



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES

**La relevancia antropológica de la imaginación: La
concepción del hombre creativo y simbólico desde el
psicoanálisis y la filosofía**

Autor/a: Cristina Pérez Sanz
Director/a: Ricardo Pinilla Burgos

Madrid
2020/2021

Tabla de Contenido

Resumen.....	3
Abstract	3
Introducción	4
Metodología	5
La Psicología y las Artes: Aportaciones Psicoanalíticas a la Cuestión Estética y Artística	6
La Obra de Sigmund Freud.....	6
<i>La Impronta del Ideal Romántico</i>	6
<i>La Propiedad Narcótica del Proceso Creador y la Sublimación Instintiva</i>	7
<i>El Arte Como Proceso de Simbolización: la Relevancia de lo Onírico, lo Imaginativo y lo Poético</i> .	9
<i>La Mediación Artística y su Resonancia: La Expresión de lo Siniestro y su Relación con la Belleza</i>	11
<i>Objeciones y crítica</i>	13
Las Contribuciones de Carl Gustav Jung al Psicoanálisis del Arte	13
<i>La Desconexión Con Respecto al Método Freudiano</i>	13
<i>El Inconsciente Colectivo y sus Arquetipos</i>	14
<i>El Espíritu: Simbología y Transformación</i>	16
<i>Función Trascendente e Imaginación Activa</i>	18
<i>Objeciones y Crítica</i>	19
Relevancia Antropológica de la Imaginación	20
Gaston Bachelard.....	20
<i>Fenomenología, Sublimación Pura y Resonancia</i>	20
<i>Conciencia Soñadora, Ensueño Poético, Imaginación y Belleza</i>	22
Gilbert Durand	23
<i>La Ampliación de la Visión Bachelardiana</i>	23
<i>La Antropología Frente a la Denkpsychologie y el Psicoanálisis</i>	23
<i>Los Contenidos Simbólicos y la Represión Histórica</i>	24
<i>Aparato Simbólico y Homo Signifer</i>	25
Discusión.....	26
Referencias.....	29

Resumen

Las aproximaciones académicas a la cuestión artística por parte del psicoanálisis clásico remitieron insalvablemente al simbolismo y a la iconología, descubriéndose al hombre capaz de establecer relaciones simbólicas para dar sentido a su realidad. Sin embargo, el estudio psicoanalítico de Sigmund Freud y Carl G. Jung sobre la función imaginativa y sus contenidos falló al abordar estos asuntos en su versión más pura e idealista, concibiendo lo artístico, respectivamente, en términos de determinantes inconscientes pulsionales o arquetípicos. De esta forma, la filosofía recogió y superó sus aportaciones, enfatizando desde la fenomenología la relevancia antropológica de esta función psíquica y de sus imágenes. Este trabajo explora la forma en que las tesis de los filósofos Gaston Bachelard y Gilbert Durand complementan a la vez que amplían las tesis ofrecidas por el psicoanálisis clásico. De igual forma, compila argumentos que, desde la filosofía antropológica, remarcan la relevancia de la función imaginativa en la comprensión del hombre. Se concluye que la imaginación y su relación con lo artístico resultan variables fundamentales en la explicación de la naturaleza humana desde aproximaciones fenomenológicas y de la “fantástica trascendental”.

Palabras clave: psicoanálisis, simbolismo, fenomenología, imaginación.

Abstract

Classical psychoanalytical approaches of the artistic matter inevitably referred to symbolism and iconology, finding the human being able to establish symbolic relations to signify its reality. Nevertheless, both Sigmund Freud and Carl G. Jung failed to tackle the imaginative phenomenon on its purest and most idealistic form, conceiving the artistic subject, respectively, solely determined by unconscious drives and archetypes. Thus, philosophy took and enriched their contributions by emphasising through phenomenology the anthropological relevance of the imaginative psychic function and its images. This work explores the way in which Gaston Bachelard and Gilbert Durand's philosophical thesis both complement and improve these classical psychoanalytical postulates. Likewise, it gathers arguments asserted by the anthropological philosophy that stressed the significance of the imaginative function in the human condition understanding. It is concluded that the imagination and its linkage to the artistic issue emerged as fundamental factors in the exegesis of the human essence by both the phenomenological and the “transcendental phantasy”.

Keywords: psychoanalysis, symbolism, phenomenology, imagination.

Introducción

En el momento en el que se asume que ciertos procesos mentales anteceden a (y por tanto originan) la creación artística, se ha defendido que el arte y su ciencia han de ser, en parte, psicología (Friedländer, 1946; tal y como se cita en Gombrich, 2002/1960). De hecho, la obra artística, en cualquiera de sus formas, opera sobre la capacidad imaginativa humana y, consecuentemente, la psicología pretende estudiar las disposiciones mentales desarrolladas a comprender y descifrar los signos e imágenes desprendidos de tal creación, así como también las que la originan (Gombrich, 2002).

Pese a todo, ha sido histórica la desestimación de la imaginación (*phantasia*) en el pensamiento occidental, más obcecado en la iconoclasia que en las abstracciones simbólicas (Durand 1964/1968). El rechazo al platonismo por un conceptualismo aristotélico en el siglo XIII, así como el auge del cartesianismo en el siglo XVII supusieron respectivamente el predominio de la secularización y del científicismo (Durand 1964/1968). El surgimiento de los dogmas y el clericalismo, junto con la predominancia del pensamiento directo o conceptual y la explicación semiológica y analítica, implicaron la extinción simbólica y el auge del positivismo del siglo XIX (Durand 1964/1968). Con la degradación del símbolo, las propiedades facultativas del arte sucumbieron al academicismo y a la ornamentación (Durand 1964/1968).

No obstante, la revalorización de lo subjetivo, lo metafísico y lo imaginativo nunca cesó por completo. Dentro de este contexto, el enganche de los psicoanalistas al fenómeno de la creatividad, aspecto del ser humano con respecto al que siempre han parecido mostrarse fascinados, supuso el enriquecimiento del paradigma psicoanalítico y permitió incrementar el interés clínico de este tipo de materias, muy extendidas en la práctica terapéutica a nivel actual (Thompson, 2010).

De manera similar, y sin reducir la imaginación simbólica a datos científicos, la antropología filosófica ha pretendido recuperar esta forma de conocimiento simbólico como una lucha contra la alienación y turbación espiritual, al entender la facultad imaginativa como aquella portadora de felicidad, libertad y comprensión vital (Durand 1964/1968).

Partiendo de esta base, este trabajo pretende estudiar el abordaje de la cuestión imaginativo-simbólica (y por ende creativa y artística) desde los paradigmas psicoanalíticos de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, con el objetivo posterior de avalar una reivindicación de su importancia como función psíquica a nivel antropológico en la concepción del hombre que tenemos hoy día. Para

ello, se tendrán en cuenta otras aportaciones de corte filosófico y antropológico, como las obras de Gaston Bachelard o Gilbert Durand, pretendiendo denunciar esta desvalorización sufrida por la imaginación y la fantasía, cualidades primeras y originarias de la obra creativa, y defender el abandono del racionalismo excesivo, presente en ocasiones en la producción artística, a favor del uso de la fantasía en el tratamiento de estas cuestiones.

Metodología

Con ánimo de servir a los mencionados objetivos, así como forma de comprobar la hipótesis de que la imaginación supone una cualidad psíquica crucial en la concepción antropológica del hombre creativo, para la realización del presente trabajo se desarrolló una estrategia metodológica en dos etapas.

Primero, se llevó a cabo una búsqueda bibliográfica en bases de datos académicas propias de la psicología, como *Psychology and Behavioral Science Collection* y *PsycInfo*, utilizando palabras clave como “Psychoanalysis”, “Art”, “Aesthetics”, “Creativity”, “Imagination” y “Symbolism”, enmarcadas en diferentes marcadores Booleanos como, por ejemplo: [“Freudian Theories” OR “Psychoanalysis”] AND [“Aesthetics” OR “Art” OR “Imagination”]. Todo ello resultó en la producción de un número amplio de artículos de los que seleccionaron aquellos que cumplían criterios de inclusión idiomáticos (seleccionándose ensayos en habla inglesa o española), de información actualizada y relevante para el tema concreto del trabajo. También se consultaron las diferentes bibliografías de los artículos seleccionados. De esa revisión bibliográfica resultó generada la estructura general del trabajo.

Una vez encontrada, se llevó a cabo una segunda búsqueda, de tipo manual, destinada a la obtención de los libros de los autores seleccionados. La recuperación de tales materiales no resultó sencilla, al tratarse en su mayoría de fuentes clásicas. Cierta parte de la bibliografía relativa a la sección de antropología filosófica fue proporcionada por el tutor.

La Psicología y las Artes: Aportaciones Psicoanalíticas a la Cuestión Estética y Artística

La Obra de Sigmund Freud

La Impronta del Ideal Romántico

La obra de Freud es extensa y compleja. Si bien el psicoanálisis pretendió ser una corriente de pensamiento de naturaleza científica y positiva, este autor estuvo expuesto desde su juventud a una profusa influencia cultural y humanista (Trosman, 1985), que se tradujo en una constante superposición de referencias mitológicas y culturales en sus teorías científicas sobre el funcionamiento psicológico del ser humano (Cuevas del Barrio, 2012). En consecuencia, a lo largo su trabajo se entremezclaron aspectos significativos del funcionamiento del aparato psíquico y del estudio de la naturaleza humana con otras referencias al mundo imaginativo y de las artes (Trosman, 1985).

De todo ese bagaje cultural del que Freud presumió en su estilo, para el caso que a este trabajo ocupa, la literatura destaca como fundamental el impacto de la corriente cultural del Romanticismo (Aldrete, 2017; Cuevas del Barrio, 2012; Trosman, 1985), propuesta artístico-literaria y filosófica gestada en Alemania tras la Revolución Francesa fruto de una reacción contra los planteamientos analíticos, las virtudes de la razón, su relación con el progreso y las ideas ilustradas y neoclásicas del siglo XVIII (Aldrete, 2017; Fernández, 2014; Trosman, 1985).

Este florecimiento de la actitud romántica permitió la mayor transformación del pensamiento moderno occidental, al enfatizar valores como la espontaneidad, la sensibilidad, el desequilibrio, la pasión, la naturaleza conflictiva y ambivalente del ser humano, el sueño, lo extraño, el lado oscuro (*Nachtseite*) y la libertad; al conceder importancia a los procesos psicológicos inconscientes, a las experiencias tempranas de la niñez y a la imaginación, y al repudiar la racionalidad y las normas tanto a nivel general como en el terreno de lo artístico (Trosman, 1985).

Todos estos cambios se tradujeron en la exaltación, ya con el surgimiento del movimiento *Sturm und Drang*, de un entramado conceptual que primaba la subjetividad y la exteriorización de la naturaleza humana a través de la expresión artística y que, consiguientemente, provocó la fertilidad del simbolismo, el lenguaje y las imágenes mitológicas (Fernández, 2014).

En esencia, la concepción del inconsciente de Freud acogió los principios románticos al determinarse su carácter ficcional y poético, es decir, al primar lo fantástico, lo onírico y lo volitivo

en su funcionamiento con respecto a la razón, que dominaba, por su parte, en la operatividad de la consciencia (Aldrete, 2017).

Por todo ello, el Romanticismo y el psicoanálisis compartieron una estrecha relación. Tanto es así, que este llegó a definirse como una “culminación de la literatura romántica del siglo XIX” (Trilling, 1950, p. 34). Sin embargo, Freud, no sin asumir lo que descubrió el Romanticismo, se propuso aplacar desde el psicoanálisis la fuerza desestabilizadora de ese lado oscuro e inconsciente, no ya desde una razón sin más, sino desde la interpretación y metodología psicoanalítica. De esa manera, la noción romántica que ubicaba en los rincones oscuros e inconscientes del ser los orígenes de su naturaleza, así como la que entendía que la significación de la realidad se generaba a partir de la imaginación y los motivos poéticos se plasmaron continuamente, tal y como se expondrá, en la obra de Freud¹.

La Propiedad Narcótica del Proceso Creador y la Sublimación Instintiva

Freud postuló que en el proceso de demarcación del yo individual con respecto al “afuera”, circunscrito a toda maduración psíquica, el individuo se volvía permeable a frustraciones y otra serie de sensaciones displacenteras que le concedían, mediante su experimentación, la interiorización del principio de realidad (Freud, 1930/2010).

En esta diferenciación tan nuclear en el curso madurativo entre el yo y el afuera, consideró los sufrimientos de una envergadura tal que planteó que el individuo necesitaba acogerse a ciertos mitigantes para superarlos y, por tanto, el individuo podía, entre otras estrategias, refugiarse en el goce de la obra artística y la satisfacción imaginativa que esta provocaba (Freud, 1930/2010). Esta función se consentía gracias a la capacidad disociativa del individuo, que permitía la transformación de las fuentes de displacer en elementos esencialmente hedónicos (Freud, 1930/2010).

¹ Un reflejo de la conexión de este autor con la corriente del Romanticismo fue su devoción por la obra de Miguel Ángel, uno de los mayores exponentes del arte renacentista italiano (Cuevas del Barrio, 2012). Es especialmente conocido el análisis que Freud lleva a cabo de su obra el *Moisés* (1515), por el cual analiza exhaustivamente la expresión corporal de la figura para determinar el tipo de representación que el artista hizo de ella según el pasaje del *Éxodo*. Además, en su análisis, coherente con la idea romántica de que debía existir una vinculación íntima entre la obra y la personalidad del artista (Cuevas del Barrio, 2012), acabó identificando en el Moisés una proyección del carácter del Papa Julio II y del propio Miguel Ángel, determinando que el motivo por el cual este seleccionó a ese personaje bíblico para la tumba de aquel fue para que la obra funcionase como alegoría representativa del fracaso vital de ambos, “elevándose con tal crítica por encima de su propia naturaleza” (Freud, 1939/2018, p. 125).

De esta forma, la creación artística, la científica y la intelectual, fueron consideradas distracciones que, gracias a la función de la imaginación en la vida anímica, provocaban una especie de satisfacción ilusoria pero eficaz contra tales sufrimientos inherentes a la atenuación obligada del principio de placer en favor de la asunción progresiva de su principio antagónico (Freud, 1930/2010).

De manera similar, Freud también utilizó el arte como base para el entendimiento de la neurosis, llegando a enlazar, en sus primeros ensayos clínicos, los síntomas histéricos a las habilidades creativas (Trosman, 1985). En ese sentido, la identificación de la neurosis como conflicto entre los instintos de supervivencia y los instintos sexuales², así como la identificación de la libido como aquella fuerza a partir de la que el instinto sexual era representado en la mente, formaron los pilares de su teoría de la libido (Freud, 1917/2009).

Uniendo ambas ideas, Freud involucró dentro de los sufrimientos del proceso madurativo a los emanados del mantenimiento de las convicciones culturales, a quienes cedió la responsabilidad de frustrar la felicidad individual, entendida como la experimentación del máximo placer (Freud, 1930/2010). De esta forma, fue la represión cultural del placer individual la causa que identificó hacia caer al individuo (que renunciaba a sus instintos por ella), en neurosis (Freud, 1930/2010; Kline, 2014).

Como solución a esta represión propuso, para los individuos dotados de un enriquecimiento psíquico adecuado para ello, entre otros recursos, la sublimación como un mecanismo (no presente, por tanto, de manera universal) que permitía el desplazamiento de esas pulsiones libidinales (sexuales) no satisfechas y la redirección de los fines instintivos hacia la materialización del trabajo psíquico intelectual y elevado. De esa manera, la satisfacción (aunque parcial) contra el sufrimiento del vivir vendría, en estos casos, de la creación, de la concreción de las fantasías creativas del artista, de la complacencia de sus pulsiones ingobernables (Freud, 1930/2010).

En síntesis, Freud entendió que la felicidad venía de la resolución de las exigencias de la economía libidinal individual, tarea para la cual resultaba decisiva la constitución psíquica de los individuos (Freud, 1930/2010). Es en esta línea teórica, donde introdujo el concepto de *narcisismo*, entendido como la propiedad en la cual la libido se contenía dentro del yo (Freud, 1917/2009) y a

² Tal conflicto emanaba en el momento en el que el *yo* se volvía defensivo y reticente a satisfacer ciertas demandas del impulso sexual que entendía como amenazantes para su preservación (Freud, 1917/2009).

través del cual se refirió a los artistas como aquellas personalidades narcisistas que procurarán tal felicidad a partir de sus procesos psíquicos más íntimos y elevados, de su vocación artística y de la sublimación instintiva (Freud, 1930/2010).

El Arte Como Proceso de Simbolización: la Relevancia de lo Onírico, lo Imaginativo y lo Poético

El interés de Freud por la simbología se manifestó originalmente en sus estudios sobre los sueños, que consideró podían introducirse igualmente dentro de la sintomatología neurótica (Freud, 1917/2017). Para él, los sueños se originaban tanto desde impulsos instintivos por regla reprimidos que se expresaban durante el reposo³; como desde deseos desatendidos en consciencia que se reforzaban durante el sueño desde elementos inconscientes (Kline, 2014).

A partir de estas observaciones, entendió el sueño como una representación alegórica que simbolizaba los deseos inconscientes, desatendidos o reprimidos y que suponían una demanda de satisfacción para el yo (Kline, 2014). Sin embargo, descubrió que mediante su simbolización y otras deformaciones del contenido onírico (censura), se dificultaba la traducción real del sueño (Freud, 1917/2017) y, desde esta idea, Freud se decidió a encontrar la relación simbólica entre los elementos del sueño (símbolo) y su verdadero significado (Freud, 1917/2017).

Su trabajo a este respecto se extrapoló al área imaginativa. En esta línea, tal y como se ha expuesto anteriormente, Freud enfatizó la importancia que la imaginación tenía como herramienta en la independencia con respecto al exterior, al considerarla un mecanismo de la esfera psíquica reservado a la consecución de deseos aparentemente de difícil realización y a sustraerla por tanto a las demandas del parecer de la realidad (Freud, 1930/2010).

De esa manera, unió su teoría sobre los sueños a su concepción de la imaginación, caracterizando a los productos de esta como sueños diurnos (*Tagträume*), es decir, como representaciones fantaseadas de las propias cogniciones que buscaban la satisfacción de pulsiones

³ Un ejemplo del uso poético de los sueños se recoge en el trabajo *El delirio y los sueños en la "Gradiva", de W. Jensen* (Freud, 1939/2018), en el que analiza el delirio del protagonista Norberto Harnold, arqueólogo que, al encontrarse con un bajorrelieve de origen heleno, sucumbe en una especie de ensoñación diurna que le precipita a un delirio representativo de un recuerdo infantil reprimido de una vieja amistad llamada Zoe Bertgang, de quien la Gradiva esculpida no es sino imagen simbólica. En ese sentido, enfatiza en el carácter esencial del inconsciente en el fenómeno onírico, asume lo reprimido como fuente del sueño y el delirio, así como avisa de la cualidad bifronte de las fantasías o ensoñaciones, al determinar que pueden derivar en contenido artístico, pero también en sintomatología patológica (Freud, 1939/2018).

internas que son bien conocidas y en las que basa el artista su producción creativa, concretamente la poética literaria⁴ (Freud, 1905/1986; 1917/2017).

En ese sentido, en su trabajo *El poeta y la fantasía* (Freud, 1905/1986), en el que se preguntó, primero, por la manera en que los artistas optaban por determinados asuntos para elaborar sus obras; así como también por los afectos provocados por las mismas, describió cómo la producción poética bebía de los sueños diurnos (de los contenidos imaginativos), los transformaba estéticamente y los simbolizaba para que su contenido latente se manifestara conscientemente.

Por lo tanto, en sus estudios sobre el hecho poético y para responder a su primera inquietud al respecto, Freud remontó las primeras impresiones de esta actividad creativa a edades tempranas del desarrollo infantil, en tanto que entendió que ambas figuras (el poeta y el niño), a través, respectivamente, de su obra y el juego, construían, impulsados por sus deseos, un mundo propio, subjetivo y antagónico al real (Freud, 1905/1986). De esta manera, descubrió que, conforme el niño iba creciendo y desvinculándose de los objetos del entorno en los que soportaba su juego infantil, este devenía en un fantasear, en un sueño diurno, en actividad imaginativa que se tornaría poética en función de la elevación de su capacidad psíquica específica (Freud, 1905/1986).

En consecuencia, una vez entendió el deseo inconsciente ensoñado como motivo de la obra poética, determinó que, en respuesta a la segunda cuestión, el despertar emotivo producido por la misma se generaba por la atenuación, al poetizarla, de la cualidad egoísta (individual) de la ensoñación, así como por el uso de formalismos estéticos que ornamentaban la traducción poética del deseo y que la hacían asumible para el resto (Freud, 1905/1986). En general, al igual que en la verbalización de los sueños, el simbolismo se plasmaba en la poesía mediante las analogías lingüísticas promovidas por los mitos, las fábulas, los cantos, los proverbios y el humor⁵ (Freud, 1905/1986).

⁴ La estética de Freud, al determinar que el arte satisface las necesidades físicas que afloran en el inconsciente mediante la sublimación, establece una conexión con el mundo del sueño, escindiendo una conclusión secundaria por la que la interpretación de los mitos y otras producciones fantásticas han de interpretarse del mismo modo, según las pulsiones internas que los subyacen; y determinando que el compromiso con la fantasía puede devenir del renegar de una realidad que demanda la renuncia de sus instintos (Jourist, 2006).

⁵ Freud incluyó a este respecto estudios sobre el uso del humor en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Freud, 1905/1986), estableciendo paralelismos entre este y el sueño, al entender que ambos hacían uso del simbolismo y servían a la satisfacción de deseos inhibidos; así como entre el humor y la creación poética, en tanto que (partiendo de la capacidad imaginativa), utilizan recursos expresivos estéticos ocasionalmente similares, como la rima, el refrán y la aliteración (Freud, 1905/1986; Trosman, 1985).

Todo esto permite valorar la connotación simbólica que Freud otorgó tanto a la obra artística como a los sueños, así como la magnitud que en aquella tenía la plasmación de los contenidos inconscientes. En síntesis, parte de su obra consistió en el estudio de la imaginación, los sueños y la producción artística, terminando por entenderlos como símbolos expresados de deseos (pulsiones internas) con significado a averiguar, que se manifiestan en la cultura pero que a su vez eran reprimidos por ella (Freud, 1930/2010). Esta paradoja revela, pues, que el proceso de sublimación expresaba y permitía la expresión artística, a la vez que la reprimía y censuraba. Al ser la cultura la “libido coartada”, en el arte, los mitos y los símbolos se generaba la censura de un modo peculiar: envolando ese momento represivo, pero sin eliminarlo.

La Mediación Artística y su Resonancia: La Expresión de lo Siniestro y su Relación con la Belleza

Otra forma de aprehender la creación artística desde la óptica freudiana es estudiarla en función de su *resonancia*, es decir, de la respuesta que evoca en su audiencia en función sus características. Este hecho supuso la diferencia entre el contenido artístico con respecto al sueño y el síntoma neurótico (Trosman, 1985) e implicó, por tanto, contemplar el arte como el mediador que permitía plasmar la experiencia psicológica del artista (en la que se incluye, como viene siendo evidente, el contenido imaginativo) en su obra (Trosman, 2001).

En estos términos, en tanto que los contenidos reprimidos suponían el origen de la obra artística, lo siniestro era la categoría afectiva despertada por esta que Freud se dedicó a estudiar especialmente. Para él, lo siniestro (*unheimlich*) era lo oculto, lo angustiante, lo que creaba espanto y que era, por su parte, antítesis de lo familiar (*heimlich*), de lo conocido (Freud, 1919/1978). En ese sentido, Freud determinó que aquello habitual en la vida psíquica devenía extraño o inquietante al reprimirse y desvelarse (Freud, 1919/1978), como ocurría en la plasmación de ciertos contenidos imaginativos en la obra artística.

En su estudio de los motivos afectivos siniestros provocados por la creación artística, Freud condensó generalidades del Romanticismo, al detallar en su obra un repertorio de elementos siniestros (Trías, 1982/2006)⁶, que le permitieron ubicar lo siniestro en un espacio de límites

⁶ Freud se sirve, para la concreción de estos motivos siniestros, del análisis de algunas obras del escritor romántico E.T.A. Hoffmann, destacando varios temas siniestros presentes en ellas, como los personajes que vaticinan calamidades y desgracias, el asunto del doble o del otro yo, las fronteras fragmentadas entre el carácter animado o

desdibujados situado entre la fantasía y la realidad, donde la ficción de la obra artística (especialmente la poética) permitía la creación de un abanico más profundo de oportunidades siniestras (Freud, 1919/1978).

Teniendo en cuenta lo anterior, la encarnación de la fantasía en el espacio de lo real (la consecución del deseo disimulado) fue para él la ecuación determinante de lo siniestro (Trías, 1982/2006). Es este aspecto, por consiguiente, lo que permitía determinar lo siniestro como resonancia emocional de la obra artística y lo que hacía a la obra de arte portadora de características siniestras.

Otra de las razones por las que Freud se ocupó de estos asuntos fue el descubrir que eran ajenos al estudio de otras movilizaciones afectivas estudiadas por la estética, como la belleza, lo imponente y lo cautivador (Freud, 1919/1978), cualidades que, por otra parte, son actualmente muy relacionadas al *unheimlich* freudiano. En estos términos, dicha relación se ha terminado estableciendo de manera que, en la obra artística, lo siniestro es propiedad y límite de lo bello, no pudiendo darse impresión estética en ausencia de este elemento siniestro, y siendo lo bello, como expresa Rilke⁷: “el comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse” (Rilke, 1923, tal y como se cita en Trías, 1982/2006, p. 28)⁸.

No obstante, Freud no concibió como tan importante el aspecto estético. Para él, la belleza, en relación a los aspectos formales de la obra, no fue el elemento central que provocaba la emoción en el espectador, sino que estos formalismos permitían que el espectador estuviera más preparado para emocionarse con el contenido de la misma, provocador real de esa resonancia (Weiss, 1947). En esencia, entendió a la belleza como una cualidad cultural inútil de la que, sin embargo, la propia

inanimado de un objeto (que impiden la concreción de su cualidad viviente o inerte), el retorno involuntario a un mismo lugar, la repetición espontánea, el *déjà vu*, las imágenes que remiten a amputaciones y mutilaciones de partes importantes de la estructura física y la concreción absoluta de un deseo censurado (Freud, 1919/1978).

⁷ Esta cita aparece en la primera elegía sus *Elegías del Duino* (1923/1945): “[...] porque la belleza no es sino el nacimiento de lo terrible: un algo que nosotros todavía podemos mirar y soportar tan sólo en la medida en que se aviene, desdeñoso, a existir, sin destruirnos” (p. 27).

⁸ Eugenio Trías, acogiendo el ideal romántico, luchó contra las cualidades formales, armónicas y equilibradas asociadas a la belleza tal y como esta era conceptualizada hasta el siglo XVIII, dado que, a partir de este momento, se pretendió superar ese análisis clásico y limitativo de lo bello a favor de una asunción romántica de la belleza, donde primase lo desproporcionado, lo sensible y lo caótico, y donde, si bien enveados, cabía la presencia de elementos siniestros (Trías, 1982/2006). De hecho, este autor ejemplifica esta asunción mediante la determinación de contenidos siniestros en la producción artística de Sandro Botticelli, autor exponencial del Renacimiento, cuya una producción artística encaja con los ideales clásicos de belleza, pero cuyos cuadros *Alegoría de la primavera* (1478) y *El nacimiento de Venus* (1485) escenifican elementos siniestros en la complementación entre ellos y un tercer cuadro que nunca fue pintado. Esta *ausencia* determina el carácter siniestro de estas obras, por su parte maquilladas de armonía y perfección técnica (Trías, 1982/2006).

cultura no podía prescindir y que, al exigirla, mostraba que no persigue sólo el provecho, sino también el placer y la felicidad (Freud, 1930/2010).

Objeciones y crítica

Al contrario que con la religión y la filosofía, Freud se mantuvo en paz con las artes, dado que estas no tenían un propósito científico, ni trataban con aspectos dogmáticos ni metafísicos (Marcuse, 1958). No obstante, al relegar la expresión estética al propósito de la satisfacción de las fantasías y los deseos insatisfechos, renegó de otras concepciones más idealistas a partir de las que el arte, entendido muchas veces como *l'art pour l'art*, ha sido estudiado (Marcuse, 1958).

En ese sentido, Freud fue indiferente a aquellos aspectos del arte alejados de la función vital del mismo y es desde este aspecto, así como por su rechazo a lo metafísico, desde donde no puede contribuir al estudio de esta materia (Marcuse, 1958). Por eso, su idea de la creación artística como producto resultante de la conversión de las pulsiones en belleza se considera aplicable sólo parcialmente, no para todo arte en general, ni para todos los artistas, ni para todos los tiempos (Marcuse, 1958).

La obra de Freud, a este respecto y dentro de la complejidad de su elaboración, se queda algo inconclusa al abusar de las explicaciones biologicistas de la cuestión artística (Marcuse, 1958), y no es sino ejemplo de la necesidad del abandono del exceso racionalismo a la hora de abordar cuestiones estéticas y humanistas.

Las Contribuciones de Carl Gustav Jung al Psicoanálisis del Arte

La Desconexión Con Respecto al Método Freudiano

Otro de los autores profundamente interesados por la cuestión artística fue C.G. Jung. Este discípulo de Freud, cuyo interés por las artes visuales quedó claramente plasmado en algunas de sus obras más notables, elaboró con éxito una conexión entre la psicología y las artes plásticas (Hoerni, 2019).

Este autor, entendiendo la práctica del arte como una actividad psicológica, se decidió a comprender los procesos de creación artística, dejando encargada a la estética de responder a otras cuestiones más metafísicas del arte *per se*, como su origen natural o su esencia más profunda (Jung 1941/1966). Así, entendió que la psicología quedaba limitada al abordaje, desde un ángulo

fenomenológico y descriptivo, de las cuestiones relacionadas con el curso creativo a la hora de explicar el arte (Jung 1941/1966).

En este proceso, aunque reconoció que los intentos anteriores del método freudiano permitían estudiar con exhaustividad las influencias de la biografía temprana de los individuos en las cuestiones creativas, rehusó entender el arte en términos de determinantes físicos y cuestiones neuróticas o de índole clínica (Jung 1941/1966). Por ello, rechazó el modelo puramente biologicista de Freud abogando que, para el tratamiento de la cuestión artística, la psicología analítica debía abandonar su predisposición médica⁹ (Jung 1941/1966).

Todo ello derivó en la concepción del arte no como cuestión específica e inherente a ciertas personalidades más elevadas, sino como un objeto de dimensiones ubicuas cuyo análisis remitía a la esfera de la psicología humana general (Jung 1941/1966). Este viraje de la cuestión personal al proceso creador le permitió introducir la influencia del inconsciente colectivo, estancia psíquica a la que determinó como impulsora de la urgencia creativa del artista, así como de la mayoría del contenido artístico creado por este (Jung 1941/1966).

El Inconsciente Colectivo y sus Arquetipos

La esencia simbólica de algunos productos artísticos, que determinaba que aun en los dominios conscientes de la elaboración artística imperaban resonancias inconscientes, fue aquello a lo que Jung se decidió a analizar, bajo la creencia de que sólo lo simbólico representaba algo más que su sentido instantáneo y evidente (Jung, 1964/1995). Acogerse bajo esta premisa le llevó a entender, en definitiva, que los aspectos simbólicos en ciertas imágenes, fueran artísticos o no, revelaban esferas inconscientes más amplias e inabarcables de contemplar desde esfuerzos racionales (Jung, 1964/1995).

Por lo tanto, entendiendo sólo con significado artístico aquellas producciones cargadas de motivos simbólicos, describió al inconsciente colectivo como la fuente de este tipo de

⁹ El materialismo del siglo XIX hizo emerger una psicología distinta a la que emanaba en épocas anteriores, por su parte más filosófica y mitológica. Para Jung, a este respecto, la psicología analítica, racional y científica condenó a la psicología descriptiva “romántica” y trabajó sobre un campo de estudio más limitado (Jung, 1959/1970). Por esta razón, la cosmovisión fisiológica freudiana de la *psyche* resultaba para él algo reduccionista, en tanto que dejaba de lado toda cuestión del ser humano alejada de la materia: su esfera espiritual, de la que entendía especialmente propia la creación artística (Jung, 1959/1970).

producciones, cuyas imágenes primigenias (arquetipos) eran herencia común en la humanidad (Jung 1941/1966).

El proceso creativo, dentro de estos términos, comenzaba con la activación inconsciente de una imagen arquetípica, que posteriormente se elaboraba y traducían en la obra final (Jung 1941/1966). De esta manera, la producción artística resultante permitía entonces traducir el lenguaje inconsciente y era la fuente que dejaba comprender las formas de pensamiento más antiguas de la historia humana¹⁰ (Jung 1941/1966).

¿Qué entendió pues el autor al ilustrar el concepto de inconsciente colectivo? ¿Cómo se entienden los arquetipos dentro de esta esfera psíquica?

Jung, influido por las ideas de Freud (quien ya había descubierto la esencia arcaico-mitológica del funcionamiento inconsciente), escindió al inconsciente en dos estratos. De esta forma, asumió que el inconsciente personal, más superfluo y subjetivo, yacía y se asentaba sobre otro más profundo, de carácter objetivo y universal (colectivo), idéntico en todo individuo independientemente de la época (Jung, 1959/1970). A los contenidos de este último los denominó arquetipos, tipos (significados) arcaicos no elaborados conscientemente que se han expresado (simbolizado) a lo largo de la historia transformados indirectamente en doctrinas secretas tribales, mitos y leyendas¹¹ (Jung, 1959/1970):

- **Los Mitos.** Para Jung, eran una forma de expresión alegórica de los arquetipos, que reflejaban la urgencia de los primitivos por asimilar psíquicamente las experiencias sensoriales externas, esto es, las manifestaciones de la naturaleza, conforme a las imágenes simbólicas del alma (Jung, 1959/1970).
- **La Doctrina primitiva y la Religión.** De manera análoga a los mitos, pretendían expresar los contenidos arquetípicos del inconsciente a partir del uso de imágenes magníficas y

¹⁰ Esta idea era compartida por Wassily Kandinsky, teórico de la cuestión artística y pintor con cuyo arte comienza el expresionismo y la abstracción. Para él, existía una especie de similitud externa en las formas artísticas que se explicaba por una pretensión espiritual universal hacia metas de significado análogas a toda época, sólo separándose el espíritu actual (del de los primitivos) en la adopción de la filosofía materialista. De esta forma, el arte primitivo, despojado de lo externo, lo racional y la duda, claramente espiritual, era para él el que llevaba consigo “la semilla del infinito” y permitía explicarlo (Kandinsky, 1946/1910, p. 10). Esto, en la pretensión de unirlo a la filosofía jungiana, puede equipararse a la consideración de un inconsciente colectivo común a toda época en el que las ideas *a priori*, simbolizadas externamente, traducen (y refieren a) un espíritu igual e inherente a toda condición humana. Para este autor, la manifestación de lo inconsciente y los paralelismos en los temas mitológicos revelan la similitud de la creación imaginativa, el carácter universal de la imaginación (Jung, 1959/1970).

¹¹ Para este autor, los arquetipos, al haber sido concebidos como posibilidades de ideas no desarrolladas conscientemente, divergían de sus elaboraciones históricas en representaciones colectivas (Jung, 1959/1970). Es decir, al ser éstos de naturaleza inconsciente, al emerger al plano consciente, se alteraban en su forma esencial.

dogmáticas que remitían a una autoridad más elevada; los dioses, para explicar el acontecer natural (Jung, 1959/1970).

Para Jung, el despertar de la razón y su rechazo al simbolismo supusieron el empobrecimiento espiritual de las sociedades que buscaban la tranquilidad psíquica en la elaboración de otro tipo de imágenes (no simbólicas sino eficaces) y el desarrollo formas de pensamiento lógicas que revelaban un mundo más pequeño que el abarcado por las expresiones espirituales arcaicas (Jung, 1959/1970).

De esta forma, este autor rechazó el racionalismo y el materialismo en el abordaje de ciertas cuestiones psicológicas, defendiendo que la sabiduría verdadera, la que permitía al ser humano entender sus verdaderas inquietudes primigenias, radicaba en el espíritu, en el simbolismo natural (Jung, 1959/1970). En ese sentido, los esfuerzos de la humanidad moderna por conquistar una complejidad psicológica más elevada (desde el uso de la racionalidad y la priorización de la consciencia) desespiritualizaron la naturaleza y potenciaron un perfil de hombre psíquico inferior al del hombre espiritual (Jung, 1959/1970).

Es, desde este punto de vista, desde el que rechaza el abordaje freudiano, biologicista y racional de las cuestiones artísticas, inherentes en su esencia a una dimensión psíquica más amplia y elevada, imposible de aprehender desde este tipo de métodos analíticos.

El Espíritu: Simbología y Transformación

El principio contrario a la materia lo identificó como el espíritu, que reconoció como el fenómeno psíquico en su disposición primitiva y colectiva: el inconsciente colectivo (Jung, 1951/1962). Este espíritu, productor y manipulador de las imágenes (arquetipos), lo entendió como la esfera psicológica que impulsaba e inspiraba al ser humano, y que era reveladora de las aspiraciones, de las inquietudes humanas (Jung, 1952/1962). A este estrato psíquico no lo situó subordinado a la actividad consciente, sino elevado sobre ella, determinándola e influyéndola:

Si se intentara explicar el cuento de una forma personalista, fracasaría el intento por la circunstancia de que los arquetipos no son ficciones arbitrarias, sino elementos autónomos de la psique inconsciente que existe ya antes de la ficción. Representan la estructura inmutable de un mundo psíquico que, por medio de su acción determinante sobre la consciencia, le indica que es real (Jung, 1951/1962, p. 52).

Todo esto permite señalar la génesis de la producción artística, como ya se ha ido exponiendo, en esta instancia inconsciente. En ese aspecto, fueron numerosos los símbolos arquetípicos que identificó no ya en los mitos, los cuentos y el folklore, sino también en los sueños¹² (Jung, 1951/1962). Con respecto a éstos últimos, Jung quedó tremendamente interesado por ellos en tanto que suponían la manifestación más clara de la intromisión en la actividad consciente de productos espirituales¹³ (Jung, 1952/1962).

De esta propensión surgió la distinción que realizó entre el pensamiento dirigido y verbal del meramente asociativo, al que llamó “sueño o fantaseo” (Jung, 1952/1962). Así, diferenció por un lado el pensamiento consciente, lógico, adaptado al ambiente o a la realidad, motivado por la comunicación, construido por la educación y basado en racionalizaciones intensas y complejas; del pensamiento inconsciente, imaginativo, apartado de la realidad (Jung, 1952/1962).

Para Jung, el primer tipo de pensamiento resultaba de una especie de desplazamiento del interés de la humanidad hacia filosofías materialistas, mientras que el segundo tipo era la forma de pensamiento propia del espíritu antiguo, de los primitivos, que estaban más centrados en lo imaginativo y lo artístico¹⁴ (Jung, 1952/1962). De esta forma, mientras que actualmente el pensamiento general parecía abocado a explicar racionalmente los fenómenos naturales, el pensamiento arcaico usaba la mitología como ajuste estético de los acontecimientos de la naturaleza a las fantasías psíquicas (Jung, 1952/1962).

Todo esto resultó en la consideración de la mitología como cualidad inherente a la condición humana potencialmente reveladora de los niveles más internos del espíritu y, desde ella, a enfatizar la utilización de la fantasía e imaginación como fuente de conocimiento (en tanto que utilizan material mítico) de los complejos psicológicos (Jung, 1952/1962). En definitiva, es el pensamiento imaginativo, motivado inconscientemente, el que permite abordar ciertos fenómenos

¹² Así, por ejemplo, algunos símbolos que pueden reproducirse en estas fuentes, como el anciano (equiparado al sabio, a la divinidad o a alguna otra figura elevada), el animal en la simbología teriomorfa (representante de cualidades extraconscientes sobrehumanas -dios- e infrahumanas -animal-) o la cuaternidad (alegórico de completitud y totalidad), son ejemplos de la similitud mitológica expresada a lo largo de las épocas (Jung, 1951/1962).

¹³ Tanto es así que buscó encontrar el significado de los sueños a partir de la comprensión simbólica de las imágenes oníricas, tal y como lo hizo Freud, pero de manera descriptiva.

¹⁴ Esta búsqueda de concienciación para lograr la adaptación psicológica a la realidad puede asemejarse a la idea propuesta por Freud del proceso de maduración psíquica (del principio de placer al principio de realidad) asumido por el individuo forzado por la necesidad de vivir en civilización y bajo la constricción de la cultura. En este aspecto, Jung lo retoma en dimensiones más amplias, determinado bajo su idea de inconsciente colectivo, relacionándolo con el proceso de evolución científica de las sociedades desde el protestantismo (y su iconoclasia) y la Ilustración hasta las épocas más contemporáneas.

de la psique humana. Desde ahí, Jung empezó a extrapolarlo a sus estudios clínicos, así como a sus trabajos sobre el arte y el proceso creativo, para lo cual utilizó un método que denominó imaginación activa.

Función Trascendente e Imaginación Activa

De los apartados anteriores expuestos se deduce la predisposición de Jung a entender la realidad y la fantasía como dos entidades antitéticas pero generalmente armonizadas entre las cuales el individuo tenía una tendencia a desplazarse con flexibilidad (Jung, 1952/1962). La función trascendente, en estos términos, es la que permitía canalizar la energía psíquica¹⁵ en su forma presimbólica, inconsciente o preconscious en símbolos o imágenes (Swan-Foster, 2020) o, lo que es lo mismo, la que permitía la unión entre los contenidos conscientes e inconscientes, al ser el inconsciente compensatorio y complementario a la consciencia (Jung, 1960/1975). Dentro de estos parámetros, son los artistas quienes gozaban, para Jung, de una mayor permeabilidad en la transición entre ambas formas de procesamiento mental (Jung, 1960/1975).

Así, unió la relevancia de esta comunicación (facilitada por la función trascendente) a la significatividad del símbolo como vector traductor de los arquetipos para formular métodos terapéuticos que pivotaron sobre las experiencias psico-espirituales y el poder sanador de la transformación simbólica de la imagen (Swan-Foster, 2020). De entre ellos, el más notable fue la imaginación activa, un auxiliar terapéutico importante en la producción simbólica, donde el terapeuta concentra sus esfuerzos en manejar la función trascendente del paciente (Jung, 1960/1975).

La imaginación activa supuso un método liberador del inconsciente aproximado, pero no similar, a la libre asociación freudiana, dado que permitía la expresión concatenada de asociaciones materializadas en formas estructurales concretas¹⁶ (Jung, 1960/1975). Este método le permitió

¹⁵ Libido, no necesariamente (contradiendo a Freud) de contenido sexual, que constituye un impulso (pulsión) no inhibido y creador de los símbolos y la vivencia subjetiva (Jung, 1952/1962).

¹⁶ Dichas formas debían ser todas artísticas, como el dibujo, la pintura, la poesía, la escritura automática, la composición musical o la danza (Jung, 1960/1975), pues para Jung no encajaba otro lenguaje a la hora de traducir los contenidos del inconsciente (Swan-Foster, 2020).

detectar formas de expresión similares entre el arte moderno y los trabajos de sus pacientes¹⁷, así como entre el arte moderno y el arte tradicional primitivo¹⁸ (Fischer & Kaufmann, 2019).

Esta técnica constituyó el ejemplo revelador de la focalización de este autor en la formulación creativa (entendida como la transformación de la imagen inconsciente en el símbolo) y su desinterés con respecto al elemento estético y la forma.

Objeciones y Crítica

La mirada jungiana a la cuestión simbólica sin duda supuso un avance a la comprensión que de ella se hacía desde el freudismo analítico reduccionista. Uno de sus mayores logros fue entender el contenido imaginativo como signo o representación de la pulsión que le crea, pero también como símbolo del arquetipo o el sentido espiritual del que emerge (Durand, 1964/1968). De esta manera, se reconoce a Jung el mérito de reconocer al hombre tanto en el mundo objetivo de la causalidad psíquica, como también en el mundo subjetivo de la realidad simbólica, sirviendo la actividad interna simbolizante de *conjunctio*¹⁹ entre la conciencia y el inconsciente colectivo y, por tanto, al proceso de conquista del yo o de individuación (Durand, 1964/1968).

Sin embargo, la terminología con la cual refiere al símbolo se ha llegado a tachar como una de las más complejas, difusas y oscilantes, donde se llegan a cometer imprecisiones que llevan a confundir ocasionalmente los términos arquetipo y símbolo (Durand, 1964/1968).

Además, otro de los aspectos más criticados de su teoría llega en el momento en que este autor formula la neurosis. Jung comprendió la enfermedad mental como una ruptura del proceso de simbolización, e incluso como una liquidación total de la función simbólica a favor del dominio consciente del organismo, lo que supuso concebir al símbolo de una manera excesivamente optimista (Durand, 1964/1968).

¹⁷ Por ejemplo, como hizo con la obra de Pablo Picasso o el *Ulises* de James Joyce (Jung, 1941/1966).

¹⁸ De esto se derivó su interés en el simbolismo, sobre todo en la obra de Odilon Redon y Giovanni Segantini, y su relación con ciertas formas del arte arcaico (Fischer & Kaufmann, 2019); así como sus estudios sobre el color, que bajo influencia de los estudios de Goethe sobre el asunto, estableció también como revelador de la experiencia psicológica y facilitador de la comprensión de formas de revelación arquetípica análogas en diferentes periodos artísticos, como descubrió que sucedía en el arte medieval (románico y gótico) y el modernista, estilos artísticos que, si bien lejanos en el tiempo, recurrieron a la reducción a colores claros y planos en la abstracción de los significados de sus obras artísticas (Hoch, 2019). Esto puede apreciarse si se compara, por ejemplo, las similitudes en estilo de *La masacre de los inocentes* (1305), de Giotto di Bondone y *La Danza* (1910), de Henri Matisse.

¹⁹ Se ha de recordar lo anteriormente expuesto sobre la función trascendente.

En general, Durand (1964/1968) aboga por, sin renegar de todas sus aportaciones, superar la visión jungiana por otra que reinstaure la capacidad creadora total del símbolo, que no vuelva incomprensible a este al explicar la enfermedad mental y que permita entonces abarcar la conciencia simbólica del arte y la religión, pero también la del sueño, el delirio y la patología.

La superación de la visión freudiana y jungiana²⁰ lleva a acogerse a las teorizaciones que se hicieron a raíz de este asunto desde la antropología filosófica, para lo que resultaran especialmente interesantes las aportaciones de Gaston Bachelard y Gilbert Durand, a las que este trabajo dedica sus últimas páginas.

Relevancia Antropológica de la Imaginación

Gaston Bachelard

Fenomenología, Sublimación Pura y Resonancia

Gaston Bachelard fue un filósofo y poeta que dedicó parte de sus trabajos al estudio de la imaginación como cualidad psicológica fundamental en el abordaje de la cuestión artística. Para él, los estudios llevados previamente a cabo sobre el asunto partían de una “psicologización” de una cuestión que superaba la capacidad de investigación, meramente científica, de la psicología y el psicoanálisis:

Es verdad que un psicólogo encontraría más dilecto estudiar al poeta inspirado, haciendo estudios concretos de la imaginación sobre algunos genios en particular. ¿Pero llegaría a vivir de esa manera los fenómenos de la inspiración? [...] La comparación entre poetas inspirados haría perder muy pronto la esencia de la inspiración. Toda comparación disminuye los valores de expresión (Bachelard, 1960/1997, p.17-18).

De esta forma, unió su interés por la poesía al abordaje de esta tarea y se dedicó entonces en descubrir la naturaleza de la imaginación poética desde métodos ajenos a lo analítico (Bachelard, 1957/2000). Desde esta posición se opuso a otras aproximaciones anteriores a la cuestión imaginativa, como las que se han expuesto anteriormente en este trabajo.

²⁰ También se incluyen la superación de la etnología y de la visión del filósofo Ernst Cassirer al respecto, pero su análisis se desvía de los objetivos del presente trabajo. Para mayor profundización se recomienda leer el texto de Durand (1964/1968).

Durante el tiempo que estuvo dedicado a estudiar la imaginación se dedicó fundamentalmente a las imágenes que, por su parte, consideró esencia del ser y de su psiquismo (Bachelard, 1957/2000). Propuso entonces desarrollar una fenomenología de la imaginación, como forma de aproximación a la imagen poética y entendiendo esta fenomenología como el estudio del emerger de una imagen del alma en la conciencia individual (Bachelard, 1957/2000). La adopción de la metafísica como método surgió también como forma de restaurar la subjetividad de la naturaleza de tales imágenes (Bachelard, 1957/2000).

La apertura a una fenomenología de la imagen supuso aceptar su condición de origen, de potencia primera, con respecto a la conciencia, al ser y al universo (Bachelard, 1960/1997). Desde esta idea, contradujo la causalidad históricamente dibujada desde el psicoanálisis entre las pulsiones inconscientes y las imágenes, negando cualquier precedente instintivo o arquetípico (Bachelard, 1960/1997), rechazando cualquier sublimación²¹ y defendiendo entonces la primacía de las imágenes con respecto a los ecos biográficos o primitivos (Bachelard, 1957/2000).

Gracias a este cambio de perspectiva, determinó el origen del estudio de la imagen no en tales antecedentes, sino en su resonancia (Bachelard, 1957/2000). Sin embargo, al estudiarla, se desvió del análisis freudiano de la misma al ir más allá de la respuesta emocional de la obra artística y al dedicarse a la repercusión en el alma del lector, esto es, al cambio de ser que se producía en el individuo receptor al encontrarse y “resonar” con la obra artística (Bachelard, 1957/2000).

En resumen, para este autor la psicología clásica se desvió de su propio objeto de estudio con respecto a la imaginación al intelectualizar aspectos del ser humano susceptibles de tratarse bajo parámetros racionales. El estudio del arte debía partir de una fenomenología de las imágenes del alma que creyó esenciales en la actividad imaginativa del ser creativo (Bachelard, 1957/2000). Dentro de estos términos, el estudio de la imagen y su actividad creadora se volvieron relevantes, al entenderse que en el contacto con la imagen poética el individuo, mediante un despertar de su alma, veía potenciadas sus posibilidades de libertad, conocimiento, serenidad y felicidad (Bachelard, 1957/2000).

²¹ Para él, la sublimación no era entendida sino como una sublimación pura, una sublimación “que no sublima nada, que está libre del lastre de las pasiones, del impulso de los deseos” (Bachelard, 1957/2000, p. 17).

Conciencia Soñadora, Ensueño Poético, Imaginación y Belleza

La pretensión de establecer las bases de una fenomenología de la imagen resultó en la obligación de implicar en ese estudio lo que Bachelard llamó conciencia soñadora, una cualidad psíquica que, aunque lejos de ser inconsciente, ubicó en las entrañas más profundas del alma (Bachelard, 1957/2000).

La idea de utilizar tal término se fundó como propuesta de diferenciación de la ensoñación normal, obnubiladora de la conciencia, y el ensueño poético, una forma amplificadora de conciencia que permitía la apertura del ser imaginante al mundo²², a un “no-yo suyo”, en donde a las dimensiones del mundo objetivo y real se le unían otras oportunidades de (ir)realidad abiertas por el mundo imaginario (Bachelard, 1960/1997).

Por ello, consideró la imaginación como la más notable capacidad humana, como una función psíquica y anímica que, al abrir posibilidades futuras, permitía despertar al ser de su automatismo, hacerle capaz de prever alternativas de acción y de incrementar su capacidad de creación de opciones vitales (Bachelard, 1960/1997). La conciencia soñadora concedía, a su vez, remitir a las profundidades del ser, a su infancia, a su recuerdo, a lo mitológico y a lo primitivo²³ (Bachelard, 1957/2000; Bachelard, 1960/1997). Todo ello le permitió ubicar las posibilidades de crecimiento del yo del individuo en sus facultades imaginativas (Bachelard, 1960/1997), lo que denotó su relevancia antropológica.

Esta óptica bachelardiana permitió también hablar de la belleza, tras considerarla atributo de la ensoñación poética en su labor de embellecer el mundo (Bachelard, 1960/1997). En consecuencia, permitió formar una forma de comprensión del arte más amplia que, al unir psicología y estética, acogió a lo sensible, anteriormente soterrado por las aproximaciones analíticas e intelectualizadas del fenómeno de lo artístico (Bachelard, 1960/1997).

²² De esta forma, renegó del estudio (seguido, como se ha visto, por la psicología) del estudio de los sueños nocturnos, centrándose específicamente en la otra forma de ensueño: “Pobre ensoñación la que invita a la siesta. Habría que preguntarse incluso si en este adormecimiento el propio inconsciente no padece una declinación del ser [...]. Y la psicología trabaja inclinándose hacia los dos polos del pensamiento claro y del sueño nocturno, segura de este modo de tener controlado todo el dominio de la psiquis humana. Pero hay otras ensoñaciones que no pertenecen a este estado crepuscular en que se mezclan vida nocturna y vida diurna. Y la ensoñación diurna merece, por muchos aspectos, un estudio directo [...] ¿Dónde colocar el yo en esta sustancia soñadora? [...] En el sueño nocturno, el *cogito* del soñador, balbucea. [...] En suma, el psicoanalista piensa demasiado; no sueña lo bastante” (Bachelard, 1960/1997, p. 24, 224).

²³ Obsérvese, como se ha comentado, que la trayectoria es opuesta a la creada por Jung.

Gilbert Durand

La Ampliación de la Visión Bachelardiana

La fenomenología propuesta por Bachelard permitió captar los símbolos, así como explicar un mundo antropológico y estéticamente fundamental en la comprensión del ser humano (Durand, 1964/1968). De igual manera, descubrió que la forma de encajar el mundo en el ideal humano no podía hacerse mediante la ciencia y la objetivación del mundo, sino a través de la subjetivación del arte (Durand, 1964/1968)²⁴. Sin embargo, Durand (1964/1968) criticó, de forma similar a como hizo con la tesis jungiana, la excesiva idealización de lo imaginario de Bachelard, invitando a ampliar la antropología de este autor no sólo a las cualidades positivas y saludables de la imaginación. Esto supuso implicar a la conciencia soñadora en la producción del resto de ensoñaciones conscientes alejadas de lo poético y lo estéticamente bello, como las de las magias, los ritos o la neurosis (Durand, 1964/1968).

La Antropología Frente a la Denkpsychologie y el Psicoanálisis

Durand amplía la crítica inicial de Bachelard contra las aproximaciones reductivas al fenómeno de lo imaginario, condenando la concepción que se tenía de este como supeditado al pensamiento y a la percepción, así como la noción de imagen como producto equívoco de lo sensorio (Durand, 2005/1992). Así, se alejó de los postulados de la *Denkpsychologie*, la psicología defensora del pensamiento sin imágenes proclamada por autores como Bradley, James, Wundt, Brentano y Husserl²⁵; así como de la Escuela de Wurzburg, que en esencia puso la imagen como obstaculizadora de la producción de ideas (Durand, 2005/1992). En general, asumió que el error de método de todas estas perspectivas se originó en el momento en el que la imagen se concibió semiológicamente y no como símbolo (Durand, 2005/1992).

²⁴ Esta idea resulta especialmente relevante al conocer la conversión de Bachelard desde la epistemología científica al estudio de lo simbólico con su *Psicoanálisis del Fuego* (1966/1938), en la cual no pretendió enfrentar ambas formas de conocimiento, sino integrarlas desde el pensamiento filosófico a favor de una especie de expansión cualitativa del saber antropológico: “Los ejes de la poesía y de la ciencia son inversos en principio [...]. Todo lo más que puede esperar la filosofía es llegar a hacer complementarias la poesía y la ciencia, unirlos como a dos contrarios bien hechos” (Bachelard, 1966/1938, p.8).

²⁵ En resumen, Bradley y James antepusieron el lenguaje y el pensamiento a las imágenes; Wundt priorizó la apercepción sobre la producción de imágenes y Brentano y Husserl no asociaron la imaginación a una producción del espíritu, sino que relacionaron los contenidos imaginativos y los sensoriales (Durand, 2005/1992).

En este contexto, si bien el psicoanálisis habló en términos simbólicos, alejándose de las nociones meramente clásicas e intelectualistas, trató el asunto, para el autor, de una manera considerablemente simplificada al hacer uso de la represión y de la herencia psíquica primitiva para explicar la imagen, cuando lo importante de estas no era lo que encubrían, sino lo que desvelaban (Durand, 2005/1992).

En consecuencia, determinó a la antropología como ciencia necesaria para aprehender el fenómeno de lo imaginario, entendiendo los contenidos de la imaginación como entes primeros del proceso de conocimiento y añadiendo lo cultural al estudio de estas producciones (Durand, 2005/1992).

De esta manera, proclamó la realidad del arte y difundió su función psicosocial de ontología directa, atestando que era a través de la obra artística desde donde se conocía al ser humano y a su historia (Durand, 2005/1992). De esta forma, entendiendo el arte como una manifestación propia de la cultura, se dedicó profundamente al estudio del régimen de la imagen, esto es, a la concreción de sus elementos simbólicos y, desde ellos, a las predisposiciones imaginarias subjetivas y a la singularidad imaginal del artista (Durand, 1993/1979).

Los Contenidos Simbólicos y la Represión Histórica

De la centralidad del arte (y, por ende, del mito), extrajo esa premisa por la que, tanto el hombre como la historia, eran productos revelados por la imaginación al ser esta plasmada en tales creaciones (Durand, 1993/1979). Por ello, el arte era esencial para la comprensión de la naturaleza del hombre: el hombre era su obra y, a partir de ella, el hombre se reencontraba con su cultura desde su subjetividad más plena (Durand, 1993/1979).

Acogerse bajo esta idea le condujo a desarrollar la *fantástica trascendental*, su filosofía de lo imaginario, que dedicó a la demostración de la existencia de una realidad imaginaria universal, dentro de la cual las imágenes no eran determinadas por la *psyche*, sino condicionadas por elementos históricos y sociales (Durand, 2005/1992)²⁶.

²⁶ Por ello, el trastorno mental no limitaba ni rompía, a ojos de este autor, la función imaginativa (al contrario de lo que opinaba Jung), siendo ejemplos de ello la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el *Autorretrato* (Van Gogh, 1889), el *Autorretrato entre el reloj y la cama* (Munch, 1942) o las pinturas negras de Goya, escritas en periodos vitales suscritos a la enfermedad y angustia.

En consecuencia, toda forma de iconografía (mitos e imágenes), supeditada a tales factores histórico-culturales, servía como represión a las pretensiones fantásticas extrañas al régimen imaginativo dominante²⁷ y, desde esta idea, la represión histórica era la frustración despertada por la coerción de un régimen histórico-artístico concreto (Durand, 2005/1992).

No obstante, dentro de esta dinámica, en toda época, al símbolo opresivo dominante en cualquier época le seguía una rebelión que alentaba la creación de sus símbolos antagónicos, estando Romanticismo y clasicismo en todo momento impregnándose mutuamente y siendo el arte el marcador externo de las regularidades y diferencias de las producciones artísticas y de la historia en general (Durand, 2005/1992).

De esta concepción se vislumbró la condición primera del mito, así como la idea de la imaginación como creadora de significado *per se* no supeditada a otras formas de pensamiento o producción intelectual (Durand, 2005/1992). Todo ello revela la necesidad de abordar desde el arte y la producción fantástica el estudio del ser humano.

Aparato Simbólico y Homo Signifer

El estudio de la imaginación llevó a Durand a teorizar sobre la existencia de un aparato simbólico como entidad formadora de símbolos, desplazando el origen de la capacidad simbólica del inconsciente, el alma o el espíritu a una estructura que se mostró evidente no ya en los animales, sino en el niño²⁸, y a lo largo de la evolución humana (Durand, 1993/1979).

En ese sentido, determinó al Homo Sapiens como ser reflexivo imaginante que, en posesión de este aparato, se volvía *Homo Signifer* conforme se desarrollaba su conciencia, al tiempo que concretó la culminación del funcionamiento consciente en la producción mítica, artística, religiosa y filosófica (Durand, 1993/1979). El sistema imaginativo-simbólico, por ello, resulta crucial para la comprensión de la naturaleza humana. El arte ha de estudiarse para entender este sistema, en tanto que refleja exteriormente la potencialidad máxima del funcionamiento de este aparato simbólico, quizá psíquico, así como las formaciones culturales y la historia universal.

²⁷ Los dos grandes regímenes imaginarios que estableció fueron, en oposición, el clásico y el romántico. Sin embargo, se daban en cualquier forma de expresión artística. Por ejemplo, el arte no figurativo cezariano o cubista se oponía al expresionismo de la representación humana y al realismo paisajista (Durand, 2005/1992).

²⁸ Son importantes a este respecto los trabajos de representación simbólica en animales de Pavlov y los estudios de esta función en niños de Piaget, aunque queden fuera de los objetivos de este trabajo.

En resumen, Gilbert Durand dibujó un método que, desde la antropología, servía de orientación en el abordaje del estudio del ser humano (Durand, 2005/1992). Para ello, afirmó la naturaleza primigenia de la realidad imaginativa y artística del hombre y, desde ella, se propuso estudiar tanto el origen de la producción simbólica (el aparato simbólico consciente del *Homo Signifer*) y su repercusión a nivel cultural, entendiendo el arte (y su fantasía) como elementos primeros desde los cuales conocer toda dimensión antropológica.

Discusión

El estudio de la cuestión artística en su relación con variables antropológicas remite ineluctablemente al tema simbólico. En materia psicológica, el diálogo entre ciencia y arte impregnó a los modernistas cuando las teorías de Freud empezaron a tener su impacto en un arte novecentista que se oponía a la practicidad del Renacimiento y a la objetividad de la representación de la era ilustrada (Kandel, 2019).

Los esfuerzos de este autor de conciliar ambos ámbitos impulsaron la necesidad académica de entender los procesos mentales subyacentes a la contemplación de la obra artística, así como de averiguar otros mecanismos emocionales posiblemente implicados en la generación de una respuesta en el observador (Kandel, 2019). La reacción al desarrollo de los postulados freudianos condujo a la creación, en 1930, de teorías gestálticas de la percepción visual y de una psicología cognitiva del arte llevada a cabo por autores como Ernst Kris y Ernst Gombrich (Kandel, 2019). De esta forma, se generó una psicología de tipo experimental que anuló el método introspectivo freudiano y la psicología anterior de corte filosófico y que, en consecuencia, desposeyó a las imágenes de su cualidad primera como creadoras de significado, reduciéndolas a mero artefacto del que se sirven los sentidos para elaborar una experiencia significativa subsiguiente a la creación o contemplación artística.

Consecuentemente, la obra de arte terminó reducida a un simple signo escindido de su idea, a una ilusión sin significado que sólo representaba la realidad en tanto que movilizaba disposiciones mentales en el artista y en su contemplador (Gombrich 2002/1960). La reducción de la realidad artística a producto psicobiológico rebaja la comprensión del arte a una valoración utilitarista que explica cómo este sirve al ser humano, destilando la experiencia imaginativa pura a un mero hecho empírico reproducible en el laboratorio. De esta forma, el trabajo de la psicología

del arte posterior a los autores tratados en este trabajo (como la de Gombrich y Kris) se desvía de los objetivos del mismo, al alejarse de la cuestión iconográfica en su sentido filosófico y al perder su horizonte antropológico.

A lo largo de este texto, mediante la integración de la psicología y la disciplina filosófica, se ha remarcado la relevancia histórica con que se ha tratado a la cuestión artística como facultad esencial en la comprensión antropológica del ser humano.

Tal y como se ha expuesto, el estudio de este tema, desde sus orígenes psicoanalíticos, se ha servido de la facultad imaginativo-simbólica como auxiliar. En ese sentido, la concepción freudiana de la ensoñación diurna inconsciente se recoge y supera con los postulados bachelardianos en los que el ensueño poético consciente no se limita a la expresión de sus deseos reprimidos, sino que permite al ser humano abrirse a un mundo nuevo de oportunidades de existencia potenciadas por su competencia imaginativa. De la misma forma, la puntualidad de la facultad creativa propuesta por Freud progresó con la postulación de los arquetipos jungianos y su universalidad, a partir de la cual se concibió ubicua la capacidad simbólica en todo individuo. De esta idea derivó la determinación del aparato simbólico de Durand y la plasmación del carácter primigenio de su operatividad a través de la clasificación del ser humano como *Homo Signifer*.

Sin embargo, la crítica a la excesiva benignidad con la que Jung y sobre todo Bachelard trataron lo simbólico permitió desterrar la idea de la enfermedad mental como quebradora de esta función imaginativa mediante las tesis de Durand, quien atribuyó a la imaginación la oportunidad de crear productos conscientes retirados de lo estético e ideal.

Este recorrido es desde donde la antropología perfecciona el análisis de la cuestión simbólica iniciado por la psicología: las tesis de Sigmund Freud y Carl G. Jung consiguieron revalorizar la imagen como entidad significativa para la comprensión del ser humano y, sin embargo, no es sino mediante la concreción de los postulados de Gilbert Durand y Gaston Bachelard desde donde se aprehende el fenómeno de imaginario en su completitud, al primar el fenómeno simbólico a su procesamiento psíquico.

La primacía de la imagen y la centralidad del arte, el mito y la dimensión simbólica en la explicación de la esencialidad humana llevaron, en último término, a la evolución de la fantástica trascendental como ontología de lo imaginario y a la consideración de la fantasía como vector comprensivo de esta dimensión del ser. Desde esta perspectiva, es desde la que este trabajo aboga por el abandono de métodos puramente reductivos y biológicos que intelectualizan la antropología

de lo imaginario y que entorpecen el estudio del ser humano en esta materia al despojar a las imágenes de su potencial significativo.

Una vez se han argumentado las razones que legitiman esta cosmovisión metafísica de lo que es el hombre en cuanto a productor de símbolos, futuras líneas de investigación deberían discurrir en dos direcciones. En primer lugar, ahondar en los trabajos críticos de Gilbert Durand en su lucha contra el privilegio explicativo de corte racionalista y, en segundo lugar, transitar líneas teóricas opuestas en las que se considera que la degradación de lo simbólico ha llegado hasta un punto en el que las imágenes aniquilan la realidad en virtud de pretensiones políticas, representando un hiperreal o un simulacro de cualquier experiencia (Baudrillard, 1978/1977). Ambas trayectorias siguen haciendo evidente la inexistencia de disociación entre lo real y lo imaginario, así como establecen a las imágenes como entidades que concretan los diferentes instantes psíquicos a lo largo de la Historia, priorizando la imaginación simbólica como dialéctica entablada desde la subjetividad.

Referencias

- Aldrete, A. (2017). El ejercicio del deseo en la Modernidad: la influencia del romanticismo alemán en la concepción del inconsciente en la teoría psicoanalítica de Freud. *Sincronía*, (72), 120-142. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6183491>
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. (1ª edición). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1938).
- Bachelard, G. (1997). *La Poética de la Ensoñación*. (2ª edición). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1960).
- Bachelard, G. (2000). *La Poética del Espacio*. (1ª edición) Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1957).
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. (1ª edición). Editorial Kairós. (Trabajo original publicado en 1977).
- Botticelli, S. (1478). *Alegoría de la primavera* [Temple sobre tabla]. Florencia: Galería degli Uffizi.
- Botticelli, S. (1485). *El nacimiento de Venus* [Temple sobre lienzo]. Florencia: Galería degli Uffizi.
- Buonarroti, M. A. (1515). *Moisés* [Escultura de mármol]. Roma: San Pietro in Vincoli.
- Cuevas del Barrio, J. (2012). *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5129>
- Di Bondone, G. (1305). *La Masacre de los Inocentes* [Fresco en pared]. Padua: Capilla Scrovegni.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica* (2ª edición). Amorroutu. (Trabajo original publicado en 1964).
- Durand, G. (1993). *De la Mitocrítica al Mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. (1ª edición). Anthropos. (Trabajo original publicado en 1979).
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del Imaginario*. (1ª edición). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1992).
- Fernández, J. A. (2014). El romanticismo de Isaiah Berlin. *La balsa de piedra: revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea*, (8), 5-13. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4744856>

- Fischer, T., & Kaufmann, B. (2019). C.G. Jung and Modern Art. In U. Hoerni, T. Fischer & B. Kaufmann (Eds.). *The Art of C.G. Jung* (1ª ed., pp. 35-76). W. W. Norton & Company.
- Freud, S. (1978). *Lo Siniestro*. (1ª edición). Ediciones Letracierta (Trabajo original publicado en 1919).
- Freud, S. (1986). *Obras Completas II*. (2ª edición). Amorrortu editores S.A. (Trabajo original publicado en 1905).
- Freud, S. (2009). *On Creativity and the Unconscious*. (1ª edición). Harper Perennial Modern Thought. (Trabajo original publicado en 1917).
- Freud, S. (2010). *El malestar en la cultura*. (3ª edición). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1930).
- Freud, S. (2017). *Introducción al Psicoanálisis*. (5ª edición). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1917).
- Freud, S. (2018). *Psicoanálisis del Arte*. (3ª edición). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1939).
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (2ª edición). Phaidon. (Trabajo original publicado en 1960).
- Hoch, M. (2019). C.G. Jung's concepts of color in the context of Modern Art. In U. Hoerni, T. Fischer & B. Kaufmann (Eds.). *The Art of C.G. Jung* (1ª ed., pp. 76-118). W. W. Norton & Company.
- Hoerni, U. (2019). Images from the Unconscious: an introduction to the visual works of C.G. Jung. In U. Hoerni, T. Fischer & B. Kaufmann (Eds.). *The Art of C.G. Jung* (1ª ed., pp. 14-31). W. W. Norton & Company.
- Jung, C. G. (1962). *Simbología del Espíritu*. (1ª edición). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1951).
- Jung, C. G. (1962). *Símbolos de transformación*. (1ª edición). Paidós. (Trabajo original publicado en 1952).
- Jung, C. G. (1966). *Spirit in Man, Art and Literature*. (1ª edición). Bollingen Series XX. (Trabajo original publicado en 1941).
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. (1ª edición). Paidós. (Trabajo original publicado en 1959).

- Jung, C. G. (1975). *The Structure and Dynamics of The Psyche*. (2ª edición). Bollingen Series XX. (Trabajo original publicado en 1960).
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. (1ª edición). Paidós. (Trabajo original publicado en 1964).
- Jurist, E. L. (2006). Art and emotion in psychoanalysis. *The International Journal of Psychoanalysis*, 87(5), 1315-1334. <https://doi.org/10.1516/D0EB-Y9HH-WY58-CNWL>
- Kandel, E. R. (2019). *La era del inconsciente*. (1ª edición). Paidós.
- Kandinsky, W. (1946). *On the Spiritual in Art* (2ª edición). The Solomon R. Guggenheim Foundation. (Trabajo original publicado en 1910). Recuperado de: https://www.wassilykandinsky.net/book-concerning_the_spiritual_in_art.html
- Kline, P. (2014). *Fact and Fantasy in Freudian Theory*. (2ª edición). Routledge: Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315871509>
- Marcuse, L. (1958). Freud's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17(1), 1-21. <https://doi.org/10.2307/428006>
- Matisse, H. (1910). *La Danza* [Óleo sobre lienzo]. Nueva York: Museum of Modern Art (MoMA).
- Munch, E. (1942). *Autorretrato entre el reloj y la cama* [Óleo sobre lienzo]. Oslo: Munchmuseet.
- Rilke, R. M. (1945). *Elegías del Duino*. (1ª edición). Editorial Centauro S. A. (Trabajo original publicado en 1923). Recuperado de: <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/43000027938.pdf>
- Swan-Foster, N. (2020). C.G. Jung's Influence on Art Therapy and the Making of the Third. *Psychological Perspectives. A Quarterly Journal of Jungian Thought*, 63(1), 67-94. <https://doi.org/10.1080/00332925.2020.1739467>
- Thompson, N. L. (2010). Psychoanalytic theories of creativity: Clinical applications. *The International Journal of Psychoanalysis*, 91(5), 1254-1257. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2010.00302.x>
- Trías, E. (2006). *Lo Bello y Lo Siniestro*. (8ª edición). Ariel. (Trabajo original publicado en 1982).
- Trilling, L. (1950). *The Liberal Imagination: essays on literature and society*. Viking Press. Recuperado de: https://openlibrary.org/works/OL76871W/The_liberal_imagination
- Trosman, H. (1985). *Freud and the Imaginative World*. The Analytic Press. Recuperado de: <https://www.inquiringbooks.com/product/4373/Freud-and-the-Imaginative-World-Harry-Trosman>

- Trosman, H. (2001). The legacy of Freud in the approach to the visual arts. *Annual of Psychoanalysis*, 29, 301-319. Recuperado de: <https://www.pep-web.org/document.php?id=aop.029.0301a>
- Weiss, J. (1947). A psychological theory of formal beauty. *The Psychoanalytic Quarterly*, 16(3), 391-400. <https://doi.org/10.1080/21674086.1947.11925688>
- Van Gogh, V. (1889). *Autorretrato* [Óleo sobre lienzo]. París: Musée d'Orsay.