, identificado con el padre del artista, que como ya hemos dicho, era una persona en extremo ascética, radical e intransigente. Su presencia aquí parece indicar la incapacidad del artista para asumir los valores del padre, y en consecuencia la imposibilidad de que la configuración del *arquetipo del sacrificio* evolucionara en su interior hacia posiciones de integración entre espiritualidad e instinto y de menor radicalidad. Así, ese don José-crucificado regresa a las alturas de lo inconsciente más elevado, sustrayéndose sin embargo, a la acción efectiva en el ámbito de la personalidad real del artista.

Quedan finalmente, al fondo, las dos muchachas que observan la escena desde una especie de ventana que presenta una construcción cúbica. En el alfeizar de la ventana, ante las dos figuras, se perciben dos palomas enfrentadas, una más oscura que la otra. Se trata de nuevo de restos de esa idealización de algunos aspectos del *ánima* que como ya hemos visto era característica de la personalidad del artista malagueño. Es algo semejante a la reclusión de una princesa en una alta torre, escena tan características de numerosas leyendas medievales. La reclusión hace referencia a la retención en lo inconsciente; y el encierro en las alturas, a la idealización, que no obstante, no deja de ser una forma de exclusión de la vida real. Las dos palomas están relacionadas con la función de sentimiento, la ternura y la sensualidad frustradas del padre del artista[27].

---

25 Esta identificación con el *ánima*, no tiene ningún carácter patológico y el propio Jung habla de la misma como algo frecuente entre algunas personas especialmente los artistas.

26 Tenemos que tener presente que el dibujo inicial del artista está invertido respecto al resultado final, como efecto de la estampación de la plancha en el papel. Por tanto en la concepción inicial de Picasso la niña porta la vela en la mano derecha y el ramo de flores en la izquierda.

27 En mi ensayo citado anteriormente, desarrollo este tema en profundidad. Aquí no es posible hacerlo por falta de

Como vemos la personalidad de Picasso pudo alcanzar cotas de espiritualidad muy significativas; frustradas no obstante, por la rebeldía de éste hacia la figura de su propio padre, y su incapacidad para resolver dicho conflicto. Es muy probable que la práctica de una pintura tan personal como la del malagueño contribuyera a concienciar numerosos contenidos del inconsciente del pintor. De hecho Picasso era muy consciente de esos aspectos de su arte, y así, en más de una ocasión, confesó a sus allegados que su arte no era sino un diario personal, del cual la posteridad debía elegir las mejores páginas[28].

Sí-Mismo

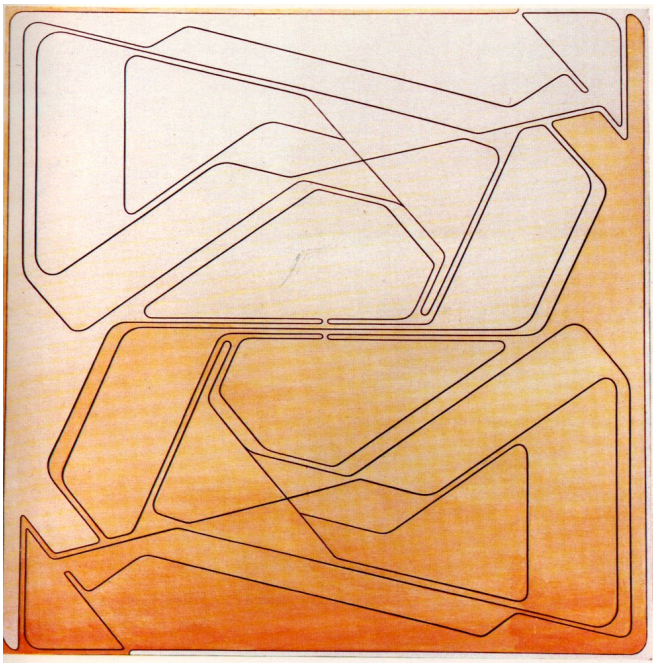

Fig. 6.- Pablo Palazuelo. *Monroy III*. 1984.

El *Sí-Mismo* es el arquetipo central de la personalidad. Es el elemento que regula en última instancia el desarrollo personal del individuo. Tiene además connotaciones trascendentes y se puede decir que de él que es una partícula de vida divina en el interior del ser humano.

Como partícula reguladora es el inicio del *proceso de individuación*, puesto que es la instancia psíquica inconsciente que tiende a conducir al individuo hacia su realización plena. Pero es también la meta del proceso anterior, ya que incluye todas las potencialidades que han de ser realizadas a lo largo de la existencia.

No obstante en los primeros momentos de la *individuación*, el *Sí-mismo* puede aparecer en su aspecto oscuro y peligroso. Dice así Emma Jung:

> *Sobre el asunto del contenido presentado posteriormente como "sí-mismo", suele aparecer primero como enemigo y ha de ser vencido.* [...] *El lapis aparece en los textos alquímicos como príncipe andaluz hostil o como joven egipcio que ha de ser superado primero por los adeptos*.[29]

Fig. 7.- Pablo Palazuelo. *Monroy IV*. 1984.

Esto probablemente es debido a que la realización del *Sí-Mismo* exige siempre el enfrentamiento con la conciencia colectiva; lo que el individuo puede experimentar como un peligro para su *ego* y para la

espacio.

28 GILLOT, Françoise y LAKE Carlton, *Vida con Picasso*, pp. 166-67

29 JUNG, Emma; FRANZ, Marie-Louise von, *La leyenda del Grial desde una perspectiva psicológica,* p. 49, nota 11

estructura de la conciencia. No olvidemos que la debilitación de la conciencia puede acarrear también el peligro de invasión de la energía inconsciente, y cierto grado de disociación, etc.
En lo que se refiere a las manifestaciones en la consciencia, son innumerables, y muchas de ellas expresan la naturaleza del *Sí-Mismo* como unión de los contrarios. Particular importancia dentro de las imágenes que hacen referencia a este arquetipo la tiene el *mandala*:

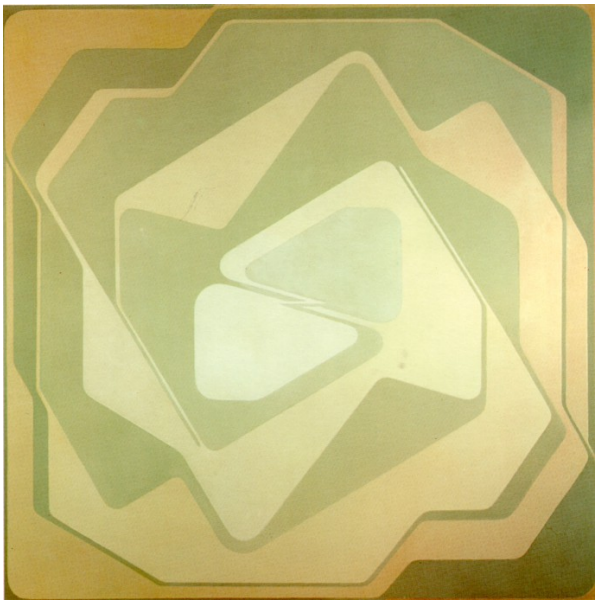

Fig. 8.- Pablo Palazuelo. *Monroy V.* 1984.

> *La fenomenología del sí-mismo la expresa el simbolismo del mandala. Éste describe al sí-mismo como una figura concéntrica, a menudo como cuadratura del círculo. También hay todo tipo de símbolos secundarios que por lo general expresan la naturaleza de los opuestos a unir. La figura es sentida como la exposición de un estado central o de un centro de la personalidad que se diferencia esencialmente del yo. Es de naturaleza numinosa, manifestada mediante el tipo de exposición o de símbolos empleados (el sol, las estrellas, la luz, el fuego, la flor, la piedra preciosa, etc.).*[30]

En las representaciones artísticas este arquetipo es menos frecuente que el de la *sombra* o el *ánima*; sin embargo en el arte moderno podemos ver claras representaciones del *Sí-Mismo*, a veces en su versión más abstracta, como es el *mandala*.

Pablo Palazuelo (1915-2007) fue, entre todos los artistas del siglo XX, quizá el más consciente de todas las implicaciones de su arte desde un punto de vista psicológico y personal. Si para Picasso la pintura era un diario personal, para Palazuelo era un campo de acción predominantemente espiritual. En los diversos lenguajes abstractos que practicó a lo largo de su carrera podemos encontrar todas las etapas del proceso creativo, de las cuales, como digo, él era perfectamente consciente. Veamos algunos cuadros que se refieren claramente al *Sí-Mismo*.
En la serie *Monroy*, por ejemplo, vemos como una estructura basada en el cuatro –símbolo de totalidad– pero que inicialmente hace clara referencia a la separación de los contrarios y a la *gemelidad*, va poco a poco configurándose como una estructura que se unifica, y a través de un movimiento circular tiende a definir un centro. Así, en *Monroy III* (fig. 6) vemos el doble aspecto, consciente e inconsciente, de una estructura muy dinámica en la que predomina la dimensión horizontal y que tiende a definir un movimiento en forma de ocho tumbado –símbolo del infinito. Las dos partes, oscura y clara, inician una tendencia a interpenetrarse.

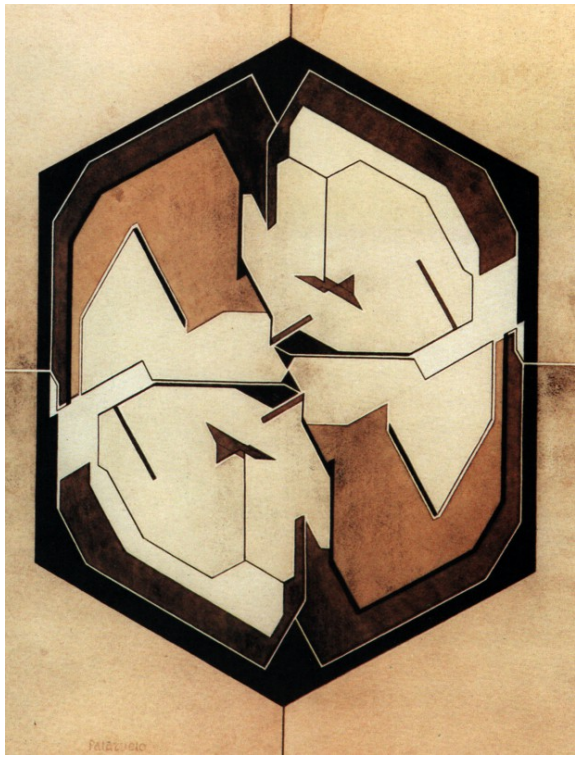

Fig. 9.- Pablo Palazuelo. *Monroy VII*. 1984.

30 JUNG, C.G., *Mysterium coniunctionis*, O. C. vol. 14, p. 520

En *Monroy IV* (fig.-7), los dos movimientos independientes y dominados por la horizontalidad, del anterior, están mucho más unificados e integrados en el marco general cuadrado. La interpenetración entre los dos tonos, claro y oscuro, es mucho mayor, y comienza a definirse un elemento central blanco integrado todavía por dos partes bien diferenciadas.

La interpenetración de luz y oscuridad –consciencia e inconsciente– se hace más patente y diferenciada en *Monroy V* (fig. 8), donde las formas abstractas definen con claridad una rosa o una flor geometrizada[31], que alude probablemente a un *eros* espiritualizado.

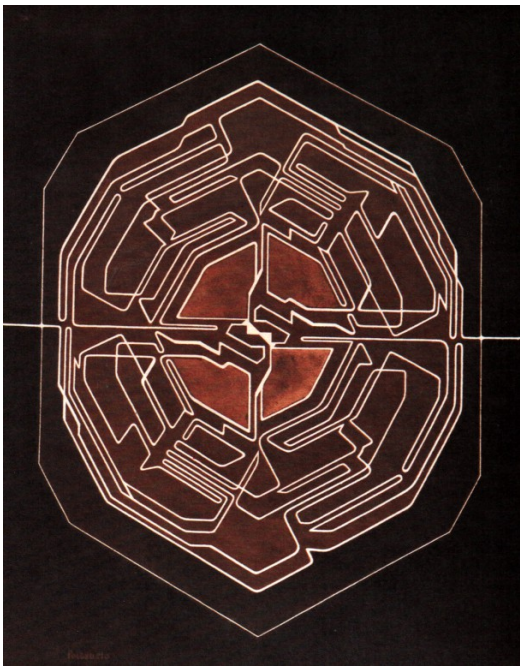

Fig. 10.- Pablo Palazuelo. *Monroy IX*. 1984.

Vemos una fase más avanzada del proceso en *Monroy VII* (fig. 9), en donde ha surgido un hexágono[32] que enmarca la diferenciación de la energía, la cual ahora se ordena en base a una simetría cuadrangular muy común en todo tipo de *mandalas* y que a veces hace referencia a las cuatro funciones de la conciencia describiendo su grado de diferenciación. De este *mandala* hexagonal sobresalen cuatro líneas que dividen el espacio circundante también en cuatro partes iguales. La presencia del seis en el mandala –a través del hexágono– parece ser un paso intermedio en este proceso de diferenciación de la energía, reflejado en toda la serie, hacia la construcción de lo que finalmente parece tender a definir un círculo.

Así, finalmente en *Monroy IX* (fig. 10) –último documento gráfico del que dispongo para el análisis– vemos cómo la línea blanca interna, sin dejar de definir un elemento central, integrado por otros cuatro componentes, describe un movimiento enmarañado y laberíntico pero que tiende claramente hacia la creación de un círculo en torno al elemento central cuatripartito.

Aunque no podemos entrar aquí en un análisis exhaustivo de esta serie, con lo que hemos visto, queda patente la capacidad de la pintura para reflejar, con todo detalle, los procesos y el movimiento de la energía interna del artista, en una actividad que se convierte en un desarrollo biunívoco de expresión y catalización de la libido y del proceso espiritual. Como el propio Palazuelo afirma en uno de sus escritos:

> "*La visualización y la manipulación continuada de las formas en apariencia estáticas de una estructura,* con-mueven *su inercia, emergiendo entonces el diagrama investido de una energía, capaz de transformar alternativamente la experiencia física en experiencia psíquica*."[33]

Algo que, por otra parte, ya había comprobado el propio Jung en su experimento de exploración del inconsciente, cuando, tras su inmersión en la fantasía, comprendió que la labor de expresión gráfica y escrita de la misma, constituía una parte integrante del proceso.

---

31 Lo que se ajusta a las afirmaciones de Jung en torno al *mandala*, expuestas en la cita anterior.

32 "*La aparición en una pintura de un motivo en relación al número seis podría apuntar hacia la posibilidad o necesiadad de la unión creativa de los opuestos constelados en la vida real*". ABT, Theodore, *Introducción a la interpretación de pinturas de acuerdo a C. G. Jung*, p. 142.

33 PALAZUELO, Pablo, catálogo de la exposición celebrada en la Galería Theo, Madrid, 1985.