

# La dimensión inconsciente en la obra de carácter fantástico de Goya y su repercusión en la atribución del *Coloso*

• JAVIER DE PRADA •

*IES Severo Ochoa de Alcobendas (Madrid)*

El intento por parte del Museo del Prado de descatalogar el *Coloso* (fig. 1) –considerado hasta el momento obra de Goya– ha levantado una notable polémica desde que en el verano de 2008 se publicaran las primeras noticias en ese sentido. No podía ser de otra manera puesto que el cuadro en cuestión aparece prácticamente en todas las monografías sobre el artista aragonés como un ejemplo característico de su pintura más personal, al margen de los encargos oficiales. De todas formas el Prado ha seguido adelante en sus pretensiones y ha publicado en su página web un extenso estudio técnico sobre el cuadro que pretendidamente *demuestra* que Goya no fue el autor de la obra.

Vaya por delante que los argumentos exhibidos en dicho estudio no me parece que tengan ningún carácter definitivo, y que sigo considerando que el *Coloso* es, probablemente, obra del genio de Fuendetodos. Sin embargo la finalidad de este artículo no es insistir en la debilidad de los argumentos del Prado; eso ya lo han hecho otros especialistas –particularmente en este sentido me remito a los artículos publicados en esta misma revista por el profesor Glendinning en colaboración con Jesusa Vega y en solitario<sup>1</sup>. Me propongo en cambio aportar un nuevo punto de vista que puede contribuir a esclarecer esta cuestión, y que no ha aparecido hasta el momento en la polémica aludida.

En toda esta controversia se echa de menos, en efecto, el análisis del contenido del cuadro desde un punto de vista psicológico, más allá de interpretaciones meramente históricas e iconográficas. También es cierto que el tipo de estudios al que me refiero no abunda demasiado en el terreno de la crítica de arte, probablemente porque no se advierte la importancia de la participación del inconsciente en la creación artística.

El hombre de la calle piensa que cualquiera puede tener un día la ocurrencia de pintar, por ejemplo, un gigante. Y que cuando una obra plástica en la que aparece dicha figura es reconocida por todos como una obra maestra, el mérito de la misma sólo puede encontrarse en la forma en que el artista ha logrado plasmar esa imagen, ya sea por la perfección con que ha reproducido sus rasgos, o por las alusiones culturales que haya podido introducir en la composición, o por la organización plástica

del conjunto. Más raro es encontrar alusiones a la fuerza intrínseca de la imagen, al margen de la habilidad técnica del artista; en todo caso, además, a la hora de explicar la procedencia de dicha fuerza, los argumentos que se utilizan son, en general, vagos y de carácter subjetivo. Otras veces se cree desentrañar el misterio de una obra importante analizándola desde un punto de vista exclusivamente iconográfico, convirtiéndola así en mera alegoría; como si el poder de una imagen para conmocionarnos o impresionarnos sólo pudiera provenir de los ocultos mensajes que el artista se haya empeñado en disimular tras las connotaciones culturales de sus figuras. Esto implica una concepción de la obra de arte como producto exclusivo de la conciencia de su autor. Sin embargo, se olvida que, en todo trabajo creativo, tanto como las exigencias del *yo*, pesa en el artista también la dimensión inconsciente de su personalidad. Casi todos los grandes artistas se han percatado, en mayor o menor medida, de esta circunstancia; es decir, del hecho de que para que sus obras alcanzaran el peso y la profundidad que ellos buscaban, era necesario dejar actuar también a ese recóndito aspecto de la psique que es el inconsciente<sup>2</sup>. De ahí derivan, por ejemplo, esas facturas sueltas y esos aparentes descuidos, que resultan incomprensibles para muchos profanos y que sin embargo constituyen el auténtico aliciente para el entendido. Es decir, con la práctica el artista se percata, al cabo de los años, –incluso en épocas históricas en que el conocimiento oficial ignoraba la realidad y la importancia de la dimensión inconsciente del psiquismo– de que a través de su medio –ya sea la pintura, la escultura, o cualquier otro– no sólo puede reproducir la realidad y plasmar sus ideas conscientes, sino que puede establecer también un verdadero diálogo con su interioridad más profunda, y desarrollar así una espiritualidad cuyo reflejo en el trabajo artístico constituye uno de sus principales valores. La obra de cualquier artista, desde esta perspectiva, alcanzará la maestría cuando incorpore, no sólo sus preocupaciones más personales, sino cuando su autor sea capaz de remontarse a las inquietudes espirituales de su sociedad y de su tiempo; y eso solamente se puede hacer estableciendo un profundo diálogo con la dimensión inconsciente y arquetípica de la psique.

Existen numerosos casos que atestiguan lo que estamos diciendo y así, por ejemplo, un psicólogo del arte como Ehrenzweig<sup>3</sup>



1





2

interpreta el *non finito* de muchas esculturas de la madurez de Miguel Ángel, precisamente por la voluntad de éste de captar los contenidos de su imaginación más profunda, que, como toda realidad alejada de la conciencia, tienen un carácter extremadamente desdiferenciado<sup>4</sup>.

Lo mismo sucede con otros creadores, y en el caso de Goya esta circunstancia es mucho más acentuada. El aragonés es en efecto uno de los primeros artistas<sup>5</sup>, si no el primero, que alcanza una total conciencia de la capacidad de la pintura, el grabado y el dibujo para establecer ese diálogo interior del que estamos hablando, hasta el punto de terminar adelantándose a la evolución de la pintura europea y descubriendo el lenguaje expresionista, casi cien años antes que sus colegas. Su experiencia de la dimen-

sión inconsciente es innegable, así como la paulatina inmersión del aragonés en esa región de su psiquismo a través del arte. Esto último resulta patente si comparamos su producción más personal, desde los años inmediatamente posteriores a la enfermedad, hasta la creación de las *Pinturas Negras*. Así por ejemplo existe una notable diferencia entre las imágenes que Goya crea para su colección de los *Caprichos* –en muchas de las cuales ya se percibe una intensa participación del inconsciente– y las que graba muchos años después para los *Disparates*, por ejemplo, en donde todas las estampas, prácticamente sin excepción, tienen un carácter onírico, por no decir surrealista. En esta última colección de grabados, se percibe con absoluta claridad la obsesión del artista y su problemática más íntima, así como su evolución interior, que se puede seguir perfectamente con un análisis riguroso de la dimensión simbólica<sup>6</sup> de sus estampas<sup>7</sup>.

Todo el intenso proceso de la vivencia a través del arte de su complejidad inconsciente, culmina en la realización de las *Pinturas Negras*, que constituyen una de las creaciones más asombrosas e intensas de todos los tiempos. Estos murales en efecto tienen un carácter extraordinariamente singular, que hoy quizás no percibimos en su auténtica dimensión, ya que en la actualidad estamos acostumbrados a todo tipo de lenguajes plásticos ajenos a la función representativa de la pintura. Pero hay que tener muy presente que en el momento en que Goya realiza las *Pinturas Negras* –1820-1823– nadie<sup>8</sup>, excepto él, había utilizado la plástica de una forma tan directa para establecer un diálogo tan íntimo y tan intenso con la dimensión inconsciente de su personalidad.

Veamos detalladamente las particularidades de estas pinturas.

Como se sabe la Quinta del Sordo era una casa de campo más bien pequeña, que los descendientes del pintor ampliaron notablemente tras la muerte del maestro. Las dos piezas principales eran dos habitaciones de unos cuatro metros y medio de ancho por unos diez de largo, situadas en las dos plantas de la casa, una encima de la otra. Goya cubre las paredes de estas dos salas –donde necesariamente había de desarrollarse la vida diaria en la Quinta– con unas pinturas dominadas por tonos pardos y negros, pobladas con personajes deformes y de carácter monstruoso, que componen unas escenas enigmáticas o incluso téttri-

1 Francisco de Goya: *El Coloso*, hacia 1810-12. Museo Nacional del Prado, Madrid.

2 Francisco de Goya: *Saturno*, 1820-23. Museo Nacional del Prado, Madrid.

3 Francisco de Goya: *La Leocadia*, 1820-23. Museo Nacional del Prado, Madrid.

cas. En cuanto al lenguaje empleado, desde luego, es un lenguaje figurativo, ya que reconocemos en todas las composiciones sin ninguna dificultad a los personajes, a pesar de sus deformaciones; pero se trata de una forma de pintar que en su tiempo nadie había utilizado todavía, así que estos murales no podían tener la misma intención que las escenas representativas que tantas veces había realizado el pintor a lo largo de su extensa carrera profesional. Aquí, las formas se insinúan o se concretan sólo a medias, a través de la mancha, o se distorsionan intencionadamente, de manera que su realidad queda aludida, pero nunca definida con precisión. En algunas de las composiciones incluso cabría suponer cierto descuido en la realización de las figuras<sup>9</sup>.

Por tanto, como vemos, las *Pinturas Negras* no tienen en absoluto un carácter decorativo. Ni el color, ni la temática, ni el lenguaje pueden hacer pensar en una intención de adornar el espacio en que se hallaban estos murales. Más bien hay que pensar que el ambiente creado por ellos debía de suscitar sentimientos de agobio y pesadumbre, cuando no de pesadilla.

¿Qué intención podía tener Goya –que era un experimentado muralista– al actuar así en la zona principal de la casa que se acababa de comprar? Veamos esta cuestión con más detalle.

Según Ehrenzweig<sup>10</sup>, los contenidos de la psique tienen un carácter más desdiferenciado cuanto más alejados se encuentran de la conciencia, de manera que cuando un artista pretende captar las imágenes de su fantasía más inconsciente ha de adoptar necesariamente esa visión, que el autor austriaco llama “subliminal”<sup>11</sup>. La fragmentación y la desdiferenciación son pues, según este autor, las características formales propias de todo contenido inconsciente; por tanto en el lenguaje empleado por el de Fuendetodos se percibe ya con claridad su intención de representar, no la realidad del mundo exterior, sino los contenidos de su inconsciente, o si se quiere de su alma.

La utilización de tonos pardos o negros apunta en la misma dirección, y para explicarlo hemos de recurrir a los estudios de otro investigador del interior humano, el psiquiatra suizo Carl Jung<sup>12</sup>. Según este autor, la plenitud del hombre exige una fase de enfrentamiento con la propia interioridad y una posterior in-



3

corporación de contenidos arquetípicos<sup>13</sup> e inconscientes en la conciencia. Jung llamó “proceso de individuación”<sup>14</sup> a esta fase del desarrollo humano. La primera parte de la *individuación* se caracteriza por el enfrentamiento con lo que Jung llama el arquetipo de la *sombra*<sup>15</sup>, en el que se encuentran aquellas peculiaridades del individuo que la conciencia se niega a aceptar, y también los contenidos más próximos al instinto. Pues bien, en todas las fantasías y productos inconscientes que se refieren a la *sombra*, predomina de una u otra manera el color negro. Posteriormente el proceso de individuación continúa con la incorporación del arquetipo del *eros* –que Jung denomina el *ánima*– para terminar con la integración del arquetipo central del *uno-mismo*<sup>16</sup>.

Curiosamente Jung encontró un paralelismo histórico de su proceso de individuación en el simbolismo que se escondía en los escritos alquimistas y en las fases del *Opus Alchimicum*<sup>17</sup>, que también eran tres y estaban caracterizadas, cada una de ellas, por un color diferente: la primera fase se denominaba *Nigredo* y estaba caracterizada por el color negro. La segunda era la *Albedo* y el color blanco era el que predominaba. Finalmente el opus terminaba con la *Rubedo*, en la que, como su nombre indica, prevalecía el rojo<sup>18</sup>.

Después de lo anterior, el predominio del color negro en los murales de la Quinta del Sordo, se convierte también en un indicio muy claro de la actitud del pintor cuando abordó la realización de esta obra; es decir, la de dirigirse a los contenidos de su interior más profundo y no a la realidad del mundo exterior.

Finalmente la temática de los murales tiene un carácter tan irracional que confirma por sí mismo lo que estamos diciendo.

Siempre ha llamado la atención la singularidad de estas pinturas que se han interpretado de muy diversas maneras desde su creación<sup>19</sup>. Un autor como Ortega y Gasset describe así las posibles reacciones que las Pinturas Negras pueden suscitar en el espectador:

“¿Se trata de una broma pesada con la que Goya quiere sorprender al visitante? ¿Se trata de que Goya era un sifilítico y a los sesenta años sufrió estados anormales de mente? ¿Se trata de un *odium professionis* [...]? ¿Se trata de una confesión en que se expresa una insólita, pero auténtica y lúcida conciencia trágica de la existencia humana?”<sup>20</sup>.

A principios del siglo XX el autor alemán August L. Mayer<sup>21</sup> destacó el ambiente onírico y expresionista que se desprende de estas obras. Más adelante han aparecido interpretaciones basadas sobre todo en análisis de tipo iconográfico e histórico. Así, en 1962 Folke Nordström publicó un estudio que analizaba el uso por parte de Goya, a lo largo de toda su carrera, de todo tipo de elementos iconológicos que enriquecían notablemente la dimensión semántica y cultural de sus obras, y que demostraban el conocimiento de esta materia por parte del pintor aragonés. Basándose en lo anterior, Nordström analizaba en el último capítulo de su libro las pinturas de la planta baja de la Quinta del Sordo, creyendo ver en ellas un programa iconológico referido a la melancolía, la vejez y el paso del tiempo<sup>22</sup>.

Otras interpretaciones han puesto en relación las Pinturas Negras con el movimiento romántico<sup>23</sup>, aunque no han dejado de señalarse las diferencias con la obra de Goya que es mucho más radical que la de sus contemporáneos.

Menos convincentes aún son los estudios que pretenden ver en los murales de la Quinta una referencia por parte del artista a las condiciones políticas de su época.

Malraux<sup>24</sup> es uno de los primeros autores que alude de forma clara al importante papel jugado por el inconsciente de Goya

en la composición de estos murales, relacionándolos con el movimiento surrealista del siglo XX.

En una línea en cierto modo análoga –pero desde una perspectiva diferente–, el autor húngaro László F. Földényi<sup>25</sup>, en un libro aparecido recientemente, realiza un estudio del mural de Saturno basándose en concepciones junguianas y estableciendo una clara relación entre la composición de esta pintura y la evolución espiritual del pintor aragonés.

Ahora bien, algunas de estas interpretaciones tienen un serio inconveniente, ya que tanto los análisis que se basan en programas iconológicos como los que hacen referencia a circunstancias de la vida exterior del artista –ya sean sociales, políticas o personales– ignoran totalmente la cuestión del radical lenguaje plástico que utiliza el aragonés en esta ocasión y que constituye una verdadera ruptura no sólo con la pintura de su tiempo sino incluso con toda su producción anterior<sup>26</sup>. Para el desarrollo de cualquier tipo de programa iconológico no hubiera tenido ningún sentido utilizar el lenguaje expresionista que empleó el aragonés. Además las pinturas serían en ese caso simples alegorías, y los murales se convertirían, entonces, en una creación de la conciencia de Goya que reflejaría, casi en exclusiva, su pensamiento consciente respecto del tema tratado.

Lo que yo sostengo en este artículo –y he expuesto con detalle en un ensayo anterior<sup>27</sup>– es una cosa completamente distinta. A saber: que las *Pinturas Negras* fueron creadas por Goya con la intención de captar sus propios contenidos inconscientes –activados por tantos años de práctica de un arte enormemente personal– que le obsesionaban de forma intensa, sobre todo desde el final de la Guerra de Independencia, y con el fin de poderlos asimilar de alguna manera –única vía para solucionar la obsesión que le atenazaba. Estoy convencido además de que el pintor no compró la finca, y posteriormente tuvo la idea de *decorarla* con sus pinturas, sino que, al contrario, la finalidad de comprar la Quinta del Sordo era precisamente la de encontrar el aislamiento necesario para llevar a cabo ese enfrentamiento con su interioridad que constituyen las *Pinturas Negras*. De esta manera Goya se radicaliza en el uso de una factura deshecha y libre hasta extremos que nunca antes se había permitido, potenciando al máximo



la capacidad de captación inconsciente; y las escenas que consigue tienen como hemos visto un carácter absolutamente irracional, imposible de analizar desde una perspectiva exclusivamente cultural. Para el propio Goya el sentido de sus murales debió de constituir, en gran medida, un enigma, lo que sin embargo no es óbice para una adecuada solución de la problemática personal a la que antes hemos aludido. Como dice Jung:

En el caso de la toma de posición [frente al inconsciente] se trata de desencadenar procesos inconscientes, que aparecen en la conciencia en forma de fantasías. [...] Pero de decisiva importancia es que el paciente vivencie plenamente esas fantasías y, en la medida en que una comprensión intelectual pertenece a la totalidad de la vivencia, las comprenda también. Con todo yo no daría prioridad a la comprensión. [...] *Pues lo esencial no es la comprensión e interpretación de las fantasías, sino el vivenciarlas* [la cursiva es mía]<sup>28</sup>.

Por tanto, como vemos, esa forma que tiene Goya de sumergirse en su propio inconsciente, creando en las dos salas principales de su finca un ambiente dominado por sus obsesiones más íntimas, tiene un total sentido desde el punto de vista psicológico y personal. Pero tiene además un pleno sentido estético, ya que el genio aragonés, en la mayor parte de los murales, se mueve entre lo personal y lo colectivo, terminando su obra por recoger también las claves irracionales de toda su sociedad y todo su tiempo.

Según lo que acabamos de ver, obras como los murales que estamos comentando, tienen un componente irracional de mucho mayor peso que la planificación consciente que requieren; por tanto, el problema del análisis de las mismas ha de abordarse de manera completamente distinta que si fuesen alegorías, o predominaran en ellas los contenidos de la conciencia. En casos como el de los murales de la Quinta del Sordo hay que tener en cuenta el carácter de símbolo<sup>29</sup> de la mayoría de las imágenes, y hay que preguntarse por el proceso inconsciente que se esconde detrás de ellos. En cierto modo debe actuarse como si se estuviese analizando un sueño.

Concretamente en las *Pinturas Negras*, se pueden reconocer con total certeza los símbolos característicos que aparecen en



4

las fases de la introversión de la libido, que tiene lugar en todo proceso creador. Según los estudios de Ehrenzweig sobre esta cuestión, durante el trabajo creador, la libido va alcanzando estratos cada vez más profundos de la psique inconsciente. En un primer momento aparecen fantasías que tienen un carácter *sexual o edípico*, y que pertenecen al estrato más próximo a la conciencia. A continuación las imágenes se refieren a contenidos relacionados con la *oralidad*, que son de un nivel inmediatamente inferior. Más profundo es aún el estrato anal, que es el carácter que adoptan las fantasías pertenecientes a esta tercera fase. Finalmente el nivel más profundo de todo el proceso de creación se caracteriza por la desdiferenciación extrema y la desaparición de los ataques del inconsciente a la estructura del *ego*. Es lo que Ehrenzweig llama el *nivel oceánico*, en donde encontramos símbolos de conjunción característicos del arquetipo del uno-mismo. Este proceso de introversión de la energía no está exento de tensiones para la conciencia, ya que la creatividad implica la desestructuración y posterior reestructuración del *ego* del artista; lo cual subjetivamente da lugar a vivencias cargadas de cierto grado de angustia o depresión<sup>30</sup>.

Pues bien, en las *Pinturas Negras* podemos encontrar símbolos pertenecientes a todas las fases que acabamos de describir. Así el *Saturno* (fig. 2) pertenece al nivel oral de la imaginación. Su carácter de fantasía oral es evidente por cuanto el acto de devorar a uno de sus hijos constituye el tema principal de la composición. Por tanto se trata de una imagen que recoge simbólicamente los iniciales ataques orales del inconsciente a la estructura del *yo*.

Al nivel anal del inconsciente –o de la *imaginería poemagógica*, como a veces lo denomina Ehrenzweig– pertenece por ejemplo el mural llamado *La Leocadia* (fig. 3), que representa a la compañera del pintor durante sus últimos años –Leocadia Weiss–, vestida de negro y apoyada sobre una tumba. Veamos con más detalle esta cuestión.

Según las investigaciones psicoanalíticas, la libido atraviesa por varias fases, en las etapas iniciales del desarrollo, dependiendo del objeto que predomina en ellas. Así, en torno al primer año de vida, el niño aprende a controlar sus esfínteres de manera consciente; lo que tiene importantes repercusiones en el psiquismo y la madurez del *ego*. Las heces, que antes eran expulsadas de manera incontrolada, son ahora retenidas en el interior del cuerpo y expelidas posteriormente de forma dirigida. El niño toma conciencia así de la capacidad de su *ego* para controlar y detener el proceso biológico de la evacuación, y en su inconsciente, la analidad queda asociada a todos los procesos en los que el *yo* actúa para alcanzar un determinado control sobre cualquier factor interno o externo. Por tanto cualquier proceso de retención o de represión por parte de la conciencia se expresa simbólicamente a través de imágenes relacionadas con la analidad. La retención extrema del flujo vital implica la vivencia simbólica de la muerte. Se trata de procesos vitales en los que el *yo* renuncia momentáneamente a toda consecución y todo logro, en espera de una renovación que ha de venir de las instancias más profundas de la personalidad. En los procesos creativos esta fase es fundamental y se da en todos los casos sin excepción. Es más, según las experiencias relatadas por todos los creadores, el momento de la *inspiración*, es decir del alumbramiento de la idea que da solución al problema planteado –ya sea estético, o científico, o de cualquier otro orden– se produce en todos los casos, cuando el creador o el artista está a punto de tirar la toalla o ha renunciado ya de hecho a llevar a buen término su trabajo. Los psicólogos llaman a esta fase el *periodo de latencia* que precede siempre, como hemos dicho, a la aparición en la conciencia de la idea creadora –momento este último que se denomina “iluminación”, o “ajá”, o “eureka”, o “insight”, según los gustos de cada investigador<sup>31</sup>.

En su análisis de los símbolos que acompañan en el inconsciente a todas estas fases del proceso creativo, Ehrenzweig demostró que la *fase de latencia*, va acompañada, a nivel inconsciente, de todo tipo de imágenes relacionadas con la analidad, así como de sentimientos depresivos, más o menos intensos, y que

están relacionados con vivencias en torno al hecho de la muerte. Estar enterrado, a nivel simbólico inconsciente, implica que aquellos aspectos de la estructura del *yo* que en las primeras fases de la actividad creadora hubieron de ser fragmentados y descartados, se encuentran ahora retenidos en el inconsciente a la espera de una nueva reorganización.

Desde un punto de vista psicológico, el mural de Goya que estamos comentando se refiere a este tipo de procesos, que el pintor ya había experimentado en diversas ocasiones. Leocadia Weiss se convierte aquí –en virtud del mecanismo psicológico de la proyección– en la *diosa enterradora*<sup>32</sup>, es decir, en el símbolo que representa la capacidad del inconsciente de almacenar determinados contenidos para transformarlos y hacer posible su renovación.

El último estadio del proceso creativo también está representado en los murales de la Quinta del Sordo. Corresponde al momento en que aparece la idea creadora. Han terminado ya, tanto las fases iniciales de fragmentación de la estructura existente, como las más avanzadas de la retención que acabamos de comentar. Desaparecen ahora por tanto los símbolos que hacen referencia a la acción del inconsciente sobre la conciencia y surgen contenidos que expresan la conjunción de elementos antagónicos y que ponen de manifiesto que se ha alcanzado una solución. Esta solución, desde el punto de vista psicológico, implica una nueva estructura en la conciencia que puede quedar simbolizada de múltiples maneras, y que según el propio Ehrenzweig remite a contenidos análogos a los arquetipos junguianos del *niño divino* y el *mandala*<sup>33</sup>. Las imágenes de este nivel, como ya se ha apuntado, se caracterizan por una desdiferenciación extrema, que el psicólogo austriaco llama *oceánica* y que alude a experiencias de carácter casi místico, en donde se percibe la identidad profunda de las realidades últimas de la vida.

En las *Pinturas Negras* la composición de *El perro* (fig. 4) pertenece a este nivel, y atestigua el éxito de este prodigioso proceso creativo vivido por Goya a través de la creación de sus murales. La pintura está dividida en dos zonas. En la parte baja hay una estrecha franja de tierra, que alude a la dimensión física de la existencia; es decir, lo ctónico, lo instintivo, lo material y lo materno en un sentido amplio. El resto del mural –más de las tres cuartas partes de la composición– está ocupado por un extenso celaje que se abre hacia lo alto, más allá de los límites de la pintura. Es el principio celeste y aéreo –inmaterial–; es por tanto el principio paterno y la aspiración hacia lo espiritual. En medio de ambos elementos surge el perro, que a duras penas logra asomar la cabeza, escapando a su enterramiento anterior. Es la nueva estructura que aparece tras el *periodo de latencia*; pero es también un símbolo unificador que expresa la conjunción de los dos elementos antagónicos –lo material y lo espiritual– que también están en el cuadro y que acabamos de comentar. El perro en efecto por un lado es un símbolo de lo materno, por el hecho de que originariamente era un animal necrófago y por

5 Francisco de Goya: *La Verdad, la Historia y el Tiempo*, hacia 1804. Nationalmuseum, Estocolmo.

6 Francisco de Goya: *Los desastres de la guerra, n.º 33, Que hai que hacer mas?*, hacia 1810-15. Fundación Lázaro Galdiano, Biblioteca, Madrid.

tanto ayudaba a la *diosa madre* a asimilar el cadáver, posibilitando un futuro renacimiento<sup>34</sup>. Pero además en esta pintura cumple de manera clara la función de representar a la nueva estructura que surge desde el aspecto materno-inconsciente de la psique. Por tanto aquí el perro es a la vez la madre y el hijo, el seno materno y el fruto de ese seno; es por ello el contenido que Ehrenzweig denomina el *dios que se autocrea*<sup>35</sup>, es decir el símbolo que incluye los principios pasivo y activo y que supone el éxito y el final de la creación.

Además de lo anterior –que como vemos demuestra que la composición de las *Pinturas Negras* implica la vivencia de un intenso proceso creativo– en los murales de la Quinta del Sordo aparecen también numerosas imágenes que aluden de forma clara a contenidos arquetípicos estudiados por Jung. Tenemos así figuras que representan diversos aspectos del *ánima* o de la *sombra*; en el mural llamado *Dos viejos* hay una clara representación del arquetipo del Sénex, en la *Romería de San Isidro* aparece la función inferior y una alusión al proceso de individuación; en el *Duelo a garrotazos* de la sala superior, el arquetipo de los gemelos, etc., etc., etc.

No podemos aquí realizar una exposición pormenorizada de la dimensión simbólica inconsciente de estas extraordinarias pinturas<sup>36</sup> –lo que excedería con mucho la intención de este artículo– pero puede bastar lo dicho hasta ahora para demostrar que la imaginación tiene sus leyes, y que determinadas imágenes aparecen como consecuencia de las vivencias inconscientes que acompañan la labor del artista. Así, el poder de sugestión de una imagen no es una cuestión casual, y mucho menos técnica, sino que deriva de esa conexión inconsciente con la profundidad irracional de nuestra naturaleza, que alude a problemas fundamentales de la existencia. El espectador se ve afectado por ellas, sin necesidad de ningún análisis racional, en virtud de la presencia de la dimensión arquetípica en su propio fondo anímico.

La diferencia entre un artista genial y un mero profesional de su arte está precisamente en la capacidad para conectar con esa dimensión arquetípica, que termina por revelar las claves más profundas de todo momento histórico. Pero esto no es una



5

cuestión baladí; es necesario un cúmulo de factores de gran complejidad para que un artista sea capaz de alcanzar el nivel al que estamos aludiendo. Por ello es bastante absurdo atribuir una imagen poderosa a un pintor mediocre, como si éste hubiera tenido un destello momentáneo de genialidad. Cuando una composición recoge determinados contenidos, su autor puede llevar años sumergido en el proceso que ha desembocado en su plasmación artística, aunque observado desde fuera pueda parecer que son fruto meramente de una ocurrencia momentánea.

Veamos, pues, si los argumentos anteriores pueden arrojar alguna luz sobre la cuestión de la atribución del *Coloso*.





6

En primer lugar debo dejar claro que considero que esta pintura fue realizada por Goya con una actitud parecida a la de los murales de su Quinta –aunque de manera mucho menos radical–, es decir, dejando hablar sobre todo a su dimensión inconsciente y relegando a un segundo lugar la planificación consciente. Creo además que esto queda corroborado si comparamos el *Coloso* con cualquiera de las pinturas en las que el aragonés realizó una composición de intención alegórica –donde predomina la planificación consciente.

Tomemos por ejemplo el cuadro titulado *La Verdad, la Historia y el Tiempo* (fig. 5) –pintado probablemente por encargo de Godoy, hacia 1804. En él aparecen tres figuras. En primer lugar una joven vestida de blanco con un libro en su mano derecha y un bastón de mando –atributo del poder no represivo– en la izquierda. Un anciano con alas y barba blanca, le agarra por la muñeca izquierda y lleva en la otra mano un reloj de arena. Es el Tiempo que siempre termina por hacer resplandecer a la Verdad –la muchacha de blanco. En el primer plano otra joven que está sentada y lleva el torso desnudo escribe sobre un libro.

Se trata de la Historia que una y otra vez recoge el triunfo de la Verdad. Como vemos los significados de las figuras están conscientemente introducidos por el pintor, valiéndose de las convenciones culturales del momento; por eso no se puede hablar de símbolos en el sentido junguiano del término, sino más bien de signos, es decir, de elementos gráficos cuyo contenido está perfectamente definido en el momento en que el pintor decide introducirlos en su obra.

Un símbolo<sup>37</sup> es algo muy distinto, ya que constituye una formulación momentánea para un contenido que todavía es desconocido para la conciencia, y por tanto siempre lleva en sí mismo cierto grado de misterio. Surge además de manera espontánea desde el inconsciente, y para interpretarlo es necesario conocer los mecanismos de esa región de la psique.

Si miramos de nuevo esta alegoría habremos de reconocer que la escena resultante es bastante artificiosa y anodina; y el mensaje, una vez descifrado, resulta, casi, un lugar común. Desde luego no admite comparación con ninguna de las com-

posiciones que Goya realiza cuando se deja llevar por su intuición y se sumerge en las profundidades de su fantasía creadora. También es significativo que cuando el pintor aragonés realiza una alegoría como la que acabamos de ver, casi siempre lo hace si está trabajando de encargo y casi nunca cuando pinta para sí mismo. En este último caso el de *Fuendetodos* prefiere –la inmensa mayoría de las veces– poner en juego esa capacidad de la plástica que él descubrió durante la convalecencia de la grave enfermedad que padeció en 1792-1793, y que le permite establecer un intenso diálogo con su interior más profundo<sup>38</sup>.

Pero volvamos al *Coloso*. La escena que reproduce esta pintura tiene un carácter completamente distinto al de cualquier alegoría del tipo que acabamos de ver. El contenido es irracional –onírico si se quiere– pero no forzado. La escena en sí misma desprende una fuerza y un misterio que denotan claramente su procedencia de los sectores inconscientes de la imaginación. Las figuras tendrán por tanto carácter de símbolos y habrán de ser interpretados como tales. Analicemos, pues, el cuadro desde este punto de vista.

Los elementos que hay que tener en cuenta son fundamentalmente dos: el gigante y la muchedumbre. Comencemos por el primero.

Los gigantes aparecen en todo tipo de productos de la imaginación inconsciente –mitos, leyendas, cuentos, etc.– representando las fuerzas más poderosas de la naturaleza. En la mitología griega, por ejemplo, son predecesores de la raza humana, lo que los relaciona con la integración natural, antes de que la conciencia rompa el vínculo directo con la naturaleza. Según M. L. von Franz, el inconsciente, en cuanto que fragmento de naturaleza, no tiene límites, y es turbulento y poderoso a un nivel elemental; por ello las pulsiones no diferenciadas y las erupciones de energías instintivas, aparecen a menudo como gigantes en la imaginación<sup>39</sup>. Desde este punto de vista esta figura puede hacer referencia a varios principios arquetípicos; por un lado puede aludir a la *sombra*, es decir al contenido del inconsciente personal y al nivel instintivo de nuestra naturaleza. Por otra parte puede estar aludiendo también al arquetipo central del *uno-mismo*, es decir, a ese elemento inconsciente regulador de toda evolución personal, al que Jung concedía gran importancia para el psiquismo humano y cuya naturaleza última lindaba, según el psiquiatra suizo, con la dimensión trascendente del hombre. Finalmente el gigante puede hacer referencia también a la imagen del *doble*, es decir esa figura de la imaginación que incluye en sí misma todo el aspecto inconsciente de la personalidad en un sentido amplio –tanto a la *sombra*, como al *ánima*, como al *uno-mismo*. Como ahora veremos, es muy probablemente este último contenido, el que está referenciando el coloso de la imaginación goyesca.

Pasemos ahora al otro elemento principal del cuadro, es decir, la muchedumbre. Es éste un contenido bastante frecuente que

aparece en todo tipo de sueños, fantasías, etc. Según Jung, “el símbolo de la muchedumbre, *en particular si ésta se mueve y agita* [la cursiva es mía], traduce, como he comprobado a menudo, un intenso movimiento de lo inconsciente. Tales símbolos indican siempre una animación de lo inconsciente y una disociación incipiente entre éste y el yo”<sup>40</sup>.

De manera que, si tenemos en cuenta las investigaciones de Jung, la masa de gente del cuadro goyesco podría ser símbolo de la energía psíquica inconsciente del pintor. Además en la imagen de Goya, está representada precisamente de una forma aludida directamente por Jung en la cita anterior, es decir, recorrida por un intenso movimiento y agitación, lo que, según el psiquiatra suizo, supone una gran activación de lo inconsciente.

Con todo lo dicho hasta el momento podemos ya realizar una primera interpretación del trasfondo simbólico de esta composición: un principio arquetípico, inconsciente y poco diferenciado, pero de gran intensidad, relacionado además con el nivel instintivo, se ha activado en la psique del autor de esta imagen, originando en su interior una fuerte conmoción. Por tanto la escena del cuadro, desde el punto de vista simbólico, podría ser la expresión de una situación psicológica bastante frecuente en la vida humana y reflejar así un proceso inconsciente de la psique del artista. Es decir, algún suceso, ya sea interno o externo, ha podido afectar a sectores importantes de la personalidad y originar esa crisis que interiormente implica un intenso movimiento de la energía.

Por tanto, en la composición que estamos viendo, el conjunto de los elementos que la integran da lugar a una imagen que puede ser símbolo de una situación inconsciente, típicamente humana. Esto ya es mucho más que la simple ocurrencia de pintar un gigante. Cuando la imagen final tiene un carácter tan claramente arquetípico es indicio seguro de una correlativa situación inconsciente que se expresa a través de ella.

En la realización del *Coloso* se han puesto en juego por tanto mecanismos psíquicos que afectan a niveles profundos de la imaginación, y es lógico pensar que su autor estuviera habituado a usar el grafismo con esa intención –como llevaba haciendo Goya desde los años noventa del siglo XVIII. Mucho más improbable sería que un artista cuya producción se moviera siempre en estratos superficiales de la imaginación, o cuyo trabajo se volcara principalmente en la realidad del mundo exterior, hubiera conseguido, como por generación espontánea, una imagen como ésta, con una coherencia y profundidad simbólicas tan importantes. Es cierto que se conoce poco todavía de la obra de Asensio Juliá –discípulo de Goya a quien el Prado pretende atribuir el *Coloso*– pero, desde luego, de las pinturas que se pueden ver de él, sólo se puede decir que se movió siempre, en el terreno artístico, dentro de una superficialidad absoluta, y que no hay nada en ellas que pueda hacer pensar en ningún diálogo personal y continuado a través de su arte.

De este primer análisis del sustrato simbólico del *Coloso*, hemos obtenido ya algunas conclusiones importantes, que nos llevan a pensar en un artista habituado a utilizar su trabajo para remontarse a sectores profundos de la imaginación. Pero todavía podemos precisar un poco más e intentar concretar si la situación inconsciente que hemos deducido de la composición de este cuadro, se puede reconocer en la vida y las circunstancias de Goya. Naturalmente realizar esta tarea con detalle excede con mucho las posibilidades de este artículo; no obstante tratare de exponer a continuación algunos de los puntos principales de lo anterior.

El coloso hace referencia en primer lugar, por su aspecto de fuerza bruta descomunal, al instinto agresivo, a la violencia y al impulso de poder; todos ellos con un carácter muy primitivo. Es como si ese tipo de impulsos hubieran estado reprimidos en el inconsciente del artista durante años y de repente afloraran con una gran intensidad, amenazando por tanto con imponerse en la conciencia y superar así las posibilidades de control por parte del yo. La crisis que dicha situación originaría derivaría, en gran parte, de la incapacidad por controlar de manera efectiva esta fuerza que surge del inconsciente.

La violencia generalizada era de hecho la situación que hacia 1810-1812 –momento en que probablemente se pintó el cuadro– había creado la guerra en el país, y a nivel inconsciente debía de reactivar una problemática íntima muy conflictiva en todas las personas que hubieran tenido dificultades para establecer una relación positiva con su propia instintividad. Éste era con toda probabilidad el caso de Goya.

De su juventud nos han llegado noticias de dos episodios violentos en los que él participó y a resultas de los cuales tuvo que salir con cierta precipitación de Zaragoza<sup>41</sup>. Posteriormente el pintor se vuelca sin embargo en su trabajo y en su arte, aceptando las vías de promoción que la sociedad le ofrece, y no volvemos a tener noticias de ningún otro episodio de cariz violento. Lo que no significa que a nivel íntimo hubiera realmente solucionado su conflictividad interior. Más bien el paso de una actitud extrema a la contraria nos habla de las dificultades para incorporar en la conciencia ese nivel instintivo de una manera constructiva y satisfactoria.

También un posible conflicto íntimo con el principio de auto-ridad se refleja en algunos episodios de su vida, y quizás fuese una de las razones de la ambivalente relación que siempre mantuvo Goya con su cuñado Francisco Bayeu, diez años mayor que él y que además había sido su maestro. En la correspondencia del pintor con su amigo Martín Zapater, se aprecia también una notable inmadurez de su *función del sentir*<sup>42</sup>.

Como vemos hay numerosos indicios que nos hablan de un Goya con una problemática íntima bastante compleja. Pero además el problema de la instintividad era una cuestión que

en el siglo XVIII había estado presente en todos los sectores de la sociedad y que terminó por estallar a principios del siglo siguiente con la orgía de sangre que fue la Guerra de la Independencia, en la que casi se puede decir que estuvieron implicados todos los estratos sociales.

Por todas estas razones no es de extrañar que cuando estalla la guerra y la violencia se convierte en una realidad cotidiana, en el inconsciente del pintor aragonés se removieran viejos conflictos ya casi olvidados, pero que le obligaban a encarar de nuevo una dimensión muy problemática de su personalidad. La forma en que el pintor abordó esta cuestión la tenemos reflejada en una de sus series de grabados más geniales, *Los desastres de la guerra*. En la primera parte de esta colección de estampas, Goya realiza un recorrido descarnado y brutal por los peores aspectos de la naturaleza humana –derivados del impulso violento–, sin rehuir ninguna de sus facetas más salvajes o denigrantes (fig. 6). Este recorrido va mucho más allá de una objetiva documentación sobre una realidad brutal como la guerra, e incluso de una denuncia más o menos idealista, para convertirse en una inmersión en nuestro fondo más tenebroso y un reconocimiento de la presencia del mal en el interior del alma humana. Es por tanto un enfrentamiento consigo mismo, realizado con una sinceridad y una radicalidad absolutas.

Pero la aparición del coloso en el inconsciente del pintor –o en su conciencia a través del arte– aludía además a una mayor complejidad personal, ya que ese enfrentamiento con su propia *sombra* que el artista se ve obligado a efectuar, es a la vez el primer paso para el desarrollo de una individualidad que le habría llevado a la realización de la propia plenitud. El coloso es por tanto la *sombra*, pero en cuanto que el enfrentamiento de la misma es el primer paso de la *individuación*, ese gigante es además el anuncio de una plenitud cuya consecución sólo se alcanza tras numerosos peligros y angustias. Finalmente es también, como decíamos al principio, el símbolo de toda la dimensión inconsciente de la personalidad, que se convierte en una realidad muy peligrosa –desde el punto de vista psicológico– cuando el hombre pretende darle la espalda, viviendo al margen de sus exigencias.

Después de todo lo anterior, hay que insistir en el hecho de que el trasfondo simbólico de la composición del *Coloso*, apunta claramente hacia un artista habituado a utilizar su arte para sumergirse en los sectores más profundos de su imaginación, y que la coherencia del nivel simbólico de la imagen –cuando se logra determinada profundidad– es el signo de una maestría que no todos pueden alcanzar. En cuanto al contenido que revela dicho simbolismo coincide totalmente, como acabamos de ver, con la problemática personal de Goya en la época en que probablemente se pintó el cuadro. Todo lo cual refuerza la hipótesis de que el autor de esta pintura fue el genio de Fuendetodos, y no su discípulo Asensio Juliá. ■



• NOTAS •

- 1 N. Glendinning, en colaboración con J. Vega, “¿Un fracasado intento de descatalogar el Coloso por el Museo del Prado?”, *Goya*, 326, 2009, pp. 61-68; N. Glendinning, “En torno al Coloso atribuido a Goya una vez más”, *Goya*, 329, 2009, pp. 294-299.
- 2 Naturalmente en cada época histórica cada quién percibiría esa dimensión del psiquismo de manera distinta a como la entendemos actualmente.
- 3 Anton Ehrenzweig, ensayista austriaco que dedicó sus principales esfuerzos al estudio de la psicología del arte. Tiene dos textos fundamentales para el conocimiento de los mecanismos inconscientes que actúan en todo proceso creativo: *Psicoanálisis de la percepción artística*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, y *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973.
- 4 A. Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, pp. 247-250.
- 5 En su época solamente el poeta y pintor inglés William Blake (1757-1827) tiene una obra que denota también una experiencia de la dimensión inconsciente, tan intensa como la de Goya.
- 6 Bien entendido que me refiero al símbolo en un sentido junguiano del término, y por tanto no estoy aludiendo a ninguna clave que de manera consciente introduce el artista en su obra. Para Jung, un símbolo es una función psíquica, que basándose en la apariencia visual de la realidad es capaz de evocar contenidos que todavía no han aflorado totalmente a la conciencia. Por tanto para Jung un símbolo es la mejor expresión que se puede encontrar para una realidad que todavía no está plenamente definida y no puede aún por tanto ser totalmente apreendida por la conciencia. Cuando esto sucede, es decir cuando el contenido del símbolo se hace totalmente consciente, entonces ya no se debe hablar propiamente de símbolo, sino de signo. Ver: C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985, vol. II, pp. 281-291.
- 7 Para un análisis exhaustivo, desde una perspectiva junguiana, de estos grabados ver mi ensayo *Goya y las Pinturas Negras desde la psicología de Jung*, Editores Asociados, Madrid, 2008.
- 8 De nuevo hay que advertir que William Blake, aún utilizando un lenguaje muy diferente al de Goya, también se sirve de la pintura y el dibujo para ese diálogo interno del que hablamos.
- 9 Como ya he apuntado más arriba este descuido, en mi opinión, es intencionado. Cabría preguntarse sin embargo si las autoridades del Prado tienen intención de descatalogar también las Pinturas Negras, basándose en estas aparentes incongruencias técnicas.
- 10 A. Ehrenzweig, *op. cit.*, pp. 291-310.
- 11 “La visión inconsciente (subliminal) dista mucho de tener una estructura débil o de ser caótica como lo sugiere una primera impresión, antes, más bien despliega unos poderes captativos superiores a los de la visión consciente”. *Ibid.*, p. 52.
- 12 Carl Gustav Jung (1875-1961) fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de Psicología Analítica, también llamada Psicología de los complejos y Psicología profunda. En sus comienzos fue colaborador de Sigmund Freud. Jung fue un pionero de la psicología profunda y uno de los estudiosos de esta disciplina más ampliamente leídos en el siglo XX.
- 13 El arquetipo es uno de los conceptos básicos en la psicología de Jung. Se trata de elementos estructurales de la psique inconsciente que actúan sobre la conciencia a lo largo de toda la vida, modulando el comportamiento del hombre. En toda su obra el psiquiatra suizo habla extensamente de ellos. Ver por ejemplo: C. G. Jung, *op. cit.*, vol. II, pp. 244-251. O también: R. Robertson, *Arquetipos junguianos*, Paidós, Barcelona, 1998.
- 14 Sobre este concepto ver C. G. Jung, *op. cit.*, vol. II, pp. 259-261.
- 15 Una descripción de los arquetipos de mayor incidencia en la vida humana –los llamados arquetipos del desarrollo– se puede ver en el citado libro de Robertson.
- 16 Sobre este arquetipo ver: C. G. Jung, *Aion. Contribución a los símbolos del mismo*, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- 17 C. G. Jung, *Psicología y alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1977.
- 18 Es interesante destacar que en la obra del poeta inglés Robert Graves, aparece con gran frecuencia un símbolo que el escritor denomina la “diosa blanca”. Pues bien, también los colores de la diosa –que aparecen en numerosas leyendas y mitologías referentes a la misma– son el negro, el blanco y el rojo. Ver R. Graves, *La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- 19 No pretendo aquí dar una visión panorámica de todos los estudios que se han realizado sobre las Pinturas Negras, sino sólo recordar al lector algunas de las líneas de investigación principales que han seguido distintos especialistas, para encuadrar mi análisis –necesariamente sucinto– de uno de los aspectos menos conocidos y estudiados de estos murales, es decir su dimensión simbólica inconsciente.
- 20 J. Ortega y Gasset, *Goya*, Espasa Calpe, Madrid, 1962, pp. 33-34.
- 21 A. L. Mayer, *Francisco de Goya*, Múnich, 1923.
- 22 F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Visor, Madrid, 1989.
- 23 F. Licht, *Goya. Los orígenes del temperamento moderno en el arte*, Nueva York, 1979.
- 24 A. Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, NRF, La Galerie de La Pléiade, París, 1950.
- 25 L. F. Földényi, *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.
- 26 Ruptura que fue sólo momentánea, ya que tras la realización de las Pinturas Negras –e incluso al mismo tiempo de realizarlas– el aragonés continuó practicando una pintura de carácter representativo. Lo que constituye un nuevo argumento a favor de la extraordinaria singularidad de estas pinturas, cuyo análisis no se puede abordar por tanto con una perspectiva análoga a la del resto de la producción goyesca.
- 27 J. de Prada, *Goya y las Pinturas Negras desde la psicología de Jung*, Editores Asociados, Madrid, 2008.
- 28 C. G. Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1990, p. 114.
- 29 Recuérdese lo que se dijo en la nota 6 referente al símbolo.
- 30 Sobre los símbolos que acompañan en el inconsciente al proceso creador y las fases de introversión de la libido: A. Ehrenzweig, *op. cit.*, pp. 231-287.
- 31 Para una visión panorámica de los estudios sobre creatividad ver M. Romo, *Psicología de la creatividad*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- 32 A. Ehrenzweig, *op. cit.*, pp. 247-262.
- 33 A. Ehrenzweig, *op. cit.*, p. 11.
- 34 Sobre el simbolismo del perro y los animales necrófagos, ver: C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1977, pp. 250 y ss.
- 35 A. Ehrenzweig, *op. cit.*, pp. 232-246.
- 36 Para un análisis pormenorizado de la dimensión simbólica de las Pinturas Negras, desde una perspectiva junguiana, ver: J. de Prada, *op. cit.*
- 37 He de insistir en que me refiero al símbolo como función psíquica. Ya que otros autores utilizan este mismo término para referirse a imágenes que llevan asociados determinados contenidos de tipo cultural.
- 38 Creo que hay que interpretar en efecto la famosa afirmación de Goya “me dedicué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y que en el capricho y la invención no tienen ensanches” –carta a Bernardo Iriarte, 1793– en el sentido que aquí sugiero.
- 39 M. L. von Franz, *Érase una vez... Una interpretación psicológica*, Luciérnaga, Barcelona, 1993, p. 177.
- 40 C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Paidós, Buenos Aires, 1977, p. 220.
- 41 Ver: A. Ansón Navarro, “La formación artística de Goya y la etapa zaragozana, 1759-1774”, en *Goya 250 aniversario*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, Madrid, 1996, p. 59; y también: J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 90-91.
- 42 Sobre este concepto psicológico ver: C. G. Jung, *op. cit.*, 1985.