



Michelangelo Caravaggio / Medusa (detalle)
1596 / óleo sobre lienzo / 48 x 55 cm

El horror. Una lectura mito-poética

Fania Castillo.
Psicólogo clínico. Msc. Literatura Latinoamericana y del Caribe.
Cursante Doctorado Ciencias Humanas en la
Universidad de Los Andes (Venezuela)
faniacastillo@gmail.com

Resumen: La plurisignificación del mito y su rol como manifestación del horror causado por aquellos monstruos del inconsciente que no pueden ser representados de otra forma. Tomando como ejemplo el mito de la Gorgona Medusa, se plantea, a través de las propuestas y basamentos teóricos de Freud, Jung, Lacan y otros estudiosos de la psique; un acercamiento al lenguaje simbólico del mito como discurso de lo humano y de las cosas del mundo y su relación con las aguas más profundas del inconsciente. A partir de las distintas perspectivas y enfoques extraídos del psicoanálisis, el artículo expone las posibilidades que posee el mito para reconfigurar la realidad y generar conocimiento sobre el mundo.

Palabras clave: Mito, horror, terror, miedo, psicoanálisis, psique, inconsciente

Horror: A myth-poetic Reading

Summary: The multiple significance of myth and its role as a manifestation of horror caused by those monsters of our unconscious that can not be represented in another way. Taking as an example the myth of Gorgon Medusa, through theoretical proposals and fundamentals from Freud, Jung, Lacan and other psyche scholars an approach to symbolic language of myth as a speech of humanness and of worldly things related with the most deep waters of unconscious, is set out. Starting from different perspectives and views taken from psychoanalysis, the article presents the possibilities that myth possesses to reshape reality and generate knowledge about the world.

Key words: myth, horror, terror, fear, psychoanalysis, psyche, unconscious.

Si el hombre interpreta la realidad diciendo algo de algo, es que las verdaderas significaciones son indirectas; no alcanzó las cosas sino atribuyendo un sentido a un sentido.

Paul Ricoeur (1970)

...la metáfora insinúa sin presentar, sugiere sin explicitar, evoca sin nombrar, alude sin decir; la metáfora habla en forma oblicua, apela a connotaciones laterales. Finalmente, la metáfora es un recurso de mediación semiótico que genera las condiciones de posibilidad de apertura a la infinitud del Otro. Y ahí nos deslizamos, claro está, hacia el inconsciente.

Iris Zavala (2008)

Toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde afuera.

Italo Calvino, (1990)

Etimologías:

Miedo, terror, pánico, horror

En su introducción a la nebulosa del horror,

(1987) Francoise Duvignaud nos ofrece una entrada al tema de las etimologías a las cuales debemos acudir en el presente trabajo. Como nos recuerda la autora, y lo trabajan extensamente la biología y la psicología, el miedo es una emoción natural que nos protege, que impulsa a la disolución del objeto o situación material que lo produce, mediante la huida o el ataque. Se trata de una emoción primaria, asociada a lo instintivo, que cumple funciones de supervivencia para la especie.

En la capacidad de sentir miedo nos parecemos al resto de los animales. Pero existen niveles de sofisticación del temor que parecen ser específicamente humanos. Duvignaud rastrea la presencia de un horror arcaico en las producciones de nuestra cultura, mito, literatura y cine. En esta búsqueda, recurre a las etimologías de palabras asociadas al horror, así como a sus rastros en la mitología griega.



Deimos, el terror, y *Fobos*, el miedo, eran los dos hijos de Ares¹, presentes en el espíritu de los guerreros combatientes y agonizantes; y Deinon, el horror, los acompañaba.
Duvignaud, 1987

Deimos(ῑμ), para los antiguos griegos, era la personificación del terror. Era hijo de Ares, el dios de la guerra, y de Afrodita. Cicerón (2004), en su *De Natura Deorum*, lo hace hijo, junto al resto de los daimones, de Érebo y la Noche, mientras que Higino (2009) lo cuenta entre los hijos de Éter y Gea. Acompañaba a su padre Ares a la batalla junto con su hermano Fobos (el Pánico) y la diosa Enio, siendo los dos hermanos los aurigas del dios de la guerra. Deimos y otros terribles daimones acompañaron a la erinia Tisífone en su afán de volver loco a Atamas, el marido de Sémele.

Otro hijo de Ares, Cicno, rey de Tesalia, asesinaba a todos los extranjeros que acudían a su corte con el fin de construir con sus cráneos un sacrílego templo para su hermano Deimos. El equivalente en la mitología romana de Deimos era Fuga, llamado también Metus, Formido, Timor o Pavor.

Fobos(en griego antiguo φόβος, 'pánico') era la personificación del temor y el horror. Era el hijo de Ares y Afrodita. Él, su hermano Deimos y la diosa Enio acompañaban a Ares en la batalla. Su equivalente romano era Timor.

Duvignaud (1987) nos ofrece un panorama de las huellas de estos dioses primigenios en productos culturales modernos, para llegar hasta el cine, donde revisa la intención de despertar emociones intensas en el espectador o de recrearlas en la imagen grotesca. En su aclaratoria de términos afines, para la autora se **trasciende el miedo y comienza el horror cuando el cuerpo humano se convierte en objeto, desfigurado, desmembrado.**

Sin embargo, en el resto del trabajo, dedicado a la recopilación de imágenes del cuerpo transfigurado o mutilado en el arte, abandona la distinción entre terror y horror, que para los efectos de nuestro estudio interesa desarrollar.

Es Adriana Cavarero (2009), en su empresa de nombrar la violencia contemporánea, quien nos indica la diferencia radical del horror con respecto al resto de los términos asociados al miedo.

Pese a que con frecuencia se coloque al lado del terror, el horror manifiesta tener características opuestas. Etimológicamente deriva del verbo latino horreo que, como el griego phrisso, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva en el adjetivo español horripilante. El ámbito de significación de horreo y phrisso denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela. El

¹En la mitología griega, Ares(en griego antiguo Ἄρης ?Areôs, 'conflicto bélico') se considera el dios olímpico de la guerra, aunque es más bien la personificación de la fuerza bruta y la violencia, así como del tumulto, confusión y horrores de las batallas, en contraposición a su hermanastra Atenea, que representa la meditación y sabiduría en los asuntos de la guerra y protege a los hombres y sus habitaciones de sus estragos. Los romanos le identificaron con Marte, dios romano de la guerra y la agricultura (al que habían heredado de los etruscos), pero éste gozaba entre ellos de mucha mayor estima.

movimiento de huida parece por el contrario excluido. ? El horror puede ser inscrito en la constelación etimológica del miedo. Hay algo de espantoso pero, más que al miedo, concierne a la repugnancia. Invadido por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizándose los pelos.

Cavarero, (2009, 22).

La autora recurre al mito para ampliar el sentido de lo que el lenguaje racional parece incapaz de describir en toda su complejidad., describiendo a la Gorgona Medusa como la encarnación del horror en la mitología griega. *Medusa es la cabeza cortada. Ante todo, repugna su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura. El ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular.* Cavarero, (2009, 24).

Más que ante la muerte, el horror surge entonces frente a la destrucción del cuerpo como sentido, de la violación de las unidades semánticas que nos mantienen vivos como sujetos. He allí, probablemente, la tendencia a calificar de in-humanos los actos que arremeten contra nociones, objetos y espacios sagrados, rompiendo la ilusión de sentido que sostiene nuestra presencia en el mundo. Ante el horror de la destrucción de todo lo que mantiene colgadas las frágiles amarras del universo que nos brinda la ilusión de seguridad, no hay escape posible. La petrificación es la única respuesta natural ante la revelación del mal, misterio cuya imagen es intolerable a nuestros sentidos.

Lo sabemos, pues Hemos podido saber de seres que han sobrevivido al horror y han salido transformados, somos testigos de las secuelas de la esclavitud, hemos visto los rostros de los niños de Hiroshima, los espectros de los muslims del Lager nazi, las madres llorando fosas comunes, anónimas, atiborradas de cuerpos desmembrados por la tortura militar y policial en Latinoamérica.

El pánico, asociado al dios griego Pan (Hillman, 2007; López-Pedraza, 2001), a pesar de su asociación con patologías contemporáneas, representa un giro en el extremo contrario, el de la huida. Las estampidas, huidas colectivas, los desmayos, desvanecimientos y aullidos, manifestaciones todas de una defensa hiperbólica del cuerpo, un escape ante el agobio de los sentidos, una hipersensibilidad y huida psíquica ante la locura de la destrucción.

El horror, en cambio, asociado a la petrificación, apunta a imágenes de parálisis, de estancamiento, casi de destrucción psíquica e imposibilidad de movimiento. La imaginería de la Medusa nos sugiere aquello que ocurre cuando se ha perdido toda posibilidad de escapar.



El Mito y sus lecturas

La mitología griega nos habla de Medusa, única mortal de las tres Gorgonas, como una criatura terrible: mujer con cabellera de serpientes, dientes de jabalí, alas y manos de bronce. Un ser aterrador que habita en los confines de la tierra, donde permanece invisible. La experiencia de mirarla, rasgo central de su monstruosidad, convierte en piedra al espectador. También nos cuenta de un personaje muy particular, Perseo, quien en lugar de enfrentarla como es propio de los arrojados héroes de la épica griega, la venció armado de una espada curva, sandalias aladas y un casco de invisibilidad, guiándose por su reflejo en un escudo de bronce.²

Los relatos coinciden en la descripción monstruosa de Medusa, algunos atribuyendo su condición a un castigo de la diosa Atenea, posiblemente por haber profanado su templo en su encuentro con Poseidón (seducción o violación en distintas versiones), aunque también se dice que fue consecuencia de la arrogancia con la cual detentaba su belleza. Su sangre tiene propiedades mágicas, una gota puede curar enfermedades, pero también puede causar la muerte. Se ha contado que regada en los desiertos del Líbano una vez hizo nacer víboras de la arena (Ovidio, 1995).

La historia del nacimiento de Perseo, su vencedor, es digna de contar y pertinente para nuestro estudio. Dánae, cautiva en una cámara secreta por su padre Acrisio, fue alcanzada por el dios Zeus, transfigurado en lluvia de oro. Así fue concebido el héroe, luego desterrado por su abuelo junto con su madre. Acogidos por el rey Dictos, viven en paz hasta que el hermano de éste, Polidectes, en una treta para deshacerse del hijo y quedarse con la madre, reta a Perseo a traerle la cabeza de la Medusa.

En esta hazaña es guiado por Atenea, diosa de la sabiduría y la civilización, quien le instruye en la necesidad de evitar mirar directamente al monstruo. Hermes, dios de los caminos, le presta las herramientas indicadas para la tarea. Una vez decapitada la Gorgona, emergen de su cuello el caballo alado Pegaso y el héroe Crisaor. La cabeza es aún utilizada por Perseo para enfrentar a sus enemigos, petrificándolos. Luego la entrega a Atenea, quien la porta en su escudo de guerra, como amuleto de protección e instrumento mortífero (Kerenyi, 1991 y Graves, 1981).

Los diversos relatos convergen y se contradicen, mostrándonos una riqueza de sentidos múltiples. La liviandad de una lluvia de oro



² Distintas referencias al mito aparecen antiguamente en Homero (La Ilíada, 750-725 a.C. Ed. 1991.), Hesíodo (El escudo de Heracles y La Teogonía (700 a.C., Ed. 2007), Eurípides (Ion, 413 a.C., Ed. 1998), Apolodoro (La Biblioteca, siglo II a.C., Ed. 2004) y Ovidio (Las Metamorfosis, 43 a.C. Ed. 1995). Aproximaciones modernas incluyen las recopilaciones de Karl Kerenyi (Los dioses de los griegos, 1951. Ed. 1991) y Robert Graves (Greek Myths, 1955, Ed. 1981). Doxa(ó) es una palabra griega que se suele traducir por 'opinión'. Fue un concepto utilizado por Parménides, al distinguir la «vía de la verdad» de la «vía de la opinión», y más tarde por Platón, quien la diferenciaba de episteme. Barthes la retoma en su acepción de opinión a-crítica, la opinión de la masa, carente de reflexión, las verdades ya dadas y no cuestionadas.

y la pesadez de la piedra, la belleza cautivadora y el horror paralizante, la sangre que mata y cura. Las serpientes y el caballo alado. El poder de petrificar que se mantiene después de la muerte. La cabeza como talismán, que protege y asesina. La máscara y el espejo. Muchos elementos que sugieren, a través de su profunda ambigüedad, la naturaleza numinosa de la Medusa. Si lo ambiguo es inherente a lo sagrado, el rol de los mitos, como propone René Girard en *La Violencia y lo Sagrado*, (1975) es generar diferencias y contrastes, mostrarnos ambos rostros de lo sagrado. La otredad imposible, intolerable, aquello que no puede ser representado, lo monstruoso que no podemos soportar.

En las lecturas sobre La Gorgona no faltan interpretaciones que resaltan el carácter sanguinario de Perseo, asesino temeroso del poder paralizante de la belleza de Medusa (Palaephatus, y Malalas, c.p. Garber y Vickers, 2003). Podríamos además preguntarnos por qué el héroe es varón y el monstruo mujer, y hay autores que lo han hecho. Robert Graves interpreta el mito como narración del pasaje de una cultura matriarcal a la era del dominio del patriarca, la derrota de lo femenino en Occidente (Graves, 1981).

Existe toda una línea de lecturas centradas en el sexo de la Gorgona, encabezadas por la mirada feminista de Helene Cixous (1937 -), quien aborda el mito como historia del castigo propinado a la mujer por el ejercicio de su sexualidad, profanación de las leyes de la cultura (*La risa de nuestras medusas*, 1995). Más que al androcentrismo griego, su trabajo parece réplica a un escueto y tal vez "castrante" comentario de Freud (1922) sobre la Medusa, asociándola con la impresión que causa al hijo varón la visión de los genitales de la madre. Lo femenino como territorio agreste, desconocido, nos señala Cixous (1995), es la imagen construida por quien desea poseer, dominar. La fuerza de esta lectura y su resonancia entre otros autores (Garber y Vickers, 2003), sugieren lo monstruoso como construcción de la otredad temible. Aquello que como distinto no logramos reconocer en su diferencia y nos espanta, en una petrificación de visiones manidas, reductivas.

El poder del mito

Desde la filosofía y la teoría literaria, Paul Ricoeur (1913 - 2005)³ rescata el valor del mito, la poesía y los relatos de ficción en sus posibilidades de reconfiguración de la realidad, es decir, en su potencia como figuras discursivas generadoras de conocimiento sobre el mundo, elaborando una hermenéutica fenomenológica, un camino de lectura creativa, re-creativa de las producciones de sentido humano. Alejándose de la noción de un sujeto cognoscente estático, ni sujeto(s) ni objeto(s) serían sustancias aprehensibles de

³ Filósofo francés, precursor junto con Hans-Georg Gadamer (1900-2002), de la hermenéutica, corriente interpretativa que toma fuerza en el mundo académico a partir de sus trabajos a principios de la década de 1970, desde la construcción de un método propio para las llamadas "ciencias del espíritu".





manera transversal, se elabora conocimiento en el curso temporal de una historia que se cuenta y que da sentido, que construye identidades narrativas, que recrea mundos-de-vida, siempre móviles, continuamente reactualizados, reconfigurados en cada nuevo relato (2004).

Este acercamiento a la interpretación del mito se diferencia de la visión alegórica, que en su traducción a un mensaje claro agota la riqueza de la historia; de la visión gnóstica, y de la teología, las cuales remiten a una función explicativa que reduce el mito equiparándola a una verdad definitiva (noción de pecado original, por ejemplo), apostando a la certeza sobre los fenómenos más oscuros de la vida. Como lo señala Kerbs (2000), refiriéndose al método de Ricoeur, "la interpretación filosófica reconoce que los mitos expresan una experiencia que el saber nunca puede agotar, la cual siempre desemboca en lo inescrutable e insondable".

Es el abordaje hermenéutico-fenomenológico que propone nuestro autor, quien sugirió que la tarea más grande del pensar era la de encontrarle sentido al mal. Y no un sentido equiparable a la verdad absoluta, ni a la gnosis, pues reconoce el mal como un misterio, irreductible a la función lógica y a la certeza de la fe. Nos indica la necesidad de releer lo que ya ha sido contado en el lenguaje simbólico de los mitos, en un sentido analógico a este, en lugar de proseguir en el camino del pensamiento lógico, el cual considera agotado en sus posibilidades de generar saber sobre la contingencia, el mal, lo insondable e insoluble de la vida (Ricoeur, 2003).

La interpretación entonces, en este sentido, no consiste en suprimir la ambigüedad ni en acometer traducciones literales, sino en comprender la plurivalencia de la historia y su caudal simbólico, haciendo explícita su riqueza.

Desde la psicología, es en el psicoanálisis donde encontramos también una revalorización del mito y la fantasía. A lo largo de la historia del psicoanálisis se ha intuido la importancia de los relatos sagrados tradicionales para la comprensión de lo humano, individual y colectivo. El mismo Ricoeur, en su trabajo sobre Freud (2004), nos recuerda que para el psicoanálisis, los mitos no son fábulas, sino una manera de ponerse el hombre en relación con la realidad fundamental, sea cual fuere. Así, se han realizado distintas aproximaciones desde el psicoanálisis a una lectura de las imágenes brindadas por la mitología, las producciones artísticas, los cuentos de hadas y el folklore.

En esta lectura alrededor de la Gorgona Medusa y sus reactualizaciones, nos guiamos principalmente por los desarrollos post-jungianos, quienes retoman el hilo dejado por Carl Jung (1875-1961) cuando propone una lectura más amplia que las interpretaciones freudianas, referidas siempre al inconsciente personal, sugiriendo la presencia de elementos culturales y universales en las profundidades anímicas de cada sujeto. Jung, menos interesado que Freud en el status científico de la técnica psicoanalítica, sigue los caminos de la hermeneusis en su respeto a la equivocidad del símbolo.

Según Marta Vélez (2000), filósofa colombiana, la psicología analítica jungiana es hermenéutica, en cuanto procedimiento mediante el cual un símbolo encuentra sus relaciones y equivalencias significativas con otras formaciones de la cultura, conectando y relacionando al sujeto con su ser cultural y con el devenir simbólico de la humanidad, así como con sus orígenes más primigenios.



Esta investigadora, quien realiza una lectura de la violencia sicarial colombiana desde el mito, brinda claves metodológicas en su comprensión de las relaciones entre psicoanálisis, mito y filosofía. Al respecto, su propuesta de contrastar este abordaje interpretativo con la noción del concepto como petrificación:

La psicología jungiana es hermenéutica, ya que el diálogo establecido en ella con las manifestaciones psíquicas parte de su concepción del símbolo como expresión dinámica y no como concepto rígido e inmovilizante de la libido, y, por ende, de la comprensión de la psique en su realidad metafórica y en su expresión paradójica e inagotable. (Vélez, 2000)

Tomamos en cuenta además los trabajos de dos psicólogos post jungianos, quienes nos brindan miradas contemporáneas a la relación mito, literatura y psicoanálisis. James Hillman (1926-), en un trabajo sobre la función sanadora de la ficción (*HealingFiction*, 1983), plantea la importancia de considerar las cualidades primordialmente poéticas de la psique, almaliteraria de la cual surgen todas las producciones humanas, con lo cual los distintos relatos sobre la vida, llámese biografía, testimonio, ficción, sueño, reportaje, denuncia o caso clínico, consistirían en manifestaciones poéticas, formas discursivas generadas para dar sentido a un aspecto de lo psíquico. Revelando además, en su creación poética personal, la emergencia de algún mito, pues cada manifestación artística, científica, poética individual, es una forma de presentación de nuestros "dioses". Estos dioses son formas arquetipales, figuraciones de los elementos constantes, eternos, siempre metáforas, nunca han de entenderse en sentido literal, cuya **petrificación** destruye la riqueza del sentido que pueden brindarnos (Hillman, 1983).

De Rafael López-Pedraza (1920- 2011), fundador de la Sociedad de Analistas Jungianos en Venezuela, cuya obra completa toca a este trabajo, por su dedicación al mito, psique y arte, nos interesa particularmente su adopción del término *indirección*, cualidad central de la psicoterapia como arte. Sin elaborar un concepto, utiliza este neologismo a lo largo de su obra (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2006, 2007), refiriéndose a la necesidad de no enfrentar los aspectos sombríos de la psique, al estilo freudiano tradicional de la interpretación como traducción, en un afán por disolver los complejos al hacer consciente lo inconsciente, con lo cual se logra apenas una identificación (llámese diagnóstico, etc...) con alguna imagen o contenido literalizado, que estanca las posibilidades creativas de la psique.

Estos autores retoman a Jung (1939) en su propuesta de amplificar los contenidos presentados en las imágenes de los sueños, relatos o producciones creativas individuales, asociándolos siempre con imágenes de la literatura y la mitología para aportar densidad semántica y comprenderlas en su riqueza, evitando la simplificación y la reducción.

Estos desarrollos actuales parten de una fuente común. El psicoanálisis ha tenido siempre una relación con la mitología, la literatura y con el arte en general, aunque sus métodos iniciales hayan sido trascendidos. Los acercamientos de Sigmund

Freud (1856-1939) a estos lenguajes pasan desde un diagnóstico de la psicopatología del autor a partir de la obra de arte como expresión de conflictos sublimados (trabajos sobre Leonardo, 1910 y Dostoievski, 1928), lectura del proceso creativo como manifestación de las leyes del inconsciente (en el trabajo sobre la Gradiva, 1906) hasta la interpretación de un mito griego como exponente de la estructura universal de la dinámica psíquica humana (Edipo, que atraviesa toda su obra)⁴. El abordaje que asume es el de un descubrimiento, Freud concibe el material mítico y artístico como objeto de estudio, en su posibilidad de revelar verdades sobre lo humano.⁵

Recordemos ahora que el psicoanálisis se inicia con un trabajo titulado Estudios sobre la histeria (1895), donde Freud expone relatos de pacientes que recuerdan experiencias infantiles, en su mayoría de índole sexual, las cuales han dejado huella en su psique, contribuyendo a largo plazo con la formación de aquellos síntomas aparatosos, que cedían mágicamente ante la recuperación consciente de la memoria lesiva originaria. Este proceso de narrar a través del cuerpo los gritos ahogados de un pasado encapsulado, coagulado, se denominó trauma (del griego *trôma*, *traûma*: herida, agujero), expresión que persiste en la terminología psicológica y en el habla cotidiana, demostrando cuánto penetró en el imaginario colectivo la noción de una infancia que marca poderosamente la vida adulta con sus impresiones. Podría decirse que ese proceso de visibilizar lo invisible cumplió la función de traer a la palestra una infancia ignorada, violentada por una sociedad que sencillamente no la veía.

O pudiéramos hablar de la invención de una infancia nueva, una categoría hasta entonces impensable. Definitivamente en la actualidad (y no sólo gracias a Freud, por supuesto⁶), el niño es considerado de modo muy distinto. De no-lugar nos atreveríamos a decir que detenta un trono en nuestra cultura. Lo cual, es necesario acotar, no parece haber contribuido significativamente con la erradicación de los desmanes cometidos diariamente contra niños de carne y hueso.



⁴ Edipo, según prosigue el mito, después de haberse descubierto que había asesinado a su padre y que su esposa era su madre así como hermanos sus hijos, se lacera los ojos. Ciego y desterrado de Tebas, pasa sus últimos años errante, acompañado por su hija Antígona, quien a su muerte regresa a la ciudad con sus hermanos.

⁵ En el mito, los dos hermanos varones de Antígona se encuentran constantemente combatiendo por el trono de Tebas, debido a una maldición que su padre había lanzado contra ellos. La guerra concluye con la muerte de los dos en batalla, cada uno a manos del otro. Creonte, entonces, se convierte en rey de Tebas y dictamina que, por haber traicionado a su patria, Polinices no será enterrado dignamente y se dejará a las afueras de la ciudad al arbitrio de los cuervos y los perros. Los honores fúnebres eran muy importantes para los griegos, pues el alma de un cuerpo que no era enterrado estaba condenada a vagar por la tierra eternamente. Por tal razón, Antígona decide enterrar a su hermano y realizar sobre su cuerpo los correspondientes ritos, rebelándose así contra Creonte. La desobediencia acarrea para Antígona su propia muerte: condenada a ser enterrada viva, evita el suplicio ahorcándose.

⁶ En la construcción del poderoso imaginario en torno la infancia han contribuido los escritores románticos, como Víctor Hugo (1802-1885), Goethe (1749-1832), Flaubert (1821-1880), con sus descripciones sobre esta primera edad, siempre celebrada en sus obras. Entre la literatura y la filosofía, destaca el *Emilio* de Rousseau (1762), considerada por muchos como base de la pedagogía moderna. Su defensa de la infancia, vista como edad de inocencia, en la cual el hombre está más cerca de la naturaleza y la libertad, marcan el inicio de una larga tradición de estudios sobre la evolución del ser humano centrada en la importancia de los primeros años para la conformación del individuo.

Otras miradas

Aparentemente, Freud abandonó esta línea en lo sucesivo, evitando la confrontación con la realidad de una sociedad que abusaba tan cotidianamente de los niños, y se refugió en el mundo de la fantasía, eludiendo todo compromiso político con el saber que le proporcionaba la experiencia del relato de sus pacientes, tal vez por la dificultad del público para tolerar esta información⁷ o su propia incapacidad para asumirla.⁸ Una percepción comprensible, desde el campo del activismo social. Freud nunca abandonó la noción de trauma, pero definitivamente privilegió el mundo psíquico y recalcó siempre su preponderancia en la construcción subjetiva de la vida de cada individuo. Tanto que, a pesar de la certeza con la cual afirmaba el carácter científico del psicoanálisis, comparándolo a un proceso de excavación arqueológica, se permite hablar de construcción (1937) e, indirectamente, agregamos, de re-creación, de nuevos sentidos en la elaboración de recuerdos así como de narraciones e imágenes que se suceden en la alquimia de la relación terapéutica. Proponemos una relectura de esta aparente evasión de Freud. Aquel primer encuentro frontal con el horror del abuso sexual infantil y las repercusiones de la palabra trauma nos sugieren la presencia del mito de la Gorgona Medusa y su decapitación a manos de Perseo. Relato que intentaremos leer como lo propone el escritor Ítalo Calvino (1923 - 1985), en su último trabajo, (*Seis propuestas para el próximo milenio*, 1995).

El autor escoge iniciar su testamento poético recordando a Perseo, concebido por un polvo de oro liviano y fino, imagen inversa a la piedra, tan pesada como dura, símbolo de la eternidad inalterable, destacando la importancia de la levedad, representada por el sigilo y las formas siempre indirectas de abordar el horror, contrarias a la pesadez repetitiva que estanca y detiene la creatividad o cualquier forma posible de movimiento. Calvino (1995) se deleita con la liviandad de Perseo, quien se apoya en los vientos y las nubes, lo más leve que existe, para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, así como el poeta emprende una lectura del milenio sin certezas, huyendo siempre a *la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo*.

Frente a la contundencia de ciertos discursos sobre los aspectos más insolubles de la vida, seguimos a Calvino en su valoración de una ligereza que no debe confundirse con frivolidad ni con el abandono, pues propone que hemos de ser livianos como el pájaro, nunca como la pluma que se abandona a donde la lleve el viento.

⁷ Aquella primera publicación acarreó consecuencias negativas, ostracismo de parte del gremio médico, rechazo del público y el alejamiento de su colega, mentor y amigo Joseph Breuer.

⁸ Judith Herman, (1997), quien retomó esa línea inicial haciendo un recorrido histórico de los estudios sobre trauma y ha contribuido notablemente a la comprensión de las secuelas clínicas de vivencias de horror.

Así, en el mundo de imágenes literarias creado por Calvino hay un hombre cortado en dos mitades que viven con independencia una de la otra (el vizconde demediado, 1952), un caballero inexistente (1959) que habla y se mueve dentro de una armadura vacía, un barón rampante (1957) que pasa su vida en las copas de los árboles. Huyendo a la pesadez del mundo no en un escapismo fácil, no para quedarse estancado en la altura segura de una torre. Se trata, como lo observó Elizabeth Sánchez Garay (1999) en un trabajo publicado sobre este autor, de una distancia irónica, de una conciencia lúdica, más que una forma concreta es una actitud, una voluntad de la creación literaria, sin cegarse a la monstruosa realidad, escoger la distancia de una mirada a través del espejo de la fantasía, de la ficción y la imaginación poética.

Subir a los árboles para ver mejor el horror que amenaza con osificarnos, dar el salto para aprender a caminar en un mundo entre mundos, con la cabeza entre las nubes.

...es el ágil y repentino salto del poeta-filósofo, que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempo, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte como un cementerio de automóviles herrumbrosos. (Calvino, 1995)

Para dar ese salto en un abordaje consciente de todas las sutilezas del horror y su comprensión en el relato mítico y literario, huyendo a las realidades graves, ruidosas en su contundencia, hemos recuperado distintos rastros que ha dejado el mito en las lecturas de autores de contextos y campos diversos. Estos hilos siguen resaltando la complejidad de la historia, su riqueza simbólica, la insistencia en la ambigüedad y la polivalencia, que se destaca en la presencia de varios elementos opuestos que pueden dar pie a distintas discusiones sobre los sentidos múltiples del monstruo y el héroe, la máscara y el casco de invisibilidad, la mirada directa y el reflejo.

Con este interés de apertura en mente, más que la escueta referencia directa al mito que realiza Freud en *La cabeza de la Medusa* (1922)⁹, consideramos pertinente su alusión no enunciada en *Lo siniestro* (1919), cuando despliega sus reflexiones sobre aquello que se encuentra oculto, que nos resulta extraño pero que proviene de lo familiar, aquello que no somos capaces de soportar, cuya confrontación amenaza con dejarnos ciegos.

Cerrar, cercar a la Gorgona, nos muestra el mito, no es el camino para vencer el horror. La palabra vencer, incluso, pertenece a la jerga heroica. Nuestra posición ha de ser más indirecta, sutil, si deseamos acercarnos a una imagen tan poderosa. Micklem (1979), psicoanalista inglés contemporáneo, hace una incursión en la lectura de la imagen que entre otras facetas alude a la extrema distancia e inaccesibilidad de la Gorgona, desde las descripciones sobre su ubicación.

⁹ Donde se limita a equiparar la cabeza serpenteada de la Gorgona con los genitales de la madre.



Nos recuerda que Medusa y sus dos hermanas viven más allá de las Graias¹⁰, en una tierra fantásticamente lejana, hacia los confines del mundo.

Hesíodo (c.p.Kerenyi, 1991 y Graves, 1981) las ubica en el otro extremo del Océano, su orilla nocturna, en el borde de la tierra. Un sitio tan lejano que no hay rayo de sol o de luna que pueda alcanzarlo para aliviar su oscuridad.

Alrededor del mito este autor trabaja el tema de la imagen intolerable, aquello que no podemos, que no estamos destinados a mirar, que sólo puede ser alcanzado a través de la indirección, término que toma de López-Pedraza, (1998-2007), en alusión al trabajo hermético de la psicoterapia, que navega por las aguas oscuras del inconsciente sin enfrentar sus monstruos dormidos.

Micklem (1979) asocia la petrificación medusina con la psicosis, desestructuración del alma, desmembramiento psíquico, pérdida de la coherencia del lenguaje, parálisis, mudez... Monstruo mítico de la clínica psicológica, asumido heroicamente por la ciencia médica, aliviados sus síntomas con fármacos, aún sin cura conocida en su forma de presentación más aterradora por su cronicidad, la esquizofrenia. El término de trauma, elegido en el presente estudio, es anterior en la historia del psicoanálisis, de una acepción más amplia, puede incluir la psicosis, sus presentacionessintomáticas son proteicas, difusas, multiformes, abarca cualquier forma de quedar petrificado en la historia pasada, atrapado en el horror.

Es inevitable reconocer el riesgo de la repetitividad ante estos temas. En torno a la destructividad que el hombre es capaz de dirigir hacia sí mismo se ha escrito mucho, quizás demasiado. Martín- Barbero advierte el carácter sintomático de este exceso de reportes, artículos y libros sobre el tema de la violencia. *Como si al cercarla con palabras creyéramos poder conjurarla o al menos acorralarla* (en Daza y Zuleta, 1997, ix). Tal parece que la modernidad ha intentado vencer al horror encerrándolo en conceptos, categorías, diagnósticos y veredictos judiciales. No hace falta una revisión exhaustiva para comprobar que el horror no ha hecho más que incrementarse, como las serpientes míticas que se multiplican al cortarse una de sus cabezas.

Estos investigadores nos hablan de la necesidad de renovar las miradas, de trascender las disciplinas y posturas consagradas, de abandonar la pretensión de una ciencia acumulativa y atrevernos a idear nuevas formas de acercamiento a estos monstruos de nuestras culturas, a construir marcos epistémicos según los mundos en los cuales nos desplazamos; movedizos, inconstantes, ilógicos (o mejor, con sus propias lógicas), que debemos comenzar a vislumbrar. No desde la topia segura, donde estos lugares se encuentran representados con una certeza petrificante. Miradas oblicuas, trazos inciertos, cartografías nocturnas para adentrarnos en territorios complejos.

¹⁰ Las Graias o Grayas, cuyo nombre en griego significa viejas, fueron tres hermanas, doncellas de pelo gris parecidas a cisnes. Tenían entre todas un solo ojo y un solo diente, que compartían. Moraban en una cueva que se halla a la entrada de la tierra de las Gorgonas, más allá del océano. Perseo les robó el ojo cuando una de ellas se lo pasaba a la otra, a fin de que ninguna de las hermanas pudiera ver. De esta manera les obligó a revelar el secreto del camino hacia las Gorgonas (Kerenyi, 1999).



Otras figuraciones del horror

Siguiendo este trayecto, en lugar de recurrir a estudios sobre la violencia, recuperaremos brevemente algunos acercamientos indirectos al horror, término con el cual pretendemos aludir a todas aquellas zonas grises, sombrías, de la humanidad, desterradas al apelativo de in-humanas. El odio, la crueldad, el mal, nociones específicamente humanas (a diferencia de la violencia y la agresión). Sobre este tema más que conceptos petrificados hallamos aproximaciones metafóricas, construcciones teóricas sobre aquello que no puede ser abarcado en una terminología científica convencional y cabe remitir a la imaginación poética y la teoría literaria.

Lo siniestro en Freud

Trabajado por los estudiosos de las letras y las artes en general mucho más que entre psicólogos y psiquiatras, el artículo de Freud sobre lo Siniestro (1919) nos muestra un cuidadoso acercamiento a fenómenos oscuros de la psique, que sólo pueden ser abordados metafóricamente, a través de las imágenes presentes en los mitos y en el arte. Freud se detiene a reflexionar sobre esto en torno a la relación que encuentra entre los cuentos de hadas y las pesadillas. Específicamente toma en consideración el cuento *El arenero* (1817) de E.T.A. Hoffman, una historia de terror sobre un sujeto que arranca los ojos a los niños. En torno a los elementos presentes en este relato y su constancia en el género de cuentos que inspiran miedo, realiza una lista de características de los que llama *unheimlich*, término que ha sido traducido al español como siniestro. Freud rastrea las traducciones de la palabra y sus etimologías en distintos idiomas, encontrando que su definición no puede ser unívoca, pues remite a nociones opuestas, de lo extraño y lo familiar. Se asocia además al conocimiento, en su asociación con las artes ocultas, con aquello que no puede ser conciente. La definición que termina adoptando es la ofrecida por Schelling: "Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, lo que estaba destinado a ser secreto, pero que sin embargo se ha manifestado, ha salido a la luz" (s/f. c.p. Freud, 1919).

Su abordaje a esta noción de lo siniestro, lo ominoso, recuerda la concepción de Girard (1978) sobre lo sagrado, lo numinoso, como algo terrible, monstruoso. Lo traemos a colación por su doble condición de maravilloso y terrible, en la ambigüedad característica de lo mítico. Lo siniestro como aquello que no puede ser nombrado ni mirado directamente, pues corremos el peligro de quedar enceguecidos por su visión. A pesar de una alusión indirecta al incesto, en este artículo no hay traducciones literales del contenido mítico, probablemente uno de sus mayores logros, pues de esta manera logra transmitir en su profundidad la conciencia de tratar con algo muy delicado, con aspectos de la psique que, si bien todos llevamos dentro, no tenemos la capacidad para enfrentar directamente y sólo pueden ser asomados a través del lenguaje metafórico.

Freud reconoce en este artículo y en *Personalidades psicopáticas* en el teatro las cualidades del arte para contener lo que no puede ser dicho de otra forma. Como recuerda López-Pedraza (2000) en su interpretación de una cita de Lezama Lima, la imagen (poética) es aquella que hace posible lo imposible.



Lo real en Lacan

Jaques Lacan (1901-1981), en su división de los tres grandes registros, describe lo Real como aquello que no puede ser adscrito a lo imaginario ni a lo simbólico, es decir, los aspectos insolubles de la vida, las contingencias imposibles de representar con imágenes o símbolos verbales.

Se trata de una categoría críptica y difícil de definir, para hacerlo Lacan se refería siempre a los otros dos registros, puesto que Lo Real se trata de lo que no es imaginario ni se puede simbolizar, todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y es no-representable. Aunque las palabras se asemejen, no debe confundirse con el concepto de "realidad", puesto que ella más bien pertenece al orden del lenguaje, simbólicamente estructurado. Lo real aparece en la esfera de la sexualidad, de la muerte, del horror y del delirio. Lo real es lo que no podemos pensar, imaginar o representar, es decir, lo inconceptualizable, lo que no se puede poner en el lenguaje, constituyendo un indeterminado incontrolable.

Para Roudinesco (1998), este término lacaniano tiene deudas con *La parte maldita* de George Bataille (1949). El autor elabora en este trabajo sobre las formas heterogeneas (opuestas a lo homogéneo), excluidas de la posibilidad del conocimiento científico. Estos elementos imposibles de asimilar a la homogeneidad social pueden equipararse a las elaboraciones de Lacan sobre lo insoluble, lo imposible, lo real.

Además vale la pena resaltar un comentario de Lacan sobre este término en el análisis de un sueño conocido como la inyección de Irma (1992), donde equipara la boca de Irma a una cabeza de Medusa, y luego subraya que lo real es el origen y fuente de una duda fundamental necesaria para la ciencia.

La sombra en Jung

Pero volvamos al precursor de López Pedraza (1920-2011), Hillman (1926-), y Vélez (1954-) quienes encuentran en la psicología profunda una forma de acercarse a la comprensión de los fenómenos más oscuros de nuestra cultura.

Si Lacan (1992) logra esbozar la presencia de elementos insolubles en la psique y la cultura, reconociendo que hay fenómenos que se resisten a todo intento de imaginar o

explicar, Carl Jung (1875-1961) elabora en torno al diálogo con el mal y otros fenómenos oscuros como una necesidad humana. Incluso propone como el trabajo más importante en el camino hacia la individuación (término usado para referirse al desarrollo psíquico hacia la completud) el encuentro con la Sombra, el arquetipo de aquello que en nuestra psique ha sido desterrado a los cuartos de atrás, al sótano, al basurero.

Magaly Villalobos, psicoanalista venezolana contemporánea, precisamente recupera el mito de la Medusa en relación con este arquetipo jungiano de la Sombra, leyendo a Perseo como el hombre que toma conciencia de su lado oscuro (2008), la labor que Jung indica como central en nuestro crecimiento psíquico. Aunque lo expresa como una tarea eterna y siempre incompleta, pues es nuestra tendencia dejar en la sombra ciertos aspectos intolerables, que estarán en un punto ciego, de imposible acceso a nuestra conciencia.

Las culturas tienen su sombra colectiva. El mendigo, el delincuente, son imágenes de lo que relegamos a los márgenes de lo social. La figura del paria (Valera- Villegas, 2006), arquetipo de la voz silenciada, el elemento negado.

Para Ricoeur (2007), la comprensión del mal era la tarea del siglo, sin embargo una tarea que no podía acometerse directamente.

el mal siempre se confiesa por medio de expresiones indirectas, tomadas de la esfera cotidiana de la experiencia, que tienen el carácter notable de designar analógicamente otra experiencia que llamaremos provisionalmente experiencia de lo sagrado.(Ricoeur, 2007.)

Y la indirección necesaria para aproximarnos a monstruos dormidos como las Gorgonas, que se encuentran en territorios inalcanzables para el ojo de la razón humana, sólo puede ser lograda, para Ricoeur, como elaboración simbólica, en el lenguaje poético.

Ante lo inexpugnable, parece decirnos el autor, las vías directas de la racionalidad son inútiles. Y no se trata de ignorar al monstruo en un sueño escapista. Recordemos su propuesta para el abordaje de textos, la hermeneusis fenomenológica acomete la lectura de mitos y símbolos con el mismo lenguaje figurado, explicitando su riqueza mostrando por analogía el caudal de contenidos y sentidos posibles, apuntando a los distintos caminos que señala sin cerrarnos a ninguno.

Volviendo al mito...

Ovidio (1990) nos relata la delicadeza de Perseo en su tratamiento de la cabeza de Medusa, ya vencida pero aún peligrosa, la cual debe posar sobre el suelo para lavarse después de la batalla: Para que la áspera arena no dañe la cabeza de serpentina cabellera, Perseo mulle el suelo cubriéndolo con una capa de hojas, extiende encima unas ramitas nacidas bajo el agua, y en ellas posa, boca abajo, la cabeza de la Medusa.

Calvino (1990) elabora sobre la levedad del héroe a partir de este gesto, y destaca cómo aún consigue mantener dominado el temible rostro llevándolo oculto bajo un manto, en aventuras posteriores. Micklem (1979) señala que la conducta de Perseo es poco heroica en su encuentro y tratamiento de la Gorgona. Su hazaña siguiente, derrotando frontalmente a un monstruo marino para salvar a una doncella, es una empresa más propia del héroe. Dar muerte a Medusa, en cambio, es obra de la indirección, término que, afirma, toma del analista jungiano Rafael Lopez Pedraza.

López-Pedraza utiliza este neologismo a lo largo de toda su obra (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002, 2006, 2007). La indirección, esa forma de mirar sin ver nunca de frente, que equipara a la circunvalatio alquímica y al arte del toreo, como metáforas para describir la labor del psicoterapeuta, quien para él siempre ha de saber nadar en las aguas del inconsciente sin irrumpir de frente en los complejos del paciente. López, desde una postura hermética, reflexiona sobre la usual equiparación del psicoanálisis o la psicoterapia con el descubrimiento de la verdad, gesta épica de desenmascaramiento de complejos y secretos oscuros, en la ilusión de que resolver el acertijo nos brindará el desciframiento de la clave de quiénes somos, ¿objeto de la cura?

Una y otra vez, se ha invocado la comprensión como base de la situación terapéutica. Hay incluso psicoterapeutas que creen que una verdadera psicoterapia implica conocer cuál es la causa original-nuclear- de la enfermedad del paciente y que toda la actividad analítica debe dirigirse a alcanzar esa meta. Esta concepción no es sólo inquietante, sino también presuntuosa y alarmante para una conciencia hermética, la cual sentirá que su movimiento psíquico está amenazado de ser substituido por una personalidad monstruosa. (2001, 89-90)

La postura heroica, enfocada en hacer revelaciones, en descubrir verdades ocultas, es legado del Freud inicial, en su éxito con las histéricas parisinas. Pero el psicoanálisis tiene desarrollos posteriores, que incluyen y trascienden ese primer abordaje. Si volvemos a trabajos como *Lo siniestro* (1919) y *Construcciones en psicoanálisis* (1937), encontraremos a un Freud que se acerca a la posibilidad del psicoanálisis como trabajo de poesis, de re-creación de la historia personal en un acercamiento indirecto a los monstruos invisibles del inconsciente, que aparecerán reflejados, tangencialmente, siempre transfigurados en la narración, labor de elaboración simbólica, el fin de un análisis interminable.

Es este último Freud el que deseamos recuperar en su encuentro con el Ricoeur que reactualiza su obra. Aquel Freud pionero, en su empresa de descubrimiento de la verdad sobre lo psíquico, nos legó un mito que re- define la cultura moderna. Como lo resalta Hillman (1990), somos edípicos, más que por el contenido incestuoso del mito, enfatizado en Freud, por la estructura del relato que nos persigue: la intriga, el autodescubrimiento, el develamiento del sujeto en el recuerdo de su vida temprana, la infancia como destino, los padres como dioses creadores, la lectura oracular de los sueños, siempre la necesidad de "hacernos conscientes", la importancia de la revelación. Ricoeur (2002) nos habla del poder de las interpretaciones para modificar el mundo y el psicoanálisis parece ser un vivo ejemplo.

Ahora, trascendiendo la postura del descubridor, heredera del psicoanálisis, seguimos el hilo de la indirección, que también nos ha dejado esbozado Freud, para proponer la posibilidad de otros acercamientos al arte y al mito, como discursos sobre el mundo, tan "válidos" como el análisis del método científico, menos frontales en su interpretación de fenómenos inconmensurables como la violencia, la vida, el amor y la muerte, indirectos en sus miradas sobre las complejidades humanas.

Miradas oblicuas

Aunque el psicoanálisis se gesta en el espíritu científico más heroico y se autodefine como empresa de descubrimiento y desciframiento de (la) verdad sobre el sujeto, en el proceso de acercamiento a lo inconsciente desarrolla otros caminos posibles, y nos hemos propuesto seguirlo en cuanto a la apertura que ofrece a otras lecturas de la violencia en la cultura. Lecturas que quizás nos conducen a nuevas inquietudes, a nuevas interrogantes. Recurriendo a los giros de la metáfora y la analogía, iniciamos un acercamiento a la comprensión de las posibilidades alquímicas de la psique.

La violencia no ha de ser erradicada (nos lo dice Freud, 1932), pero los instintos creativos pueden ser encauzados hacia la elaboración de otros mundos posibles en la imaginación ética. La transformación no es imposible, pero se acomete (o mejor, se realiza, se reactualiza cotidianamente, infinitamente) mediante el ardid de la indirección, explorando las infinitas posibilidades creadoras de la humanidad, que conviven con su también infinita capacidad para la destrucción. Admitiendo la imposibilidad de destruir los monstruos de la cultura occidental, reconocemos su presencia invisible y nos preguntamos si habrá caminos para darles la vuelta, eludiendo el riesgo de ser petrificados en el horror de su contemplación.

Referencias bibliográficas

1. Apolodoro (2004). Biblioteca mitológica. Madrid:Alianza
2. Bataille, Georges (1997). El ojo pineal. Valencia, España: Pre-textos.
3. Calvino, Italo (1995). Seis propuestas para el próximo milenio. (1ra Ed. 1990: Palomar). Madrid: Siruela.
4. _____ (1999) El vizconde demediado. Madrid: Siruela.
5. _____ (2003) El barón rampante. Madrid: Siruela.
6. _____ (2005) Un caballero inexistente. Madrid: Siruela.
7. Cavarero, Adriana (2009) Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea. Barcelona:Anthropos.
8. Cicerón, Marco Tulio (2004). Obras. Madrid:Alianza.
9. Cixous, Helene (1995). La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura. Barcelona:Anthropos.
10. Daza, Gisela y Zuleta, Mónica (1997). Maquinaciones sutiles de la violencia. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores.



1. Daza, Gisela y Zuleta, Mónica (1997). Maquinaciones sutiles de la violencia. Bogotá: Siglo Del Hombre Editores.
2. Duvignaud, Françoise (1987). El cuerpo del horror. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
3. Eliade, Mircea (1992). Mito y Realidad. (1ra Ed. 1963, Harper Y Row). Barcelona: Labor.
4. Eurípides (1998). Ion. Tragedias. Obra completa. Madrid: Gredos.
5. Freud, Sigmund (1895). Estudios sobre la histeria. Obras Completas. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva.
6. _____ (1906). El delirio y los sueños en La Gradiva de W. Jensen. Obras Completas. Tomo II. Biblioteca Nueva: Madrid.
7. _____ (1919). Lo Siniestro. Obras Completas. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
8. _____ (1922). La Cabeza de la Medusa. Obras Completas. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
9. _____ (1928) Dostoevski y el parricidio. Obras Completas. Tomo III. Biblioteca Nueva: Madrid.
10. _____ (1937) Construcciones en psicoanálisis. Obras Completas. Tomo III. Biblioteca Nueva: Madrid.
11. Garber, Marjorie y Vickers, Nancy (2003). The Medusa reader. Nueva York y Londres: Routledge.
12. Girard, René (1975). La violencia y lo sagrado. Caracas: Ediciones Universidad Central de Venezuela.
13. Graves, Robert (1981). Greek Myths. (1ra Ed. 1955). Londres: Penguin Books.
14. Herman, Judith (1997). Trauma and Recovery. Nueva York: Basic Books.
15. Hesíodo (2007). Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen. Buenos Aires: Losada Higinio (2009). Fábulas. Madrid: Gredos.
16. Hillman, James (1983) Healing Fiction. New York: Station Hill.
17. _____ (1990). Oedipus revisited. En Oedipus Variations. Dallas, Texas: Spring Publications.
18. _____ (2005). Aterrible love of war. New York: Penguin.
19. _____ (2007). Pan y la pesadilla. Girona: Atalanta.
20. Hoffman, Nathaniel (1816) El hombre de arena.
21. Homero (1991). Ilíada. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
22. Jung, Carl (1939). Obras Completas. Madrid: Trotta.
23. Kerbs, Raúl (2000). El enfoque multimetodológico del mito en Paul
24. Ricoeur. Revista de filosofía. Vol. XIII. Nº 24. p. 99- 138. Universidad Complutense de Madrid.
25. Kerenyi, Karl (1999). Los Dioses de los Griegos. (1ra. Ed. 1951, Thames y Hudson). Caracas: Monteávila.
26. Lacan, Jaques (1992) El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós
27. Levi, Primo (2005). Trilogía de Auschwitz. Barcelona: El Aleph.
28. López-Pedraza, Rafael (1998). Anselm Kiefer. La psicología de "Después de la catástrofe". Caracas: Festina Lente.

29. _____ (2000a). Dionisio en el exilio. Caracas: Festina Lente. (2000b). Ansiedad cultural. Caracas: Festina Lente. (2001). Hermes y sus hijos. Caracas: Festina Lente.
30. _____ (2002). Sobre héroes y poetas. Caracas: Festina Lente.
31. _____ (2006). Cuatro ensayos desde la psicoterapia. Caracas: Festina Lente.
32. _____ (2007). Sobre arte y psicología. Arquetipos. Revista venezolana de Psicología Jungiana. (2). Pp.4-16
33. Martín-Barbero, Jesús (2005) Transdisciplinariedad: Notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. Ponencia presentada en Congreso Internacional "Nuevos Paradigmas Transdisciplinarios en Las Ciencias Humanas". Universidad Nacional. Bogotá, Abril 7, 8 y 9 De 2003.
34. Micklem, Niel (1979). The Intolerable Image. Spring. Zurich: Spring Publications.
35. Ovidio, Publio (1995). Libro IV. Las metamorfosis. Madrid: Gredos
36. Ricoeur, Paul (1995). Tomo III. Tiempo y narración. México D.F.: Siglo XXI
37. _____ (2004). Freud: una interpretación de la cultura. México D.F.: Siglo XXI
38. _____ (2007). El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología. Buenos Aires: Amorrortu
39. Roudinesco, Elizabeth (1998). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós
40. Sánchez Garay, Elizabeth (1999). El mito de Perseo en la obra de Italo Calvino y la levedad. Espéculo. Revista De Estudios Literarios. Universidad Complutense Madrid.
41. Vélez, Marta (2000) Los hijos de la Gran Diosa: Psicología analítica, mito y violencia. Medellín: Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia.
42. _____ (2007) El errar del padre. Medellín: Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia.
43. Villalobos, Magaly (2009). Hilaturas. Caracas: Tique.
44. Vernant, Jean-Pierre (1996). La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia. Barcelona: Gedisa.
45. Zweig, Connie y Wolf, Steve (2001) Encuentro con la sombra. Iluminando el lado oscuro del alma. Tercera edición. Primera edición: Septiembre 1999. Barcelona: Editorial Kairós

Referencias electrónicas

1. E.T.A Hoffman. El hombre de arena

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/hoffmann/el_hombre_de_arena.htm

(Consultado el 02/04/07)