

Ánima: el poder femenino de en el arte de lo masculino

Anima: feminine power in the art of the masculine

BELÉN LEÓN-RÍO

Profesora Titular
Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.
belenleon@us.es

RESUMEN

La ambigüedad de los roles sexuales tradicionales habría irrumpido en el arte de principios del siglo XX para llegar hasta nuestros días mediante papeles cambiados y confusos que son interpretados en numerosas ocasiones por hombres creativos capaces de desentrañar a través de los símbolos del inconsciente su contraparte femenina. Este nuevo enfoque del rol sexual masculino constituiría un integrante importante de su naturaleza mientras que a nivel social constituiría una fuerza transformadora donde lo femenino comienza a tener un poder renovado poniendo en crisis un patriarcado enquistado. En este artículo veremos cómo en el arte de los hombres artistas la unión de los opuestos se condensaría en la unidad presentándose como un ser bisexuado y totalizador que nos revela un hombre nuevo, capaz de manifestar su lado femenino como alternativa crítica que rompe con las convenciones sociales, enlazando con nuestro pasado evolutivo, pero también con nuestro futuro.

ABSTRACT

The ambiguity of traditional sexual roles would have burst into the art of the beginning of the twentieth century, passing it down to our days through changed and confusing roles that are interpreted numerous times by creative men capable of interpreting their female counterpart through the symbols of the unconscious. This new approach to the male sexual role would constitute an important part of its nature, while at the social level it would constitute a transformative force where the feminine begins to have renewed power, putting an entrenched patriarchy in crisis. In this article, we will see how in the art of male artists the union of opposites would condense into unity presenting itself as a bisexual and totalizing being that reveals to us a new man, capable of manifesting his feminine side as a critical alternative that breaks with conventions social, linking with our evolutionary past, but also with our future.

Palabras Clave: *andrógino, bisexualidad, arquetipo, símbolo, inconsciente.*

Keywords: *Nandrogynous, bisexuality, archetype, symbol, unconscious*

1. El *Ánima* en el arte de los hombres artistas

Eduardo Pérez de Carrera llama la atención acerca de cómo la descarga de cualquier hormona podemos percibirla como placer o como sufrimiento, estas percepciones sólo se harían más conscientes en algunos aspectos de la sexualidad, por lo que Freud concluyó que nuestra mente tendría “una excesiva y casi exclusiva dependencia de las deudas o fantasías sexuales, definiendo el subconsciente en su mayoría como un saco de frustraciones sexuales reprimidas y sometidas a una tapadera de energía que les impide salir” (Freud cit. en Pérez de Carrera 2004 137). Este pensamiento habría influido enormemente en nuestra concepción del ser humano actual, pero pasaría por alto “que la obsesión sexual es un estímulo condicionado por el hecho de

que otras páginas que separan el estado del ser aún no han sido leídas” (Pérez de Carrera 2004 137). Para este autor el sexo no depende solo de nuestra reproducción como individuos, ya que nuestra disponibilidad no estaría en manos “de ciclos temporales ni de estados de fertilidad, sino de actitudes sensoriales activadas por aspectos fantásticos-sensitivos y emocionales” (Pérez de Carrera 2004 137). Este aspecto de la sexualidad siempre ha estado presente en el arte del siglo XX que habría reflejado en numerosas ocasiones una simbología relacionada con los sexos como ocurría en el surrealismo, cuyas producciones se centraron en el cuerpo de la mujer como celebración del “poder erótico del cuerpo femenino y el ominoso poder de lo femenino que hay en todos nosotros” (Mahon 2009 19). Los surrealistas concebían a la mujer como una heroína mitológica capaz de redimir al hombre “una criatura de gracia y esperanza, próxima en su sensibilidad y su conducta a los dos mundos sagrados de la infancia y la locura” (Mahon 2009 18). La mujer era “la encarnación de Eros; su Alteridad podía enfrentarse al mundo <masculino> del yo, e iniciar el proceso de la conciencia política, subjetiva, y también colectiva” (Mahon 2009 18).

Para los surrealistas, lo femenino aportaría al hombre otra visión más rica y llena de matices del mundo, en que la mujer ocuparía en la escala de valores el lugar donde estaría Dios. Así, André Breton, que estaba imbuido por el arte primitivo, la mitología y el ritual, tenía según A. Mahon un concepto de iniciación con ciertas cualidades femeninas. El poeta había leído *La rama dorada* de Frazer, de 1890, que postulaba cómo las antiguas religiones tendrían que ver con cultos de fertilidad donde se produciría una unión entre el dios masculino solar y la madre Tierra. También estaba influido por la obra de René Guénon *Apercepciones sobre la iniciación*, de 1946, que presenta la iniciación como un renacimiento y una regeneración; en esta existirían ciertos estadios rituales a través de los cuales se iría adquiriendo poco a poco un conocimiento espiritual. Breton escribía en su novela *Arcane 17*, de 1944, cómo dependería “del artista hacer visible todo aquello

que forma parte del sistema femenino del mundo, frente al sistema masculino” (Breton cit. en Mahon 2009 19).

C. G. Jung señala que las obras de arte poéticas podían ser producto de la intención del artista mientras que, en otros casos, la obra se puede apoderar del creador. El alma de esta forma produce imágenes cuya “más inmediata posibilidad de utilización es la *artística*” (Jung 2009 84), así los surrealistas serían capaces a través del simbolismo, el ritual y el mito conectar con su alma femenina o *anima*, creando imágenes provenientes del “sí-mismo” al que Jung compara con el alma o Brahman/ Atman poseyendo “cualidades que son complementarias a las de la persona, y que posee aquellos rasgos de los que la actitud consciente carece” (Shamdasani 2019 84). Esta complementariedad también afectaría al carácter sexual de la persona de manera que el hombre tendría un alma femenina, o *anima*, mientras que “la mujer poseía un alma masculina, o *animus*. Esto se correspondía con el hecho de que los hombres y las mujeres tenían rasgos tanto femeninos como masculinos” (Shamdasani 2019 84). De esta manera entre el inconsciente colectivo y el individual, se nos puede aparecer una especie de persona de carácter compensatorio que puede designarse en el hombre como el *anima* y en la mujer como el *animus*.

Estos arquetipos, que no están sujetos a nuestra voluntad y control consciente, son una formación que constituye, según C. G. Jung, un compromiso entre el individuo y el mundo inconsciente, que aparecen como imágenes de la historia de la humanidad o imágenes primordiales. Estos contenidos del inconsciente colectivo serían arquetipos presentes siempre a priori, siendo el *anima* y el *animus* los que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el yo; eventualmente, de manera perturbadora. En el inconsciente de la mujer, el *animus*, originaría una simbólica que adopta una actitud compensatoria respecto a la masculina proyectándose preferentemente sobre autoridades espirituales o héroes antiguos como Marte, mientras que el *anima* sería una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique del hombre, presentándose como fundamento de figuras divinas y semidivinas con imágenes como Venus o

Deméter que representan el eterno femenino. Para E. C. Whitmont el *ánima* es una imagen numinosa y efectiva que sería producida por la psique objetiva “en todos y cada uno de sus cuatro aspectos posibles y sus variantes y combinaciones: Madre, Hetaira, Amazona y Médium” (Whitmont 2010 51). Según este autor el arquetipo del *ánima* sería el impulso hacia la entrega, además de la conexión instintiva a otros individuos de la comunidad. La individualidad separada del grupo se personifica como elemento masculino, mientras que “la conexión o arraigo –el inconsciente <contenedor>, al grupo y la comunidad- se experimenta y personifica como una entidad femenina” (Whitmont 2010 52). Este hecho se puede ver en el culto caballeresco a la dama de la Edad Media, periodo histórico que propició que el mundo fantástico del inconsciente se manifestara más claramente, lo que produce una diferenciación espiritual en materias religiosas, poéticas y culturales, donde el culto a la dama “significó un intento para diferenciar el lado femenino de la naturaleza del hombre respecto a la mujer exterior, así como en relación con el mundo interior” (Franz 1997 188). El *ánima* también puede aparecer en figuras oníricas, en las proyecciones y fantasías, siendo el lado contra-sexual del hombre, concibiéndose según J. Hillman mediante una fantasía de opuestos, como una masculinidad consciente y una feminidad inconsciente donde vemos esta oposición contra social:

Existe oposición entre el rol externo que uno desempeña en la vida social y la vida interior del alma, menos consciente. Este aspecto menos consciente, dirigido hacia el interior y experimentado con la propia interioridad personal, es el *ánima* como “imagen del alma”. (Hillman 2010 58)

G. Durand señala que el *animus* y el *ánima* se presentan a nivel de actividad sexual exterior del individuo como una regla semántica donde existe una confusión en la acción de lo activo y lo pasivo “la representación imaginaria es poder general de ponerse en el lugar del otro, y de no retener más que el sentido verbal o fáctico con exclusión de las modalidades pasivas o activas”

(Durand 1981 364-365). Esta fusión de las identidades sexuales comienza a estar presentes en los hombres artistas del siglo XX desde la década de 1960 donde los creadores habrían utilizado su cuerpo para construir “identidades visuales y lingüísticas de género, sexualidad y raza, ofreciendo estas representaciones como jerarquías de poder” (Warr y Jones 2006 13). Artistas como Yasunuma Morimura muestra esta interpretación sexual de elementos que se contraponen en *Doublemaje (Marcel)* de 1988 donde posa como el alter ego femenino de Duchamp, el cual ya utilizó en su época “diversos métodos de autoalineación” (Gioni 2019 174), empleando en sus autorretratos el “disfraz, la multiplicación y el *role-play* para desacreditar y desactivar su identidad y su propia imagen” (Gioni 2019 174). Así Rrose Sélavy creada por Duchamp en 1920, constituiría su *alter ego* femenino, no siendo “un mero seudónimo, sino un personaje que Duchamp encarnó con ostentación, maquillándose y ataviándose con ropa de mujer en varias fotografías tomadas por su gran amigo y colaborador Man Ray” (Gioni 2019 174). Otros artistas contemporáneos, como Mauricio Poblete, adaptan el *alter ego* femenino de La Chola, término despectivo que se emplea en Latinoamérica para designar a las personas de ascendencia mestiza como es el caso de este artista que afirma como otras identidades y géneros pueden residir en un cuerpo.

El creador muestra su lado femenino en una serie de *fotoperformance* titulada *American Beauty* de 1999 donde aparece ataviado con un vestido tradicional andino cuestionando el estereotipo de la belleza. En sus creaciones pictóricas, escultóricas, fotográficas, así como en sus *performances* “combina referencias a mitologías prehispánicas con reflexiones sobre políticas raciales y de género” (Morrill y Murphy 2023 258). El lado contrasexual de estas creaciones nos pondría en consonancia con el *anima* que rige nuestro mundo interior enlazándonos con la imagen mítica de los sanadores o chamanes de los esquimales y otras tribus árticas donde el *anima* se experimenta como una figura interior en la psique del hombre:

Algunos de éstos incluso llevan ropas de mujer o llevan pintados en su vestimenta pechos femeninos con el fin de manifestar su lado interno femenino, el lado que les capacita para ponerse en relación con la “tierra de los fantasmas” (es decir, lo que nosotros llamaríamos el inconsciente) (Franz 1997 180)

2. El arquetipo de la *persona*: la máscara social y el arte masculino

C. G. Jung emplea el término latino *persona* remitiéndose “a la máscara que llevaban los antiguos actores en los solemnes rituales del teatro clásico” (Whitmont 2010 39), y que representa la máscara que llevamos en nuestra vida social, siendo la imagen con la que nos adaptamos a nuestro entorno. Para este autor la *persona* sería un término que se referiría “a las expresiones de energía arquetípica encaminada a una adaptación a la realidad externa y a la colectividad” (Whitmont 2010 39), apareciendo “en los sueños bajo el aspecto de ropas, uniformes y máscaras” (Whitmont 2010 39). Artistas como el colombiano Juan Pablo Echeverri basará su obra sobre la metamorfosis de nuestra identidad cambiante, haciendo una reflexión a través de su propia imagen sobre la manera que las personas se presentan socialmente y como luchan por uniformizar esta imagen además de “la búsqueda de aprobación y aceptación que subyace en todas las imágenes de nosotros mismos” (Morrill y Murphy 2023 109) En su obra fotográfica de 2003 titulada *MUTILady* el creador aparece caracterizado tanto como hombre como mujer con el torso desnudo y despellejado mostrando los músculos internos como símbolo de experiencia sacrificial como el propio título de la obra indica, ya que sería “un juego de palabras entre mutilado, múltiple y dama” (Morrill y Murphy 2023 109). Esta creación nos enlaza con ritos de iniciación como las mutilaciones sexuales que en gran variedad de culturas evoca el androginado primitivo, subsistiendo este significado en el cambio de ropa del iniciado que muda su revestimiento por un hábito.

Este simbolismo estará presente asimismo en los ritos sacrificales del escalpamiento o despellejamiento como la muda de piel del dios que enlaza con el símbolo de la serpiente apareciendo en las ceremonias mexicanas donde se despelleja a los dioses, teniendo en general el significado de renovación y renacimiento como ocurre en el dios Attis que muere y resucita siendo “el Maryas despellejado y colgado” (Jung 1992 17). Esta simbología nos remite a artistas como Vito Acconci que recurre a elementos simbólicos como el fuego y el sacrificio en su obra *Conversions* de 1971 donde lleva a cabo la transformación de su cuerpo masculino en femenino parodiando así el machismo heroico, para ello se quema el vello corporal y se oculta los genitales alterando así los límites sexuales de su cuerpo y abordando “la noción de la metamorfosis personal” (Warr y Jones 2006 136). Estas representaciones artísticas donde lo masculino se convierte en femenino jugarían con el desconcierto de los sexos, que nos llevarían a otro tipo de arquetipos conscientes que según E. Pérez de Carrera estarían indiciados por los intereses que serían los modelos o estereotipos que apresan al individuo entre dos mundos, a los que define como lo “colectivo aparential” y la “imagen de espejo de un sueño” (Pérez de Carrera, 2004, p. 135), de forma que en este estado de confusión, se estaría presentando el mito sexual como algo que estaría influyendo en toda nuestra vida, además del fenómeno de los papeles cambiados o confusos:

En la sociedad humana se repite un fenómeno inverso a la mayoría de las especies animales: la hembra se viste de colores y el macho se uniforma de gris, y paralelamente, desde una estructura morfológica bípeda y erecta, la mujer es, dentro de los llamados mamíferos, la hembra que más esconde el sexo, y el varón, con respecto a los otros machos, quien lo exhibe de forma más evidente. (Pérez de Carrera 2004 135)

John Coplans utiliza la imagen de su propio cuerpo como un arquetipo andrógino, para ello fotografía su cuerpo desnudo como si fuera un paisaje ampliado, posando como una escultura helénica pero mostrando la imperfección del ser humano frente a la idealización griega, pudiéndose vislumbrar

mediante esta proyección una fusión andrógina donde aparecen al mismo tiempo el par de opuestos: “Muchas imágenes se concentran en manos, dedos, codos o pies convirtiéndolos en abstracciones que evocan desde animales hasta genitales femeninos.” (Hearthey 2008 225) El artista explica cómo se interesaría por la idea de lo primordial y su relación con el psicoanálisis, confesando en una entrevista con Jean-François Chevrier en 1989 como utiliza la fotografía para construir una identidad alejada de una personalidad híbrida, buscando la identidad en lo universal “estando en contacto genéticamente con el legado de la condición humana como algo interno, algo que todos llevamos dentro” (Cit. en Jones 2006 158). E. C. Whitmont afirma como lo colectivo, como lo individual constituirían “un par de opuestos polares” (Whitmont 2010 44), el ego se encontraría “a sí mismo en y a través de la *persona*” (Whitmont 2010 44), pero éstos no deben permanecer idénticos: “Somos actores en el juego social, pero también hemos de participar en otro juego. También hemos de convertirnos en nuestro Yo individual.” (Whitmont 2010 44). Bus describe el arquetipo del Yo como una “imagen psicológica de lo divino” (Bus 2010 87), haciendo referencia a C. G. Jung que concebía el Yo como un arquetipo relacionado con nuestra consciencia personal o “ego”:

El término “Yo” me pareció adecuado para este sustrato inconsciente, cuyo exponente en la consciencia es el ego. El ego es respecto al Yo como lo movido al motor, o como el objeto al sujeto, pues los factores determinantes que irradian del Yo rodean al ego en todas partes, subordinándolo... No soy el creador de mí mismo, más bien me ocurrió a mí mismo. (Cit. en Bus 2010 88)

Esta búsqueda del “Yo” a través de la unión entre lo masculino y lo femenino aparece en la *performance* de Ma Liuming titulada *Fen-Ma Liuming Walks the Great Wall*, el artista recorre la Gran Muralla china en 1998 con una imagen sexual ambigua mediante su cuerpo desnudo y cara maquillada como si fuera una mujer, interpretando un personaje llamado Fen-Ma Liuming, el artista añade el prefijo femenino *Fen* que antepone a su nombre original para acentuar esta androginia. E. Hearthey dice como este artista abre entre el público occidental cuestiones relacionadas entorno

a la sexualidad y el feminismo, a través de su cara maquillada como una bella mujer unida a un cuerpo desnudo, que es innegablemente masculino:

[...] Ma se declara más interesado en explorar los estados mentales y emocionales del ser. Dice que a veces recurre a un pez como metáfora de la inocencia y la asexualidad del feto en el cuerpo materno. En la misma línea, el uso que hace de su desnudez, que en china puede pasar por provocación sexual, constituye para Ma una demostración de la ambigüedad sexual. (Hearthey 2008 221)

Ma Liuming buscaría con estas acciones otra parte de su interior que reconoce como femenina frente a nuestra cultura occidental que identifica el progreso y la productividad con la fuerza masculina, así lo productivo se traduciría en potente y creativo frente a lo improductivo que sería impotente y destructivo, para R. M. Stein estas actitudes distorsionarían la masculinidad, explicando como el hombre puede liberarse de su fijación fálica:

[...] si se experimenta y acepta gozosamente los estados de pasividad, inocencia y desamparo como expresiones de su receptiva naturaleza femenina. En vez de marchitarse con sentimientos de impotencia, el hombre debe ser capaz de sumergirse profundamente en la *fuerza* de su propio deseo de ser fertilizado. (Stein 2010 239)

3. La androginia como representación de los contrarios en la mitología y en el arte: símbolos del "sí-mismo".

El *anima* constituiría el impulso hacia la entrega, además de la conexión instintiva a otros individuos de la comunidad, de forma que la individualidad separada del grupo se personificaría como elemento masculino, mientras que "la conexión o arraigo –el inconsciente <contenedor>, al grupo y la comunidad- se experimenta y personifica como una entidad femenina" (Whitmont 2010 52). Este hecho se puede ver en el culto occidental

de las comunidades agrarias de la antigüedad que “entendían la vida como cíclica y dependiente del principio femenino de regeneración, el cual se unía periódicamente con el principio masculino de creación y fertilidad” (Durand 1981 152). Es a través de la diosa madre como la sustancia divina penetraría en el espacio tiempo mediante un acto de entrega creadora que habría tenido una gran importancia en todas las épocas y culturas donde la gran madre sería “la entidad religiosa y psicológica más universal” (Durand 1981 223). El vocablo del agua y la tierra estaría emparentado con los nombres de la madre y la gran diosa “las creencias alquímicas y mineralógicas universales afirman que la tierra es la madre de las piedras preciosas, el seno donde el cristal madura en diamante” (Durand 1981 219). Sin embargo, según L. Irigaray el hombre actual ya no estaría en conexión con la diosa, habría roto el vínculo, olvidando que es parte de la ella y que habría nacido de ella: “Lo divino asimilado al ser está, en origen, referido a la Diosa -a Ella- y a lo que el sabio experimenta en su encuentro con Ella.” (Irigaray 2016 67) Afirmando como nuestra cultura occidental estaría “mediatizada por la exterioridad sin cultivo de la interioridad del yo” (Irigaray 2016 159-160). Para esta autora no sabríamos casi nada de nosotros mismos e incluso en la construcción del mundo, sería éste el que en el fondo construiría al individuo.

En realidad, nuestros proyectos serían en su mayoría “una proyección, y una evasión de nosotros mismos” (Irigaray 2016 158). El hombre occidental carecería de suficientes marcadores y de información en su relación con el otro, sustituyendo su relación con la madre por un dominio del entorno: “La identidad masculina y femenina corresponden a dos mundos diferentes –y no a dos roles, funciones o características-irreducibles entre sí.” (Irigaray 2016 155) El hombre ya no sabría retornar a su propio yo debido a su falta de cultivo de la relación con sus primeros afectos maternos, de manera que la familiaridad que siente se habría trocado en dominio, concibiendo el mundo que le rodea como una sustitución de esta relación: “No habiendo elaborado su primera relación de la madre como relación intersubjetiva, el

hombre se funde con ella en una compartición llena de energía, y se funde con otros hombres en un mundo hecho de <gente impersonal>.” (Irigaray 2016 173) Al respecto, M. L. von Franz señala que la realización de la unicidad del ser humano sería la meta del “proceso de individuación”, este aspecto activo del núcleo psíquico solo podría entrar en juego, cuando nuestro ego se desentiende de toda finalidad intencionada y trata de alcanzar una forma de existencia más profunda.

Así, el “sí-mismo” sería un centro regulador que proporciona una extensión y maduración constantes a la personalidad, ayudando al ego, no a seguir sus propios impulsos arbitrarios, sino a realizar la totalidad de toda la psique. En este proceso de unificación el inconsciente se puede presentar en una forma útil o en una forma negativa emergiendo con frecuencia la “figura interior” que se manifiesta en los sueños y en el mundo del arte. El hombre descubriría una personificación femenina de su inconsciente, mientras que en la mujer sería una figura masculina. Este concepto psicológico del “si-mismo” constituye para C. G. Jung solamente una parte de la totalidad de la psique del individuo “el yo es sólo el sujeto de mi consciencia, pero el sí-mismo es el sujeto de la psique entera, también, por tanto, de la psique inconsciente. En este sentido el sí-mismo sería una magnitud (ideal) que incluye en sí el yo” (Jung 2019 83). En este sentido, M. L. Von Franz cree que retornar a la actitud primitiva, sería un requisito previo a la experiencia del “sí-mismo”, ya que no podría ser hallado por mediación de la mente consciente, ni con la parte evolucionada de la personalidad: “Su imagen está presente en el pensamiento de los hombres como una especie de meta o expresión del misterio básico de nuestra vida. Como este símbolo representa lo que es total y completo, con frecuencia se concibe como un ser bisesuado.” (Jaffé 1997 200) Este símbolo universal aparecería en numerosos ejemplos procedentes de distintos periodos y civilizaciones, como vemos en una figurilla hitita de piedra que se conserva en el museo de Ankara. Allí se aprecia completamente circular y con dos cabezas que surgen de un círculo que albergaría en posición horizontal otra figura igual más

pequeña con una sola cabeza. Dicha imagen S. Giedion la identificaría con un niño visto en transparencia, que relaciona con el *Banquete* de Platón, en donde se relata una descripción de unos hombres primevos que tenían forma circular y rodaban como una rueda.

Para para H. Baumann dicha referencia constituye la documentación más conocida de un mito de bisexualidad: “Hay aquí un mito conservado en harapos, que contiene *in nuce* casi todos los rasgos esenciales de los antiguos mitos bisexuales.” (Cit. en Giedion 1991 284) En el texto platónico aparece la siguiente descripción de estos seres diciendo como “la naturaleza original no era como la presente, sino diferente; había hombre, mujer y la unión de ambos, con un nombre correspondiente a esta naturaleza doble, que en tiempos tuvo existencia real pero ahora se ha perdido” (Cit. en Giedion 1991 286). En el texto de Platón dice como en aquel tiempo el andrógino sería un género distinto, no sólo como forma sino también como nombre, participando de ambos sexos, macho y hembra, estos seres tenían el cuerpo entero circular poseyendo cuatro manos, cuatro pies y dos caras que miraban en direcciones opuestas y eran exactamente iguales la una a la otra. Estos “seres circulares arremetieron contra los dioses e intentaron subir al cielo, quedando “patente la tremenda fuerza del ser primevo bisexuado y bifronte.

Para someterlos, Zeus se vio obligado a partirlos en dos” (Giedion 1991 286). S. Gideon afirma que existiría una relación entre este mito platónico y el huevo cósmico de los órficos, habiendo paralelismos con el mito platónico en lugares “tan alejados entre sí, como la India isla de Nias en Indonesia y el Gran Chaco sudamericano” (Giedion 1991 287). J. Chevalier y A. Cheerbrant consideran el símbolo andrógino como uno de los más antiguos, siendo la fórmula arcaica de la coexistencia de todos los atributos, entre los que estarían los atributos sexuales, en la unidad divina. El dios andrógino se basta a sí mismo, extrayendo de sí su propia existencia de la que derivaría toda la existencia como una fuente única. Lo andrógino sería un símbolo de la indiferenciación original y de la ambivalencia. Así la unión de

lo masculino y lo femenino, de lo alto y lo bajo, de lo celestial y lo terrenal comportarían también la unión de lo exterior y lo interior, lo de fuera y lo de dentro, poniendo de ejemplo este texto del *Evangelio de Tomás*:

[...] cuando hagáis de los dos (seres) uno, y hagáis lo de dentro como lo de fuera, y lo de fuera como lo de dentro y lo alto como lo bajo. Y si hacéis del macho y la hembra uno solo, a fin de que el macho ya no sea macho y que la hembra ya no sea hembra, entonces entrareis en el reino. (Chevalier y Gheerbrant 1999 97)

Al respecto, E. Pérez de Carrera afirma que el ser humano tendría un carácter bisexual que se traduciría en nuestro pensamiento, donde habría una presencia simbólica “del baile constante entre lo masculino y lo femenino, en una representación avanzada de los hemisferios que alternan y complementan funciones en el complejo juego cerebral del pensamiento” (Pérez de Carrera 2004 140). La mitología encarnaría estas funciones como vemos en la figura de Hermafrodito, mito helenístico de origen oriental que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio. Hermafrodito era hijo de Hermes y de Afrodita de donde viene su nombre, su cuerpo se fusionó con Salmakis, una ninfa de Diana que habitaba en una fuente, allí se enamoran y sus cuerpos se convierten en uno solo, mitad hombre y mitad mujer, por lo “que todo aquel que se baña en la *fuentes* debe convertirse también en <hermafrodita>” (Biedermann 1996 34). Al respecto, Louise Bourgeois afirmaba: “Todos somos vulnerables de algún modo, todos somos masculinos y femeninos a la vez.” (Cit. En Mayayo 2002 34) Este pensamiento de Bourgeois se traduce en los años setenta mediante un ritual colectivo convertido en performance que tituló *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* que se llevó a cabo en la Hamilton Gallery of Contemporary Art de Nueva York. El público masculino es invitado por la artista a travestirse de mujer mediante vestidos de látex llenos de senos como si fueran diosas de la Antigüedad, los asistentes masculinos participan así de una integración

andrógina de los sexos, mediante esta alternativa crítica que rompe con las convenciones sociales.

Bourgeois materniza en esta performance al sexo masculino, tal vez con el propósito de que el hombre tome conciencia de otros aspectos ignorados respecto de la mujer, como el poder fecundador, nutricional y creativo de lo femenino y así enlazar con la diosa primordial que “incluía en su figura todas las fuerzas de la vida, la muerte y el renacimiento” (Dunn 1990 28). P. Mayayo califica esta performance de Bourgeois como una “provocación antipatriarcal” (Mayayo 2002 45), donde la artista escenificaría y llevaría al límite de forma humorística el antropomorfismo característico de su escultura, señalando como esta provocación vendría dada por la saturación de feminidad de los participantes travestidos de mujer “cubiertos de una cascada de mamas, se transforman en emblemas irrisorios de lo femenino, una especie de versión jocosa de las diosas polimastas de la Antigüedad” (Mayayo 2002 6). En este sentido, L. Duch señala que los happenings, al igual que las celebraciones actuales de carnaval, serían ritos de inversión, a los que asocia con la risa, haciendo un paralelismo de éstos con las antiguas fiestas, donde los participantes “*se atreven* a pensar el mundo y las relaciones que en él se establecen de manera diferente a la vida cotidiana habitual” (Duch 2003 203). Según este autor los ritos de inversión carnavalesca que tienen una larga tradición en la cultura occidental serían al igual que los happenings, administradores de nuestra emocionalidad individual y colectiva.

De este modo, la cultura carnavalesca se relacionaría con la desorganización total y el cosmos, el desorden y el orden, lo familiar y lo extraño entre otros pares de opuestos, poniendo de manifiesto:

[...] la *tensión* como búsqueda de un extraño “equilibrio inestable” entre los contrarios por parte de los individuos concretos, en el interior de un mismo grupo, entre los diversos grupos sociales, entre formas diferentes de actividad etc.; constituye, en realidad, un dato antropológico omnipresente en la existencia humana. (Duch 2003 200)

El artista puertorriqueño Pepón Osorio feminiza elementos masculinos mediante el humor como vemos en su instalación titulada *En la barbería no se llora* de 1994 situada en un local abandonado en Hartford, ubicada en la comunidad latina de la Costa Este de los Estados Unidos. En ella, este creador rehabilita este espacio feminizándolo mediante fotografías masculinas y un gran número de objetos domésticos típicos de las viviendas populares latinoamericanas que sustituyen las típicas fotos que exhiben en estos establecimientos donde el hombre aparece bajo la figura de amante o delincuente, haciendo así una crítica reflexiva sobre la identidad del hombre en relación con el machismo latino. J. Cedeño hace la siguiente descripción de este espacio lleno de ornamentos resplandecientes y de colores vibrantes:

[...] proliferan figurillas de santos y de niños en su primera comunión, ángeles negros y blancos, afiladas cuchillas, flores plásticas, sandalias, linternas, piedras de dominó, hojas de plástico, soldaditos de juguete, metras, encajes, lupas, condones, barajas, peines de afro, cucharillas, placas policiales estadounidenses, carritos. La silla de afeitarse, colmada de tales miniaturas, se encuentra tapizada con una tela roja que lleva grabada en serigrafía la atlética figura de un cuerpo masculino. Abundantes trozos de cabello negro rizado cubren los alrededores de la silla: sólo un mechón rubio lacio establece el contraste. Las cámaras de video, situadas en las esquinas de la barbería, transmiten las imágenes -sin audio--de hombres latinos llorando dolorosamente o cumpliendo rutinas de ejercicio muscular en un gimnasio. Las paredes exhiben un florido papel tapiz y en el techo podemos encontrar imágenes en acuarela de espermatozoides gigantes. (Cedeño 2002 169)

Ya en la antigüedad existía una feminización del héroe y de las divinidades primitivas masculinas como “Hércules y sus dobles semíticos Gilgamesh y Sansón” (Durand 1981 277), así el dios lunar babilónico se le invoca al mismo tiempo como “matriz materna y Padre misericordioso” (Durand 1981 277). J. Chevalier y A. Gheerbrant consideran a *Adonis*, *Dionisio* y *Cibeles* como andróginos al igual que *Shiva*. Este último sería andrógino, porque se identificaría con el principio informal de la manifestación

representándose medio *Umā*, medio *Shiva* que sería el *Ardhanārīshvara*. La unidad de *Shiva* y la de su *Shakti*, es representada también por la del *linga* y la *yoni* que se correspondería con el fuego y el soma, estos símbolos hindúes se referirían según estos autores a la androginia primordial pero también al retorno final, es decir a una indistinción o unidad, siendo esta reintegración la meta del *yoga*.

El fénix chino símbolo de la regeneración, es hermafrodita. La unión del semen y el soplo para la producción del Embrión de inmortalidad se hace en el cuerpo mismo del *yogui*. El retorno al estado primordial, la liberación de las contingencias cósmicas se efectúa por la *coincidentia oppositorum* y la realización de la Unidad primera: fundir *ming* y *sing*, dicen los alquimistas chinos, las dos polaridades del ser. (Chevalier y Gheerbrant 1999 95)

En la mitología de los bamabara encontramos al genio Faro andrógino que sería un principio de unión armónica que aseguraría “la reconciliación de los sexos, del Pemba fálico y de la Musso-Koroni vaginal. Pese a la anterioridad teológica del papel de Pemba, se dice que Faro es ontológicamente más importante, porque es el alma” (Durand 1981 277). C. G. Jung señala como el *Tao* al que califica como el *Hermafrodita*, padre-madre, serían figuras en la experiencia psicológica que constituirían “expresiones de la *totalidad del hombre unificada*” (Jung 1995 204), surgirían como un principio ordenador compensatorio, representando como cumplida la unificación de los opuestos que estaban en conflicto.

En este sentido H. Biedermann dice como el arquetipo andrógino significaría “la recobrada unidad primigenia, la originaria totalidad del reino maternal y paternal en divina plenitud, que disuelve todas las tensiones” (Biedermann 1996 34). En el *Bhagavad Gītā* como en los *Upanishad*, los dos ojos se corresponderían con el sol y la luna, siendo los dos ojos de Vaishvanara. Esta sería una representación de la unión de los contrarios, ya que el ojo derecho (sol) se correspondería a la actividad y el futuro,

mientras que el ojo izquierdo (luna) a la pasividad y al pasado: “La resolución de esta dualidad hace pasar de la percepción distintiva a la percepción unitiva, a la visión sintética.” (Chevalier y Gheerbrant 1999 770) Artistas como Marc Chagall nos presentan la imagen de la unión de los opuestos que se condensaría en la unidad como un ser bisexuado en su obra titulada *Homenaje a Apollinaire* (1911-1912) mediante un ser andrógino dentro de un *mandala*, donde coexistirían los contrarios, macho y hembra como principios cosmológicos en el seno de la unidad que nos retrotraería a las ilustraciones del poema *Sol y Luna* del *Rosarium philosophorum*, una de las más populares obras alquimistas de 1550. Victor Brauner también nos presenta esta unión fecunda en su obra titulada *Gemini* de 1938 donde vemos una figura femenina y otra masculina cuyas cabezas aparecen fusionadas en una composición *mandálica* (Fig. 1)¹.



Figura 1. Victor Brauner, *Gemini*, 1938

Victor Brauner participo en la muestra titulada “El Surrealismo en 1947” (Le Surréalisme en 1947) en la Galería Maeght exposición que Breton organizó con los surrealistas donde colgó un cuadro titulado *Los amantes* (1947), situado por debajo del altar titulado *El pájaro secretario o serpentario* dedicado a Max Ernst y el signo zodiacal de Virgo donde se representa el Mago y la Papisa del tarot con sus respectivos signos y símbolos, el artista explicaba el significado mágico de la varita del mago, donde aparece el sol y la luna, como un signo de conciliación entre los “dos principios, el Patriarcal y el Matriarcal” (Mahon 2009 132). El propio Brauner explicaba en sus notas lo siguiente sobre esta obra:

Ella tiene la cabeza de un pájaro agresivo (un pájaro secretario) para expresar que tras toda la opresión que ha padecido a lo largo de toda la historia humana por culpa de un patriarcado todo poderoso y responsable: su única defensa es esa agresividad castrante símbolo provisional de su actual lucha por su vida, sumiendo a su amante en la culpa y en el miedo en sus relaciones con ella. (Cit. en Mahon 2009 132-133)

G. Durand señala cómo en la iconografía de la alquimia la figura bisexuada es representada por elementos que se contraponen mediante el color o mediante el sexo, apareciendo “<encadenados>, <vinculados por una cadena>, uno a otro, o también, cada cara sexuada del hermafrodita está ligada por una cadena a su <principio astral>, sol para el macho, luna para la mujer” (Durand 1981 278). En la alquimia la Piedra filosofal se llamaría *Rebis*, es decir el ser doble o el andrógino hermético. *Rebis* nacería de la unión del Sol y la Luna, del azufre y del mercurio: “Toda oposición está llamada a abolirse por la unión de lo celestial y lo terrenal realizada por el hombre, cuya potencia debe ejercerse sobre el cosmos en su totalidad.” (Chevalier y Gheerbrant 1999 97) Según C. G. Jung los alquimistas concebían la Luna no solo como el principio de la psique femenina sino también como “un reflejo de la feminidad inconsciente del hombre” (Wehr 2010 67). Esta unión del principio masculino y el femenino aparece en el tratado de alquimia *Splendor solis* de 1582 atribuido a Salomon

Trismosin donde vemos la luna sobre la reina y el sol sobre el rey
(Fig. 2)²

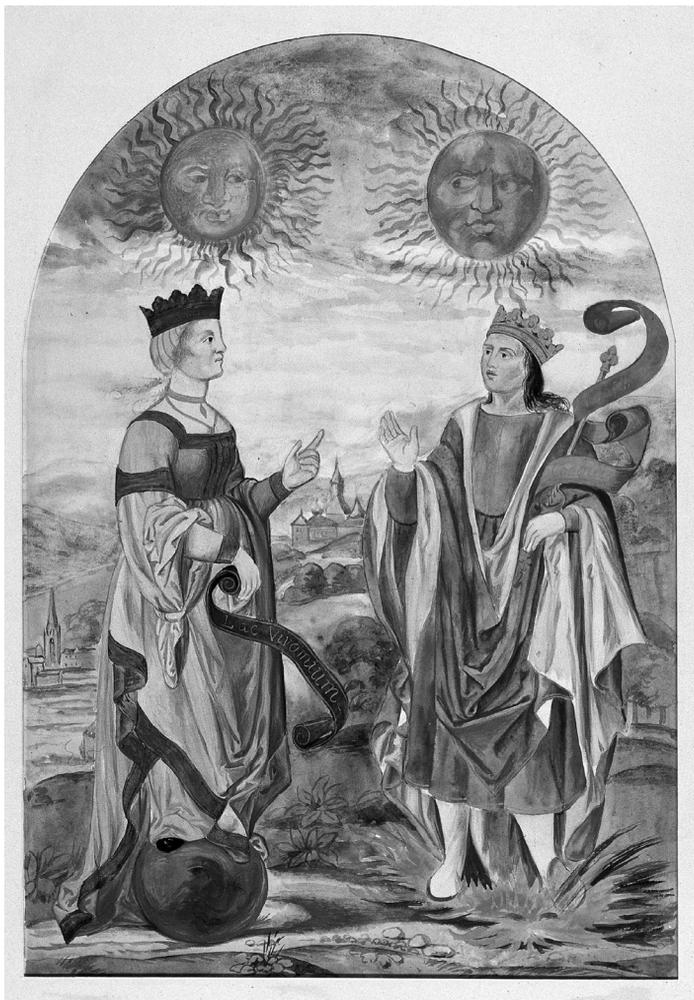


Figura 2. Salomon Trismosin, *Splendor solis*, 1582.

L. Schierse Leonard comprobó en una encuesta cómo un buen padre debía guiar al hijo tanto en el mundo interior como

en el exterior, concibiendo la figura paterna como “una persona andrógina, es decir, alguien que ha integrado en sí tanto los elementos masculinos como los femeninos” (Schierse Leonard 2010 131). La feminización masculina estaría presente según G. Durand en el arquetipo del Hijo que “sería una traducción tardía del androginado primitivo de las divinidades lunares. El Hijo conserva la valencia masculina junto a la feminidad de la madre celestial” (Durand 1981 285). Debido al impulso de los cultos solares se produciría una acentuación de la feminidad de la luna “perdiendo el androginado primitivo del cual se conservaría solo una parte en la filiación” (Durand 1981 285). No obstante, estas dos partes del andrógino no perderían por esta “separación su relación cíclica: la madre da a luz su hijo y éste se convierte en amante de la madre en una especie de *ouroboros* heterosexual” (Durand 1981 285). Según D. Wehr el *ánima* representa en nuestra psique el eterno femenino como una imagen numinosa, que ejercería un poder numinoso sobre hombres y mujeres.

Por un lado, esto se debería a que hemos crecido dentro del vientre de una mujer, por otro, dado que hemos sido cuidados y alimentados principalmente por mujeres; esto explicaría “el énfasis de la literatura en imágenes del *ánima*, en contraste con las imágenes del *animus*. La experiencia de la madre es básicamente primaria y numinosa debido a su naturaleza esencial, sea cual sea nuestro sexo” (Wehr 2010 69). El artista Urs Lüthi siente esta parte femenina de su ser que expresa fotografiándose con su novia de perfil como si las dos figuras se solaparan en *Self-Portrait with Ecky* (1974) se vistieron y maquillaron de forma idéntica, diciendo el artista de esta obra: “Pretendía identificarme al máximo con mi novia y, de alguna forma, meterme en su piel.” (Cit. en Jones 2006 139) El artista explica cómo quiere comunicar “todo lo íntimo y personal en mí” (Cit. en Jones 2006 139), de forma que el espectador pueda reflexionar y cuestionarse a través de esta obra los aspectos personales y contradictorios de sí mismo.

Urs Lüthi saca a la luz en esta obra su *ánima* mediante una imagen travestida donde presenta sus rasgos femeninos, confesando que la unión que siente con lo “femenino se encuentra en

un lugar muy profundo de la psique, alejado de la apariencia y el comportamiento sociales” (Cit. en Jones 2006 139). C. Zweig afirma como debemos concebir una divinidad masculina/femenina donde podamos “abrazarnos mutuamente a la vez que abrazamos el conjunto de la vida y la muerte, entonces rendiremos honores a la vez al poder de lo masculino y al poder de lo femenino” (Zweig 2010 255). Señalando como el patriarcado habría llegado a su límite traduciéndose en “un sentido subdesarrollado del yo, junto con una tecnología hiperdesarrollada” (Zweig 2010 257) que habrían producido nuestra actual crisis: “Como respuesta lo femenino ha aparecido en muchas formas: un respeto renovado por la tierra, por las relaciones, por los niños; una irrupción de interés en la sanación, la compasión y el altruismo.” (Zweig 2010 257) Para este autor el interés actual por la naturaleza y la ecología “implica acción en el contexto de la relación, un tipo de acción esencialmente femenina” (Zweig 2010 257). En la actualidad un importante número de artistas vuelven a reconectar con la naturaleza a través de sus creaciones donde la tierra y el reino vegetal cobran un nuevo significado femenino-maternal relacionado con su *ánima* como vemos en la obra Gyenis Tíbor que se identifica a través de su imagen autobiográfica con el poder de lo femenino de la naturaleza en su performance *Homenaje a Ana Mendieta* (1999), donde su cuerpo se funde con un árbol, explicando cómo se trata de una expresión masculina que da respuesta a las acciones feministas de la artista como *In Compassionable Exercise II* de 2000: “Me sentí conectado con Ana Mendieta y su difícil proceso de asimilación.” (Cit. en Grande 2023 164) En este caso el árbol se puede equiparar al símbolo femenino maternal que nos enlaza con símbolos como “(protección, sombra, techo, frutos para la alimentación, fuentes de vida, fortaleza, duración, arraigamiento [también no-poder-salir-del lugar], vejez, personalidad)” (Jung 1990a 143). Esta analogía de lo femenino y su conexión con la naturaleza será ampliamente representada por Ana Mendieta que se inspira en las culturas indígenas prehispánicas de Cuba como la taina y siboneyes, llevando a cabo una serie de “Esculturas rupestres” en las cuevas del Parque Nacional de Escaleras de

Jarico donde simboliza a las “madres de la tierra” pertenecientes a deidades de estas culturas como vemos en su obra titulada *Tiba Cahubaba* (Ensangrentada Madre Vieja) de 1981.

Mediante la actividad artística se descubrirían gran cantidad de contenidos inconscientes, además de producirse “un desmantelamiento progresivo del dominio que sobre la consciencia ejerce el inconsciente” (Jung 20019 104). En esta actividad de la consciencia donde se crean imágenes sería fundamental una experimentación de fantasías para que la persona conecte con sus propios símbolos, además de la integración del *anima*, como C. G. Jung precisa en su obra *Liber Novus* y en los *Libros negros*. Allí explica cómo en el transcurso de este proceso se produciría un cambio en la personalidad junto con “una expansión de los límites de la consciencia” (Jung 20019 104), siendo este proceso de carácter femenino: “La psicología de lo creativo es realmente psicología femenina, pues la obra creativa crece hacia arriba desde profundidades inconscientes, muy en realidad desde el reino de las madres.” (Jung 1990b 22) El simbolismo del arte moderno estaría conectado en gran medida con la estructura de lo inconsciente, donde encontramos las mismas imágenes y metáforas que se han producido en otros periodos históricos, siendo estas representaciones factores que conseguirían descomponer nuestro mundo racional lleno de enjuiciamientos donde podemos experimentar una realidad sin mediaciones y descubrir la verdadera naturaleza de las cosas.

El arte se convertiría así en un elemento clave de restauración psíquica al ponernos en contacto con otras partes desconocidas de nuestra psique y conectando con formas arquetípicas que representarían al “sí-mismo”, totalidad psíquica capaz de la unión de los opuestos. Sri Aurobindo señala como el fin común de la humanidad sería encontrar entre las oposiciones que afligen su existencia algún punto común o principio de unidad que reconciliara los contrarios. Para lograr esto de forma verdadera, nuestra alma debe descubrir su realidad espiritual más elevada y completa, efectuando así una transformación progresiva y ascendente de sus valores vitales en valores del espíritu donde

hallaremos un punto común de reconocimiento mutuo y de reconciliación, diciendo: “Después de saber que Dios era una mujer, aprendí algo acerca del amor en un lugar muy remoto; sin embargo, solo conocí el amor en su totalidad cuando me convertí en mujer y serví a mi maestro y amante.” (Cit. en Nieto 2011 11)

Conclusiones

El *anima* representaría el eterno femenino siendo una imagen numinosa y efectiva que sería producida por la psique del hombre presentándose en el arte con toda su potencia y poder mediante símbolos de transformación que nos pondrían en consonancia con nuestra totalidad psíquica.

En nuestro modelo social se estaría empezando a producir un gran cambio como vemos a través del arte donde aparecen símbolos de transformación que nos pondrían en comunión con nuestro inconsciente. Estos símbolos integrarían tanto al padre como a la madre, siendo figuras de la experiencia psicológica del artista que representarían nuestra totalidad unificada, y que nos ayudarían a fusionar los opuestos que estaban en lucha, siendo por lo tanto principios ordenadores de nuestros conflictos internos y externos.

Esto demostraría como existiría una homogeneidad de la psique humana que produciría una abundante simbología relacionada la bisexualidad y que se produciría en distintos periodos de la historia como demuestran los temas míticos y legendarios, reflejándose en una heterogeneidad igualmente grande de la psique consciente de los artistas contemporáneos que serían más conscientes al estar más en contacto con estas realidades simbólicas.

* * *

Notas

- 1 Figura 1. Victor Brauner, Gemini, 1938. Foto de Sharon Mollerus.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Brauner,_Gemini,_1938_11_12_17_-_artinstitutechi_%2840439771142%29.jpg?uselang=es
- 2 Figura 2. Salomon Trismosin, Splendor solis, 1582.
 Fuente/Fotógrafo: https://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/93/0f/ede-f7b742c86bb47b036a86802c2.jpg

* * *

Obras citadas

- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Bus, David. De, El yo es una diana móvil: el arquetipo de la individuación, en Christine Downing (ed.), *Especios del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós pp. 87-99, 2010.
- Cedeño, Jeffrey. ¿En la barbería no se llora? Los dédalos del género tras la política del espacio. *Cuadernos de Literatura*, 8 (15): 8, 168-179, 2002.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Heder, 1999.
- Duch, Lluís. (2003). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid, Trota, 2003.
- Dunn, Manuela. *Diosas. La canción de Eva*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1990.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*. Madrid, Taurus, 1981.
- Franz, Marie-Louise. El proceso de individuación, en C. G. Jung (ed), *El hombre y sus símbolos*. Col. Biblioteca Universal nº3. Barcelona: Caralt, pp. 157-228, 1997.
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Col. Alianza Forma nº16, Alianza Editorial, 1991.
- Gioni, Massimiliano. *Apariencia desnuda. El deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons*. Londres: Phaidon, 2019.
- Grande, John. K. *Arte, espacio, ecología. Dos miradas, veinte entrevistas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2023.
- Heartney, Eleanor. *Arte hoy*. Barcelona, Phaidon Press Limited, 2008.
- Hillman James; Anima: Guía hacia el alma, en Christine Downing (ed.), *Especios del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Kairós, pp. 58-60, 2010.
- Irigaray Luce. *En el principio ere ella. Un retorno al origen griego arcaico de nuestra cultura*. Barcelona, La llave, 2016.

- Jung, Carl G. *Formaciones de lo inconsciente*. Col. Biblioteca de Psicología Profunda n°16, Barcelona, Paidós. 1990a.
- , *Psicología y simbólica del arquetipo*. Col. Biblioteca de Psicología Profunda n°29, Paidós. 1990b.
- , *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Col. Biblioteca de Psicología Profunda n°113, Barcelona, Paidós, 1995.
- , *El libro rojo*. Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2019.
- Jaffé, Aniela. El simbolismo en las artes visuales, en C. G. Jung (ed), *El hombre y sus símbolos*. Col. Biblioteca Universal n°3. Barcelona, Caralt, pp. 229-275, 1997.
- Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. London, Phaidon, 2006.
- Mahon, Alyce. *Surrealismo, Eros y política, 1938-1968*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Nerea, 2002.
- Morrill, Rebecca. y Murphy, Maia. (2023). *Artistas Latinoamericanos. Desde 1785 hasta hoy*, Phaidon Press Limited. 2023.
- Morris, Frances. *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. Málaga, CAC Málaga, 2004.
- Nieto, Pilar. *La mujer. Sri Aurobindo-La Madre*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo, 2011.
- Pérez de Carrera, Eduardo. *49 Respuestas a la aventura del pensamiento, tomo I*, Madrid, Fundación Argos, 2004.
- Shamdasani, Sonu. *El libro rojo*. Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2019.
- Schierse Leonard L. Redimir al padre en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Kairós, pp. 125-132, 2010.
- Stein, Murray. El padre devorador en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Kairós, pp. 116-119, 2010.
- Wehr, Demaris. Animus: el hombre interior, en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Barcelona, Kairós, pp. 61-80. 2010.
- Whitmont, Edward C. La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir, en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Kairós, pp. 39-44, 2010.
- Zweig, Connie. Lo femenino consciente: nacimiento de un nuevo arquetipo, en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Kairós, pp. 246-257, 2010.