

Los sueños del mundo, una interpretación del cine desde la psicología analítica

M^a del Pilar Quiroga-Méndez¹

Facultad de Psicología, Universidad Pontificia de Salamanca. España.

La psicología analítica propone un análisis del cine completamente diferente al planteado desde otros ámbitos de la psicología, y muy distante a las propuestas interpretativas del psicoanálisis clásico. La diferencia entre ambos, remite a la presencia de la interpretación simbólica frente a la semiótica, dos perspectivas opuestas que suponen formas radicalmente distintas de ver y de situarse ante el arte y ante el mundo. El análisis cinematográfico jungiano define los símbolos como mensajes vivos, constituyendo los contenidos cinematográficos una especie de psique proyectada. El origen de las imágenes se sitúa en el inconsciente colectivo, en sus arquetipos que accederán a la consciencia a partir de la imaginación activa. Al experimentar el cine se recuperan las imágenes o mitos que completan la unidad personal y colectiva, estabilizando el funcionamiento psíquico, y encontrando una suerte de equilibrio para la colectividad. El proceso creativo surge del inconsciente del director que crea, del espectador que revive la trama, y de los actores que se incorporan a la narración con su fuerza interpretativa. Todos participan de un mismo estado de conexión con el mundo arquetipal procedente del inconsciente.

Palabras clave: cine, interpretación, arquetipos, inconsciente colectivo, psicología analítica

Analytical psychology proposes an analysis of the cinema that is completely different from other areas of psychology and very distant from the proposals of classical psychoanalysis. The difference between refers to the presence of symbolic interpretation versus semiotics, two opposing perspectives that represent radically different ways of seeing and standing before art and the world. Jungian cinematographic analysis defines the symbols as living messages constituting the cinematographic contents a kind of projected psyche. The origin of the images is located in the collective unconscious, in its archetypes, which will access consciousness from the active imagination. By experiencing the cinema, we recover images or myths that complete our personal and collective unity, stabilizing our psychic functioning and finding a kind of balance for the community. The creative process arises from the unconscious, both that of the director who creates, and that of the viewer who relives the plot, or of the actors who join the narrative with their interpretive force, all participate in the same state of connection with the unconscious contents and with the archetypal world.

Key Words: Cinema, interpretation, archetypes, collective unconscious, analytical psychology

English Title: The dreams of the world, an interpretation of cinema from analytical psychology

Cita bibliográfica / Reference citation:

Quiroga Méndez, M.P. (2022). Los sueños del mundo, una interpretación del cine desde la psicología analítica. *Clínica e Investigación Relacional*, 16 (1): 107-127. [ISSN 1988-2939] [Recuperado de www.ceir.info] DOI: 10.21110/19882939.2021.160107

¹ M^a del Pilar Quiroga-Méndez. Facultad de Psicología, Universidad Pontificia de Salamanca. España. quiroga@upsa.es <https://orcid.org/0000-0001-6408-8855>

Sumario: 1. Una breve presentación sobre psicología y cine. 2. La psicología analítica y el cine. 3. Semiótico frente a simbólico. 4. El Inconsciente colectivo o el lugar de los sueños. 5. La función compensadora y los superhéroes soñados. 6. La Imaginación activa y La Función trascendente, o cómo atrapar los sueños. 7. El director de cine como artista, o el perseguidor de sueños. Referencias.

1. Una breve presentación sobre psicología y cine.

La psicología y el cine son disciplinas con un nacimiento muy próximo en el tiempo, Münsterberg el gran representante de la psicología aplicada, realiza el primer trabajo sobre psicología y cine en 1916, apenas dos décadas después del inicio del arte cinematográfico. Este autor explica la ilusión de realidad que provoca el cine desde el *fenómeno phi* y *la mirada expansiva*, pero también señala que la experiencia emocional sucede cuando la pantalla libera al sujeto de las limitaciones perceptivas de la realidad y el espectador forma otra realidad desde las demandas de su alma. (Munstenberg, 1916). Munstenberg cuestiona el automatismo perceptivo y afirma que lejos de las respuestas automáticas, el espectador reacciona a las imágenes sintiéndolas como una especie de “suplementos subjetivos” de su propia naturaleza (Tan, 2018, p.46). Arnheim desde la psicología de la Gestalt, en su obra de 1932 continua las intuiciones de Munstenberg, afirmando que el cine puede excluir muchos de los aspectos de la vida real, porque como en las verdaderas obras de arte la mente creará por sí misma la realidad. (Arnheim, 1996). Ambas interpretaciones ponen el acento en la autonomía de los procesos psíquicos frente a las obras cinematográficas, lejos de la percepción de lo psíquico como algo meramente reactivo, aparece el alma creando realidades o reaccionando a las imágenes como si fueran un suplemento de su propia naturaleza.

El cine, como fábrica de imágenes, utiliza la gran habilidad humana para el procesamiento visual, y también la preferencia cerebral por el procesamiento afectivo y social (Just, 2010). Ambos aspectos hacen de este arte un medio excelente para la influencia psíquica. La aplicación de la psicología al cine se realiza a través del estudio del procesamiento de la información, y mediante el análisis de aspectos emocionales o sociales. El procesamiento visual de las imágenes en movimiento se estudia desde la psicología de la percepción, intentando resolver el enigma del movimiento aparente a través del fenómeno phi y la persistencia retiniana (Cutting, DeLong y Brunick, 2018; DeLong, Brunick, y Cutting, 2014; Anderson, 1993; Kawin, 1992; Martín Pascual, 2008). La “representación mental” y la Teoría de la Mente, se convierten en las claves para el estudio del cine desde la psicología cognitiva. (Shinamura, 2013 y Zacks, 2014). Desde la psicología de las emociones, aparece la posibilidad de vivenciar a través del cine un mundo paralelo con sus respuestas afectivas y estéticas (Zillmann, 1971 y Smith, 2003), sin olvidar que el espacio cinematográfico es capaz de promover un verdadero aprendizaje emocional (Ortigosa, 2002; Martinez-Salanova, 2003).

Desde la perspectiva del análisis de la ficción cinematográfica, ha sido la teoría psicoanalítica la más repetidamente utilizada (Krüger y Johanssen, 2016). Allen (2004) señala que se ha recurrido al psicoanálisis para explicar el cine, porque lo irracional que surge a partir de las propiedades visuales resulta similar a los pensamientos ilógicos y al sueño. Beebe afirma que el cine y el psicoanálisis han crecido juntos como hermanos, nutriéndose de un mismo fondo cultural, ya que ambos comparten un impulso común hacia la exploración de lo psíquico. (Beebe, 1996, 2009).

El cine moviliza los deseos más primitivos en el espectador, y también se asume que las personas tienden a la repetición de sucesos traumáticos con el objetivo de que estos puedan ser psíquicamente asimilables. Los espectadores contemplarían películas que les provocan terror, con la finalidad de conjugar poderosas ansiedades inconscientes. Al mismo tiempo, la película ofrece una distancia emocional, de modo que lo que sucede en la pantalla no está sucediendo realmente, y así se puede obtener cierto alivio para el miedo. Las aportaciones psicoanalíticas son habituales (Waddell, 2006; Bergstrom, 1999; Metz, 1982; Baudry, 1974), aunque no encuentran en la obra de Freud referencias al cine. En 1926 el director G. W. Pabst realiza su película *Secretos del alma*, sobre un caso asesorado por K. Abraham y H. Sachs, con la oposición al proyecto del propio de S. Freud (Elena, 2002). Este, al contrario de S. Ferenczi o C. G. Jung, no creía que el cine fuera un medio válido para la representación del mundo psíquico, y no tenía gran interés por este arte (Bellido Torrejon, 2010). Además de la perspectiva freudiana, también se han desarrollado otras para el análisis del cine, como las de Bion (García, 2016; Fuery, 2018), Lacan (Zizek, 1991; McGowan, 2007 & Kunkle, 2004; McGowan, 2007; Parker, 2010), D. Winnicott, M. Klein o el psicoanálisis relacional (Piotrowska, 2015; Balick, 2014).

2. La psicología analítica y el cine.

La psicología junguiana por su pertenencia al psicoanálisis, se ocupa de los aspectos inconscientes que concurren en la creación de significados, pero añade el análisis del inconsciente colectivo y la interpretación de símbolos arquetipales. El énfasis en el lenguaje atemporal de las imágenes y en el valor del mito, hacen esta interpretación especialmente adecuada para el análisis del cine y de la televisión. Fredericksen señalaba que la afinidad entre el cine y la psicología analítica es tan grande, que es sorprendente que no existan más analistas junguianos en la investigación cinematográfica (Singh, 2009).

A pesar de estas afirmaciones, que señalan la conexión entre ambas disciplinas, la teoría junguiana no se ha considerado un referente en la interpretación del cine. Según Basil Morozow (2015), esto ocurre porque aceptar el análisis junguiano equivale a cambiar todas las

normas establecidas, se asemeja a “pensar fuera de la caja”. Sorprendentemente y frente a la escasez de autores junguianos en la interpretación cinematográfica, son las teorías de Jung junto con el análisis estructuralista de Campbell, las que se han utilizado para crear narrativas perfectas en películas míticas que han conseguido millones de espectadores y resultados económicos extraordinarios, como *La Guerra de las Galaxias*. El ejecutivo de Disney, Vogler (2007) escribe un famoso texto sobre la estructura del mito, en el que resume el proceso de individuación en doce pasos. Este compendio ha sido aplicado con gran éxito a la creación de guiones cinematográficos. Hollywood ha utilizado las teorías de Jung y Campbell, para asegurarse grandes audiencias, destacando así la gran funcionalidad que esconden estas conceptualizaciones del mundo psíquico. Inexplicablemente, estas mismas teorías son dejadas de lado o ignoradas sistemáticamente como esquemas para el análisis y la comprensión cinematográfica (Bassil-Morozow, 2015, Bassil-Morozow y Hockley, 2016).

La interpretación junguiana del cine permite diferentes formas de aproximación. Existen autores que buscan los arquetipos que subyacen en una narrativa cinematográfica, como por ejemplo la presencia de diferentes figuras míticas. Otros realizan una deconstrucción arquetipal de los personajes, para iluminar el desarrollo social y político en un determinado momento (Beebe, 2000). También hay autores que profundizan en la representación cinematográfica de los distintos arquetipos (Hauke y Alister, 2001), como el arquetipo del ánima (Apperson y Beebe, 2008; Beebe, 2013), la figura del trickster (Wher, 1987; Waddell, 2010, 2012; Bassil-Morozow, 2015; Bassil-Morozow, 2015; Turtz y Bassil-Morozow, 2016) o la imagen del Sanador Herido (Hockley y Gradner, 2010). Los estudios de autores junguianos aplicados al cine siguen dos direcciones, la primera consiste en un análisis *narrativo*, que pone su atención en la *herencia estructural, semiótica y simbólica* del pensamiento junguiano. Son autores de este primer grupo Izod, Wadell y Basil Morozow. El segundo grupo, denominado *crítico fenomenológico*, se ocupa del significado y de las propiedades psicoterapéuticas de las experiencias cinematográficas, incluyendo autores como Hockley, Hauke o Singh. Ambos grupos comparten un interés central en el significado del proceso de individuación, que tiene su referente en la figura del héroe, señalando que este configura la frontera entre lo personal y lo colectivo en las experiencias humanas. De este modo la imagen visual ofrece oportunidades ilimitadas para examinar y negociar esta frontera (Bassil-Morozow, 2015).

Todos los análisis junguianos examinan cómo la identidad es movilizada en el cine recurriendo a los patrones arquetípicos, presentes también en la mitología clásica y contemporánea (Waddell, 2006, Rowland, 2008).

3. Semiótico frente a simbólico

Fredericksen (1979) fue uno de los primeros autores que explora la aplicación de la teoría junguiana al cine describiendo las diferencias respecto a otras corrientes psicodinámicas:

Es la batalla entre las actitudes semióticas y simbólicas: las primeras interpretan los elementos narrativos y las metáforas como signos y la segunda como símbolos. La diferencia entre los dos radica en la cantidad de libertad interpretativa y en el número de interpretaciones posibles para cada símbolo. (Hauke y Alister, 2001, p.17).

En el temprano 1921, Jung (2013) distingue dos métodos de interpretación de los sueños, que resultan aplicables al análisis de cualquier aspecto psíquico. Por un lado, el método reductivo concibe los productos del inconsciente desde un ángulo puramente semiótico, el contenido se interpreta como signo o síntoma de un proceso subyacente, se retrotrae a los elementos más sencillos o básicos y se orienta hacia el pasado. La reducción disuelve la imagen, y aniquila o reintegra los productos a los términos elementales de los que ha surgido. Aparecen entonces componentes sádicos, orales, anales, posesivos, obsesivos, traumatizados, de satisfacción de deseos, elementos escotomizados, complejos de castración o pulsiones incontrolables.

En clara oposición aparece el método constructivo o amplificador, en el que los productos inconscientes son expresiones simbólicas que representan fragmentos de desarrollo psicológico vivo, activo, prospectivo y orientado a un fin. Es fundamental para esta interpretación constructiva tener en cuenta la meta o la finalidad, no solamente su procedencia o el pasado, y también es importante no desvirtuarlos de su significado original. El análisis de las imágenes y de las tramas, participa del mismo sentido simbólico y finalista, puesto que se consideran ambos, productos del inconsciente y por tanto evocan o representan aspectos arquetipales. El inconsciente es un productor de imágenes vivas con alguna finalidad, puesto que todo lo vivo la tiene. Esa posición ante lo simbólico abre las puertas a lo desconocido, evita los prejuicios y aleja de cualquier explicación restrictiva o semiótica. Izod (2000), explica esta diferencia:

Mientras Freud buscaba disolver los símbolos para descubrir los elementos rudimentarios que creía que debían ocultar, los jungianos (...) intentan desarrollarlos mientras los preparan para la integración. Los freudianos sostienen que los símbolos disfrazan sus verdaderos significados porque estos últimos son incompatibles con la mente consciente, que se resiste a reprimirlos. Los jungianos argumentan que los símbolos revelan sus significados de la manera más clara y directa posible, dado que su función es comunicar lo que antes era desconocido para el sujeto. (p. 278)

El modo de interpretación junguiano estudia los símbolos que aparecen en el cine, y se sirve de la investigación en mitología comparada para comprenderlos.

Podemos realizar una aproximación a estos dos tipos de interpretación, analizando la figura de *House*, famoso médico de la serie de televisión de gran éxito mundial. Desde una interpretación arquetipal encontramos en la figura del doctor el arquetipo del *sanador herido*, presente en diferentes mitos y culturas (Bernstein, 2006; Merchant, 2012). El médico padece una herida o enfermedad, señalaría Jung (2014) poniendo como ejemplo la dolorosa lesión incurable de Quiron, o de Asclepio. La interpretación junguiana, focaliza el valor de la herida del terapeuta como destino rechazado y como misterio. Señala la incapacidad para sustraerse de esta determinación en la que, el que cura está también enfermo y es incapaz de curarse a sí mismo. Para ser terapeuta no es imprescindible estar sano, más al contrario, es habitual tener una herida continua de la que hay que hacerse cargo continuamente. El mito, en su interpretación actual, presenta otros elementos que son analizables y útiles para la sociedad que inconscientemente los ha producido. Aparece en *House* la necesidad de hacerse cargo de lo oscuro, el valor de lo creativo, la vulnerabilidad del que cura y la fuerza de lo salvaje; todo ello es totalmente opuesto a la realidad de unos hospitales completamente tecnificados, repletos de médicos endiosados, encorsetados en protocolos y aislados emocionalmente. El mito se presenta rompedor, personificado en un personaje frío ante la adversidad, y burlón hacia la muerte, frente a una sociedad sentimentalizada, temerosa y débil ante el sufrimiento. Se muestra el poder demoníaco de la alteración del orden establecido, el desprecio por la vida dando vida, y la inclusión de la sombra en los ambientes asépticos y tecnificados del hospital. Para la interpretación semiótica, aparecerían el sadismo y las fantasías de muerte, en un médico que debería presentarse con distancia terapéutica y rol aséptico, y, sin embargo, aparece totalmente contaminado. Por todo ello, desde el psicoanálisis clásico se le podría considerar un terapeuta perverso. Para la escuela junguiana, al contrario, esta figura compleja pertenece a un símbolo mayor que explica su sentido a través de su carácter prospectivo, y no agota su significado ni disuelve el mensaje en sus maquiavelismos, ni en sus perversiones, ni en sus desdichas. Muy al contrario, esta figura entra en la contradicción y profundiza en su carga simbólica, expresando algo necesario para nuestra época y ejerciendo así una función compensadora, tan atrayente como necesaria.

Las consecuencias de optar por una interpretación simbólica o semiótica esconden dos perspectivas vitales opuestas, y son dos formas radicalmente distintas de ver y de situarse ante el mundo.

La actitud semiótica es extremadamente limitante, porque niega la existencia del reino simbólico por definición, o niega su existencia en la práctica, intentando explicar

expresiones simbólicas semióticamente. (...) Debemos entender que, en la distinción entre signo y símbolo, se fundamentan diferentes modos de aprehender y explicar la psique y sus productos, no son solamente dos psicologías diferentes sino dos ontologías y filosofías de distinto valor (...) (Fredericksen, 1979, p. 170).

Las diferencias ontológicas a las que Fredericksen se refiere, no son otras que las que ya Jung señaló, y representan el sentir de la sociedad occidental. Se refiere a la posición de superioridad con la que nuestros contemporáneos se presentan ante el mundo y frente a su propia consciencia, situándose en el centro del universo con sus armas semiótico-racionales, capaces de reducir cualquier hecho a una explicación. Cuando frente a la pantalla de cine aparece esta actitud, se pierde de vista el valor intrínseco de la obra de arte. Jung se opone a esta actitud reductiva, que interpreta los productos culturales como sublimaciones de factores infantiles, perversiones, patologías o síntomas. Las inferencias basadas en aspectos semióticos, en lugar de expandir e iluminar el mundo, lo hacen parecer estrecho, y, de este modo, se está negando el acceso a un significado a la vez muy antiguo y vivo también en la época contemporánea (Bassil-Morozow, 2015). La interpretación del cine desde la psicología analítica es un camino de conocimiento y de descubrimiento psíquico, abierto y alejado de cualquier tono reduccionista en la interpretación del arte (Hockley, 2007, 2018).

En consecuencia, una de las aportaciones más importantes de la psicología analítica a la interpretación audiovisual es la de que la realidad es representada por símbolos (Wolfowicz, 1975), mensajes activos que cuestionan o enriquecen el estado evolutivo actual, personal y colectivo. Para Izod, no se trata tanto de observar los arquetipos, presentes en las diferentes filmografías, mostrándolos como las piezas principales del significado de la película, sino más bien de entender qué podemos comprender de nosotros mismos y de nuestra cultura, a través de la proyección de imágenes impactantes. Para este autor, el trabajo de interpretación sobre las películas no es arqueológico, ni histórico, no se remite a una interpretación de otras épocas al estilo de Campbell o Eliade, sino que se trata más bien de ir hacia estas fuentes para observar la actualidad en un trabajo totalmente vivo (Izod, 2000).

4. El Inconsciente colectivo o el lugar de los sueños.

El inconsciente colectivo está poblado de imágenes que denominamos arquetipos, estructuras de sentido innatas, universales, reconocibles en proyección y que nutren de gran riqueza la experiencia humana. Estos arquetipos se descubren en los productos de la creación artística, en las narrativas culturales y en los mitos universales: "la mitología es el libro de texto de los arquetipos, que, naturalmente, no son elucidados ni explicados racionalmente, sino

presentados como un libro ilustrado o de cuentos" (Jung, 2019, p.53). El inconsciente colectivo jungiano está repleto de contenidos esenciales para la vida psíquica:

Las imágenes arquetípicas son simbólicas porque nos vinculan con un reino vivo, aunque relativamente desconocido. Este reino no nos es desconocido porque lo hemos reprimido; es desconocido porque la conciencia aún no ha llegado o no puede llegar tan lejos (...) Uno puede elegir, por supuesto, negar este reino, o explicar algunas de sus manifestaciones semióticamente, como hizo Freud. (Fredericksen, 1979, p. 182)

El cine puede ser analizado e interpretado simbólicamente desde lo colectivo: "Lo que aparece en la visión es una imagen de lo inconsciente colectivo; es decir, de la estructura propia, innata, de la psique, matriz y premisa esencial de la conciencia" (Jung, 2001, p. 90). El inconsciente como espacio psíquico inexplorado y siempre actuante en nuestra psique individual y colectiva, tiende a percibirse fuera. Por eso algunos autores afirman que el cine nos permite: "presenciar la psique, casi literalmente en proyección". (Hauke y Alister, 2000, p.2)

Para Beebe, el cine presenta situaciones reales capaces de activar arquetipos que permanecen dormidos en el inconsciente en forma de personajes y de tramas de ficción: "Jung habla de las figuras de la vida inconsciente, y en una película bien realizada, esas figuras aparecen como personajes, complicando el escenario cuando interactúan con otros personajes que representan actitudes más conscientes" (Beebe, 2008, p. 17). De ese modo, el cine no sería ya un creador de sueños, sino un rescatador/cazador de los sueños del mundo, que se han liberado y aparecen proyectados en una sala oscura sobre la pantalla.

La narración cinematográfica, y las imágenes que pueblan las películas, son aquellas que un director escoge y presenta al público. El espectador decidirá si tales contenidos son los que el mismo necesita personalmente y los que demanda una colectividad, o no lo son. El público dispondrá si, lo que se le ofrece, conecta con su inconsciente liberando una emoción. La emoción es la principal fuente de conciencia, y es la clave para acceder a los niveles psíquicos más profundos. Cuando lo que sucede en la pantalla, emociona a los espectadores, se ha activado el filtro a través del cual el inconsciente altera y disuelve las imágenes, y a los complejos que se activan. (Izod, 2000). De este modo, las películas funcionarán como un objeto de transición que debilita las defensas y nos transporta a un lugar parecido al sueño, el lugar del inconsciente. A esto ayudan los espacios, la oscuridad, la música o el silencio, creando una atmósfera de experimentación psíquica a través de la imagen.

El inconsciente del espectador decidirá, a través de la emoción, si lo que está observando le conmueve, le invade, le aburre, le divierte de forma superficial, o no le influye ni le interesa en absoluto. Esto sucederá de forma personal y también a partir de una resonancia colectiva, que

aparece cuando la película tiene un éxito general. Aquellas imágenes, escenas o películas que hayan conseguido un éxito masivo, será porque están apuntando a algún arquetipo que surge en este momento, configurando elementos que la época necesita compensar. Igual que el soñador es imprescindible para la interpretación de los sueños que el mismo no elige, el espectador en la sala de cine es fuertemente elegido por la trama. En términos cinematográficos, los contenidos aparecen como respuestas colectivas a una época, y de forma individual, el espectador se ve afectado a través de las imágenes que percibe (Quiroga, 2002, 2003, 2010).

El inconsciente jungiano es complejo, y las motivaciones de los protagonistas cinematográficos, pertenecen a un nivel colectivo compartido y a uno personal, compuesto por experiencias individuales. Es la base inconsciente común la que enfatiza las estructuras narrativas similares, y también las diferencias culturales y personales. (Bassil-Morozow, 20151). Por esa razón, podemos afirmar que "el sueño social que el cine ha reflejado durante un siglo" es el inconsciente proyectado de una colectividad (Hauke y Alister 2001, p.13). Las películas funcionan como en un proceso de imaginación activa representando los temas de nuestro tiempo, y también las versiones contemporáneas de mitos eternos. Jung afirma en 1930 cómo las estructuras y los motivos míticos se reeditan en cada época (Jung, 2014):

Son numerosos los motivos mitológicos que, sin embargo, se ocultan tras un lenguaje de imágenes modernas, es decir, que ya no se trata del águila de Zeus o del ave Rock, sino de un avión; el combate con el dragón es una colisión de trenes; el héroe que vence al dragón es un tenor heroico en la ópera; la madre ctónica es una gruesa verdulera, y Plutón, que rapta a Proserpina, un peligroso chofer. (p. 90)

Las personas siempre han usado los mitos y las leyendas como dispositivos de creación de significado, y las imágenes en movimiento son particularmente adecuadas para este propósito. El cine tiene la posibilidad "de convertirse en un espacio imaginario, y la observación de películas ofrece un lugar especial donde la psique puede cobrar vida, ser experimentada y comentada" (Hauke 2014, p.4). Por tanto, podríamos afirmar que el cine tiene un valor mitológico para el individuo contemporáneo, ya que a través de las diferentes tramas se puede vivificar y vivenciar el inconsciente colectivo de la época a través de sus arquetipos.

5. La función compensadora y los superhéroes soñados.

El inconsciente propone las imágenes que son capaces de compensar la consciencia siempre ciega y unilateral de cada época, presentando a la colectividad todo aquello que necesita para

ser completa. El origen de esta interpretación, surge del análisis junguiano de los sueños (Jung, 2001). Al igual que los sueños proceden del inconsciente colectivo, los productos artísticos se nutren también de ese mismo mundo imaginal. Acceden a la consciencia desde un remoto y desconocido espacio inconsciente, a partir del cual ejercen una función compensadora sobre la consciencia, siendo este el aspecto más sustancial para el análisis del arte desde la perspectiva junguiana (Jung, 2014). Lo importante y lo particularmente relevante para el análisis (...), radica, sin embargo, en que las manifestaciones de lo inconsciente colectivo tienen un carácter compensatorio respecto a la disposición consciente, es decir, que ayudan a equilibrar una disposición consciente unilateral, inadaptada o incluso peligrosa. (p. 90)

Cada época produce un arte diferente que se convierte en un mensaje para los contemporáneos (Jung, 2014). Jung describe este proceso en un momento en el cual el cine todavía no constituye un auténtico fenómeno de masas, y la cultura artística sigue definiéndose desde la gran literatura de Goethe o Burckhardt, a la que no accede toda la población. Los medios de reproducción masiva en la actualidad, hacen que las obras cinematográficas lleguen a todos, de manera que las películas, elegidas por una mayoría, podrían representar mucho mejor la necesidad de una determinada función compensadora en la población general. Una buena forma de aplicar este esquema sería mediante el análisis de las películas mayoritariamente elegidas por los espectadores en los últimos tiempos. Podríamos observar si efectivamente estas películas, entrañan algún tipo de mensaje compensatorio para la colectividad.

En el año 2018, diez fueron las películas que tuvieron un mayor éxito de taquilla en el mundo, esta tendencia más atenuada se mantiene en los años siguientes, millones de espectadores las han elegido como una suerte de narraciones, cuentos, leyendas o mitos. En un análisis somero, observamos que, de estas diez películas, siete versan sobre héroes y de las cinco primeras, cuatro se ocupan de esta temática (*Revenagers: Infinity War, Black Panther, Jurassic World, Increíbles, Aquaman*). La presencia de los superhéroes resurge con fuerzas renovadas en esta segunda década del siglo XXI, haciendo que directores como Spielberg, que habían pronosticado su desaparición en la gran pantalla, se hayan equivocado en sus predicciones (Ruiz Jimenez, 2019).

El héroe, es un ser que realiza un gran viaje, un viaje mítico. El viaje del héroe es descrito por Jung como uno de los arquetipos de la humanidad, y Campbell se refiere a este mito señalando su transculturalidad, y apelando a una especie de preprogramación que lleva a que este mito aparezca en todas las sociedades desde Gilgamesh a Odiseo, pasando por Gautama Buda o Moisés. Nuestros tiempos postmodernos, se caracterizan por la incredulidad general

en los metarrelatos. Los mitos, y los trabajos propios de las figuras heroicas, no parecen tener cabida en una sociedad que ha asumido lo superficial y lo imperfecto sin alarmarse (Quiroga, 2016). En este contexto, descreído y escéptico, surgen a mediados del siglo XX unas figuras que reciben el nombre de superhéroes. En el año 1933 aparece Superman, el primero de los superhéroes, y posteriormente Batman, uno de los más exitosos. Ambos, son individuos con capacidades extraordinarias, que llevan a cabo proezas increíbles. Estos superhéroes, han llegado a universalizarse formando parte de nuestro lenguaje cultural. (Eco, 1984)

Las figuras de los superhéroes actuales han mutado respecto a los nacidos en el siglo pasado. Coincide la característica de héroes inconclusos sin final conocido, puesto que se van reproduciendo las diferentes tramas, hasta contabilizar en el año 2019 el número 21 de los llamados Vengadores, con un título que haría presagiar su final (endgame). Aunque no es probable que esto suceda, en cuanto siguen gozando del interés absoluto del público, siendo, esta última entrega, la película más vista de la historia del cine con una recaudación de 2.798 miles de millones de dólares. Estos superhéroes modernos, a diferencia de los anteriores, parecen más bien dioses de un Olimpo en el que luchan unos contra otros, ayudándose y destruyéndose mutuamente. Sus hazañas consisten en salvar un mundo en peligro inminente de ser destruido por las fuerzas del mal. Este tema, que también aparecía previamente, lo hace ahora en unas dimensiones gigantescas, ampliadas por impresionantes efectos especiales, para lo cual se requiere, no ya de un superhéroe, sino de una pléyade de ellos, en una especie de extraña y asombrosa corte celestial.

Siguiendo un esquema junguiano, sería necesario preguntarnos cuál es la función compensadora de estas figuras heroicas en la actualidad (Jung, 2014). Cada período tiene su unilateralidad, su prevención y su padecer anímico. Una época es como el alma individual, presenta su peculiar y limitada disposición consciente, y necesita, por ello, una compensación que lo inconsciente colectivo propicia. Un creador o un visionario expresa lo necesario para la época, para la sanación o para la destrucción de una época. (p.91).

¿Cuál será el mensaje compensador que está realizando el inconsciente, prefiriendo películas de superhéroes, y situando esta temática como la más elegida? En una sociedad sin mitos ni dioses, millones de personas se ven atraídas por leyendas de salvación universal, poblada de seres sobrenaturales. Quizás, el ruido y la grandiosidad de estos superhéroes sea el grito extravagante de una función (la heroica) que necesita ser integrada para el afrontamiento de la vida. Quizás, la función negada de vivir con sentido y con finalidad trascendente, se desliza en el entretenimiento superficial que aspira a hacer olvidar lo cotidiano. Quizás, la desmesura de las imágenes, curan la disociación psíquica que sufrimos en nuestra alma, pasando de ser esclavos en lo cotidiano a ser dioses grandiosos, aunque entretenidos, volátiles y poco

consistentes. El inconsciente parece estar movilizandoo la necesidad de ser conscientes de una autodestrucción de la que solamente nos salvarán fuerzas extraordinarias. Los paisajes son cada vez más oníricos, extraños, insólitos y plagados de efectos especiales. Todo es drama, todo es destrucción, y no hay descanso en una trama tan agotadora como trepidante. Es, quizás, una gran llamada para que los aspectos asombrosos penetren en nuestras vidas, por la vía del humilde entretenimiento en grandes salas de refrescos y palomitas.

6. La Imaginación activa y La Función trascendente o cómo atrapar los sueños.

La imaginación activa es el instrumento que permite la ampliación y la interpretación simbólica, a través de la cual los contenidos inconscientes son atendidos, contemplados y entendidos. Para ello, ha de eliminarse la atención crítica y racional, haciendo un vacío para que las imágenes se desarrollen desde su propia lógica. La finalidad de la imaginación activa es trasladar imágenes a la consciencia. En esa operación, se muestran o se amplifican, de forma espontánea, arquetipos subyacentes que impulsan el material de la fantasía (Jung, 2011). Para Izod, es un proceso en el que se vivencian los símbolos que propone la narrativa cinematográfica, arraigados hasta entonces en el inconsciente, por un sujeto que participa activamente en ellos, provocando, de ese modo, un efecto insoportablemente intenso (Izod, 2000).

La imaginación activa permite al creador, al director o al guionista, atender y conectar con símbolos inconscientes. Al espectador, le permite atrapar el sentido de las propuestas y hacerlas propias y libremente activas, en su psique. Podríamos compararlo con una experiencia meditativa de sueño diurno, en la que un individuo realiza un contacto directo con las figuras inconscientes, frente a las cuales se comporta con responsabilidad, imaginando y asumiendo sus necesidades (Beebe, 2008).

La función trascendente surge a continuación, y es el resultado de haber traído a la consciencia el material inconsciente. La disputa entre el inconsciente y la consciencia no se resuelve finalmente por confrontación, sino mediante la superación de ambas en una esfera diferente. El objetivo final de la función trascendente es la realización del self. Esa realización es la meta del proceso de individuación, y aparece, por ejemplo, en el análisis que hace Beebe del Mago de Oz. Es el compromiso con las figuras representadas lo que permite la exploración de los arquetipos que simbolizan: "La capacidad creativa para comprometerse con el material inconsciente, es llamado por Jung función trascendente, y es simbolizada en la película por el camino de ladrillos amarillos (...) el objetivo de la función trascendente es la realización del self, un valor central simbolizado en el Mago de Oz por la ciudad esmeralda." (Beebe, 2008, p 20). Igual que Jung era radicalmente optimista sobre las posibilidades curativas del self, señala

Beebe, (2008) así Dorothy lo es frente a la posibilidad de ver al mago. Se abre así la esperanza de un milagro o un efecto extraordinario en una película que destaca por su valor transformador.

La función trascendente se apoya en la percepción del inconsciente psíquico como un elemento vivo y propositivo. Para la psicología analítica, este elemento vivo es el que hemos de recuperar, y el cine es un vehículo excelente para realizar esa labor. En cada símbolo, rescatado para la consciencia, aparece la experiencia del camino individual y colectivo. Por ello, las imágenes cinematográficas tienen una gran importancia ya que constituyen: "un vector positivo y prospectivo, *una causa final*, que debe de ser reforzada en lugar de ser destruida" (Fredericksen, 1979, p. 189). La función trascendente apunta y ayuda a la construcción psíquica, ya que supone caminar en el propio e intrasferible camino de individuación, también a través de las proyecciones que personal y colectivamente, situamos en el cine.

7. El director de cine como artista o el perseguidor de sueños.

En el análisis cinematográfico la figura del director es sustancial, ya que, como artista, es capaz de hacer surgir un argumento en imágenes capaz de atraer la atención del espectador. Desde la psicología analítica (Jung, 2014), el autor es tan importante como la obra y sería su objetivo analizarlos a los dos:

La ciencia del alma debería estar capacitada para revelar y explicar por una parte la estructura psicológica de la obra de arte, y por otra las circunstancias psicológicas del hombre artísticamente creativo. (p. 79)

Es un error, en términos de psicología analítica, explicar desde la biografía personal de los artistas su producción creativa, del mismo modo que lo es reducir las obras de arte a las dificultades o patologías que los autores hayan sufrido en sus vidas. Lo personal no puede explicar lo colectivo, y una obra de arte se convierte por aclamación en un producto colectivo. Scorsese fue un niño con asma inducido a creer que no conseguiría nada en la vida, y Coppola sufrió poliomielitis a los nueve años y estuvo paralizado y encamado un tiempo, por lo cual miraba la televisión continuamente. Si esas circunstancias individuales fueran explicativas de su arte, podríamos preguntarnos cuántos niños con asma o poliomielitis, o que miraran la tv continuamente durante su infancia, han llegado a ser grandes directores de cine. La creación se escapa a las explicaciones causales y necesita, para su comprensión, una actitud de asombro ante el misterio que significa crear. Sin esta actitud, las explicaciones

semióticas son ofensivas para la inteligencia, reduccionistas y claramente erróneas. Así lo describe Jung (2014):

Pues la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales, cuanto mayor es su vinculación menos se trata de arte, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu y desde el corazón al espíritu y al corazón de la humanidad entera. Lo personal es una limitación, incluso un vicio del arte. Un arte que sea únicamente, o fundamentalmente, personal merece ser tratado como una neurosis. (p. 93)

Así pues, los elementos personales dejan de tener importancia y no deben de ser evaluados más que por su actividad creadora, pues el impulso del arte se apodera del hombre y le convierte en un instrumento (Jung, 2014). La relación cercana con el inconsciente hace de los artistas una especie de hombres colectivos, personas a través de las cuales se trasladan los contenidos del inconsciente de una época. En este sentido, y en respuesta a una pregunta sobre la aparición repetida de ciertas imágenes y situaciones en sus películas, Fellini respondió:

Una película toma forma fuera de su voluntad como constructor; todos los detalles genuinos surgen de la inspiración. ¿Y qué entendemos por inspiración? La capacidad de hacer contacto directo entre tu inconsciente y tu mente racional. Cuando un artista es feliz y espontáneo, tiene éxito porque llega al inconsciente y lo traduce con un mínimo de interferencia. (Fredericksen, 1979, p.185)

Por esa razón, la voluntad consciente del autor a veces está empequeñecida y por ello, los artistas tienen un enorme riesgo de convertirse en personas infelices o disminuidas, desde el punto de vista humano. La famosa inferioridad, que presentan algunos creadores, se funda en que la energía creativa atraerá la mayor parte de su vitalidad, liberando una cantidad escasa para desarrollarse como personas, dejando al ser humano real agotado y exhausto. Esto suele exteriorizarse como infantilismo o inconsciencia, o como vanidad, egoísmo o cualquier otro defecto, afirmará Jung en 1930 (Jung, 2014).

De ahí que el destino vital de tantos artistas sea tan decididamente insatisfactorio, e incluso trágico, no por una oscura disposición sino a causa de una cierta inferioridad, o de una insuficiente capacidad de adaptación de su personalidad humana. Rara vez un ser humano creativo no tiene que pagar caro la chispa divina de su grandiosa capacidad. (p. 94).

Al igual que en otras disciplinas, podemos distinguir dos tipos diferentes de creación y de creador. La primera forma de creación se denomina psicológica, en ella, todo se mueve en los

“márgenes de la consciencia humana”, de sus vivencias, de sus emociones y de sus percepciones más claras y más cotidianas. El autor, en este primer tipo tiene una presencia absoluta, toma las decisiones creativas desde su psique más consciente. Frente a este tipo de creación, aparece la segunda, denominada visionaria, en la cual la configuración y los contenidos que aparecen, no son del todo conocidos por la consciencia del artista, ni del espectador. El inconsciente colectivo ha inundado al artista y este se deja llevar hacia lugares en los que apenas dirige su proceso creativo, sino que más bien es dirigido por él. Se trata de una experiencia extraña, enorme y casi inexpresable, es una vivencia de creación desconcertante y desborda el sentir y el pensar común. El público, ante este segundo tipo: “se admira, se sorprende, se queda perplejo, sospecha o se espanta” (Jung, 2014, p. 82). El material visionario de la obra de arte remite a lugares lejanos, y no es integrable en la experiencia humana, a la que siempre cuestiona por su extrañeza:

La materia o la vivencia que se torna contenido de la configuración no es conocido; su esencia es ajena y su naturaleza, arcana como si surgiera de simas de tiempos anteriores al hombre o de mundos de claroscuros de índole sobrehumana, una vivencia primigenia que amenaza con hacer sucumbir a la naturaleza humana en la debilidad y el desconcierto. (Jung, 2014, p. 83)

Algunas películas, denominadas de culto, podrían pertenecer a este segundo tipo de arte cinematográfico. La transgresión y lo inesperado o terriblemente extraño, aparece en todas ellas, llevándonos a espacios controvertidos o extravagantes. La parada de los monstruos (1923), Loquilandia (1941), Pink Flamingos (1972), El planeta salvaje (1973), Hausu (1977), Audition (1999) o Amanece que no es poco (1989), pertenecerían a este tipo extremo de cine visionario, junto con otras películas clásicas o partes de ellas.

En todas las artes, los creativos tienen experiencias de arte visionario, de “ser llevados”. Esta experiencia es la de conexión con el inconsciente. Jung (2019), lo explica así en su seminario sobre Zaratrustra:

No podemos crear por encima de nosotros mismos, tendríamos que ser dioses para eso (...). La perspectiva correcta para verlo sería que el proceso creativo en nosotros no es nuestra propia acción. Se limita a tomarnos y usarnos; es una voluntad diferente a la nuestra (...) no podemos gobernarla, crea lo que elige. Naturalmente podemos identificarnos con ello más o menos, pero sería realmente pueril. (...) No creamos. Solo somos instrumentos en el proceso creativo, que crea en nosotros, a través de nosotros. (p. 88)

Grandes directores como Passolini, expresan su experiencia creativa de una forma semejante:

Cuando decido hacer un film, lo decido porque tengo una iluminación, que es la idea formal del film. Es la síntesis del film. La idea de un film nunca es el producto de una serie de pensamientos. En todo caso, hay una serie de pensamientos que son interrumpidos por una iluminación (...). (Colombo, 1975)

Passolini afirma la visión sagrada de las cosas como la base originaria de su creación, que existe totalmente al margen del pensamiento y de la razón, propias de la vida consciente. Esta es la visión de un poeta o de un místico, y desde la psicología analítica se señala la irrupción del inconsciente como el principal responsable del proceso creativo. El autor se sumerge en este inconsciente, y se deja llevar por la fuerza original del arquetipo. Sumergirse en el inconsciente es la labor fundamental de los artistas, por eso se les puede identificar como personas conectadas con alguna forma de más allá. Los grandes directores, afirma Beebe (2008), "parecen tener instintivamente el potencial de un médium para representar directamente aspectos del inconsciente como si fueran parte de la realidad". (p. 17) Buñuel, comparte esta visión:

El elemento esencial en cualquier obra de arte es el misterio (...). Una película es como una imitación involuntaria de un sueño. En la pantalla, como dentro del ser humano, comienza el viaje nocturno al inconsciente. El cine parece haber sido inventado para expresar la vida del inconsciente, cuyas raíces penetran tan profundamente en la poesía. (Fredericksen, 1979, p.186)

Fellini, explica esta procedencia de un reino simbólico señalando que hablar de sueños es como hablar de películas, ya que el cine utiliza el lenguaje de los sueños: los años pueden pasar en segundos y se puede saltar en un lugar a otro. Y Broughton el creador de "Summer Furia" y "The Pleasure Garden", en su libro sobre cine *Seeing the lights*, describe su relación con el cine como con un oráculo de la imaginación, "al servicio de algo más allá de lo explícito y de lo mundano". (Fredericksen, 1979, p.186). Encontramos también como Passolini afirma, la irracionalidad onírica y el simbolismo de su cine, alejándose de cualquier interpretación semiótica, y describiéndolo de nuevo como un producto cercano al sueño:

¿En qué otro lenguaje se fundan las imágenes? Se fundan en las imágenes de los sueños y de la memoria. Al soñar y al recordar, rodamos pequeños films en nuestras cabezas. Entonces, el cine se basa en un lenguaje completamente irracional: los sueños, la memoria, y la realidad como hecho bruto. Una imagen es infinitamente más onírica que una palabra. En el fondo, cuando uno ha visto un film, le parece haber soñado. (Colombo, 1975)

De acuerdo con la psicología analítica el proceso creativo surge del inconsciente, tanto el del director que crea, como de el del espectador que revive la trama, como del de los actores que

se incorporan a la narración con su fuerza interpretativa. Todos estarían participando de un mismo estado de conexión con los contenidos inconscientes, transmitidos a través de los diferentes arquetipos. Todos deben de ser devorados en parte, por algo más grande que ellos mismos, algo de lo que se están haciendo eco. El poder vocacional y casi religioso de la profesión de director o de actor, tiene relación con esa capacidad sacerdotal de ser medio de conexión con el mundo arquetipal. Por ello, el cine es un espacio que va más allá del mero entretenimiento, la adoración que envuelve a sus protagonistas es la señal inequívoca de la presencia de un arte, que como ningún otro en la actualidad, provoca y atrae al alma individual, avivando los arquetipos colectivos y despertando de ese modo, los sueños del mundo.

REFERENCIAS

- Allen, R. (2004). Psychoanalytic Film Theory. En T. Miller, y R. Stam (eds.), *A Companion to Film* (pp 123-146). Malden, Ma: Blackwell Publishing.
- Anderson, J. & Anderson, B. (1993). *The Myth of Persistence of Vision Revisited*. *Journal of Film and Video*, 45(1), 3-12. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20687993>.
- Apperton, V. & Beebe, J. (2008). *The presence of the feminine in film*. New Castle: Cambridge Scholars Publication.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Balick, A. (2014). *The Psychodynamics of Social Networking: Connected-up Instantaneous Culture and the Self*. London: Karnac
- Bassil-Morozow, H. (2012). *The Trickster in Contemporary Film*. Hove: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203802212>
- Bassil-Morozow, H. (2015). Analytical psychology and cinema. *Journal of Analytical Psychology*, 2015, 60, 1, 132-136.
- Bassil-Morozow, H. & Hockley, L. (2016). *Jungian Film Studies: The Essential Guide*. Abingdon: Routledge.
- Bassil-Morozow, H. (2017). Loki then and now: the trickster against civilization. *International Journal of Jungian Studies*, 9(2), 84-96. <https://doi.org/10.1080/19409052.2017.1309780>
- Bassil-Morozow, H. (2018). *Jungian Theory for Storytellers: A Toolkit*. London: Routledge.
- Baudry, J. L. (1974). Ideological Effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly* 28 (2):36-47.
- Bellido Torrejon (2010) Recuperado de <http://www.temasdepsicoanalisis.org/presencia-y-ausencia-de-la-figura-del-psicoanalista-en-el-cine-actual/>

- Beebe, J. (1996) Jungian illumination of film. *Psychoanal Rev.* 83(4):579-87.
- Beebe, J. (2000). The Wizard of Oz: A vision of development in the American political psyche. En T. Singer, *The Vision Thing, Myth, Politics and the Psyche in the World* (pp. 62-83). London: Routledge.
- Beebe, J (2013). *The anima in film*. Recuperado de <http://www.cgjungpage.org/learn/articles/film-reviews/666-the-anima-in-film>.
- Bergstrom, J. (1999). *Endless night. Cinema and psychoanalysis, Parallel Histories*. University of California Press: Berkeley.
- Bernstein, J. (2006). *Living in the Borderland*. London and New York: Routledge.
- Colombo, F. (1975). *Texto de la entrevista de Furio Colombo a Pier Paolo Pasolini publicada en el suplemento "Tuttolibri" del periódico "La Stampa"*. Recuperado de <http://valentinroma.org/?p=1392>
- Cutting, J. E., DeLong, J. D., & Brunick, K. L. (2018). Temporal fractals in movies and mind. *Cognitive Research: Principles and Implications*, 3(8), 1-21, doi: 10.1186/s41235-018-0091-x. SpringerLink.
- DeLong, J. E., Brunick, K. L., & Cutting, J. E. (2014). Film through the visual system: Finding patterns and limits. In J. C. Kaufman & D. K. Simonton (Eds.) *Social science of cinema*. (pp. 123-137) New York: Oxford.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Elena, A. (2002). *Ciencia, cine e historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fredericksen, D. (1979). Jung/sign/symbol/film part I. *Quarterly Review of Film Studies*, 4:2, 167-192, DOI: 10.1080/10509207.909360992.
- Fredericksen, D. (1980). Jung/sign/symbol/film (part two). *Quarterly Review of Film Studies*, 5:4, 459-479, DOI: 10.1080/1050920800936106567-192.doi:10.1080/10509207909360992
- Fredericksen, D. (2001). Jung/Sign/Symbol/Film. En C. Hauke y I. Alister (Eds.), *Jung and Film: post-Jungian takes on the moving image* (pp. 17-55). Philadelphia: Taylor and Francis Inc.
- Fuery, K. (2019). *Wilfred Bion, Thinking, and Emotional Experience with Moving Images Being Embedded*. Routledge: London. <https://doi.org/10.4324/9780429490811>.
- Garcia, C. A. (2017). *Bion in film theory and analysis: The retreat in film*. New York. London: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Hauke, C. & Alister, I. (2001). *Jung & Film: Post-Jungian Takes on the Moving Image*. London: Routledge.
- Hauke, C. & Hockley, L. (2011). *Jung & Film 11: The Return, Further Post-Jungian Takes on the Moving Image*. London & New York: Routledge.
- Hockley L. & Gradner, L. (2010). *House: The wounded Healer on Television: Jungian and Postjungian Reflection*. London & N York: Routledge.
- Hockley L y Gradner, L (2010) *House: The wounded Healer on Television: Jungian and Postjungian Reflection*. London & N York: Routledge.
- Hockley, L. (2007). *Frames of Mind: A Post-Jungian Look at Cinema, Television and Technology*. Bristol: Intellect.

- Hockley, L. (2018). *The Routledge International Handbook of Jungian Film Studies*. London: Routledge.
- Izod, J. (2000). Active imagination and the analysis of film. *Journal of Analytical Psychology*, 45(1): 267-285. doi:10.1111/1465-5922.00155
- Izod, J. (2001). *Myth, mind and screen. Understanding the heroes of our times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Izod, J. (2006). *Screen, Culture, Psyche: A Post-Jungian Approach to Working with the Audience*. London: Routledge.
- Jung, C. G. (2011). *La dinámica de lo inconsciente. Obra Completa Vol. 8*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2013). *Tipos Psicológicos. Obra Completa Vol. 6*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2014). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa Vol. 15*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2001). *Civilización en transición. Obra Completa Vol. 10*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2019). *El Zarathustra de Nietzsche. Volumen 1*. Madrid: Trotta.
- Just, M. (2010). *Watching the Human Brain Process Information*. <https://niemanreports.org/articles/watching-the-human-brain-process-information/>
- Kawin, B. (1992). *How Movies Work*. Berkeley: University of California Press.
- Krüger, S., & Johanssen, J. (2016). Thinking (with) the unconscious in media and communication studies: Introduction to the special issue. *Communication and Media*. 11. 5-40. 10.5937/comman11-13131
- Martinez-Salanova, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar*. 10 (20), 45-52. Huelva: Grupo Comunicar.
- Martín, M. Á. (2008). *La Persistencia Retiniana y El Fenómeno (Phi) como error en la explicación del Movimiento Aparente en Cinematografía y Televisión*. Bellaterra. Recuperado de http://www.cac.cat/sites/default/files/2017-05/Menci_Miguel_A_Martin.pdf
- Mc Gowan, T. (2004). *Lacan and Contemporary Film*. Other Press LLC: N. York.
- Mc Gowan, T. (2007). *The real gaze: film theory after Lacan*. N York: State University of New York Press.
- Merchant, J. (2012): *Shamans and Analysts. New Insights on the Wounded Healer*. London: Routledge.
- Merritt, F., Merritt, D., & Lu, K. (2018). A Jungian Interpretation of The Hunger Games. *Jung Journal*, 12(3), 26-44. doi:10.1080/19342039.2018.1478558.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema. The imaginary Signifier*. Indiana: University Press.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. New York. D. Appleton and Company. (De la versión del Proyecto Gutenberg. 2005. Ebook #15383). Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-8.text>.

- Ortigosa, S. (2002). La educación en valores a través del cine y las artes. *Revista Iberoamericana de Educación*, 29, 157-178.
- Parker, I. (2010). Psychosocial Studies: Lacanian Discourse Analysis Negotiating Interview Text. *Psychoanalysis, Culture and Society*, 15(2): 156–172.
- Piotrowska, A. (2015). *Embodied encounters: New approaches to psychoanalysis and cinema*. New York: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Quiroga Méndez, M. P. (octubre de 2018). El héroe inconcluso, un análisis de la figura de los superhéroes desde la psicología analítica. Trabajo presentado en el *V Congreso Internacional de Mitocrítica, mito y creación audiovisual*, Madrid.
- Quiroga Méndez, M.P. (2010). Arte y psicología analítica, una interpretación arquetipal del arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (2): 49-62. 1. 147-161.
- Quiroga Méndez, M.P. (2016). Dar un contenido al tiempo, una interpretación arquetipal del arte en la postmodernidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (3): 567-582.
- Quiroga Méndez, M. P. (2003). La Filosofía en la Psicología Analítica, autores de filosofía en la obra de C. G. Jung. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía. Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca*. 29, 245-276. ISSN 0210-4857-
- Quiroga Méndez, M. P. (2002). El modelo antropológico en la Psicología de C. G. Jung, según A. Vázquez. *Revista Estudios*, 220, 7-22. ISSN 0210-0525-
- Rowland, S. (2008). *Psyche and the arts: Jungian Approaches to music, architecture, literatura, painting and film*. Hove: Routledge.
- Ruiz Jimenez, E. (18 de enero de 2019). *El cine de superhéroes es inmune a la kryptonita*. Recuperado de http://elpais.com/cultura/2019/01/17/actualidad/1547679876_558330.html/
- Salman, S. (2017). *The creative psyche: Jung's major contributions. The Cambridge Companion to Jung*, 57–76. doi:10.1017/ccol9780521865999.004. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core/terms>
- Shimamura, A. P. (2013). *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press.
- Smith, G. M. (2003). *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tan, E. (2018). A Psychology of the Film. *Palgrave Communications*, 4 (1), 82-82. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3219081> or <http://dx.doi.org/10.1057/s41599-018-0111-y>
- Turtz, J., Bassil-Morozow, H. (2016). The Trickster and The System: Identity and Agency in *Contemporary Society. The American Journal of Psychoanalysis*. 76. 92-93.
- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. London: Pan.
- Vogler, C. (2008). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma non troppo.
- Waddell, T. (2006). *Mis/takes: Archetype, Myth and Identity in Screen Fiction*. London and New York: Routledge.
- Waddell, T. (2010). *Wild /Lives: Trickster, place and liminality on screen*. Hove: Routledge.

- Waddell, T. (2012). The Trickster in Contemporary Film. *International Journal of Jungian Studies*. 4. 173-175. 10.1080/19409052.2012.684473.
- Wolfowicz, E. (1975). *Entrevista a P. P. Pasolini por encargo de la revista neoyorquina Antaeus, en los estudios de Cinecittà*. Recuperado de, <https://www.revistaquimera.com/entrevista-a-pier-paolo-pasolini/>
- Zacks, J. M. (2014). *Flicker: Your brain on movies*. New York: Oxford University Press.
- Zillmann, D. (1971). Excitation transfer in communication-mediated aggressive behavior. *Journal of Experimental Social Psychology*, 7, 419, 434.
- Zizek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Lacan trough popular culture*. Cambridge: MIT Press.

Original recibido con fecha: 9/2/2021

Revisado: 20/03/2022

Aceptado: 30/03/2022