

LA PSICOLOGÍA DE LA IMAGEN EN EL PENSAMIENTO DE JAMES HILLMAN

César GARCÍA ÁLVAREZ
Universidad de León

Palabras clave

Psicología de la imagen. Psicología del Renacimiento. Perspectiva. Música. Neoplatonismo.

Abstract

The enormous transcendence that the American psychologist James Hillman gives to the image, as the basis of the human psychical life, invites to a theoretical and methodological reflection about its application to the field of the art's Theory, and specially to the psychology of the image. Hillman's ideas may be applied to the interpretation of the history of art, and easily harmonised with the foundations of other theoretical frames. However, a critical analysis of the application that Hillman himself makes of his own method to the art and culture of the Italian Renaissance, reveals itself erroneous and contradictory in some aspects, which allow to check that the validity of Hillman's ideas as a method of historical analyse depends on a correct reading of the texts and documents of the times studied, the only ways of access to the knowledge and reconstruction of the contents of the Unconscious of a precise historical period.

La obra del psicólogo americano James Hillman se inscribe en la tradición de la Psicología Profunda instaurada por Jung, dentro de la corriente que ha sido denominada como escuela arquetipal¹. En realidad, la obra de Hillman se resiste tenazmente a ser constreñida en los límites de una definición o incluso de un sistema. Sus planteamientos pretender alcanzar una coherencia interna, pero en absoluto una condición sistemática cerrada y rígida. Aunque el objetivo prioritario de Hillman es la revitalización de la

¹ Michael VANNOY ADAMS, "La escuela arquetipal", en Polly YOUNG-EISENDRATH y Terence DAWSON (editores), *Introducción a Jung*, Cambridge University Press, Madrid, 1999

Psicología como disciplina de comprensión y cuidado de la psique humana, los conceptos básicos que fundamentan su discurso están estrechamente relacionados con los propios de la Historia y la Teoría del Arte, y atañen con especial intensidad al campo de la Psicología del Arte. En el presente artículo pretendemos solamente apuntar alguna de las vías de relación posible entre las ideas de Hillman y la Psicología del Arte. Son reflexiones fragmentarias, puesto que preferimos abrir en este texto nuevas vías de análisis antes que agotar sus posibilidades. Asimismo, abordaremos críticamente el análisis que el autor desarrolla acerca de la psicología del Renacimiento italiano. Para ello nos centraremos en una de las obras que puede considerarse como una adecuada síntesis del pensamiento del autor norteamericano, como es su *Re-Visioning Psychology*².

Para Hillman, la psicología posee un campo de estudio y aplicación al mismo tiempo concreto e ilimitado: la psique humana. La función de la psique es crear continuamente los contenidos del alma del ser humano³, y a través de ellos la propia realidad. El alma, o la psique, que vienen a ser para Hillman términos equivalentes, teje y desteje sin interrupción la vida interior, convierte los acontecimientos en experiencias significativas, y conecta los arquetipos psíquicos con la realidad externa⁴. La psique es la más profunda realidad humana, pero al mismo tiempo desborda los límites de la persona individual, de tal manera que resulta falso afirmar que una persona tiene o posee una psique o un alma, sino que por el contrario, es la psique la que crea y posee a la persona.

El fundamento de la vida psíquica es la imagen. Las imágenes “son los datos de la vida psíquica, se generan de manera espontánea, son imaginativas y completas, y se organizan en modelos arquetípicos”⁵. Para que exista psíquicamente, toda realidad debe tomar la forma de una imagen de la fantasía. La imaginación es por tanto el verdadero fundamento de la vida psíquica humana, y no debe ser restringida mediante reglas o preceptos intelectuales o morales que la tornen rígida y estéril. Las imágenes despliegan los arquetipos, que son los “esquemas más profundos del funcionamiento psíquico”⁶, que sólo son cognoscibles por medio de las propias imágenes que los revelan.

² Edición original de 1975. La traducción española, a la que se refieren las notas subsiguientes, se titula *Re-imaginar la psicología*, Editorial Siruela, Madrid, 1999.

³ *Ibidem*, pág. 38

⁴ *Ibidem*, pág. 39.

⁵ *Ibidem*, pág. 40.

⁶ *Ibidem*, pág. 44. Esta concepción de los arquetipos es contradictoria con las afirmaciones de M. Vannoy Adams sobre Hillman (op. cit., págs. 164 y ss.), concretamente con la supuesta no distinción por parte de Hillman entre imagen y arquetipo, de modo que cualquier imagen, por banal que sea, puede ser considerada arquetípica

Los arquetipos constelan manifestaciones aparentemente dispersas, pero que comparten una estructura común. Los arquetipos son estructuras que se despliegan en forma de ritmos, conductas, sentimientos e imágenes unificados por un factor común. Mediante esta idea, Hillman amplía la idea del arquetipo en la concepción instaurada por Gilbert Durand⁷, y al mismo tiempo resulta profundamente congruente con la concepción del símbolo por parte de Marius Schneider como un ritmo o factor común que subyace a fenómenos aparentemente inconexos⁸. El arquetipo jungiano, la estructura antropológica de Durand y el ritmo-símbolo de Schneider confluyen en la definición hillmaniana de arquetipo.

La pluralidad de los arquetipos delata, para Hillman, que la conciencia humana es en realidad policéntrica y politeísta⁹, y critica en consecuencia las ficciones racionalistas y pseudo-humanistas que afirman el monismo causal psíquico y el correspondiente monoteísmo reductor. Para Hillman, los procesos de proyección de los arquetipos sobre la realidad, que denomina personificación, son los verdaderamente connaturales y convenientes a la vida del alma. Por el contrario, todo proyecto de racionalizar todas las instancias psíquicas del hombre, que incluya una iconoclastia y una censura de la facultad imaginativa, es contraria a la naturaleza de la psique humana, y conduce a una castración moralista de la misma. También son dañinas la tendencia a alegorizar, es decir, a fijar en forma de diccionario las correspondencias entre las formas nacidas de la imaginación y conceptos o significados fijos y codificados¹⁰, que coartan el libre flujo de la imaginación. Históricamente, todas

⁷ Cfr. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.

⁸ Cfr. Marius SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela, Madrid, 1998.

⁹ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, pág. 46.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 67. Una concepción crítica de la noción de alegoría muy parecida a la de Hillman se encuentra en autores como Juan Eduardo Cirlot, Jean Chevalier o Hans Georg Gadamer, es decir, a la hermenéutica simbólica, y ello a pesar de que Hillman niega que la psicología arquetipal sea interpretativa o hermenéutica, a la que acusa de reduccionista. (Cfr. M. VANNOY ADAMS, *op. cit.*, pág. 169). Sin embargo, desde el momento en que Hillman habla de las imágenes, escribe sobre ellas y las relaciona con conceptos y otras imágenes, ya está efectuando, lo quiera o no, un proceso hermenéutico. Para no interpretar hay que guardar un silencio wittgensteiniano. Lo que sí resulta más coherente y aceptable es la reserva de Hillman ante la tentación de identificar la conceptualización hermenéutica de una imagen y la verdad de dicha imagen. La interpretación no ofrece según él la verdad, que se encuentra en la propia imagen, y que sólo es accesible mediante la vivencia de las propias imágenes, sin intelectualizarlas, sino sumergiéndose en ellas. Pero el mero hecho de referirse a ellas,

estas cortapisas a la imaginación confluyen en los períodos iconoclastas regidos por puritanos “que tienen la mente más dura que las piedras que rompen”¹¹. Hillman considera la iconoclastia judaica, la degradación de la fantasía en el helenismo, la Reforma protestante, la Contrarreforma católica y el arte abstracto como fases del odio a la imaginación y de la despersonalización de la realidad¹².

El modo natural de actividad de una psique policéntrica que todo lo antropomorfiza y personaliza es, lógicamente, el mito, la poesía y la imaginación. De hecho, Hillman considera que los proyectos racionalistas de reforma y control de la psique son a la larga siempre inútiles, porque son incapaces de alterar su naturaleza y sus tendencias. El hombre contemporáneo debe reintegrar la psique a la totalidad de su ser, pero sin traicionar sus exigencias y naturaleza, sin pretender reducirla a una instancia descarriada que debe ser controlada mediante la razón científica o el puritanismo. La Historia da en gran medida la razón a Hillman, puesto que las necesidades imaginables de la psique han derrumbado tarde o temprano los muros impuestos por las instancias restrictivas. El arte abstracto se gestó al mismo tiempo que la eclosión figurativa del cine, y el informalismo y el *minimal* son rigurosamente coetáneos de la expansión de la televisión en Estados Unidos. También se podrían establecer paralelismos entre el arte conceptual y el desarrollo de la cibernética, pero no es éste el objetivo de nuestro estudio.

Para Hillman, las imágenes tienen una importancia capital, puesto que la imaginación crea realmente la propia psique, la configura y le permite existir. En otras palabras, la creación de imágenes es creación de alma¹³. Como la función principal de la psicología es el cuidado de la psique, y la psique posee sus propias tendencias y direcciones, que no deben ser castradas o cen-

analizarlas y explicarlas ya supone una traición por parte de Hillman a este principio de no interpretación. La consideración de las imágenes como metáforas, y no como literalidades, demuestra que para Hillman la imagen es algo más de lo que aparentemente muestra. Si hubiera que vivir simplemente la imagen tal como se aparece fenomenológicamente a la conciencia, entonces sólo sería posible una vivencia literal de la imagen, que Hillman rechaza explícitamente.

¹¹ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, pág. 72.

¹² La consideración de la Contrarreforma católica como contraria a las imágenes debe ser matizada con mucha precaución. La Iglesia católica no rechazó las imágenes, sino que se decidió por su aceptación controlada como vehículos de transmisión de ideas y concepciones teológicas acordes con su doctrina. No rechazó la imaginación, sino que prefirió dominarla y convertirla en sierva de la Teología. Cfr. Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, Madrid, 1987. Fernando RODRÍGUEZ DELA FLOR, *Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, 1991.

¹³ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, págs. 91 y ss.

suradas, la vía correcta para ello es retornar (simbólicamente) a Grecia¹⁴, a la pluralidad de necesidades, realidades y personalidades dentro de la psique, cada una de las cuales manifiesta y revela la necesidad de un arquetipo psíquico de aflorar desde el inconsciente. Impedir su manifestación genera represión, neurosis y patologías psíquicas contraproducentes.

Y es que para Hillman no toda patologización es mala, antes bien es uno de los procesos necesarios de la vida psíquica. Lo negativo radica en tratar de evitar a toda costa la patologización de la realidad por parte de la psique. Patologizar implica dramatizar y personificar internamente las realidades, experiencias, acontecimientos y conflictos, a fin de convertirlos en personajes de un drama que movilicen la energía curativa de los arquetipos que restablezca el equilibrio dinámico de la psique¹⁵. Hillman recomienda una entrega a la vivencia de las imágenes surgidas de la fantasía interna, pero lamentablemente se olvida en este punto de analizar el papel que puedan jugar las imágenes artísticas.

Aquí se encuentra uno de los puntos clave de la exposición de Hillman, pero también, quizás, uno de sus talones de Aquiles. El propio autor parece cobrar consciencia de que, si la solución a las patologías del alma es abrir la puerta a todas las imágenes fantásticas, entonces se está en realidad sustituyendo una patología por otra. Las compuertas de la imaginación deben abrirse con algún tipo de control. Hillman propone la mitología, la alquimia y el arte de la memoria como tres modos de crear y ordenar imágenes que, sin eliminar ninguna forma fantástica, por absurdas e irracionales que puedan parecer en un principio, logra sin embargo integrarlas en un orden lógico, no desde el punto de vista de la lógica racional, sino desde la propia lógica interna que rige la vida del alma¹⁶. De hecho, Hillman defiende una forma de organizar las imágenes que es propia de alguno de los más destacados cultivadores *del ars memoriae*, como son Giulio Camillo y Giordano Bruno, como es estructurar las imágenes en torno a los dioses de la mitología

¹⁴ Para Hillman, la propia idea del retorno a Grecia es uno de los arquetipos recurrentes de la civilización occidental, cuyo significado no es literal, sino manifestación de la necesidad del retorno a un estadio antiguo de equilibrio entre la razón y la psique, entre el espíritu racional y monoteísta y el alma irracional, fantástica y politeísta. Este regreso es el que permite después un impulso renovado y doblemente fuerte hacia adelante. Esta idea es muy similar a la que defiende Arthur Koestler en su *En busca de lo Absoluto*. El autor defiende que el proceso de regresión a un estado indiferenciado (recular para saltar mejor), es común a la evolución biológica de las especies, a la evolución de las sociedades y de la propia psique individual.

¹⁵ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, págs. 118 y ss.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 205-228.

clásica¹⁷. Hillman identifica a los arquetipos con los dioses clásicos, y afirma que el flujo de la imaginación no es sino la manifestación y afloramiento desde el inconsciente de los arquetipos-dioses que posibilitan la vida psíquica del alma, de modo que son los dioses los que se disputan la vivencia del alma individual. La vida humana es un préstamo temporal de una psique cósmica que, sea llamada *Zeitgeist*, *karma*, eterno retorno o proceso evolutivo, es la verdadera realidad, en relación con la cual la posesión personal de un alma es una ilusión¹⁸.

Esta ilusión de posesión de un alma es una de las facetas del humanismo moderno, al que Hillman dedica una profunda y extensa crítica que no podemos sino resumir drásticamente. Pero antes de exponer este aspecto con profundidad, es preciso abordar cuáles son las relaciones que pueden establecerse entre las ideas de Hillman y el estudio de la Historia del Arte.

Es preciso percatarse, en este sentido, que el psicólogo norteamericano no pretende establecer un sistema, de los que abomina, porque la propia idea de sistema cerrado es contraria a la naturaleza del alma, que él intenta revitalizar y no traicionar nunca. Por ello, difícilmente podrá definirse una aplicación sistemática al campo del arte de un sistema inexistente. Sin embargo, sí es posible intentar una reflexión sobre algunos conceptos particulares.

En mi opinión, las ideas de Hillman pueden ser aplicadas tanto a la psicología del arte como al estudio del arte como parte de una psicología de la Historia. Abordemos el primero de los aspectos. Las imágenes artísticas se diferencian de las que surgen y mueren en el proceso imaginativo en que están plasmadas en algún soporte que les confiere estabilidad y permanencia temporal. Las imágenes psíquicas surgen en los sueños o las fantasías, pero se desvanecen, y sólo son parcialmente recuperables por medio de la memoria aquellas que impresionan con mayor intensidad y profundidad a la psique. Las imágenes artísticas creadas conservan su forma material, y por ello suponen la plasmación de un proceso imaginativo, pero al mismo tiempo su finalización y detención. La consecución de una imagen lograda por parte del artista y aceptada por una comunidad es por tanto el síntoma de un éxito pero también de un fracaso, puesto que la actividad de la psique no se detiene, sus necesidades se renuevan, y las imágenes aceptadas en un momento pasan a ser rechazadas porque no se corresponden con la nueva dirección psíquica.

Esta idea es congruente tanto con los postulados de Hillman como con el propio proceso de transformación estilística acontecido a lo largo de la

¹⁷ Cfr. Frances YATES, *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1978. Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO, *El idioma de la imaginación*, Tecnos, 1988.

¹⁸ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, pág. 356.

Historia del Arte. Los estilos se suceden, y las constantes estilísticas aceptadas en una fase pasan a ser rechazadas, en ocasiones virulentamente, sin que sea posible precisar por qué. Si aplicamos las propuestas de Hillman, tal proceso de transformación estética puede ser entendido como el inevitable divorcio entre la constante transformación activa de los contenidos de la psique, individual o colectiva, y la imposibilidad de cambiar la apariencia de las imágenes pictóricas, escultóricas, arquitectónicas o musicales que ya han sido creadas, pero que lentamente se van alejando de cada uno de los nuevos estados psíquicos. Evidentemente, para aceptar esta explicación hay que estar convencido previamente de que existe una psique colectiva o un espíritu de la época. Asoma en este punto el fantasma de Hegel, del que en realidad ya derivaba en parte la obra del propio Jung, fantasma que espanta a las conciencias racionalistas, con los popperianos a la cabeza, y sobre todos ellos, en el campo de la Historia del Arte, Ernst H. Gombrich.

No vamos a resolver en este artículo el arduo problema de la existencia o no de una psique colectiva, indemostrable en términos racionalistas por su propia naturaleza hipotética¹⁹, pero lo cierto es que, si se acepta como hipótesis hermenéutica, y no se olvida su carácter conjetural, permite establecer un punto profundo de unión entre la evolución de la Historia del Arte y la evolución de la psique humana, si es que ésta existe y no es un espejismo. Podría parecer que ello no supone más que un regreso a las posiciones de los teóricos de la Historia de la Cultura y a los adeptos de las teorías de las transformaciones cíclicas de las formas a los estilos, de Wölfflin a Riegl, de Burckhardt a Focillon, pero existen diferencias importantes. En primer lugar, Hillman no habla del espíritu, sino del alma, diferencia a cuyo análisis dedica una atención continua²⁰. La psique colectiva de una época no es monolítica, como lo son la mayor parte de las versiones del *Zeitgeist* hegeliano, sino una realidad en continua autotransformación, que va generando pequeñas diferencias que en un momento determinado se perciben como irreconciliables con el pasado más o menos inmediato. Lo que no explica Hillman es si estas transformaciones siguen algún patrón, si son consecuencia de cambios en otras esferas de la realidad (aunque todas ellas son, para el hombre, psíquicas, puesto que sin intervención de la psique no hay realidad vivida posible), o si bien el alma está sometida a algún tipo de ciclo intemporal o de oscilación entre direcciones contrarias.

¹⁹ No resulta falsable en el sentido popperiano, y por su naturaleza inconsciente sólo puede ser conocida indirectamente. Esto no parece importar a Hillman, puesto que para él la naturaleza de la psique/alma no puede ser concebida como un objeto de investigación científica racional.

²⁰ De modo preciso y único en las páginas 167-170, pero la reflexión reaparece a lo largo de toda la obra.

La obra de Hillman no aclara estos puntos, aunque afirma con profunda convicción la existencia de una psique colectiva en cada período. En realidad, Hillman generaliza y define la psique de una época completa en función de la propia de una determinada colectividad, puesto que, en el mismo caso del Renacimiento, existieron diferentes niveles culturales de integración y vivencia del contenido de dicha psique colectiva²¹. Los campesinos de la Florencia de los siglos XIV al XVI son más similares en sus actitudes, creencias, gustos, en su creación de imágenes, y por tanto en su psique, a los restantes campesinos europeos de su época o incluso de épocas posteriores, que a los restringidos y minoritarios círculos humanísticos coetáneos. Existen diferentes niveles en la psique colectiva, y el propio Hillman no puede negarlo, puesto que admite la pluralidad incontenible de lo psíquico como característica fundamental.

El pensamiento de Hillman contiene así, paradójicamente, las semillas de la destrucción de algunos de sus fundamentos. El carácter incontrolable de la psique se opone a cualquier sistematización, y sólo soporta la que proporcionan los arquetipos. Pero los arquetipos no tienen historia, sino naturaleza, y por tanto su aplicación a las imágenes artísticas no permite en realidad hacer Historia del Arte, sino Psicología del Arte. Ello resulta posible y conveniente, siempre que no se olviden las premisas desde las que se efectúa. Toda imagen artística, de cualquier época o lugar, puede ser entendida como la plasmación material de la actividad imaginativa, que se corresponde con un estado determinado de la vida psíquica.

Ahora bien, dado que sólo las imágenes y los textos creados por una cultura en una época histórica tienen la posibilidad de perdurar en el tiempo, resulta que sólo podemos conocer la psique colectiva de tiempos pasados a través de dichas imágenes y textos. Es decir, que tenemos que reconstruir la instancia inmaterial y fluente a partir de sus restos materiales y cosificados. Este es un problema capital común a toda actividad interpretativa de la Historia y del Arte, y los racionalistas no salen en este aspecto mejor parados que sus adversarios. Hillman escribe a veces como si tuviese acceso directo y privilegiado a la psique de los hombres del Renacimiento, pero cautamente apoya sus interpretaciones en fuentes y estudios documentados. Claro que, si se acepta la idea de Hillman, que la psique de los hombres de cualquier época está conformada de acuerdo con arquetipos transhistóricos y permanentes, entonces es posible aceptar que cualquier ser humano pueda comprender la psique de otro ser humano de otra época, puesto que existe una naturaleza psíquica universal y transhistórica. Esta necesidad de una naturaleza humana

²¹ Cfr. las atinadas reflexiones de Vicent FURIÓ, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000.

universal es paradójicamente idéntica a la que permite a Gombrich fundamentar su Historia *popperiana* del Arte. Los extremos se tocan.

En cualquier caso, si se desea aplicar la psicología hillmaniana a las imágenes de la Historia del Arte, y concebirlas como el resultado de la acción de la psique colectiva de una época, entonces es preciso no olvidar que se estará escribiendo una psicología de la Historia del Arte, una metainterpretación o interpretación de segundo grado, sólo en virtud de la cual es posible relacionar imágenes y textos como manifestación de una instancia psíquica más profunda. No hay que confundir, insistimos, la Psicología de la Historia con la propia Historia, sino como una dimensión de análisis posible de los datos históricos.

Debemos retomar en este momento el hilo discursivo y analizar cómo aplica el propio autor sus ideas a una época de la historia de la cultura y el pensamiento occidental que considera singularmente congruente con los postulados de una psique politeísta e imaginativa, pero en cuyo estudio e interpretación comete, en nuestra opinión, dos errores. Nos referimos a la psicología del Renacimiento, y en especial a las relaciones entre el Neoplatonismo y las artes.

Hillman considera que el Renacimiento nació marcado por la experiencia de Petrarca en el Mont Ventoux, en abril de 1336, donde leyó un capítulo de las Confesiones de San Agustín, que le reveló la profundidad insondable del alma humana. Desde entonces, Petrarca concibió el estudio de los clásicos y la esencia de la humanitas como el *cuidado del alma*²². “*No es el regreso al hombre lo que marca el comienzo del Renacimiento, sino el regreso al alma*”²³. Esta idea marca según el autor el posterior rumbo del neoplatonismo ficiniano, configurador principal, a su juicio, de la psique renacentista.

Hillman analiza los puntos de contacto entre el neoplatonismo y la psicología arquetípica. Las líneas de pensamiento instauradas por Ficino y Jung coinciden en una valoración de la libertad imaginativa del alma y su importancia capital para el concepto de hombre, en la seguridad de que las imágenes fantásticas están cargadas de significaciones ocultas importantes para la psique, la importancia de la personificación y la patologización de los procesos del alma²⁴. En opinión de Hillman, el pensamiento de Ficino no es un sis-

²² *Ibidem*, págs. 382 y ss.

²³ *Ibidem*, pág. 384. Las cursivas son de J. Hillman.

²⁴ *Ibidem*, págs. 385 y ss. Sobre los fundamentos del neoplatonismo, véase E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1988; Pierre Otto KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1981; André CHASTEL, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madrid, 1987. André CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, Ginebra, 1998. César GARCÍA ALVAREZ, *El simbolismo del grutesco renacentista*, Universidad de León, (en prensa).

tema filosófico en el sentido kantiano o hegeliano, sino más bien una vía de comprensión, cuidado y curación del alma más cercana a la psicología y al psicoanálisis, lo que el propio Ficino refrendó al definirse como “médico del alma”²⁵. Ficino utilizó las imágenes de los dioses como símbolos de los fundamentos de su comprensión del cosmos y el alma humana. En este sentido, Hillman destaca la importancia que para la psicología del Renacimiento poseyeron dos seres mitológicos normalmente considerados como secundarios por la historiografía: Hades y Perséfone. La psicología del Renacimiento se comprende mal, en opinión del autor, si se separan el intento de elevación espiritual, ascensión luminosa y retorno al cielo de las Ideas, de la idea del descenso patológico a las profundidades oscuras y tenebrosas de la psique, a las fantasías de violencia, pasión, “de reyertas callejeras y envenenamientos, de asesinatos en la Misa Mayor, de hijas vendidas, de incesto, tortura, venganza, extorsión y usura en medio de la magnificencia”²⁶.

Estos párrafos parecen retrotraernos, por un momento, al positivismo *literario* del estilo de Taine, y a la visión de un Renacimiento teatral y dramático. Pero lo cierto es que la presencia de la parte patológica de la imaginación en el arte, el pensamiento y la literatura del Renacimiento es innegable, y su olvido y negación corresponden a un intento de adecuar al Renacimiento a los límites de lo apolíneo, racional, laico y científico, excluyendo todo lo dionisíaco, imaginativo, hermético y simbólico²⁷. La realidad psicológica del Renacimiento es dual, con un altar dedicado a la razón y el espíritu y otro a la imaginación y al alma, escindida entre el deseo ascensional y purificador y el impulso tánático y tenebroso. Hillman este último deseo de muerte con la imagen de Perséfone, el alma humana que, raptada por Hades, recorre las regiones del inframundo, Mediante este raptó, que es un arquetipo de la vida emocional del ser humano, el alma se carga de emociones purificadoras, y cobra consciencia de su verdadera naturaleza y su falta de límites²⁸. La psicología del Renacimiento no se detiene, sin embargo, en esta constancia de la muerte y el descenso patológico, sino que se prolonga en una fuerza ascensional y vital, pero que sólo es posible si se logra reintegrar la parte oscura de la psique (la sombra jungiana), como reverso oscuro e inevitable, cuya ignorancia y olvido conduce a la rigidez y muerte del alma²⁹.

²⁵ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, págs. 393 y ss.

²⁶ *Ibidem*, pág. 397.

²⁷ Un planteamiento sobre la psicología del Renacimiento muy similar al de Hillman, aunque proveniente de un historiador de las religiones, en Ian Petru CULIANU, *Eros y Magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1998.

²⁸ *Ibidem*, págs. 404 y ss.

²⁹ *Ibidem*, págs. 407-409.

La concepción psicológica del Renacimiento italiano por parte de Hillman, por literaria y fantástica que en ocasiones puedan parecer, es profundamente congruente con las ideas que expresan los textos de los propios pensadores neoplatónicos, con Ficino y Pico della Mirandola a la cabeza. La *Teología Platónica* del primero y las tesis sobre el alma del segundo delimitan un sistema filosófico abierto que es en realidad un discurso simbólico y mítico sobre el alma y el cosmos, cargado de hermetismo, arte de la memoria, mitología, cábala, alquimia, astrología, que se inscribe en el proyecto de armonizar el cristianismo con la *Filosofía Perenne* legada por los antiguos. El neoplatonismo está inundado de imágenes patológicas, aceptadas como velos que revelan y ocultan misterios no accesibles al vulgo, sólo comprensibles por los iniciados en virtud del simbolismo *apofático* del Pseudo Dionisio y el redescubrimiento de los pseudo jeroglíficos egipcios a través de la *Hieroglyphica* de Horapolo. No obstante, Hillman no valora suficientemente el hecho de que el neoplatonismo no pretendía tanto un cuidado del alma para la vida terrena como una purificación que la permitiese ascender los peldaños de la escala del universo para reintegrarse con su origen luminoso. La exaltación de la fama y gloria terrenales, aunque también presente en el neoplatonismo, alcanza su verdadera dimensión en otros círculos humanísticos más ligados a objetivos políticos y diplomáticos³⁰. Para los neoplatónicos, las regiones inferiores del alma y el cuerpo son entendidas como la degradación corporal del alma y su sumisión a los bajos instintos del *amor bestialis* y el amor vulgar, la dedicación a la voluptuosidad de la vida material en detrimento de la vida contemplativa.

Si no se olvidan estos matices, la visión psicológica del neoplatonismo que brinda Hillman es sustancialmente acorde con el testimonio de los textos que conocemos, y asimismo con el contexto histórico. Lo que resulta erróneo, en nuestra opinión, son los paralelos que el autor pretende establecer entre la psicología policéntrica e imaginativa del neoplatonismo, la perspectiva pictórica y la polifonía musical renacentistas. Para Hillman el nacimiento de la perspectiva obedece a una transformación en la conciencia, que crea una nueva visión de la realidad, pagana, el politeísta y neoplatónica. La perspectiva refleja esta visión porque funde la multiplicidad de puntos de vista inherentes a un alma policéntrica en una nueva realidad. La perspectiva también permite al alma “ahondar en sus estructuras subjetivas de la conciencia” y participar más profundamente en la realidad de la imagen³¹.

³⁰ Cfr. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento...*, Domingo YNDURAIN, *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994. John HALE, *La civilización del Renacimiento en Europa*, Crítica, Madrid, 1995.

³¹ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, pág. 410.

Estos paralelos que Hillman establece son forzados y no corresponden con la realidad ni la significación de la perspectiva. El punto de vista central y único que se define en la perspectiva responde mejor a un monoteísmo psíquico que a un politeísmo policéntrico. La perspectiva es un sistema de racionalización matemática del espacio, que subordina todas las líneas compositivas del espacio a las exigencias de un punto central privilegiado identificado con la posición de la mirada de un espectador concreto. La perspectiva *centra* la psique, no respeta en absoluto la abundancia de direcciones e intenciones de la imaginación, sino que impone una estructura que pretende mimetizar la realidad perceptiva de un modo literal. Literalismo, unicidad, realismo antiimaginativo, estructura matemática rígida, racionalidad y mimetismo de lo aparente son algunos de los rasgos que definen la perspectiva renacentista, y representan exactamente todo aquello de lo que Hillman abomina a lo largo del libro y que considera distintivo de la psicología del Renacimiento.

En realidad, sí existe en el arte del Renacimiento una tipología que encarna a la perfección los valores contrarios a la perspectiva racional y el naturalismo mimético, y que está caracterizado por la fantasía, la multiplicidad icónica, la mitología, el arte de la memoria, la negación del espacio racional, la metamorfosis, la hibridación monstruosa y la metáfora, la *apophasis* y el libre flujo de la imaginación, que son rasgos congruentes tanto con el neoplatonismo como con los postulados psicológicos de Hillman. Nos referimos al grutesco, tipología por excelencia de la iconografía fantástica del Renacimiento³². El grutesco cumple todos los requisitos para ser considerado la plasmación artística de las fuerzas psicológicas imaginativas renacentistas, encarnadas en una lengua simbólica cuya gramática fue el arte de la memoria, su vocabulario la mitología clásica, su sintaxis el arte de la memoria y su semántica el neoplatonismo. Considerar al grutesco como iconización de estas fuerzas psicológicas activas en el lado dionisiaco del Renacimiento, contrarias a la parte apolínea científica, laica y racionalizadora, resulta además congruente con el marco teórico de otro destacado psicoanalista, al que Hillman no alude en ningún momento, como es Anton Ehrenzweig³³. El gru-

³² Sobre el grutesco, véanse André CHASTEL, *La grotesque*, Le Promeneur, París, 1983. Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Leiden, 1969. César GARCÍA ALVAREZ, *El simbolismo...*, op. cit. César GARCÍA ALVAREZ, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, tesis doctoral, Universidad de León, León, 2001

³³ Cfr. César GARCÍA ALVAREZ, "Una lectura simbólica del plateresco según el psicoanálisis de la percepción de Ehrenzweig". *Boletín de Arte*, nº 20, Universidad de Málaga, nº 20, 1999, págs. 51-66.

tesco pertenece a la dimensión imaginal, fantástica, dionisiaca y erótica del Renacimiento, mientras que la perspectiva encarna el lado intelectual, racional, apolíneo y tanático.

Por todo ello, la comprensión de la perspectiva renacentista por parte de Hillman es errónea. La psicología que él define como propia del Renacimiento neoplatónico encuentra por el contrario su perfecta correspondencia en los campos imaginales del grutesco y la iconografía fantástica. Una similar incompreensión del Renacimiento aparece en Hillman a la hora de establecer paralelos entre la psicología neoplatónica y la música de la época. Hillman se apoya en Lowinsky para afirmar los profundos lazos que unen la perspectiva espacial y la polifonía sonora, y aduce que muchos términos musicales son en realidad espaciales (alto, bajo, ascendente, escala, etc.³⁴), pero delata un escaso conocimiento de la música renacentista. En primer lugar, la polifonía no es una creación del Renacimiento italiano, sino de la Edad Media europea. Las complejidades y sutilezas alcanzadas por los músicos del Ars Nova y en especial los polifonistas flamencos del siglo XV (alguno de los cuales, como Josquin, vivieron en Italia invitados por las cortes por su maestría sin igual) sólo tienen un correlato en Italia en la música de los madrigales. Pero tanto la polifonía madrigalística de los siglos XV y XVI, la anterior a Monteverdi o Gesualdo, como la música sacra creada por los músicos italianos del Renacimiento, se caracterizó precisamente por lo contrario de lo que supone Hillman. Los músicos y los teóricos se esforzaron en racionalizar y moderar las extremadamente imbricadas composiciones de los flamencos. La música de Palestrina, que Hillman considera la cumbre de la conciencia musical politeísta, en la que "resulta imposible distinguir cuál de las voces desempeña el papel más importante, pues todas son igualmente necesarias para el efecto general"³⁵, se caracteriza en realidad por todo lo contrario. La polifonía de Palestrina es un intento de simplificar las relaciones entre las voces de acuerdo con un contrapunto modal, en el cual se gesta el sistema tonal.

Esta apreciación no implica negar la pluralidad de notas y de prácticas, en este caso musicales, que distingue a la cultura renacentista. A lo largo de los siglos XV y XVI coexisten prácticas polifónicas de tradición flamenca, naciéntes prácticas monódicas y el desarrollo de una polifonía modal que tiende a alcanzar mayores cotas de racionalización gracias a la fuerza vertebradora del acorde. Pero esta convivencia no significa que la práctica polifónica sea la única del Renacimiento, ni que sus características sean acordes

³⁴ J. HILLMAN, *Re-imaginar...*, pág. 411. Estos términos son musicales, pero no específicos de la polifonía y el contrapunto.

³⁵ *Ibidem*, pág. 411.

con lo que Hillman expone. Lo que distingue en realidad a la música del Renacimiento es una tendencia progresivamente más fuerte hacia lo que después será el sistema tonal. La música del Renacimiento no es tonal, sino modal, pero *tiende* de modo lento pero firme hacia la tonalidad. Este es un aspecto decisivo y distintivo de la música del Renacimiento italiano. A lo largo de los siglos XV y XVI se van cimentando y definiendo con progresiva fuerza los cimientos de la tonalidad³⁶. En relación con la polifonía medieval, y sobre todo con el *ars subtilior* de las décadas anteriores al neoplatonismo florentino, la polifonía renacentista italiana *tiende* a la claridad estructural y la racionalización armónica. Que al principio esta tendencia sea débil no implica que no exista. En realidad, la progresiva consolidación de la tonalidad es equivalente, tanto cronológicamente como desde el punto de vista de su significación, a la perspectiva monofocal de las artes plásticas renacentistas. En efecto, la tonalidad actúa como un centro de gravedad formado por dos polos de atracción fundamentales (tónica y dominante), que ordenan y estructuran los movimientos melódicos y las relaciones armónicas entre los sonidos. El definitivo triunfo de la tonalidad sólo se producirá en el siglo XVII, pero la propia idea de tonalidad es un polo de atracción que dirige, orienta y condiciona las transformaciones musicales de los siglos XV y XVI. La tonalidad, como la perspectiva, reduce las complejidades polifónicas al valorar en mayor medida la idea y función del acorde, de la superposición simultánea de sonidos, que deben ser eufónicos y armoniosos, lo cual sólo se logra si la composición de los acordes respeta las progresiones propias de la tonalidad. Tónica y dominante se corresponden musicalmente con los puntos de vista y de fuga de una composición perséptica. Es cierto que en la mayor parte de las composiciones, esta lenta configuración de la tonalidad se confunde con el sistema modal, pero aun así es posible distinguir bajo la apariencia de éste las fuerzas vertebradoras de la tonalidad como una estructura configurante cada vez más intensa. La claridad modal se opone también a la idea de Hillman de la polifonía renacentista como un equivalente del politeísmo psíquico sin centro racional. Aunque la apariencia sonora de muchas piezas pueda parecer confusa y *descentrada*, bajo esta máscara ya están sembradas las semillas del orden tonal en el campo de cultivo del orden modal, semillas que darán frutos antes o después en función de la capacidad de cada compo-

³⁶ Sobre el proceso de gestación de la tonalidad y su importancia para la música del Renacimiento, véase Adolfo SALAZAR, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Alianza, Madrid, 1981. Gustav REESE, *La Música del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1992. Manfred BUKOFZER, *La música en la época barroca*, Alianza, 1988, especialmente págs. 25-33. Enrico FUBINI, *La estética musical de la Antigüedad al siglo XX*. Adolfo SALAZAR, *La música en la sociedad europea II*, Alianza, Madrid, 1987.

sitor para intuir y explorar las posibilidades del nuevo lenguaje. La pluralidad de prácticas musicales, insisto, no debe confundirse con el predominio hegemónico de una práctica polifónica abusivamente identificada con parámetros psicológicos que en realidad no le corresponden.

Por el contrario, a causa de su carácter racional, estructural, lógico, simplificador, la *tendencia* a la claridad modal y posteriormente a la tonalidad de la música del Renacimiento italiano se sitúa en la psicología del Renacimiento del lado apolíneo y matemático, antes que del fantástico, imaginario y dionisiaco propio del neoplatonismo. Hillman yerra en este aspecto, porque no valora de dónde proviene la música renacentista y hacia qué objetivos tiende. La polifonía renacentista no supone un incremento de complejidad, sino una simplificación con respecto a los modelos que la precedieron. Es necesario precisar, no obstante, que el paralelo cronológico entre el sistema tonal y el perspéctico no es exacto. La perspectiva nace con Brunelleschi como un sistema maduro cuyos fundamentos no serán revocados hasta el período manierista. La tonalidad comienza a germinar en el momento de nacimiento de la perspectiva, pero su victoria final se producirá más de cien años después.

Tampoco es del todo aceptable la relación que Hillman propone entre el neoplatonismo, la mitología y el nacimiento de la Opera. Tanto el *Orfeo* de Monteverdi (1607), que Hillman considera la primera ópera, como sus precedentes, entre ellos la *Dafne* de Peri (1600), guardan una relación con la mitología y el neoplatonismo que se limita al ámbito temático y a las implicaciones simbólicas del mito. En lo específicamente musical, por el contrario, la música creada por Monteverdi, Peri o Caccini para las primeras óperas se caracteriza por el abandono de la polifonía contrapuntística en favor de la melodía acompañada (la *segunda práctica*), de una monodía que la *Camerata* de los Bardi consideraba la resurrección de los ignotos modelos de la música de las tragedias griegas. La música coetánea al neoplatonismo ficiniano, como ejemplifica la fábula de Orfeo (1494), primer intento de recuperar y fundir la tragedia antigua con la música, ya alternaba monodías acompañadas con coros madrigalísticos y *frottole*, en los cuales la complejidad y riqueza de la polifonía flamenca ya estaba considerablemente atenuada³⁷.

Aunque Hillman se equivoca en la valoración psíquica de la perspectiva y la polifonía renacentistas, estos dos errores no invalidan sus propuestas y métodos. Simplemente, en el primer caso se equivoca de objeto, y si se reemplaza la perspectiva por las imágenes fantásticas y el grutesco la reflexión resulta igualmente adecuada. En el segundo caso, se equivoca al no valorar la

³⁷ Cfr. Paul VAN NEVEL, texto a la edición discográfica de la *Fábula de Orfeo*, SEON, SB2K 60095.

tradición musical en la que se inserta la polifonía renacentista italiana. Quizá ello se deba, en última instancia, al empeño de Hillman en infravalorar el componente racional, matemático y apolíneo del Renacimiento. La polifonía modal del Renacimiento, supone en realidad un equilibrio entre la irracionalidad policéntrica de los modelos medievales y el racionalismo inherente al sistema tonal³⁸. Esta idea de equilibrio entre contrarios sí que es profundamente hermética, tanto en el sentido que Hillman otorga a Hermes como en el que el propio neoplatonismo le asignó como mediador entre contrarios.

La riqueza y variedad de ideas de la obra de Hillman impide un análisis exhaustivo de todas ellas. Además, no hay que olvidar que el autor huye de las sistematizaciones y desarrolla su psicología de acuerdo al mismo modelo de lenguaje y pensamiento que estudia. Prefiere dejar brotar ideas y conceptos fragmentarios e intuitivos antes que crear un sistema lógico y exhaustivo, pero por eso mismo contrario a la naturaleza de la psique. Si se aceptan las premisas que fundamentan su pensamiento, como son la existencia de una psique imaginal en la que se manifiestan los arquetipos psicológicos, que transforman los acontecimientos en experiencias, así como la condición de las imágenes como productos de la actividad de una psique colectiva y transpersonal, entonces será posible aplicar la Psicología arquetípica al estudio de las imágenes de la Historia del Arte. Como hemos apuntado, las ideas de Hillman son profundamente coincidentes en muchos aspectos, y fácilmente armonizables en otros, con la tradición de pensamiento psicológica y simbólica a la que pertenecen, entre otros (y salvando las distancias) S. Freud, C. G. Jung, G. Durand, A. Ehrenzweig o M. Schneider. Otros aspectos resultan más cercanos a algunos planteamientos de la deconstrucción, sobre todo los de Lacan o Derrida, con los que comparte alguno de sus riesgos³⁹.

Inevitablemente, quedan abiertas muchas cuestiones. Entre ellas, la re-nuencia al sistematismo y la riqueza de perspectivas que abre el psicólogo norteamericano; los modos posibles de relación entre las imágenes y las psi-

³⁸ Racionalismo que tanto el Renacimiento tardío como la época barroca evitaron forzando las posibilidades de las progresiones tonales y el contrapunto, y utilizando la música al servicio de la expresión de los afectos.

³⁹ Alguno de estos riesgos y contradicciones han sido apuntados a lo largo del texto. El más importante de todos es la imposibilidad de limitar la deconstrucción de las propias interpretaciones deconstructivistas, de modo que cualquier imagen pueda tener una infinidad de sentidos interpretables, lo cual vuelve en un extremo a todas las imágenes y a todos los textos ilimitados, dotados de un sentido infinito, y por tanto idénticos entre sí. El propio Hillman reconoce la necesidad de que exista algún sentido literal para que puedan existir sentidos metafóricos, opinión similar a la Umberto Eco defiende en su crítica a la deconstrucción en *Los límites de la interpretación* (Lumen, Barcelona, 2000).

ciología de una época, y sobre todo el problema básico de las vías de conocimiento de dicha psique colectiva. En realidad, al disponer de las propias imágenes y los textos como fuentes de conocimiento, el estudio de la psicología de una época se convierte en una semiótica y una hermenéutica, contra los deseos del autor, a no ser que se considere que la estructura psíquica de la Humanidad no se altera con los cambios históricos, en cuyo caso todo fundamento historicista es imposible, incluido el análisis psicológico de Hillman, y sólo sería posible hacer una metafísica de la Historia y del Arte.

Dejamos abiertos estos interrogantes, sin dejar antes de subrayar que es preciso un conocimiento riguroso de los textos y las fuentes de la época, así como una correcta interpretación de los mismos, para no incurrir en errores como los que Hillman comete en el estudio del Renacimiento. Una posible solución a la relación entre psique, historia y fuentes de conocimiento podría provenir de considerar inmutable la estructura arquetípica de la psique, pero variable el tipo de arquetipos que se activan en cada época y la intensidad con la que se manifiestan. Ello depende de numerosos factores, tanto psíquicos (valores, creencias religiosas, tabúes y tótems, etc.) como externos (económicos, políticos, técnicos, etc.), por supuesto en constante e inevitable relación mutua. Pese al rechazo de Hillman a la sistematización, será preciso armonizar de algún modo sus propuestas con las de otros campos afines, si se quiere llegar a una perspectiva unificada e integradora, que no reduzca los contenidos e imágenes de la Historia y del Arte a fórmulas estereotipadas, pero que tampoco confunda el estudio de la Historia con la acción libre e imaginativa de una actividad interpretativa descontrolada.