

**Antropología Experimental**

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>  
2022. nº 22. Texto 13: 201-217

Universidad de Jaén (España)  
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v22.6688>  
Recibido: 12-10-2021 Admitido: 16-03-2022

**Percepción, animismo y formación del símbolo en el arte infantil**

**Belén LEÓN DEL RÍO**  
Universidad de Sevilla  
[belenleon@us.es](mailto:belenleon@us.es)

**Perception, animism and symbol formation in children's art****Resumen**

En este artículo analizaremos los procesos psicológicos que formarían parte de la aprehensión de la realidad en la creación artística infantil que no diferiría del modo de obrar del artista adulto donde hemos comprobado como el niño poseería una concepción del mundo de carácter animista y mágico. Esta función psicológica estaría guiada por la intuición que conectaría al mismo tiempo con la percepción sensorial siendo de carácter irracional además de depender esencialmente de estímulos objetivos derivados de causas físicas que el arte infantil se traducirá en imágenes simbólicas. Estas premisas nos llevarían a la conclusión de que la actividad lúdica-artística del niño se articularía a través de un simbolismo que surgiría del inconsciente y de su afectividad, generando una percepción subjetiva y analógica de la realidad que uniría el entorno exterior del niño con su Yo más profundo, en este proceso la fantasía creativa fusionaría los opuestos impulsando así el desarrollo psicológico del niño.

**Abstract**

In this article we will analyze the psychological processes that would be part of the apprehension of reality in children's artistic creation that would not differ from the way of working of the adult artist where we have verified how the child would possess an animistic and magical conception of the world. This psychological function would be guided by intuition that would connect at the same time with sensory perception, being irrational in nature as well as essentially depending on objective stimuli derived from physical causes that children's art will translate into symbolic images. These premises would lead us to the conclusion that the child's playful-artistic activity would be articulated through a symbolism that would arise from the unconscious and from its affectivity, generating a subjective and analogical perception of reality that would unite the child's external environment with its Deeper, in this process the creative fantasy would merge the opposites thus promoting the psychological development of the child.

**Palabras clave**

Símbolo. Animismo. Subjetividad. Inconsciente. Juego  
Symbol. Animism. Subjectivity. Unconscious. Game

## Introducción

La percepción de la realidad exterior sería asimilada por el niño a través del juego simbólico y la imaginación que plasmaría en sus creaciones plásticas donde podemos ver la influencia de procesos inconscientes como el simbolismo, el animismo, la empatía o la abstracción lo que nos llevó a realizar un análisis de la producción plástica infantil con el objetivo de estudiar estas funciones. El método seguido ha consistido en la observación directa de la actividad artística de un grupo de siete niños de ambos sexos cuyas edades estaban comprendidas entre los dos y los doce años durante un periodo de quince años, donde recopilamos y clasificamos más de ochocientos dibujos además de trabajos volumétricos contruidos de manera espontánea por los niños con todo tipo de materiales. Durante el transcurso de las investigaciones no se intervino en ningún momento en la actividad creativa llevada a cabo por los niños con el propósito de que elaboraran sus trabajos libremente, además de no dar ningún tipo de pautas relacionadas con el uso de los materiales, técnicas, temáticas o métodos que pudieran influir en su producción plástica con el fin de no falsear el espíritu creativo del niño, obteniéndose de esta manera un rico material que nos ha servido para asentar nuestras líneas de investigación. Un examen de los resultados nos ha llevado a concluir como el niño tendría una forma de afrontar el arte muy parecida a la del artista adulto donde primaria la influencia del inconsciente mediante la puesta en marcha de la fantasía a lo largo de las diferentes edades analizadas y una tendencia hacia la búsqueda de una totalidad de carácter arquetípico que una los opuestos, idea universal que aparece en la tradición e investigación etnológica.

### 1. El juego y la aparición de símbolos en el arte infantil

J. Piaget afirma como el juego simbólico del niño se reintegraría a su inteligencia surgiendo de esta manera el símbolo, ya que la estructura que conformaría el pensamiento infantil no se movería mediante conceptos unidos a la lógica y la razón, sino que sería la imaginación creadora la que participaría como asimilador estableciéndose “como motor de todo pensamiento ulterior y aún de la razón” (Piaget, 2019, p. 224). El juego simbólico que surgiría de esta asimilación no sólo finalizaría en la creación imaginativa del niño, sino que tendría que ver con todo su pensamiento dirigiéndolo desde un sentido egocéntrico. El niño interiorizaría el símbolo mediante la representación al mismo tiempo que iría ampliando su pensamiento hacia lo conceptual, produciéndose en este proceso una asimilación simbólica que se reintegraría en su pensamiento mediante la imaginación creadora. La función simbólica estaría por encima del lenguaje y del pensamiento racional siendo “esencial para la constitución del espacio representativo, así como para las categorías <reales> del pensamiento” (Piaget, 2019, p. 380).

Para C. G. Jung el proceso simbólico aparecería en el juego infantil mediante el acto creativo del fantaseo donde el niño haría resurgir imágenes primordiales que pertenecería a nuestra herencia espiritual llamando la atención de como el pensamiento del niño sería muy parecido al mitológico: “Anima sus muñecos y sus juguetes en general, y en niños dotados de fantasía no es difícil observar que viven en un mundo maravilloso” (Jung, 1993, p. 46). J. Piaget en sus investigaciones ha podido comprobar como durante el juego el niño podría metamorfosear un objeto en otro distinto o incluso atribuir a sus muñecos acciones que le son propias, en esta actividad lúdica la imaginación simbólica se constituiría en un instrumento o forma del juego, utilizando el símbolo para representar los seres o acontecimientos de su actividad, pero sobre todo de su vida afectiva que por medio del símbolo serían evocadas y pensadas. Este símbolo derivado del juego se transformaría de forma paulatina en representación adaptada como ocurre con los amontonamientos informes que realizan los niños y que se llegan a convertir “en construcciones juiciosas, de maderas, piedras, etc.” (Piaget, 2019, p. 158) (Fig. 1).



**Figura 1.** Amontonamientos con piedras de un niño de 6 años.

Según J. Piaget de los cuatro a los siete años la asimilación simbólica del niño se hace más cercana a la realidad siendo sus creaciones materiales más precisas, mostrando un cuidado más creciente en su construcción como se puede apreciar en sus dibujos y en sus expresiones volumétricas donde coordinarían “cada vez más el ejercicio lúdico sensoriomotor y el intelectual con el símbolo mismo” (Piaget, 2019, p. 191). Esto se puede ver en las figuras realizadas a lo largo de esta etapa con distintos materiales (Fig. 2).



**Figura. 2.** Representación de una figura humana de un niño de 7 años. Papel.

El juego sería “asimilación pura” un pensamiento que buscaría la satisfacción del niño que procedería de la relajación del esfuerzo que tiene que llevar a cabo para adaptarse a la realidad del entorno y que también procedería de la búsqueda de actividades que le procuren el placer de poder dominarlas y “extraer de allí un sentimiento de virtuosidad o potencia” (Piaget, 2019, p. 128). Según J. Piaget el niño durante el juego simbólico se interesaría por la realidad que le rodea simbolizándola, siendo el modelo el que le serviría para evocar esta realidad, siendo este proceso lúdico-simbólico reforzado por la asimilación representativa de la realidad a su propio Yo. La imitación y el juego solo se fusionarían en el niño cuando se produce la representación, constituyendo “un conjunto del que podrían extraer las adaptaciones inactuales, por oposición a la inteligencia

en acto” (Piaget, 2019, p. 128). La intuición sería fundamental en esta visión interna del niño produciéndose según C. G. Jung mediante una percepción originada por medio de lo inconsciente, no habiendo en esta función una interpretación o valoración del individuo como ocurriría en las funciones racionales como el pensar, el sentir o la elaboración lógico-racional donde sí habría juicios de valor para llegar a una conclusión y a una valoración correcta. En la intuición se produciría una elevación de la percepción inconsciente a función diferenciada, a través de la cual tendría lugar también una adaptación al mundo: “El intuitivo se adapta por medio de directivas inconscientes que recibe a través de una percepción e interpretación particularmente sutil y aguda de movimientos oscuramente conscientes” (Jung, 1994, p. 179). Para este autor la psicología y el arte tendrían una estrecha relación diciendo como el artista al igual que el soñador, el vidente místico, el individuo fantasioso tendrían la característica común de la “intuición introvertida” (Jung, 1994, p. 473). En el artista habría una tendencia a limitarse al carácter perceptivo de la intuición” (Jung, 1994, p. 473), su percepción la conformaría a través de su arte que anunciaría “cosas extraordinarias, ajenas al mundo que brillan con todos los colores y que son a la vez significativas y banales, bellas y grotescas, sublimes y extravagantes” (Jung, 1994, p. 474). El propio Jung en sus investigaciones personales experimentaría la manera de romper con la razón para entrar en un mundo de fantasías míticas que se traducirían en una riquísima fuente de imágenes arquetípicas diciendo como habría que “practicar sistemáticamente la suspensión de la atención” (Jung, 2019, p. 99). Miró de modo espontáneo y como una necesidad creadora aconseja mediante el gesto informal, transcribir automáticamente las sensaciones:

“Si llega a faltar material de trabajo, ir a la playa y hacer dibujos con una caña sobre la arena, dibujar con el chorro de una meada sobre la tierra seca, dibujar en el espacio vacío el gráfico del canto de los pájaros, el ruido del agua, del viento de una rueda de carro y el canto de los insectos, y que todo esto se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas estas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por arte de magia y milagro en el espíritu de los otros hombres” (como se citó en VVAA, 1994).

Esta acción gestual recomendada por Miró será habitual en los niños que suelen jugar con la arena, la tierra, el barro, el agua, el aire o el fuego en su búsqueda de conocimiento, ¿cuántas veces habremos visto dibujar con el dedo los cristales empañados caras o símbolos?, también dibujan en el aire con palos encendidos y con agua sobre la pared o el suelo. Con piedras trazan recorridos en la tierra y con el agua crean pequeños ríos. Mediante el trabajo artístico con la materia, el niño transmitiría sus visiones y crearía nuevas concepciones del mundo. El niño en su infancia tendría una noción lúdica del tiempo, adaptándose al mundo exterior mediante el juego de esta manera transformaría por necesidad interior nuestro mundo racional e inferior construido por el adulto como nos sugiere C. G. Jung: “El espíritu creador juega con los objetos que ama. De ahí que toda actividad creativa cuyas posibilidades le permanecen ocultas a la masa puede ser vista fácilmente por un simple jugueteo” (Jung, 1994, p. 152).

Según Piaget de los siete a los ocho años se volvería a originar un cambio en el simbolismo lúdico infantil, produciéndose una adaptación social donde vemos la aparición de “construcciones, trabajos manuales, dibujos, cada vez más adaptados a lo real y que marcan el destino final del simbolismo lúdico” (Piaget, 2019, p. 195). El juego simbólico infantil sería más representativo entre los dos y los cuatro años para ir declinando paulatinamente al ir adaptándose el niño a su realidad física y social, en este periodo el niño se dedicaría menos a esta transposición simbólica porque a diferencia de la etapa anterior ya no asimilaría tanto el mundo real al Yo. En el individuo creativo sin embargo esta transposición simbólica duraría toda la vida como podemos ver en estas palabras de Miró donde declara la influencia de uno de sus primeros maestros en la formación de sus símbolos en el arte:

“Tres formas que se han convertido para mí en obsesiones representan la influencia de Urgell: un círculo rojo, la luna y una estrella. Y vuelven a mí

continuamente. Siempre ligeramente distintas. A mi entender se trata siempre de una recuperación: nada se descubre en la vida” (como se citó en Johson, 1970, pp. 11-12).

## 2. El arte infantil y su relación con la percepción metafórica de la naturaleza.

J. Piaget señala como la imagen como el lenguaje interior del niño pueden hacer referencia a exteriorizaciones como la imitación de cosas o personas traducándose en el grafico del dibujo u otras técnicas artísticas, en el ritmo, en el sonido, en la danza y en el rito, en incluso en el lenguaje que se traduciría bajo “la forma de *lenguaje afectivo* descubierto y analizado por Bally” (Piaget, 2019, p. 102), siendo de esta manera como la expresividad del niño se nutriría de “las fuentes de la imagen y del símbolo” (Piaget, 2019, p. 102). El pensamiento sincrético y prelógico del niño poseería un gran paralelismo con el pensamiento simbólico inconsciente que incluso sería intermediario con el pensamiento racional como se puede comprobar de los tres a los siete años, etapa donde transformaría la realidad mediante el juego simbólico que sería “una asimilación libre de lo real al Yo” (Piaget, 2019, p. 283), este simbolismo escondido revelaría una actividad inconsciente del niño, el cual generaría multitud de imágenes arquetípicas ligadas a la intuición y que tendrían al mismo tiempo una gran carga afectiva. En esta etapa es frecuente encontrar simbolismos relacionados con su yo más profundo como las deformaciones que realizan en sus dibujos del cuerpo humano, donde se pueden ver paralelismos con imágenes pertenecientes a mitologemas ligados a la tradición, como es el caso de este dibujo esquemático de un niño de tres años que representaría la figura humana dividiéndola mediante una cruz con cuatro ojos (Fig. 3), esta imagen polioftálmica significaría una ampliación de la consciencia que nos retrotraería al Apocalipsis, donde aparecen los cuatro seres vivientes que viven en el mundo de la luz y que tendrían multitud de ojos. El número cuatro según J. Chevalier y A. Gheerbrant se vincularía con la universalidad:

“Los cuatro seres vivientes son el conjunto de los que viven en el mundo de la luz (están llenos de ojos). Los cuatro jinetes traen las cuatro plagas principales. Los cuatro colores de los caballos corresponden a los colores de los puntos cardinales y a los del día, para mostrar la universalidad de la acción en el espacio y en el tiempo” (Chevalier y Gheerbrant, 1990, p. 380).



**Figura. 3.** Dibujo de un niño de 3 años. Lápiz de colores y bolígrafo sobre papel.

J. Piaget afirmaría como el pensamiento del niño se plegaría en numerosas actividades que se estructurarían en distintos grados dependiendo de que lleguen a asimilar la realidad con mayor o menor facilidad, siendo la causalidad y el azar los dos polos en los que se distribuiría el núcleo de operaciones de su pensamiento. Así alrededor de tres años el niño comenzaría a plantarse preguntas sobre su entorno inmediato como ocurriría con los “porqué”, apareciendo no solo un “finalismo” sino también un “realismo” que se produciría porque en el pensamiento del niño todavía habría una indiferenciación entre lo psíquico y lo físico, de manera que el niño creería como:

“[...] los nombres están ligados materialmente a las cosas, los *sueños* son pequeños cuadros materiales que se contemplan en el dormitorio, el pensamiento es una especie de voz («la boca que está detrás en mi cabeza y que habla a mi boca de delante»)” (Piaget y Inhelder, 2015, p. 99).

Según Piaget el animismo infantil también surgiría de esta indiferenciación, pero al revés, de forma que todo aquello que el niño percibe en movimiento estaría vivo y consciente, existiendo en su psicología como si fuera una “orientación de espíritu”, un esquema o como explicación y no como una creencia consciente de su pensamiento. Así de los seis a los siete años los niños considerarían como los objetos inmóviles y los cuerpos tendrían consciencia, ya que esta consciencia estaría relacionada con algún tipo de actividad que salga de los mismos objetos o que lo sufran del exterior. Esta percepción animista será muy característica de los artistas como vemos en la concepción humanizada que Miró posee de los objetos y en especial de los árboles a los que describe de la siguiente manera:

“Un árbol no es un árbol, una cosa que pertenece a la categoría vegetal, sino una cosa humana algo vivo. Un árbol es un personaje, sobre todo los árboles de nuestro país, los algarrobos. Un personaje que habla, que tiene hojas. Que es incluso inquietante. Usted ya sabe que a veces pongo un ojo o una oreja en los árboles. El árbol ve y oye” (como se citó en V. V. A. A. 1994).

Esta humanización del árbol será muy frecuente en la iconografía, ya que el árbol según G. Durand se haría columna apareciendo en muchos casos como una escultura humana de madera o piedra como si fuera una metamorfosis al revés. Este papel metamorfosizador sería en muchos casos una sugerencia de “la prolongación de la vida humana. El verticalismo facilita mucho este <circuito> entre el nivel vegetal y el humano, porque su vector viene a reforzar aún más las imágenes de la resurrección y del triunfo” (Durand, 1981, pp. 326-327). J. Chevalier y A. Gheerbrant señalan como Masūdi mencionaría una tradición sabea, que dice como “Platón habría afirmado que el hombre es una planta invertida, cuyas raíces se extienden hacia el cielo y las ramas hacia la tierra” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 123). Esta imagen del árbol invertido según estos autores sería un ideograma que simbolizaría el cosmos. apareciendo en los textos védicos, esta metáfora puede proceder del papel que jugaría el sol y la luz en el crecimiento de los seres vivos, ya que, estos tomarían de lo alto la vida y abajo es a donde se esfuerzan en hacerla penetrar, de ahí esta inversión de las imágenes donde el ramaje desempeña el papel de las raíces y las raíces el de las ramas. En los Upanishads dice como las ramas del árbol serían “el éter, el aire, el fuego, el agua, la tierra” (Cirlot, 1969, p. 87). Este concepto del árbol cósmico es descrito por Blavatsky:

“En el principio, las raíces del árbol nacían en el cielo y emanaban de la raíz sin raíz del Ser integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas del Pleroma, proyectó en todos sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y después, de arriba abajo para que tocara el plano de la tierra. Por esto, el árbol de la vida y del ser es representado de esta forma” (como se citó en Cirlot, 1969, p. 87).

Según J. Cirlot el árbol invertido tendría que ver con la idea de la involución que estaría relacionada con la doctrina emanatista que afirma como “todo crecimiento verificado en lo material es una *opus inversa*” (Cirlot, 1969, p. 87). Según O. Beigbeder el crecimiento del árbol junto con sus proporciones tendrían paralelismos con el crecimiento del ser humano ya que estarían “regidos por las mismas armonías preestablecidas del número áureo” (Beigbeder, 1989, p. 54) C. G. Jung afirma como el árbol “... es algo así como una forma de transformación del hombre, pues por un lado surge del hombre primigenio y por otro se convierte en hombre” (Jung, 1992, p. 200) Pone de ejemplo las representaciones patrísticas de Cristo como árbol o como *vitis* (vid). También los niños suelen representar este simbolismo del árbol humanizado, arquetipo de totalidad cósmica en de todas las etapas de su infancia (Fig. 4).



**Figura. 4.** Dibujo de un niño de 4 años. Lápiz sobre papel.

Para Cassirer el símbolo sería una “ley” o una “forma” que nos permitiría “el descubrimiento, la descripción e interpretación de innumerables objetos y de diferentes y contrastados campos de experiencia” (Duch, 2003, p. 301), considerando las formas simbólicas, como “las formas más elementales y básicas del espíritu” (Duch, 2003, p. 301), de manera que el lenguaje, el mundo mítico-religioso y el arte, se presentarían como formas simbólicas particulares, debido a que en estas formas simbólicas, se manifestaría “el fenómeno fundamental de que nuestra consciencia no se contenta con recibir la impresión exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con una actividad libre de expresión” (Duch, 2003, p. 301).

En los niños existiría un animismo que atribuiría un carácter subjetivo a los objetos teniendo según Piaget una estructura simbólica, así en el animismo que surge de los movimientos físicos encontraríamos la “unión del esquema asimilador con la imagen exterior” (Piaget, 2019, p. 347) como por ejemplo creer que el agua corre con rapidez en un lago porque las piedras serían las que moverían el agua. Según C. G. Jung existiría una concepción primitiva de la fuerza mágica de la piedra como vemos en la piedra verde curativa de Arran sobre la que se realizaban juramentos al igual que las “piedras anímicas” encontradas en una cueva de Birseck en Basilea o los cantos rodados embueltos en corteza de abedul descubiertas en el palafito del lago Burgaeschli en el catón de

Soluthurn. Las piedras mágicas de Australia y Melanesia llamadas churingas sería instrumentos de culto realizados con distintos materiales como la madera, cantos rodados o piedra labradas de forma alargada que se decoran con ornamentos o se pintan con ocre rojo, untándose de grasa y colocándolas sobre hojas. Estos churingas provendrían “de antepasados totem y son restos de su cuerpo o de su actividad y conservan su *arunquiltha* o *mana*. Están unidos a su alma y a los espíritus de todos los poseedores posteriores” (Jung, 1992, p. 41).

C. G. Jung señala como la personificación de las cosas que no tendrían vida como ocurre en la místico-alquimia serían residuos de la psicología antigua y primitiva que se fundaban “en una primitiva *identidad inconsciente* y la llamada *participation mystique*” (Jung, 1992, p. 36). Este autor dice como esta identidad de carácter inconsciente se produciría por el surgimiento de “una proyección de contenidos inconscientes sobre un objeto, con lo cual esos contenidos se vuelven accesibles para la consciencia bajo la forma de cualidades aparentemente pertenecientes al objeto” (Jung, 1992, p. 36). En la primera etapa de la infancia comprendida entre los cuatro a los siete años más de la mitad de los niños según Piaget creen que las montañas estarían vivas y por esta causa habrían crecido, las montañas se deberían al “Buen Dios y a su crecimiento” como asegura un niño que dice lo siguiente: “Es el buen Dios el que las ha creado, y después se han hecho ellas solas” (como se citó en Piaget, 2008, p. 295).

C. G. Jung desde el punto de vista psicológico distingue dos funciones que formarían parte de la aprehensión real del objeto y del crear artístico que serían la “empatía” y la “abstracción”. La primera sería una forma de conocimiento artístico que se basaría en el significado y poder mágico del objeto, ya que esta función se sustentaría en el significado mágico del sujeto, el cual se apodera del objeto por medio de la “identificación mística”, este hecho se puede comprobar en el primitivo que estaría mágicamente influido por la fuerza del fetiche, siendo al mismo tiempo “el mago y el acumulador de la fuerza mágica que confiere < carga > al fetiche” (Jung, 1994, pp. 351-352). El teórico e historiador del arte alemán Wilhelm Worringer define la vivencia estética en la empatía diciendo: “El goce estético es goce de sí mismo objetivado” (como se citó en Jung, 1994, p. 346). Para este autor el valor de una línea, de una forma, consistiría en el valor de la vida que esa línea o esa forma contienen para nosotros: “Sólo obtienen su belleza de nuestro valor vital, que nosotros sumergimos oscuramente en ellas” (como se citó en Jung, 1994, p. 585). Kandinsky afirmaba como el hecho artístico haría que el mundo se nos revele con otra manera hasta ahora desconocida diciendo como todo lo que nos rodearía tendría un alma secreta:

“Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aun un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta que guarda silencio con más frecuencia que habla” (como se citó en Jaffé, 1997, p. 256).

Wilhelm Wundt considera la empatía como una especie de proceso perceptivo que se caracteriza por el hecho de que un contenido psíquico esencial es trasladado sentimentalmente al objeto, de esta forma el objeto es asimilado al sujeto, ligándose de tal modo a él que el individuo se siente como a sí mismo en el objeto: “Esto es posible cuando el contenido proyectado está más vinculado al sujeto que al objeto” (como se citó en Jung, 1994, p. 346). El psicólogo y filósofo alemán Friedrich Jodl entiende por “externalización” la localización de la percepción sensorial en el espacio. No oímos los sonidos en el oído, ni vemos los colores en el ojo, sino en el objeto localizado en el espacio:

“La apariencia sensorial dada por el artista es no sólo una incitación a que nos acordemos, de acuerdo con las leyes de la asociación, de vivencias afines; sino que, por cuanto esta apariencia está sometida a la ley general de la externalización y aparece como un fuera de nosotros, proyectamos a la vez en ella los procesos internos que ella reproduce en nosotros y le damos con ello una animación estética, expresión ésta que debería preferirse a la expresión «empatía», porque en esa introyección de los propios estados internos en la imagen se trata

no sólo de los sentimientos, sino, de procesos internos de todo género” (como se citó en Jung, 1994, p. 346).

Los niños en la primera etapa de su infancia comprendida entre los cuatro a los siete años no tendrían todavía conciencia para distinguir los objetos físicos y la función de pensamiento, ignorando que las acciones de las cosas que nos rodean no irían acompañadas de conciencia: “La actividad para él, es necesariamente actividad intencional y consciente. No podemos tirar una pared sin que ésta lo sienta, ni romper una piedra sin saberlo, un barco no puede llevar una carga sin hacer esfuerzo, etc.” (Piaget, 2008, p. 158). El niño en esta etapa primera concebiría el movimiento de los objetos relacionado con un “motor externo” pero este movimiento se debería también a un “motor interno” que sería “una fuerza espontánea e intencional” (Piaget, 2008, p. 161). En la segunda etapa que se extendería generalmente de los seis-siete a los ocho-nueve la conciencia sería atribuida a los cuerpos que poseen su propia actividad de movimiento, siendo “considerados como conscientes los astros, las nubes, los ríos, el viento, los vehículos, el fuego, etc.” (Piaget, 2008, p. 160).

En la tercera etapa que iría de los ocho-nueve a los once-doce años, los niños tendrían conciencia de que los cuerpos poseerían su propio movimiento, siendo esta etapa para J. Piaget no sólo la más sistemática sino también la más interesante ya que en esta fase los niños tendrían “un animismo más reflexivo y más motivado que los precedentes” (Piaget, 2008, p. 162). La cuarta etapa aparecería normalmente entre los once y los doce años, aunque también puede surgir de los seis a los siete años, en este periodo los niños no dotan de conciencia “a los cuerpos sublunares, excepto los animales, pero la conceden todavía al sol y a la luna porque se mueven solos” (Piaget, 2008, p. 165), este autor llama la atención de como el sol y la luna estarían más tiempo animados porque serían “los únicos cuerpos cuyo movimiento parece tan espontáneo como el de los animales” (Piaget, 2008, p. 165).

En los niños como vemos existiría un animismo que atribuiría un carácter subjetivo no solo a los objetos sino también a su propio cuerpo teniendo según Piaget una estructura simbólica, esta función sería muy parecida a la mentalidad primitiva que percibe el propio cuerpo como visto desde el exterior y sentido desde el interior como ocurre con los niños de cuatro-cinco a once-doce años, siendo esta percepción muy distinta de la nuestra ya que “lo que llamamos interior debe ser considerado mucho tiempo como común a todo el mundo, tanto lo que llamamos exterior” (Piaget, 2008, p. 118). En nuestras investigaciones hemos podido comprobar como los niños representarían este tipo de percepción corpórea subjetiva donde entraría en juego al mismo tiempo lo interior y lo exterior mediante la representación plástica de la figura humana por transparencia donde se puede apreciar al mismo tiempo los órganos internos y el contorno externo de la figura que los envuelve (Fig. 5-6).



**Figura. 5.** Dibujo de un niño de 5 años. Lápiz de colores y rotulador sobre papel.



**Figura. 6.** Dibujo de un niño de 6 años. Lápiz de colores y bolígrafo sobre papel.

El niño realizaría “una asimilación constante de los procesos externos a los esquemas proporcionados por la experiencia interna” (Piaget, 2008, p. 120). Piaget designa este proceso psicológico como “participación” siguiendo los postulados del antropólogo y sociólogo francés Lucien Lévy-Bruhl en relación con el pensamiento primitivo ya que habría un parentesco entre la participación del niño y la del primitivo, que desembocaría en un concepto finalista, animista y mágico del mundo que le rodea, los pensamientos, las imágenes o las palabras estarían localizadas en las cosas la representación sería “primitivamente sentida por el niño como absoluta, como haciendo penetrar el espíritu de la cosa misma” (Piaget, 2008, p. 116). Así en el arte infantil podemos ver numerosos ejemplos de interpretaciones simbólicas de impresiones interiores que el niño localiza sobre su propio cuerpo representando de esta forma sus sensaciones subjetivas como vemos en estos dibujos de distintas edades donde la figura humana u otras partes del cuerpo como el pie aparecen surcados por numerosas flechas o rayos como si se tratase de energías que discurren en una dirección precisa por el organismo (Fig. 7-8). Según G. Durand la flecha simbolizaría el saber rápido que enlazaría con el significado del rayo al ser instantáneo como el relámpago, estos símbolos estarían estrechamente unidos en la etimología indoeuropea donde se pondría “en evidencia la identidad de inspiración entre el antiguo alemán *Strala*, flecha, el ruso *Strela* y el alemán moderno *Strahl* que significan rayo” (Durand, 1981, p. 125).



**Figura. 7.** Dibujo de un niño de 4 años. Bolígrafo y lápiz de colores sobre papel.



**Figura. 8.** Dibujo de un niño de 10 años. Rotuladores sobre papel.

C. G. Jung señala como la ingenuidad del niño y de primitivo proyectarían una visión más completa de nuestra esencia despertando en el hombre adulto anhelos que surgen de la insatisfacción que sufriríamos por sacrificar nuestra personalidad que tuvo que ser “retocada” para adaptarse al mundo externo:

“El europeo, determinado en gran parte por su racionalidad, es mucho más ajeno a lo humano y de ello se envanece algo, sin darse cuenta de que ello se hace a costa de su intensidad de vida y que a causa de ello la parte primitiva de la personalidad es condenada a una vida existencia parcial subterránea” (Jung, 1996, p. 251).

El animismo infantil tendría una gran relación con la intuición, proceso activo creativo que según C. G. Jung introduciría en el objeto, conformándolo, tantas cosas como saca de él, así como este proceso sacaría inconscientemente la visión, también crearía un efecto inconsciente en el objeto, de manera que aquello que la intuición transmitiría serían “meramente imágenes o vistas de relaciones y situaciones que o no pueden ser alcanzadas por otras funciones o sólo pueden ser alcanzadas por ellas mediante grandes rodeos” (Jung, 1994, p. 437). Para C. G. Jung sería difícil describir el aspecto de esta función a causa de su carácter irracional e inconsciente, diciendo como el factor subjetivo de la sensación sería esencial, siendo una disposición inconsciente, que modificaría ya en su génesis la percepción sensorial y le quitaría de esta manera el carácter de puro efecto del objeto, en este proceso la sensación se referiría sobre todo al sujeto y de manera secundaria al objeto:

“El arte es el que con máxima claridad muestra el extraordinariamente fuerte que puede ser el factor subjetivo. La preponderancia de éste llega en ocasiones a la completa opresión de la mera acción del objeto, y, sin embargo, la sensación continúa siendo sensación; de todos modos, se ha convertido entonces en una percepción del factor subjetivo, y la acción del objeto ha descendido a nivel de mero excitante” (Jung, 1994, p. 466).

Para C. G. Jung existiría una percepción sensorial correcta que daría la impresión de que los objetos no penetrarían propiamente en el individuo, sino que éste vería las cosas de manera completamente diferente e incluso a como las ven otros individuos: “De hecho el sujeto percibe las mismas cosas que todo el mundo, pero de ninguna manera se detiene en la pura acción del objeto, sino que se ocupa de la percepción subjetiva desencadenada por el estímulo objetivo” (Jung, 1994,

p. 466). En la “abstracción” el objeto estaría a priori dotado de vida y de una actividad autónoma que llevaría a la creación de formas artísticas y al conocimiento del objeto, diciendo como el artista crearía una imagen abstracta en la que se sumergiría teniendo esta imagen un significado mágico, en este caso la intención del artista no participa en el proceso artístico de forma totalmente consciente, ya que éste no sería tan libre en su labor creadora como él puede crear, sino que su obra surgiría de una forma más o menos inconsciente, este hecho sería frecuente en aquellos artistas donde el juego con la materia sería fundamental en la consecución de su obra como es el caso del propio Jean Arp que nos describe su forma de trabajar la escultura:

“A menudo, un detalle de una de mis esculturas, una curva, un contraste, me seduce y se convierte en el germen de una nueva escultura. Acentúo esa curva, ese contraste y eso genera el nacimiento de nuevas formas. Entre éstas, algunas –dos, por ejemplo– crecen más rápido y con más fuerza que las demás. Las dejo crecer hasta que las formas originales se hayan vuelto accesorias y casi indiferentes. Por último, suprimo una de esas formas accesorias e indiferentes con el fin de realzar a las otras” (como se citó en Esteban Leal, 1985, p. 49).

Las esculturas Jean Arp serían capaces de metamorfosearse en todo tipo de formas, así en su obra titulada *Acuática* de 1953 el espectador puede contemplar de manera horizontal un desnudo femenino, mientras que si la colocamos horizontalmente veremos un monstruo con aletas, nuestra intuición en este caso entraría en marcha englobando y envolviendo las formas, mientras que la imaginación realizaría todo tipo de proyecciones. El espectador en este caso al igual que el artista, recrearía la obra artística al ser contemplada como lo haría el individuo intuitivo cuando percibe la realidad, ya que el intuitivo “en el fondo no ve las cosas; no percibe más que su atmósfera; mira más allá del objeto, no se preocupa de observarlo, constituyendo para él un dato sin mucha importancia” (Jung, 1995, p. 115). El niño también participaría de este modo de captar la realidad ya que según Piaget no sería tan sistemático, coherente y deductivo como el individuo adulto, encontrándose su pensamiento “más cerca de un conjunto de aptitudes que nacen a la vez de la acción y del ensueño” (Piaget, 2008, p. 31), siendo capaces de proyectar sus fantasías sobre todo tipo de formas como vemos en este dibujo de un niño de nueve años que transforma el contorno de su mano en una paloma (Fig. 9).



**Figura. 9.** Dibujo de un niño de 9 años. Lápiz sobre papel.

R. Lawlor llama la atención como nuestra inteligencia óptica para formar un pensamiento compone una imagen en nuestra mente. Pone de ejemplo el oído que utilizaría la mente en una respuesta inmediata y sin imagen cuya acción es expansiva y evocaría una respuesta de los centros emotivos, de tal manera que esta facultad emotiva y sensible al sonido se suele asociar con experiencias subjetivas, emocionales, estéticas o espirituales: “Tendemos a olvidar que también

interviene cuando la razón percibe relaciones invariables. Por tanto, cuando centramos nuestra experiencia sensorial en nuestra capacidad auditiva, podemos darnos cuenta de que es posible escuchar un color, o un movimiento” (Lawlor, 1993, p. 14). Según este autor esta capacidad se asociaría con el hemisferio derecho del cerebro y sería distinta de nuestro pensamiento visual, analítico y secuencial que solemos emplear en nuestra vida normal, teniendo además la facultad no solo de reconocer patrones en el espacio sino también “conjuntos de cualquier tipo. Puede percibir simultáneamente los opuestos y captar funciones que ante la facultad analítica parecen irracionales” (Lawlor, 1993, p. 14). Esta capacidad constituiría “el complemento perfecto de la capacidad visual y analítica del hemisferio izquierdo, ya que absorbe órdenes espaciales y simultáneas mientras que la facultad racional <izquierda> es más adecuada para captar la organización temporal y secuencial” (Lawlor, 1993, p. 14). Esta percepción de la unión de los opuestos será descrita por el artista Max Ernst que confesaba como su objetivo era “sacar a la luz del día los resultados de viajes de descubrimiento por el inconsciente” (como se citó en Quinn, 1997, p. 140) para plasmar “cuanto se ve... y se siente... en la frontera entre el mundo interior y el mundo exterior” (como se citó en Quinn, 1997, p. 140). El artista recordaría su infancia retrotrayéndose a la imagen del bosque que rodeaba su casa familiar en Brühl donde sentía al mismo tiempo fascinación y opresión:

“Y también lo que los románticos han llamado «sentimiento de la naturaleza». El maravilloso placer de respirar libremente en la vastedad del espacio; también la sensación angustiosa de encontrarse prisionero en la cárcel que forman los árboles en torno a él. Dentro y fuera a la vez. Libre y cautivo” (como se citó en Quinn, 1997, p. 142).

E. R. Kandel señala como las conexiones que habría entre el hemisferio derecho del cerebro y el izquierdo, se reconfigurarían “al aumentar la capacidad artística; concretamente, la actividad de la corteza prefrontal derecha parece emerger cuando se reduce la capacidad del hemisferio izquierdo para inhibirla” (Kandel, 2013, p. 527) diciendo como gracias a los descubrimientos actuales se sabe que un estímulo se puede percibir al mismo tiempo de manera consciente como inconsciente, confirmándose desde el punto de vista biológico la importancia de la emoción inconsciente como ya el psicoanálisis había afirmado a través de los estudios de Freud, de manera que si imaginamos un estímulo concreto se notaría con mayor intensidad en el cerebro que si lo percibimos conscientemente. En este sentido E. Pérez de Carrera afirma como lo extrasensorial sería aquello que se escaparía a la percepción de los sentidos pero que no pasaría desapercibido a la consciencia, de manera que todo este material estaría dominando nuestra vida, ya que la mayoría de las cosas que suceden no pasarían por el consciente, siendo imágenes grabadas en el subconsciente y por lo tanto estarían en el campo de lo sensitivo, diciendo sobre esta cuestión: “Y el comportamiento está lleno de extravagancias y caprichos frívolos de sensaciones tiranas de etimologías desconocidas, como si las neuronas no pudieran abstraerse a la irrupción de oleadas de imágenes en tránsito que evocan aflicciones o felicidades inexplicables” (Pérez de Carrera, 2004, p. 214).

### **3. La subjetividad como medio de impulso de la consciencia social a través de la mirada del niño**

D. Chopra señala como el ser humano elaboraría esquemas de inteligencia que nos ayudarían a mirar a través de ellos para captar nuestro entorno sin darnos cuenta de que nuestro “campo silencioso de la inteligencia se encuentra fuera de nuestro alcance porque así lo hemos deseado presionados por nuestra propia cultura” (Chopra, 2014, p. 180). R. Bartra cree como habría una relación entre el cerebro y la consciencia mediante la conexión existente entre nuestros circuitos neuronales y la cultura exterior como se puede comprobar el aprendizaje infantil que alteraría el desarrollo del cerebro del niño, mientras que en los adultos se mantendría una menor flexibilidad, pero también se produciría una “adaptación del cerebro a nuevas experiencias” (Bartra, 2014, p. 50). Así los cambios que se originarían en el entorno social y cultural modificarían nuestra

estructura neuronal modelando nuestro cerebro en diversas maneras pudiéndose “activar ciertas conexiones neuronales” (Bartra, 2014, p. 50). En este sentido E. Pérez de Carrera señala como el niño nacería con una serie de potencialidades que podrían ponerse en marcha si la sociedad le procurara una educación que impulsara su evolución mediante una experiencia global, dejando así de lado la actitud disociativa actual que padecemos en nuestra forma de percibir el mundo. Esta disociación estaría condicionando la experiencia sensitiva y sensorial del niño, induciéndole a polarizar su atención e independizando el uso de sus sentidos, limitando la expansión de la consciencia y dejando dormidas sus capacidades, ante esto deberíamos replantearnos nuestro verdadero objetivo en la vida que sería llegar a la supraconsciencia:

“El paso que debe llevar al hombre a defender su compromiso consigo mismo, a asomarse al misterio de por qué nació, a sentir el latido de esa frontera donde ya no hay espacio, donde ya no hay tiempo. Y parece que a pesar de las formas sociales y culturalistas que cierran caminos, que conducen a fondos de saco, el mundo, el aire, la memoria de futuro de todo lo que rodea a la vida está lanzando mensajes permanentes de esperanza, y sólo hay que multiplicar la atención para percibir que sí hay procedimientos que enseñen a leer las páginas que se ocultan en el neocórtex y en la membrana de la célula. Hay formas de enfocar la vida para que cada instante sea una resurrección, un encuentro con una nueva propuesta que sólo hay que querer descubrir para vislumbrar un nuevo campo de ignorancia” (Pérez de Carrera, 2004, p. 110).

H. Read afirmaba como todos naceríamos artistas, pero con el tiempo “nos convertimos en ciudadanos insensibles de una sociedad burguesa, pues se nos deforma psíquicamente al obligárse-nos a aceptar un concepto social de normalidad que excluye la libre expresión de los sentimientos estéticos” (como se citó en Quintana Cabanas, 1993, p. 364). Para C. G. Jung el arte tendría una naturaleza inconsciente que se impondría por encima de la parte consciente a la que incluso llega a combatir, eligiendo “obstinadamente su forma y efecto” (Jung, 2007, p. 67), este acontecimiento sería de carácter suprapersonal y rebasaría “el alcance del entendimiento consciente en la misma medida en que la consciencia del autor se aleja del desarrollo de su obra” (Jung, 2007, p. 67). La fantasía surgida del inconsciente ayudaría al individuo creativo en su desarrollo psicológico ya que trazaría un camino que uniría las oposiciones que estaban en conflicto, a esta función mediadora C. G. Jung la llamó “función trascendente” siendo un camino evolutivo que debe tomar el ser humano. El niño como el artista sería capaz de interiorizar la realidad de manera que en su pensamiento lo interno y lo externo estarían unidos, al igual que lo psíquico y lo físico, el niño confundiría “su yo con el universo” (Piaget, 2008, p. 115), como vemos en este dibujo de un niño de cuatro años donde representaría simbólicamente una figura humana provista de un cuerpo convertido en un plano de tierra con forma de cuadrado que contiene simbólicamente el mundo (Fig. 10), este cuadrado significaría el universo creado, siendo la medida de como el niño apreciaría las cosas, además de brindarle la posibilidad para manifestarse. P. Deunov dice que, si el triángulo nos muestra una idea básica, el cuadrado nos estaría dando las condiciones en las que esta idea se pueda solucionar: “Bajo la palabra <tres> yo comprendo que en mí hay una aspiración para manifestarme, pero no tengo condiciones. El triángulo representa un anhelo interno, mientras que el cuadrado muestra la ley de su aplicación” (Deunov, 2016, p. 335).

Tal vez este pensamiento del niño no esté tan lejos de las nuevas concepciones de la realidad que afirman como todo cuanto existe se encontraría contenido en nuestra consciencia, autores como D. Chopra y M. C. Kafatos creen que el ser humano tiene que comenzar a concebir un universo nuevo abordando la realidad como un todo, aunque nuestra “*mente limitada no es capaz de hacerlo*” (Chopra y Kafatos, 2017, p. 300). Estos autores dicen como nuestro renacer estaría en el “*monismo*” que significaría “uno, solo o único” que sería la alternativa al dualismo, señalando que el “rasgo básico de la realidad es la unicidad, no la separación” (Chopra y Kafatos, 2017, p. 301).

Sri Aurobindo afirma como al ser humano se le impondría la tarea de afrontar y luchar con las fuerzas del universo, de entrar en contacto con todo lo que le parece que no es él mismo, de

expandirse bajo la presión de la Naturaleza interior y exterior, hasta el día en que sea capaz de asumir su unidad y convertirse en uno con la totalidad de la existencia, existiendo un conocimiento por identidad interior que tendría que ver con los fines primordiales de nuestra vida siendo una ley natural directa de nuestra consciencia espiritual, un conocimiento por contacto interior e íntimo con la verdad de las cosas y de los seres “un conocimiento intuitivo nacido de una secreta unidad” (Aurobindo, 2002, p. 198). Dentro del ser humano se estarían dando las condiciones idóneas de una evolución autoconsciente donde una actitud artística nos ayudaría en esta búsqueda espiritual ya que en todas las actividades del ser estético existiría un poder que percibiría por medio de un conocimiento interior, sintiendo lo que está detrás de las apariencias, esta consciencia superior, espiritual y supramental modificará nuestra vida, siendo el arte un medio espiritual para la consecución de esta nueva fase de la humanidad. Sri Aurobindo relaciona “el ojo del poeta y del artista” con la “supramentalización del sentido físico” que originaría un resultado similar al producido en el pensamiento y en la consciencia reemplazando así nuestra burda percepción de las cosas. Esta visión “supramentalizada” sería una visión glorificada de carácter espiritual como que si se tratara de “la vista del divino y supremo Poeta y Artista en el que participamos y recibimos la plena visión de su verdad e intención en su diseño del universo y de cada cosa del universo” (Aurobindo, 1980, p. 247).



**Figura. 10.** Dibujo de un niño de 4 años. Bolígrafo sobre papel.

La actividad artística por medio de la intuición haría surgir nuestra verdadera naturaleza, esa parte desconocida del ser humano donde ya no cabrían las limitaciones artificiales creadas por el pensamiento racional que divide y falsea la realidad, el arte tendría que ver con estados de consciencia que estarían fuera del alcance de nuestros sentidos convencionales, donde el niño participaría plenamente al poseer una concepción subjetiva e innata de la realidad que le impulsaría a un autoconocimiento, haciendo aflorar hacia el exterior las relaciones existentes entre cuerpo y espíritu para acercarnos a la frontera de nuestra consciencia, pues como dice E. Pérez de Carrera:

“Son tiempos en que el hombre, sin haberse acercado a su verdadera capacidad, se cree dueño de su vida y traza, desde sus frustraciones y conveniencias impostadas, la vida de los demás con seguridad y aplomo, tapando sus miedos con aparente falta de dudas. Los niños todavía recuerdan en sus biorritmos que vienen de la frontera del tiempo, a pesar de que se les obligue a olvidar la voluntad

de haber nacido, mientras los viejos presienten la inmediatez como el espacio único que le separa de la eternidad” (Pérez de Carrera, 2004, p.105).

### Conclusiones

El pensamiento del niño sería de carácter eminentemente simbólico y subjetivo teniendo una percepción animista de la realidad donde podemos ver una concepción humanizada de los objetos y de la propia naturaleza a la que representaría metafóricamente de forma empática o mediante la abstracción. Este acto creativo se posibilitaría gracias a la fantasía ya que al ser una función irracional frente pensamiento conceptual, potenciaría el surgimiento del símbolo, este proceso analógico poseería grandes paralelismos con la forma de obrar del artista adulto.

El niño reproduciría plásticamente su experiencia del mundo teniendo una gran conexión con el pensamiento mitológico primitivo manifestándose de manera inconsciente y espontánea en el proceso artístico plástico, dotando al objeto de vida, de un significado y de un poder mágico o proyectando una imagen abstracta de su percepción de la realidad que sería asimilada a través del juego simbólico y la imaginación, aquí la intuición tendrían gran importancia en percepción sensorial del niño y en su traducción en imágenes simbólico-plásticas.

Este tipo de estudio considerado en su conjunto demuestra igualmente como el niño tendería a una simbología inconsciente de totalidad siendo esta función simbólica-lúdica inherente al ser humano cuyo objetivo sería armonizar la consciencia mediante la unión de los opuestos que estaban en conflicto. En este proceso la subjetividad sería fundamental para abrir nuevos caminos potenciando los estados internos del niño y el desarrollo de su consciencia hacia la trascendencia.

La educación actual debería tener en cuenta estas cuestiones ya que nuestra cultura todavía fomentaría el pensamiento disociado el cual estaría modificando nuestra estructura neuronal por lo que habría que dar más importancia a funciones como la imaginación y la subjetividad para dar paso a otro modelo social más acorde con nuestra verdadera naturaleza, despertando nuestras capacidades todavía latentes y abriendo nuestras puertas hacia un futuro más feliz.

### Bibliografía

- Aurobindo, Sri (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Autoperfección*, Buenos Aires: Kier.
- Aurobindo, Sri (2002). *El ciclo humano*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Bartra, R (2014). *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*, Valencia: Pre-Textos.
- Bautista Pérez, M (2015). *La paradoja de Darwin o el enigma del Homo sapiens*, Córdoba: Col. Divulgación Científica, Guadalmazán.
- Beigbeder, O (1989). *Léxico de los símbolos*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Cirlot, J (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- Chopra, D. y Kafatos, M. C (2017). *Tú eres el universo. Una nueva alianza entre ciencia y espiritualidad, un nuevo futuro de posibilidades infinitas*, Madrid: Gaia Ediciones.
- Chopra, D (2014). *Curación cuántica. Las fronteras de la medicina mente-cuerpo*, Madrid: Gaia Ediciones.
- Deunov, P (2016). *Los números*, Publishing House, “Astrala”.
- Duch, L (2003). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid: Trota.
- Durand, G (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.
- Esteban Leal, P. (1985). *Jean Arp [1886-1966] Esculturas/Relieves/ Obra sobre papel/Tapices*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Jaffé, A (1997). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung (ed), *El hombre y sus símbolos*. Col. Biblioteca Universal nº 3. Barcelona: Caralt, pp. 229-275.
- Johson, J. J (1970). *Joan Miró*, Barcelona: Ediciones polígrafa.
- Jung, C. G (1992). *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 29, Paidós.
- Jung, C. G (1993). *Símbolos de transformación*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 7, Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G (1994). *Tipos psicológicos*, Barcelona: Edhasa.
- Jung, C. G (1995). *Los complejos y el inconsciente*, Col. El Libro de Bolsillo nº 155, Madrid: Alianza.
- Jung, Carl Gustav. 1996. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Col. Biblioteca Breve, Barcelona: Seix Barral.

- Jung, C. G (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Vol. 15, Madrid: Trotta.
- Kandel, E. R (2013). *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*: Paidós.
- Lawlor, R (1993). *Geometría Sagrada*, Madrid: Debate.
- Piaget, J (2008). *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata.
- Piaget J. y Inhelder B (2015). *Psicología del niño*. Madrid: Morata.
- Piaget, J (2019). *La formación del símbolo en el niño, imitación, juego y sueño, imagen y representación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez de Carrera, E (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I, Madrid: Fundación Argos.
- Quinn, E (1997). *Max Ernst*, Barcelona: Polígrafa.
- Quintana Cabanas, J. M (1993). *Pedagogía estética, Concepción antinómica de la Belleza y del Arte*, Madrid: Dykinson.
- VVAA (1994). *Interiores de Miró*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

