



Máster de humanidades: arte, literatura y cultura contemporánea.

**LA IMAGINACIÓN AGENTE
EN LOS PROCESOS TRANSFORMATIVOS:**
La experiencia visionaria de Carl Gustav Jung en
El Libro Rojo.

Elena Álvarez-Ossorio Bas

Trabajo de final de máster.

Director: Pablo Acosta García.

Barcelona – Valencia
Junio 2018.

A mi madre: una visionaria.

CONTENIDO

1- INTRODUCCIÓN	4
1.1 La imaginación agente, Carl Gustav Jung y <i>El Libro Rojo</i>	5
1.2 La hermenéutica del símbolo en el s. XX y en el pensamiento de Carl Gustav Jung.	21
1.3 Objetivos del trabajo y metodología.	31
2- LA IMAGINACIÓN AGENTE EN <i>EL LIBRO ROJO</i>	34
2.1 Descubrimiento del mundo imaginal: Ensoñaciones, sueños y visiones.	35
2.2 Liber Primus: La naturaleza cíclica del pensamiento mediático.....	44
2.2.1 Sinopsis del viaje: Reunir el cielo con la tierra.	46
2.2.2 De la visión al mirar: figuración.....	50
2.2.3 Del mirar al contemplar: desfiguración.....	55
2.2.4 El alma de la mediación.	66
2.3 Liber Secundus: Ejercicios estéticos y espirituales de Carl Gustav Jung.....	76
2.3.1 Figuras de la imagen	79
2.3.2 La zona intermedia: el hueco o el vaso de las mezclas.	91
2.3.3 El acto simbólico o la imagen corpórea: el tiempo de la vida.....	106
3- CONCLUSIONES	119
4- BIBLIOGRAFÍA.....	124
5- AGRADECIMIENTOS:	128

1- INTRODUCCIÓN

«Suponiendo que digamos sí a un único instante, con ello hemos dicho sí no sólo a nosotros mismos sino a toda existencia. Pues nada se basta así mismo, ni en nosotros ni en las cosas: y si nuestra alma sólo ha vibrado y resonado de felicidad como una cuerda una única vez, toda la eternidad ha sido necesaria para ocasionar ese acontecimiento uno—y en ese instante único de nuestro decir sí toda la eternidad estaba aprobada, redimida, justificada y afirmada».
(Friedrich Nietzsche. *Fragmentos póstumos*)

«El viaje conduce hacia la esperanza a través de la arena ardiente, a vado lento, sin meta visible» (Carl Gustav Jung. *El Libro Rojo*)¹

La casa es uno de esos lugares en el que uno puede refugiarse de la ciudad sin necesidad de abandonarla. Una suerte de descanso que nace de la unión de la firmeza de un techo y el calor del cobijo. Ya desde pequeños jugamos a las casitas metiéndonos debajo de la mesa o extendiendo una manta sobre dos sillas. Al hacerlo no solo nos resguardamos del frío sino que también abrimos espacios nuevos. Con nuestra imaginación, a partir de los elementos simbólicos del juego, somos capaces de inventar mundos, hacer amigos íntimos y abrir otros tiempos. En 1944 Charles Eames escribió para la revista *Arts & Architecture* un artículo donde explicaba «What is a house» [Qué es una casa].

«Una vivienda debe permitir interpretar música. También que esta se pueda escuchar. Debe permitir necesariamente, que se pueda hacer el pino en ella. Que los niños puedan jugar a indios y vaqueros. Que los adultos puedan hacerlo a las cartas. Que se pueda bailar, proyectar una película, abrazarse o serrar un tablón. Que se pueda pintar sobre caballete, que una planta pueda crecer en su interior o que se pueda dormir la siesta. Y por supuesto, que el habitante pueda preparar un cóctel o desarrollar sus habilidades como aeromodelista»².

Entiendo que lo que quería decir el diseñador es que una casa no está conformada por sus habitaciones sino por lo que somos capaces de vivir en ella: «No construimos para morar, sino que construimos porque de hecho moramos»³. Para el filósofo Jan Patocka, el hogar originario, la acogida esencial, son los otros: la casa que es el otro. Considerando que la intimidad sea nuestro hogar fundamental cualquier arquitectura de la complejidad, estará comprometida con este difícil conjunto⁴.

¹ De ahora en adelante la siguiente referencia [Jung, C.G., *El libro Rojo*. Bernardo Nante (Ed.) (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012)] se citará como *Libro Rojo facsímil*, p. XXX.

² Eames, Charles. “What’s a house”. Revista *Arts & Architecture*. (California: Enero 1944), p. 21.

³ Heidegger, Martin. “Construir, pensar, habitar”. En *Filosofía, ciencia y técnica*. (Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile, 1993), p. 13.

⁴ Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1992).

1.1 La imaginación agente, Carl Gustav Jung y *El Libro Rojo*.

«Lo que nos hace conscientes es *imagen e imagen es alma*»⁵

El escritor, como el artista o el psicoterapeuta es un interlocutor que se dispone a activar los medios. El uso que hace de ellos es revolucionario cuando estos devienen lugar de encuentro y empatía. Qué el intercambio sea posible sería improbable sin la imaginación pues ésta no sólo es el medio que posibilita el contacto sino que también a través de ella se activan los procesos de desfiguración y reconfiguración de las formas de la imagen que darán lugar a profundos cambios en nuestra forma ser y de ver el mundo. Para Carl Gustav Jung esta imaginación es creadora y actúa siempre como una función trascendente mediadora⁶.

En este trabajo abordaré este concepto de imaginación que llamaremos agente y su relación con la experiencia límite y el proceso creativo que ha de tener lugar para que acontezca una imagen nueva o una nueva visión. Partiré de un caso de estudio como es la experiencia visionaria de Jung que él llamó posteriormente experiencia de la imaginación activa⁷ y de la investigación experiencial que llevó a cabo en *El Libro Rojo*⁸ a principios del s. XX. Allí podemos encontrar los símbolos y las imágenes alegóricas de los sueños y visiones que tuvo a partir de 1913, la materia prima a partir de la cual desarrolló su corpus teórico posterior:

⁵ Para Jung la imagen no es la forma de la imagen (que es lo que actualmente entendemos por imagen), es decir, lo que vemos con los ojos físicos sino lo que vemos con los ojos interiores: el alma. El alma en el sentido de la psique tal y como la entendían los griegos. De ahí la etimología de *psicología* signifique el estudio o tratado del alma. *Psico* proviene de la voz griega ψυχή (psykhé), que significa alma, mente, espíritu. Jung, C.G./ Wilhelm Richard. El secreto de la flor de Oro. (Barcelona: Paidós, 2017), p. 103

⁶ De ahora en adelante la siguiente referencia [Jung, C.G., *El libro Rojo*. Bernardo Nante (Ed.) (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012)] se citará como *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 45.

⁷ El término aparece por primera vez en “La función trascendente” (1916) donde hace una descripción concreta de un método para activar la imaginación al que llamará con ese mismo nombre: “El método de la imaginación activa es el principal recurso para la producción de aquellos contenidos de lo inconsciente que, por así decir, se hallan por debajo del umbral de la conciencia y que, una vez intensificados, serían los primeros en irrumpir espontáneamente en ella”. Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004). Sin embargo, el método no debe confundirse con la *imaginatio vera* o la imaginación activa o agente que es la imagen en su estado de potencia imaginante, es decir, cuando la imaginación está activa. En “Psicología y alquimia” (1943) alude a este tipo de imaginación que no es solo un método sino la forma de nuestro pensamiento imaginal: “La *imaginatio*, tal como los alquimistas la entienden, es en realidad una clave para abrir las puertas del secreto del opus: sabemos ahora que se trata de la simbolización y realización de lo mayor, que el anima imagina creadoramente y *extra naturam* en representación de Dios; modernamente expresado: una realización de los contenidos *extra naturam* del inconsciente, es decir que no están dados en nuestro mundo empírico; por tanto, un a priori de naturaleza arquetípica. El lugar o el medio de la realización no son ni el espíritu ni la materia, sino ese campo intermedio de realidad sutil, que únicamente puede expresarse de manera suficiente por medio del símbolo”. Jung, C.G. *Psicología y alquimia*. (Madrid: Plaza y Janés, 1989), p. 188 (Versión digital). Además, añade que La *imaginatio* ha de entenderse aquí como «imaginación» al pie de la letra, respondiendo al empleo clásico de la palabra y en contraposición a «fantasía», que a lo sumo equivale a «ocurrencia» en el sentido de un pensar insustancial”. (ídem, p. 115-116). Resalta además su capacidad para convertir algo en “informe”, es decir, para dejarlo sin forma: “Esta ilusión podría ser la *vera imaginatio*, la cual posee fuerza ‘informante’” (Ídem, 166). De todas formas, Jung usa indistintamente imaginación y fantasía haciendo referencia a ambos como si fueran la misma imaginación. Victoria Cirlot también hace referencia a estos términos en su estudio sobre las visiones de Jung. Cirlot, Victoria. “Las visiones de Carl Gustav Jung”. En García Bazán. F (Ed). *La voz de Filemón: Estudios sobre el Libro Rojo*. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 2011), p. 149- 150.

⁸ *Libro Rojo facsímil*.

«Los años en que ya trataba de aclarar las imágenes internas constituyeron la época más importante de mi vida en que se decidió todo lo esencial. Entonces comenzó todo y las posteriores particularidades son sólo complementos y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en perfeccionar lo que brotó del inconsciente, y que comenzó inundándome a mí. Constituyó la materia prima para la obra de mi vida»⁹.

A partir de experimentar visiones como producto de su encuentro con lo que años más tarde llamaría el inconsciente colectivo¹⁰, Jung comienza un proceso de investigación en el que considera estas imágenes como vehículo de conocimiento:

«En el fondo sólo me parecen dignos de contar los acontecimientos de mi vida en los que el mundo inmutable incide en el mutable. De ahí que hable principalmente de los acontecimientos internos. A ellos pertenecen mis sueños e imaginaciones. Además, constituyen la materia prima de mi trabajo científico. Fueron como de lava y de basalto que cristaliza en piedra tallable»¹¹.

La imagen como vehículo de conocimiento atraviesa toda la historia del pensamiento tanto en occidente como en oriente. Desde nuestra perspectiva occidental actualmente una epistemología de la imagen se ha instalado en el pensamiento moderno a través del empirismo, el racionalismo, las teorías de la representación o la reproducción de imágenes alejándonos de una reflexión sobre lo imaginal. Sin embargo, en convivencia con esta imagen epistémica siempre ha habido otras formas de comprensión a través de la imagen. Según Fernando Zamora de Águila,

«También en los terrenos de la religión, la mitología, la experiencia estética y la metafísica se recurre a las imágenes, dada su capacidad de llevar a los sujetos a formas de conocimiento irracionales, catárticas y místicas. Ejemplos de ello se encuentran en diversos entornos culturales que rebasan los límites de ‘lo occidental’ o lo occidentalizado: diagramas sapienciales entre los gnósticos de Medio Oriente; imágenes chamánicas entre los huicholes de México; pinturas terapéuticas entre los navajos de los Estados Unidos; mandalas iniciáticos entre los budistas tibetanos; símbolos arquetípicos entre los psicoanalistas junguianos. Aquí, el sujeto quiere acceder simultáneamente a un conocimiento profundo de sí mismo y del universo mediante una *gnosis de la imagen o gnosis mediante la imagen*»¹².

Mientras la imagen epistémica, basada en el discurso, la abstracción y la teoría, pone límites perceptuales, conceptuales, temporales y espaciales al conocimiento, la imagen gnóstica, basada en el mito, la imaginación y el simbolismo busca desbordar sus categorías:

⁹ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 237.

¹⁰ El término aparece por primera vez en “La estructura de lo inconsciente” (1916) donde utiliza por primera vez los términos *inconsciente personal* e *inconsciente colectivo*. En Jung, C.G. *Dos escritos sobre psicología analítica*. (Madrid: Trotta, 2007). Vuelve en “Sobre la psicología de lo inconsciente” (1917), en “Sobre lo inconsciente” (1918), y en “Instinto en inconsciente” (1919) donde también aparece por primera vez el término *arquetipo*. Todos estos escritos están actualmente reunidos en Jung, C.G. *La dinámica de lo inconsciente*. (Madrid: Trotta, 2011). También desarrolla el tema en Jung, C.G. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. (Madrid: Trotta, 2010).

¹¹ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 19.

¹² Zamora Águila, Fernando. *Imagen epistémica, imagen gnóstica*. Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 33 (julio 2010), p. 102.

«La imagen epistémica se basa en el recorrido del ver al mirar y del mirar al observar: una visión de científico, conceptualizante. La imagen gnóstica recorre el camino del ver al mirar y del mirar al contemplar: una visión de visionario. Con la imagen epistémica el sujeto se siente dominador del mundo. Esta imagen opera dentro de los límites de la razón humana; es antropológica. Con la imagen gnóstica, un temor reverencial se apodera del contemplador, que siempre tiene la sensación de que hay algo más allá, que ignora, algo que lo está mirando y que es inefable e incognoscible. La imagen gnóstica opera en un ámbito que une al humano con lo suprahumano (sea divino o cósmico): es mística. (...) La episteme se pregunta por el mundo y nuestra forma de conocerlo: ¿cómo conocemos lo que es?, ¿por qué son como son las cosas?, ¿cómo se distingue la verdad de la no verdad? La gnosis se pregunta por el lugar del ser humano en el mundo: ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿qué sentido tiene la vida en el mundo? La imagen epistémica está sujeta a una hermenéutica: su emisor y su receptor la interpretan, y en esa interpretación proyectan sus intereses y sus intenciones. Ver esas imágenes es aprender socialmente a verlas»¹³.

La imagen gnóstica, en cambio, presenta «vivamente una zona fronteriza»¹⁴ y, por lo tanto, las formas del ser contenidas en dicha imagen solo pueden ser desplegadas a partir de una fenomenología. Esta polarización entre imagen epistémica e imagen gnóstica ha dividido el pensamiento entre aquellos que confían en la imagen como vía de conocimiento y los que la desprecian. Sin embargo, como en toda polarización es tan posible como necesario encontrar fisuras que conduzcan a posiciones intermedias: «En vez de una dicotomía, hay que reconocer una dualidad entre episteme y gnosis: entre ellas hay vasos comunicantes, combinaciones, complementaciones. Casi siempre recurrimos a ambas»¹⁵.

En 1912, en su libro *Símbolos de transformación*, Jung distinguió entre dos tipos de pensamiento. En primer lugar, estaría el pensamiento dirigido o pensamiento verbal que «debemos a la ciencia y técnicas modernas» y que «es el instrumento notorio de la cultura» que se va desarrollando «gracias a la movilidad y la facultad de desplazamiento de la energía psíquica». Este tipo de pensamiento es el que permite que nos comuniquemos a través del lenguaje y Jung lo considera «laborioso y agotador», pues intenta «adaptarse a la realidad y procura obrar sobre ella». Por otro lado, estaría el pensamiento no dirigido o pensamiento imaginal, al que normalmente nos referimos como «soñar» o «fantasear» y que al no tener una dirección ni un itinerario determinado no produciría fatiga.

Si consideramos estas dos formas de pensamiento como experiencias del tiempo en realidad nos remiten a dos modalidades inseparables de la temporalidad: el *Cronos* y el *Kairós*. Una es el tiempo cuantitativo de la sucesión y de los medios tecnológicos, la otra el tiempo cualitativo de la duración, el tiempo que podríamos llamar «del alma».

¹³ Zamora Águila, Fernando. "Imagen epistémica, imagen gnóstica". En *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, 33 (julio 2010), pp. 139-140.

¹⁴ Esta expresión tan bella la utiliza Hans Prinzhorn para hablar de su libro *Expresiones de la locura*, al decir que "el objeto de este libro es presentar vividamente una zona fronteriza" (p. 38) haciendo referencia a su estudio de las imágenes en el Art Brut. Según Hans Prinzhorn el arte de los enfermos mentales solo puede ser considerado fenomenológicamente porque alude a una "zona fronteriza nueva que se resiste a toda metodología de una especialidad." (p. 37). Para él el arte de los locos tiene muchas semejanzas con las imágenes de los niños y los primitivos. "Estas obras son intentos de configuración; esto es algo que tienen en común psicológicamente con el arte. Debiéramos tener alguna experiencia en cuestiones teórico-artísticas, mejor dicho, en la psicología de la configuración." (p. 37).

¹⁵ Zamora Águila, Fernando. *Imagen epistémica, imagen gnóstica*. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, 33 (julio 2010), p. 140.

Según Miguel Ángel Hernández-Navarro, cada sociedad –y cada persona– poseería una experiencia del tiempo particular: «una temporalidad compuesta tanto por el ritmo de los acontecimientos como por el modo en el que el sujeto los experimenta. Sin embargo, el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido hacia una supresión de la pluralidad del tiempo instaurando una monocromía. (...) Los tiempos ‘hipermodernos’ se caracterizan, precisamente, por suprimir todas las distancias temporales. Una supresión de la espera, de la transición, del intervalo, del ‘in-between’»¹⁶. Ante este panorama, las teorías de la hibridación abogaron, en un primero momento, por un tercer tiempo que integrara estos dos tiempos. Sin embargo, el discurso del ‘in-between’, concebido desde un paradigma individualista de la mente, proponía la disolución del conflicto y, por lo tanto, una búsqueda de la adecuación. Esta adecuación, sin embargo, sigue una lógica de exclusión/integración que nos sigue situando en dinámicas de relaciones de poder y producción. Esto llevaría a formular un modelo temporal antagónico que postulase que la resolución del conflicto no podía ser superada, sino que había que convivir con ella. Sin embargo, estos tres modelos son representables mentalmente y, por lo tanto, suceden en el mismo tablero de juego: todos ellos encierran la mente en una subjetividad que nos sitúa ante «los otros». Para salir de esa lógica es necesario otro tiempo, uno que produzca una brecha en la representación para, de este modo, poder trascender esta perspectiva temporal y descubrir nuevas formas relación:

«Un tiempo más allá de la interculturalidad y la hibridez. Un tiempo discontinuo y antagónico que no pueda ser sumado ni restado ni, por tanto, representado. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda. En resumen: una temporalidad antagónica, en constante conflicto. Y en un modelo temporal antagónico, que valora los restos y los excedentes no reaprovechables, los puntos muertos y los lapsus del tiempo, parece necesario romper esa estructura topográfica en beneficio de una ‘des-estructura’ topológica (Ragland y Milovanovic, 2004). Un espacio temporal moebiano: sin dentro, ni fuera, ni cerca ni lejos, donde no hay correspondencias ni vecindades completamente racionales (al menos si entendemos la razón como una espacialización). Ese tiempo se regiría por otra serie de correspondencias y vecindades que se ajustan más al espacio y al tiempo psíquico que al geográfico e histórico: un espacio-tiempo confuso, donde antes, después y ahora se mezclan e interceden, un espacio donde el exterior configura el interior... un espacio que subvierte la intuición, un espacio escotómico, con un punto ciego, el punto ciego de un lugar vacío, de un centro ausente, en torno al que se configura todo ese espacio topológico. Un pensamiento topológico del tiempo que nos conduciría, por tanto, a dar valor a las discontinuidades, a los saltos, a las inadecuaciones, a las ausencias... a los tiempos muertos»¹⁷.

La intuición acerca de la convivencia entre dos tipos de imágenes, que son también dos temporalidades y dos formas de relación, movilizará en Jung la necesidad de explorar aquello que hay en el medio. Algo que se acentuará a partir de una experiencia personal con las imágenes que haría visible este conflicto:

«Como hombre joven mi objetivo era conseguir algo en mi ciencia. Pero luego tropecé con esta corriente de lava, y las pasiones que existían en su fuego transformaron y reestructuraron mi vida. Tal era la materia prima de la cual se formó, y mi obra constituye un esfuerzo más o menos acertado de inconstar esta materia candente en la ideología de

¹⁶ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento*. Arte y políticas de identidad, 2010, vol. 2 (diciembre) 9-24, p. 12.

¹⁷ Ídem, pp. 11-14.

mi época. Las primeras imaginaciones y sueños eran como basalto fundido; de ellas cristalizó la piedra que pude ya esculpir»¹⁸.

Se está refiriendo Jung a cómo esa experiencia visionaria le confronta con la posible existencia de un material en forma de imágenes que viene del pasado y que acontecen sin que haya control por parte del sujeto. En estas imágenes,

«había cosas que no sólo me afectaban a mí, sino también a muchos otros. De ello resultó que ya no pudiera considerar que me pertenecía a mí nada más. A partir de entonces mi vida pertenecía a lo universal. Los conocimientos que me afectaban o que yo buscaba»¹⁹.

Este hecho, le conduce a la investigación experiencial que tiene lugar en *El Libro Rojo*, impulsado por una necesidad vital de dar forma material a estas imágenes internas:

«Mi lengua es imperfecta. Hablo en imágenes, no porque quiera lucirme con palabras sino por la incapacidad de encontrar aquellas palabras. Pues no puedo pronunciar las palabras de la profundidad de otra manera»²⁰.

Al realizar una representación de estas imágenes, Jung buscará, por un lado, comprender su experiencia y por otro, elaborar un soporte teórico que la contenga, pues las teorías que conocía hasta el momento no podían dar cuenta de ella ni mucho menos acogerla:

«En primer lugar hube de procurarme la prueba de la prefiguración histórica de las experiencias internas, es decir, hube de responder a la pregunta: «¿Dónde se encuentran mis premisas en la historia?» Si no hubiera logrado responderme a esto no hubiera podido confirmar mis ideas. En este aspecto fue un acontecimiento decisivo mi encuentro con la alquimia, pues sólo a través de ella surgían los fundamentos históricos que hasta entonces había echado de menos. La psicología analítica forma parte fundamentalmente de la ciencia natural, pero se halla supeditada a la premisa personal del observador, mucho más que cualquier ciencia. De aquí que dependa en gran medida de los cortejos histórico-documentales para eliminar, siquiera, los errores más burdos en el dictamen»²¹.

Para escapar de la perspectiva del observador y la representación, Jung realizará una búsqueda arqueológica en el pasado intentando hallar posibles acontecimientos similares al suyo y alguna pista que le pueda orientar en su búsqueda:

«Desde 1918 hasta 1926 me ocupé seriamente de los gnósticos, pues también ellos tropezaron con el mundo primitivo del inconsciente. Captaron sus contenidos e imágenes, que manifiestamente estaban contaminados por el mundo de los impulsos. Es difícil, sin embargo, decir hasta qué punto comprendieron las imágenes, a causa de la escasez de noticias posteriores, que, por lo demás, hemos de agradecer a sus adversarios, los padres de la Iglesia. Pero no es probable, en ningún caso, que tuvieran una concepción psicológica. Respecto a mis interrogantes, los gnósticos estaban muy lejos en el tiempo para que pudiera relacionarme con ellos. La tradición entre gnosis y actualidad me pareció rota y durante mucho tiempo no me fue posible hallar el puente entre el gnosticismo –o neoplatonismo– y la actualidad. Sólo cuando comencé a comprender la alquimia reconocí que por medio de ella se produce la vinculación histórica con el gnosticismo, que por la

¹⁸ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 237.

¹⁹ Ídem, p. 229.

²⁰ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.170.

²¹ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 238.

alquimia se constituye la continuidad del pasado hasta la actualidad. Como filosofía de la Edad Media, la alquimia tendió un puente lo mismo con el pasado, concretamente con el gnosticismo, que, con el futuro, con la psicología del inconsciente. La psicología del inconsciente había sido establecida por Freud con los motivos gnósticos clásicos de la sexualidad, por una parte, y la autoridad paterna nociva, por otra. El motivo del gnóstico Jehová y Dios creador aparecía nuevamente en el mito de Freud del padre primitivo y tenebroso del *Super-Yo*, descendiente de este padre. En el mito de Freud se manifestaba como un demonio que ha engendrado un mundo de desilusiones, errores y desgracias. Pero la evolución hacia el materialismo, que ya se prefiguraba al ocuparse de la alquimia de investigar el secreto de la materia, llevó a ocultar a Freud la perspectiva de un aspecto esencial y más amplio del gnosticismo, concretamente la pre-imagen del espíritu como otro Dios supremo. Según la tradición gnóstica, fue este Dios supremo quien envió el cráter (mezcladora), el vaso de las transformaciones espirituales, en auxilio de los hombres. El cráter es un principio femenino que no halló lugar alguno en el mundo patriarcal de Freud. Freud no es el único en sustentar este prejuicio. En el mundo espiritual católico sólo hasta hace poco, tras vacilaciones que duraron siglos, se reconoció aproximativamente por lo menos la participación en el tálamo divino de la madre de Dios y de la esposa de Cristo. En el mundo protestante y judío predomina hoy como antes el padre. Por el contrario, en la filosofía hermética de la alquimia el principio femenino desempeñó un papel destacado y equiparable al masculino. Uno de los más importantes símbolos femeninos en la alquimia fue el vaso en el que debían cumplirse las transformaciones de la materia. En el centro de mis descubrimientos psicológicos se encuentra nuevamente un proceso de transformación interna: la individuación»²².

En la introducción a *El Libro Rojo*²³ Bernardo Nante señala el opus junguiano como una fenomenología de la experiencia humana que trasciende el marco de una psicología empírica científica y cuya clave hermenéutica será fundamentalmente el símbolo de la alquimia:

«Sólo cuando estudié la alquimia vi claro que lo inconsciente es un proceso y que la relación del yo con los contenidos del inconsciente motiva una transformación o evolución de la psiquis (...) A través del estudio de los procesos individuales y colectivos de transformación y mediante la comprensión del simbolismo de la alquimia llegué al concepto central de mi psicología, *el proceso de individuación*»²⁴.

El *proceso de individuación* es un ensanchamiento de la conciencia que se produce durante el proceso visionario o de apertura de la visión. Durante este proceso el *yo* entra en contacto con el *no-yo*, es decir, con las imágenes que provienen del inconsciente²⁵ y que normalmente quedan fuera del alcance de la vista. De la *conjunctio* de ambas emergería la imagen simbólica o imagen nueva. Por este motivo, Henry Corbin describe la fenomenología de Jung como una fenomenología que abarca el pensamiento religioso o mediático, una «conciencia *sophiánica* cuyas raíces se hunden en el conjunto de las investigaciones que exploran los símbolos y el secreto de la alquimia como misterio de la liberación del alma (liberación que se realiza con el nacimiento del alma a sí misma, su *individuación*)»²⁶. Es decir, la individuación no significa individualidad del sujeto sino del alma: la encarnación del alma y, por lo tanto, la liberación del alma en el sujeto.

²² Jung, C.G. *Recuerdos, sueños y pensamientos* (Barcelona: Seix Barral. 2014), pp. 239-240.

²³ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 70.

²⁴ Jung, C.G. *Recuerdos, sueños y pensamientos* (Barcelona: Seix Barral. 2014), p. 216.

²⁵ García Bazán. Francisco (Ed). *La voz de Filemón: Estudios sobre el Libro Rojo*. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 2011), p. 161.

²⁶ Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El buddhismo y la sophia*. (Madrid: Siruela, 2015), p. 136.

Lo que es esencial para empezar a comprender este proceso simbólico es, siguiendo a Jung, abandonar el prejuicio «aún muy extendido, de que la psique es idéntica a la consciencia»²⁷ y empezar a considerar que «no sólo hay un inconsciente psíquico, sino también un inconsciente psicoide»²⁸. La existencia de este inconsciente marcará la diferencia entre un pensamiento o «arte estético» limitado a la conciencia individual de un yo soberano y creador y un pensamiento o «arte visionario» que no persigue fines estéticos sino simbólicos y que introduce una nueva comprensión de la creación como un proceso creativo participado. Este recordatorio de lo participado que se extiende a través de la vivencia de lo simbólico llevaría a una comprensión más profunda de los acontecimientos, a trascender las individualidades y a transformaciones de carácter espiritual²⁹. Según Mircea Eliade «el simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios, inmediatos e ‘históricos’. Al aplicarse a un objeto o acción los convierte en hechos ‘abiertos’»³⁰. Esta ‘apertura’ y libertad de pensamiento que posibilita lo simbólico es la que interesará a Jung, conduciéndole a la tarea personal que lleva a cabo en *El Libro Rojo*. Para realizar esta tarea, como iremos viendo en detalle a lo largo de este trabajo, Jung hará despertar un símbolo de lo divino en su psique (este será su ejercicio personal), es decir, en su alma. En este sentido,

«Jung coincide con Eliade y Guénon al afirmar que el hecho psíquico ‘Dios’ es un arquetipo colectivo, una existencia anímica que, como tal, no debe confundirse con el concepto de Dios metafísico. La existencia del arquetipo (es decir, del símbolo) no afirma un dios ni lo niega»³¹.

Lo que hay que comprender del proceso de *individuación* del alma (no del sujeto) es que es un proceso en el que el yo se vuelve hacia el *sí-mismo*, es decir, hacia su yo transpersonal y profundo que «engendra un ‘individuo’ psicológico, es decir, una unidad aparte, indivisible, un Todo»³². Esto significa «llegar a ser un individuo y, en cuanto por individualidad entendemos nuestra peculiaridad más interna, última e incomparable, llegar a ser uno Mismo»³³. Sin embargo, aquí es imprescindible aclarar:

«Noto una y otra vez que el proceso de individuación se confunde con el devenir consciente del Yo, y por ello el Yo se identifica con el Mismo, de lo que naturalmente surge una grave confusión del concepto. Pues de este modo la individuación se convierte en el mero egocentrismo y autoerotismo. Sin embargo, el Mismo comprende

²⁷ Jung, C.G. *Mysterium Coniunctionis*. Volume 14 (Madrid: Trotta, 2016), p. 11.

²⁸ Jung, C.G. *Mysterium Coniunctionis*. Volumen 14 (Madrid: Trotta, 2016), p. 528.

²⁹ «La distinción entre el «arte estético» y el «arte visionario» fue elaborada por Jung en algunos trabajos teóricos más tempranos, como en «Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética» (1922), en donde diferenció las obras artísticas no-simbólicas, que provienen del inconsciente personal del autor y persiguen fines estéticos, de aquellas que expresan contenidos simbólicos del inconsciente colectivo y que raramente conducen a un goce estético. En «Psicología y poesía» (1930) designará a la primera clase de obras como psicológicas y a la segunda como visionarias, citando como ejemplos las de Goethe, Nietzsche, Dante, Wagner, Böhme y Blake». En Picón, Daniela. «El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung». *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017), p. 78.

³⁰ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 19.

³¹ Ídem, p. 20.

³² *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation; Zentral-blatt für Psychotherapie*, 1939, p. 257. En Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 477.

³³ *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten* (Las relaciones entre el Yo y lo Inconsciente), 3.a ed., 1938, p. 91.) En Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 478.

infinitamente mucho más en sí que un mero Yo... Es tanto uno como los otros, como el Yo. Individuación no excluye al mundo, sino que lo incluye»³⁴.

Es decir, el proceso de *individuación* finalizaría al volver a participar el ser humano del campo de lo simbólico y, por lo tanto, al recuperar su naturaleza mediática. Tras este proceso la persona estaría situada en el mundo pero no ya como un mero receptor de imágenes sino como un agente participativo y, por consiguiente, creativo. Según Jung, «no solo nos hemos vuelto pobres, sino también una materia completamente putrefacta a la que nunca le correspondería participar de la Divinidad»³⁵. Para Gilbert Durand, «lo que la fenomenología del símbolo encuentra como fundamento de la antropología que inaugura es una *Androginia*. En el plano cósmico, el símbolo llevaba a reconocer una consustancialidad fraternal y feliz entre macrocosmos y microcosmos»³⁶, o, como ya intuía Coleridge, «toda mente creadora es androgínica»³⁷.

Por este motivo James Hillman definió la psicología profunda como la «psicología de la imagen», en la medida en que esta se ocupa de esta zona intermedia donde acontece la imagen, o dicho más poéticamente, el lenguaje del alma. La simbología, por lo tanto, alcanza su sentido último cuando hay un abismo que salvar y la imagen (el alma) desborda el límite de lo material. De allí proviene la visión, que inunda de fuego al visionario y que Didi- Huberman ha descrito tan bellamente:

«Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación (...) No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. (...) Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. (...) Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice, en los juegos de adivinanzas, ‘caliente’ cuando ‘uno se acerca al objeto escondido’). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (como se dice ‘ardo de amor por vos’ o ‘me consume la impaciencia’). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que al arder se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse en el camino (como se dice ‘quemar etapas’), capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (como se dice ‘quemar la cortesía’; despedirse a la francesa). Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (como se dice ‘quemar las naves’). Arde por el *dolor* del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*. Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿No ves que estoy en llamas?’»³⁸.

³⁴ Von den Wurzeln des Bewusstseins, 1954, p. 595. En Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 478.

³⁵ Para Jung la Divinidad es la potencia imaginante. Jung, C.G., *El libro Rojo*. Bernardo Nante (Ed.) (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012), p. 313.

³⁶ Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968), p. 287.

³⁷ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 22.

³⁸ Didi-Huberman, George. *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012), pp. 41-42.

El principio del siglo XX fue un contexto muy propicio para que pudiera recuperarse este interés por la imagen y la imaginación. Se estaba produciendo un auge de los movimientos esotéricos y ocultistas que venían aconteciendo desde finales del XIX y que propiciaban un clima idóneo para la experimentación y el desafío a los límites de la razón. Por otro lado, el surgimiento del psicoanálisis freudiano y, fundamentalmente los estudios de Freud sobre los sueños, influyeron tanto a Jung como a los artistas de las vanguardias, especialmente a los dadaístas como Marcel Duchamp y posteriormente al grupo Surrealista liderado por Andre Breton. En aquel momento, se respiraba en el ambiente un interés por parte de los creadores por superar las prácticas solipsistas del *arte por el arte*, del mismo modo que Jung lo hacía con el psicoanálisis freudiano. Pero detengámonos un momento en el contexto inicial del grupo dadaísta y posteriormente surrealista pues, aunque *El Libro Rojo* no guarda relación directa con la época de apogeo de estos movimientos, resulta relevante contextualizarlo en este clima para comprender las preocupaciones sociales del momento y los vasos vinculantes que siembre hubo entre el psicoanálisis y las manifestaciones artísticas.

El surrealismo surge a principios del siglo XX como una de las vanguardias artísticas que renovará profundamente la práctica del arte y su fundamentación teórica. Los «ismos», como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo son en buena parte una reacción a los efectos provocados por la Primera Guerra Mundial que ya venían caldeándose incluso antes de estallar. Por este motivo, el origen militar del término vanguardista (en francés, *avant-garde*) busca relacionar su alusión al «frente de guerra» con la actitud combativa del nuevo arte. Mientras muchos artistas se encierran para seguir creando como un modo de escapar de los horrores de la guerra y del mundo más hostil, los artistas de las vanguardias buscarán producir transformaciones en la sociedad a través de sus manifestaciones artísticas. El impulsor del surrealismo Andre Breton estaba muy influenciado por el psicoanálisis freudiano y consideraba que este nuevo movimiento, a diferencia del primer dadaísmo, no podía desligarse de su contexto histórico.

La nueva teoría estética debía superar lo estrictamente decorativo para estar al servicio del pensamiento y de la vida humanizando de nuevo un arte que ya no lo era. Se planteaba el hecho de que si las formas de relacionarse que tenían hasta ese momento les habían conducido a esta situación de guerra y enfrentamiento era necesario cambiar esas formas y buscar otros modos de hacer y relacionarse en el mundo. Este pensamiento les impulsaba a buscar una nueva visión a través de la experimentación como el único método válido para superar el pensamiento racional y llegar a formas no conocidas hasta el momento: «Una experiencia del pensamiento que busca una belleza, más allá de la estética, una verdad más allá de la lógica, y una sensibilidad y un pensamiento más amplios, capaces de revelar la verdadera vida»³⁹.

El movimiento surrealista estuvo liderado por André Breton y en su primera época tuvo un carácter fundamentalmente literario que simplemente buscaba subvertir los valores burgueses. Junto con Louis Aragon, Paul Eluard, Théodore Fraenkel y Philippe Soupault editaron una revista de inspiración dadaísta, *Litterature*, que apareció mensualmente en 33 números, veinte entre 1919 y 1921 y trece números más entre 1922 y 1924. Publicaron artículos de poesía y pensamiento estético como directores los *Champs magnétiques* en 1919, así como notas de Arp, Cendrars, Éluard, Ernst,

³⁹ Gómez Moreno, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto, construcción de mundo* (Bogotá: Editorial hornos, 2004), p. 11.

Paulhan, Picabia, Reverdy, Tzara, Valéry. Artistas como Miró, Dalí y otros surrealistas leyeron esta publicación y les influyó en su defensa del automatismo⁴⁰. Se adscribieron al movimiento dadaísta impulsado por Hugo Ball y posteriormente por Tristan Tzara. Les atraía su oposición al concepto de razón instaurado por el positivismo y sus modos de hacer más extrovertidos y experimentales. Esto hizo que ya desde sus orígenes el surrealismo fuera ante todo un movimiento pensante a partir de lo poético, lo pictórico, lo escultórico y lo teatral. Tanto él como el núcleo más adherido al surrealismo admiraban a autores como el Marqués de Sade, Lautreamont, Gérard de Nerval, Rimbaud o Jarry por su carácter iconoclasta. Sin embargo, el carácter nihilista y destructor del dadaísmo pronto fue descartado por los surrealistas por su falta de compromiso político. Por otro lado, Bretón tampoco compartía con Tzara la necesidad de acabar con las escuelas literarias y se encaminó a buscar un fundamento teórico propio que estuviera en la línea de su nuevo pensamiento más combativo a la vez que constructivo. De esta forma, un sector del dadaísmo se transformó en Surrealismo. Bretón buscó sus cimientos en movimientos intelectuales fuertes del momento como las teorías psicológicas psicoanalíticas y el marxismo. A partir de ellos fue conformando sus ideales, que terminaron de consolidarse en 1924 con la creación del primer Manifiesto Surrealista. En 1921, dentro del movimiento Dadá tuvo lugar en París un acontecimiento que sería relevante en los años del periodo propiamente surrealista: ese año se celebró la exposición de collages de Max Ernst, para la cual Bretón escribiría una introducción donde se refería al collage del mismo modo que años más tarde describiría el acontecimiento de la nueva imagen poética⁴¹:

«Es la maravillosa facultad de obtener dos realidades completamente separadas sin hacer abandono del territorio de nuestra experiencia, de juntarlas y conseguir que salga una chispa de su contacto, de reunir, dentro del alcance de nuestros sentidos, figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve que otras figuras, y de desorientarnos en nuestra memoria al sacarnos un punto de referencia»⁴².

El collage permitía volver a aprehender el mundo natural destruyendo los patrones preconcebidos y los moldes lógicos racionalistas en los que el pensamiento había quedado encerrado. Al liberar la imagen de sus límites categóricos ésta comienza a revitalizarse y los surrealistas comienzan a interesarse por los estudios de la imaginación desde un punto de vista profano. Se irán alejando progresivamente en sus creaciones de las formas representacionales y alegóricas para llevar la imagen hacia un estado cada vez más abstracto. De este modo, con las vanguardias y especialmente con el surrealismo se va consolidando el germen de lo que fue una desmaterialización imparable del arte. Los surrealistas no solo explorarán nuevos métodos para alcanzar la nueva imagen sin forma sino que también buscarán los medios para evocarla a través de las artes aplicadas y el diseño. A partir de la experimentación con el collage se interesarán por este encuentro azaroso entre dos imágenes que dará lugar a una tercera que no es representable sino potencialmente imaginable.

La activación de la imaginación, por lo tanto, será el gran objetivo de los surrealistas. Partiendo de los métodos terapéuticos psicoanalíticos explorarán técnicas que les pongan en relación con el azar: como la escritura automática o la técnica de la asociación libre. Además, se interesarán por todas aquellas prácticas que desbordan la

⁴⁰ Clébert, Jean Paul. *Dictionnaire du Surréalisme* (Seuil, 1996), pp. 342-343.

⁴¹ Bahk, Juan. *Surrealismo y budismo zen* (Madrid: Editorial Verbum, 1997), p. 46.

⁴² Cita a Dawn Ades, *Ibidem*.

experiencia o que llevan la conciencia a su estado límite como, por ejemplo, el arte de los enfermos mentales, los estudios sobre el inconsciente y los sueños de Sigmund Freud o los ejercicios automáticos de Pierre Janet. Con la finalidad de explorar este territorio intermedio entre dos realidades distintas se lanzarán, a través de cualquier técnica propicia para ello, al hallazgo de una nueva imagen poética:

«Bretón aprovechó el estudio de Freud para extender el poder de la imaginación hacia el mundo de la subconsciencia, en el que brotan pensamientos nuevos a través del estado anárquico de la consciencia (...) Bretón está buscando un lenguaje pre-racional en el subconsciente, allí donde flotan las palabras originales antes de ser ordenadas racionalmente: éstas reflejan nuevas imágenes en el mundo fuera de la realidad, o sea, en la surrealidad (...). De ahora en adelante el estudio del sueño y la locura, el uso de la imaginación y la intuición permitirán analizar la cara oculta»⁴³.

El surrealismo, como el psicoanálisis junguiano, se caracterizará por un interés renovado en la manifestación de lo irracional y lo inconsciente en el arte. Para alcanzar el inconsciente sin caer en la sinrazón muchos surrealistas emplearán técnicas que les permitan explorar los territorios intermedios entre la visibilidad y la invisibilidad. Ocupándose así del campo de experiencia propio del arte: «el mundo de lo simbólico y su materialización en las obras de arte»⁴⁴. El surrealismo iniciado por André Breton, con sus componentes oníricos y continuado por artistas como Joan Miró o Max Ernst, puede ser contemplado como un camino de exploración y activación de la imaginación y los medios visionarios a partir de los cuales es ya posible experimentar acontecimientos nuevos⁴⁵.

Aunque Jung nunca estuvo vinculado al grupo surrealista sí que estaba muy interesado por lo que acontecía en el panorama artístico. Digamos que entre el psicoanálisis y las vanguardias siempre hubo vasos comunicantes hasta el punto de poder afirmar que Jung y los surrealistas hacían algo semejante: ambos realizaban experimentaciones visuales a través de los medios que tenían a su alcance. En el caso de los surrealistas a través de la experimentación en el arte y el caso de Jung a través de una experimentación con fines terapéuticos. Su propósito no era otro que alejarse de esa geografía individual y privada, profundamente triste y solipsista que proponía Sigmund Freud⁴⁶.

«Shamdasani y Hillman han concluido que, a pesar de sí mismo, Jung estaba haciendo arte contemporáneo, vanguardista: los dadaístas habían instaurado una necesidad de superación de la dimensión estética y comprendían su programa artístico como parte de una revuelta de carácter ético contra la civilización occidental; al volver su mirada hacia el arte de otras culturas más primitivas, como la azteca, maya, india y africana, Jung estaba haciendo exactamente lo mismo que Picasso, Braque y Klee, aunque, a diferencia de estos, no buscaba en ese arte inspiración estética, sino que lo movían otro tipo de intenciones, probablemente más cercanas al espíritu de su naturaleza tradicional (Hillman y Shamdasani 43 y ss.). De este modo, Shamdasani propone que lo que Jung quería

⁴³ Ídem, p. 48.

⁴⁴ Gómez Moreno, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto, construcción de mundo* (Bogotá: Editorial hornos, 2004), p. 10.

⁴⁵ Véase, Cirlot, Victoria, *La Visión abierta* (Madrid: Siruela, 2010), p. 63, en el que se cita un texto de Lévi Straus que relaciona a Max Ernst, Merleau Ponty y Henry Corbin como tres formas de explorar la “zona intermedia”, dando de esta forma entrada al concepto.

⁴⁶ *En Símbolos de transformación* Jung romperá definitivamente con las teorías de Freud, que no aceptaba este desplazamiento de lo inconsciente individual a lo colectivo.

afirmar era que *El Libro Rojo* no correspondía a ‘ese tipo’ de arte, es decir, a la concepción estética del arte del siglo XIX, sino a un arte espiritual (Hillman y Shamdasani 44)»⁴⁷.

En esta línea de pensamiento Vasili Kandinsky escribe en 1910 *De lo espiritual en el arte* donde pone de manifiesto la relación existente entre mística y arte contemporáneo: «La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía Mística». Es decir, la percepción estética cedería paso a la revelación mística y, de esta forma, la imaginación recuperaría su independencia respecto del hecho perceptivo. Amador Vega ha señalado que Kandinsky había sido muy influenciado por el historiador del arte Wilhelm Worringer en cuya tesis doctoral *Abstracción y empatía* (1908) ya indagaba en los orígenes místicos la tendencia abstracta del ser humano. En la misma época Edmund Husserl había escrito sus *Investigaciones lógicas* (1900), las cuales ejercieron una fuerte influencia sobre el cubismo. En el ámbito de la psicología resulta ciertamente relevante el trabajo de William James *Las variedades de la experiencia religiosa* (1901-1902) publicado en el mismo año que *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos* (1902) de Carl G. Jung⁴⁸. Este ambiente pone de relieve el clima místico y artístico de la época en la que Jung comienza a trabajar en los textos e imágenes que hoy encontramos reunidos en *El Libro Rojo*.

Lo primero que llama la atención de *El Libro Rojo* es su tamaño y su similitud con los manuscritos medievales. Con este anacronismo Jung quería indicar que el libro debía leerse con otras claves de lectura distintas a las de la modernidad. En este sentido este libro es una brecha abierta en el centro del tiempo de la modernidad. Mientras que el arte moderno se había orientado hacia la autoexpresión del artista, la perspectiva tradicional del arte era un soporte para la contemplación: «Para cumplir tal función, el artista debe conseguir que las cosas puedan ser vistas no como son en sí mismas sino como son en Dios. (...) Para sugerir esa realidad inteligible percibida en la contemplación ‘intelectual’ (en el sentido fuerte o clásico del término intelecto) que luego debía quedar reflejada en las formas sensibles, el artista contaba con un instrumento privilegiado: el símbolo, puente entre planos distintos de realidad»⁴⁹.

Según Daniela Picón, Jung encontró en la forma del código medieval la expresión adecuada para los asuntos del alma ya que este le permitía superar la dimensión exclusivamente estética que reconoció como predominante en el arte moderno y tomar conciencia de la dimensión simbólica y espiritual. En este sentido, Jung expresa al final del *Liber Secundus* su necesidad de recuperar la sacralidad de la obra de arte medieval: «Tengo que recuperar un pedazo de Edad Media en mí»⁵⁰. Su propósito no es otro que recuperar la vitalidad contenida en las imágenes y el símbolo como medio de conocimiento por revelación. Como bien apunta Mircea Eliade:

«El mundo moderno, al restaurar el símbolo en su carácter de instrumento de conocimiento, no ha hecho sino volver a una orientación que fue general en Europa hasta el siglo XVIII y que es, además, connatural a las demás culturas extraeuropeas, ya sean ‘históricas’ (por ejemplo, las de Asia o América Central) o ‘arcaicas y primitivas’. (...)

⁴⁷ Picón, Daniela. “El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017), p. 79.

⁴⁸ Vega, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. (Navarra: Cuadernos de la cátedra de Jorge Oteiza, 2005), p. 62-64.

⁴⁹ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 50.

⁵⁰ *Libro Rojo facsímil*, p. 331.

Todavía más: hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito e imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse»⁵¹.

En la cultura medieval el fin del arte era captar la invisibilidad del mundo *imaginal*. No solo por el placer de ver sino también para «dar lugar a una especulación teológica que no se puede limitar a los textos y al lenguaje escrito con palabras pues, efectivamente, las imágenes mentales y plásticas contribuyeron ampliamente a concretar ideas y visualizar conceptos aportando en ocasiones brillantes soluciones superiores a muchos de los áridos y estériles discursos escolásticos. Pero por encima de todo la imaginación aportó la certeza de verdad, como si la figura repentinamente vislumbrada o muy lentamente meditada constituyera la prueba indiscutible de la realidad invisible, al mostrar ostensiblemente su esencia»⁵².

Los códices medievales eran los instrumentos o soportes para estas experiencias interiores simbólicas de las que el ser humano siempre ha tenido necesidad. «En ellos se manifiesta la profunda vinculación que la cultura medieval estableció entre los actos de ver e imaginar, considerando los códices como ‘canales visibles que conducen hacia lo invisible»⁵³. Por esta razón dichos manuscritos constituyeron un poderoso instrumento de meditación y los hábitos monásticos relacionaron la experiencia de la lectura con la experiencia visionaria: textos e imágenes invitan en su conjunto a penetrar la superficie de los folios y transitar a través de la materialidad del soporte del libro hacia la visión interior (Hamburger, *The Rothschild Canticles*; Carruthers, *The Experience of Beauty*)»⁵⁴.

Jung estaba interesado en comprender cómo a través de textos e imágenes se podía tener acceso al conocimiento moral que motivaba la acción humana, es decir, a un conocimiento estético. Sin embargo, esto solo le interesaba como paso previo para acceder a otro de carácter más espiritual y universal. Por este motivo buscará trascender las retóricas visuales de cada época a través del conocimiento simbólico. En este símbolo la objetividad «no es el resultado de una mera acción especular según la cual el concepto vendría a ser un mero reflejo de aquello a lo que se refiere, sino más bien el de una acción especulativa en la que lo referido viene a constituirse dentro del propio acto de la especulación»⁵⁵.

En opinión de Daniela Picón, Jung siguió el ejemplo de William Blake y estableció «una asociación inmediata entre el arte, la visión interior y la sanación de la ‘enfermedad del alma’; es decir, la experiencia del ‘supremo despertar interior’, objetivo último del proceso de individuación junguiano». Para William Blake, el conjunto de texto e imagen constituye un «arte compuesto» que conforma «una totalidad dinámica que es más que la suma de sus partes (Mitchell, *Blake’s Composite Art*)»⁵⁶. Es decir, ya William

⁵¹ Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. (Taurus: Madrid, 1999), pp. 9-11. En Trejo Hernández, Raymundo Eurico. *La imaginación y el tarot. Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría de lo imaginario* de Gilbert Durand. (México: Universidad Autónoma de México, 2015). p 12.

⁵² Cirlot, Victoria. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid: Siruela, 2009), p. 107.

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Picón, Daniela. “El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017), pp. 65-66

⁵⁵ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), pp. 57-58.

⁵⁶ Picón, Daniela. “El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017), pp. 71-72.

Blake al emular el formato medieval quería dar cuenta de que estos manuscritos no debían ser considerados solo como algo estético sino como un «cuadro perceptual» que «estimula un tránsito progresivo entre la percepción (física, de lo visible) y la visión (espiritual, de lo invisible). De este modo se refirió frecuentemente a las planchas de sus libros proféticos como si fuesen ventanas, puertas o cuevas que los lectores-espectadores debían atravesar, y que funcionaban, al modo de los manuscritos medievales, como aperturas que permiten contemplar otro mundo»⁵⁷.

El libro rojo de Jung, por lo tanto, como los libros proféticos iluminados de Blake, pretendía convertirse «como toda obra de arte sagrada, en un soporte de contemplación que sirve a las necesidades del alma». Tal como ha señalado Ananda Coomaraswamy, su «belleza formal invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida [...] de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo»⁵⁸.

Inspirado por el *Fausto* de Goethe y por el *Zaratrusta* de Nietzsche Jung se propuso, como Fausto, atreverse «a abrir las puertas ante las cuales todos prefieren pasar de largo». *El Libro Rojo*, como *Fausto*, como *Zaratrusta*, como los manuscritos de William Blake o de Hildegard von Bingen, Matilde de Magdeburgo, el Maestro Eckhart o Santa Teresa de Ávila⁵⁹, es algo más que un ensayo literario, un eslabón de la *Aurea Catena*: una cadena de hombres y mujeres que «unen la tierra con el cielo»⁶⁰. Algo que también pretendieron artistas y cineastas del siglo XX. El «entre»⁶¹, por lo tanto, como condición de inmanencia de las resonancias entre aquellos que piensan el mundo a partir de ser tocados por la imagen. Ya en la introducción a *El Libro Rojo* Jung nos dice:

«Los años en los que seguí a mis imágenes internas fueron la época más importante de mi vida y en la que se decidió todo lo esencial. Comenzó en aquel entonces y los detalles posteriores fueron solo agregados y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en elaborar lo que había irrumpido en aquellos años desde lo inconsciente y que en un primer momento me desbordo. Era la materia originaria para una obra de vida. Todo lo que vino posteriormente fue la mera clasificación externa, la elaboración científica, su integración en la vida. Pero el comienzo numinoso, que todo lo contenía ya estaba allí. C. G. Jung (1957)»⁶².

En *El Libro Rojo* podemos encontrar, según Victoria Cirlot, el testimonio de algunas de las visiones más fascinantes del siglo XX. A partir de este libro, Jung desarrolló un extenso corpus durante más de cuarenta años que ha tenido recepción en otros pensadores de la imaginación como Gilbert Durand, Gastón Bachelard, Cornelius Castoriadis, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Chiara Bottici o los cineastas Maya Deren y Stan Brakhage. Todos ellos han explorado la imaginación como un fenómeno de la

⁵⁷ Ídem, pp. 71-72.

⁵⁸ Ídem, p. 82.

⁵⁹ Picón, Daniela. *Visiones de William Blake* (Barcelona: Calambur, 2017), p. 137.

⁶⁰ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 227

⁶¹ Según Marina Garcés “una parte importante de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX ha dirigido su atención al ‘entre’. Para pensadores como Bataille, Blanchot, Levinas, Exposito... el ‘entre’ está vacío. Es el abismo de una exposición (del yo) en la que se sustenta la comunidad o su posibilidad ética. Para otros, como para Merleau-Ponty o Deleuze, el ‘entre’ está lleno. No es abismo sino reversibilidad, conexión y contacto”. Una comunidad unida por el problema “hiriente y siempre abierto de lo político”. Garcés, M. “La pregunta por un mundo común”, en Roma, Valentín. (Ed.), *La comunidad inconfesable* (Barcelona: Actar, 2009), p. 143.

⁶² *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 11.

imagen en activo. Henry Corbin⁶³, gran amigo de Jung, ya indagó el fenómeno de la imaginación activa desde la tradición mística oriental y la filosofía iraní definiéndola como un acontecimiento que ocurre en ese estado «entre la vigilia y el sueño» y, por lo tanto, en un lugar intermedio entre la persona y el espíritu. Es lo que llamó el *mundus imaginalis*, donde «los cuerpos se espiritualizan y donde el espíritu se corporeiza». Corbin comprendía la imaginación como «la facultad consistente en producir la síntesis entre inteligibilidad y sensibilidad, entre concepto y representación; imaginación entendida pues como órgano que genera representaciones, figuras, imágenes»⁶⁴. La imagen era para él, al igual que para Jung, el lugar de una tierra *intermedia*, donde «lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual»⁶⁵. En el *mundus imaginalis* el símbolo es una floración de imágenes que hacen de nexo entre el mundo visible y el invisible a través de una geografía sutil que el visionario ha de transitar para reencontrarse con su alma. Corbin identifica el símbolo como el medio para alcanzar la geografía sutil del mundo *imaginal* al que no tendremos acceso con la visión de los ojos físicos sino con el *ojo interior*. Acuñando el neologismo *imaginal* Corbin pretendía diferenciar dicho mundo del individualista pensamiento imaginario pues su propósito nunca fue otro que liberar la *imaginatio vera* de la percepción de los sentidos⁶⁶.

José Antonio Antón destaca del pensamiento de Corbin su carácter mediador. Algo que, en base a la amistad que les unía, podríamos hacer extensible a Jung: «Una línea maestra y nuclear rige esta constante presencia de la mediación: la idea que lo que es mediador responde a lo más íntimo de la esencia humana y de su desenvolvimiento, pues el hombre no es ni pura inteligibilidad ni pura sensibilidad, de lo abstracto, de lo inefable, ni tampoco a lo meramente mundano o inmanente: en todos los casos el hombre es mediador, habita la mediación»⁶⁷. El gran hallazgo de Jung en su viaje iniciático será participar y dar cuenta de esta naturaleza medial del ser humano. Lo hará despertando el arquetipo de Dios en su alma que es el objeto del relato visionario en *El Libro Rojo*. El arquetipo es, en primer lugar, «una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía o mito (...) los arquetipos no representan algo externo, ajeno al alma –aunque, desde luego, sólo las formas del mundo circundante proporcionan las formas (figuras) en que se nos manifiestan– sino que, independientemente de sus formas exteriores, trasuntan más bien la vida y la esencia de un alma no individual». Es

⁶³ En *Acerca de Jung. El budhismo y la sophia*, Henry Corbin da buena cuenta de la relación profunda que mantuvo con Jung y de lo mucho que le admiraba a pesar de sus diferencias.

⁶⁴ Antón Pacheco, José Antonio. “Henry Corbin y la categoría de mediación”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 114.

⁶⁵ Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (Barcelona: Destino, 1993), p. 14.

⁶⁶ Según Victoria Cirlot, en *La visión abierta*, “la distinción entre los sentidos corporales y los espirituales cuentan con una larga tradición que se remonta a Orígenes, el primero en hablar de los cinco sentidos espirituales”. En la obra de Ricardo San Víctor, encuentra una distinción entre ojos interiores y corporales y aunque en un principio entendía la imaginación como dependiente de la percepción finalmente encuentra una autonomía entre ellas en su libro *Les douze patriarches ou Beamin minor* (ed. Jean Chatillon, 1997, 397-406): “De hecho la razón se alza hasta el conocimiento de las realidades invisibles, gracias a la aparición de las cosas visibles, cada vez que logra extraer de éstas alguna similitud con respecto a aquéllas. Pero está claro que sin la imaginación no sabría nada de las realidades corporales cuyo conocimiento le es indispensable para elevarse hasta la contemplación de las cosas celestes. Sólo el sentido corporal ve las cosas visibles, pero sólo el ojo del corazón ve las cosas invisibles (oculis cordis). El sentido corporal (sensus carnis) está enteramente vuelto hacia el exterior; el sentido interior (sensus cordis) hacia el interior”. Cirlot, Victoria., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010), p. 19-20.

⁶⁷ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 111.

decir, hay un reino intermedio entre la unidad del alma individual y su soledad y la multiciplidad del universo; hay un reino intermedio entre la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes y ese reino es un símbolo del mundo en el alma y del alma en el mundo. Este lugar simbólico ‘funciona’ como una vía de tránsito para la nueva imagen que ha de llegar y que nosotros acogeremos con todo el cuerpo liberando el alma al mismo tiempo.

A partir de un relato de viaje Jung nos muestra en *El Libro Rojo* su camino de descubrimiento de la totalidad de la psique cuyos límites superan lo individual para ir hacia lo transpersonal. Lo hará a través de símbolos de transformación, como es el caso del mandala, en el que nos detendremos en el último apartado de estas páginas. Este viaje iniciático es una historia que se repite tanto en la cultura Oriental como Occidental. Ya en *La Divina Comedia*, que tanto impresionó a Jung, Dante Alighieri realiza un viaje por el Infierno, Purgatorio y Cielo mostrando cómo viajar por la geografía sutil visionaria: «Para subir hay que ir primero a lo más bajo»⁶⁸. El viaje siempre es una transformación o metanoia que comienza con una crisis personal que marca un punto de inflexión en la vida de una persona. En el caso de Jung un fuerte sentimiento de pérdida y de incompreensión dará lugar a este proceso sin retorno que afectará a la totalidad de su personalidad y que transformará, radicalmente, su forma de ser y de comprender el mundo⁶⁹.

Carl Gustav Jung se caracterizó por un compromiso intelectual admirable que le llevó a cuestionar continuamente cualquier teoría que antepusiera una creencia a lo que él consideraba la verdad: un conocimiento basado en una síntesis de todas las experiencias universales o un ecumenismo verdadero. Para mantener este rigor siempre estuvo dispuesto a experimentar consigo mismo a enfrentarse a las críticas de la sociedad y a su soledad. Su propósito era desbordar cualquier categoría que parcelara el conocimiento y que le impidiera acoger la vida: tanto la suya como las vivencias de sus pacientes. Para él cualquier experiencia era algo vital, tenía sentido y su investigación estaba justificada siempre y cuando estuviera al servicio de la vida. Su compromiso con el estudio de los fenómenos psíquicos y las experiencias numinosas está vinculado a una comprensión profunda de la imagen y la imaginación como medios que guardan correspondencias con la psique, con el alma. Para él los medios no eran algo material relacionado con el aparato, la tecnología o el poder, sino que la suya era una visión barroca y romántica en sintonía subterránea con las vanguardias. La imaginación como un medio de vida, de conocimiento y de afecto orientada a la restauración de los vínculos de naturaleza universal. En su búsqueda apasionada, Jung se interesó por el tiempo profundo, por la magia, la alquimia, la mitología, la historia, la arqueología, la astrología, el yoga, las religiones y, muy especialmente, por las imágenes y los símbolos. Viajó, organizó encuentros⁷⁰, se expuso públicamente y mantuvo correspondencias con pensadores de todos los campos y disciplinas.

⁶⁸ Dante solo es el punto más visible de esta tradición. Los viajes al otro mundo forman una parte fundamental de la literatura no solo cristiana, sino antigua. Ver, por ejemplo, R. PATCH, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*, F.C.E., México, 1956, pero hay bibliografía copiosa sobre el tema. Ya las místicas medievales hablan de “caída” como paso fundamental para conseguir la elevación. Es un concepto que proviene de la búsqueda de la humildad, la pobreza, lo bajo en las órdenes mendicantes del siglo XII.

⁶⁹ García Bazán. Francisco (Ed). *La voz de Filemón: Estudios sobre el Libro Rojo* (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 2011), pp. 152-153.

⁷⁰ Jung, junto a Rudolf Otto y Frau Fröbe, eran los fundadores del Círculo de Eranos (en alemán *Eranoskreis*), una organización interdisciplinar de análisis multicultural científico y filosófico que se reunía cada año con el objetivo de los vínculos entre el pensamiento de Oriente y Occidente.

Henry Corbin le reconoce como el psicólogo que osó hablar del alma. El alma o la psique tal y como la comprendían los griegos, como una entidad flotante otorgada por los dioses y no como una propiedad privada del individuo. El alma como una mediadora, como un medio entre el *yo* y el *sí-mismo* (es decir, el yo transpersonal y profundo) y, en última instancia, entre todos los seres del mundo. La suya era una visión cosmológica alejada del antropocentrismo, pues amaba a los animales, las plantas, las piedras y mantenía correspondencias secretas con ellas. Para Jung en el alma residía una posibilidad de salir del encierro y de la separación violenta a la que nos han sometido siglos de cristianismo dogmático y de ciencia moderna monopolizada por un pensamiento racionalista que todo lo divide y lo separa en la forma que considera conveniente.

En ese sentido, acercarse de nuevo a la figura de Jung es acercarse a una revisión de la historia que nos fue contada por los vencedores y tener la oportunidad de volver a escarbar en aquello que ha quedado sepultado por los discursos hegemónicos y por el pensamiento moderno. La suya es una psicología mediática, poética y artística y su corpus presenta una estructura arbórea que desborda el conocimiento tal y como lo hemos querido organizar en la academia y en la ciencia moderna. *El Libro Rojo* es una obra caótica, inclasificable, en el sentido que tiene el caos para los alquimistas o para los artistas experimentales, que no es otro que el caos del universo cuando es indeterminable.

1.2 La hermenéutica del símbolo en el s. XX y en el pensamiento de Carl Gustav Jung.

La simbología es una ciencia que se ocupa de la naturaleza límite que contiene toda vivencia significativa, es decir, del ámbito «donde se vive peligrosamente, ese terreno que huye a toda voluntad de sistematización y que se resiste a la clasificación. El espacio simbólico es el de la metamorfosis constante, aquello que no puede ser apresado de una vez por todas (...). Ante el símbolo se impone la inocencia de quien está dispuesto a dejarse sorprender (...)»⁷¹. El símbolo, por lo tanto, alude siempre a un proceso de afectación y renovación vital constante. Jaime Parra siguiendo a Ananda K. Coomoraswamy distingue entre simbolismo que busca y simbolismo que sabe: «el primero es el de los poetas que se expresan a sí mismos y que quizás por ello son llamados *simbolistas*. El segundo es el lenguaje universal de la Tradición. Es decir, ‘el lenguaje espiritual’, que trasciende la confusión de las lenguas y no pertenece a ningún tiempo ni lugar particular»⁷². Para el filósofo hindú en la civilización tradicional «arte y técnica designan una misma realidad, inseparable, a su vez, de la religión y de la vida; toda actividad práctica está ahí impregnada del sentido de lo sagrado, y la belleza es resultado inevitable de todo proceso *creativo*»⁷³.

Mircea Eliade le atribuye al pensamiento simbólico la misión de «abolir los límites de ese ‘fragmento’ que es el hombre para integrarlo en unidades más amplias: sociedades,

⁷¹ Victoria Cirlot lo expresa así siguiendo a Heinrich Zimmer. Cirlot, Victoria. “Heinrich Zimmer: Conversaciones con los símbolos”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 39.

⁷² Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 11.

⁷³ Ídem, p. 48.

cultura, universo»⁷⁴. En este sentido René Guenón va un poco más allá y dirá que en el símbolo se produce un contacto entre lo material y la esfera del espíritu que llamará «supraconsciencia», la cual a partir de correspondencias une todos los órdenes de la realidad. Para él el símbolo es «más parecido a la delicadeza de un sabor o la fragancia de un perfume que no a la aridez de una exposición lógica»⁷⁵. Sin embargo, quizá sea Marius Schneider el que mejor haya expresado la naturaleza del símbolo cuando se refiere a él como un «ritmo místico de la creación» cuyo grado de veracidad es una expresión del respeto que seamos capaces de conceder a ese ritmo⁷⁶.

Según Eduardo Cirlot este pensamiento mediático característico del símbolo se puede situar antes del paleolítico. A través de grabados epigráficos se ha podido demostrar que la humanidad primitiva ya tenía por maestro el mundo invisible de la naturaleza a la que se sentía profundamente conectado a través de un *ritmo común*⁷⁷ del que también participaban constelaciones, animales, plantas, piedras y todos los elementos del paisaje. Sin embargo, fue San Pablo quien propuso que había un orden invisible análogo al visible que conectaba a todos los seres: *Per visibilia ad invisibilia* (Rom 1, 20). «Ese proceso de ordenar los seres del mundo natural según sus cualidades y penetrar por analogía en el mundo de las acciones y de los hechos espirituales y morales es el mismo que luego se observará en los albores de la historia, en la transición del pictograma al ideograma, y en los orígenes del arte»⁷⁸.

La analogía, que es la clave simbólica que media entre el orden visible y el invisible, alude a un sistema de relaciones complejas entre lo físico y lo metafísico tal y como así lo expresó Platón y más tarde el Pseudo Dionisio Areopagita: «lo sensible es el reflejo de lo inteligible», que resuena en la *Tabula smaragdina*: «lo que está abajo es como lo que está arriba: lo que está arriba es como lo que está abajo»; y en la frase de Goethe: «lo que está dentro está también fuera»; o en el momento en el que Jung hace alusión a las relaciones entre macrocosmos y microcosmos. Esta doble naturaleza material y espiritual se puede encontrar ya en la astrobiología del cuarto milenio y en la cultura posterior adaptada a los intereses profanos de cada época, como en los rituales cósmicos, el politeísmo, el monoteísmo o en la filosofía moral⁷⁹. En este sentido,

⁷⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 37.

⁷⁵ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 16.

⁷⁶ Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. (Madrid: Siruela, 2013), p. 15.

⁷⁷ «Muchas y variadas son las ideas que los hombres han imaginado en torno a una filosofía primitiva de la Naturaleza. Ya en la penumbra intelectual de las más primitivas culturas humanas se esbozan unas ideas generales, que reflejan una concepción muy ordenada del cosmos. Estas ideas se fundan en una combinación muy peculiar de representaciones sensoriales o imágenes que se desprenden de la observación diaria del dualismo de la vida, tan acusado en la existencia de los dos sexos, y en el cambio perpetuo de la luz y de la obscuridad. Dado este dualismo permanente de la Naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una «realidad entera», sino tan sólo la mitad de una totalidad. A cada fenómeno (por ejemplo, a una mujer o a la noche) tiene que corresponder un fenómeno análogo (un hombre, el día), con el cual forme una totalidad, esto es, una «realidad entera». Sólo la unión de tesis y antítesis puede llegar a formar un conjunto total. El conjunto más general está formado por el macrocosmos (el cielo masculino y la tierra femenina), cuya configuración se repite (por analogía) continuamente en el microcosmos. Cada tesis se perfila y se deslinda e incluso se crea por su antítesis, porque cada parte de la totalidad es el complemento o el reflejo de la parte vecina. Esta manera de pensar y de coordinar los fenómenos está penetrada además por un factor emocional considerable». Ídem, p. 17-18.

⁷⁸ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 21.

⁷⁹ *Ibidem*.

«Lo simbólico, siendo independiente de lo histórico, no solamente no lo sustituye, sino que tiende a arraigarlo en lo real, por analogía y paralelismo entre la esfera psíquica colectiva o individual y la cósmica. (...) Analogía es una ‘relación de dos hechos o proposiciones entre los que hay similitud y, por lo menos, un elemento igual’»⁸⁰.

La analogía se puede producir por forma o semejanza material o por acción y proceso. Eduardo Cirlot pone como ejemplo de analogía formal el símbolo del centro, donde siempre se repite la imagen de la dualidad: la Rueda de las transformaciones hindú, con un espacio central vacío o animado sólo con el símbolo o la imagen de la deidad; el disco de jade chino, Pi, con un agujero en el centro; la idea del cielo agujereado por la estrella Polar, como camino del mundo espaciotemporal al carente de esas constricciones. Finalmente, en Occidente, la Tabla redonda con el santo grial en medio ⁸¹. Los mandalas, tanto en occidente como en oriente, muestran una dinámica de acción por proceso. En la analogía por proceso, muy común en el arte, la poesía y los mitos, se da un proceso de unificación y ordenación cuya presencia delata una fuerza mística en acción que pretende reunir lo disperso a partir de su ritmo común o posición dinámica. En este «principio de identificación suficiente» los objetos que en lo existencial son diferentes en lo simbólico se vuelven intercambiables produciéndose la *conjunctio* donde antes había *distinctio*. «Por esta razón, la técnica simbólica consiste en sistematizar las identificaciones progresivas, dentro de los ritmos verdaderos y comunes». Esta noción de *ritmo común*, que desarrolló ampliamente Marius Schneider, daba a entender que las correspondencias simbólicas provienen de pensar el universo como un todo indisoluble⁸²:

«La significación simbólica de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como ‘universo’, que sin esa integración superior carecería de sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente»⁸³.

Gilbert Durand sitúa la obra filosófica de Ernst Cassirer como la que reorienta el pensamiento del s.XX hacia el interés por lo simbólico. Según Durand, su obra «constituye un admirable contrapunto o un prefacio a la doctrina del sobreconsciente simbólico de Jung y a la fenomenología del lenguaje poético de Bachelard» así como a su trabajo de «antropología arquetipológica o al humanismo de Merleau-Ponty»⁸⁴. Para Cassirer los mitos y los símbolos no son susceptibles de interpretación ni son algo que se pueda analizar sino que son un fenómeno que organiza lo real y remite a algo, pero nunca a una sola cosa. Este principio organizador es el que le interesará a Jung, llevándole a formular el constructo teórico al que llamará arquetipo:

«Una infraestructura ambigua de la propia ambigüedad simbólica. El arquetipo ‘per se’ en sí mismo, es un ‘sistema de virtualidades’, un centro de fuerzas invisibles, Un ‘núcleo dinámico’ e incluso ‘los elementos de la estructura numinosa de la psiquis’. El inconsciente proporciona la ‘forma arquetípica’, de por sí ‘vacía’, que para llegar a ser sensible a la conciencia ‘es inmediatamente colmada por lo consciente con la ayuda de elementos de representación, conexos o análogos’. Por lo tanto, el arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las

⁸⁰ Ídem, p. 20

⁸¹ Ídem, p. 45

⁸² Ídem, p. 46.

⁸³ Ídem, p. 18.

⁸⁴ Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), p. 68.

concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes»⁸⁵.

La imaginación simbólica adquiere en Jung un papel mediador a través del arquetipo. El cual es, a la vez que mediador, «constitutivo de la personalidad por el proceso de individuación». Es decir, pertenece al colectivo y la individualidad al mismo tiempo: «La función simbólica es en el hombre el lugar de ‘pasaje’, de reunión (...) es *conjunctio*»⁸⁶. Por este motivo, González Estoqueda considera la obra junguiana como la «reasunción del símbolo y de su potencia heurística» y la «recuperación de lo metafísico imaginario». Para Jung esta *conjunctio* será la clave de todo proceso creativo transformativo, ya que, como dijo Hans Prinzhorn, «sólo la disposición a rescatar el pensamiento simbólico de toda dilucidación parece abrir el paso a la esfera de la configuración»⁸⁷. Esto se debe a que el «contenido del inconsciente, carece del poder que tiene lo consciente de crear formas, engendrar estructuras...»⁸⁸ y sin la capacidad simbólica la pulsión creativa no encontraría su forma:

«De modo paralelo, al ‘significante’ ya no le corresponde un significado instaurador, una energía creadora, y el símbolo se ‘extingue’ en signo consciente, convencional, ‘cáscara vacía de arquetipos’ que se agrupa con semejantes en teorías vanas—pero temibles, pues ¡son *ersatz* de símbolos!-, ‘doctrinas, programas, concepciones que entenebrecen y engañan a nuestra inteligencia’, y entonces el individuo se vuelve esclavo del consciente colectivo, del prejuicio en boga, se transforma en ‘hombre masa’, librado a las aberraciones de la conciencia colectiva. El símbolo es, pues, mediación ya que es equilibrio que esclarece la libido inconsciente por medio del ‘sentido’ consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen»⁸⁹.

Por lo tanto, para Jung el símbolo es el lugar donde acontece *la conjunctio*, es decir, donde lo personal (las figuras de la imagen) deviene transpersonal (imagen). En este sentido, no solo es una figura que «representa algo más que su significado inmediato y obvio» sino que «tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado y que no se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón»⁹⁰.

Para los hermeneutas del símbolo la pérdida de esta función simbólica es el origen de la enfermedad mental: «*en el límite*, como advirtieron Cassirer y Jung, la enfermedad es la pérdida de capacidad simbólica»⁹¹. Al reducir la imagen a un modo de representación olvidamos que la imagen es mediación y, por lo tanto, vida en potencia. Sin embargo, al mismo tiempo que «esta pérdida de la capacidad simbólica nos aleja de la reflexión sobre lo imaginal», también «nos instruye sobre la urgente necesidad de tener una teoría de la imagen que abarque sus aspectos históricos, estéticos y éticos, semióticos y

⁸⁵ Ídem, p. 72.

⁸⁶ Ídem, p. 74.

⁸⁷ Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* (Madrid: Cátedra, 2012), p. 66.

⁸⁸ Cita de Jolande Jacobi en Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), p. 76.

⁸⁹ Las comillas son citas de Jolande Jacobi en Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), p. 76

⁹⁰ Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Paidós, 1995), p. 20

⁹¹ Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), p. 130.

hermenéuticos, metafísicos, ontológicos y cognoscitivos»⁹². Impulsado por su propia necesidad vital, Jung se propone en *El Libro Rojo* la titánica tarea de investigar a través de una experimentación vivencial este pensamiento simbólico y la función mediadora de la imaginación. Según él: «Para el intelecto moderno, cosas similares (a las más inesperadas significaciones de los símbolos) no son más que absurdos explícitos. Tales conexiones del pensamiento *existen* y han tenido asimismo un papel importante durante muchos siglos. La psicología tiene la obligación de comprender estos hechos...»⁹³. Jung consideraba que «toda la energía e interés que el hombre occidental invierte hoy en la ciencia y en la técnica, consagrábala el antiguo a su mitología. No sólo la energía y el interés, sino la capacidad especulativa y teórica; de ahí esos insondables monumentos de la filosofía hindú, del esoterismo chino o islámico, de la propia Cábala; la minuciosa prolijidad operativa de la alquimia y otras especulaciones similares»⁹⁴.

Para Jung, puesto que la psique consta esencialmente de imágenes, dado que «todas las actividades anímicas crean una imagen»⁹⁵, era de vital importancia ocuparse de ellas. Por este motivo, la hermenéutica junguiana abandona el pasado «para convertirse en una comprensión teleonómica del devenir psíquico, de tal modo que el sentido que se expresa en el símbolo en cuanto dimensión epistemológica, en Jung queda vinculado a la noción de un decurso y por ello –no deja de ser curioso– a esa otra que ha sido tradicionalmente su afín: el de la dirección o direccionalidad. El sentido no es ya, pues, mero orden racional, apela a la sana incoherencia de las imágenes y, en consecuencia, implica el sinsentido en el orden total de la vida»⁹⁶.

Si queremos volver a preguntarnos por lo *imaginal* necesitamos, en primer lugar, distinguir ente imagen simbólica, concepto y alegoría. Según Régis Debray, «pensar la imagen supone en primer lugar no confundir pensamiento y lenguaje, pues la imagen hace pensar por medios que no son una combinatoria de signos»⁹⁷. Para James Hillman «pecamos contra la imaginación cada vez que preguntamos a una imagen por su significado, exigiendo que las imágenes sean traducidas a conceptos»⁹⁸. El psicólogo considera que al querer aplicar a la imagen la misma disciplina que a un concepto se termina ejerciendo un «maltrato a la libertad primordial del alma: la libertad para

⁹² Zamora Águila, Fernando. *Imagen epistémica, imagen gnóstica*. Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 33 (julio 2010), p. 101.

⁹³ En el prólogo al libro de Saitsetz Suzuki, *La Gran Liberación*, escribe Jung: “No pongo en duda que en Occidente se producen también experiencias de *satori*, pues entre nosotros también existen personas que olfatean fines últimos y no omiten ningún esfuerzo con tal de aproximarse a ellos. Pero todas ellas guardarán silencio sobre su experiencia, y no solo por recato, sino porque saben que todo intento por comunicarla está condenado al fracaso. Nada, en efecto, sale en nuestra cultura al encuentro de esta aspiración, ni siquiera la iglesia, la administradora de los bienes religiosos. Su verdadera *raison d’être* reposa en oponer la más decidida resistencia a toda experiencia originaria (*Urerfahrung*), pues esta no puede ser más que heterodoxa. El único movimiento de nuestra cultura que muestra y debería mostrar comprensión por esta aspiración es la psicoterapia. Por ello no tiene nada de casual que sea precisamente un psicoterapeuta quien suscriba el presente prólogo (*Geleitwort*)”. Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El budhismo y la sophia*. (Madrid: Siruela, 2015), p. 23- nota 1.

⁹⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 18.

⁹⁵ Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), p. 616.

⁹⁶ González Estoquera, J.M. “La transparencia de lo eterno”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 66

⁹⁷ Debray, R., *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1992), p. 43.

⁹⁸ Hillman, James. *Re-imaginar la psicología*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1999). p. 119-120.

imaginar». Por lo tanto, para él los símbolos hacen referencia a una vivencia particular mientras que los conceptos tienden a generalizar.

En *Metáforas de la vida cotidiana*, George Lakoff y Mark Johnson hacen un extenso estudio sobre cómo nuestro sistema de pensamiento conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (figuras de la imagen). Ellos distinguen entre metáforas estructurales, aquellas en las que «un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro», y metáforas orientacionales, las cuales tienen que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico, y «surgen del hecho de que tenemos un cuerpo de un tipo determinado y que funcionan como funciona nuestro medio físico». La mayoría de nuestros conceptos fundamentales estarían basados en estas metáforas espacializadoras y debido a sus raíces culturales servirían como vehículo de comprensión en virtud de sus bases experienciales. Esto significa que, por ejemplo, «la capacidad de atracción intuitiva de una teoría científica tiene que ver con el acierto con que sus metáforas se ajusten a la experiencia personal» y esto puede variar de cultura en cultura. Según estos autores, «no todas las culturas conceden prioridad a la orientación arriba-abajo como hacemos nosotros. Existen culturas donde el equilibrio o centralidad desempeña un papel mucho más importante que en la nuestra». Por ejemplo, en la orientación no espacial activo-pasivo: «Para nosotros activo es arriba y pasivo es abajo en la mayor parte de las cuestiones. Pero existen culturas en que la pasividad se valora más que la actividad. En general, las orientaciones principales arriba-abajo, dentro-fuera, central-periférica, activo-pasivo, etc., parecen recorrer todas las culturas; lo que varía de una a otra es la manera de orientar los diferentes conceptos y la importancia concedida a las orientaciones». Por ejemplo, en algunas culturas, como en la nuestra, arriba es racional y abajo es emocional o pasado es detrás y futuro delante. Sin embargo, en otras culturas estos conceptos se invierten⁹⁹. En la *conjunctio* simbólica estas distintas orientaciones culturales quedarían suspendidas o entre paréntesis abriendo una brecha espacio-temporal que posibilitaría la apertura a nuevas lógicas.

Por otro lado tenemos la alegoría que para Jung «es un símbolo reducido constreñido al papel de signo, a la designación de una sola de sus posibilidades seriales y dinámicas»¹⁰⁰. Según Eduardo Cirlot,

«El espíritu simbólico huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva. Esto es realizado por la alegoría, como derivación mecánica y reductora del símbolo, pero éste es de una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida»¹⁰¹.

Para Jung las estructuras simbólicas, a diferencia de las alegorías, no responden a un conocimiento cerrado o interpretado como se suele pensar, sino que funcionan como una caja de resonancia en el que a nivel supra sensible cada persona ha de vibrar y vivir su propia individualidad¹⁰². Por lo tanto, para él las imágenes simbólicas no serían de orden visual, como sucede en las alegorías o emblemas, sino de orden musical. En su

⁹⁹ Lakoff, George. *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 2004), pp. 50- 63.

¹⁰⁰ Definición de Jung de alegoría. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 46.

¹⁰¹ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 17.

¹⁰² Hay que tener en cuenta que este campo no es contextual sino psíquico.

pensamiento simbólico, la música no es solo armonía, sino también contradicción y caos¹⁰³. «En su *Essai de Psychologie analytique*, Jung vuelve a definir la esencia de los arquetipos diciendo que ‘son sistemas disponibles de imágenes y emociones a la vez (es decir, ritmos)’¹⁰⁴. Los símbolos funcionarían como un pentagrama a partir del cual cada uno puede hacer sonar su melodía:

«Un *transitus mysticus* de la visión a la armonía musical –que será triunfal en la pintura barroca–, de la unión a la ‘vibración’ comporta un cambio fundamental de paradigma: ‘la quietud del silencio’ que absorbe ‘la música callada’, la música secreta, ya no es aquel vacío, aquella pura nada de la *annihilatio* descrita por la mística medieval. (...) una *substance nûe* ya no es un vacío desnudo, es más bien un hueco»¹⁰⁵.

También para Henry Corbin era fundamental esta diferencia entre símbolo y alegoría. En sus estudios sobre las visiones de *Avicena* consideraba que las imágenes simbólicas no eran la fría y pálida alegoría que siempre es una expresión de aquello que uno quiere decir, pero no encuentra el medio para hacerlo, sino que eran la floración espontánea de la imagen¹⁰⁶. La experiencia visionaria, por lo tanto, se presenta como un campo excepcional para el estudio de este símbolo o floración de imágenes que Henry Corbin ha definido como una geografía visionaria. Esta zona no sería un lugar sino la transformación de cualquier lugar por su contemplación a la luz visionaria¹⁰⁷, es decir, el instante de la epifanía en el que uno ha sido tocado, y, por lo tanto, ha participado de un ritmo común a través de la vivencia de su símbolo.

Sobre visiones en occidente se ha reflexionado mucho desde la mística. Según Evelyn Underhill, las visiones místicas no son perceptibles a los sentidos, sino que en las horas de contemplación «se liberan deliberadamente de las falsas imágenes del intelecto y abandonan el cinematógrafo de los sentidos»¹⁰⁸. Esto significa que estas imágenes tienen un carácter autónomo con respecto a la percepción y que se necesita un estudio especializado sobre ellas. Es decir, las imágenes son mucho más que las formas de nuestra experiencia, también son el fondo de donde emergen cuando la imaginación está activa: «Se llamará vida, pues, sólo a la capacidad de custodiar y emanar imágenes»¹⁰⁹. En esta línea de pensadores que liberan a la imaginación de los límites perceptivos, Gaston Bachelard dirá que «percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse a una vida nueva»¹¹⁰. Por lo tanto, lo imaginal también será para él será la antítesis de la percepción:

«Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, y, sobre todo,

¹⁰³ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 271.

¹⁰⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016), p. 42.

¹⁰⁵ Ossola, C., “Camino de la mística: siglos XVII-XX”, en CIRLOT, V. y VEGA, A. (Ed.), *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), pp. 25-26.

¹⁰⁶ Victoria Cirlot en los materiales del curso de la UB dirigido por Raimon Arola: *La experiencia visionaria. Curso de Simbología y procesos prácticos* (2017).

¹⁰⁷ Con referencia al simbolismo del paisaje, pero también a una experiencia mística de auténtica penetración en un universo tangente con el nuestro, habla Henry Corbin, en *Terre Céleste et Corps de Résurreccion* (París 1960).

¹⁰⁸ Underhill, E., *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual* (Madrid: Editorial Trotta, 2006). p. 45.

¹⁰⁹ Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas* (Madrid: Miño y Dávila Editores. 2017), p. 136.

¹¹⁰ Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), p. 12.

la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante [...] El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva»¹¹¹.

Victoria Cirlot ha encontrado algunas de las claves para un modelo de comprensión de este fenómeno visionario. Según ella, distintos pensadores de la imagen, como Henry Corbin desde la metafísica; los estudios de la imagen de Aby Warburg o Didi Huberman¹¹² desde la historia natural; Carl Gustav Jung a partir de su psicología arquetipal¹¹³; o los artistas contemporáneos del s. XX, «comparten la necesidad de nombrar lo que está en medio (...) si la creación puede situarse en la zona intermedia como espacio de la libertad, tal y como sostenía Marx Ernst, la recepción de la obra tiene a su vez que transportar a ese reino de difícil visibilidad, de modo que podría suponerse tanto para el espectador de la Edad Media como para el del siglo XX un esfuerzo semejante»¹¹⁴.

A principios del siglo XX, mientras Aby Warburg exploraba a partir del atlas *Mnemosyne*¹¹⁵, Carl Gustav Jung lo hacía a partir de las relaciones entre figuras de la

¹¹¹ Ídem, p. 9.

¹¹² George Didi- Huberman dice sobre Warburg: Warburg puso en práctica un constante desplazamiento: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los periodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. (...) Warburg fue (...) el saltamuros de la historia del arte. (...) Pero, sobre todo, su desplazamiento a través de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera deconstrucción de las fronteras disciplinares (32). (...) ¿Cómo organizar la interdisciplinariedad? (37) Suponía la puesta en práctica de una verdadera arqueología de los saberes ligados a lo que hoy llamamos “las ciencias humanas”, una arqueología centrada en la doble cuestión de las formas y de los símbolos (...). Warburg multiplicó los vínculos entre los saberes, es decir, entre las respuestas posibles a esa loca sobre determinación de las imágenes; y en esa multiplicación, probablemente soñó con no tener que escoger, diferir o cortar nada, con contar con el tiempo necesario para tenerlo todo en cuenta: una locura (38). Se trata, de hecho, de experimentar sobre un mismo un desplazamiento del punto de vista: desplazar nuestra posición de sujetos con el fin de proporcionarnos los medios para desplazar la definición del objeto (39). Algo que fuera imagen, pero también acto (corporal, social) y símbolo (psíquico, cultural). Una “sopa de anguilas” teórica, en suma. Un amasijo de serpientes (39). En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo – o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma – de relaciones (40). Para Warburg, en efecto, la imagen, constituiría un “fenómeno antropológico total”, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una “cultura” (Kultur) en un momento dado de la historia. Eso es lo primero que hay que comprender en la idea, tan cara a Warburg, de un “poder mitopoyético de la imagen”. (...) La imagen, en suma, no se podía disociar de actuar global de los miembros de una sociedad. Ni del saber propio de una época. Ni desde luego del creer (43). (...) terminó, por lo tanto de abrir el tiempo de esta historia (44). (...) Sólo a partir de 1918, desde el fondo mismo de su hundimiento psicótico, comienza Warburg a darse cuenta de la proximidad de su proyecto intelectual al del psicoanálisis. Al silenciar este episodio biográfico, Gombrich ha producido una considerable censura epistemológica (256)”. Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), pp. 32-256.

¹¹³ Esta relación ha sido formulada por Victoria Cirlot en los apuntes del curso de *simbología: procesos prácticos* de la UB. Coordinado por Raimon Arola.

¹¹⁴ Cirlot, V., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid, Siruela, 2010), p. 83.

¹¹⁵ Didi-Huberman comenta en *La imagen superviviente* que Binswanger (que fue alumno de Jung y psiquiatra de Warburg), publicó un libro (*Sobre la fuga de las ideas*) “del que se ha dicho alguna vez que se pudo deber algunas de sus páginas a la observación cotidiana, en los años 1921-1924, del estilo de pensamiento Warburgiano”. En este libro habla de hombre “que tiene el espíritu más claro en cuanto a las oposiciones que estructuran lo real tanto lo vivido como lo imaginario. Las ideas ‘fugitivas’ colocan, por tanto, al sujeto en una posición de observador extra-lúcido: ve el mundo en su ‘fugacidad’, en su plasticidad constitutivas: percibe mejor las relaciones entre las cosas que las cosas mismas (425)”. (...) su ritmo es el

imagen y textos en *El Libro Rojo*. Del mismo modo, como ya hemos visto, surrealistas como Max Ernst se interesaban por el collage y por la zona intermedia desde las artes plásticas¹¹⁶. También los cineastas más importantes de esta centuria, como Eisenstein, Godard o Brakhage se interesaron por la zona del intervalo para activar la imaginación. Ya el montaje permitió visionar lo que permanecía oculto entre las imágenes: lo importante no era la forma de la imagen uno o la forma de la imagen dos sino lo que se podía ver entre una y otra, es decir, la imagen tres, algo que no podía existir de otra forma que no fuera imaginándola. Por este motivo, Godard llegó a decir que el verdadero trabajo en el cine estaba «entre las imágenes» haciendo referencia a las representaciones de la imagen. Según Brakhage, a partir del cine experimental surge la nueva visión: una fórmula «para que cada cual negocie con su propio ojo». Algo que ya buscó Durero en las formas que dibujaba su almohada o Leonardo con su método de dibujo a partir de manchas¹¹⁷. «El intervalo como poética, pero también como política»¹¹⁸. Para Jacques Ranciere, «La imagen activa no es no es la forma visible que reproduce el objeto. Ella está siempre entre dos formas. Ella es el trabajo que se crea en el intervalo»¹¹⁹. Esta floración espontánea de imágenes es la que llevo a Gastón Bachelard, siguiendo a Jung, a abandonar el psicoanálisis ortodoxo para encaminarse hacia una fenomenología del acontecer de la imagen poética:

«Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad»¹²⁰.

salto de un pensamiento a otro. Cuando el salto es festivo, es una danza (es sabido la importancia que Warburg le concedía). Cuando no lo es, es una decadencia, una caída, un torbellino con “gritos y accesos gesticulantes violentos” (...). Pero en todos los casos, *el salto es el método* (...). Eso era, para Warburg, el atlas *Mnemosyne*: un modo de tener “a mano” toda una multiplicidad de imágenes, una herramienta práctica para “saltar” fácilmente de una a la otra (426). En el estilo de hombre de ideas fugitivas predomina hasta tal punto la imaginación que el único conocimiento del que es capaz- pero en el que es un maestro- concierne a las imágenes: es, dice Binswanger, un *conocimiento estético* en el que la “vida espiritual” sabe en mayor medida que en otras partes, intrincarse en la “vida pulsional”. Binswanger tiene tan pocas dudas a la hora de reconocerle “una dignidad no solamente intelectual sino también moral” que apela a los ejemplos – de máxima importancia, como se ha visto, en la andadura warburgiana – que son Nietzsche y Goethe: ambos según él habrían planteado definitivamente la cuestión del “estilo maniaco” como filo de la navaja entre psicosis y genio. La conclusión de Binswanger en enlaza también con un tema omnipresente en Warburg cuando dice de la “fuga de las ideas” que manifiesta una “forma *demoniaca* de la existencia” caracterizada precisamente por la “tensión entre creación de forma y destrucción de forma (427). ¿Por qué, finalmente, llama *laboratorio* al lugar para observar esta dialéctica? Porque la observación directa – espontánea, positiva o historicista – no permite comprender juntos los intrincamientos (los fenómenos de masa, de entrelazamiento o de fluidez) y las contradicciones (los fenómenos de ruptura, de tensión de polaridad). Hay que inventar, para ello, un protocolo *experimental*. (...) Tal es el atlas *Mnemosyne*, ese protocolo experimental concebido para exponer conjuntamente, visualmente, los intrincamientos y las polaridades del *Nachbelen der Antike* (429)”. Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p, 425- 429.

¹¹⁶ Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. (Barcelona: Atalanta, 2008).

¹¹⁷ Cirlot, Victoria., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010).

¹¹⁸ Hernández Navarro, Miguel Ángel. “John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4’33’ Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia.

¹¹⁹ Jacques Ranciere, *Le travail de l’image* (2007).

¹²⁰ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 8.

Un acontecimiento que para Didi Huberman es como un aleteo de mariposa:

«La imagen es como un batido de alas como el aleteo de la mariposa. La imagen migra, arde. Arde de lo real que se ha aproximado, arde del deseo que la anima, de la intencionalidad, de la estructura, de la urgencia que manifiesta, arde de la destrucción, del incendio del resplandor, de su intempestivo movimiento»¹²¹.

Este «entre» en el que hay una historia que se descompone en imágenes y no en relatos –en palabras de Benjamín– es algo que ha interesado por igual a pensadores de todas las épocas. Según Miguel Ángel Hernández-Navarro, en la filosofía de la historia, Benjamin (1996) «desarrolló una crítica de la linealidad del tiempo, una crítica del inexorable *continuum* de la historia y del tiempo del progreso que se mueve hacia delante sin piedad, destruyendo todo lo que se encuentra a su paso, dejando víctimas cuya historia queda para siempre en el olvido, en la pila de escombros de los vencidos. Para salir de este tiempo continuo, Benjamin reclamó las virtudes de la interrupción como la única oportunidad para la revolución, una especie de ruptura en el tiempo, una detención capaz de frenar el curso de la historia. Para Benjamin, este tiempo-revolucionario es el tiempo del corte, de la suspensión, del choque y del conflicto». Un corte que no pretende otra cosa que situarnos ante el tiempo «a través de la incorporación y el desarrollo de una suerte de ‘desincronización’ que es ‘siempre un campo de batalla, pero al mismo tiempo, son también una constelación de posibilidades’». Para Hernández-Navarro estas estrategias podrían ser «intentos de escapar de la linealidad del tiempo, pero sobre todo ejemplos de maneras de evidenciar las discontinuidades, interrupciones y multiplicidad de caminos sepultados debajo del imperialismo cronológico de la ‘hora occidental’»¹²². En su *Obra de los pasajes*, Benjamín rescata estas notas de Baudelaire: «El poeta es soberanamente inteligente [...] y la imaginación es la más científica de las facultades, porque tan sólo ella comprende la analogía universal, o aquello mismo que una religión mística ha llamado la correspondencia»¹²³. Es decir, «la imaginación no es la fantasía [...] Es una facultad casi divina que capta [...] las relaciones íntimas y secretas que hay entre las cosas: analogías y correspondencias»¹²⁴.

En definitiva, todos los pensadores del «entre» son poetas que estarían practicando este arte de la fuga a través de su imaginación agente. Estos intentos por explorar la imagen en su «estado naciente» a partir de una fenomenología son la clave que necesitamos ahora para acercarnos a la experiencia visionaria en términos de una historia natural y no de una metafísica. Esta misma exigencia es la que llevó a Jung a preguntarse por las imágenes del alma desde su psicología profunda:

«Una *longissima via*, no un camino recto, sino una línea sinuosa que une posturas antagónicas entre sí, una línea que recuerda al caduceo de orientación, un sendero cuya sinuosidad laberíntica no carece de espanto. Es este camino donde tienen lugar las experiencias que se acostumbra a calificar de ‘difícilmente accesibles’. Su insuficiencia estriba en que son costosas: exigen aquello a que más se teme, concretamente la *totalidad*, algo que está continuamente en boca de todos y con la que se puede teorizar hasta el

¹²¹ Didi-Huberman, George, *Falenas* (Santander: Shangrila Textos aparte, 2015).

¹²² Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento*. Arte y políticas de identidad, 2010, vol. 2 (diciembre) 9-24, pp. 21.

¹²³ *Obra de los pasajes*. Carta de Baudelaire a Toussenel de 21 de enero del 1856, recogida en Henri Cordier, *Notules sur Baudelaire*, París, 1900, pp. 5-7. Cit. en *Obra de los pasajes*, J 7, 1

¹²⁴ *Obra de los pasajes*. Baudelaire. «Nouvelles notes sur Edgar Poe», en *Nouvelles histoires extraordinaires*, pp. 13-14. Cit. en *Obra de los pasajes*, J 31a, 5

infinito; pero a la que en la realidad de la vida se rehúye con los máximos rodeos. Se prefiere muchísimo más la costumbre de la ‘psicología de los compartimientos’, en la que un cajón ignora lo que la otra encierra»¹²⁵.

Sin embargo, la vida siempre sigue su curso y abre caminos allí donde menos lo esperamos: «Cuando nos sentimos más seguros ocurre algo, una puesta de sol, el final de un coro de Eurípides, y otra vez estamos perdidos»¹²⁶. Entonces uno se hace la pregunta por la vida, la propia vida y «encuentra así, por mediación del símbolo, la respuesta, mostrando los caminos de la derecha y de la izquierda, las pruebas que son las aventuras, los errores, los castigos, también las victorias»¹²⁷. La experiencia de Jung nos sitúa en el centro dinámico de la imagen y nos acerca a una forma de comprensión de lo *imaginal* a través de la propia vivencia. Una forma de «experimentar en su propia naturaleza, un estado de fluidez, cambio y crecimiento donde no exista nada que esté eternamente fijo o petrificado sin esperanza»¹²⁸.

1.3 Objetivos del trabajo y metodología.

En este trabajo propongo un acercamiento al fenómeno de la imaginación agente y su papel en los procesos transformativos a partir de un estudio de la experiencia visionaria de Carl Gustav Jung en *El Libro Rojo*. La pregunta inicial de esta investigación es ¿cuál es el papel de la imaginación en los procesos creativos en su sentido transformativo? Y, si realmente tiene alguno, ¿cómo se produce dicha transformación?, ¿cuáles serían las condiciones de posibilidad de una visión nueva? y ¿qué relación hay entre una experiencia límite y un proceso creativo? Mi hipótesis inicial, debido a mi experiencia como psicoterapeuta y mediadora en el ámbito clínico, social y artístico, es que las transformaciones, tanto personales como sociales, se producen a través de cambios en las representaciones de la imagen y, por lo tanto, la imaginación debía tener un papel fundamental en dichas transformaciones. Para comprender este papel de la imaginación es necesario estudiar el acontecimiento de la imagen a partir del instante en que se produce la transformación en la representación dando lugar a la nueva conciencia o visión. Puesto que este cambio de visión tiene lugar durante un proceso límite (en el que la forma de la imagen se actualiza en la imagen o potencia imaginante) sea de origen estético o religioso, la única forma de estudiarlo es a través de una fenomenología de la imagen y una hermenéutica de su representación.

Con este propósito me acerco al fenómeno de la visión y el símbolo a través de la experiencia visionaria que Carl Gustav Jung plasmó en *El Libro Rojo*. Me interesa su vivencia porque además él mismo ha teorizado sobre sus visiones desarrollando una teoría de la imaginación en sus propios términos. Además, este fenómeno, por su transversalidad convoca a todas las disciplinas y muestra el camino de la transdisciplinariedad como así hizo Jung desbordando todos los límites disciplinarios (psicología, arte, literatura...). El objetivo de este estudio es acoger la experiencia de Jung

¹²⁵ Jung, C.G. *Psicología y alquimia* (Madrid: Plaza y Janés, 1989), pp. 9-10.

¹²⁶ Borges recordando al poeta Robert Browning.

¹²⁷ Cirlot, Victoria. “Heinrich Zimmer: Conversaciones con los símbolos”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación técnica, 2001), p. 44.

¹²⁸ Jung, C.G. *The Practice of Psychotherapy*. (Princeton University Press, 1931.), p. 99.

a la luz de nuestra época y atender este acontecimiento de la imaginación que nos sigue interpelando.

Mi aproximación a *El Libro Rojo* será fenomenológico-hermenéutica tal y como propone el propio Jung. Desde un punto de vista fenomenológico aceptaremos como real aquello que fue real para él mismo. Me centraré en los textos de *El Liber Primus* y *El Liber Secundus* –las dos primeras partes de *El Libro Rojo*–, y en las imágenes simbólicas que contiene el volumen, y centrándome fundamentalmente en las figuras de las láminas 79 y la 97, en las que se desarrolla una mayor interacción representaciones de la imagen /texto.

A nivel teórico, me basaré fundamentalmente en el corpus junguiano y en su teoría del símbolo y la imagen para hacer una hermenéutica de la representación a partir de su propia teoría. También seguiré a Victoria Cirlot en el tratamiento que hace de la relación entre las representaciones de la imagen y el texto en su estudio de las visiones de Hildegard von Bingen¹²⁹. Además, en base al método comparativo que Cirlot desarrolla en *La visión abierta*¹³⁰, tendré en cuenta el tratamiento de las representaciones de la imagen que hicieron los hermeneutas del símbolo y los teóricos de la imagen en sus respectivas investigaciones o estudios comparativos y lo pondré en relación con este estudio de *El Libro Rojo*.

A nivel metodológico empleare tres tipos de materiales:

1. *El Libro Rojo*, como material de análisis al que me aproximaré a través de un estudio textual, de las figuras y de la interacción representaciones de la imagen-texto. Para el análisis de la relación entre las representaciones de la imagen y texto, seguiré al propio Jung y a Victoria Cirlot en su estudio *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*¹³¹. Lo que Cirlot propone en este estudio es poner en relación la representación y el texto de los manuscritos de Hildegard von Bingen para acoger los símbolos, es decir, las vivencias de la visionaria que se derivan a partir de la interacción entre ellos. Luego analiza estos símbolos y la función mediadora que estaban cumpliendo cuando se motivó la experiencia visionaria. Por otro lado, compara el modelo visionario de Hildegard von Bingen con otros modelos, tanto de su misma época como de otros periodos más contemporáneos (como el de los surrealistas), y estudia las similitudes entre ellos. Al centrarse en lo que tienen en común, consigue distinguir entre el acontecimiento y su relato. De este modo, descubre que bajo distintos relatos se hayan acontecimientos similares.

Para el análisis de los símbolos, me basaré también en las teorías del símbolo de Jung y Henry Corbin, la misma que emplea la propia Victoria Cirlot. Para ambos autores el símbolo es conocimiento revelado que se adquiere por mediación. Es decir, si a través de la vivencia del símbolo uno puede entrar en comunión o participa de su naturaleza religiosa y transpersonal, al estudiar la naturaleza medial del símbolo accedemos a la comprensión de esta naturaleza. Lo

¹²⁹ Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005), p. xxx.

¹³⁰ Cirlot, Victoria., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010), p. xxx.

¹³¹ Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005), p. xxx.

que tienen en común estos dos autores es que para ellos la imagen es la potencia imaginal y mediática que hay contenida en el símbolo. Esta potencia sería independiente de la percepción individual y en este sentido, la imaginación colaboraría para trascender la percepción. Esto significa que para estos dos autores la imaginación y la percepción tienen una relación de interdependencia pero no de sometimiento. La diferencia entre ellos sería que mientras para Corbin la imaginación alude a una metafísica, para Jung es una función mediadora que está incorporada en la psique. Al hacer esta incorporación en el interior mismo de la psique uno puede trascender su individual y participar de la realidad a través de su naturaleza mediática.

2. Los textos del mismo Jung, fundamentalmente el *Libro Rojo*, nos ayudarán a comprender esa producción y nos proveerán de un marco teórico partiendo del propio autor.
3. Los estudios sobre el símbolo y la imagen que he citado en la sección anterior y que me permitirán utilizar conceptos, terminología y metodología de análisis que ya ha sido probada con otros materiales. Para poner en relación dichos conceptos con *El Libro Rojo* o el corpus junguiano, se seguirá el método comparativo que Victoria Cirlot utiliza en *La visión abierta*¹³².

¹³² Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010), p. xxx.

2- LA IMAGINACIÓN AGENTE EN *EL LIBRO ROJO*.

«Borrarse de la luz y transformarse en canto» (poeta sueco Erik Blomberg)¹³³.

El Libro Rojo es el testimonio de una tarea que no puede ser enseñada ni transmitida sino sólo vivida. En él podemos encontrar la visión de Jung y el descubrimiento de su propio corazón, así como el proceso que realizó en su camino de transformación personal. En este sentido, *El Libro Rojo* es su libro de vida y no un manual técnico. Por este motivo, Jung lanza una advertencia a posibles lectores desde el inicio del *Liber Primus* –la primera parte de *El Libro Rojo*–, para que nadie sigue al pie de la letra lo que allí se dice:

«No escuchéis las palabras de los profetas que profetizan para vosotros y os engañan: os hablan de la visión de su propio corazón, no de la boca del Señor» (Jer. 23,16).¹³⁴

Sin embargo, consciente de que otros intentarán reproducir sus experimentos o copiar el orden de su ejercicio, insistirá reiteradamente en que esta es su experiencia y que cada cual habrá de encontrar su camino, pues, justamente la vía de retorno al símbolo es un recorrido personal e intransferible:

«Este juego que vi es mi juego, no vuestro juego. Es mi secreto, no el vuestro. Vosotros no podéis emularme. Mi secreto permanece virgen y mis misterios están ilesos ellos me pertenecen y nunca pueden perteneceros. Vosotros tenéis el vuestro. Quien ingresa en el suyo propio tiene que tantear lo que está próximo, tiene que palpar su camino de piedra en piedra. Tiene que abarcar lo carente de valor y lo valioso con el mismo amor. Una montaña es una nada y un grano de arena encierra reinos o quizá no. Tienes que perder el juicio, incluso el gusto, más ante todo el orgullo, aun cuando éste repose sobre méritos. Completamente pobre, miserable, humilde, ignorante, atraviesa el portal. Dirige tu enojo en contra de ti mismo, pues sólo tú mismo te obstaculizas tanto en el observar como en la vida. El juego de los misterios es suave como el aire y el fino humo y tú eres materia cruda que es moleestamente pesada. No obstante, deja que tu esperanza, que es tu más alto bien y tu más alto poder, avance y que te sirva como conductora en el mundo de lo oscuro, pues ella es de una sustancia similar a las formas de aquel mundo»¹³⁵.

A continuación, desarrollaré la parte central de este trabajo en tres puntos. El primer apartado, está dedicado al descubrimiento del mundo imaginal por parte de Jung, a través de las ensoñaciones, sueños y visiones que tuvo desde la infancia hasta la edad adulta. En el segundo, profundizo en *El Liber Primus* y en el camino que realiza Jung para comprender la naturaleza cíclica del pensamiento. Primero efectuará un ejercicio estético de figuración que le servirá para visualizar el conflicto que se le presenta a partir de la primera visión. Es decir, primero tendrá que «mirar» lo que ha «visto». Posteriormente realizará un trabajo de comprensión espiritual y para ello tendrá que abandonar el mirar y encaminarse hacia la contemplación o el conocimiento por revelación (en lugar de por observación). La última parte de este segundo punto recopila algunas de las dificultades que tuvo que afrontar Jung en este camino de transformación personal en el que progresivamente se va reconciliando con su alma. En el tercer apartado

¹³³ Cirlot, V. y Vega, A. *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona. Herder, 2006), p. 56.

¹³⁴ *Libro Rojo facsímil*, p. 257.

¹³⁵ *Ibidem*. p. 246.

llegaremos a *El Liber Secundus*, segunda parte de *El Libro Rojo*. Entraremos en el laboratorio experimental de Jung para acercarnos a los ejercicios estéticos y espirituales que llevó a cabo. Para finalizar este apartado profundizo en el acontecimiento de la vivencia de su símbolo.

2.1 Descubrimiento del mundo imaginal: Ensoñaciones, sueños y visiones.

Desde la infancia, Carl Gustav Jung vivía un mundo de ensoñaciones que le hacía comprender que gracias a su imaginación podía adentrarse en otros órdenes de la realidad:

«Descubrí pronto que me hacía una imagen perfectamente concreta de una tal piedra, aunque nunca la había visto reproducida. En mi imaginación veía una piedra lisa pintada de tal modo que se distinguía una parte superior y otra inferior. Esta imagen me resultaba familiar en cierto modo y entonces recordé un plumier amarillo y un hombrecillo. El hombrecillo era un dios de la antigüedad, pequeño y oculto, un Telesforo que se encuentra en varias representaciones junto a Esculapio y a quien lee un pergamino. De este recuerdo me vino por vez primera la convicción de que existen elementos anímicos arcaicos que pueden inculcarse en el alma individual sin que procedan de la tradición. En la biblioteca de mi padre, la cual exploré a fondo —nótese bien que mucho después—, no había ni un solo libro que contuviera una información de este tipo. Es notorio que mi padre no sabía nada de tales cuestiones»¹³⁶.

Pronto aprendió que lo que él experimentaba no tenían cabida en el mundo que compartía con los demás. Lo que para él era real para los demás no eran más que fantasías y al no poder expresarlas sin ser rechazado fue creciendo y considerando que tenía dos personalidades distintas que estaban escindidas: lo que él llamaba la *personalidad número uno* correspondía al mundo *exterior* y la *personalidad número dos* al mundo interior.

«Me sentía a mí mismo como quien es culpable y al mismo tiempo quiere ser inocente. En el fondo sabía siempre que en mí había dos personalidades. Una era la del hijo de sus padres, que iba a la escuela y era menos inteligente, atento, estudioso, disciplinado y limpio que muchos otros; por el contrario, la otra era adulta, vieja, escéptica, desconfiada, apartada de la sociedad. Ésta tenía a favor a la naturaleza, a la tierra, al sol, a la luna, al tiempo, a la criatura viviente y principalmente también a la noche y los sueños, y todo cuanto en mí manifestaba la influencia inmediata de ‘Dios’. Sentía en todo ello una señal de ‘Dios’. Pongo aquí ‘Dios’ entre comillas. La naturaleza me parecía, como yo mismo, desterrada de Dios, como No-Dios, aunque hubiera sido creada por Él como expresión de Sí Mismo. No me cabía en la cabeza que la imagen tuviera que limitarse a los hombres. Sí, me parecía que las altas montañas, los ríos, los mares, los bellos árboles, las flores y los animales revelaban más la esencia de Dios que los hombres con sus ridículos vestidos, con su ordinariez, estrechez mental, vanidad, falsedad y su despreciable egoísmo»¹³⁷.

La *personalidad número uno* era él mismo adaptado a las normas sociales y a un tiempo determinado. Era la personalidad que él podía mostrar sin ser rechazado (ver es aprender socialmente a ver, dirá Jung). La *número dos* crecía en un mundo privado y oculto a la mirada de los demás:

«De estas cuestiones, naturalmente, no podía hablar con nadie. No sabía de nadie en mi ambiente con el que hubiera podido comunicarme, a excepción, tal vez, de mi madre. Ella

¹³⁶ *Ibidem*, p. 39

¹³⁷ *Ibidem*, p. 62

parecía pensar igual que yo. Pero pronto me di cuenta de que no me satisfacía en las conversaciones. Ante todo, ella me impresionaba y esto no era bueno para mí. Así, pues, quedé solo con mis pensamientos. Además, esto era para mí lo mejor. Actué sólo para mí, caminé solo, soñé solo y tuve un recóndito mundo para mí solo»¹³⁸.

Este fenómeno que Jung consideraba como un desdoblamiento anímico le condujo a interesarse por la psiquiatría profesionalmente. Enseguida empieza a comprender que el método explicativo de la psiquiatría no se interesaba por las experiencias privadas pues al ser invisibles quedaban fuera del campo de estudio de la epistemología moderna. De esta forma, muchas de las experiencias que compartían los pacientes con sus médicos, o bien eran ignoradas o bien confundidas y reducidas, siguiendo un programa de cosificación, a trastornos de origen psicológico. Es decir, que ni la psiquiatría ni la psicología se ocupaban de estas vivencias que a él más le interesaban y que consideraba que contenían la verdadera vida.

«La aventura de mi evolución espiritual comenzó al hacerme psiquiatra. De modo insospechado comencé a observar, desde fuera, pacientes clínicamente anormales. En ello me encontré con procesos psíquicos de naturaleza extraña que yo registraba y clasificaba, sin la menor comprensión por su significado, y que parecía bastar con calificarlos de ‘patológicos’. En el transcurso del tiempo, mi interés se concentró cada vez más en aquellos enfermos en quienes veía yo algo comprensible»¹³⁹.

Jung comienza a estudiar a Breuer, Pierre Janet y Sigmund Freud. De este último, le resultarán muy reveladores los métodos de análisis e interpretación de los sueños para la comprensión de manifestaciones esquizofrénicas. Siempre consideró que había sido mérito de Freud comprender a sus pacientes desde su propia experiencia y el hecho de que «veía, por así decirlo, con ojos del enfermo y consiguió de este modo adquirir una comprensión de la enfermedad más profunda de lo que hasta ahora era posible»¹⁴⁰. A pesar de que los hallazgos de Freud no eran aceptados por la comunidad científica, Jung se considera en la obligación moral de tenerlos en cuenta y, en 1906, le cita con relación a un estudio para la comprensión de las neurosis forzosas¹⁴¹. Sin embargo, a pesar de su admiración hacía él y de su amistad, Jung no estaba de acuerdo con Freud en que todas las neurosis respondieran a causas de represión sexual o traumas de carácter sexual:

«Él veía como causa de la represión el trauma sexual y ello no me bastaba. En mi consulta conocí numerosos casos de neurosis en los cuales la sexualidad desempeñaba un papel meramente secundario, mientras que había otros factores en primer plano, por ejemplo, el problema de la adaptación social, de la opresión por circunstancias de la vida, las pretensiones de prestigio, etc. Posteriormente le presenté a Freud tales casos, pero él no admitía otros factores que no fueran la sexualidad. (...) Para Freud la sexualidad significaba, por lo visto, más que para los demás. Era para él una res religiosa observada. (...) Una cosa estaba clara para mí: Freud había construido un dogma, mejor dicho, en lugar del Dios celoso que había perdido, había puesto una imagen forzosa, concretamente a la sexualidad; una imagen que no era menos apremiante, exigente, despótica, amenazadora y ambivalente moralmente. (...) Sólo había variado la denominación y con ello ciertamente también el punto de vista: no era en lo alto donde había que buscar lo perdido, sino abajo»¹⁴².

¹³⁸ *Ídem*, p. 66

¹³⁹ *Ídem*, p. 178

¹⁴⁰ *Ídem*, p. 203

¹⁴¹ *Ídem*, p. 180

¹⁴² *Ídem*, pp. 179-184

En 1909, Jung tuvo un sueño que para él fue el origen del concepto de «inconsciente colectivo» y que constituiría una especie de introducción a su libro *Wandlungen und Symbole der Libido*, la obra cuya publicación daría lugar a la ruptura definitiva con Freud¹⁴³:

«Me encontraba en una casa desconocida para mí que tenía dos plantas. Era «mi casa». Yo me hallaba en la planta superior. Allí había una especie de sala de estar donde se veían bellos muebles antiguos de estilo rococó. De la pared colgaban valiosos cuadros antiguos. Yo me admiraba de que tal casa pudiera ser la mía y pensé: ¡no está mal! Pero entonces caí en que todavía no sabía qué aspecto tenía la planta inferior. Descendí las escaleras y entré en la parte baja. Allí todo era mucho más antiguo y vi que esta parte de la casa pertenecía aproximadamente al siglo XV o XVI. El mobiliario era propio de la Edad Media y el pavimento era de ladrillos rojos. Todo estaba algo oscuro. Yo iba de una habitación a otra y pensaba: ¡Ahora debo explorar toda la casa! Llegué a una pesada puerta, que abrí. Tras ella descubrí una escalera de piedra que conducía al sótano. Bajé y me hallé en una bella y abovedada sala muy antigua. Inspeccioné las paredes y descubrí que entre las piedras del muro había capas de ladrillos; la argamasa contenía trozos de ladrillos. Ahora mi interés subió de punto. Observé también el pavimento, que constaba de baldosas. En una de ellas descubrí un anillo. Al tirar de él se levantó la losa y nuevamente hallé una escalera. Era de peldaños de piedra muy estrechos que conducían hacia el fondo. Bajé y llegué a una pequeña gruta. En el suelo había mucho polvo, y huesos y vasijas rotas, como restos de una cultura primitiva. Descubrí dos cráneos humanos semi destruidos y al parecer muy antiguos. Entonces me desperté»¹⁴⁴.

Jung, a través de sus sueños, vuelve a conectar con la *personalidad número dos* de su infancia. En esta época, estaba estudiando relatos de casos clínicos y empieza a descubrir que formas de la imagen que se repiten y que dan lugar a pensamientos similares. Entonces, comienza a plantearse la posibilidad de que el inconsciente no solo sea algo individual, como afirmaba Freud, sino también algo colectivo. Inspirado por este pensamiento ese mismo año comienza a estudiar arqueología y mitología para intentar comprender las experiencias psicóticas no desde el análisis de las evidencias sino como si fueran arquetipos o imágenes unificadoras¹⁴⁵:

«El sueño de la casa produjo en mí un efecto especial: despertó mi antigua afición por la arqueología. Al regresar a Zurich abrí un libro sobre excavaciones babilónicas y leí diversas obras sobre los mitos. Entre ellos cayó en mis manos el *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos), de Friedrich Creuzer, ¡y qué apasionante! Leía como obsesionado y me abrí paso con apasionado interés por entre montañas de cuestiones mitológicas y finalmente también de cuestiones gnósticas. Terminé en una confusión total. Me encontré en una situación de parecida desorientación como otrora en la clínica, cuando intentaba comprender el significado del estado mental psicopático. Me sentí como en un manicomio imaginario y comencé a analizar y «tratar» todos los centauros, ninfas, dioses y diosas, como si fueran mis pacientes. En este trabajo no pude menos que descubrir fácilmente la próxima relación de la mitología antigua con la psicología de los primitivos, lo cual me exigió un posterior estudio intensivo. Los intereses paralelos de Freud en este aspecto me causaron algún malestar, pues creí reconocer en él un predominio de su teoría frente a los hechos. Durante este estudio hallé el trabajo de una joven americana desconocida para mí, Miss Miller. Este trabajo ha sido publicado por mi admirado amigo de la familia Théodore Flournoy en los *Archives de*

¹⁴³ *Ídem*, p. 192

¹⁴⁴ *Ídem*, p. 192

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 162

Psychologie (Ginebra). Enseguida quedé impresionado por el carácter mitológico de las fantasías. Produjeron en mí el efecto de un catalizador para las ideas estancadas en mí y todavía desordenadas. Progresivamente surgió de ellas, y de mis conocimientos sobre los mitos, el libro *Wandlungen und Symbole der Libido*»¹⁴⁶.

Comienza a darse cuenta de que, efectivamente, de los relatos de los pacientes no solo emergen figuras personales, sino que también hay figuras colectivas que corresponden a mitos presentes en todas las épocas. Es decir, consigue revelar, a partir del testimonio de ciertas experiencias de sus pacientes, una presencia de formas similares entre ellos que parecen estar conformando de la misma manera las subjetividades de sus pacientes. Tras publicar su libro *Los símbolos de transformación*, donde expone sus teorías Freud rompe relaciones con él y comienza para Jung una época de profunda crisis personal y profesional:

«Después de separarme de Freud comenzó para mí una época de inseguridad interior, de desorientación incluso. Me sentía enteramente en el aire, pues no había hallado todavía mi propio puesto. Principalmente me interesaba hallar una nueva actitud frente a mis pacientes. Así pues, me decidí a esperar, por vez primera incondicionalmente, lo que me explicaran de sí mismos. Me adaptaba, pues, a lo que la casualidad me brindaba. Pronto se vio que informaban espontáneamente sobre sus sueños y fantasías, y yo planteaba sólo un par de preguntas: ‘¿Qué le parece a usted esto?’ o ‘¿Cómo entiende usted esto?’, ‘¿De dónde proviene esto?’. De las respuestas y asociaciones se desprendían los significados por sí solos. Dejé a un lado los puntos de vista técnicos y sólo resultaba de utilidad para el paciente el comprender las imágenes que él mismo proporcionaba. Ya al cabo de poco tiempo comprendí que era correcto aceptar los sueños *tel quel* como fundamento para su interpretación, pues éste es su fin. Constituyen hechos de los que hemos de partir. Naturalmente, de mi ‘método’ se deducía una gran cantidad de aspectos. Cada vez resultaba más necesario adoptar un criterio, casi diría: la necesidad de una orientación previa *e* inicial. Entonces tuve un momento de extraordinaria lucidez, en el cual abarqué con la mirada el camino seguido hasta allí. Pensé: ahora posees la clave de la mitología y tienes posibilidad de abrir entonces todas las puertas que dan a la psiquis humana inconsciente. Pero entonces alguien susurró en mí: ‘¿Por qué abrir todas las puertas?’. Surgió entonces la cuestión de qué era lo que yo había logrado hasta entonces. Había explicado los mitos de los pueblos primitivos, había escrito un libro sobre los héroes, sobre el mito en el que desde siempre vive el hombre. ‘¿Pero en qué mito vive el hombre de hoy?’ ‘En el mito cristiano, podría decirse’. ‘¿Vives tú en él?’, me preguntaba. Si debo ser sincero, no. No es el mito en el que yo vivo. ‘¿Entonces ya no tenemos mito?’ ‘No, al parecer ya no tenemos mito’. ‘¿Pero cuál es, pues, tu mito, el mito en que tú vives?’ Entonces me sentí a disgusto y dejé de pensar. Había llegado al límite»¹⁴⁷.

Jung se siente entonces en la necesidad de intentar averiguar cuál es su mito. Para ello buscará el modo de comprenderse a sí mismo de la misma forma que quería comprender a sus pacientes. Comienza a realizar experimentaciones a través de la escritura automática y visualizaciones para conectar con estas formas internas a fin de intentar visualizar qué pueden revelar. Recordemos que el principio del siglo XX era un momento en el que la experimentación resultaba habitual en los círculos intelectuales. Jung no sólo estaba familiarizado con el estudio de acontecimientos ocultos o paranormales, como la labor de los médiums y el contacto con los muertos a través de técnicas del momento como la escritura automática y la inducción de alucinaciones visuales, sino que también conocía las prácticas de visualización y los ejercicios

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 196

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 204-205.

espirituales de figuras como San Ignacio de Loyola o Emanuel Swedenborg. De este modo, «la realización del *Liber Novus* no era en absoluto una actividad peculiar e idiosincrática, ni el producto de una psicosis sino el producto de una investigación personal muy equiparable a cualquier investigación artística con el cual muchos individuos –como ya hemos comentado– están comprometidos en esta época»¹⁴⁸.

Del mismo modo que Duchamp¹⁴⁹ con sus esculturas cinéticas y los *ready made* comenzaba a explorar lo que hay de inmaterial en el arte, Jung se dispone a descender los escalones de la consciencia para liberarse de unas posibles figuras configuradoras. Lo primero que hace para llevar a cabo esta tarea es experimentar con ejercicios de visualización. A partir de realizar experimentaciones en las que se produce una sobreexposición de imágenes comienzan a aflorar su pensamiento en distintas formas y él las contemplaba como quien mira un cuadro¹⁵⁰:

«En primer lugar emergió un recuerdo de la infancia, quizás de mis diez u once años. Por entonces jugaba apasionadamente con piedras de sillería. Recuerdo claramente cómo construía casitas y castillos y puertas con arcos sobre botellas. Posteriormente empleaba piedras sin tallar y barro como argamasa. Estas construcciones me fascinaron durante mucho tiempo. Para mi asombro, este recuerdo emergía acompañado de una cierta emoción. ‘Vaya’, me dije, ‘¡aquí hay vida! El chiquillo está todavía aquí y posee una vida fecunda que a mí me falta. ¿Pero cómo puedo conseguirlo?’. Me pareció imposible cruzar la distancia entre la actualidad, el hombre adulto y mis once años. Pero si quería volver a establecer contacto con aquel tiempo, no me quedaba sino regresar allí y volver a acoger

¹⁴⁸ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.106.

¹⁴⁹ “La antivisualidad de Duchamp habitualmente se relaciona con la idea del arte “antirretiniano”, despojado de estética alguna, que tiene que ver con lo que algunos han llamado la “anaestética” del *readymade*, o, como el propio Duchamp escribió, “la belleza de la indiferencia” (Oyarzún, 2000). El *readymade* prioriza en el fondo el lenguaje sobre el objeto, otorgando primacía a la nominalización más que a la realización (De Duve, 1984). Para Duchamp, la pintura, desde Courbet, había emprendido un camino irreversible hacia lo retiniano. Un camino que era necesario revertir para que el arte retornara a la mente y se pudiera alejar para siempre del olor a trementina. Cualquier discusión sobre la idea de inmaterialidad en la obra de Duchamp parece que tendría que estar relacionada con su posición cercana al arte conceptual, al menos en el sentido entrevisto por Kosuth (“después de Duchamp todo el arte es conceptual”). Pero junto a esa estética conceptual, antirretiniana, Duchamp abre también otras formas de ver, otra visualidad diferente a la visualidad hegemónica. Otra manera de plantar cara a lo visual, una manera que se deriva de su idea de lo infraléve y de las percepciones sutiles un camino hacia la inmaterialidad en un sentido más literal, un camino que abrirá otras vías que no son exactamente las conceptuales reflexiones sobre la producción artística, sino una reflexión sobre los propios elementos de la materia, una estrategia que, igual que el conceptual reconsideró el *readymade*, también fue reconsiderada en los sesenta, tanto en Europa como en América. Está claro que Duchamp tendió a alejarse de los aspectos de producción puramente mecánicos, mostrando un peculiar recelo por la pintura como materia y una repugnancia al olor a trementina. Y por supuesto, su arte fue sobre todo “cerebral”, mental y, en este sentido, “no retiniano” y no visual. Sin embargo, Duchamp estuvo interesado desde un principio por los procesos físicos y el mundo fenoménico. Estuvo profundamente preocupado por lo que podríamos llamar “el drama de la materia”. Encontramos, pues, en Duchamp también una visualidad otra, preocupada por lo apenas visible, lo que Leibniz llamaría los procesos mínimos de la percepción. Duchamp, por tanto, se preocupa por formas alternativas de visualidad, formas de lo apenas visible, formas en el umbral de la visión, formas que al ojo se le escapan, formas invisibles” Hernández-Navarro, M. A. *Cuando lo sólido se desvanece en el aire*. Creatividad y Fin de la Imagen. Creatividad y Sociedad, número 19, diciembre 2012.

¹⁵⁰ En la introducción a *El Libro Rojo*, Bernardo Nantes dice: “Jung hace referencia a la pintura *Desnudo descendiendo una escalera* de Marcel Duchamp en su seminario de 1925, que había causado furor allí. Aquí también hace referencia a haber estudiado la evolución de las pinturas de Picasso. Dada la falta de evidencia de un estudio extenso, el conocimiento de Jung del arte moderno derivaba probablemente, en su forma más inmediata, de un contacto directo”. En *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 104.

al azar al niño con sus juegos infantiles. Este instante constituyó un momento decisivo en mi destino, pues, tras una inacabable resistencia, consentí finalmente en jugar. Ello no sucedió sin una resignación extrema y sin la sensación dolorosa de humillación, de no poder hacer en realidad nada más que jugar. Así pues, comencé a reunir piedras apropiadas, en parte a orillas del lago, en parte en el agua, y después comencé a edificar: casitas, un castillo, toda una aldea. Faltaba todavía la iglesia y levanté un edificio cuadrado con una torre hexagonal y una cúpula cuadrada. En una iglesia hay también un altar. Pero vacilaba en construirlo. Preocupado por la cuestión de cómo podría realizar esta tarea, recorrí un día, como de costumbre, el lago y recogí piedras en la arenisca de la orilla. De pronto descubrí una piedra roja: una pirámide cuadrangular, de unos cuatro centímetros de alto. Era un casco de piedra que había adoptado esta forma al rodar en el agua e impulsada por las olas –puro fruto del azar–. Lo sabía ya: he aquí el altar. La coloqué, pues, en el centro bajo la cúpula y mientras hacía esto recordé el falo subterráneo de mi sueño infantil. Esta relación despertó en mí un sentimiento de satisfacción. Cada día construía después de comer, si el tiempo me lo permitía. Apenas terminaba de comer, jugaba hasta que llegaban los pacientes; y por la tarde, si el trabajo acababa bastante temprano, volvía a mis construcciones. Con ello se aclaraban mis ideas y podía captar las fantasías que sospechaba iba a sentir en mí. Naturalmente, reflexioné sobre el significado de mi juego y me pregunté: ‘¿Qué haces realmente? Construyes una pequeña localidad y lo cumples como un rito’. No sabía dar una respuesta al porqué de ello, pero poseía la íntima certeza de que estaba en camino de hallar mi propio mito. El edificar no era más que el principio. Desencadenó un alud de fantasías que luego anoté cuidadosamente»¹⁵¹.

Anotar sueños, recuerdos y esculpir en piedra es algo que Jung siempre hizo. Cada vez más esto le ayudaba a dar una forma a su experiencia y a tomar conciencia de sus emociones. Sin embargo, en 1913 unas imágenes (que más tarde consideró que provenían del inconsciente colectivo) empiezan a irrumpir de forma abrupta a la conciencia y acontece la primera visión:

«En octubre de 1913, cuando estaba solo en un viaje, sucedió que durante el día fui súbitamente acometido por una visión: vi un diluvio tremendo, que cubría todos los países nórdicos y bajos entre el Mar del Norte y los Alpes. Alcanzaba desde Inglaterra hasta Rusia, y desde las costas del Mar del Norte casi hasta los Alpes. Vi las olas amarillas, los restos flotantes y la muerte de incontables millares. Esta visión duro dos horas, me confundió y me hizo sentir mal. Fui incapaz de interpretarla. Pasaron dos semanas desde entonces, y luego volvió la visión, más intensamente que antes. Y una voz interna dijo: ‘Mírala, es enteramente real, y así será. No puedes dudar de ello’. Luche nuevamente durante dos horas con esta visión, pero ella me retuvo. Me dejó extenuado y confundido. Y pensé que mi espíritu se había enfermado. A partir de ese momento volvió el miedo ante el tremendo suceso que habría de estar inmediatamente frente a nosotros. Una vez vi también un mar de sangre sobre los países del norte»¹⁵².

Esta puede considerarse la primera de las doce visiones precognitivas¹⁵³ que tuvo Jung, las que le hicieron llegar a pensar que podría estar enfermado¹⁵⁴. Si intentaba comprenderla por medio del pensamiento moderno, o de lo que él llamaba «el espíritu de

¹⁵¹ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), pp. 207-208.

¹⁵² *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 170.

¹⁵³ En el anexo A se pueden consultar todas estas visiones.

¹⁵⁴ Entre 1955 y 1956, mientras trataba acerca de la imaginación activa, Jung comentó: que “el enredo tenga precisamente la apariencia de una psicosis se debe a que el paciente integra el mismo material de fantasías del que es víctima el enfermo mental por no poder integrarlo, siendo devorado por él”. *Libro Rojo facsímil*, p.202.

este tiempo», el diagnóstico era claro: demencia precoz¹⁵⁵. Sin embargo, Jung estimaba que el juzgar a otro ser humano como enfermo era una arrogancia del médico que atentaba contra la dignidad de las personas. Una opinión que, en este caso, tuvo en consideración hacia sí mismo:

«No se ha de hacer del hombre una oveja. Esto es lo que exige el espíritu de la profundidad, que está más allá del tiempo presente y pasado. Hablad y escribid para los que quieran escuchar y leer. No corráis, sin embargo, tras los hombres, para no macular la dignidad de la humanidad; ella es un bien escaso. Mejor es un triste hundimiento de la dignidad que ser curado sin dignidad. Quien quiere ser médico de almas, trata a los hombres como enfermos. Hiere la dignidad humana. Es una arrogancia decir que el hombre está enfermo. Quien quiere ser pastor de almas, trata a los hombres como ovejas. Hiere la dignidad humana. Es una insolencia decir que el hombre es como una oveja. ¿Quién os da derecho a decir que el hombre está enfermo y que es una oveja? Dadle la dignidad humana, para que pueda encontrar su ascenso o su descenso, su camino»¹⁵⁶.

A partir de esta experiencia la necesidad de dar sentido a estas imágenes se vuelve una necesidad inapelable y una prioridad vital. Acaba de cumplir cuarenta años y a pesar de satisfacer todo lo que la sociedad esperaba de él socialmente, de alguna manera, se siente vacío. Su relación con Freud¹⁵⁷ está definitivamente rota y se siente aislado por la comunidad científica de la época. Es entonces cuando se hará la pregunta por la vida, por la suya, la que le llevará a iniciar su investigación personal:

«Cuando tuve la visión del diluvio en octubre de 1913, esta ocurrió en una época que, para mí, como hombre, fue significativa. En aquel entonces, a mis cuarenta años, había alcanzado todo lo que alguna vez había deseado. Había alcanzado fama, poder, riqueza, saber y toda la felicidad humana. Entonces cesó mi anhelo por el acrecentamiento de estos bienes, el deseo retrocedió en mí, y me sobrevino el horror. La visión del diluvio me atrapo, y sentí el espíritu de la profundidad, pero no lo comprendí. El, sin embargo, me forzó con insoportable anhelo interior, y yo dije: ‘Alma mía, ¿dónde estás? ¿Me oyes? Yo te hablo, yo te llamo, ¿estas allí?’»¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Este era el nombre que se le daba a principio del s. XX a lo que hoy se conoce como experiencia psicótica.

¹⁵⁶ *Libro Rojo facsímil*, p. 228 nota 26.

¹⁵⁷ “¿Debo silenciar lo que pienso o debo arriesgar mi amistad? Finalmente me decidí a escribir y me costó la amistad con Freud. Después de la ruptura con Freud todos mis amigos y conocidos se separaron de mí. Mi libro fue declarado un mamotreto. Riklin y Maeder fueron los únicos que me apoyaron. Pero yo había previsto ya este ostracismo y no me había hecho ilusiones sobre la reacción de los que se llamaban mis amigos. Era un punto en el que había meditado mucho. Sabía que me jugaba el todo por el todo y que debía responder de mis propias convicciones. Vi que mi capítulo «El sacrificio» significaba mi sacrificio. Con esta idea pude volver a escribir a pesar de que preveía que nadie comprendería mi opinión”. Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p.201-202. Para conocer la intensa relación entre Jung y Freud recomiendo ver la *Correspondencia entre Sigmund Freud y Carl Gustav Jung*. (Madrid: Trotta, 2012).

¹⁵⁸ Sigue así: “He regresado, estoy nuevamente aquí, he sacudido de mis pies el polvo de todas las comarcas, y vine hacia ti, estoy contigo, tras largos años de largo andar he vuelto a ti. He de contarte todo lo que he visto, vivido, bebido en mí. . ¿O no quieres escuchar nada de todo aquello lleno de ruido de la vida y del mundo? Algo, sin embargo, tienes que saber: una cosa he aprendido, y es que hay que vivir esta vida. Esta vida es el camino, el camino largamente buscado hacia lo inasible, que nosotros llamamos divino. No hay ningún otro camino. Todos los demás caminos son senderos errantes. Yo encontré el camino recto, el me llevo hacia ti, hacia mi alma. Regreso con temple y purificado. ¿Me conoces todavía? ¡Cuánto se prolongó esta separación! Todo se ha vuelto tan distinto. . ¿Y cómo te encontré? ! ¡Que maravilloso fue mi viaje! . ¿Con que palabras he de describirte los entreverados senderos por los cuales una buena estrella me guio hacia ti? Dame tu mano, mi alma casi olvidada. Cuan cálida la alegría de volverte a ver, a ti, alma largamente negada. La vida me ha llevado nuevamente hacia ti. Queremos agradecerle a la vida que he vivido,

Debido a esta producción espontánea de imágenes, Jung teme estar volviéndose loco pues desde la *personalidad número uno* esta experiencia no encajaba con su esquema del conocimiento. Es decir, la forma en que la visión se presentaba no encajaba con lo que podía alcanzar a comprender desde la perspectiva teórica que contemplaba en aquel momento¹⁵⁹. Para entender esta experiencia Jung necesitaba convocar a su *personalidad número uno* con su *personalidad número dos*, pues, si para la primera esta experiencia resultaba incomprensible probablemente la segunda sí podría acogerla. Por lo tanto, de alguna forma, era necesario ampliar la perspectiva teórica que estaba condicionando su mirada.

En el primer capítulo del *Liber Primus*¹⁶⁰ se da cuenta de que, siguiendo el espíritu cientificista de la época, es decir, siguiendo a su *personalidad número uno* había olvidado a su *personalidad número dos*. Sin la capacidad para lo imaginario que le permitía producir sentido simbólico, su percepción había quedado reducida a una perspectiva que ahora le impedía entender lo que le estaba ocurriendo. Esto se debía a que el *espíritu de la época* consideraba que las formas de lo imaginario no eran reales, atentaban contra la razón y, por consiguiente, debían descartarse. Esta forma de conocimiento más imaginario, no se podía juzgar ni clasificar como requería el método científico, ya que este conocimiento que no podía ser «fotografiado, enumerado, pesado ni medido, se califica de conocimiento acientífico»¹⁶¹.

Sin embargo, Jung consideraba que, a pesar de no comprender estas formas de las imágenes que emergían del inconsciente, no debía negarlas y se da cuenta que la única forma de llegar a darles algún sentido era empezar a considerarlas como verdaderas y ocuparse de ellas. En el momento en el que decide aceptarlas como tal recupera su alma, es decir, su capacidad para el pensamiento imaginario: «Si la aceptas como real, tu alma vuelve a ti (...) Tuve que reconocer que solo soy expresión y símbolo del alma»¹⁶².

«He aprendido que, además del espíritu de este tiempo, aún está en obra otro espíritu, a saber, aquel que domina la profundidad de todo lo presente. El espíritu de este tiempo solo quiere oír acerca de la utilidad y el valor. También yo pensaba así, y lo humano en mí todavía piensa así. Sin embargo, aquel otro espíritu me obliga a hablar más allá de la justificación, la utilidad y el sentido. Lleno de orgullo humano y encandilado por el desmedido espíritu de este tiempo, intente largamente alejar de mí a aquel otro espíritu. Pero no repare en que el espíritu de la profundidad posee, desde antaño y en todo el futuro,

agradecerle todas las horas alegres y todas las horas tristes, agradecerle la alegría y el dolor. Alma mía, contigo ha de continuar mi viaje. Contigo quiero andar y ascender a mi soledad. El espíritu de la profundidad me obliga a decir esto, y al mismo tiempo a vivirlo en contra de mí mismo, pues yo no lo esperaba. En aquel entonces yo aún estaba completamente atrapado en el espíritu de este tiempo y pensaba distinto acerca del alma humana. Pensaba y hablaba mucho del alma, sabía muchas palabras eruditas sobre ella, la juzgué e hice de ella un objeto de la ciencia. No consideraba que mi alma no pudiera ser el objeto de mi juicio y mi saber; que antes bien mi juicio y mi saber son objeto de mi alma. Es por ello por lo que el espíritu de la profundidad me obliga a hablarle a mi alma, a llamarla como a un ser viviente y existente en sí mismo. Tuve que darme cuenta de que había perdido mi alma.» *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 229.

¹⁵⁹ La palabra teoría proviene del griego θεωρία y se refiere a un pensamiento especulativo. Proviene de theoros (espectador), del griego theōreō formada con la partícula thea (vista) como sufijo, indicando "he aquí" y horō (ver). Al igual que la palabra especular, tiene relación con "ver", "mirar". Por lo tanto, teoría siempre hace referencia a una forma de mirar, en el sentido que tiene la vista cuando está encerrada en una perspectiva determinada.

¹⁶⁰ *Ibidem* p. 229.

¹⁶¹ Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), p. 70.

¹⁶² *El Libro Rojo edición Nantes*, p. 177

más poder que el *espíritu de este tiempo que cambia con las generaciones*. El espíritu de la profundidad ha sometido todo el orgullo y toda la altanería del juicio. Me quito la fe en la ciencia, me robo la alegría del explicar y el clasificar, y dejo que se extinguiera en mí la entrega a los ideales de este tiempo. Me forzó a bajar hacia las cosas últimas y más simples. El espíritu de la profundidad tomó mi entendimiento y todos mis conocimientos, y los puso al servicio de lo inexplicable y de lo contrario al sentido. Me robo el habla y la escritura para todo lo que no estuviera al servicio de esto, es decir, de la fusión mutua de sentido y contrasentido, que da por resultado el supra sentido»¹⁶³.

El Libro Rojo, por su carga simbólica, presenta una paradoja que lo convierte en algo vivo: nos invita a abrir el tiempo cronológico para entrar en el tiempo imaginal. Por un lado, propone la imaginación como medio a través del cual podremos volver a acceder al mundo imaginal y, por otro, se necesita participar de este mundo *imaginal* para la comprensión del libro. Esta doble tarea exige una confianza radical para acoger la obra y resonar con ella, algo que solo podremos hacer imaginando más todavía.

Louis Catioux afirmó que «se necesita una gran generosidad del alma para reconocer que una obra desconocida es bella»¹⁶⁴. Justamente esta generosidad y este reconocimiento que trasciende cualquier forma será uno de los aprendizajes a los que nos convoca *El Libro Rojo* para volver a conectar con nuestra alma o con nuestro pensamiento imaginal en este mundo hiper globalizado e individualizado. Un acto simbólico que será la vía para trascender las formas culturales de la experiencia, nuestros prejuicios y volver a vivir en auténtica intimidad con otros: «El camino lleva al amor mutuo en la comunidad. Los hombres verán y sentirán la similitud y lo común de sus caminos»¹⁶⁵. Este ir «más allá» de las formas visibles hacia lugares no visibles o desconocidos es también el «viaje» por lo imaginal. La cima es la adquisición de una conciencia mediática y la ruptura de la soledad.

¹⁶³ La cursiva de este párrafo es mía y he querido resaltar la distinción que hace Jung entre las dos temporalidades (la de la tecnología o el poder y la del alma). A continuación continua su relato en un tono más metafórico en el que iremos profundizando en este trabajo: Mas el suprasentido es la vía, el camino y el puente hacia lo venidero. Este es el Dios venidero. No es el Dios venidero en sí mismo, sino su imagen, la cual aparece en el supra sentido. Dios es una imagen y quienes lo adoran deben adorarlo en la imagen del suprasentido. El supra sentido no es ni un sentido ni un contrasentido, es imagen y fuerza en uno, magnificencia y fuerza juntas. El supra sentido es comienzo y meta. Es el puente de paso al otro lado y la realización. Los otros dioses murieron en su temporalidad, no obstante, el supra sentido no muere, se convierte en sentido, luego en contrasentido y, a partir del fuego y la sangre del choque entre ambos, el supra sentido se eleva rejuvenecido a lo nuevo. La imagen de Dios tiene una sombra. El suprasentido es real y arroja una sombra. Pues, ¿que podrá ser real y corpóreo, y no tener una sombra? La sombra es el sinsentido. Es impotente y no tiene consistencia por sí misma. Pero el sinsentido es el hermano inseparable e inmortal del suprasentido. Como las plantas, así crecen también los hombres, unos en la luz, otros en la sombra. Son muchos los que necesitan la sombra y no la luz. La imagen de Dios arroja una sombra que es precisamente tan grande como ella misma. El suprasentido es grande y pequeño, es extenso como el espacio del cielo estrellado y angosto como la célula del cuerpo viviente. El espíritu de este tiempo en mi quería reconocer la grandeza y la extensión del suprasentido, mas no su pequeñez. *Libro Rojo edición Nantes*, p. 167-168.

¹⁶⁴ Catioux, Louis. *Física y metafísica de la pintura*.

¹⁶⁵ *Libro Rojo facsímil*, pp. 228-229.

2.2 Liber Primus: La naturaleza cíclica del pensamiento mediático.

«No sacrifiques la respiración por la postura. Si no puedes respirar, cambia de postura» (Elena Bas)¹⁶⁶.

Entre 1913 y 1914 Jung tuvo doce visiones que consideró precognitivas, es decir, unas imágenes del inconsciente emergieron de forma abrupta e incomprensible sin mediación de ninguna técnica previa. En esta tabla (tabla 1) se muestra un resumen del contenido de las visiones junto a las fechas en las que se produjeron:

(Tabla 1)

2-10-1913	Repetida visión de inundación y muerte de miles de personas y una voz que dice que esto se volverá real.
3-10-1913	Visión de un mar de sangre cubriendo las tierras del norte.
12/15-10-1913	Imagen de un héroe muerto.
25-10-1913	Imagen del pie de un gigante pisando una ciudad, e imágenes de homicidio y sangrienta crueldad.
2-10-1914	Imagen de un mar de sangre y una procesión de multitudes muertas.
22-10-1914	Su alma sube desde las profundidades y le pregunta si aceptará la guerra y la destrucción. Ella le muestra imágenes de destrucción, armas militares, restos humanos, barcos hundidos, Estados destrozados, etc.
21-5-1914	Una voz dice que los sacrificados caerán a izquierda y derecha.
12-6-1914	Sueño tres veces repetido de estar en un país extranjero y no poder volver rápidamente por barco, y el advenimiento de un frío glaciar.

A partir de la primera visión Jung comienza la investigación de *El Libro Rojo* para intentar comprender esta experiencia. Lo que hizo en primer lugar fue intentar visualizar el acontecimiento. Para ello, escribía un relato de lo que había visto a través de alegorías, mitos, parábolas e imágenes plásticas. En este sentido, *El Libro Rojo* recoge lo que es la experiencia del acontecimiento visionario –una experiencia única e intransferible que no se puede contar, ya que es inefable– a través de su representación. Dicha representación serviría para su comprensión y posterior enseñanza. Para ello, Jung utilizaba los medios que su época le ofrecía dando como resultado las formas plásticas de las imágenes y los textos a los que tenemos acceso hoy en día¹⁶⁷.

¹⁶⁶ En clase de Yoga, frase de la profesora. Escuela de Yoga Elena Bas.

¹⁶⁷ Victoria Cirlot ha realizado un estudio extenso de las visiones de Hildegard von Bingen y diferencia entre la experiencia visionaria y su elaboración escrita. Algo que también podemos tener aplicado a la experiencia de Jung en el Libro Rojo: “El camino de la experiencia visionaria muestra un paisaje muy diferente del que nos ha enseñado la investigación centrada en la alegoría. Y, sin embargo, quizá la diferencia no radique tanto en que nos situamos ante perspectivas opuestas, como en que ambos caminos conducen a lugares diferentes porque se ocupan de aspectos diferentes de un mismo fenómeno, a saber, el fenómeno visionario y su elaboración escrita. Los estudios de Henry Corbin se ocupan del acontecimiento psíquico, propiamente hablando, de la experiencia, mientras que los estudios sobre la visión en Hildegard se han centrado sustancialmente en el texto, o sea, en su elaboración literaria. ¿Hasta qué punto no es posible conciliar la técnica alegórica con la experiencia visionaria? ¿Por qué el dominio de la técnica alegórica en Hildegard debe dejar al margen la realidad de la experiencia? La gran cultura latina de Hildegard hizo que

Para la comprensión del fenómeno visionario, Victoria Cirlot propuso, en su estudio acerca de las visiones de Hildegard von Bingen¹⁶⁸, utilizar la hermenéutica del filósofo Henry Corbin pues: «el carácter autónomo de la imaginación con respecto al mundo sensible que le concedieron el filósofo iraní y la mística sufi implica una auténtica valoración de la imagen. Al no hacerla dependiente de la percepción¹⁶⁹ la imagen puede contener un alto grado de espiritualidad y de ello puede surgir una estética que nada tenga que ver con la representación sino que de forma a un mundo ‘posible’ y por lo tanto nuevo»¹⁷⁰. En *Avicena y el relato visionario*¹⁷¹, Henry Corbin propone practicar el Ta’wil como exégesis, es decir, como método para la interpretación del alma y los textos. Su «sincronismo y codependencia» definen aquí el «círculo hermético» donde aflora la visión simbólica y por donde pasa toda «interpretación verdadera de símbolos»¹⁷². Esto significa apartar el enunciado de su apariencia externa (exotérica, Zahir) para volver a su verdad simbólica. El círculo hermético, por lo tanto, tiene dos movimientos: el primero es un descenso (tanzil) que transmuta lo sensible y lo imaginal en símbolo y el segundo es un ascenso (ta’wil) que retorna el símbolo a la situación que lo hizo nacer. Según Corbin, el símbolo es lo que conduce a la zona límite o mundo intermedio donde *los cuerpos se espiritualizan y los espíritus se corporeizan*, es decir, donde se produce lo que Jung llamará la transmutación alquímica o la *conjunctio*. La exégesis se suele narrar como un «relato visionario» o «relatos de iniciación» de carácter muy personal que muestran al guía (el exegeta), el éxodo (metáfora del camino de descenso y ascenso), lo que conduce

elaborara sus símbolos con los instrumentos que le ofrecía su mundo, y éstos no eran otros que los proporcionados por la alegoresis, el tipo de exégesis adecuado para reconocer los significados espirituales. La obra profética de Hildegard no está ahí para mostrarnos su «aventura personal» (aunque también lo haga por añadidura), sino como insistentemente se ha repetido, para enseñar los misterios de la Iglesia. Sus visiones son *Lehrvisionen*, es decir, visiones pedagógicas, dentro de una cultura forjada en la imagen cuyos procesos y mecanismos están desvelando excelentes y recientes estudios. Diez años tuvo que emplear Hildegard para escribir *Scivias*. Son diez años de trabajo que nada tienen que ver con la inspiración, sino con la lectura y la misma escritura, con el hallazgo de los modos y las formas de transmisión de aquello que había sido revelado. Esos modos y formas son históricos, tienen estilo, y proceden de la alegoresis. Pero detrás parece vislumbrarse algo que está más allá de la tradición conocida y asimilada, pues de otro modo resultaría difícil de explicar la gran potencia y riqueza de sus imágenes, totalmente alejada de la palidez alegórica, cuando ésta es eso, pura y simple alegoría, imagen arbitraria, elegida convencionalmente como una forma de expresión”. Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005), pp. 157-158.

¹⁶⁸ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid: Siruela, 2009).

¹⁶⁹ En la tesis doctoral de Ricardo Mendoza leemos lo siguiente: En 1912, Husserl, “asume con convicción la posibilidad de que existan representaciones “liberadas” de dicha impresión. Las consecuencias de esta posición son radicales, porque abre la puerta para considerar lo que denominamos realidad apenas como la concreción de una de las múltiples posibilidades manifiestas en la región de la Naturaleza. Conocer la realidad ya no depende entonces de acceder a la esencia de lo adecuadamente percibido sobre la base de una experiencia sensible, sino que también cabe intuirlo como la posibilidad de entre las posibilidades dadas a la conciencia mediante la phantasia. Solo ahora podemos comprender con claridad meridiana aquella enigmática frase que Husserl mencionó hacía el final del SS.70 de *Ideas I*: ‘Así se puede decir realmente, si se ama el lenguaje paradójico, y decir con estricta verdad, con tal de que se entienda bien el equívoco sentido, que la ficción constituye el elemento vital de la fenomenología, como toda ciencia eidética; que la ficción es la fuente de dónde saca su sustento el conocimiento de las verdades eternas’. Porque la phantasia, y no hacía aquello que se nos ofrece como realidad sensible, a donde hay que dirigir la mirada para intentar asir lo real”. Mendoza Canales, Ricardo. *Edmund Husserl: Phantasia e imaginación*. Tesis doctoral. (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015).

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁷¹ Corbin, Henry. *Avicena y el relato visionario* (Barcelona: Paidós, 1995).

¹⁷² *Ibidem*, p. 42.

(interpretación de los textos), el lugar hacia el que conduce (interpretación del alma), quien reconduce y hacía quien reconduce¹⁷³.

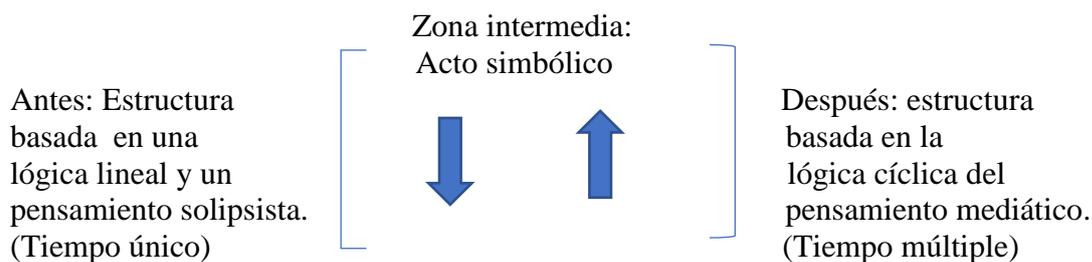
En el *Liber Primus* encontramos el relato visionario de Jung, es decir, la hermenéutica que él mismo realiza de su propia experiencia visionaria. A través de los textos e imágenes ofrece un testimonio y hace una interpretación de algunas de las cuestiones fundamentales que van sucediendo en su encuentro con estas imágenes y que dan lugar a su proceso de transformación o *metanoia*. Se interesará principalmente por los movimientos que abren y cierran el círculo hermético, es decir, cómo a través de un retorno a la vía espiritual, mediante la función trascendente o activación de la imaginación, se pueden superar conformismos y servidumbres adquiridas culturalmente para volver a sentir compasión por todos los seres más allá de las formas culturales o las representaciones de cada uno. A continuación, presento un esquema del relato visionario que sigue Jung en el *Liber Primus*, donde se aprecia este movimiento de descenso y ascenso que hace posible reunir lo visible y lo invisible (figura de la imagen con imagen) en la *conjunctio* que tendrá lugar durante el acto simbólico.

2.2.1 Sinopsis del viaje: Reunir el cielo con la tierra.

Jung había comprendido desde pequeño que su *yo* estaba escindido de su *sí-mismo* (su *yo* profundo y transpersonal), es decir, que había un abismo entre su *personalidad uno* y *dos*, entre su exterior y el interior. En la edad adulta, al haber perdido su capacidad para lo *imaginal*, es decir, para mediar entre lo visible y lo invisible, y, por lo tanto, para conectar sus *personalidades una* y *dos*, comienza a sentirse mal. Debido a que no era capaz de comprender la forma que presentaban sus visiones (las metáforas de sus visiones) casi se vuelve 'loco' por ello.

Para recuperar la salud necesitaba recuperar su capacidad simbólica pues solo a través de la comprensión de las metáforas de su imagen sería capaz de sostener la paradoja a la que le confrontaban sus visiones. Para encontrar el camino de reunión de los opuestos y trascender su pensamiento escindido y, por lo tanto, sus *personalidades una* y *dos*, Jung tendrá que realizar un camino de regreso al símbolo. Para ello, comienza en *El Libro Rojo* un viaje iniciático en el que tendrá que ir realizando distintas tareas hasta sustituir la lógica lineal de su pensamiento individualizado por otra de carácter cíclico y mediático. Para ello, primero tendrá que bajar simbólicamente al infierno, pasando por el desierto y regresar al cielo pasando por el centro. La finalidad será conseguir simultanear los tiempos durante el paso por el mundo intermedio.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 44-45.



Unir la tierra con el cielo
(figura de la imagen con la imagen)
Es un movimiento simultáneo de
apertura y cierre que pone entre
paréntesis el pensamiento paradójico.

A continuación, presento un breve esquema para seguir los acontecimientos que se describen en el *Liber Primus*, en los que se relata el camino que conduce de regreso a este mundo intermedio que consigue abrir una brecha en el tiempo cronológico. Para comprender mejor lo que ocurre a partir de ahora, vamos a imaginar que estamos en un videojuego en el que habrá que pasar distintas pruebas e ir superando pantallas.

Etapas y pruebas:

1º- El espíritu de la profundidad conduce al *yo* (*el sentido*) al desierto y ha de matar al héroe por la espalda (sacrificio del héroe).

2º- El *sentido* (la figura de la imagen) ha de entregarse (*abandono de sí*) a la oscuridad, al *contrasentido*, como una tarea necesaria para abandonar las formas de la imagen o retóricas que le han estado guiando y que le han impedido encontrar su propio camino o vivir sus símbolos. Es decir, sacrificando al héroe (*el sentido*) la figura de la imagen recuperará su estado de potencia imaginante o imagen dando lugar a una reconfiguración de la figura de imagen que dará lugar a una nueva visión (*el suprasentido*). Es decir, la nueva visión surge de la *conjunctio* de las dos anteriores (figura de la imagen e imagen) durante el proceso creativo de actualización de la imagen (ciclo de la imagen vida-muerte-renacimiento).

3º- A través de la función trascendente o imaginación agente se abre una zona imaginal o zona intermedia (un hueco) donde se puede llevar a cabo la *conjunctio* (la mezcla de esencias distintas: figura de la imagen e imagen) durante el acto simbólico. Es decir, *sentido* y *contrasentido* dan lugar a un *suprasentido* (imagen transfigurada o nueva visión) a través del acto simbólico. Esto significa que durante el proceso creativo se produce una reacción alquímica de A y B y ambas se transfiguran y dan lugar a C que es más completa que las dos anteriores (pues contienen distintas temporalidades).

4º- En la nueva forma de la imagen (C), el cielo y la tierra (lo inteligible y lo sensible) figura de la imagen e imagen (cuerpo y espíritu) vuelven a estar conectados. Es decir, Jung, ha recuperado su alma y la capacidad del saber de su corazón.

En el siguiente cuadro (*Tabla 2*) se puede ver un esquema para seguir cronológicamente los acontecimientos (las visiones, alegorías y símbolos) que tendrán lugar en cada capítulo del *Liber Primus*. He añadido sólo los símbolos que utilizaré para este estudio.

(*Tabla 2*)

Fecha	Capítulo	Visión precognitiva	Alegorías y figuras.	Símbolo
	<i>Liber Primus</i> : El camino de lo venidero.	Visión	Parábola del desierto	SERPIENTE (en la imagen plástica). Símbolo de la metamorfosis, de aquello que cambia y se actualiza.
13-11-1913	I- <i>Liber Primus</i> : El reencuentro con el alma.		Parábola del reencuentro con el alma.	NIÑO DIVINO (es símbolo del suprasentido o tercera imagen que nace de la comunión de las imágenes uno y dos)
14- 11-1913	II- <i>Liber Primus</i> : Alma y Dios		Parábola del reencuentro con el alma.	NIÑO DIVINO
15- 11-1913	III- <i>Liber Primus</i> : Sobre el servicio al alma.		Parábola del reencuentro con el alma.	NIÑO DIVINO
28 -11-1913	IV- <i>Liber Primus</i> : El desierto.		Parábola del desierto.	
11-12- 1913	Experiencia en el desierto (segunda parte capítulo IV)		Parábola del desierto.	
12- 12- 1913	V- <i>Liber Primus</i> Viaje infernal hacia el futuro.	Visión	Mito del héroe con variaciones: sacrificio y creación.	SERPIENTE

	VI- <i>Liber Primus</i> : Escisión del espíritu		Mito del héroe: sacrificio y creación	
18- 12- 1913	VII- <i>Liber Primus</i> : Matar al héroe.		Mito del héroe: sacrificio y creación	MONTAÑA (une el cielo con la tierra)
	VIII: <i>Liber Primus</i> : Concepción de dios.		Mito del héroe: sacrificio y creación.	NIÑO DIVINO SERPIENTE
	IX- <i>Liber Primus</i> : Mysterium encuentro.		Conversación con Elías y Salomé – Paradoja: reunión de la forma sensible /inteligible.	SERPIENTE CRÁTERA O CUENCO (donde se hacen las mezclas alquímicas que dan lugar a lo nuevo)
22-12-1913	X- <i>Liber Primus</i> : Instrucción.			
25-12-1913	XI- <i>Liber Primus</i> : Resurrección.	Visión		

2.2.2 De la visión al mirar: figuración.

«Pero donde hay peligro crece también lo que nos salva»¹⁷⁴. (Friedrich Hölderlin).

Junto a las visiones del *Liber Primus*, aparecen los experimentos que realizaba Jung para intentar comprender estas formas de la imagen que provenían del inconsciente. De manera instintiva, lo que hizo en un primer momento fue plasmar la forma de estas visiones guiado por una fuerte pulsión creativa, es decir, empezó a darles *cuero* en forma de figuras. Jung consideraba que la pulsión creativa necesitaba de una actitud estética que protegiera al artista «contra el objeto, la visión o la experiencia –cualquiera que esta sea– con el fin de reproducirlo; si tú estás completamente dentro de ello estás atrapado, destruido, no eres un artista. Empiezas a ladrar como un perro quizá, pero eso no es ser artista. Debes poder salirte de ello. Por lo tanto, el artista debe tener una actitud estética»¹⁷⁵. Aunque Jung no quería que se le identificase como artista, consideraba que esta actitud estética era necesaria, en un primer momento, para poder visualizar el conflicto latente a través de la forma material de las imágenes. Al darles forma se empieza a dar cuenta de que las figuras que van emergiendo tienen forma de metáforas, mitos clásicos y parábolas. De algún modo comprende que su conflicto está sostenido por figuras retóricas que se habían *incorporado* a su pensamiento conformando su personalidad sin ser él consciente de ello:

«Tuve que reconocer que aquello a lo que yo había llamado mi alma no era para nada mi alma sino una construcción doctrinaria muerta. Por eso tuve que hablarle a mi alma como a algo lejano y desconocido, que no tiene consistencia a través de mí, sino a través de la cual yo tengo consistencia»¹⁷⁶.

A estas huellas y retóricas o figuras contenidas en sus imágenes se refería como «los poderes gobernantes, los dioses, esto es, las imágenes de las leyes y principios dominantes, las regularidades del promedio en la secuencia de imágenes que el cerebro ha recibido de la secuencia de procesos seculares»¹⁷⁷:

«Por mis pensamientos me había abandonado a mí mismo; por eso, mi si-mismo se volvió hambriento e hizo de Dios un pensamiento egoísta. Si abandono mi si-mismo, el hambre me impulsara a encontrar mi si-mismo en mi objeto, o sea, en mi pensamiento. Por eso, amas los pensamientos razonables y ordenados, pues no podrías tolerar que tu si-mismo este en pensamientos desordenados, es decir, impropios. Por tu deseo egoísta expulsas de tus pensamientos todo lo que se te presenta de forma no ordenada, es decir, no apropiada. Creas el orden según aquello que tú conoces; los pensamientos del caos, sin embargo, no los conoces y, aun así, existen. Mis pensamientos no son mi si-mismo y mi yo no abarca los pensamientos. Tu pensamiento tiene este significado y otro, no solo uno, sino muchos significados. Nadie sabe cuántos. Mis pensamientos no son mi si-mismo, sino que, al igual que las cosas del mundo, son algo viviente y algo muerto. Así como yo no estoy dañado por vivir en un mundo parcialmente desordenado, así tampoco estoy dañado si

¹⁷⁴ Verso del poema *Patmos*. Nos acerca a la visión que tiene Hölderlin de lo religioso. Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. (Madrid: Alianza 1995).

¹⁷⁵ Cita recogida en el libro de Van Den Verk, T, Jung on art. The autonomy of the creative drive. Taylor and Francis group, Hove and New York, 2012, p. 66. Macareno Ramon, Jon. *Laboratorios experimentales del escultor Jorge Oteiza y el psiquiatra Carl Gustav Jung*. (Navarra: Fundación Jorge Oteiza, 2017), p. 69.

¹⁷⁶ En la página 16 del borrador del Libro Rojo continúa diciendo: “discernida por mí, compuesta por las así llamadas experiencias y juicios”. *Libro Rojo facsímil*, p. 230-nota 17.

¹⁷⁷ *Libro Rojo facsímil*, p. 211.

vivo en mi mundo del pensamiento parcialmente desordenado. Los pensamientos son hechos de la naturaleza que tú no posees y cuyo significado solo conoces de forma totalmente imperfecta. Los pensamientos crecen en mi como un bosque, todo tipo de animales lo pueblan. Sin embargo, el hombre es imperioso en su pensar, por eso mata el placer del bosque y los animales salvajes. El hombre es violento en su anhelo y el mismo se convierte en bosque y animal salvaje. Así como yo tengo la libertad en el mundo, tengo también la libertad en mis pensamientos. La libertad es condicionada»¹⁷⁸.

Jung empieza a considerar prioritario reelaborar críticamente estas figuras retóricas para liberar su pensamiento de estas formas que consideraba «doctrina muerta», y, de este modo, recuperar su alma (la imagen). Veamos lo que sucedió a partir de la primera visión:

«En octubre de 1913, cuando estaba solo en un viaje, sucedió que durante el día fui súbitamente acometido por una visión: vi un diluvio tremendo, que cubría todos los países nórdicos y bajos entre el Mar del Norte y los Alpes. Alcanzaba desde Inglaterra hasta Rusia, y desde las costas del Mar del Norte casi hasta los Alpes. Vi las olas amarillas, los restos flotantes y la muerte de incontables millares. Esta visión duro dos horas, me confundió y me hizo sentir mal. Fui incapaz de interpretarla. Pasaron dos semanas desde entonces, y luego volvió la visión, más intensamente que antes. Y una voz interna dijo: ‘Mírala, es enteramente real, y así será. No puedes dudar de ello’. Luche nuevamente durante dos horas con esta visión, pero ella me retuvo. Me dejo extenuado y confundido. Y pensé que mi espíritu se había enfermado. A partir de ese momento volvió el miedo ante el tremendo suceso que habría de estar inmediatamente frente a nosotros. Una vez vi también un mar de sangre sobre los países del norte»¹⁷⁹.

A partir de esta visión Jung comprende que estas figuras de la imagen también forman parte del lenguaje de su alma, pero no son su totalidad: «Se que todo lo que dices, alma mía, también es mi pensamiento»¹⁸⁰. Sin embargo, para tener la comprensión total del alcance de su pensamiento, tenía que aceptar también la existencia de estas formas como parte constitutivo de él. Al reconocer estas metáforas de la imagen como algo verdadero que está cumpliendo una función, Jung recupera su alma. Para él, por lo tanto, lo verdadero era aquello que uno considera psicológicamente verdadero, sin importar si lo es históricamente o no, «pues la vida de los sueños y las intrusiones de lo inconsciente continúan su curso –*mutatis mutandis*– ajenas a todo»¹⁸¹. Ahora solo necesitaba enfrentarse a estas retóricas para evitar su influencia perturbadora. Para ello, necesitaba salvar este abismo que había entre lo consciente y lo inconsciente. Entonces, se propone empezar poniendo en práctica un método dialógico:

«Alma: ‘¿Quién te da el pensamiento y la palabra? ¿Los creas tú? ¿Acaso no eres mi sirvo, un receptor que yace frente a mi puerta y recoge mi limosna? ¿Y te atreves a pensar que eso que tu imaginas y dices podría ser sinsentido? ¿No sabes, aunque eso proviene de mí y me pertenece?’ Más yo grite lleno de enojo: ‘Pero entonces mi indignación también tiene que venir de ti, entonces te indignas tú en mí, en contra de ti misma’. El alma pronuncio luego palabras ambiguas: ‘Eso es guerra civil’¹⁸².

¹⁷⁸ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 218.

¹⁷⁹ Jung, CG, *El libro Rojo*. Edición facsímil. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2009), p. 228.

¹⁸⁰ *El Libro Rojo edición Nantes*, p. 184.

¹⁸¹ Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), p. 75.

¹⁸² *El libro Rojo edición de Nante*, p. 195.

A través de este diálogo, empleado como técnica por Jung para la desidentificación de las formas de la imagen, surgió una figura metafórica que le dio una clave acerca de la escindida configuración de su pensamiento: «eso es guerra civil». A través de estas figuras, pudo visualizar que vivía un conflicto de origen temporal. Su pensamiento estaba escindido como una *guerra civil*, es decir, vivía un conflicto interior entre dos bandos del mismo modo que las guerras acontecen en el exterior (recordemos que meses más tarde dará comienzo la primera guerra mundial, por lo que el clima social era ya conflictivo). Por un lado, estarían las imágenes del poder y del tiempo cronológico, y por el otro, las imágenes de la duración y de la potencia de su alma. Al visualizar esta dualidad, Jung comprende que la escisión que vive tiene un reflejo social. Es decir, *la separación de su personalidad uno y dos*, o su «guerra civil interior», no era únicamente algo suyo, síntoma de una locura personal, sino que era un síntoma cultural¹⁸³.

Esta experiencia le hace comprender el «género de relación inmediata en que entra o puede entrar el sujeto con ciertas objetividades». Para Jung, a diferencia del psicoanálisis freudiano, estas objetividades eran de carácter «extrapsíquicas» y «metaempíricas»¹⁸⁴, y por su naturaleza límite, la forma que tenía de dar cuenta de este encuentro era a través de imágenes metafóricas:

«En otras palabras, los acontecimientos de la psique son o ‘nos abren’ a los acontecimientos del cosmos; y en ese sentido –tal como ya lo insinúa el *Liber Novus*– solo vinculados en profundidad con nuestra alma, cuyo lenguaje es la ‘imagen’, podemos

¹⁸³ Esta relación también la ha explorado Aby Warburg como muestra el filósofo Didi-Huberman en su excelente ensayo *La imagen superviviente*, donde muestra un el proceso que hace Warburg tras su psicosis y que sorprendentemente es muy similar al que hace Jung tras su experiencia visionaria. En el capítulo de “Warburg en la clínica de Binswanger: construcciones de la locura”, habla del periodo en que Warburg ha sido ingresado en la clínica Bellevue (misma clínica donde también estuvo ingresado Nietzsche. El capítulo comienza recordando el viaje que hizo Warburg a México y en el que estuvo estudiando los rituales de los Oraibi con las serpientes. Cuenta Didi-Huberman (la cursiva es mía para señalar los puntos que me parecen clave con relación a Jung): “La comparación de los dibujos arqueológicos o los documentos fotográficos dejaban paso a una observación activa: una *mirada casi táctil* hacia esos “organismos enigmáticos” de los danzantes enmascarados que fotografió de cerca, en directo, bajo un sol de plomo, en el espacio abierto, desértico y agrietado, de Nuevo México. Por fin *podía tocar con sus dedos la “fuerza viva”*- pero también el *esquizo- de los tan buscados “símbolos primitivos”*. Ahora bien, como es sabido, Warburg tuvo que esperar casi treinta años hasta lograr extraer las lecciones de esta experiencia. Y no pudo hacerlo más que desde el fondo de una caída vertiginosa en la psicosis, entre los muros cerrados de una clínica psiquiátrica dirigida por Ludwing Binswanger (328)”. Años más tarde, en 1923, Warburg pronuncia una conferencia sobre aquella experiencia que tuvo en México, enlazando con la suya propia del momento: “Aunque el propio Warburg consideraba esta conferencia como el inicio de un *verdadero ‘renacimiento’ de su pensamiento*, era bien consciente de que, al mostrar las serpientes del Walpi entre las mandíbulas de los danzantes, lo que estaba ofreciendo era una *parábola de su propia situación*: la ‘dialéctica del monstruo’ le tenía atenazado (330). (...) Así, pues, en Bellevue Warburg conseguirá esta verdadera proeza: hacer de su propia contorsión (en un problema que no nos concierne) una *construcción*. (...) Procede gracias a Binswanger, a un extraordinario trabajo de anamnesis, remontando el camino de la *prueba* a la *experiencia* y de esta al *conocimiento*. Conocimiento de un estilo nuevo (y de ahí nuestra famosa ‘ciencia sin nombre’) puesto que extraía de su propia puesta en peligro los fundamentos de su eficacia. Conocimiento capaz de transformar la confesión de un “esquizoide” en una teoría cultural de los esquizos simbólicos, capaz, en suma, de transformar un pathos (o un síntoma) en teoría cultural del pathos (o del síntoma). No puedo dejar de imaginarme la fascinación que hubiera sentido Gilles Deleuze por un movimiento semejante . no menos que la Michael Foucault, que, sin duda, hubiera observado cómo la historia de una locura puede dar lugar a una arqueología de un saber-. Es este movimiento el que tenemos ahora que reconstruir con más precisión (333-334). (...) “¿Qué es lo que ha descubierto de entrada? Una estructura escindida que, en 1923, terminará por calificar de “esquizofrénica (363)”. Por lo tanto, tanto Warburg como Jung experimentaron esta esquizofrenia de la cultura en su propio pensamiento, siendo su síntoma el síntoma del pensamiento de toda la época. Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), pp. 328- 363.

¹⁸⁴ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.68.

dar cuenta del cosmos. En el *Liber Novus* leemos: ‘Quien posee el mundo, mas no su imagen, posee solo la mitad de mundo, pues su alma es pobre y despojada’. (*Liber Primus*, cap. 1, p. 174)»¹⁸⁵

De esta forma Jung comprendería, como ya había anticipado en la sección anterior, que hay una conexión entre la subjetividad y la cultura, entre la intimidad y la política. Esto significaba que en cada persona hay una batalla interna con las imágenes, de la misma forma que esta batalla tiene su equivalente social, como dan buena cuenta los movimientos iconoclastas¹⁸⁶. Haciendo visibles dichas imágenes de imágenes se podía decir lo mismo que él dijo del cinematógrafo: «Ahí se ve todo lo que sucede en el mundo»¹⁸⁷:

«En la medida en que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía tranquilidad interna. Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente. Quizás los hubiera podido separar, pero entonces habría caído irremisiblemente en una neurosis y finalmente sus contenidos me hubieran destruido. Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones»¹⁸⁸.

Por lo tanto, para Jung, la disposición estética era un medio para visualizar los conflictos latentes a través de estas formas o metáforas de la imagen. Lo importante era, al disponer estéticamente las imágenes del inconsciente, encontrar «el sentido y el valor de estas fantasías (que) no se revelan hasta que están integradas en el conjunto de la personalidad, es decir, hasta que uno afronta su verdadero sentido y se enfrenta a ellas moralmente». Integrarlas significaba desplazar la propia personalidad para producir las transformaciones necesarias:

«El retoque estético en *El Libro Rojo* era necesario por más que ello me molestase; pues solo gracias a ello tuve conocimiento de mi obligación moral respecto a las imágenes. Influyó poderosamente en mi vida. Comprendí que ningún lenguaje es tan perfecto que pueda sustituir la vida. Si se intenta sustituir la vida, no sólo no se consigue, sino que a la vida se la arruina. Para conseguir liberarse de la tiranía de las premisas inconscientes son necesarias dos cosas: cumplir lo mismo con la obligación intelectual que con la moral. Es naturalmente una ironía el que yo, como psiquiatra, haya topado con mi experimento, por así decirlo, a cada paso con aquel material psíquico que constituye los elementos de una psicosis y que por ello se encuentran en el frenopático. Es aquel mundo de las imágenes inconscientes que sume al enfermo mental en fatal confusión, pero también a la vez la matriz de la fantasía creadora de mitos, que han desaparecido de nuestra época racional. La fantasía mítica existe ciertamente en todas partes, pero es tan mal vista como temida, y parece incluso una experiencia arriesgada a una aventura equívoca confiarse a las profundidades del inconsciente (...). Representa un viaje de exploración hacia otro polo del mundo»¹⁸⁹.

Por lo tanto, las figuras de la imagen que él veía eran solo una forma manifiesta de la imagen (realidad o fuente de vida). Sin la capacidad de analogía uno permanecía ajeno al

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 68.

¹⁸⁶ Para saber más sobre iconoclasia: Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017).

¹⁸⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 247

¹⁸⁸ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 212.

¹⁸⁹ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010). p. 224-225.

sentido de estas formaciones, las cuales continuarían actuando de una forma inconsciente o ajena a la voluntad y, por lo tanto, perturbadora:

«Quien menos conoce su lado inconsciente más influido está por él, solo que sin ser consciente de ello. La secreta cooperación de lo inconsciente en la vida está presente siempre y en todas partes, por lo que no es necesario buscarla. Lo que se busca es despertar a la consciencia con los contenidos inconscientes que estén en vías de influir en nuestra conducta; de este modo lo que se evita es precisamente la secreta intromisión de lo inconsciente y sus desagradables consecuencias»¹⁹⁰.

Jung consideraba que mientras que «la psicología del individuo correspondiese a la psicología de la nación» sólo la transformación del individuo con relación a su entorno produciría una renovación cultural¹⁹¹ y para ello era necesario disponer de una función analógica que permitiera articular lo individual con los acontecimientos colectivos:

«la íntima interconexión entre el individuo y los acontecimientos colectivos, que es lo que constituía el centro del *Liber Novus*. Para Jung la conjunción entre sus visiones precognitivas y el estallido de la guerra había vuelto visibles las profundas conexiones subliminales entre fantasías individuales y los acontecimientos mundiales –y, por lo tanto, entre la psicología del individuo y de la nación–, lo que se requería ahora era trabajar esas conexiones más en detalle»¹⁹².

A partir de esta genial intuición Jung realizará en *El Libro Rojo* una doble tarea creativa y vivencial. Para llevar a cabo la primera, investigará estéticamente la relación que hay entre subjetividad y cultura. Lo hará visualizando los conflictos a través de las metáforas de la imagen. Para el apartado vivencial, buscará trascender estas formas visuales a través de un conocimiento revelado. Mientras que las formas culturales conducen a la repetición, los actos simbólicos posibilitan la variación. De la interdependencia de ambos dependen los procesos de transformación.

Esto abría la esperanza para un ecumenismo verdadero, algo que también estaba en el centro de las preocupaciones de su amigo Henry Corbin¹⁹³ y de otros muchos pensadores del símbolo, como Cassirer. Para este último, «la unidad espiritual» no reduce jamás la «diversidad de las formas»: sino que ésta resurge a cada pensamiento en «la relación que el espíritu mantiene (con) cada una de ellas. Una grandeza del pensamiento cassireriano es haber querido respetar lo diverso, el carácter irreductible de las singularidades, y haber rechazado, en consecuencia, la uniformización del dato empírico a través de una ‘razón’ generalizadora cualquiera. (...) Hasta el final de su vida, Cassirer intentará pensar la unidad del ‘mundo espiritual’ sin olvidar su multiplicidad, es decir, su diversidad hecha de tensiones y hasta de ‘desarmonía’. Pero ¿cómo resolvió este problema? Sustituyendo –a partir de 1910– la unidad metafísica tradicional, que es la unidad de la sustancia, por una unidad estructural interna a las relaciones de las cosas o de las formas entre sí. La llamada unidad de función, concebida como una extensión

¹⁹⁰ *Libro Rojo facsímil*, p. 82.

¹⁹¹ *Libro Rojo facsímil*, p. 210.

¹⁹² *Ibidem*. p. 210.

¹⁹³ “Porque la mayor preocupación de Henry Corbin fue siempre la de encontrar un ecumenismo verdadero que restableciese los puentes entre los brotes espirituales de las diferentes tradiciones, al considerar que estas no consumaban lo divino en la Historia. Respetando de este modo la pluralidad de sentidos, custodiaban el alma en su dominio que debería ser aquel que reuniese la historia profana y el Ser en el Ser mismo. “La filosofía”, dice Jambert refiriéndose a esa tentativa inmensa, “es una lógica del ser que se transforma en un deslumbramiento del alma, en el amor luminoso del ángel. Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El buddhismo y la sophia* (Madrid: Siruela, 2015), pp. 13-14.

epistemológica del ‘primado kantiano de la función sobre el objeto’ permitirá una nueva aproximación a los fenómenos históricos y culturales»¹⁹⁴.

2.2.3 Del mirar al contemplar: desfiguración.

«Un ritmo cardiaco no es binario (golpe fuerte, golpe débil) sino ternario (golpe fuerte, golpe débil, silencio)», George Didi- Huberman¹⁹⁵.

Una vez dispuestas estéticamente las imágenes y visualizado el conflicto temporal Jung buscará la forma de trascenderlo. Para ello necesitará abrir una brecha en el tiempo único. ¿Cómo hacerlo? Se propone introducir en la psique formas simbólicas que, por su naturaleza medial, ayuden a trascender esta individualidad. Para ello: «si no contamos con una producción espontánea de fantasías habrá que valerse de un artificio»¹⁹⁶. Este artificio era lo que Jung llamaría años después, a partir de su experiencia en *El Libro Rojo*, la *función trascendente* o imaginación activa.

«Mediante el tratamiento constructivo de lo inconsciente, es decir, preguntándose por el sentido y por la finalidad, se ponen los cimientos para la comprensión de ese proceso que denomino función trascendente»¹⁹⁷.

La función trascendente o imaginación activa posibilita el acceso a la zona imaginal o zona intermedia, donde es posible que la pulsión creativa encuentre su forma. Es decir, allí convergen las dos fuerzas necesarias que impulsan el proceso creativo que dará lugar a las nuevas formas simbólicas: una unión de las formas figuradas o retóricas de la imagen y las desfiguradas de la imagen o potencia imaginante. Estas dos fuerzas polarizadas (forma concreta y abstracta de la imagen) entran en *conjunctio* durante el proceso creativo haciendo emerger una nueva visión durante el acto simbólico:

«no se hace condenando parcialmente los contenidos de lo inconsciente mediante una decisión consciente, sino antes bien reconociendo y teniendo en cuenta el sentido que tienen aquellos para compensar la unilateralidad de la consciencia. Pues la tendencia de lo inconsciente y la de la consciencia son los dos factores que componen la función trascendente. Esta tendencia se llama trascendente porque posibilita orgánicamente el paso de una actitud a otra, es decir, sin perjuicio de lo inconsciente. El método constructivo presupone conocimientos que también existen, al menos potencialmente, en el paciente y que, por ese motivo, pueden ser despertados a la consciencia»¹⁹⁸.

La *conjunctio*, por lo tanto, es un proceso creativo en el que se reconducen los elementos materiales que provienen del pasado (materiales del inconsciente) hacia una forma no conocida hasta el momento. Hanna Arendt, hablando en un artículo sobre Walter Benjamín, dice así:

¹⁹⁴ Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p. 399.

¹⁹⁵ Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p. 456. En la nota 659 añade: “P. Sauvanet, 2000, p. 113. El autor cita, en la página precedente, una magnífica frase de V. Nabokov: “Quizá la única cosa que deja entrever un sentido al tiempo sea el ritmo: no los golpes repetidos del ritmo, sino el abismo entre los golpes, el abismo gris entre los golpes negros: el suave intervalo”.

¹⁹⁶ *Libro Rojo facsímil*, p. 85.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 78

¹⁹⁸ Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), p. 77.

«(...) el proceso de descomposición es simultáneamente proceso de cristalización; que en el seno del mar —el elemento mismo no histórico en el que debe recaer todo aquello que en la historia ha sido devenido— nacen nuevas formas y configuraciones cristalinas que, invulnerables a los elementos, sobreviven y esperan tan sólo al pescador de perlas que un día las sacará a la luz: como ‘fulgores del pensamiento’ o bien como *Urpanomene*»¹⁹⁹.

Jung consideraba que la función trascendente era similar a una función matemática y que por este motivo a partir de ella se podía articular la abstracción que abriría la brecha en el tiempo:

«Este método ciertamente se basa en que el símbolo (es decir, la imagen onírica o la fantasía) ya no es valorado semióticamente, es decir, como signo de los procesos instintivos elementales, sino simbólicamente, entendiendo por ‘símbolo’ una expresión que reproduce de la mejor manera posible una situación compleja y todavía no comprendida con claridad por la consciencia»²⁰⁰.

Mientras que «el espíritu de ese tiempo» se había centrado en la mirada y, por lo tanto, en la observación y el análisis de los síntomas observables, es decir, en lo visible de la experiencia para determinar si estas experiencias eran reales o no, el espíritu de la profundidad abría un camino para el pensamiento imaginal, o lo que es lo mismo, para la vivencia simbólica y emocional que a su vez es psicológica y corporal.

«Estoy demasiado cerca de equipararme con lo observado, como para poder alegrarme del observar. Estoy en peligro de creer que yo mismo soy significativo porque yo observo lo significativo. En ello enloquecemos una y otra vez, y hacemos de lo observado una locura y un juego de monos, porque no podemos desistir de la emulación»²⁰¹.

La forma simbólica, por lo tanto, no hace visible lo invisible sino que lo hace simbólicamente comprensible a partir de un conocimiento velado e intuitivo. Por ese motivo, la ceguera y la penumbra será uno de sus fundamentos epistemológicos:

«El único ojo de la divinidad es ciego, el único oído de la divinidad es sordo, su orden está atravesado por el caos. Por lo tanto, sed pacientes con la invalidez del mundo y no subestiméis su belleza perfecta (...)».

En *El Libro Rojo*, la activación del pensamiento imaginal que posibilita la vivencia del símbolo se produce a través de la interacción imagen/texto. Según Antón Pacheco, para Corbin, «el *mundus imaginalis* en cuanto que función mediadora desempeña también un papel fundamental en la hermenéutica, articulándose a través de las categorías de Logos, Palabra o Libro revelado, y siendo entonces ese lugar y ese tiempo *imaginales* donde acaecen los relatos visionarios y místicos; es ahí, en ese ámbito simbólico, a donde hay que remitir (anagogía, *tawil*, hermenéutica espiritual el sentido profundo de las narraciones bíblicas. (...)). Por lo tanto, la categoría de mediación en la dimensión hermenéutica significa para Corbin que la verdad de un evento narrado en un relato bíblico o en una experiencia visionaria no se da necesariamente en el tiempo cronológico, es decir, en la historia, sin que por eso pertenezca tal evento a lo legendario,

¹⁹⁹ Arendt, Hanna. 1968, pp. 305-306. “Estas líneas cierran un admirable artículo dedicado a Walter Benjamín”. En Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p. 462- nota 666.

²⁰⁰ Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), p. 78.

²⁰¹ *Libro Rojo facsímil*, p. 251.

sino que precisamente aparece y se desvela (de ahí la conexión entre hermenéutica y fenomenología) en el ámbito mediador del *mundus imaginalis*»²⁰².

Jung empieza a comprender que para acceder al conocimiento simbólico hay que vivir el símbolo y esto solo es posible viviendo un acto simbólico. Sin la experimentación directa de formación y destrucción de las formas a través del acto simbólico no es posible tener vivencias significativas ni transformadoras. Sin la práctica se produciría una suerte de engaño en el que la imagen preconfigurada sustituiría a las auténticas posibilidades de vida.

A esto se refiere cuando establece una distinción entre máscara de dios y el dios mismo. Al estar en contacto con la máscara de dios (retóricas de la imagen), pero no con dios (vida simbólica y potencia imaginante) uno no podía participar de la potencia creadora, sino que dependería de la propia máscara para sentirse potente. De este modo, uno podía delegar su capacidad de agencia en favor del poder de la máscara, es decir, de las retóricas del pensamiento y, de esta manera, no sería capaz de actuar ni de crear nada nuevo:

«Usaste la máscara de un Dios y yo te adore. Ahora usas la máscara de un Diablo, ay, una tremenda, la máscara de lo banal, ¡de lo mediocre eterno! ¡Solo un favor! ¡Déjame retroceder por un momento y reflexionar! ¿Vale la pena la lucha con esta máscara? ¿Valió la pena la adoración de la máscara de Dios? No puedo, el placer por la lucha me arde en los miembros. No, no puedo abandonar el campo de batalla derrotado. Quiero asirte, aplastarte, payaso, mono. Y vaya que la lucha es desigual, mis manos agarran el aire. Pero tus golpes también son aire y me doy cuenta de las tretas. Me encuentro nuevamente en el sendero del desierto. Fue una visión desértica, una visión de los solitarios que deambulan por las largas calles. Allí acechan ladrones y asesinos invisibles y lanzan proyectiles envenenados. Por cierto, ¿la flecha asesina esta clavada en mi corazón?»²⁰³.

Para Jung, el espíritu de este tiempo ha convertido la máscara en un héroe y un príncipe al que adorar como a una de esas máscaras de dios: «Los dioses son inevitables. Cuanto más te escapas del Dios, tanto más seguro es que caigas en su mano»²⁰⁴. Sin embargo, para él estos dioses son impostores, pues su encuentro con el Dios verdadero, es decir, con la imagen en su potencia imaginante, le ha hecho darse cuenta de su engaño y del limitado mundo en el que había quedado enredado: «lo que vivo es una copia desfigurada del misterio»²⁰⁵. A partir de este momento, Jung se propone descubrir lo que hay más allá de dichos límites:

«Con las imágenes del inconsciente se impone al hombre una difícil responsabilidad. La no-comprensión, así como la carencia de obligación moral, arrebatan a la existencia su integridad y otorgan a muchas vidas individuales el penoso carácter fragmentario»²⁰⁶.

Para escapar de los estrechos límites a los que le condiciona su mirada y lanzarse a la vivencia de su símbolo, Jung tendrá primero que realizar un trabajo de

²⁰² Antón Pacheco, José Antonio. “Henry Corbin y la categoría de mediación”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 116.

²⁰³ *El libro Rojo edición de Nante*, p. 195.

²⁰⁴ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 198.

²⁰⁵ *Libro Rojo facsímil*, p. 261.

²⁰⁶ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010). p. 230.

desidentificación crítica de las formas de la imagen. Sin activar estas relaciones ocultas tampoco podría participar de la revelación ni de los procesos de nueva creación. A partir de este trabajo desfigurador, en cambio, uno alcanza el conocimiento simbólico por medio de una auténtica revelación. Es decir, la imagen alcanzaría su forma de potencia imaginante y las formas figurativas o máscaras se desactivarían temporalmente. Por lo tanto, el camino de la transformación o de la reanudación del ciclo vital de las imágenes solo es posible viviendo el símbolo y no solo teorizando sobre él:

«Mi corazón ardía de furia en contra de lo alto y lo amado, en contra de mi príncipe y héroe, así como el ser anónimo del pueblo, impulsado por la avidez de asesinar, se abalanzo en contra de supreciado príncipe. Porque yo llevaba el asesinato en mí, lo preví. Me sentí embaucado y engañado por mi rey. Porque me sentí así. Él no era aquello que yo quería que fuera. El daba cosas distintas de las que yo esperaba. Él debía ser rey en mi sentido, no en su sentido. Lo que yo llamaba ideal, eso había de ser él. Mi alma me parecía vacía, insípida e insulsa. Pero en realidad, lo que yo pensaba de ella, Valía para mi ideal. Fue una / visión desértica, yo luchaba con mis propios espejismos. Había guerra civil en mí. Yo era para mí mismo asesino y asesinado. La flecha mortal estaba clavada en mi corazón y no sabía lo que había de significar. Mis pensamientos eran la muerte y el temor a la muerte, que se extendían como veneno por todo mi cuerpo. Y así fue el destino de los pueblos: la muerte de uno fue la flecha envenenada que voló a los corazones de los hombres y desato la guerra más violenta. Esta muerte es la rebelión de la impotencia contra el querer, una traición de judas, que uno quisiera que otro la hubiese cometido. Aún seguimos buscando el chivo que ha de cargar con nuestros pecados. *Todo lo que se vuelve demasiado viejo, se convierte en mal, por lo tanto, también vuestro Supremo. Aprehended esto del sufrimiento del Dios crucificado, que también se puede traicionar y crucificar un Dios, a saber, el Dios del ano viejo. Cuando un Dios cesa de ser el camino de la vida, entonces tiene que caer secretamente no El Dios enferma cuando sobrepasa la altura del cenit. Por eso me tomo el espíritu de la profundidad cuando el espíritu de este tiempo me había conducido a la altura*»²⁰⁷.

El primer paso para reanudar el ciclo vital de las imágenes es, por lo tanto, la *desidentificación crítica*²⁰⁸ de las retóricas de la imagen. Al «vaciar» de ellas, el pensamiento crítico cedería el paso a uno más empático y, por ende, a una sociedad más libre y viva. Como bien señala Henry Corbin, «toda la psicoterapia de Jung apunta a una emancipación de la consciencia que se libera de su servidumbre y su desgracia al reconocer la inmensidad no consciente que la limita y la oprime mientras esta se niegue a reconocerla»²⁰⁹. En *El Libro Rojo* esta tarea se muestra a través de la metáfora del desierto:

«Ahora la tarea consiste en unificar el yo con el inconsciente que contiene la vida no vivida del individuo y su potencial no realizado. Convertirse en lo que uno potencialmente ya es, pero, pero ahora más profunda y más conscientemente. Esto requiere la fuerza facilitadora de los símbolos que revelan contenidos del inconsciente que permanecían ocultos».

Para su desidentificación, Jung utilizaba un método del que ya se servían los místicos, el cual consiste en poner entre paréntesis el juicio ante lo «visto». Se da cuenta

²⁰⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 196.

²⁰⁸ Judith Butler también aplica también este método psicoanalítico y hace referencia a él como una *desubjetivación crítica* o una *disposición a no ser*. Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. (Barcelona: Cátedra, 2016).

²⁰⁹ Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El buddhismo y la sophia*. (Madrid: Siruela, 2015), p. 27.

de que su percepción está embotada de formas retóricas que le conducen a engaño así que el modo de ir más allá de su percepción consiste en una vez identificado este conocimiento ponerlo en «suspense». Esta es la forma en la que los místicos entraban en el «desierto».

Mediante esta actitud de silenciamiento mental, que no es vacío sino activo, es posible «vaciar» temporalmente del conocimiento adquirido mediante evidencias. Este vaciamiento abre «hueco» para que pueda acontecer el símbolo: «mal ve quien quiere ver. Este fue mi querer que me engaño. (...) Entonces quise comprenderme a mí mismo y luego quise continuar sin saber lo que quería, y así caí en el misterio»²¹⁰. Esto sucede porque el silencio activa la imaginación y el conocimiento sobreviene por revelación.

Jung consideraba que a través de la desidentificación crítica uno podía llegar a Dios, es decir, a la imagen o potencia imaginante que es el tiempo de la realidad, el momento en el que el tiempo cronológico se abre y es posible acceder al tiempo del alma. Para abrir esta brecha y pasar de un conocimiento estético a uno trascendental es necesario negar las imágenes que se habían visualizado previamente. De ahí la importancia del silencio o el hueco. El hueco es la zona intermedia en la que la imagen figurada se encaminará hacia su apófisis o desfiguración. Es la vía teológica o negativa que Jung aprende de los místicos fundamentalmente del Maestro Eckhart. Carlos Ossola explica el modo en el que este método teológico ayuda a la reanudación del viaje para la revelación:

«Del estallido de la profusión divina no podemos tener ni medida ni memoria: no se sigue de ello más que un extrañamiento cegado, una huella olvidadiza. Estos tratados barrocos de mística que exaltan este olvido confuso como signo y sello de una visión que excede toda forma de representación – erigen e ilustran una *theoria mystica* llamada a proporcionar- sobre los desgarramientos de la *mystica memorialis*- la ‘reanudación perdida’ de un ‘hábito de viaje’, vocabulario de puntos de referencia, dibujo rico de imágenes en las tinieblas de una noche que llenamos de estrellas, de figuras de constelaciones. Esta teología mística, que ha renunciado a los paisajes de lo visible, borda no obstante la de nada de las tinieblas de restos luminosos: lenguas de fuego, relámpagos, *fulguratio coruscans, secundum superlucentem (...) caliginem in obscurissimo*»²¹¹.

Al activar la función agente de la imaginación Jung toma conciencia de la dimensión emocional y de los conflictos internos que contienen las figuras de sus imágenes: bien/mal, verdad/mentira, arriba/abajo, dentro/fuera. Posteriormente, gracias a la desidentificación crítica y al vaciamiento de dichas figuras de la imagen es posible trascenderlos. Es decir, consigue poner entre paréntesis un tipo de lógica racional (figurativa) para acceder a la vivencia simbólica. Mientras que desde un pensamiento epistémico basado en la percepción y los conceptos esta dualidad generaba malestar, a través de la potencia heurística e imaginal del símbolo consigue suspender el pensamiento individual, asumir la paradoja y abordar lo incomprensible en sus propios términos accediendo a un pensamiento universal. De esta forma, «el hombre no solo crece desde él mismo, sino que también es creador desde sí mismo. El Dios se manifiesta en él»²¹². Sin la función trascendente de la imaginación no habría podido realizar este paso simbólico y, por lo tanto, la desobjetivación no podría llevarse a término ni tampoco tener una nueva visión o crear algo nuevo. Por este motivo, la salud personal y social estarían

²¹⁰ *Ibidem*, p. 224.

²¹¹ Cirlot, Victoria, Vega, Amador (Ed.) *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), pp. 17-18.

²¹² *Libro rojo facsímil*, p. 224.

asociadas a la capacidad para crear formas simbólicas que abran brechas en el tiempo al mismo tiempo que acogen las posibilidades de vida.

El conflicto de Jung, por lo tanto, ponía de manifiesto un conflicto temporal de origen cultural que se manifestaba en la fuerte escisión entre sus *personalidades uno y dos*. Mientras que la primera personalidad correspondía al «espíritu de este tiempo», la segunda correspondía al «espíritu de la profundidad»:

«El espíritu de este tiempo es tu medida. El espíritu de la profundidad, sin embargo, lo sobrepasa en ambos extremos. Solo el espíritu de este tiempo conoce la diferencia entre grande y pequeño. No obstante, esta diferencia es transitoria, como el espíritu que la reconoce. / El espíritu de la profundidad me enseñó incluso a contemplar mi obrar y mi decidir cómo dependientes de los sueños. Los sueños preparan la vida y te determinan sin que tu entiendas su lenguaje. Uno quisiera aprender este lenguaje, más. quien es capaz de enseñarlo y aprenderlo? Pues la erudición solamente no alcanza; hay un saber del corazón que da explicaciones más profundas. El saber del corazón no se puede encontrar en ningún libro ni en la boca de ningún profesor, sino que crece desde ti, como el grano verde de la tierra negra. La erudición pertenece al espíritu de este tiempo, sin embargo, este espíritu de ninguna manera capta el sueño, pues el alma esta donde quiera que no esté el saber erudito»²¹³.

El saber del corazón, por lo tanto, es una experiencia intransferible alcanzable únicamente mediante la vivencia del símbolo. Ella conduce a la reconciliación de las personalidades uno y dos: «Más, ¿cómo puedo obtener el saber del corazón? Solo puedes obtener este saber si vives tu vida por completo. Vives tu vida por completo cuando vives también lo que nunca has vivido aún y que hasta ahora solo dejaste vivir o pensar a otros»²¹⁴. Esto significaba enfrentarse a la tarea de tomar las riendas de su propia vida. Este aprendizaje era una travesía personal que no se podía forzar, sino que comenzaba a partir de la necesidad de cada uno, en el momento oportuno, normalmente a través de una crisis personal.

En el caso de Jung, este punto de no retorno comenzó el día que aconteció la primera visión y se hizo la pregunta clave de su investigación personal: «¿Alma mía dónde estás?»²¹⁵. Una pregunta que le lleva a explorar el camino desconocido que hay de vuelta hacia su *sí-mismo*, por utilizar la terminología junguiana, y que, hay que recordar que no es lo mismo que *él mismo* sino lo contrario, es decir, el *no-yo*. A Jung esto le llevará a tener que enfrentarse a sus miedos y a superar sus prejuicios: «Sé demasiado como para no saber sobre que puentes oscilantes estoy caminando»²¹⁶. Si saber demasiado le aleja de aquello desconocido, solo desde una predisposición crítica a *no saber* y una actitud de curiosidad y asombro ante la vida podrá dinamitar la barrera que impone el tiempo único:

«Entre la nada, la aniquilación, *annihilatio*, y la apoteosis barroca, entre el vacío y la evidencia, un espasmo contrae el lenguaje, lo desfigura. Si la retórica profana (Tesaurus, Gracián) lleva la elipsis hacia la ‘punta’, *amentata iacula* acerada que eleva el vuelo hacia los cielos, el *dictato* místico es lanzado al corazón. (...) Esta experiencia no es un saber:

²¹³ *Ibidem*, p. 230.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 230.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 173.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 233.

en el momento de enunciarla, la lógica de pertinencia, la argumentación y la articulación semántica se debilitan y la ‘ciencia’ mística es entonces más que ‘balbucir’»²¹⁷.

El *no saber* es la etapa del desierto, el momento de todo proceso creativo en el que las metáforas de la imagen empiezan a desfigurarse para dirigirse hacia la abstracción. Allí uno pierde el camino que conocía hasta el momento:

«¡Que rigor del destino! Si os acercáis a vuestra alma, lo primero que perderéis será el sentido. Creéis que os hundís en lo carente de sentido, en lo eternamente desordenado. ¡Tenéis razón! Nada os salva de lo desordenado y lo carente de sentido, pues esta es la otra mitad del mundo. (...) Vosotros abris el portal del alma para dejar ingresar las oscuras corrientes del caos en vuestro orden y vuestro sentido. Esposáis el caos a lo ordenado y engendráis el niño divino, el supra sentido más allá del sentido y el contrasentido. ¿Tenéis miedo de abrir la puerta? También yo tenía miedo, pues había olvidado que el Dios es terrible. Cristo enseñó: Dios es el amor. No obstante, habéis de saber que el amor también es terrible»²¹⁸.

El amor es terrible porque hay en él un conflicto siempre activo que es la condición indispensable de la vitalidad: aprender a amar es aprender a morir. Amar nos confronta directamente con el miedo a la muerte. No solo a la muerte literal sino especialmente a la muerte de las figuras del pensamiento con las que uno se ha estado identificando y que ahora están comenzando a desfigurarse. Se acerca lo nuevo y con ello un fuerte sentimiento de miedo, pérdida, incertidumbre o culpabilidad. Así describe Jung en su autobiografía lo que sintió cuando comenzó su ejercicio espiritual:

«Fue en la época de adviento del año 1913 cuando me decidí a realizar el primer paso (12 de diciembre). Estaba sentado ante mi escritorio y meditaba una vez más sobre mis temores y me abandoné. Me ocurrió como si el suelo cediera literalmente bajo mis pies, y como si cayese en un oscuro abismo. No podía reprimir en mí una sensación de pánico»²¹⁹.

Es lo que en la mística teológica se conoce como la *caída* que tiene lugar durante el «proceso de *evacuatio* del *amor sui*: el abandono, *Gelassenheit*»²²⁰. *Abandonarse* es dejar que se caiga la forma preconfigurada. Para Jung amar no es aferrarse a un saber a partir de las formas de la imagen como si esta fuera un objeto sino justamente lo contrario: un *abandonarse*. Abandonarse significa dejar caer la máscara de las retóricas de la imagen y las identificaciones culturales. El resultado de tal *abandono* es descubrirse desnudo ante el otro sin prejuicios. Amar sería lo contrario a una programación, no es crítica sino empatía, no es actividad sino recepción. Es pasividad, dejar venir, un apasionarse. Para Jung, solo se puede amar no sabiendo o absteniéndose de saber acerca del otro y este *no saber* se va a activar precisamente a través de todo símbolo que hace vacío, silencio o hueco²²¹: «Quien está en el prepensar es profundo y hueco y aguarda la cumplimentación»²²². Es decir, a través de la muerte de las figuras de la imagen uno queda *incompleto* (vacío, hueco), y esa es la condición de posibilidad para la acogida de lo nuevo que viene a *completarlo* y, por lo tanto, a transformarlo. Amar, entonces, es hacerse hueco

²¹⁷ Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), pp.14-15.

²¹⁸ *Libro rojo facsímil*, p. 233.

²¹⁹ Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010). p. 155.

²²⁰ Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 30.

²²¹ *Libro rojo facsímil*, p. 244.

²²² *Libro rojo versión Nantes*, p. 224.

para dejarse transformar por completo. Al hacerlo uno puede hacerse cargo de su *si-mismo*, y, por lo tanto, diferenciarse del otro y amarlo: «Nuestra relación con el hombre va a través de este espacio vacío, por lo tanto, a través del Dios»²²³. La disposición a dejar morir las figuras de la imagen y, por consiguiente, a la conciencia de sí, es la actitud indispensable para volver a participar de la potencia imaginante.

También el historiador del arte Aby Warburg sondeó los misterios de este vacío o hueco buscando en él un modelo epistemológico²²⁴. En palabras de George Didi-Huberman:

«El intervalo es lo que hace al tiempo impuro, horadado, múltiple, residual. Es la interfaz de los diferentes estratos de un espesor arqueológico. Es el medio de los movimientos fantasmas. Es la amplitud de los ‘dinamogramas’, la separación de las polaridades, el juego de latencias de las latencias y las crisis. Es la apertura creada por las fallas sísmicas, las fracturas en la historia. Ese abismo que el historiador debe aceptar escrutar, aunque su razón tenga que sufrir por ello. Es la dislocación creada por las rupturas o las proliferaciones geológicas. Es el contratiempo, el grano de diferencia en el engranaje de las repeticiones. Es el hiato de los anacronismos, la malla de los agujeros de memoria. Es lo que da a lo ‘primitivo’ su ‘actualidad’ paradójica. Es lo que entrelaza y separa alternativamente los hilos – o las serpientes – de la madeja del tiempo. Es el camino que recorre la impronta (*Vorprägung*) hacia su encarnación (*Verkörperung*, *Verleibung*). Es la falla que separa un símbolo de su síntoma. (...) El ojo del ciclón, por definición, es un lugar sin conciencia de sí»²²⁵.

Este «sin conciencia de sí» es la clave para la activación del acto simbólico. Mientras que la ciencia era literalidad, la mística ya comprendía la necesidad de metáfora y analogía²²⁶. Si presentarse es representarse, ocultarse será necesario para apropiarse del espacio y volver a jugar. El hueco que se abre es una brecha en la conciencia individual que posibilita acceder al espacio imaginal y restaurar la intimidad: «tú eres un amante, has logrado unir lo separado, atar lo superior con lo inferior»²²⁷. La función transcendente, por lo tanto, es una función abstracta pero cercana al cuerpo. Traduce un conocimiento intuitivo en algo encarnado: «¿Para qué es el cuerpo? El cuerpo es simplemente la visibilidad del alma, de la psique; y el alma es la experiencia psicológica del cuerpo. Entonces es realmente una y la misma cosa»²²⁸.

²²³ *Libro rojo facsímil* p. 205.

²²⁴ Aby Warburg vivió en primera persona la potencia destructiva/constructiva de la imagen y cómo la imagen en su estado de potencia imaginante si no puede encontrar una nueva forma, conduce a la desfragmentación. Podríamos decir que se necesita un equilibrio entre figura y abstracción. Mucha figuración conduce a la repetición (obsesión) y muy poca a la desfragmentación (experiencia psicótica). Didi-Huberman lo expresa así hablando del momento en que Warburg es ingresado en la clínica Bellevue, en 1924: “Comprendió entonces que – sobre la propia base del tratamiento psicoanalítico llevado a cabo por Binswanger- que sólo una anamnesis de su propio pensamiento podía devolverle su capacidad de invención teórica. Mnemosyne porta, así, todas las huellas del lenguaje privado y de la búsqueda autobiográfica. Es una especie de autorretrato que ha estallado en mil pedazos, esas mil imágenes pintadas sobre los sesenta y tres paneles negros en los que el pensamiento de Warburg – la historia misma del pensamiento- se reconoce en las circulaciones y las relaciones de las imágenes entre sí. Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p. 418.

²²⁵ Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), pp. 457-458.

²²⁶ Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 35.

²²⁷ *Libro rojo facsímil* p. 316.

²²⁸ Jung, C. G. *Seminar on Nietzsche's Zarathustra*. (New Jersey: Princeton University Press, 1998). p. 99.

Del mismo modo que la función respiratoria posibilita el intercambio del cuerpo con el mundo a través del aire, la función trascendente o imaginación agente posibilita este intercambio simbólico entre el cuerpo y el espíritu, entre lo visible y lo invisible: «Si no encontraste palabras, aun así tu alma ha encontrado palabras impronunciadas para saludar al día naciente»²²⁹. En una conferencia que Aby Warburg leyó en 1923, llegó a decir que «la actitud antropológica es un estado mental que permite observar la función del intercambio de imágenes *in statu nascendi*»²³⁰, algo que se considera un fundamento de su epistemología. Sin embargo, este estado naciente del que habla Warburg solo puede ser intuitivamente comprensible, nunca observable. En este sentido, el acto simbólico no es lo que vemos sino lo que acontece en el hueco. Es lo que Warburg llamó el intervalo. La imagen, por lo tanto, no es la figura que se repite sino el abismo. Solo viviendo el límite, es posible el acontecer del estado naciente, del acto en potencia. Para Jung, en definitiva, son las actitudes de pasividad, abandono e impotencia las que conducen a este amanecer. Son las mismas que posibilitan la aparición del caos creador o fuerza creativa: «Dios que se encuentra entre las cosas y el alma, el mediador de la vida, el camino, el puente y el paso hacia el otro lado»²³¹.

De la misma forma que en la mística se habla de *transmutatio* para hablar de la participación de uno con dios, Jung habla de la transmutación alquímica para referirse a la unión del *yo* con el *no-yo*, es decir, con su *si-mismo*. En *El Libro Rojo* esta zona de transmutación o *conjunctio* aparece simbolizada por un símbolo alquímico, mediante un cráter o cuenco (para hacerse *hueco*) donde pueden realizarse las mezclas:

«El escenario del juego de los misterios es una profundidad semejante al cráter de un volcán. Mi interior profundo es un volcán que expulsa la masa ígnea de lo nunca formado, de lo no diferenciado. Así, mi interior da nacimiento a los hijos del caos, de la madre primordial. Quien ingresa en el cráter se convierte el mismo en materia caótica, se funde. Lo formado en él se disuelve y se une a lo nuevo con los hijos del caos, los poderes de la oscuridad, los que dominan y seducen, los que fuerzan y cautivan, los divinos y diabólicos. Estos poderes atacan desde todos los costados sobre lo determinado y limitado mío y me unen con todas las formas, con todas las esencias y cosas lejanas, por lo cual obtengo conocimiento de su ser y su constitución. Por haber caído en la fuente del caos, en el origen primordial, me fundo yo mismo en unión con el origen primordial, lo cual es, al mismo tiempo, lo que ha sido y lo que será. Primero llego al origen primordial en mí. Así, sin embargo, por el hecho de que soy una parte de la materia del mundo y de la configuración del mundo, llego también al origen primordial del mundo en general. Por cierto, he participado de la vida como algo formado y determinado, pero solo mediante mi consciencia formada y determinada y, así, en la parte formada y determinada de la totalidad del mundo, mas no en lo informado e indeterminado del mundo, lo cual también me es dado. No obstante, solo le es dado a mi profundidad, no a mi superficie, que es consciencia formada y determinada. Los poderes de mi profundidad son el predeterminar y el placer. El predeterminar o pre pensar es el Prometeo que sin pensamientos determinados lleva lo caótico a la forma y determinación, que cava los canales y le ofrece

²²⁹ *Libro rojo edición Nantes*, p. 266. En su conferencia en ETH Zúrich, el 14 de junio de 1935 Jung comentó “El motivo del sol aparece en muchos lugares y épocas y significa siempre lo mismo: que ha nacido una consciencia nueva. Es la luz de la iluminación proyectada en el espacio. Esto es un acontecimiento psicológico; el concepto médico de ‘alucinación’ no tiene ningún sentido en la psicología. / En el Medioevo la catábasis juega un rol importante y los viejos maestros consideraban al sol naciente en esta catábasis como una luz nueva, como ‘luxmoderna’, como una gema, como una piedra preciosa.” (*Modern Psychology*, vol. i, p. 231). *Libro edición Nantes*, p. 531. Nota 97.

²³⁰ La cita es de Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p 454.

²³¹ *Libro rojo facsímil*. p. 190.

el objeto al placer. El prepensar está también antes del pensar. El placer, sin embargo, es la fuerza que, sin forma y determinación en sí, desea y destruye formas»²³².

En su paso por el desierto Jung va descubriendo la forma de desactivar el *pensamiento dirigido* y activar el *pensamiento imaginal*. Aparecen figuras durante sus imaginaciones, que remiten a las distintas formas que va adquiriendo su alma, la cual le habla a través de imágenes metafóricas. Al dialogar con ellas irá descubriendo métodos que le ayudarán a conectar de nuevo con el cuerpo: el juego, el baile y la improvisación. Algo que volveremos a ver, más adelante, en los experimentos que describe en el *Liber Secundus* y especialmente en el capítulo del Rojo²³³. *Abandonarse* a la confusión del silencio o al ruido del baile son dos formas de activar el pensamiento imaginal, pues ambos interrumpen el ritmo habitual y preconfigurado de las imágenes. En este sentido, es la ambigüedad del acto simbólico el camino de la vida nueva: «la imagen como dios es ambigua, de dos nació una»²³⁴.

Ya hemos visto que el propósito de destruir o poner en suspenso la retórica de imagen es poder quitarla de la vista para vivificar el símbolo, lo cual se hará a través de un proceso de desfiguración de las formas. Es decir, el acto iconoclasta no es destructor en sí mismo sino un paso previo para la adquisición de la nueva comprensión: «Pues la fuente de sangre que le sigue al velamiento del sol es también la fuente de la nueva vida»²³⁵. Al cambiar de estado, la imagen en su estado de potencia imaginante se vuelve invisible a los ojos sensoriales pero comprensible para el ojo interior: «El viaje conduce hacia la esperanza a través de la arena ardiente, a vado lento, sin meta visible»²³⁶. Esto significa que durante el acto simbólico la imagen se vuelve traslúcida y ciega para las representaciones: «Mas el alma me hablo y dijo: ‘Mi sendero es luz’. Yo, sin embargo, respondí indignado: ‘¿Llamas luz a aquello que nosotros, los hombres, llamamos la peor oscuridad? ¿Llamas al día, noche?’. Luego mi alma pronuncio palabras que provocaron mi enojo: ‘Mi luz no es de este mundo’»²³⁷. Una ceguera a la que aspirará Jung a lo largo de toda la obra y que alcanzará simbólicamente gracias a sus experimentaciones, liberando así a la imaginación de la percepción.

Jacques Derrida ha distinguido en *Dar muerte* entre dos formas de desaparición de lo visible: lo «visible in-visible» y «lo absolutamente no visible». Miguel Ángel Hernández-Navarro explica que, «la primera invisibilidad es la de ‘lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista’. Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que aun sin estar ‘a la vista’ permanece siempre ‘en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible’. Pero junto a esa invisibilidad de lo visible, encuentra Derrida lo que llama la ‘invisibilidad absoluta’: ‘todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), más también lo táctil o lo odorífero’. Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad, se podría decir, ‘reside’ en otros sentidos. Es una invisibilidad que no es visible en el

²³² *Ibidem*, pp. 208-209.

²³³ *Ibidem*, pp. 257-259.

²³⁴ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 203.

²³⁵ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 191.

²³⁶ *Libro Rojo facsímil*, p. 234.

²³⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.194.

sentido de que jamás puede ser percibida como invisible por la vista»²³⁸. La contemplación, o la nueva visión que tiene lugar durante el acto simbólico, correspondería a esta categoría de invisibilidad absoluta que no puede ser percibida de ninguna manera:

«Transcurrimos en nuestra ridiculez y falta de razón, cuando te vimos. Nuestros ojos se cegaron y nuestro saber enmudeció cuando recibimos tu resplandor. Tú, chispa nueva del fuego eterno, al interior de cual noche has nacido. Forzaras de tus creyentes plegarias verdaderas y en tu honor tienen que hablar en lenguas que les resultan una atrocidad»²³⁹.

A pesar de su nueva condición de invisible, la nueva forma inmaterial de la imagen será más real que la anterior: «Mírala, es enteramente real, y así será. No puedes dudar de ello»²⁴⁰. Para Jung, «lo real es lo que actúa»²⁴¹. Esto le llevará a iniciar un camino de crítica radical a la epistemología moderna. Tanto el arte como la psicología –todas las disciplinas– han quedado encerrados en campos de visualidad. Esto les ha conducido a una individualidad lacerante que amenaza la salud de occidente y del mundo entero. Sin embargo, como bien dice Patxi Laceros, «siempre habrá un poeta. Cada positivismo tiene sus Flores del mal, su Temporada en el infierno. Y sin duda, su Igitur»²⁴².

La nueva imagen, en su estado de potencia imaginante, es *multiforme* y *transformable*: «en ese momento el espíritu de la profundidad abrió mis ojos y divisé las cosas interiores, el mundo de mi alma, la multiforme y transformable»²⁴³. En *El Libro Rojo* aparece como el símbolo del huevo, el punto cero donde nacen todas las formas, un estado de una conciencia medial por excelencia. Cuenta Antón Pacheco que para Henry Corbin,

«la mediación es la verdadera patria del hombre. Es allí donde habita en su más plena realización. Por eso en la experiencia de tal categoría se juega el hombre su destino; su disolución (la pérdida del sentido de la Hierohistoria o El *Mundus Imaginalis*) supone la caída del hombre o en el racionalismo o en el sensualismo, o en un metafisicismo abstracto o en el historicismo agnosticista. En una cierta pérdida de la dimensión mediadora radica la crítica corbiniana a los aspectos desacralizadores de la modernidad. Frente a ello opone Corbin la dimensión personalizadora del símbolo como reunión de lo trascendente y lo inmanente, y todas aquellas realidades que se configuran a modo de sustancia simbólica y que nosotros hemos sintetizado bajo la expresión de mediación (Alma del Mundo, *Mundus Imaginalis*, Ángel, Libro Revelado...). Así la noción de mediación con todas sus determinaciones, no sólo define la filosofía de Henry Corbin sino a la misma existencia del ser humano»²⁴⁴.

Por esta necesidad de verdaderos actos simbólicos para abrir el tiempo, restablecer la capacidad de agencia en el ser humano y mantener la salud anímica, Jung consideraba que el alma humana era de «naturaleza religiosa»²⁴⁵. Para Jung «ser solitario vuelve al

²³⁸ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Cuando lo sólido se desvanece en el aire Creatividad y Fin de la Imagen*. Creatividad y Sociedad, número 19, diciembre 2012, p. 7.

²³⁹ *Ibidem*, pp. 198-199.

²⁴⁰ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.170

²⁴¹ *Ídem*, p. 66.

²⁴² Laceros, Patxi. “Simbolismo y simbología”. Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 38.

²⁴³ *Ibidem*, p. 234.

²⁴⁴ Antón Pacheco, José Antonio. “Henry Corbin y la categoría de mediación”. En Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 120.

²⁴⁵ Jung, C.G. (2010) *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 12.

hombre hostil y venenoso» y era necesario recuperar primero la dignidad del poder «ser individual» para «que encuentre a su comunidad y la ame». Encontrar el camino del amor consiste en ser al mismo tiempo individuo y comunidad y por ello el carácter mediático de la imaginación será fundamental, pues «el bienestar está entre mí y los otros, en la comunidad». Y, tal y como pide el espíritu de la profundidad, vivirlos: «la vida que aún podrías vivir deberías vivirla. El bienestar decide, no tu bienestar, no el bienestar de los otros sino el bienestar»²⁴⁶. Es decir, el bienestar no está en su deseo (*sentido*) o en el deseo del otro (*contrasentido*) sino el *suprasentido*, que es lo que no pertenece ni a uno ni a otro, sino que transforma a ambos.

2.2.4 El alma de la mediación.

A continuación, expondré algunos de los problemas a los que va haciendo frente Jung durante su experimentación vivencial y los aprendizajes que va realizando en esta primera parte de *El Libro Rojo*. En primer lugar, se da cuenta de que mientras existan prejuicios con relación a la imagen y la despreciemos nos estaremos alejando del valor heurístico del símbolo y de su potencial mediático. Por lo tanto, el primer prejuicio que habrá que superar para iniciar el viaje es el que nos aleja del propio estudio y comprensión de la imagen por considerarla como algo irreal, pues como dice Jung «quien posee el mundo más no su imagen, posee solo la mitad del mundo, pues su alma es pobre y despojada. La riqueza del mundo se compone de imágenes»²⁴⁷. Aquí ya comprendemos que Jung ha invertido el sentido que actualmente le damos a la imagen y que esta no es la figura o su forma material sino el fondo del que emergen.

Para superar este prejuicio y volver a valorar la supremacía de la imagen²⁴⁸ y su función mediadora, Jung propone aprender a «alimentar el alma»²⁴⁹, experimentando y posibilitando la vivencia del acto simbólico propio de cada uno. Para ello, en primer lugar, buscará en los textos antiguos ejemplo de momentos en los que la imagen tenía valor y era creadora.

«Si todavía no lo habéis aprendido de los viejos libros sagrados, id hasta allí, bebed la sangre y comed el cuerpo del escarnecido y del torturado por nuestro pecado, de manera que os volváis por entero su naturaleza, negad su ser-fuera-de-vosotros, vosotros debéis ser el mismo, no cristianos sino Cristo, de otra manera no servís para el Dios venidero. ¿Habrá alguno entre vosotros que crea que pueda ahorrarse el camino, que pueda engañarse completamente con el tormento de Cristo? Yo digo: alguien así se engaña en su propio perjuicio. Se recuesta sobre espinas y fuego. El camino de Cristo no se le puede ahorrar a nadie, pues este camino conduce a lo venidero. Todos vosotros debéis volveros Cristo»²⁵⁰.

Para dirigirse de nuevo hacía la vía que le conduce a su *sí-mismo*, siguiendo al «espíritu de las profundidades», irá desarrollando una *visión abierta* a partir de la práctica

²⁴⁶ *Libro Rojo facsímil*, p. 231.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 230.

²⁴⁸ En tipos psicológicos formula su supremacía de la imagen a través del concepto *esse in anima*. *Libro Rojo facsímil*, p. 230. Nota 40.

²⁴⁹ “Es sabio alimentar el alma, de lo contrario estaréis criando dragones y diablos en vuestros corazones”. *El libro Rojo*. Edición facsímil (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2009), p. 230.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 232.

de la imaginación activa y realizando los ejercicios de desidentificación crítica que ya hemos comentado²⁵¹:

«También tuve que separarme de mis pensamientos por el hecho de que aparte mi deseo de ellos. E inmediatamente note que mi si-mismo se convertía en un desierto, donde únicamente ardía el sol del deseo no satisfecho. Estaba abrumado por la infinita esterilidad de este desierto. Por más que allí hubiese podido prosperar algo, faltaba por cierto la fuerza creadora del deseo. Donde quiera que esté la fuerza creadora del deseo, allí brota del suelo la simiente que le es propia. Mas no olvides esperar. ¿Acaso no viste, cuando tu fuerza creadora se volvió al mundo, como las cosas muertas se movían debajo y a través de ella, como ellas crecían y prosperaban, y como tus pensamientos fluían en ríos caudalosos? Pues cuando tu fuerza creadora se vuelva hacia el lugar del alma, veras como tu alma se pone verde y como su campo produce un fruto maravilloso. Ninguno podrá ahorrarse la espera y la mayoría no podrá soportar este tormento, sino que volverá a lanzarse con codicia sobre las cosas, los hombres y los pensamientos, convirtiéndose a partir de ahí en su esclavo. Pues entonces habrá quedado claramente demostrado que este hombre es incapaz de persistir más allá de las cosas, los hombres y los pensamientos, y por eso ellos se vuelven sus amos, y él se vuelve su bufón, pues no puede ser sin ellos, no hasta tanto su alma no se haya convertido en un campo fecundo. También aquel cuya alma es un jardín necesita las cosas, los hombres y los pensamientos, pero él es su amigo, y no su esclavo y bufón. Todo lo futuro estaba ya en la imagen: para encontrar su alma, los antiguos iban al desierto. Esto es una imagen»²⁵².

En este punto estudiará también a los místicos y sus ejercicios espirituales; a los gnósticos; los experimentos literarios de William Blake o Hildegard von Bingen; los estudios de la evolución creadora de Bergson²⁵³; y las obras de artistas emergente de vanguardia²⁵⁴. También buscará modos de sostener las paradojas y tensiones que hay en imágenes a través de la simbología, la astrología, la alquimia, los mitos o las ruedas gnósticas:

«Los antiguos Vivian sus símbolos, pues el mundo aún no se les había vuelto real. Por eso iban a la soledad del desierto, para enseñarnos que el lugar del alma es el desierto solitario. Allí encontraban la plenitud de las visiones, los frutos del desierto, las flores del alma maravillosamente extrañas. Reflexionad esforzadamente sobre las imágenes que nos ha legado los antiguos. Ellas indican el camino de lo venidero. Mira hacia atrás, hacia el colapso de los imperios, hacia el crecimiento y la muerte, hacia los desiertos y los monasterios; ellos son las imágenes de lo venidero. Todo ha sido presagiado. Mas, ¿quién sabe interpretarlo? Si dices que el lugar del alma no existe, entonces no existe. Sin embargo, si dices que existe, entonces existe. Nota lo que los antiguos dijeron en la imagen: la palabra es acto de creación. Los antiguos dijeron: al principio fue la palabra. Contempla esto y reflexiona sobre ello. Las palabras que oscilan entre el sinsentido y el supra sentido son las más antiguas y verdaderas»²⁵⁵.

²⁵¹ En la *Visión Abierta*, Victoria Cirlot desarrolla este mismo tema con relación a Hildegard von Bingen y los artistas surrealistas del s. XX. Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010).

²⁵² *Libro rojo facsímil*, 234.

²⁵³ “El 24 de julio de 1914 Jung dictó una conferencia en Londres, en la cual observo que su “método constructivo” correspondía al “método intuitivo” de Bergson (cf. “On Psychological Understanding”, en *Collected Papers on Analytical Psychology*, ed. Constance Long, Londres, 1917, p. 399; “El contenido de la psicosis”, en OC 3, f 423). Jung había leído el escrito *L'Evolution creatrice* (Paris: 9^o7) y poseía la traducción alemana publicada de 1912.”. *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 578- nota 168.

²⁵⁴ En su seminario de 1925 dijo haber estudiado haber estudiado la evolución de las pinturas de Picasso. *Ibidem*. p. 104.

²⁵⁵ *Libro Rojo facsímil*, p. 234.

Poner en práctica las enseñanzas del desierto despertará en Jung el recuerdo de cómo es caminar sin rumbo y sin proyecto, es decir, a la deriva: sin metas visibles ni objetivos. Si el proyecto moderno nos sitúa en una sociedad predeterminada y nos conduce a delegar el poder en otros, la falta de proyecto nos situará de nuevo en el mundo²⁵⁶. Este pensamiento es el que le conducirá, como ya he comentado, a hacer una crítica radical a la epistemología moderna, algo que es transversal a todo el *Libro Rojo*:

«¡Estas lleno, en efecto, rebosas de intenciones y codicias! ¿No sabes, aunque el camino hacia la verdad solo está abierto para el que carece de intenciones? Que poco habilidosos somos, pues, en el vivir. Deberíamos crecer como un árbol que tampoco sabe de su ley. Sin embargo, nos atamos a intenciones, sin tener en cuenta el hecho de que la intención es limitación, e incluso exclusión de la vida. Creemos poder aclarar una oscuridad con una intención y con ello pasamos por alto la luz. ¿Cómo podemos atrevernos a querer saber por anticipado de donde nos vendrá la luz? »²⁵⁷.

Transitar el lugar del saber hasta el *no saber* será un camino de incertidumbre difícil de sostener:

«Sana las heridas que la duda me inflige, alma mía. También eso tiene que superarse, para que yo reconozca tu supra sentido.! ¡Cuán lejos está todo, y cuán regresado estoy! Mi espíritu es un espíritu de tormento, el desgarrar mi observar interno, quiere despedazar y arrancar todo. Aun soy víctima de mi pensar. Cuando podre ordenarle a mi pensar mantener silencio, que mis pensamientos, perros obstinados, ¿se arrastren a mis pies? ¿Cómo puedo alguna vez esperar percibir más fuerte tu voz, ver más claramente tus visiones, cuando todos mis pensamientos aúllan alrededor de mí? Estoy desconcertado, pero quiero estar desconcertado, pues te he jurado, alma mía, que confiaría en ti, aun cuando tú me condujeras por la locura. ¿Cómo he de volverme participe de tu sol, si no tomo la adormecedora bebida amarga y la vacío hasta el fondo? Ayúdame a no asfixiarme en mi propio saber. La plenitud de mi saber amenaza con abalanzarse sobre mí. Mi Saber tiene un ejército de mil oradores con voces como leones; el aire tiembla cuando ellos hablan, y yo soy su víctima indefensa. Mantén lejos de mí al inteligente explicar, a la ciencia, aquel carcelero malvado que ata las almas y las encierra en celdas vacías de luz. Pero, ante todo, protégeme de la serpiente del juicio que es una serpiente sana solo en la superficie; en tu profundidad, sin embargo, es un veneno infernal y un perecer tormentoso. Quiero ascender como alguien puro en tu profundidad, vestido de blanco, y no llegar precipitadamente como un ladrón, arrebatarme y escapar sin aliento. Déjame permanecer en el desconcierto divino, a fin de estar preparado para ver tus milagros»²⁵⁸.

Confrontar el miedo a lo nuevo y mantener la confianza en el caos como método de conocimiento será una de sus tareas principales a cada tramo del viaje. Para no perderse del todo, buscará el apoyo fundamentalmente en su alma, pero también en su familia²⁵⁹ y en las personas que le aprecian: «Déjame apoyar mi cabeza sobre una piedra frente a tu

²⁵⁶ Gastón Bachelard, que estuvo muy influenciado por Jung, dijo en la “Ensoñación poética”: “La ensoñación poética nos da el mundo de los mundos. La ensoñación poética es una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos. (...) Las ensoñaciones cósmicas nos apartan de las ensoñaciones de proyectos. Nos sitúan en un mundo y no en una sociedad”. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), p. 28-30.

²⁵⁷ *Libro Rojo facsímil*, p. 235.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 236.

²⁵⁹ “Naturalmente necesité hacer un alto en «este mundo» mientras trabajaba en mis fantasías, y puedo decir que ello fue para mí la familia y la profesión”. Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 225.

puerta, a fin de estar preparado para recibir tu luz»²⁶⁰. La confianza en su alma será imprescindible, pues cuando él asegura sentir miedo su alma le responde que «este miedo atestigua en contra de mi»²⁶¹. El miedo mata la confianza que hay entre ellos²⁶² de la misma forma que se matan los seres que han perdido su alma. El miedo, por lo tanto, será consustancial a todo proceso creativo. Este miedo se debe a la doble naturaleza de imagen contenida en su ciclo vital de vida y muerte. La imagen, por un lado, nos conduce a juegos de poder y, por el otro, nos ofrece oportunidades como potencia creativa. La vida nace del pulso y la tensión que hay entre estas dos fuerzas siempre en movimiento.

Jung transitará este intervalo guiado por la fuerza vital de su deseo y comprendiendo que su paso por el centro es el origen de toda fuerza creadora. Le acompaña una esperanza, la de saber que «el placer es ciego y destruye formas, ama lo que no lo contiene y destruye lo que no lo acoge». En su devenir irá anotando los estados de ánimo que emergerán durante su proceso creativo: dudas, confusión, risas burlonas²⁶³ y todos aquellos aspectos que le irán bloqueado: las prisas, la impaciencia, la codicia²⁶⁴, la vanidad o la necesidad de intencionalidad:

«El espíritu de este tiempo, como los espíritus de los tiempos de todas las épocas, se cree sumamente astuto. Más la sabiduría es cándida, no solo simple. Por eso el astuto se burla de la sabiduría, pues la burla es su arma. Emplea el arma aguda y envenenada porque está afectado por la cándida sabiduría. Si no lo afectara, no necesitaría el arma. Recién en el desierto nos percatamos de nuestra espantosa candidez, sin embargo, rehuimos admitirla. Por eso, nos reímos en forma burlona. Más la burla no alcanza lo cándido. La burla cae sobre el burlador y, en el desierto, donde nadie escucha ni responde, la burla se asfixia en la propia risa lisonjera. Cuanto más astuto eres, más loca es tu candidez. Los completamente astutos son completamente locos en su candidez. No nos podemos salvar de la astucia del espíritu de este tiempo por el hecho de acrecentar nuestra astucia, sino por el hecho de aceptar lo que más contraria nuestra astucia, a saber, la candidez. Sin embargo, tampoco queremos volvernos tontos artificiales por caer en la candidez, sino que seremos tontos astutos. Esto conduce al supra sentido. La astucia se apareja con la intención. La candidez no conoce intenciones. La astucia conquista el mundo, más la candidez conquista el alma. Por tanto, pronunciad el voto de pobreza del espíritu para que os volváis participes del alma. En contra de ello se alzó la risa burlona de mi astucia. Muchos se reirán de mi necedad. Sin embargo, nadie reirá más de lo que yo mismo reí. Así supere la risa burlona. Más cuando la había superado, estuve cerca de mi alma y ella pudo hablarme, y pronto hube de ver que el desierto enverdecía»²⁶⁵.

Una parte de este proceso creativo que va describiendo en *El Liber Primus* se concretará en el relato del mito del héroe añadiendo la variación de su sacrificio: el sacrificio del héroe (representa la destrucción del estado figurativo de las imágenes o las máscaras de dios) es lo que dará lugar al nacimiento del símbolo del niño divino en el alma. Gracias al alma la imagen no se aniquila durante dicha destrucción, sino que es justamente a partir de esta destrucción que va a poder desfigurarse para reconfigurarse en una nueva forma mediática. Esta idea es intuitiva una noche a través de una de sus imaginaciones activas:

²⁶⁰ *Libro Rojo facsímil*, p. 236.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 233.

²⁶² *Ibidem*, p. 233.

²⁶³ *Ibidem*, p. 234.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 234.

²⁶⁵ *Libro Rojo facsímil*, p. 235.

«Estaba con un joven en una alta montaña. Era antes del amanecer, el cielo oriental ya estaba claro. Entonces el cuerno de Sigfrido resonó sobre las montañas con sonido jubiloso. Allí supimos que vendría nuestro enemigo mortal. Estábamos armados y acechábamos sobre un estrecho sendero de roca para asesinarlo. Entonces lo vimos venir desde lo alto sobre las montañas, en un carro hecho de osamenta de muerto. Bajo osada y magníficamente sobre la roca escarpaba y llegó al sendero estrecho, donde nosotros esperábamos ocultos. Cuando dobló en una esquina frente a nosotros, disparamos simultáneamente y cayó herido de muerte. Acto seguido di la vuelta para huir y se precipitó una lluvia tremenda. Pero luego, atravesé un tormento hasta la muerte y estaba; convencido de que tenía que matarme a mí mismo, en el caso de no poder resolver el enigma del asesinato del héroe»²⁶⁶.

La montaña es un símbolo que tiene un carácter mediador, pues une el cielo con la tierra, lo visible con lo invisible, la figura de la imagen con la imagen, el *yo* con su *sí-mismo* (yo transpersonal y profundo). A través de esta visualización encuentra un camino de retorno a la vía: es necesario acabar con la máscara que sostiene la actitud individualista de «superación personal y heroísmo individual». Esto significa que para recuperar el alma primero deberá acabar con las imágenes de poder que le encierran una visualidad y que le han hecho creer que puede ser un ser aislado y autosuficiente. Es decir, habrá de transformar esta imagen de poder (un *yo* autosuficiente) en una imagen de potencia (*mediación*), a través de experimentar su propia impotencia (abandono del poder, *abandono de sí*).

«El héroe quiere desplegar todo lo que puede. Sin embargo, el espíritu anónimo de la profundidad conduce hacia todo lo que el hombre no puede. El no poder impide un ascenso más lejano. La altura mayor requiere una virtud mayor. Nosotros no la poseemos. Recién tenemos que crearla por el hecho de aprender a vivir con nuestra impotencia. A el tenemos que darle vida. ¿Pues de que otra manera ha de desarrollarse alguna vez hacia el poder? No podemos matar nuestra impotencia y alzarnos por encima de eso. Sin embargo, eso es lo que precisamente queríamos. La impotencia nos superará y exigirá su participación en la vida. Nos perderemos en nuestro poder y, según el sentido del espíritu de este tiempo, crearemos que es una pérdida. Mas no es una pérdida sino una ganancia, aunque no en bienes externos sino en aptitud interna. Quien aprende a vivir con su impotencia ha aprendido mucho. Esto nos conducirá a la apreciación de las cosas más pequeñas y a la limitación sabía que la mayor altura exige. Cuando todo lo heroico esta extinguido, volvemos a caer en la miseria de lo humano y en cosas peores aún. Nuestros fundamentos más profundos se agitarán, pues nuestra mayor tensión, la que concernía a lo-externo-nuestro, los removerá. Caeremos en el pozo fangoso de nuestro inframundo, en los escombros de todos los siglos en nosotros. Lo heroico en ti es que estas dominado por el pensamiento de que esto o aquello es lo bueno, de que tal o cual logro es indispensable, de que tal o cual cosa es desechable, de que tal o cual meta tiene que ser alcanzada con un trabajo dirigido en esa dirección, de que tal o cual placer tiene que ser inexorablemente oprimido bajo cualquier circunstancia. Así pecas contra la impotencia. Más el no poder, es. Nadie debe negarlo, criticarlo o acallararlo.»²⁶⁷ (...) ‘había guerra civil en mi’»²⁶⁸.

Esta nueva versión del mito del héroe le sitúa ante un nuevo desafío: desidentificarse de los mandatos de perfección o imágenes de poder que hay en él mismo.

²⁶⁶ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.196.

²⁶⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, pp. 237-239.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 240.

«El héroe, tal como nosotros lo entendemos, se ha convertido en el enemigo de Dios, pues el héroe es la perfección. Los dioses envidian la perfección del hombre, pues el perfecto no necesita de los dioses. Más como nadie es perfecto, necesitamos los dioses. Los dioses aman lo perfecto, pues es el camino completo de la vida. No obstante, los dioses no están con aquel que quiere ser perfecto, pues este es un emulador de lo perfecto»²⁶⁹.

Desafiar este modelo de perfección significa desafiar también la convención social de este modelo que nos dice como debemos ser: «El héroe tiene que caer en aras de nuestra redención, pues es un modelo y pide emulación»²⁷⁰. Un proceso personal que no estará exento de dolor pues toda transfiguración de la imagen es dolorosa. Aprender a vivir en el mundo significa separarse de las imágenes de perfección y confrontar los valores sociales con los que se ha estado identificando. Estas retóricas de la imagen que conformaban su identidad, y con las que se había estado identificando, comienzan a desmaterializarse. Este proceso da inicio a una especie de suicidio psicológico del *yo* a través de la destrucción de las figuras que habían estado secuestrando su pensamiento con estas ideas de autosuficiencia y que le impedían comprender la totalidad de la psique y su funcionamiento mediático. Para Jung, acabar simbólicamente con estas imágenes es lo único que puede impedir que los hombres acaben matándose entre ellos o incluso suicidándose ellos mismos, literalmente, al sentirse encerrados en una visualidad. Las retóricas de la imagen (imágenes cliché) son individualizantes y no tienen posibilidad de resonancia o de creatividad, prefiguran sin posibilidad de elección y estrangulan la capacidad de amar:

«Tienen que sacrificarse todos, pues aún no ha llegado el tiempo donde el hombre se clava el cuchillo sangriento a sí mismo, para sacrificar a aquel que está matando al matar a su hermano. A quien, sin embargo, ¿matan los hombres? Matan a los nobles, los valientes, los héroes. Apuntan a ellos y no saben que con ellos están refiriéndose a sí mismos. Deberían sacrificar al héroe en sí mismos y, al no saberlo, matan a sus valientes hermanos. El tiempo aún no está maduro. No obstante, ha de madurar a través de este sacrificio sangriento. Mientras sea posible asesinar al hermano en lugar de a sí mismo, el tiempo no estará maduro. Tienen que acaecer cosas terribles hasta que los hombres se vuelvan maduros. De otra manera el hombre no madura. Por eso, todo lo que acaece en estos días, también tiene que ser así, para que pueda venir la renovación»²⁷¹.

Durante el sacrificio de su héroe, Jung realizará este ‘vaciamiento’: «Cuando mi príncipe había caído, el espíritu de la profundidad abrió mi visión e hizo que me apercebiera del nacimiento del Dios nuevo»²⁷². Por lo tanto, esta destrucción es la condición de la novedad:

«Más el espíritu de la profundidad dijo: ‘Nadie puede ni debe evitar el sacrificio. El sacrificio no es destrucción. El sacrificio es la piedra fundamental de lo venidero. ¿Acaso vosotros no habéis tenido monasterios? ¿No han ido incontables millares al desierto? Debéis llevar monasterios en vosotros mismos. El desierto está en vosotros. El desierto os llama y os trae de vuelta, y si estuvierais forjados con acero al mundo de este tiempo, el llamado del desierto rompería todas las cadenas. Verdaderamente, os preparo para la soledad’»²⁷³.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 203.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 204.

²⁷¹ *Ibidem* pp. 190-191.

²⁷² *Ibidem*, p. 200.

²⁷³ *Ibidem*, p. 228.

Este punto es muy importante, porque muchas veces se interpreta esta soledad como un aislamiento del mundo cuando justamente es lo contrario. La ruptura de las imágenes de representación o máscaras aboca a una soledad respecto de la sociedad con la que uno se ha estado identificando, pero justamente el sacrificio se realiza para regresar a un mundo no fragmentado: «Situarse en un mundo y no en una sociedad» dirá Bachelard²⁷⁴. Al desidentificarse del estado figurativo de sus imágenes uno es capaz de dejar de mirar y consigue ver aquello que hay más allá de las identidades. La soledad, por lo tanto, será respecto de las representaciones o las máscaras, pero no respecto de los rostros de los seres. Estar solo significa quitarse la máscara para encontrarse con otros de una manera más consciente y empática. Activar formas relacionales nuevas, por lo tanto, pasa por desactivar las antiguas y hay un momento entre ambas que uno se encuentra verdaderamente solo respecto de la sociedad o las identidades que le han estado representado. A cambio de volver a sentirse parte de un mundo donde la intimidad tenga de nuevo cabida ha de romper con la máscara que le ha estado sometiendo al aislamiento. Solo al derribar esta máscara y reanudar la intimidad tendrá lugar la transformación personal y social.

Jung deja un testimonio de los miedos y rechazos que sufrió en este periodo y el modo en el que les hizo frente. El vaciamiento de imágenes cliché no solo le alejará de las formas culturales hegemónicas sino también de las corrientes de pensamiento mayoritarias. En su caso, no solo había roto relaciones con Freud, sino que además se sintió excluido e incomprendido por el pensamiento mayoritario en la época. Para Jung, sin embargo, «el camino de la vida es transformación, no exclusión. El bienestar es un mejor juez que el derecho»²⁷⁵. Por otro lado, él también deja testimonio de las consecuencias de la experiencia del acontecimiento de la imagen nueva o la nueva consciencia. En un principio, la imagen nueva no tendrá campo de recepción justamente porque es nueva. Esto significa que su propia novedad puede hacer que se sienta muy solo, pues será criticado e incomprendido por su forma de pensar. Esto se debe a que la nueva consciencia no invita únicamente a una intimidad desconocida, sino que, por el estado de fragilidad en el que acontece, confronta e invita a los demás a explorar y a convivir con su propia fragilidad. Esto puede generar inseguridad, temor²⁷⁶ y rechazo. Por este motivo, la consciencia nueva y la intimidad suelen venir acompañadas de exclusión. Otra paradoja que necesitará continuamente trascender para poder sobrevivir, al tiempo que protege la novedad:

«Cuando el desierto comienza a volverse fecundo, trae vegetación extraña. Te tomaras por loco, y en cierto sentido también estarás loco. En la medida en que el cristianismo de este tiempo prescinde de la locura, prescinde también de la vida divina. Notad lo que nos enseñaron los antiguos en la imagen: la locura es divina. No obstante, debido a que los antiguos vivieron esta imagen en las cosas, para nosotros se convirtió en una ilusión engañosa, pues nos convertimos en maestros de la realidad del mundo. Es indubitable: si ingresas en el mundo del alma entonces estas como loco y un médico te tomaría por enfermo. Esto que digo aquí puede valer como enfermizo. Sin embargo, nadie puede

²⁷⁴ Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación* (México: Fondo de cultura económica, 2011), p. 30.

²⁷⁵ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 251.

²⁷⁶ “Temor y temblor” es una expresión que repiten los visionarios como Hildegard von Bingen y Carl Gustav Jung ante la experiencia de la imagen nueva o la novedad. Jung dirá “Con temor y temblor, mirando con desconfianza a vuestro alrededor, ved si a la profundidad”. *Ibidem*, p. 3236-237. Por otro lado, Victoria Cirlot dirá de Hildegard: “El suceso se recibe, no con asombro ni con un maravillarse, sino con temor y temblor, pues la consciencia advierte acerca de la pobreza del ser: *Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre [...]*. En Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005), p. 22.

tomarlo por más enfermo que yo mismo. Así he superado la locura. Si no sabéis lo que es la locura divina suspended el juicio y esperad los frutos. No obstante, sabed que hay una locura divina que no es otra cosa que el dominio del espíritu de este tiempo por el espíritu de la profundidad. Hablad luego de locura enferma cuando el espíritu de la profundidad ya no pueda ceder y fuerce al hombre a hablar en lenguas, en vez de hacerlo en lengua humana, y le haga creer que el mismo es el espíritu de la profundidad. Pero hablad también de locura enferma cuando el espíritu de este tiempo no deje a un hombre y lo fuerce a ver siempre únicamente la superficie, a negar el espíritu de la profundidad y a tomarse a sí mismo por el espíritu de este tiempo. El espíritu de este tiempo es 'no divino', el espíritu de la profundidad es 'no divino', la balanza es divina. Por estar atrapado en el espíritu de este tiempo, tuvo que acaecerme lo que precisamente me acaeció esta noche, a saber, que el espíritu de la profundidad irrumpió con poder y arrasó con una ola potente al espíritu de este tiempo. El espíritu de la profundidad, sin embargo, había ganado este poder por el hecho de que yo había hablado con mi alma durante veinticinco noches en el desierto, y le había dado todo mi amor y toda mi sumisión. Durante los veinticinco días, sin embargo, le di todo mi amor y toda mi sumisión a las cosas, los hombres y los pensamientos de este tiempo. Solo por la noche iba al desierto. En ello podéis diferenciar la locura enferma de la locura divina. A quien hace lo uno y deja lo otro, podéis denominarlo enfermo, pues su balanza está inclinada. No obstante, ¿quién podría resistirse al miedo cuando le llegan la embriaguez y la locura divinas? El amor, el alma y Dios son bellos y terribles. Los antiguos sacaron algo de la belleza de Dios y lo trajeron a este mundo, y entonces este mundo se volvió tan bello, que al espíritu de este tiempo le pareció que era la realización de este y que era mejor que el regazo de la divinidad. Lo terrible y lo sórdido del mundo yacían bajo la cobija y en la profundidad de nuestros corazones. Si el espíritu de la profundidad os toca, sentiréis la crueldad y gritareis por el tormento. El espíritu de la profundidad queda preñado con hierro, fuego y crimen. Con derecho tenéis miedo del espíritu de la profundidad, pues él está lleno de horror. Podéis ver en estos días aquello que cobijaba el espíritu de la profundidad. No lo creéis; sin embargo, lo hubierais sabido si hubierais consultado vuestro miedo»²⁷⁷.

El ciclo vital de las imágenes, por lo tanto, es experiencia vital intensa, pues remueve estructuras y creencias, desafía las lógicas existentes y, especialmente, moviliza íntima y políticamente nuevas formas de consciencia. Para que termine de nacer la imagen nueva, Jung también tendrá que despedirse de las imágenes rotas. Su aprendizaje pasa por lo que la psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés²⁷⁸ llama aprender a desenterrar y volver a darle sepultura a los muertos, es decir, aprender a recibir las imágenes del inconsciente, aprender a destruirlas, llorar por ellas, hacer hueco a las nuevas y acogerlas. En palabras de Jung:

«La lluvia es el gran diluvio de lágrimas que sobrevendrá a los pueblos, el diluvio de lágrimas de la distensión, después de que la constricción de la muerte hubo cargado a los pueblos con tremenda presión. La lluvia es el llanto por el muerto en mí que precede a la sepultura y el renacimiento. Es la fecundación de la tierra, engendra el trigo nuevo, al joven Dios germinal»²⁷⁹.

El recuerdo y el olvido, por lo tanto, como serán dos fuerzas complementarias. El recuerdo posibilita la irrupción de las imágenes del pasado y al emerger nos recuerdan la dinámica de la repetición a la que nos someten. Esta conciencia colabora para que podamos parar esta repetición y hacer otra cosa. Una vez desactivada esta cadena lo antiguo se incorpora transfigurando y colaborando para que surja lo nuevo. Al

²⁷⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, p.189.

²⁷⁸ Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. (Barcelona: Zeta bolsillo, 2007), p. xxx.

²⁷⁹ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 198.

modificarse estas imágenes del pasado se desactiva su impresión individualizando que estaba impidiendo una psique participativa. «No colocar a dios fuera sino dentro, la emulación a dios nos aleja de la colectividad» (...) «La emulación era un camino de la vida, cuando el hombre aun necesitaba el modelo heroico»²⁸⁰ (..). El crecimiento para Jung, por lo tanto, depende de nuestra capacidad para transformar las imágenes en algo fluido. Es decir, considerar las imágenes no como un objeto sino como un proceso. Para esto, será necesario, tomar imágenes y soltarlas del mismo modo que inspiramos el aire y lo soltamos para vivir: «Si vivimos como respiramos, tomando y soltando, no podremos equivocarnos»²⁸¹. Para recuperar esta conciencia del estado fluido de la imagen, Jung habrá de vivir su símbolo: el nacimiento del niño divino en su alma:

«Yo he concebido tu germen, tu, hombre venidero. Lo he concebido en la necesidad y bajeza más profundas. Lo he envuelto en trapos burlescos y lo recosté sobre el lecho de pobres palabras. Y la burla lo adoro, a tu niño, a tu niño maravilloso, el niño de un hombre venidero, que ha de anunciar al padre, un fruto que es más antiguo que el árbol donde creció. Eres concebido con dolor y la alegría es tu nacimiento. El miedo es tu heraldo, la duda se encuentra a tu derecha, la decepción a tu izquierda. Transcurrimos en nuestra ridiculez y falta de razón, cuando te vimos. Nuestros ojos se cegaron y nuestro saber enmudeció cuando recibimos tu resplandor. Tú, chispa nueva del fuego eterno, al interior de cual noche has nacido. Forzaras de tus creyentes plegarias verdaderas y en tu honor tienen que hablar en lenguas que les resultan una atrocidad.' Tu sobrevendrás a ellos en la hora de su deshonra y te manifestaras ante ellos en lo que ellos odian, temen y aborrecen. Tu voz, la armonía más infrecuente, será oída en el tartamudeo de lo desordenado, lo desechado y lo condenado como sin valor. Tocaran tu reino con las manos aquellos que también veneraban ante la más profunda bajeza y cuyo anhelo los impulso a través de la corriente lodosa del mal brindas tus dones a aquellos que oran por ti con horror y duda, y tu luz iluminara a aquellos que tienen que arrodillarse ante ti en contra de su voluntad y llenos de indignación. Tu vida esta con aquel que se ha superado a sí mismo y que, en contra de su superación se ha negado a simismo.ni Incluso yo sé que la salvación de la gracia está dada solo a aquel que cree en lo supremo y se traiciona pérfidamente a si mismo por treinta denarios de plata. A tu gran banquete están invitados aquellos que ensuciaron sus manos puras y trocaron su mejor saber por el error y aquellos que tomaron sus virtudes del interior del asesino. El astro de tu nacimiento es una estrella errante y en transformación. Estas, ay, niño de lo venidero, son las maravillas que darán testimonio de que eres un Dios verdadero»²⁸².

El niño divino es el símbolo de la transformación de Jung en *El Libro Rojo*. Para poder realizar el acto que le reconciliará con su símbolo, Jung primero tendrá que superar algunos prejuicios y resolver simbólicamente algunas de las paradojas que mantienen su pensamiento escindido. Esta es la tarea que llevará a cabo Jung, como veremos a continuación, en la segunda parte de *El Libro Rojo* que es *El Liber Secundus*. Es decir, para que nazca el niño divino primero tendrá que convocar a padre (simbólico) y a la madre (simbólica) que lo harán nacer. Para ello, habrá de recuperar primero: «la imagen de la madre de Dios con su hijo». La reunión de sentido (padre) y contrasentido (madre) dará lugar al suprasentido o que es la vivencia de este niño divino.

«La imagen de la madre de Dios con el Hijo, que yo preveo, me anuncia el misterio de la transformación.' Si el prepensar y el placer se unifican en mí, entonces surge de eso un tercero, el hijo divino, el cual es el suprasentido, el símbolo, el paso al otro lado en una

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 203.

²⁸¹ Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. (Barcelona: Zeta bolsillo, 2007), p. xxx.

²⁸² *Ibidem* pp. 199-200.

nueva criatura. No me convierto yo mismo en suprasentido o símbolo, sino que el símbolo deviene en mí, incluso de tal manera que él tiene su sustancia y yo la mía. Así me encuentro como Pedro en veneración ante el milagro de la transformación y la realización de Dios en mí. A pesar de que, por lo tanto, no soy yo mismo el hijo del Dios, aun así, lo represento como uno que fue la madre para el Dios y a quien, por eso, en nombre del Dios, le ha sido dada la libertad del ligar y el soltar. El ligar y soltar acontece en mí. Sin embargo, en tanto acontece en mí y yo soy una parte del mundo, acontece también a través de mí en el mundo y nadie puede impedirlo. No acontece, por cierto, en el camino de mi voluntad, sino en el camino del efecto inevitable. El amo sobre vosotros no soy yo, sino el ser de Dios en mí. Con una llave cierro el pasado, con la otra abro el futuro. Esto acontece en la medida en que yo me transformo. El milagro de la transformación manda. Yo soy su servidor, en cierto modo como el Papa. Tú ves que loco sería creer algo así de sí mismo. No rige para mí, sino para el símbolo. El símbolo se convierte en mi amo y soberano infalible, consolidara su dominio y se transformara en una imagen fija y enigmática, cuyo sentido se dirige por completo hacia el interior y cuyo placer irradia hacia afuera como fuego flameante,¹⁹⁶ un Buda en la llama. En cuanto me sumerjo en tal grado en mi símbolo, el símbolo me transforma de mi uno en mi otro, y en aquella cruel diosa de mi interior, mi placer femenino, mi propio otro, lo atormentador atormentado, lo demasiado atormentador. He interpretado estas imágenes lo mejor que puedo, con pobres palabras»²⁸³.

Por lo tanto, Jung, viaja primero al pasado para recuperar las figuras de la imagen y al despojarse de ellas e *incorporarlas* de forma consciente y actualizada (transfiguradas en una forma nueva) puede avanzar hacia el futuro: bajar al infierno y subir al cielo. Al recuperar el pasado no recrea los significados sino que les da uno nuevo. En su proceso creativo (la transfiguración) recordar es el camino previo para inventar: «Recordar es inventarlo y, por lo tanto, la visión sustituye al recuerdo»²⁸⁴. En el espacio imaginal el tiempo lineal se rompe y la imagen visionaria acontece «como fuego flameante, un Buda en la llama»²⁸⁵.

Llegados a este punto, Jung ha expuesto el acontecimiento del misterio de sus imágenes y lo ha trasladado a *El Libro Rojo* en una forma alegórica. Ahora tendrá que pasar al acto y arder en la llama, pues solo «lo que nos hace conscientes es *imagen*, e *imagen es alma*»²⁸⁶:

«Porque yo también quiero mi ser-otro, tengo que convertirme en un Cristo. Soy convertido en Cristo, tengo que padecerlo. Así fluye la sangre redentora. Por el autosacrificio mi placer se transforma y sobreviene en su principio superior. El amor es vidente, pero el placer es ciego. Ambos principios son uno en el símbolo de la llama. Los principios se despojan de la forma humana. El misterio me mostro en la imagen lo que luego habría de vivir. No poseía ninguno de aquellos bienes que me mostraba el misterio, sino que aún tenía que adquirirlos todos»²⁸⁷.

²⁸³ *El libro Rojo edición de Nante*, p. 250.

²⁸⁴ Cirlot, Victoria. “Visiones de Carl Gustav Jung a propósito de El Libro Rojo”. En García Bazán. F (Ed). *La voz de Filemón: Estudios sobre el Libro Rojo*. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 2011), p. 154.

²⁸⁵ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 217.

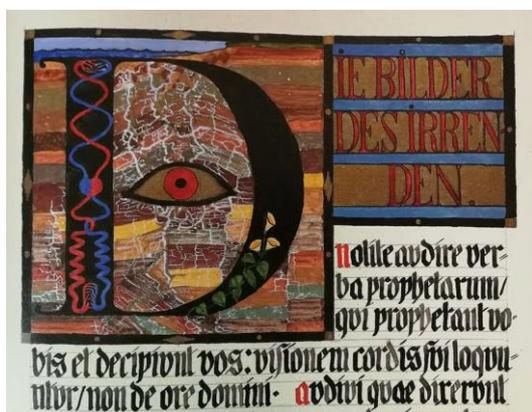
²⁸⁶ Jung, C.G/ Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017), p. 103.

²⁸⁷ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 226.

2.3 Liber Secundus: Ejercicios estéticos y espirituales de Carl Gustav Jung.

«Tú quieres pasar del ser al devenir pues has entendido lo que es la respiración del mar»²⁸⁸.

En el *Liber Secundus* encontramos los ejercicios estéticos y espirituales que realizaba Carl Gustav Jung durante sus experimentaciones. Es importante insistir en que estos son sus ejercicios y, por lo tanto, no son un modelo para imitar. Las serpientes que vemos en la *figura 1* de esta misma página es un símbolo que atraviesa todo *El Libro Rojo* y que nos dice que estamos ante un proceso de *metamorfosis* o un proceso de transformación personal (son dos serpientes, una roja y otra azul, que trazan una conexión entre el cielo y la tierra). Para comprender dicho proceso, el símbolo del ojo central rojo, nos indica que la comprensión llegará a través del «ojo interior». Victoria Cirlot en sus estudios de las visiones de Hildegard von Bingen también habla del misterio de la visión y la imaginación creadora como un camino de ceguera y ausencia de imagen para los ojos físicos que posibilitan la apertura del ojo interior o el «ojo del corazón»²⁸⁹.



(Figura nº1 de la edición facsímil de *El Libro Rojo*²⁹⁰)

En la primera parte de este apartado veremos ejemplos de activación de la imaginación que realizaba Jung durante sus ejercicios para visualizar algunos de los conflictos internos que, como ya hemos visto, tenían su reflejo sociocultural y político. A partir de estos diálogos irán emergiendo figuras, en forma de distintos personajes, que son las distintas formas que va adoptando la imagen, es decir, su alma. Una vez visualizado el conflicto y localizadas las figuras portadoras del conflicto, Jung procederá a la desidentificación crítica de dichas imágenes que, como ya he señalado antes, es un abstenerse de saber sobre ellas. De esta forma irá adquiriendo algunos conocimientos que le posibilitaran una conciencia de su naturaleza mediática.

Después nos detendremos, especialmente, en el acontecimiento del símbolo que es la apertura del hueco o el intervalo donde acontecerá el conocimiento por revelación. Estos actos simbólicos irán posibilitando la *individuación* de su alma, es decir, la encarnación de su alma y la conciencia corpórea de su imagen: Se unirán imagen y figura

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 253.

²⁸⁹ Cirlot, Victoria. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid: Siruela, 2009), pp. 105-109.

²⁹⁰ Imagen 1 de *El Libro Rojo edición facsímil*. P. xxx Las imágenes tienen su propia numeración en esta edición.

de la imagen, alma y cuerpo y por lo tanto *personalidades una y dos*. Esta participación posibilitará que la experiencia se sienta como una inmersión en un campo compartido. A través de la función trascendente de la imaginación, que es el alma de la mediación, se producirá un intercambio en el espacio imaginal que hace que el acontecimiento sea algo vivido y participado: «¡Se me presenta todo tan vivificado!». De esta forma Jung comprende que la experimentación es el camino para una conciencia mediática y encarnada: «más cuando tú cambias, entonces se modifica la faz del mundo. El sentido múltiple de las cosas es tu sentido múltiple»²⁹¹. De esta forma Jung muestra en *El Libro Rojo* cómo su método de conocimiento se va volviendo cada vez más experiencial y participativo. Para él no es lo mismo ser espectador que participar: mediante la imaginación activa «la escena se transforma, parece que el público, en este caso yo, participa en el último acto»²⁹². Es decir, al participar deja de ser observador y se convierte en un agente de transformación.

El acontecimiento del símbolo lo abordaremos a través de la hermenéutica del ta'wil del alma en un movimiento de descenso y ascenso que abre y cierra el círculo hermético: descenso del agua y ascenso del fuego. La *conjunctio* de ambos es la poesía (la alquimia) que no es otra cosa que la contemplación de la novedad a la luz visionaria. Para acabar me centraré símbolo del mandala que es uno de los símbolos fundamentales de la transformación de Jung en *El Libro Rojo*.

En la siguiente tabla (tabla 3) se puede ver los capítulos de *El Liber Secundus* con los contenidos básicos de cada capítulo: figuras, algunos de los símbolos que aparecen (por las limitaciones de este ejercicio no están todos, sólo los que voy a ir mencionando más tarde) y correspondencias de cada capítulo con su imagen plástica. Por las limitaciones de este trabajo, me centraré en analizar la función de la aparición de las figuras que facilitan la activan la imaginación entre los capítulos I al X del Liber Secundus y su relación con proceso de transformación de Jung que alcanza su clímax en el capítulo XIII con las imágenes simbólicas N° 76 a 97.

(Tabla 3)

Fecha	Capítulo	Figuras	Correspondencia con imagen plástica	Símbolos
26-12-1913	<i>Liber Secundus</i> (I): El Rojo.	Diálogo con el rojo.	N.º 2	
28-12-1913	<i>Liber Secundus</i> (II): Castillo del bosque	Diálogo con 'Ella'.	N.º. 5	Pájaro blanco: símbolo de la androginia, la reunión de los opuestos: hombre/mujer; razón/emoción; real/imaginario;

²⁹¹ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 271.

²⁹² *El libro Rojo edición facsímil*, p. 303.

				público/íntimo; salud/enfermedad.
29-12-1913	<i>Liber Secundus</i> (III): Uno de los inferiores	Conversación con el vagabundo	Nº.2	Montaña – Símbolo que reúne cielo y tierra.
30-12-1913	<i>Liber Secundus</i> (IV): El anacoreta	Conversación con el anacoreta. Alegoría del desierto.	Nº.15	
1-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (V): Dies II	Conversación con el anacoreta. Alegoría del desierto.	Nº.22	Escarabajo- Símbolo de la naturaleza cíclica: renacimiento.
2-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (VI): La muerte	Visión	Nº.29	Gusano – Símbolo de naturaleza cíclica: muerte
5-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (VII): Los restos de templos tempranos.	Conversación entre Yo, Amonio y el Rojo	Nº.32 -36	Mandala – Movimiento concéntrico transpersonal.
	<i>Liber Secundus</i> (VIII): Primer día.	Conversación entre Yo e Iz	Nº.37 a 45	Serpiente y el huevo (punto cero que contiene todas las formas).
	<i>Liber Secundus</i> (IX): Segundo día.	Conversación entre Yo e Iz	Nº.46 a 49	
	<i>Liber Secundus</i> (X): Los encantamientos.		Nº.50 a 64.	La llama (une la tierra con el cielo)
10-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (XI): La apertura del huevo.		Nº.65 a 73.	Serpiente y el huevo.
	<i>Liber Secundus</i> (XII): El infierno.		Nº.73 a 76.	
	<i>Liber Secundus</i> (XIII): El asesinato sacrificial.		Nº.76 a 97	El mandala (movimiento dinámico de la psique). El pez (símbolo cristianismo originario).

				Estrella azul (transfiguración)
14-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (XIV): La locura divina.		Nº.98-100.	Niño divino.
17-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (XV): Nox secunda.		Nº.100-108	
	<i>Liber Secundus</i> (XVI): Nox Tertia.		Nº.108-114	
	<i>Liber Secundus</i> (XVII): Nox Quarta.		Nº.114-124	
22-1-1914	<i>Liber Secundus</i> (XVIII): Las tres profecías.		Nº. 124-126	
	<i>Liber Secundus</i> (XIX): El don de la magia.		Nº. 126-136.	
	<i>Liber Secundus</i> (XX): El camino de la cruz.		Nº-136-139.	La cruz (en símbolo de lo trans, de aquello que trasciende la dualidad personal colectivo. Símbolo del cristianismo originario (unión de cuerpo y espíritu)
	<i>Liber Secundus</i> (XXI): El mago.		Nº 139-188	

2.3.1 Figuras de la imagen

Tanto en la primera parte como en esta segunda de *El Libro Rojo* una serie de ejercicios van a conducir progresivamente a Jung a la experiencia límite (estética y religiosa) o al acontecimiento de la transfiguración de la forma de la imagen (nueva visión) que tendrá lugar en el capítulo XII. Todo este movimiento cíclico y caótico, aparentemente sin sentido es el proceso que está llevando a Jung, y de la que somos testigos privilegiados, a experimentar lo que será un acontecimiento único que transformará radicalmente su forma de comprender el mundo. John Dewey dijo al respecto de una experiencia límite de origen estético (que nos sirve para este caso):

«No puede haber movimiento hacia una consumación final a menos que haya una adición progresiva de valores, un efecto acumulativo. Este resultado no puede existir sin la conservación de las adquisiciones anteriores. Además, para asegurar la continuidad

deseada, la experiencia acumulada debe ser tal que cree incertidumbre y anticipación de la resolución. La acumulación es al mismo tiempo preparación, como en cada fase del crecimiento de un embrión vivo. Solamente se conserva lo que se mueve hacia adelante; de otra manera hay una detención y un rompimiento. Por esta razón, la consumación es relativa; en vez de ocurrir de una vez por todas en un punto dado, es recurrente»²⁹³.

Esta sensación de acumulación, rompimientos y recurrencias en la misma que experimentamos al entrar en *El Libro Rojo*. Por un lado, la sensación es que estamos situados en un paisaje caótico pero, que al mismo tiempo, la estructura simbólica nos regala un ritmo, nos mece, nos acoge y nos permite seguir avanzando. Esperemos que la incertidumbre y la desesperación de no saber muy bien hacia dónde vamos no nos impida seguir caminando.

1- *Conversación con El Rojo*²⁹⁴: *el caos y el cuerpo*.

A través de una conversación con lo que Jung llamará el Rojo, toma conciencia de la importancia de la alegría y la improvisación para reconectar con el cuerpo y activar la función trascendente o activación de la imaginación. El Rojo se presenta como la figura de la imagen que tiene forma del diablo. Al activar su imaginación y ocuparse de esta figura en su fantasía, se da cuenta que el diablo, pese a su apariencia, en realidad está enmascarando un sentimiento de alegría. Al liberarse de los prejuicios sobre su apariencia consigue intimar con él y conectar con dicha alegría. A través de su conversación se da cuenta que la forma del pensamiento (las figuras de la imagen) no es fija, sino que es como una danza: «pensar y bailar están muy cerca»²⁹⁵, es decir, cuerpo y espíritu (forma de la imagen e imagen) son uno y están unidos o se reconfiguran durante la activación de la imaginación. Las condiciones del baile y el juego son medios propicios para mantener la imaginación activa y conectar lo que estaba inconexo. Gracias a superar sus prejuicios, Jung consigue desarticular las creencias que tenía con respecto a que baile y juego son algo poco serio para el pensamiento. Es más, se da cuenta que son un medio para desenmascarar imágenes. Estos son algunos de sus descubrimientos:

- a) La alegría aparece cuando no estás esperando nada y no haces juicios. «Tomas exactamente al pie de la letra lo que dicen las Sagradas escrituras, si no, no podrías juzgarme de una forma tan dura»²⁹⁶, «La vida no exige seriedad, mejor es danzar»²⁹⁷.

Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008), p. 58.

²⁹⁴ En el capítulo I del *Liber Secundus. El libro Rojo edición facsímil*, p. 257.

²⁹⁵ Paludarias y Constanza Brnic. *¿Podemos bailar nuestro paisaje?* Artículo publicado en El estado mental. Recomiendo leerlo entero en <https://elstadomental.com/diario/podemos-bailar-nuestro-paisaje>. Además dice Jung. “Entre mis pacientes he observado algunos casos de señoras que no dibujaban mandalas, sino que los bailaban. Para eso existe en la India el término mandala nritya=danza mandala”. Jung, C.G/Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017), p. 60. Por otro lado, también se puede apreciar la influencia de Nietzsche que en “Así habló Zaratustra” afirmó que solo creería en un dios que supiera bailar. *Yo sólo creería en un Dios que supiera bailar: Cuando vi a mi demonio, le hallé serio y grave, profundo y solemne. Era el espíritu de la pesadez: por él caen todas las cosas. No se mata con la ira, sino con la risa: ¡Matemos pues al espíritu de la pesadez! Aprendí a caminar, y desde entonces, corro. Aprendí a volar, y desde entonces no tolero que me empujen para pasar de un sitio a otro. Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un Dios baila en mí*”. También Didi-Huberman ha relacionado la imagen activa con el baile o el aleteo de la mariposa en Didi-Huberman, Georges. *Falenas* (Santander: Shangrila Textos aparte, 2015).

²⁹⁶ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 257.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 258.

- b) El pensamiento es mediático y se activa cuando dos personas están danzando, es decir, dialogando: «un terreno común donde el entendimiento es posible». Pues la danza «no es ni apareamiento ni locura, sino expresión de la locura que no pertenece ni a lo uno ni a lo otro»²⁹⁸.
- c) Danzar interiormente consiste en pensar: «tomar personal y seriamente a aquellos vagabundos desconocidos que habitan en el mundo interior, ya que son reales y actúan» y dialogar con ellos como cuando bailas: de una forma desinteresada y sin prejuicios. Según Jung, estos vagabundos son las formas de la imagen que ha de considerarse como reales (pues actúan) como paso previo a desenmascararlos y derribar los prejuicios. A través de dialogar y abrir el conflicto latente es capaz de librarse de los prejuicios y puntos de vista ajenos y alcanzara la 3ª imagen (imagen transfigurada o nueva visión) que trae el tiempo nuevo, su kairós: entonces enverdece «como un árbol en primavera», «pues la alegría es el supremo florecer y enverdece la vida»²⁹⁹.

2- *Conversación con «Ella»³⁰⁰: lo femenino y el mal.*

Jung se encuentra con una fantasma que reivindica ser tratada como real y no como fantasía³⁰¹. Cuando él finalmente la acepta, ella le reconoce como humano: «¡Al fin, al fin, una palabra de boca humana!». Es decir, resulta más humano considerar las fantasías como reales que no hacerlo. A través de esta experimentación de activación de la imaginación se da cuenta que sus imaginaciones tienen un efecto real en la concepción del mundo y que no pueden ser tratados ni como irrealidades ni como objetos porque hacerlo nos deshumaniza y nos separa de nuestra naturaleza simbólica. Recordemos que posteriormente, en 1928 cuando Jung presentó su método de la imaginación activa dijo que «el credo científico de nuestra época ha desarrollado una fobia supersticiosa a la fantasía. Ahora bien, lo único real es lo que actúa. Y las fantasías del inconsciente lo hacen, de ello no puede haber la menor duda»³⁰². Por otro lado, que el personaje se identifique como «Ella» hace alusión al género femenino de su fantasía y representa una parte que hay en el mismo pero que hasta ahora permanecía oculta. La reflexión que deriva de este suceso es muy profunda porque desvela uno de los prejuicios fundamentales con respecto al hecho de que la imaginación haya sido infravalorada: la imaginación sería el equivalente a lo eterno femenino. Según Isabel Gracia, para Gilbert Durand,

«desde una forma ‘heroica’ interpretamos el mundo desde una lógica dualista: es una forma trágica de interpretar el mundo y la muerte. En este esquema las imágenes tienden a separar, vencer, huir de lo desconocido, de lo que nos produce miedo. Separan la realidad en Bien y Mal y desencadenan una lucha entre ellos. A estas estructuras esquizomorfas del arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, lo blanco y lo negro, les corresponde la idealización, la simetría, la antítesis polémica. Como razón e imaginación se entrecruzan, el principio lógico que las justifica y las explica es el de la exclusión de los contrarios: A es opuesto por distinto a B y A no es B. Principio de exclusión, de

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 259.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 259.

³⁰⁰ En el capítulo II del *Liber Secundus*: El castillo en el bosque. *Ibidem*, p. 259.

³⁰¹ Hay que tener en cuenta que en este contexto fantasía es sinónimo de imaginación. No es hasta años después cuando hará una distinción.

³⁰² “*Las relaciones entre yo y el inconsciente*”. En OC 7, S353. *Ibidem*, p. 259. Nota 15.

contradicción, de identidad, de ruptura (...). Este régimen pone en pie a la organización patriarcal, eufeminizando lo masculino frente a lo femenino, que se expresa como una Gran diosa terrible. La feminidad es destructora y devoradora»³⁰³.

En esta misma época en que Jung ejercía la medicina, el modelo médico estaba – lo sigue estando- basado en la mirada (conocimiento por evidencias y criterios diagnósticos y de salud basados en el reconocimiento). Sin embargo, justamente a través de la mirada (la estética) se perpetua también el pensamiento patriarcal. Un pensamiento basado en estereotipos y categorías que consideraba a la mujer y lo imaginal como algo destructor y cercano a lo enfermo. Por lo tanto, la locura había que mantenerla alejada para preservar la razón. En aquel momento, lo femenino era un concepto muy estereotipado que reducía el «ser mujer» a un esencialismo predestinado al ámbito de lo íntimo y lo privado (del mismo modo que la imaginación siempre se ha considerado como algo individual y privado). Las categorías hombre/mujer se definían en base a su sexo y cada uno de los géneros tenía atributos asignados culturalmente que eran actuados y reproducidos por las personas a través de imágenes de poder o retóricas de la imagen. Los hombres representaban la razón, la ciencia, lo público y la salud mientras que las mujeres se identificaban con la emoción, el ámbito privado, la fantasía y la enfermedad.

Así lo podemos ver en la esta fotografía (figura 2) del sanatorio de Salpêtrière donde fueron recluidas más de 4000 mujeres diagnosticadas de histeria durante final del s. XIX y principios del s. XX. Los hombres son los médicos y representan la salud mientras que la mujer es la enferma, la histérica, normalmente poseída por su «imaginación desbordada». Aquí podemos comprender como tradicionalmente la imaginación y mujer han compartido atributos. Ser mujer era sinónimo de irracionalidad y continuamente ellas, ante la mirada del médico, reproducía el rol que le había sido asignado y a partir del cual habían sido tachadas de «locas» o «hísticas» por los varones de la época³⁰⁴. Según Didi-Huberman,

«la histeria fue, durante largo tiempo, la bestia negra de los médicos, puesto que representaba, para todos, un miedo enorme: pues era una aporía convertida en síntoma. Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer: así de burdo; y todo el mundo lo sabía. Ustéra: lo que está completamente detrás, en el fondo, en el límite: la matriz. La palabra ‘histeria’ aparece por primera vez en el aforismo trigésimo quinto de Hipócrates, en el que se lee: ‘En una mujer atacada de histeria, o que tiene un parto difícil, el estornudo que le sigue resulta favorable’. Esto significa que el estornudo coloca el útero en su lugar, en su verdadero lugar, significa que el útero tiene la capacidad de desplazarse. Significa que esta especie de ‘miembro’ propio de la mujer es un animal. (...) La bestia negra fue al mismo tiempo, secreto y desbordamiento; la bestia negra era una mala jugada del deseo femenino; su parte más vergonzante. (...) Histeria será un término que no ha dejado casi nunca de identificar lo femenino como culpabilidad»³⁰⁵.

En la fotografía (figura 2) la mujer es solicitada por el médico maestro para *mostrar* a los alumnos como actúa una histérica durante una crisis. Para ello le inducirá una de estas crisis públicamente y ella la actuará para ellos. A partir de evidencias, la psiquiatría de la época cosificaba a las mujeres y las clasificaba según unos síntomas

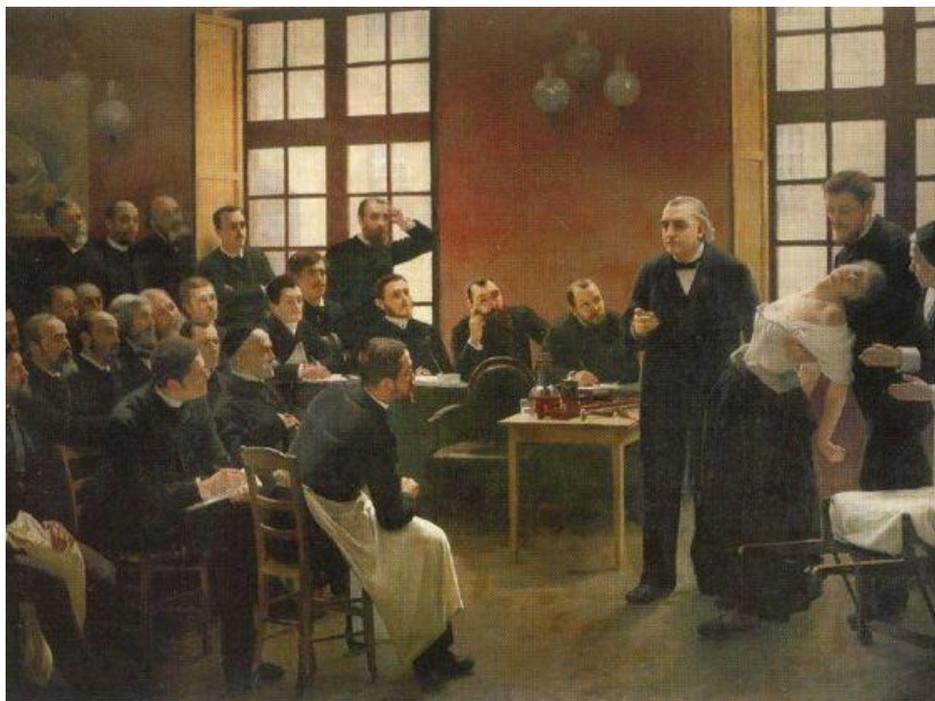
³⁰³ Gracia, Isabel. “La hermenéutica del lenguaje: Gilbert Durand”. Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación técnica, 2001), p. 139.

³⁰⁴ Moreno, Nacho. *Ladronas victorianas*. (Madrid: Antipersona, 2017).

³⁰⁵ *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, (Madrid: Cátedra, 2007), p. 94-96.

determinados a partir de un esquema visual³⁰⁶. A esta forma de conocimiento instrumental basado en evidencias y supervisiones, es decir, en lo estrictamente visual, Jung realizará una crítica radical:

«El hombre no solo pertenece a un mundo ordenado, también pertenece al mundo de las maravillas de su alma. Por eso tuvisteis que convertir vuestro mundo ordenado en un espanto, para que os abandone las ganas de ser demasiado exterior»³⁰⁷.



(Figura 2) *Lección Clínica en la Salpêtrière*, cuadro de Pierre Aristide André Brouillet (1887). Universidad de París V Descartes, París ³⁰⁸.

Se refiere Jung a los estragos que causa en el mundo una forma de conocimiento basada en la pura visualidad o razón instrumental. A través de la conversación con «Ella» Jung no solo está cuestionando estos estereotipos de género sino que está haciendo una crítica a la epistemología moderna y hace una triple reivindicación: la de la necesidad de trascender los conceptos dualistas masculino/femenino con todos sus atributos (como cualquier otra dualidad); la de comprender los mecanismos que hay llevado a la imaginación a ser comprendida como la «loca de la casa» pues allí se encontrarán las raíces del pensamiento visual moderno; y la de reivindicar una psiquiatría y una psicología no basada en criterios visuales, evidencias, reconocimientos o supervisiones

³⁰⁶ En la iconografía de Salpêtrière podemos ver imágenes es las que el hombre es el médico y representa la salud y la razón mientras que la mujer es la loca y está del lado de la enfermedad. Para saber más sobre el tema: Didi-Huberman. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, (Madrid: Cátedra, 2007), p. xxx.

³⁰⁷ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 262.

³⁰⁸ Durante finales siglo XIX hasta principios del s. XX, el hospital de La Salpêtrière fue uno de los más reconocidos a nivel de la salud mental. El médico Pedro González Velasco que visitó el recinto en 1860 dijo de él “París tiene tres grandes hospitales destinados al socorro de los enajenados; uno, Charentón, para los que pagan una cantidad para ser asistidos, y dos gratuitos, uno para hombres, Bicetre, y otro para mujeres, La Salpêtrière, o sea la antigua Salitrería... (La Salpêtrière) es hospicio de la vejez para mujeres incurables, epilépticas, locas, idiotas y necesitadas, aunque no estén enfermas”.

sino una que tenga en cuenta la naturaleza simbólica y cuya terapéutica se ha de orientar fundamentalmente a la activación de la imaginación como principio sanador restaurador de lo íntimo que trasciende toda subjetividad y que permite que cada cual pueda vivir su símbolo. Descentrar la mirada y ampliar la visión, por lo tanto, como propósito de la nueva terapéutica.

Jung considera el hecho de ser humano como algo más importante que ser hombre o mujer. Es decir, comprendía que los esencialismos hombre/ mujer nos encerraban en una visualidad mientras que si los superaba «te vuelves humano tu alma vuelve a ti»³⁰⁹ y, por lo tanto, trasciendes toda visualidad para acceder a otras frecuencias simbólicas del mundo: una escucha sensible y pensamiento imaginal corporeizado (lo esencial es invisible a los ojos). Para que esto ocurra, entre otras cosas, uno debía reunir en un plano imaginal lo masculino a lo femenino. Para ello «el alma exige tu locura, no tu saber»³¹⁰.

«¿Qué hay con la masculinidad? ¿Sabes cuanta femineidad le falta al varón para la completitud? ¿Sabes tú cuanta masculinidad le falta a la mujer para la completitud? Buscáis lo femenino en la mujer y lo masculino en el varón. Y así siempre hay solo varones y mujeres. ¿Más dónde están los hombres? Tú, varón, no debes buscar lo femenino en la mujer, sino que has de buscarlo y reconocerlo en ti mismo, pues [lo] posees desde el principio. Sin embargo, te gusta jugar a la masculinidad porque conduce por la vía llana de lo acostumbrado. Tú, mujer, no debes buscar lo masculino en el varón, sino que has de aceptar lo masculino en ti misma, pues lo / posees desde el principio. Pero te divierte y te resulta fácil jugar a la mujercita, por eso el varón te menosprecia, pues el menosprecia lo suyo femenino. Más el ser humano es masculino y femenino, no es solo varón o solo mujer. De tu alma apenas puedes decir de que género es. Pero si prestas especial atención veras que el varón más masculino tiene un alma femenina y que la mujer más femenina tiene un alma masculina. Cuanto más varón eres, tanto más lejano te resulta lo que la mujer realmente es, pues lo femenino en ti mismo te resulta extraño y despreciable. Si tomas una porción de alegría del diablo y marchas con eso hacia la aventura, entonces aceptas tu placer. Pero el placer atrae inmediatamente todo lo que anhelas y entonces dependerá de ti si tu placer te echara a perder o te elevará. Si eres del diablo, entonces andarás a tientas tras lo diverso por medio del placer ciego y te extraviaras en eso. Pero si permaneces contigo mismo, como un hombre que se pertenece a sí mismo y no al diablo, entonces recordarás tu humanidad. Por lo tanto, no te comportaras con la mujer como un varón por antonomasia, sino como un ser humano, es decir, como si fueras del mismo género que ella. Recordaras lo femenino tuyo»³¹¹.

Por lo tanto, Jung, en esta imaginación estaba activando la parte femenina que considera que hay en él y ofrece el testimonio de los prejuicios que uno habrá de confrontar si se enfrenta a esta tarea:

«Podrá parecerle, por lo tanto, como si fueras poco varonil, en cierta medida tonto y afeminado. No obstante, tienes que aceptar lo irrisorio, pues en caso contrario eso permanece insatisfecho en ti y alguna vez repentinamente, cuando menos lo veas venir, te invadirá y te ridiculizará. Para el varón más masculino es amargo aceptar lo que tiene de femenino, pues le parece ridículo, impotente y feo. Si, te parece como si hubieras perdido toda la virtud, como si hubieras caído en la humillación. De la misma manera le parece a la mujer que acepta lo masculino en ella. Si, te parece como si fuera esclavitud. Eres un esclavo de aquello que necesitas en tu alma. El hombre más masculino necesita

³⁰⁹ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 262.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

³¹¹ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 261.

la mujer, por eso es su esclavo. Conviértete tú mismo en mujer y quedaras liberado de la esclavitud de la mujer. Estás librado sin clemencia a la mujer mientras no puedas ejercer la burla con toda tu masculinidad. Te sienta bien vestir ropa femenina una vez: se reirán de ti, pero en tanto te conviertes en mujer logras liberarte de la mujer y de su tiranía. La aceptación de lo femenino conduce a la completitud. Lo mismo rige para la mujer que acepta lo masculino en ella. Lo femenino en el hombre está ligado al mal. Lo encuentro en el camino del placer. Lo masculino en la mujer está ligado al mal. Por eso el ser humano se resiste a aceptar su propio otro. Pero si lo aceptas, sucede aquello que está relacionado con la completitud del hombre: a saber, si tú te has convertido para ti en la burla, entonces viene volando el pájaro blanco del alma; él estaba lejos, pero tú humillación lo atrajo. El misterio se te acerca y a tu alrededor suceden cosas que parecen milagros. Resplandece un brillo dorado, pues el sol salió de su tumba. Como varón no tienes alma, pues ella está en la mujer; como mujer no tienes alma, pues ella está en el varón. Pero si te vuelves ser humano, entonces tu alma viene a ti. Si permaneces dentro de tus límites creados arbitraria y artificialmente, entonces andas como entre dos altos muros: no ves la inconmensurabilidad del mundo. Pero si derrumbas los muros que estrechan tu mirada y si la inconmensurabilidad y su infinita incertidumbre se te vuelven terribles, entonces despierta en ti el antiquísimo durmiente, cuyo mensajero es el pájaro blanco»³¹².

Lo que hace Jung, a través de su experimentación vivencial es llegar a una nueva valoración de lo imaginal a través de localizar los prejuicios correspondientes a su género y ponerlos a dialogar con el polo opuesto que considera que también hay en él mismo:

«Así como a través de vuestro cuerpo participáis de la múltiple esencia del mundo, así también participáis a través de vuestra alma de la múltiple esencia del mundo interior. Este mundo interior es verdaderamente infinito y en nada más pobre que el exterior. El hombre vive en dos mundos. Un loco vive aquí o allá, pero nunca aquí y allá»³¹³.

Reúne, en un plano simbólico o imaginal, un pensamiento polarizado como femenino y masculino y los trasciende a un plano andrógino a través de la *conjunctio* del acto simbólico.

«No puedes vivir ambos a la vez, pues ambos se excluyen. No obstante, en el camino puedes vivir ambos. Por eso el camino te redime. No puedes estar simultáneamente en la montaña y en el valle, pero tu camino te conduce de la montaña al valle y del valle a la montaña»³¹⁴.

Al hacer esto actúa en un plano simbólico que tendrá efectos a nivel emocional y social simultáneamente. Por un lado, libera a la imaginación y a la mujer (encarnación de lo «eterno femenino» o la sophia eterna) del ámbito privado en el que había estado recluida, invitándola a pasar al ámbito de lo público como aquello que es lo real. Por otro lado, conduce a su parte «masculina» a conectar con su canal imaginativo y emocional. De nuevo cielo y tierra (hombre y mujer/ real y fantasía/ salud y enfermedad/ emoción y razón/ público y privado/ cuerpo y alma/padre y madre del niño divino) trascendidos a través del símbolo:

«En la aventura vivo lo que observe en el misterio. Lo que ahí vi como Elías y Salome, se cobró vida como el viejo erudito y su pálida hija encerrada. Lo que vivo es una copia

³¹² *Ibidem*, p. 262.

³¹³ *Ibidem*, p. 262.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 263.

desfigurada del misterio. Por el camino de lo romántico llegue a lo burdo y mediocre de la vida donde se agotan mis pensamientos y casi me olvido de mí mismo. Lo que antes amaba, tengo que vivirlo como algo sin savia y seco, y aquello de lo que antes me reía, tuve que envidiarlo como algo que asciende y añorarlo desamparadamente. Acepte el ridículo de esta aventura. Apenas sucedió eso, vi también como la muchacha se transformaba y manifestaba un sentido autónomo. Si uno se pregunta por el anhelo de lo irrisorio, eso es suficiente para transformarlo»³¹⁵.

Para finalizar, Jung comprende a partir de esta experimentación algo tan profundo como la importancia de un conocimiento situado que tenga en cuenta la corporeidad en relación al campo simbólico de cada uno. Este es el motivo por el que el proceso de individuación concluye cuando el alma se corporeiza y el cuerpo se libera a su alma. En cuanto a la práctica de la terapia uno solo puede responder de forma particular y adaptada a cada necesidad individual cuando actúa desde su condición de ser humano y no solo médico, pues solo desde una condición que reúna a todos en igualdad es posible sobreponerse a la norma cultural³¹⁶:

«Puedes exceder lo genérico por razones humanas y nunca por las razones de una regla general que, en las situaciones más diversas, permanece inmutable y por eso nunca tiene una validez perfecta para cada situación particular. Si obras desde lo humano, entonces obras desde la situación respectiva sin un principio general, solo correspondiendo a la situación. Así eres justo con la situación, quizá violando un principio general. Eso no debe dolerte demasiado, pues tú no eres la regla»³¹⁷.

3-Conversación con el vagabundo³¹⁸:

En el capítulo III del *Liber Secundus*, Jung mantiene una conversación con una de las figuras de la imagen: es el vagabundo, un arquetipo, una imagen olvidada que le recuerda la naturaleza dinámica del pensamiento. El vagabundo, como las figuras de la imagen recuperan su movilidad cuando participa de la realidad del mundo (la imagen o potencia imaginante): «Los significados que se suceden unos a otros no yacen en la cosa, sino que yacen en ti, que estas sometido a muchos cambios en la medida en que participas de la vida. Las cosas también cambian, pero no lo adviertes si tú no cambias»³¹⁹. La actualización se produce durante esta interacción de la forma de la imagen con la realidad que es la imagen. En ese instante, que es como una inmersión, uno siente que participa del mundo: «Tú quieres pasar del ser al devenir pues has entendido lo que es la respiración del mar»³²⁰. Sin embargo, no todo puede ser devenir pues la capacidad de invención, necesita un equilibrio formal entre novedad y norma³²¹: «Por eso necesitas el estado

³¹⁵ *Ibidem*, p. 261.

³¹⁶ Jung tiene esta reflexión acerca de lo que después de la segunda guerra mundial Hanna Arendt llamó la banalidad del mal. Ver *Eichmann en Jerusalem* de Hanna Arendt.

³¹⁷ *El libro Rojo edición facsímil*, p. 162.

³¹⁸ En el capítulo III del *Liber Secundus*
: Uno de los inferiores, *El libro Rojo edición facsímil*, p. 263.

³¹⁹ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 272.

³²⁰ *Ibidem*. p. 253.

³²¹ John Dewey dirá al respecto: “Hay dos clases de mundos posibles en los que la experiencia estética no puede ocurrir. En un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. Igualmente es cierto, sin embargo, que en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo ya está completo no hay realización. Con sólo fondo [norma] habría monotonía y muerte; con sólo cambio y movimiento habría caos, que no se reconocería siquiera como perturbado o perturbador.” Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008), p. 266.

profundo, pues ahí eres. Más por eso también necesitas la altura, pues ahí devienes»³²². El vagabundo es símbolo de la novedad que, en su caso, le falta y es la figura de su pensamiento que durante la experimentación estética le hace darse cuenta de que estaba instalado en la norma.

«Un indigente se reúne conmigo y quiere ser admitido en mi alma, por lo tanto, soy muy poco indigente. ¿Dónde estaba mi indigencia mientras no la vivía? Yo era un practicante de la vida, uno que difícilmente pensaba y fácilmente vivía. El indigente estaba lejos y olvidado. La vida se había vuelto difícil y sombría. El invierno no terminaba más y el indigente estaba parado en la nieve y sentía frío. Me uno a él, pues yo lo necesito»³²³.

Reunir norma y novedad en un plano imaginal mediante la figura del vagabundo le hace tomar conciencia del ciclo vital de la imagen y del movimiento rítmico vivo. La función trascendente de la imaginación agente también ha mediado en este caso para reunir lo que estaba separado devolviéndole el ritmo del pulso vital de dar y tomar, inspirar y expirar:

«Como una gota del mar participas de la corriente, de la bajamar y la pleamar. Te hinchas lentamente en la tierra y lentamente te vuelves a retraer en respiraciones infinitamente largas. Recorres largas distancias en una corriente imperceptible, banas las costas extrañas y no sabes cómo llegaste hasta allí. Con las olas de la gran tormenta te elevas y te precipitas nuevamente en la profundidad. Y no sabes cómo te sucede esto. Antes creías que tu movimiento venía de ti y que el necesitaba tus decisiones y esfuerzos para que tú te movieras y te trasladaras. Mas, a pesar de todo el esfuerzo, nunca hubieras llegado a aquel movimiento y a aquellas zonas hacia las que te lleva el mar y el gran viento del mundo»³²⁴.

Este ritmo de dar y tomar con relación a la realidad le hace sentirse como una gota de mar que participa de la corriente a través de la respiración³²⁵. Esta respiración es «como una corriente que te conduce hacia aquí y hacia allá donde no puedes agarrarte de ninguna parte, y has entendido lo que es su ola que te arroja a costas extrañas y te vuelve a tragar y te hace subir y bajar como si hiciera gárgaras contigo»³²⁶. Vivir por lo tanto es aprender

³²² *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 251.

³²³ *Ibidem*, p. 250.

³²⁴ *Ibidem*, p. 252.

³²⁵ Dice Aristóteles en *Acerca del alma*: “Lo animado parece distinguirse de lo inanimado principalmente por dos rasgos, el movimiento y la sensación y ambas caracterizaciones acerca del alma son aproximadamente las que hemos recibido de nuestros predecesores: algunos afirmaron, en efecto, que el alma es primordialmente y de manera especialísima el elemento motor (42). (...) De donde resulta también que la frontera del vivir se encuentra en la respiración (43). Aristóteles. *Acerca del alma*. (Madrid: Gredos, 2014), p. 42-43. En *Rapsodias del sueño terapéutico*, Luis Montiel Llorente señala: “el ojo interior tiene una localización que, no por casualidad, se sitúa en la región en la que tradicionalmente se han situado las funciones vegetativas, y en los orígenes del pensamiento griego algunas funciones psíquicas concretamente las emociones: la región diafragmática. Este territorio denominado phre por los antiguos griegos, ha prestado su nombre a disciplinas e instituciones – frenología, frenopático- como las que en las que en la época de Schubert se ocupan de la patología mental. En el alemán propio de los escritores médicos de la época de este territorio se nombra Herzgrube, “el hueco del corazón”- más bien el hueco bajo el corazón, cuando se palpa el abdomen del enfermo acostado- y alberga la parte más ostensible del sistema ganglionar. Ese “ojo interior” no es, ni puede ser, un instrumento hecho para concentrar las percepciones visuales del exterior, como su homónimo de la cara, sino algo más difuso, “un órgano de visión metastásico”. Montiel Llorente, Luis. *Podaliriana. Rapsodias sobre el sueño terapéutico*. (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2018), p. 96.

³²⁶ *Ibidem*, p. 253.

a perder el control a dejarse llevar y navegar en el mar de la existencia, algo que le hace contactar con el ciclo vida- muerte- reconfiguración:

«Viste que era la vida de la totalidad y la muerte de cada uno. Ahí te sentiste entrelazado por la muerte general, por la muerte en el sitio más profundo de la tierra, por la muerte en tu propia profundidad extraña que respira y fluye. Ay, añoras salir, la desesperación y el miedo a la muerte te sujetan a toda esta muerte que respira lentamente y va y viene en un fluir eterno. Todas estas aguas claras y oscuras, cálidas, templadas y frías, todos estos animales plantas y plantas animales ondulantes, oscilantes, enredantes, todas estas maravillas nocturnas se convierten en un horror para ti y añoras el sol, el aire seco y claro, la piedra firme, un sitio determinado y la línea recta, lo inamovible y lo sostenido, la regla y la finalidad premeditada, el ser individual y la intención propia. A la noche me llevo el conocimiento de la muerte, del morir que abarca el mundo. Vi cómo vivimos entrando en la muerte, como el grano dorado oscilante se desploma bajo la guadaña del segador / como una lisa ola de mar en la playa. Quien se encuentra en la vida común, percibe con espanto la muerte. Por eso, el miedo a la muerte lo impulsa hacia el ser individual»³²⁷.

Jung comprende que amar (unir el cielo con la tierra o la imagen con su figura, espíritu y cuerpo) requiere entrar en la muerte: muere una imagen, nace otra renovada o transfigurada. La individualidad le aleja del miedo a la muerte, pero le impide amar. Sucede lo mismo en el ciclo de las imágenes: no hay creación sin destrucción previa³²⁸. No se puede hablar de imagen sin hablar del ciclo vida y muerte de las imágenes. El vagabundo, por lo tanto, le muestra cómo es este ciclo de las imágenes y la actitud para transitarlo: es un pensamiento que deambula, que *no sabe* dónde se dirige, que deja que las cosas sucedan tal y como se las va encontrando, está receptivo para lo nuevo³²⁹. Si en su conversación con *El Rojo* pensar era como bailar, acompasado e improvisado, la figura del vagabundo muestra su estado fluido: enseña a pensar de modo que las formas de la imagen puedan deambular y caminar sin rumbo. Esta forma del pensamiento también tiene su reflejo exterior pues quien vive entrando en un *no saber* también se mueve así por el mundo: viaja, no hace turismo, camina con la única guía de la curiosidad y el asombro³³⁰. También es capaz de acoger al extranjero, al inmigrante, a lo nuevo que le hará transformarse. En el antiguo testamento podemos leer: «Cuando un forastero resida entre vosotros, en vuestra tierra, no lo oprimáis. Al forastero que reside entre vosotros, lo miraréis como a uno de vuestro pueblo y lo amarás como a ti mismo; pues también vosotros fuisteis forasteros en la tierra de Egipto. Yo Yahvé, vuestro Dios»³³¹. Pensar o vivir entrando en un no saber es como entrar en la muerte: no hay intervención por parte del sujeto, sino que se

³²⁷ *Ibidem*, p. 253.

³²⁸ “Rothko declaró con frecuencia que el arte verdadero tiene que vérselas con la muerte”. En Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. (Madrid: Siruela, 2010), p. 47.

³²⁹ En la introducción al secreto de la Flor de Oro Jung comenta: “El dejar ocurrir, el hacer en el no hacer, el ‘dejarse’ de Maestro Eckart, me sirvieron de llave con la que logré abrir la puerta del Camino: Debe poderse dejar suceder psíquicamente. Esto es para nosotros un verdadero arte, del que nada comprende la multitud de la gente por cuanto su conciencia interfiere permanentemente, ayudando, corrigiendo y negando, y, de cualquier manera, no dejando en paz el mero existir en el proceso psíquico. (¡Si tan sólo la simplicidad no fuera lo más difícil de todo!) Consiste sola y únicamente en que, en primer lugar y por una vez, sea observado objetivamente un fragmento de fantasía en su desarrollo. (...) Si se logra vencer la dificultad del comienzo, de inmediato surge, sin embargo, la crítica, e intenta interpretar, clasificar, hacer estético o desvalorizar el trozo de fantasía. La tentación de colaborar es casi invencible”. Jung, C.G./ Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017), pp. 49-50.

³³⁰ Sobre el caminar como práctica estética se puede consultar: Careri, Francesco. *Walkscapes: El caminar como práctica estética*. (Gustavo Gili, 2002). También las practicas psicogeográficas de la internacional situacionista o la obra de David Breton *Elogio del caminar* (Madrid: Siruela, 2015).

³³¹ Antiguo testamento. Levítico 19, 33-34.

sitúa a un mismo nivel respecto a otros³³². Para Jung, esta actitud era fundamental en su forma de entender la terapia, pues para él, el médico no podía saber más de lo que sabía uno mismo. El médico, como el psicólogo, como un mediador solo debía acompañar en esta activación de la imaginación que permite a cada uno llevar a cabo su investigación personal, vivir los propios símbolos.

4- Conversación con el anacoreta³³³:

Para volver a aprender a ver el mundo³³⁴ (ver, no mirar) Jung considera que hay que atravesar el desierto como ya hicieron los místicos: un tiempo de silencio, de la noche («la noche es la hora del callar»³³⁵), de la muerte que precede al renacimiento. La travesía por el desierto indica también este carácter de proceso que requiere el pasar del mirar al ver. Somos como el cangrejo ermitaño que abandonan su molusco para crecer. Entre el antiguo cascarón y el nuevo hay un momento de incertidumbre, de desierto, en el que el animal está desnudo. En el desierto uno aprende a practicar esa actitud de receptividad de la que hablaba Maestro Eckart³³⁶. Abandonar la figura de la imagen, por lo tanto, para reconfigurarla en algo nuevo (nueva visión). Para ello es necesario transitar la zona intermedia pues allí la figura de la imagen ha de bañarse en la imagen o la fuente de vida «a pesar de que nos rodea el desierto sediento, fluye en ti una corriente invisible de agua viviente»³³⁷.

«Quien rompe la muralla de la palabra derriba dioses y profana templos. El solitario es un asesino. Asesina al pueblo, pues así piensa y rompe los antiguos muros sagrados. Invita a entrar a los demonios de lo ilimitado. Y se sienta, se reclina y observa, y no oye el gemido de la humanidad que ha sido agarrada por la terrible embriaguez ígnea. Y aun así no puedes encontrar las palabras nuevas si no rompes las palabras viejas. Más nadie ha de romper las palabras viejas, a no ser que encuentre la palabra nueva que es una firme muralla contra lo ilimitado y contiene en sí más vida que la palabra vieja. Una palabra nueva es un Dios nuevo para el hombre viejo»³³⁸.

Sin embargo uno no puede quedarse para siempre en la zona intermedia. La desmaterialización siempre es temporal, instantánea. La imagen translúcida ha de reconfigurarse en una nueva forma de la imagen actualizada a la situación. Durante una imaginación activa, que durará varias noches, Jung habla del desierto como una alegoría que muestra el proceso de entrada al «mundo intermedio»³³⁹. Es decir, este relato tiene una función claramente didáctica que muestra cómo llegar a aquel lugar que no tiene caminos y por el que necesariamente se ha de pasar para llegar a abrir el tiempo: es la realidad, el lugar donde es posible un reencuentro más allá de las representaciones de

³³² *Omni mors aequat* (La muerte lo iguala todo).

³³³ *Libro Rojo facsímil*, p. 265.

³³⁴ «El mundo y la razón no son un problema; digamos, si se quiere, que son misteriosos, pero este misterio los define. No se trata de disiparlo con alguna solución: está más allá de las soluciones. La verdadera filosofía es volver a aprender a ver el mundo (Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*)».

³³⁵ *Libro Rojo facsímil*, p. 267.

³³⁶ «Hazte como un niño, ¡hazte sordo y ciego! Tu propio yo ha de ser nonada. ¡Atraviesa todo ser y toda nada! Abandona el lugar, abandona el tiempo. ¡Y también la imagen! Si vas sin camino por la senda estrecha, alcanzarás la huella del desierto». Vega, Amador (ed). *El fruto de la nada y otros escritos. Eckhart, Maestro*. (Madrid: Siruela, 2008), p. 141.

³³⁷ *Libro Rojo facsímil*, p. 270.

³³⁸ *Ibidem*, p. 268.

³³⁹ Se refiere al «mundo imaginal» o mundo intermedio del que hablaba Henry Corbin en Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste* (Madrid: Siruela, 2006).

cada uno. Según Jung, «conocemos su significado (de las religiones) tal como se nos presenta abiertamente, mas no su sentido secreto que apunta a lo futuro. Es un error creer que las religiones en su esencia más íntima son diferentes»³⁴⁰. La zona intermedia será la travesía necesaria para un ecumenismo verdadero en el que los seres volverán a encontrarse independientemente del camino previo que hayan transitado:

«Todo tipo de cosas me conducen tan lejos de mi ciencia a la que creía estar firmemente suscripto. A través de ella quería servir a la humanidad y ahora, alma mía, me conduces a estas cosas nuevas. Sí, es el ‘mundo intermedio’, sin caminos, tornasolado en múltiples formas. Olvide que he llegado a un mundo nuevo que antes me era extraño. No veo ni camino ni sendero. Aquí se ha de volver verdadero lo que creía acerca del alma, a saber, que ella conoce mejor su propio camino y que ninguna intención podría prescribirle un camino mejor. Siento que a la ciencia se le arranca una gran parte. Por cierto, tiene que ser así en virtud del alma y su vida. Atormentador es únicamente el pensamiento de que esto ha de suceder solo para mí y que quizá nadie pueda ganar luz de aquello que yo creo. Sin embargo, mi alma exige este logro. Debo poder hacerlo también para mí solo, sin esperanza, por amor a Dios. Verdaderamente un arduo camino. No obstante, aquellos anacoretas de los primeros siglos del cristianismo, ¿qué otras cosas hacían? ¿Y ellos eran acaso los peores y menos aptos de los hombres vivos de aquel entonces? Difícilmente, pues fueron los que llegaron a la inexorable conclusión en relación con la necesidad psicológica de su tiempo. Abandonaron a las esposas y a los hijos, la riqueza, la fama y la ciencia, y se dirigieron al desierto por amor a Dios. Así sea»³⁴¹.

Durante una de sus imaginaciones activas conversa con la figura de un anacoreta que será su maestro en cómo aprender a estar receptivo para acoger lo nuevo: «solo en volver a aprender he tardado varios años». El anacoreta le muestra cómo leer un libro con la misma actitud que niño para seguir manteniendo la capacidad de asombro:

«Sabes, pues, que un libro se puede leer varias veces, quizá lo conoces casi de memoria y, a pesar de eso, si vuelves a ver otra vez línea por línea un libro se puede leer varias veces, quizá lo conoces casi de memoria y, a pesar de eso, si vuelves a ver otra vez las líneas que tienes ante ti, ciertas cosas te parecerán nuevas, o incluso te vendrán pensamientos completamente nuevos que antes no tenías. Cada palabra puede tener un efecto engendradora en tu espíritu. Y si finalmente has apartado el libro por una semana y luego lo vuelves a tomar después de que tu espíritu haya atravesado distintas transformaciones, entonces te alumbrará más de una nueva luz»³⁴².

Esta fantasía cumple una función didáctica para hablar de la actitud de acompañamiento necesaria para aprender a transitar el mundo imaginal o mundo intermedio. Por lo tanto, los iniciados huyen de las imposturas, cultivan la incertidumbre y cuidan de la realidad. Una vía para encontrar el camino del retorno al mundo intermedio imaginal es permaneciendo en la *noche azul*³⁴³, bajo un cielo de «incontables estrellas brillantes»³⁴⁴.

³⁴⁰ *Libro Rojo facsímil*, p. 268.

³⁴¹ Esto lo anotó Jung el 30 de diciembre de 1913 en el *libro negro* *Ibidem*, 265-nota 44.

³⁴² *Ibidem*, p. 266.

³⁴³ En *Visión en Azul. Arqueología y mística de un color*, Alois M. Hass, realiza un brillante estudio donde analiza el simbolismo del color azul en la experiencia visionaria: “La luz que fluye en la visión interior del intelecto posee la cualidad del azul, que corresponde al zafiro y al color del cielo”. En Hass, Alois. M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. (Madrid: Siruela, 1999), p. 33.

³⁴⁴ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 263.

2.3.2 La zona intermedia: el hueco o el vaso de las mezclas.

«Sea la unión (...) como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace toda una luz». Sor Juana Inés de la Cruz.

Después de estos ejercicios estéticos de activación de la imaginación, a través de los que ha ido realizando la desobjetivación crítica, Jung se ha ido vaciando de las retóricas de la imagen y se ha ido quedando hueco. Se prepara, a través de sus ejercicios espirituales, para la experiencia contemplativa. Nos acercamos a la zona intermedia donde se produce la alquimia o las mezclas que tendrá lugar durante el acto simbólico. Para realizar esta hermenéutica Corbin propone el Ta'wil y de esta forma comprender este movimiento hermético de apertura y cierre simultáneo que tiene lugar durante la vivencia del símbolo. Decía Didi-Huberman que «Un ritmo cardíaco no es binario (golpe fuerte, golpe débil) sino ternario (golpe fuerte, golpe débil, silencio) ». Pues este silencio, este hueco o espacio intermedio, es el que va a posibilitar la *conjunctio* o la mezcla de dos esencias distintas. Es el momento de la trasmutación alquímica o la transfiguración que en este caso estará representada por las figuras (o metáforas de la imagen) del agua y el fuego como esencias complementarias que nos ayudarán a comprender esta relación de interdependencia entre desfiguración y figuración.

1- El agua o el descenso.

Después de toda esta elaboración estética que le ha permitido comprender las figuras de la imagen que transitan su pensamiento, Jung llega hasta un lugar donde la imagen (la potencia imaginante) vuelve a estar disponible como el agua que fluye:

«A la noche siguiente caminé hacia las tierras septentrionales y me encontré bajo un cielo gris en un brumoso aire de niebla húmedo y fresco. Intento llegar a aquellas depresiones donde las corrientes de curso débil se acercan al mar resplandeciendo en anchos espejos, donde toda la prisa del fluir se atempera cada vez más y más, y donde toda la fuerza y toda la aspiración se enlazan con el inconmensurable perímetro del mar. Los árboles se vuelven escasos, amplias superficies de pantanos acompañan las quietas aguas turbias, infinito y solitario es el horizonte rodeado por las nubes grises. Lentamente, con el aliento contenido, con la gran expectativa ansiosa de aquello que hizo espuma y se derramo en lo interminable, sigo a mi hermano, el agua. Su fluir es silencioso, apenas perceptible, y aun así nos acercamos incesantemente al abrazo bienaventurado y supremo para ingresar en el vientre del origen, en la extensión ilimitada y la profundidad inmensurable»³⁴⁵.

Hildegard Elisabeth Kepler ha descrito una *estética de lo líquido* y sitúa el agua en el centro de las experiencias visionarias y los procesos creativos³⁴⁶. El agua tiene una cualidad receptiva y mediadora que regula los procesos de circulación e intercambio, a

³⁴⁵ *Ídem*, p. 272.

³⁴⁶ Kepler, Hildegard Elisabeth. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX. En Cirilot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 87.

nivel macrocósmico y microcósmico: «Le cours de l'eau est effusion»³⁴⁷. Con esta receptividad del agua Jung, adoptando sus cualidades, se abandona y fluye hacia el espacio intermedio donde aflorará la imagen en su estado de potencia imaginante: «desde aquí se pasa a lo indiferenciado, donde nadie es igual o desigual a otro, sino que todos son uno con el otro»³⁴⁸. El agua, por lo tanto, invita al «proceso de desposesión»³⁴⁹ al que está sometido todo aquel que participe del proceso creativo. Para Jung el agua es símbolo de la cualidad maternal que hay que adoptar si se quiere engendrar vida nueva pues «la proyección del imago materno en el agua imprime a ésta una serie de cualidades numinosas o mágicas propias de la madre»³⁵⁰. En símbolos de transformación cuenta numerosos ejemplos de esta función nutricia que requiere todo proceso creativo: «Para los antiguos el mar era símbolo de génesis. Del agua surge la vida»³⁵¹. (...) «En los Vedas, las aguas son llamadas matritamah las más maternas. Todo lo viviente surge del agua, como el sol, y en ella vuelve a sumergirse al atardecer. Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el «viaje por el mar». Esas oscuras aguas de muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo en el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas. La vida no conoce la muerte: «en las olas de vida, en la tempestad de los hechos, subo y bajo, voy y vengo. Nacimiento y tumba, un mar eterno, una trama cambiante, un vivir ardiente...Goethe: fausto I)»³⁵². La función nutricia, por lo tanto, es la que ha colaborado en este momento del proceso creativo que requiere la desposesión de uno mismo. Es un paso necesario antes de dejar paso al fuego (la luz del sol) que vendrá luego para completar el proceso de transfiguración que dará lugar a la nueva forma de la imagen.

En la *figura 3*, encontramos este árbol de la vida por el que fluye el agua: «Símbolos maternos casi tan frecuente como el agua son el madero de la vida y el árbol de la vida. Sin duda el árbol de la vida es el primero de un fecundo árbol generador o sea una especie de madre generadora»³⁵³. Además, esta figura viene acompañada del último encantamiento del capítulo X que será necesario para la apertura del huevo en el capítulo XI: «De que nos sirve el poder? No queremos gobernar. Queremos vivir, queremos dar la luz y el calor y por eso te necesitamos. Así como la tierra que enverdece y todo cuerpo viviente necesita el sol, así necesitamos nosotros, en tanto espíritus, tu luz y tu calor. Un espíritu carente de sol se convierte en un parásito del cuerpo. Más el Dios alimenta el espíritu». Es decir, no queremos el poder (las figuras de la imagen o los medios como poder) sino que queremos la potencia, los medios de vida. En los encantamientos la

³⁴⁷Sigue: “Su cualidad de movilidad podría transferirse muy bien al concepto de creatividad divina o humana: implica como un ir a sacar- schöpfen- de la fuente, un fluir, un afluir o un circular, connotaciones, todas ellas del concepto alemán de creación (Schöpfung). Vincúlese con esta misma movilidad de lo líquido aquella pregunta problematizadora de la autonomía del sujeto creador: ¿cómo puede someterse algo que circula libremente a un concepto de posesión exclusiva? Con ello, hemos llegado ya al umbral de la teoría literaria medieval. Para ésta es importante resaltar otra cualidad del agua. Su falta de propiedades cimienta la función mediadora que se le atribuye. Lo que es en sí mismo informe y sin características está libre para todas las formas y abierto, así a lo otro: “Le propre de l'eau est donc d'accueillir l'autre ou de s'y plier, son propre est de n'avoir rien en propre que sa souplesse et sa ductilité pour l'autre. L'informe est libre pour toutes les formes, sa faiblesse même est riche de toutes les forces”. El agua guarda, sobre todo, una afinidad con lo trascendente (...)” Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 89.

³⁴⁸ *Libro Rojo Nantes*, p. 273.

³⁴⁹ Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 128.

³⁵⁰ Jung, C. G., *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1998), p. 231.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 230.

³⁵² *Ibidem*, p. 231.

³⁵³ *Ibidem*, p. 232.

capacidad de escuchar, de acoger y dar la palabra se antepone a las relaciones de poder y a los juegos heroicos y se convierte un acto vital revolucionario.



(Figura 3) Imagen del árbol de la vida³⁵⁴.

Pero volvamos al momento en que Jung está en el desierto y a través del agua se produce esta *desposesión de su yo*. En este punto del proceso creativo da cuenta de cómo la creación, es decir la aparición de la nueva visión, tiene lugar en este instante en el que la figura de la imagen (*yo*) se está actualizando en la potencia imaginante (*no-yo*) y, por lo tanto, la creación no proviene de un soberano independiente sino interdependiente. La conciencia o nueva visión se produce en esta interdependencia en el que el *yo* participa de esta unión con el *no-yo* que les configura mutuamente dando lugar a algo completamente nuevo. Durante el proceso siente que su *yo* se disuelve y que entra en la muerte (es el sacrificio del héroe). En ese instante, un sentimiento de vulnerabilidad le invade (abandono de sí) y acontece una nueva visión. A continuación este ejemplo del relato de la visión que acontece el 2 de Enero de 2014:

«Miré a mi alrededor y vi que la soledad se extendía en lo inconmensurable y ella me penetro con una frialdad estremecedora. Aón ardía el sol en mí, pero sentía que ingresaba en la gran sombra. Sigo la corriente que lenta e imperturbablemente, encuentra el camino a la profundidad, a la profundidad de lo venidero. Así salí aquella noche (era la segunda noche de 1914) y me colmo una inquietante expectativa. Salí para abrazar lo venidero. El camino era largo y lo venidero espantoso. Lo que vi fue el tremendo morir, un mar de sangre. De ahí deviene el sol nuevo, espantoso, y como una inversión de lo que nosotros llamábamos día. Hemos asido la oscuridad y su sol iluminara sobre nosotros, sangrienta y ardientemente como una gran caída. Cuando comprendí mi oscuridad, me sobrevino la noche magnifica y mi sueño me sumergió en las profundidades de los milenios, y desde ahí ascendió mi Fénix. Mas, ¿qué sucedió con mi día? Se encendieron antorchas, la ira sangrienta y la disputa ardieron. Cuando la oscuridad tomo el mundo, se alzó la guerra infernal y la oscuridad destrozó la luz del mundo, pues esta era inconcebible para la oscuridad y ya no servía más. Por lo tanto, tuvimos que saborear el infierno. Vi en que vicios se transforman las virtudes en este tiempo, *como* tu suavidad se convierte en dureza, tus bondades en crudeza, tu amor en odio y tu entendimiento en locura. (...) Pero te das cuenta de una cosa: que la virtud y el vicio son hermanos. Necesitamos el frio de la muerte para ver claramente. La vida quiere vivir y morir, comenzar y terminar. No estás obligado a vivir eternamente, sino que también puedes morir, pues hay una voluntad en ti para ambas cosas. La vida y la muerte tienen que mantener la balanza en tu existencia. Los hombres de hoy necesitan una gran porción de muerte, pues demasiadas cosas incorrectas viven en ellos, y demasiadas cosas correctas murieron en ellos. Correcto

³⁵⁴ Imagen n° 63 de *El Libro Rojo* edición facsímil.

es lo que mantiene el equilibrio, incorrecto lo que perturba el equilibrio. Mas, una vez alcanzado el equilibrio, entonces es incorrecto aquello que mantiene el equilibrio y correcto lo que lo perturba. El equilibrio es vida y muerte a la vez. A la completitud de la vida le pertenece el equilibrio con la muerte. Si acepto la muerte, entonces enverdece mi árbol, pues la muerte incrementa la vida. Si me sumerjo en la muerte que abarca al mundo, entonces se abren mis capullos.! ¡Cuánto necesita de la muerte nuestra vida!»³⁵⁵.

Jung advierte la inversión que se ha producido con relación al significado de la imagen: si la imagen antes era vida ahora es solo figura. Por lo tanto, ahora se prepara para invertir esta relación. El relato de la visión muestra cómo dicha inversión requiere dar un paso en la desposesión del *yo* que se va a sentir como una caída: «Me avergoncé de mi debilidad»³⁵⁶ dirá Jung en su posterior autobiografía. El abandono de sí y el sacrificio del héroe son los movimientos de descenso que abren el círculo hermético que conduce, en viaje de ida y vuelta, al mundo intermedio y que son la llave de la vivencia del símbolo. Alcanzar el punto intermedio que le llevará de nuevo al cielo es, en un primer momento, como entrar en la muerte. Una vez que entra en la muerte también entra en la vida y se produce lo que Jung llama la ascensión del Fénix. Al final del relato asegura que en ese instante «la vida comenzó a moverse otra vez»³⁵⁷.

El testimonio de Jung nos ayuda a comprender qué sintió en su proceso de *desposesión del yo* y a qué miedos tuvo que enfrentarse para separarse de su subjetividad y entrar en su condición transpersonal. Vida y muerte, por lo tanto, como fases inseparables durante un proceso creativo que no tendría lugar sin este paso, a través del abandono de sí, de una conciencia de un *yo* individual a una conciencia de *yo* en relación con el *no-yo* en el mundo imaginal. Lo relacional en Jung hace converger, a través de la imagen el interior y el exterior. Las transformaciones de la imagen dan lugar simultáneamente a una reconciliación psicológica de opuestos al mismo tiempo que el *yo* se reconcilia con el mundo. Ambas transformaciones (la interior y la exterior) están vinculadas o confluyen en la imagen, es decir, la configuración es mutua a través de las transformaciones simbólicas de la zona intermedia. De forma que *lo que es arriba es abajo*. Es decir, la perspectiva psicológica y sociológica desaparecen y encuentran su *conjunctio* en el símbolo.

En cualquier caso, lo importante es comprender que la nueva visión viene acompañada del despertar de una nueva conciencia mediática en la que el *yo* ya no está aislado, es decir la psique no es algo individual sino agenciado. La psique, por lo tanto, es lo que contiene al *yo* en relación con su *si-mismo* (que es su *no-yo* o su *yo* transpersonal) que será el fundamento de su teoría de *la individuación* de su alma o el proceso de encarnación del alma. Este momento de unión o *conjunctio* es un proceso: la imagen atraviesa un proceso cíclico durante un proceso creativo en el que se produce un intercambio entre lo individual y lo colectivo, entre lo visible y lo invisible. entre la tierra y el cielo. Esta secuencia de su transformación se muestra de forma plástica y alegórica en las imágenes que acompañan estos textos de los capítulos IV a VII:

³⁵⁵ Libro Rojo edición de Nantes, pp. 272-273.

³⁵⁶ Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), p. 209.

³⁵⁷ Libro Rojo edición de Nantes, p. 276.

- a) Jung pasa por el desierto como requisito para «vaciar» de las retóricas o figuras de la imagen (figura 4). En la representación vemos cómo tiene que atravesar caminos laberínticos llenos de figuras para llegar al desierto donde la figura desaparece ante la potencia desfiguradora del agua.



(figura 4)³⁵⁸

- b) Este «vaciado» da lugar al hueco, al vaso para hacer las mezclas o la zona intermedia donde tendrá lugar la *conjunctio*. Durante la *conjunctio* (unión de la figura de la imagen con la potencia imaginante o imagen) acontece la vivencia del símbolo que es la transfiguración o nueva visión que tiene lugar a partir de esta *conjunctio*. En la imagen vemos que este símbolo es el escarabajo que es su símbolo de renacimiento (figura 5). En esta ampliación de la figura anterior (figura 4) vemos que la función del agua a sico acoger el símbolo del escarabajo que es este renacer de la forma de la imagen a su estado de potencia imaginante o imagen.



(figura 5)³⁵⁹

- c) El agua ha destruido las figuras retóricas de la imagen y aparece el símbolo del gusano que es el encuentro con la muerte de la identidad que sostenían dichas figuras (figura 6). En este mismo relato aparece el gusano en relación con el escarabajo, por lo tanto, indican que está aconteciendo un ciclo de muerte y renacimiento de las formas de la imagen: una transfiguración.

³⁵⁸ El Libro Rojo edición facsímil - figura 15.

³⁵⁹ El Libro Rojo edición facsímil - figura 22.



(figura 6)³⁶⁰

- d) El ciclo muerte-resurrección reanuda la conciencia mediática o la conciencia de esta zona intermedia o campo compartido (figura 7). Gracias al poder del agua la figura de la imagen se ha desfigurado y su estado es similar al del estado acuoso (fondo azul). En ese estado «flotante» y desfigurado de la imagen es posible que tenga lugar la mediación necesaria para la nueva reconfiguración.



(figura 7)³⁶¹

La figura anterior (figura 7) corresponde al momento en que tras el descubrimiento del ciclo vida- muerte- resurrección de la forma de la imagen, acontece una conversación entre *Yo*, *Amonio* y *El Rojo*. Jung ha llegado al espacio intermedio donde esta reunión simbólica entre ellos es posible: «Queridos amigos, me alegra de corazón verlos tan alegres juntos³⁶²». En la zona intermedia las dicotomías desaparecen y a partir de su reunión es posible el florecimiento de los símbolos o la nueva vivencia: «Yo había absorbido la vida de mis dos amigos en mí: en las ruinas de los templos creció un árbol verde»³⁶³. Esta unión dura aparentemente solo un instante:

«Yo: ‘! ¡Entonces os ha reunido la necesidad de la vida! Así que daos paz y toleraos unos a otros’.

Ambos: ‘Eso no lo podremos hacer nunca’.

Yo: ‘Ay, ya veo, en eso radica el sistema. Ciertamente, preferiríais extinguiros primero? ¡Ahora, viejos fantasmas, dejadme el camino libre!’»³⁶⁴.

³⁶⁰ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 29

³⁶¹ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 32.

³⁶² *Libro Rojo edición Nantes*, p. 279

³⁶³ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 280

³⁶⁴ *Ibidem*.

La *figura 7* se asemeja al monumento funerario de Gala Placidia (*figura 8*) que hay en Ravena y que impresionó mucho a Jung durante un viaje en 1913³⁶⁵. La antesala al cuadro es una cúpula de mosaico azul que envuelve al espectador. En su autobiografía cuenta que quedó muy impresionado por la tenue luz azul que inundaba la sala y en la que ellos (él y su acompañante) quedaban sumergidos con todo su cuerpo.



Figura 8: Fotografía de Gala Placidia en Rávena³⁶⁶.

También señaló la disposición de dos cuadros uno con respecto a otro en el interior del mismo edificio: el cuadro del bautismo en el Jordán estaba situado en la sala del ala sur y los Hijos de Israel a través del mar que se encontraba en el norte. Sin embargo, lo que más le impresionó es la experiencia que tuvo contemplando un mosaico junto a un amigo:

«Lo más impresionante era el cuarto mosaico, en el ala occidental del baptisterio, que fue el último que miramos. Representaba a Cristo alargando la mano a Pedro cuando éste se hundía. Ante este mosaico nos detuvimos por lo menos veinte minutos y discutimos acerca del rito primitivo del bautismo, especialmente sobre la maravillosa concepción del bautismo como iniciación que estaba vinculada a un verdadero peligro de muerte. Las iniciaciones de este tipo comportaban frecuentemente un peligro para la vida, con lo que se expresaba la idea arquetípica de la muerte y la resurrección. Así pues, el bautismo originariamente constituía una verdadera «inmersión» que por lo menos aludía al peligro de morir ahogado. Del mosaico que representaba a Pedro hundiéndose en las aguas conservé el más claro recuerdo y todavía hoy lo veo con todo detalle ante mí: los tonos azules del mar, las piedras del mosaico, las franjas con inscripciones que salían de las bocas de Cristo y de Pedro y que intenté descifrar. Después de abandonar el baptisterio fui inmediatamente a Alinari para comprar fotografías del mosaico, pero no encontré

³⁶⁵ *Libro Rojo Facsímil*, p. 273- nota 81.

³⁶⁶ Imagen extraída de internet.

ninguna. Dado que el tiempo apremiaba —se trataba de una breve visita—, dejé para más tarde el comprarlas; pensé que desde Zúrich podría encargárselas. Cuando estuve de nuevo en casa rogué a un conocido que pronto haría un viaje a Rávena, que me procurase las fotografías. ¡Naturalmente no pudo conseguirlas, pues comprobó que los mosaicos que le describí no existían! Mientras tanto di un seminario en el que hablé acerca de la concepción primitiva del bautismo como iniciación y en tal ocasión mencioné los mosaicos que había visto en el baptisterio de los ortodoxos. Aún hoy recuerdo los detalles con toda claridad. Mi acompañante no pudo creer durante mucho tiempo que lo que ella vio «con sus propios ojos» no existiera. Naturalmente, es muy difícil comprobar si y hasta qué punto dos personas ven lo mismo al mismo tiempo. Pero en este caso puedo asegurar suficientemente que nosotros dos, siquiera en los rasgos principales, vimos lo mismo»³⁶⁷.



(Figura 9) Ampliación del mosaico de Gala Placidia³⁶⁹.



(Figura 7) ³⁶⁸.

Esa impresión de campo compartido con otro, de estar viendo juntos algo que no existe es la misma impresión que se desprende de la *figura 7*, que hemos visto anteriormente y que acompañan el encuentro de *Amonio* y *El Rojo* en el capítulo VII: los dos puntos rojos están sumergidos en un fondo azul del mismo modo que dos personas pueden compartir un mismo campo psicológico, lo que demuestra la disposición medial de la psique. Jung y su amigo comparten campo psíquico (color azul de la *figura 7*) gracias a la función trascendente que amplía los límites de la psique y se extiende hasta una zona intermedia donde es posible la transmutación alquímica que ambos comparten y que da lugar a la visión de la imagen nueva: «Y cuando había crecido, ahí me encontré en la tierra media y vi que era primavera³⁷⁰». De esta transmutación o “inmersión” todos han salido transformados y han *crecido*. Ya Amonio, el anacoreta, le confiesa que su último encuentro le condujo a realizar cambios en su vida:

«Así que sabe que tú, malvado espíritu, has hecho conmigo una obra espantosa. Me sedujiste con tu maldita / curiosidad para que extendiera ávidamente mi mano a los misterios divinos, pues en aquel entonces me hiciste consciente de que en realidad yo no sabía nada sobre eso. Tu observación de que yo necesitaba la cercanía de los hombres para llegar a los misterios supremos me anestesió como un veneno infernal. Inmediatamente después reuní a los hermanos del valle y les anuncié que se me había

³⁶⁷ Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010), pp. 334-335.

³⁶⁸ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 32.

³⁶⁹ Fotografía extraída de internet (Wikipedia Gala Placidia).

³⁷⁰ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 280

aparecido un mensajero de Dios -tan despiadadamente me has encandilado- y que me había ordenado fundar un monasterio con ellos. Cuando el hermano Fileto formuló una objeción, lo rebatí haciendo referencia a aquel pasaje de la Santa Escritura donde dice que no es bueno que el hombre este solo. Así fundamos el monasterio cerca del Nilo, donde podíamos ver pasar los barcos»³⁷¹.

También *El Rojo* se vio afectado en el encuentro:

«Me convertí en abad y como tal solo yo tenía derecho a bailar frente al altar, como David frente al Arca de la Alianza. Mas poco a poco también comenzaron a bailar los hermanos, incluso la comunidad devota, y finalmente bailó toda la ciudad»³⁷².

Para Jung, por lo tanto, este horizonte compartido revela la verdadera dimensión medial de la psique. La zona intermedia donde acontecen las transformaciones es un instante en el que el espacio tiempo se abre y acontece un proceso creativo en el que las figuras de la imagen realizan un ciclo de vida- muerte- renacimiento completo. Jung ha comprendido el ciclo vital de las figuras de la imagen: durante el instante de apertura del tiempo se simultanean los dos estados de la imagen en un proceso dará lugar a una nueva forma de ver y de ser.

Amador Vega hace una reflexión hablando sobre Rothko que podemos aplicar también a este caso. Para él una visión semejante tiene su origen en Nietzsche cuando quiere hacer coexistir a Apolo y Dionisio. Este homólogo con el arte contemporáneo muestra los dos momentos de una obra de arte: la figurativa y la desfigurativa: «Si Apolo es el dios de las ‘potencias figurativas’, y en tanto que dios escultor y solar es creador, Dionisios es el dios que surge de la oscuridad que habita en las profundidades abismales de los hombres y que se manifiesta en la orgía, el sueño y la música extática como potencia destructiva. Ambos instintos ejemplifican, por un lado, una vía que configura y construye, inspirada en la luz solar y la claridad, y por otro, una vía que desfigura y destruye, amparada en la claridad del alma ebria. Pero para dar lugar a ‘todo un mundo nuevo de símbolos’ ambos instintos no deben rechazarse»³⁷³. Vega pone de ejemplo la pintura de Rothko como un arte que «diluye cualquier identidad cultural» y busca «un sustrato cultural para el mito». Durante el proceso de desobjetivación que abre la puerta del opus, se produce una desfiguración de la imagen que destruye el concepto heroico del yo («la destrucción del mundo figurado, engañoso en su aparente claridad, lleva consigo la destrucción de lo individual»³⁷⁴.) y lo reconstruye actualizándolo en un doble movimiento de ruptura y continuidad. Aby Warburg llamaba «polaridad orgánica», en la creación artística, a este hecho de «conjugación de las oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas» que resultaban imprescindibles para «alcanzar una sinopsis que reúna sentimiento vital y estilo artístico»³⁷⁵. Por lo tanto, siempre hay dos movimientos de la imagen esenciales durante un proceso creativo. Así lo expresa John Dewey:

«Hay dos clases de mundos posibles en los que la experiencia estética no puede ocurrir. En un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se

³⁷¹ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 278.

³⁷² *Libro Rojo edición Nantes*, p. 280

³⁷³ Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. (Madrid: Siruela, 2010), p. 43.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 45.

³⁷⁵ Warburg, Aby. “La última voluntad de Francesco Sassetti” (1907). En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. (Madrid: Alianza editorial, 2005), p. 198.

movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. Igualmente es cierto, sin embargo, que en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo ya está completo no hay realización»³⁷⁶.

Es el instante en el que el *yo* (figura de la imagen) está en *conjunctio* con el *no-yo* o yo transpersonal (imagen) es cuando la figura de imagen se actualiza (transmuta), puede reanudar su ciclo o movilidad vital, es decir, se revitaliza y entonces acontece la nueva visión o vivencia del símbolo: «No es que sepa cuál es mi meta lejana. Adelante veo horizontes azules: me basta como meta. Corro a Oriente hacia mi amanecer. Quiero mi amanecer»³⁷⁷.

Alois M. Haas hablando del amanecer de Dante en *La Divina comedia*, y que también podemos aplicar al caso que nos ocupa, tal y como veremos más adelante cuando analicemos las transformaciones del mandala, hace referencia a este amanecer como el Empíreo o lugar de la contemplación inmediata de Dios³⁷⁸ y dice al respecto:

«Así pues, se trata de algo más que un simple ascenso a un nuevo ámbito celestial se trata del destino final de la vida en general. De ahí la imagen singular del amanecer – la imagen del *cambio* de la percepción intelectual, que aquí conduce del pensamiento discursivo racional en pasos y categorías mentales a la percepción de tipo intelectual intuitivo y que trae al *instante* (es decir, en la *eternidad* del Paraíso y no *in statu viae*) la iluminación. El hecho de que hoy en día tales *Durchbrüche* (brechas) – para utilizar una de las palabras favoritas del Maestro Eckhart- se articulen, como momentos sacados del ámbito religioso en el contexto de la literatura secular- atea como una herencia de la Mística en conceptos como ‘Ahora’ (Montaigne, Hölderlin, Kierkegaard, Heidegger, Robert, Musil), ‘Epifanía’ (James Joyce), ‘Instante’ (Goethe, Nietzsche, Proust). ‘Moments of Being’ (Virginia Wolf), ‘Belleza compulsiva’ y ‘Acontecimiento’ (André Bretón, Heidegger), ha sido reconocido por investigadores clarividentes, incluso aunque algunos de ellos como Karl Heinz Bohrer, expresen un voto limitador contra la tendencia ‘de resaltar los elementos místicos de la literatura moderna clásica en contraposición a su planteamiento modernista y ateo, teniendo en cuenta sólo de modo periférico los textos pertinentes de Europa Occidental’. Si bien las tendencias ateístas precisan aún hoy en día del socorro erudito para continuar siendo válidas, los vehículos lingüísticos de la antigua mística sobre la iluminación repentina tienen que constar aquí como señales de un contexto que, tengo la sensación que hasta ahora ha permanecido en las sombras, porque el pensamiento del instante se apropia de una dinámica que frecuentemente –y en ello reside en la naturaleza de tales sacudidas– se retira, emancipándose de todas las derivaciones»³⁷⁹.

Haas concluye que a partir de las experiencias de los textos (y de las experiencias en general) «se ponen en marcha dinámicas de ‘interpretación y de sentido’ de su contexto en ‘los niveles de la *Poesis* (la creación) como en el de la *Aisthesis* (la recepción) y la *Catarsis* (la comunicación)’»³⁸⁰.

³⁷⁶ Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008), p. 25.

³⁷⁷ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 284

³⁷⁸ Haas, Alois M. «Mística en contexto». En Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 75.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 75-77

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 85.

2- *El fuego o el ascenso.*

Adquirir conciencia en la zona intermedia ha sido posible gracias a la función trascendente de la imaginación que ha posibilitado un encuentro entre el *yo* y con el *sí mismo*, (que es el *yo* en su estado *transpersonal* y profundo), entre la figura de la imagen y la imagen. En esta zona intermedia o zona *imaginal* acontece el símbolo. Esta zona, como ya mencioné en la introducción, no sería un lugar sino la transformación de cualquier lugar por su contemplación a la luz visionaria³⁸¹.

En el caso personal de Jung esta contemplación será posible (como ya he ido avanzando en sucesivos spoilers) a través de un arquetipo de dios que va a despertar en su psique. Para él, es este es el símbolo de su cultura que permite incorporar psicológicamente (y no de forma metafísica) la función trascendente y por lo tanto la medialidad en la psique individual. Al incorporar este símbolo, dios ya no está fuera como algo ajeno sino que se introduce dentro de la psique y de este modo ensancha la conciencia. De este modo la potencia creadora pasa a ser algo de lo que todos participan. El despertar de este arquetipo en su alma le posibilita abrir un espacio de intimidad, y por lo tanto de agencialidad, a través del cual podrá volver a contemplar el mundo a luz visionaria. Esta nueva visión le permitirá acceder a realidad, es decir, a lo que hasta ahora nunca había visto. El símbolo de la apertura de esta contemplación será en *El Libro Rojo* un huevo. Jung habla en *Símbolos de transformación* de «La formación del huevo del mundo»³⁸² como origen de todo proceso creativo.

El encuentro con la figura de Izdubar a partir del capítulo VIII, durante una imaginación activa, muestra el proceso de sanación de este arquetipo de dios (conciencia mediática) que estaba enfermo. Algo que será imprescindible para que se pueda abrir el huevo y la brecha en el tiempo. En la conversación con Izdubar vuelven temas recurrentes de *El Libro Rojo* como la separación entre magia/ ciencia o lo irreal/real y la necesidad de superar tales dicotomías. Izdubar ha enfermado al entrar en contacto con la ciencia de Jung y, por lo tanto, necesita una cura que no esté sometida a esta ciencia. Jung comprende que la cura de Izdubar no puede apoyarse en una atención sanitaria basada en la evidencia, sino que solo un cuidado íntimo, y por lo tanto imaginal, basado en los ojos del corazón, podrá sanarle. El concepto de intimidad de Jung, por lo tanto, no es solitario sino mediático. Por este motivo, conversa con él, le cuida y aviva el fuego que hay *entre* ellos y que ha de calentarles:

«Un viejo fuego secreto arde entre nosotros, brindando escasa luz y abundante calor. El fuego antiquísimo que vencía cualquier necesidad ha de encenderse otra vez, pues la noche del mundo es extensa y fría, y la necesidad es grande. El fuego bien salvaguardado reúne a los distantes, a los que tienen frío y que no pueden verse ni alcanzarse el uno al otro, y vence el padecimiento y quiebra la necesidad. Las palabras junto al fuego son ambiguas y profundas, y señalan a la vida el recto camino. El ciego ha de estar rengo para no correr al abismo y el rengo ha de estar ciego para no mirar con ansia y despectivamente las cosas que no puede alcanzar. ¡Que ambos sean conscientes de su profundo desvalimiento para que honren otra vez el fuego santo, las sombras que están sentadas junto al fogón y! las palabras que caminan alrededor de la llama»³⁸³.

³⁸¹ Ver nota 97

³⁸² Jung, C. G., *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1998), p. 272.

³⁸³ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 292

El fuego sagrado está encendido de nuevo entre ellos y la llama flamea: «La llama que flamea en lo alto es el camino medio cuya vía luminosa corre entre lo humano y lo divino»³⁸⁴. Para Jung esta intimidad es la llama que se activa al practicar los medios: «la luz del camino medio está encerrada en el huevo»³⁸⁵. Según el filósofo Sloterdijk es este campo de proximidad, como el que hemos visto en el mosaico (imagen 32), es donde se producen los intercambios fundamentados en una intersubjetividad³⁸⁶.

«Lo que el siglo XVI los europeos llaman magología no es –según Sloterdijk– otra cosa que la acción del hombre mental y espiritualmente abierto al mundo, que se ejercita para cooperar con las acciones y efectos recíprocos discretos entre las cosas en un universo altamente comunicativo. Para entender este proceso en relación con los nuevos fenómenos medievales, Sloterdijk analiza el pensamiento arcaico y la metafísica clásica, a partir de la idea de que el medio primordial es el cerebro humano. Precisamente en el capítulo 3 de *Esferas I*, ‘Para una historia de ideas de la fascinación por la proximidad’, Sloterdijk se propone analizar la magia intersubjetiva que se funda en esta complementariedad, en las fuerzas unitarias que –por ejemplo– actúan entre los amantes»³⁸⁷.

Para mantener la «magia» y el canal del espacio intermedio disponible, Jung considera necesario despertar el arquetipo de dios en el alma y esto solo es posible proporcionando una cura y unos cuidados que aseguren la activación de la función trascendente de la imaginación. La lógica que sigue su argumentación es la siguiente: si se considera a dios un producto de la imaginación, al activar este arquetipo de dios en la psique, la función trascendente o imaginación activa vivirá en alma y por lo tanto los canales de mediación intersubjetivos quedarán restablecidos. Para esto hay que vivir en dios y esto significa vivirlo como un símbolo, es decir, participar de su potencia mediática y no de las retóricas y los dogmas de la iglesia:

«Así mi Dios encontró la salvación. Lo salvo precisamente aquello que uno consideraría fatal, a saber, que se lo declare una elucubración de la imaginación. Cuantas veces se creyó ya que de esta manera los dioses serían llevados a su fin. Esto fue evidentemente una gran ilusión engañosa: pues justamente así el Dios es salvado. No pereció, sino que se convirtió en una fantasía viviente, cuyo efecto experimente en mi propio cuerpo: la pesadez que me correspondía en esencia desapareció, el camino frío-caliente del dolor ya no quemaba ni helaba mis suelas, la pesadez ya no me mantenía oprimido contra el suelo, sino que el viento me llevaba livianamente como una pluma, al mismo tiempo que yo llevaba al gigante. (...) Lleva a tu Dios contigo. Llévalo hacia abajo a tu tierra oscura donde vive la gente que cada mañana se frota los ojos y aun así ve siempre lo mismo y nunca lo otro. Lleva a tu Dios hacia abajo, a la bruma preñada de veneno, mas no como aquellos encandilados que quieren iluminar la oscuridad con luces, las cuales, sin embargo, la oscuridad no comprende, sino que lleva secretamente a tu Dios al techo que lo acoja. (...) Por eso, no hables y no muestres al Dios, sino quédate sentado en un sitio solitario y canta los encantamientos al modo antiguo: Coloca el huevo delante de ti, al Dios en su comienzo. Y contéplalo. E incúbalo con la magia cálida de tu mirada»³⁸⁸.

³⁸⁴ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 294

³⁸⁵ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 303

³⁸⁶ Sloterdijk, Peter. *Esferas II, Globos, Macroesferología* (Madrid: Siruela, 2004), p. 197.

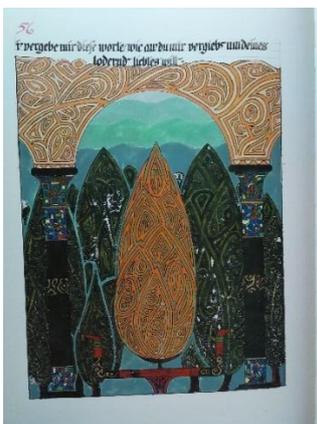
³⁸⁷ Vásquez Rocca, Adolfo. *Sloterdijk; secretos bizarros de Freud, discretas obsesiones telecomunicativas y primeras formaciones de psicología profunda europea*. En EIKASIA, Revista de Filosofía, N° 78 - 2011.

³⁸⁸ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 302.

Aun así, me gustaría comentar, que considero que este proceso es más que una intersubjetividad pues la intersubjetividad presupone subjetividades compartidas, pero subjetividades al fin y al cabo y por lo tanto, opera dentro de la lógica mental. La *conjunctio*, en cambio no es una intersubjetividad sino una transpersonalidad. Es decir, que es acto simbólico transmuta disolviendo las subjetividades y, por lo tanto, restablece una auténtica comunión o alquimia.

Una vez restablecidos los canales del mundo imaginal la magia puede volver a tener efecto: la cura de lo sagrado está hecha y el campo de intimidad está activo y disponible para acoger la revelación del símbolo. Aquel que ama (el que ama es el que sabe reunir la tierra con el cielo, no estamos hablando por lo tanto de un amor mental intersubjetivo) podrá volver a descubrir la novedad a través de la *cálida mirada* de sus ojos interiores que son los únicos que pueden hacer nacer la llama. El agua ha desfigurado y el fuego cálido ha figurado en nueva forma flexible (la llama) que ilumina la revelación. El agua es el descenso que abre el círculo hermético y el fuego es el ascenso que viene a cerrarlo. Según Marius Schneider: «El agua y el sol (la imagen sonora y la sombra) son indispensables para vivir, pero ambos en su forma extrema conducen también a la muerte, merced a la fuerza de atracción que ejercen estos elementos sobre los hombres. Por ser indispensables, agua y sol atraen al ser humano y, según la misma ley, lo alimentan y lo matan»³⁸⁹.

En la *conjunctio* de ambos elementos acontece el símbolo que Jung habrá de vivir y que es su caso es el niño divino o cristo. Despertar el arquetipo de dios en sí mismo le hace hacer volver a ser capaz de pronunciar los encantamientos. En los *encantamientos* del capítulo X de *El Libro Rojo*, Jung nos sitúa en este campo de magia que se calienta en esta intimidad, que «encanta», que acoge y que va a posibilitando la apertura del huevo. En ese instante íntimo, la transmutación alquímica se produce, dios flamea en la llama y la imagen arde (*figura 10 y 11*):



(Figura 10)³⁹⁰



(Figura 11)³⁹¹

Estas dos imágenes corresponden a dos de las oraciones de encantamientos que contiene el capítulo X. Vemos dos llamas que conectan la tierra con el cielo. La llama, por lo tanto, es un símbolo de ascenso. Según Gastón Bachelard, que ha dedicado un bello

³⁸⁹ Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. (Madrid: Siruela, 2013), p. 22.

³⁹⁰ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 56.

³⁹¹ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 64.

libro a la poética de la llama dice «si se quiere alcanzar esa ‘altura psíquica’ es necesario insuflar materia poética en todas las impresiones»³⁹² y, por lo tanto, «el verbo encender debe ingresar, entonces, en el vocabulario del psicólogo»³⁹³. Para el filósofo, mientras que las metáforas del lenguaje «no suelen ser más que pensamientos que se desplazan movidos por la voluntad de decir mejor o de otra manera las cosas»³⁹⁴, el símbolo desactiva el pensamiento dirigido y abre los caminos del pensamiento imaginal y el ensueño poético. Por lo tanto, «todo soñador de vela es un poeta en potencia»³⁹⁵ y «recordar y fulgurar exigen la misma paciencia». Si «un soplo apaga esa luz; una chispa vuelve a encenderla»³⁹⁶ porque «la llama es un ser-devenir, un devenir-ser»³⁹⁷ y en ella «todas las fuerzas de la naturaleza están activas»³⁹⁸.

A partir de este capítulo la experiencia vivida de Jung se intensifica en sus experimentaciones y las imágenes se vuelven cada vez más simbólicas pues «no hay muchas verdades sino sólo pocas. Su sentido es demasiado profundo como para ser captado de otra forma que no sea el símbolo»³⁹⁹. A través del proceso que le ha llevado a la apertura del huevo se le revelará en las próximas experimentaciones el secreto último: «Tú eres un amante, has logrado unir lo superior con lo inferior»⁴⁰⁰. El amante, por lo tanto, (como la imagen que arde) es un mediador: huye de los esencialismos, cultiva los intermedios y activa la imaginación. Se abandona a la fragilidad del encuentro que va a transformarle en relación y se dispone para acoger y comunicar la nueva visión. No es un sujeto soberano sino interdependiente pero esta interdependencia es un regalo pues asegura la capacidad de *tocar* y quedar *tocado*, y por lo tanto, de ser transformado.

Como ya he comentado, era fundamental para el acontecimiento de la revelación simultánea, en la apertura de la brecha o la zona intermedia, la esencia del agua y el fuego: el agua es desfiguradora pero acogedora, la llama es figuradora pero insufla aliento de vida⁴⁰¹. Esto es muy importante porque significa que, para recuperar el arquetipo del niño divino en el alma, es decir, para que nazca la nueva figura de la imagen (nueva visión) debe tener lugar una *conjunctio* entre dos esencias distintas. Jung ha incubado el huevo y la nueva forma de la imagen ha nacido. Esto le hace sentirse como una madre: «Yo mismo me convertí en su madre nocturna que incubo el huevo del comienzo»⁴⁰². El huevo hace referencia al huevo cósmico o la semilla de la potencia que hay que acoger para que nazca.

³⁹² Bachelard, Gaston. *La llama de una vela* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015), p. 9.

³⁹³ Ídem, p. 8

³⁹⁴ Ibídem.

³⁹⁵ Ibídem.

³⁹⁶ Bachelard, Gaston. *La llama de una vela* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015), p. 25.

³⁹⁷ Ídem, p. 35.

³⁹⁸ Ídem, p. 56.

³⁹⁹ *Libro Rojo Facsímil*, p. 290.

⁴⁰⁰ *Libro Rojo Facsímil*, p. 316.

⁴⁰¹ Para Husserl, la variación eidética, variación imaginativa o fantasía libre es un momento del acto a través del cual somos capaces de captar una esencia (un tipo de intuición categorial que se llama “ideación” (sexta investigación lógica), pero también un acto por el cual descubrimos leyes de esencia, es decir, el modo en que dos esencias se relacionan entre sí (tercera investigación lógica). La referencia fundamental es Husserliana XXIII. Hua XXIII. *Phäntasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass* (1898-1925). Edición de Eduard March, 1980.

⁴⁰² *Libro Rojo Facsímil*, p. 310

Jung considera que no se puede abandonar una «forma de adaptación sin tener otra que la sustituya» porque si no uno «regresará a la senda antigua, con gran desventaja para él, puesto que desde entonces el mundo ambiente se ha modificado esencialmente»⁴⁰³. Por este motivo, la nueva forma de la imagen solo nace cuando se simultanean los acontecimientos necesarios para completar un ciclo vida-muerte-renacimiento con todos sus estadios. Un ciclo que no tiene un orden único pues: «Luego dijo Jesús: Yo he venido a este mundo para hacer juicio, para que los ciegos vean y para que los que ven se vuelvan ciegos» (Juan 9:39).

En el caso de Jung, su tarea ha requerido:

1º Terminar con la figura de la imagen que sostenía la visión de un yo creador y autónomo y empezar a pensar en términos de proceso creativo agenciado.

2º Comprender que dicho proceso creativo solo acontece en una mediación capaz de acoger el conflicto (vida-muerte) y trascenderlo. Por lo tanto, para ser transformativo el proceso ha de ser simbólico, nunca lógico. Para ello el yo necesita restablecer su capacidad mediadora y para ello, tendrá que actualizar primero las figuras de sus imágenes que no le dejan pensar en términos de agencialidad. En el caso de Jung, tendrá que incorporar distintos arquetipos: caos, destrucción, recepción... Para esto primero tendrá que resolver sus prejuicios con respecto a la relación entre lo eterno femenino y el mal, un tema que es simbolizado también por medio de la serpiente en el capítulo del I y II del Liber Secundus⁴⁰⁴.

3º Realizar su desobjetivación crítica y vivir sus símbolos. Para esto primero necesitará aprender a dejar morir y nacer las formas de sus imágenes y prepararse para acoger formas nuevas. Una vez lo haya hecho aquello que estaba inconexo quedará otra vez conectado y la intimidad esencial, fuente de nutrición de todo proceso creativo, podrá *fluir* otra vez y empezar un nuevo ciclo.

El Libro Rojo no es un libro lineal sino que muestra unos acontecimientos que se superponen o que han de ser vividos simultáneamente para acceder al símbolo. Por eso las ideas se repiten y los símbolos vuelven a aparecer una y otra vez en distintas etapas y aquello que no se ha podido resolver de forma conjunta vuelve a aparecer como tarea vital pendiente. Este aparente caos da testimonio de los entramados de todo proceso transformativo: no siguen una línea ordenada y por ello su método es el caos. Es algo similar a lo que sucede en los videojuegos. Uno necesita ir consiguiendo algunos recursos y habilidades para pasar de pantalla y si no lo hace queda atrapado y la misma pantalla se repite en bucle hasta que ha dado con una clave nueva que posibilita el salto a la siguiente pantalla.

En *El Libro Rojo* esta sensación se va intensificando cada vez más y por eso la sensación es repetitiva y a veces angustiante. Es muy importante tener en cuenta este detalle, ya que, aunque en este trabajo estoy desglosando los acontecimientos de forma

⁴⁰³ Jung, C. G., *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1998), p. 243.

⁴⁰⁴ La serpiente es un símbolo vivo que atraviesa todo *El Libro Rojo* y se va metamorfoseando durante el camino. En el capítulo I del Liber Secundus es símbolo del caos y en el II de lo femenino pero este símbolo irá mutando hacia otros significados. Por los límites a la extensión de este trabajo no lo desarrollaré en detalle.

lineal por un motivo práctico de exposición, en realidad, no hay un orden determinado y las lógicas de este proceso no son las mismas que la lógica de esta escritura. Como se puede apreciar los temas vuelven en distintas formas y se metamorfosean, tal y como muestra el símbolo de la serpiente, hasta alcanzar un clímax. A continuación, seguiré explorando cómo continúa haciendo frente Jung a estas necesidades en el *Liber Secundus* a partir de la apertura del huevo y efectivamente, veremos cómo algunos temas ya tratados vuelven a aparecer otra vez. En este último capítulo acogemos el momento en que Jung vive su zona intermedia, a través de su símbolo, y consigue conectar todos los tiempos.

2.3.3 El acto simbólico o la imagen corpórea: el tiempo de la vida.

«Sin superposición ni transparencia vi todos los puntos del universo»⁴⁰⁵. (Jorge Luis Borges)

Jung a comprendido que no se puede matar al héroe (figura de la imagen del *yo* aislado) sin simultanear dicho asesinato con la capacidad nutricia que acogerá la nueva forma de la imagen (un concepto de *yo* agenciado y una psique mediática): «*Ven, niño, al padre y a la madre*»⁴⁰⁶. Es decir, se necesita la *conjunctio*, del *yo* con el *sí-mismo* (*yo* transpersonal y profundo). Sin embargo ¿cómo matar y hacer nacer a la vez? Se va dando cuenta de que esta paradoja solo se puede resolver simbólicamente, experimentando en primera persona el hecho de que «la muerte es considerada como un retorno al seno materno (para renacer)»⁴⁰⁷. Si no consigue este renacimiento al mismo tiempo que realiza el asesinato no podrá alumbrar una nueva forma de la imagen ni tener una nueva visión. En caso de que solo mate al héroe, es decir, a la antigua forma de la imagen, podría sucumbir en el nihilismo extremo o, en menor medida, en un criticismo feroz que destruye todo pero no es capaz de crear nada nuevo (será crítico, pero no empático). Por este motivo, necesita el proceso completo: matar y hacer nacer y para esto es imprescindible la experimentación y la vivencia del símbolo. Solo a través de una vivencia de acogida se pueden practicar los medios y puede ocurrir algo lo nuevo. Por lo tanto, un proceso creativo que quiera ser transformativo necesita conciliar ambas acciones de una forma vivencial.

«La imagen de la madre de Dios con el Hijo, que yo preveo, me anuncia el misterio de la transformación. Si el prepensar y el placer se unifican en mí, entonces surge de eso un tercero, el hijo divino, el cual es el suprasentido, el símbolo, el paso al otro lado en una nueva criatura. No me convierto yo mismo en suprasentido o símbolo, sino que el símbolo deviene en mí, incluso de tal manera que él tiene su sustancia y yo la mía»⁴⁰⁸.

Tras su encuentro con Izdubal ha conseguido experimentar esta función empática que está asociada a la madre y en general a lo eterno femenino que hay cada persona. Se da cuenta que por la asociación cultural que existe entre lo femenino y el mal esta capacidad estaba disociada en él mismo. Por este motivo, su nueva vivencia le lleva a considerar que hay que acoger el mal para poder aprender a vivir lo que hasta ahora se consideraba maléfico ya que es la única manera de introducir el caos destructor necesario para el proceso creativo:

⁴⁰⁵ Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. (Alianza editorial. 2004)

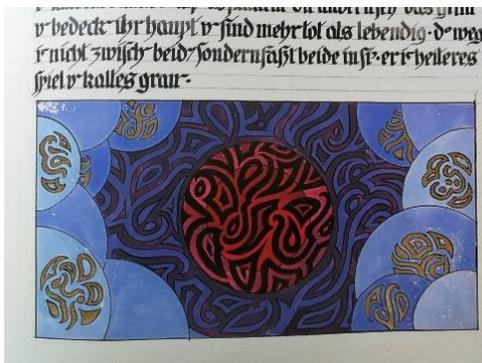
⁴⁰⁶ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 305.

⁴⁰⁷ Jung, C. G., *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1998), p. 251.

⁴⁰⁸ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 216.

«Por eso hay muchas buenas personas que se desangran en su configuración, porque no pueden aceptar tampoco el mal en la misma medida (...). Padeses el mal porque lo amas en secreto y sin ser consciente de ti. Quieres evitarlo y comienzas a odiar el mal. Y, por otro lado, estás atado al mal a través de tu odio, pues, aunque lo ames o lo odies, para ti sigue siendo lo mismo: estás atado al mal. Al mal hay que aceptarlo. Aquello que queremos queda en nuestras manos. Aquello que no queremos y que aun así es más fuerte que nosotros nos arrastra consigo y no podemos detenerlo sin dañarnos a nosotros mismos. Pues nuestra fuerza permanece aún entonces en el mal. Por lo tanto, tenemos que aceptar pues nuestro mal, sin amor y sin odio, reconociendo que está ahí y que debe tener su participación en la vida. Así le quitamos la fuerza de dominarnos»⁴⁰⁹.

Jung comprende la importancia de actualizar la forma de la imagen que sustenta su identidad y la necesidad de incorporar en ella lo sensible, la capacidad para lo nutricional, es decir, la capacidad de empatía, de vivir en intimidad, de tocar (afectar) y quedar tocado (afectado). Para hacer nacer esta nueva idea necesita matar la forma de la imagen antigua y para ello tendrá que sostener la ambigüedad a través del símbolo pues: «Con el mal destruyes la imagen configurada que retiene tu fuerza»⁴¹⁰. Si «destruye la imagen de la configuración del Dios»⁴¹¹ que le separaba del dios mismo habrá participado de nuevo de la potencia imaginante y recuperado su capacidad de agencia. Este proceso que acabo de describir se puede ver en las imágenes simbólicas 69-70-71-72 junto a la frase que introduce el carácter ambiguo del proceso: «El camino no está entre ambos, sino que comprende en sí ambos. Es un juego alegre y un horror frío»⁴¹².



(figura 12)⁴¹³



(figura 13)⁴¹⁴

⁴⁰⁹ *Libro Rojo edición Nantes*, p. 313.

⁴¹⁰ *Libro Rojo facsímil*, p. 286.

⁴¹¹ *Libro Rojo facsímil*, p. 290.

⁴¹² *Libro Rojo facsímil*, p. 287.

⁴¹³ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 69

⁴¹⁴ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 70.



(figura 14)⁴¹⁵



(figura 15)⁴¹⁶



(figura 16)⁴¹⁷

Figura 12-13: Hay un intercambio entre la figura de la imagen y la imagen y se inicia el proceso de actualización o proceso creativo de transfiguración de la forma de la imagen durante el acto simbólico. La forma de la imagen para actualizarse tiene que abrirse a través de la función trascendente o imaginación activa en la zona imaginal: allí se rompen las barreras que la limitaba a un significado y acontece el símbolo que permite recuperar la polisemia de la imagen.

Figura 14: Aparece el símbolo de la serpiente y se acepta el mal, la destrucción de la figura de la imagen. Con ese mismo mal se destruye no al *yo* sino a la figura de la imagen antigua que estaba reteniendo su fuerza y su capacidad de agencia (muerte del héroe o caída de la máscara): Con el acto de destrucción se libera a la imagen de su estado figurativo. La serpiente devora literalmente toda figura y la imagen alcanza su estado abstracto o su estado de potencia imaginante ⁴¹⁸. En «Psicología y alquimia», Jung comenta al respecto del símbolo de la serpiente y su carácter destructivo: «La serpiente es Mercurio, el que, como sustancia fundamental (*hypostatica*) se forma a sí mismo en el «agua» y devora a la naturaleza que se ha unido con él. (...) La materia se forma mediante ilusión, la cual es obligadamente la del alquimista. Esta ilusión podría ser la *vera imaginatio*, la cual posee fuerza ‘informante’⁴¹⁹». Es el proceso de renovación y actualización de la vida de las figuras de la imagen: ciclo vida-muerte -resurrección.

Figura 15: Gracias a la función trascendente, la fuerza de la *vera imaginatio* posibilita la *conjunctio* entre la figura de la imagen (el verde, la tierra, el cuerpo) y la imagen (el azul, el cielo, el espíritu) y se produce la transmutación alquímica. En «Psicología y alquimia» escribe Jung: «La *imaginatio*, tal como los alquimistas la entienden, es en realidad una clave para abrir las puertas del secreto del opus: sabemos ahora que se trata de la simbolización y realización de lo mayor, que el anima imagina creadoramente y *extra naturam* en representación de Dios; modernamente expresado: una realización de los contenidos *extra naturam* del inconsciente, es decir que no están dados en nuestro mundo empírico; por tanto, un a priori de naturaleza arquetípica. El lugar o el medio de la

⁴¹⁵ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 71.

⁴¹⁶ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 72.

⁴¹⁷ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 75.

⁴¹⁸ Victoria Cirlot también ha sugerido que este momento es destructivo y que, por lo tanto, la serpiente acabaría devorando la figura para llevarla a su abstracción. Video de la experiencia visionaria. Curso online de El Símbolo: procesos prácticos dirigido por Raimon Arola. Universidad de Barcelona.

⁴¹⁹ Jung, C.G. *Psicología y alquimia*. (Madrid: Plaza y Janés, 1989), p. 166 (versión digital).

realización no son ni el espíritu ni la materia, sino ese campo intermedio de realidad sutil que únicamente puede expresarse de manera suficiente por medio del símbolo»⁴²⁰.

Figura 16: Es una ampliación de la *figura 15* que muestra la zona intermedia. Las ondulantes líneas rojas marcan la *conjunctio*. En este instante, Jung establece una conversación con una figura (Ella) que le pide que realice un último sacrificio para «abandonarse» definitivamente a su estado de potencia imaginante (que renuncie del todo al *yo* heroico para acoger el *sí*) y que la *conjunctio* pueda tener lugar. Una vez hecho el sacrificio podrá liberar su alma y recuperar su capacidad mediática. Para hacerlo, tendrá que abandonarse definitivamente al caos, al estado de «locura» y lo hará a través de realizar un acto simbólico que consiste en que ha de comer en un acto de canibalismo un hígado. Con este acto se produce la verdadera desposesión del yo que indica que ha conseguido superar todos sus prejuicios. Para *incorporar* la locura y el mal ha tenido que literalmente hacerla *cuerpo* para luego comérsela simbólicamente. Es decir, se transformará *incorporando* un *cuerpo* ajeno que pasará a formar parte de él y por lo tanto a *transfigurarse* en una nueva forma actualizada. La clave o la novedad de esta *incorporación* (a diferencia de la incorporación de elementos inconscientes) es que esta incorporación se hace por propia elección, es decir, es consciente, deseada y participada pues ha tomado la decisión de comer. Ya no es su sujeto pasivo receptor de figuras retóricas sino un agente activo que es capaz de transformarse y transformar al mismo tiempo:

«Ella: ‘Toma un trozo del hígado, en vez de todo y cómelo’.

Yo: ‘¿Qué me estas exigiendo? Esto es una tremenda locura. Esto es profanación de cadáveres, canibalismo. Me estas convirtiendo en un cómplice del más terrible de todos los crímenes’.

Ella: ‘Has tramado en pensamientos los tormentos más espantosos para el asesino, con los que podría expiarse su acto. Solo hay una expiación: humíllate a ti mismo y come’⁴²¹.

Con este asesinato sacrificial el proceso de desfiguración y reconfiguración de la forma de la imagen ha llegado a su punto cumbre. Jung se ha *abandonado*, y se ha entregado conscientemente, a ese estado de «locura» en el que el *cuerpo puede espiritualizarse y el espíritu corporeizarse*, como diría Henry Corbin. Este sacrificio es un acto simbólico, «un medio de expresión que como tal se haya al servicio de una idea. Y en la elección de ese medio de expresión hace valer su presencia un antropomorfismo multiforme, pues el hombre se presenta aquí ante Dios como lo haría ante otros hombres, es decir, como si Dios fuera también un ser humano. Se presenta a Dios una ofrenda del mismo modo que se presenta a un buen amigo o a un soberano terreno»⁴²². Y en este contexto, el «sacrificio tiene que ser como una pérdida, pues de lo contrario, ya no sería posible tener la seguridad de que no se abriga expectativa egoísta alguna», y tampoco habría garantía de que ha sido una elección consciente. Sin embargo, «esta pérdida no es real, sino todo lo contrario, es decir, una ganancia, porque el hecho de que una persona sea capaz de sacrificarse demuestra que es dueña de sí misma»⁴²³. El acto iconoclasta, por lo tanto, es central en el proceso creativo no como algo destructor de la personalidad sino como un paso necesario para la creación de nuevas formas de relación: «vistas así las

⁴²⁰ Ídem, p. 188 (Versión digital).

⁴²¹ *Libro Rojo Nantes*, p. 320.

⁴²² Jung, C.G. *Mysterium conjuntionis* (Madrid: Trotta, 2004), pp. 219-220

⁴²³ *Ibidem*, p. 271.

cosas el sacrificio en tanto que modelo de destrucción y la creación en tanto que modelo de la configuración se erigen como los dos momentos de la vida espiritual»⁴²⁴. Es en ese movimiento en el que el símbolo deviene y la *imagen* se libera. Este proceso de actualización acontece durante un proceso que trasciende el tiempo y el espacio y que llamamos *instante*:

«La independencia respecto del tiempo y del espacio causa fenomenológicamente una simultaneidad (o una coincidencia de sentido) entre acontecimientos distantes y no conectados causalmente que hasta ahora habían sido recogidos bajo conceptos puramente descriptivos de telepatía, clarividencia y ‘precognición’»⁴²⁵.

Bachelard dirá poéticamente que: «en la propia llama el tiempo está en vela»⁴²⁶. Como ya he comentado antes «la capacidad de percepción intelectual aquí conduce del pensamiento discursivo racional en pasos y categorías mentales a la percepción de tipo intuitivo y que trae el *instante*, la iluminación»⁴²⁷.

«La fuerza originaria es el resplandor del sol que sus hijos llevan en si desde hace eones y legan a sus propios hijos. Mas, cuando el alma se sumerge en el resplandor, se vuelve inexorable como el Dios mismo, pues la vida del niño divino que tú has comido estará en ti como brasas ardientes. Es como un fuego espantoso que nunca se extingue. Pero a pesar de todo el tormento no puedes desistir de esto, pues esto no desiste de ti. Así reconocerás que tu Dios vive y que tu alma ha comenzado a deambular por senderos inexorables. Tu sientes que el fuego del sol está encendido en ti. Se te ha añadido algo nuevo, una enfermedad sagrada. Incluso ya no te conoces más a ti mismo. Quieres dominar la situación, pero te domina a ti. Quieres ponerle límites, pero eso te mantiene limitado. Quieres escaparte, pero va contigo. Quieres emplearla, pero tú eres su instrumento; quieres pensarla, pero tus pensamientos obedecen a ella Finalmente te atrapa el miedo ante inevitable, pues lenta e invenciblemente eso está llegando a ti. No hay salida. En eso reconocerás que es un Dios real»⁴²⁸.

⁴²⁴ Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. (Madrid: Siruela, 2010), p. 118-119.

⁴²⁵ Jung, C.G. *Mysterium conjuntionis* (Madrid: Trotta, 2004), p. 446.

⁴²⁶ Bachelard, Gaston. *La llama de una vela* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015), p. 25.

⁴²⁷ Haas, Alois M. “Mística en contexto”. En Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006), p. 76

⁴²⁸ *Libro Rojo edición Nantes*, pp. 322-323.

La secuencia de figuras que vienen a continuación (figuras 17 a 35)⁴²⁹ es uno de los símbolos de la transformación de Jung en el *Libro Rojo*: el mandala.



(figura 17)⁴³⁰



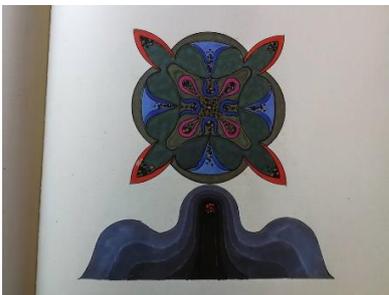
(figura 18)⁴³¹



(figura 19)⁴³²



(figura 20)⁴³³



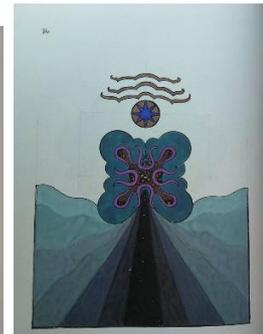
(figura 21)⁴³⁴



(figura 22)⁴³⁵



(figura 23)⁴³⁶



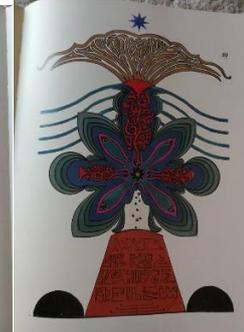
(figura 24)⁴³⁷



(figura 25)⁴³⁸



(figura 26)⁴³⁹



(figura 27)⁴⁴⁰



(figura 28)⁴⁴¹

⁴²⁹ *Libro Rojo edición facsímil*- figuras 79 a 97

⁴³⁰ *El Libro Rojo edición facsímil* - figura 79

⁴³¹ Ídem - figura 80

⁴³² Ídem - figura 81

⁴³³ Ídem - figura 82

⁴³⁴ Ídem - figura 83

⁴³⁵ Ídem - figura 84

⁴³⁶ Ídem - figura 85

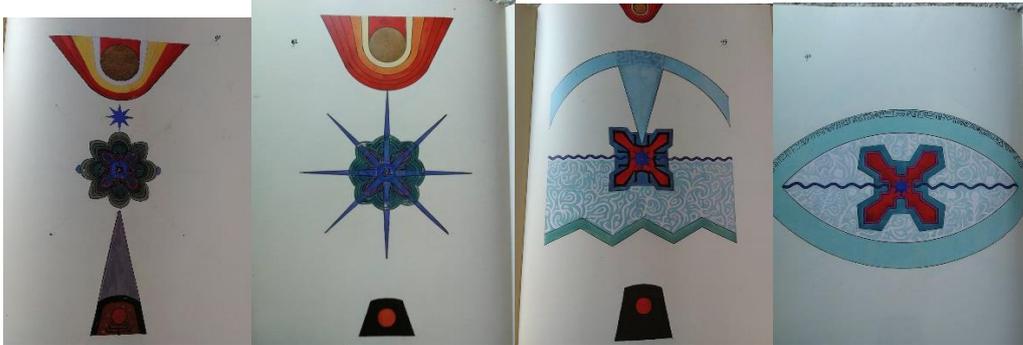
⁴³⁷ Ídem - figura 86

⁴³⁸ Ídem - figura 87

⁴³⁹ Ídem - figura 88

⁴⁴⁰ Ídem - figura 89

⁴⁴¹ Ídem - figura 90

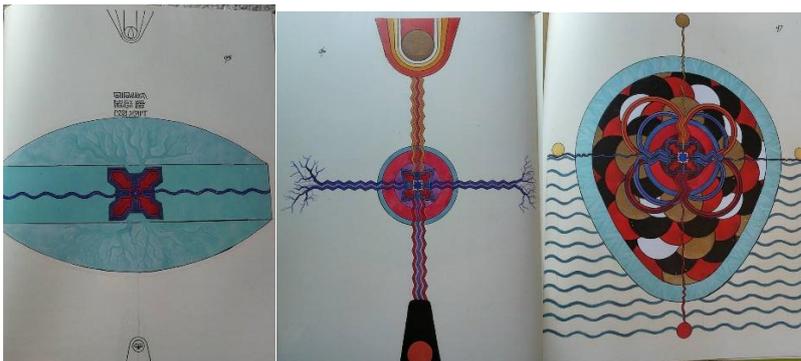


(figura 29)⁴⁴²

(figura 30)⁴⁴³

(figura 31)⁴⁴⁴

(figura 32)⁴⁴⁵



(figura 33)⁴⁴⁶

(figura 34)⁴⁴⁷

(figura 35)⁴⁴⁸

El acontecimiento del símbolo (figuras 17 a 35) ha dejado a Jung sin palabras y está, por fin, ardiendo en la llama. No ha intentado comprenderla sino que se ha dejado *tocar* - afectar- por ella: «más cuando el alma se sumerge en el resplandor, se vuelve inexorable como el Dios mismo, pues la vida del niño divino que tú has comido estará en ti como brasas ardientes»⁴⁴⁹. Jung ha participado del *cuerpo* divino y se ha transformado él mismo en Cristo⁴⁵⁰, es decir, las formas de su imagen están participando de la potencia imaginante y alumbrará algo nuevo, tal y como se puede ver en las transformaciones de la flor siguiendo el intercambio de colores que tiene lugar durante la transmutación alquímica o la *conjunctio*⁴⁵¹.

El itinerario de la estrella⁴⁵² azul muestra el proceso que ha tenido lugar para que se produzca dicha transformación: «*El astro de tu nacimiento es una estrella errante y en transformación*»⁴⁵³. Durante este intercambio la estrella azul ha pasado de estar fuera a estar dentro, abriéndose paso y transformándolo todo hasta que la forma ha cambiado

⁴⁴² Ídem - figura 91

⁴⁴³ Ídem - figura 92

⁴⁴⁴ Ídem - figura 93

⁴⁴⁵ Ídem - figura 94

⁴⁴⁶ Ídem - figura 95

⁴⁴⁷ Ídem - figura 96

⁴⁴⁸ Ídem - figura 97

⁴⁴⁹ *Libro Rojo facsímil*, p. 290.

⁴⁵⁰ El pez es símbolo del cristianismo originario (figura 23).

⁴⁵¹ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 200.

⁴⁵² La estrella tiene mucho simbolismo en las tres religiones abrahámicas (judaísmo, cristianismo, islam) por lo que de alguna manera representa también el diálogo interreligioso.

⁴⁵³ *Libro Rojo facsímil*, p. 20

del todo y nacido algo nuevo: los colores, rojo y azul, se están mezclando y expandiendo (figura 35). Durante este instante en el que la forma de la imagen entra en contacto con la imagen para actualizarse, no solo el tiempo, sino también el espacio se ha suspendido abriendo una brecha en el tiempo cronológico. Bachelard lo expresa así: «cuando una imagen particular adquiere un valor cósmico, cumple la función de un pensamiento vertiginoso. Semejante imagen-pensamiento, semejante pensamiento-imagen no tiene necesidad de un contexto»⁴⁵⁴. Este proceso que se aprecia en las figuras del mandala ha dado lugar a un huevo que es un símbolo de lo creativo, el punto cero donde todas las formas están potencialmente disponibles.

Al confrontar el conflicto que tenía con la figura de Dios y tomar conciencia de dicho conflicto se ha liberado de sus prejuicios y se ha diferenciado de ellos. Esto le ha posibilitado acoger a Cristo conscientemente como el símbolo propio de su cultura que «invita a liberarnos de la ceguera del corazón»⁴⁵⁵ y por lo tanto considera que esta relación «es el camino para llegar a Dios»⁴⁵⁶, es decir, a la *imagen* que dinamiza la psique. Comprende que Cristo no es alguien a quien seguir sino el símbolo de lo que uno puede llegar a ser cuando participar de esta potencia creativa a través de una elección consciente. Para esto necesita la fe del símbolo pues solo a través de su naturaleza espiritual es posible volver a la realidad: «cuando se abre el caos, surge la magia»⁴⁵⁷. Jung afirmó que «la falta de sentido de realidad de la religión» era «un peligro», es decir, que vivir en la religión sin la comprensión de este simbolismo no era más que estar viviendo una doctrina muerta, un dogma y por lo tanto uno no era co-creador. Por otro lado, consideraba que creerse ajeno a estos símbolos y evitar profundizar en su comprensión le privaba también de experimentar esta capacidad de participar de la creación sin la cual se hubiera quedado preso de lo visible que, hoy en día, es el nuevo régimen doctrinario.

Según Jung, «comprender metafísicamente es imposible, sólo puede hacerse psicológicamente»⁴⁵⁸ y esta es la esta experiencia psicológica de la comprensión de la dimensión de su conciencia religiosa.. El mandala es símbolo de esta floración de imágenes que dará lugar a una nueva forma. Una conciencia mediática y, al mismo tiempo, intuitiva y corpórea:

«Cuando las fantasías son principalmente expresadas como pensamientos, entran en escena formulaciones intuitivas de leyes o principios oscuramente presentidos que de inmediato son dramatizados o personificados. Si las fantasías son dibujadas, surgen símbolos que pertenecen principalmente al tipo que llamamos mandala (...) (que) quiere decir círculo mágico. No sólo están los mandalas expandidos por todo Oriente, sino que también entre nosotros se hallan abundantemente atestiguados durante la Edad Media. Los cristianos especialmente han de ser situados a principios de la Edad Media, en su mayor parte con Cristo en el centro y los cuatro evangelistas, o sus símbolos, en los puntos cardinales. (Más tarde encontramos un evidente mandala, altamente interesante, en el libro de Jakob Boehme sobre el alma. Es enteramente visible allí que se trata de un sistema psicocósmico con una fuerte trama cristiana. Lo llama él ‘el ojo filosófico’ o el espejo de la sabiduría, con lo que se da a entender manifiestamente una suma del saber secreto»⁴⁵⁹.

⁴⁵⁴ Bachelard, Gaston. *La llama de una vela* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015), p. 23.

⁴⁵⁵ *Libro Rojo facsímil*, p. 292.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Libro Rojo facsímil*, p. 315.

⁴⁵⁸ La flor de oro 102

⁴⁵⁹ Jung, C.G./ Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017), pp. 58-59.

Cuando en 1930 su amigo Richard Wilhelm le hizo llegar una copia del libro «el secreto de la flor de Oro», Jung tuvo una comprensión total de lo que había supuesto esta experiencia del mandala que encontramos en *El Libro Rojo*. En palabras de Hui Ming King: «Cuando un muriente no conoce este lugar germinal, no encontrará la unidad de conciencia en mil nacimientos y diez mil eras del mundo»⁴⁶⁰. En cambio, Jung si ha encontrado el lugar germinal, es decir, el huevo, y ahora conoce el secreto de lo creativo. La «novedad» de *El Libro Rojo* consiste en desvelar que esta creatividad es un proceso mediático y que las formas de la imagen se actualizan siguiendo un ciclo vital de vida-muerte-renacimiento a través de un acto simbólico.

Gracias al mandala podemos comprender simbólicamente como el *instante* en realidad es proceso creativo que tiene lugar en esta zona intermedia o mundo imaginal y que se materializa en el propio acto simbólico. Este *instante* que podría considerarse de «locura divina»⁴⁶¹ por el estado de incertidumbre en el que ocurre para Jung no es algo metafísico sino psicológico y, por lo tanto, físico. Por eso uno ha de aceptar esta «locura» como algo propio. Esta es la clave del despertar a esa consciencia nueva: comprender que el yo no está aislado sino que es participado y su naturaleza es mediática y simbólica. También Cassirer intentó comprender el «sentido ‘inmediatamente’ expresado por un movimiento del cuerpo, lo que es una manera de volver a la empatía y de volver a cuestionar el primado del lenguaje articulado como forma simbólica»⁴⁶². John Dewey dice al respecto de esta participación:

«En un mundo como el nuestro, todo ser vivo que logra la sensibilidad responde con un sentimiento armonioso siempre que encuentre un orden congruente. Y cuando la participación viene después de una fase de desconexión y conflicto, lleva dentro de sí misma una consumación próxima a lo estético»⁴⁶³.

La imagen nueva ha sobrevenido sin control por parte del sujeto, en la incertidumbre pero gracias a su participación. Es decir, el «*sí-mismo* preforma, por así decirlo, al yo»⁴⁶⁴ pero esto es sólo «la mitad de la verdad psicológica» puesto que el proceso creativo necesita la colaboración del yo. Si esto no fuera así «caeríamos de inmediato en brazos del determinismo porque no siendo otra cosa que una mera criatura o una entidad que llegara al ser a partir de presupuestos inconscientes el hombre no sería libre y la consciencia carecería de toda *raison de etre*»⁴⁶⁵. Por lo tanto «el *si-mismo*, opera entonces como una *unio oppositorum*, constituyendo así la experiencia más inmediata de lo divino que cabe psicológicamente concebir»⁴⁶⁶.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁶¹ *Libro Rojo facsímil*, p. 291.

⁴⁶² Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013), p. 408. Un poco más adelante dice Didi- Huberman sobre Aby Warburg: “las tradicionales distinciones entre naturaleza y cultura o entre cuerpo y símbolo, no tienen curso alguno en Warburg: las deja en suspenso, porque sabe que todas estas nociones, desde donde las toma- es decir, el s.XIX -, son inadecuadas para dar forma rigurosa a los intrincamientos que observa. Se diría que durante toda su vida Warburg esperó, ante el “amasijo de serpientes vivas”, una fórmula original que pudiera exponer este intrincamiento. Una forma que fuese rigurosa (es decir, teóricamente fundamentada) y que no fuese esquemática (es decir, no empobrecedora, capaz de respetar cada singularidad), p. 409.

⁴⁶³ Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008), p. 33.

⁴⁶⁴ Jung, C.G. *Mysterium conjuntionis* (Madrid: Trotta, 2004), p. 273

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 275.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

Esta experiencia estética y religiosa, esta *unio oppositorum* acontece en un silencio activo en el que «no tienes por qué ser nadie»⁴⁶⁷, como diría el Maestro Eckhart, en el sentido de estar identificado con algo. El *no saber* y *no ser* que Jung recupera de la sabiduría mística es una pasividad activa que posibilita esta desidentificación en el momento en el que el *yo* heroico ha de *abandonarse* a la participación para penetrar en la noche y escuchar aquello que no pudo escuchar antes porque había demasiado ruido⁴⁶⁸. Es el momento de la noche que precede al día: «Solo después de la noche más oscura deviene el día. Por lo tanto, cubrid las luces y callad para que la noche se vuelva oscura y silenciosa»⁴⁶⁹. Esa oscuridad silenciosa que posibilita la dimensión simbólica es el campo que acogerá la nueva visión:

«Me pareció como si hubiera estado afuera en el universo, sobre y debajo de mí un infinito cielo negro con estrellas titilantes, yo me encontraba en un ardor indeciblemente anhelante. Corrientes de fuego irrumpían de mi cuerpo radiante, Yo mismo ondeaba en flameantes llamas, Yo mismo nadaba en un mar de fuego estrechamente comprimido en mí y lleno de vida»⁴⁷⁰.

Al participar de la naturaleza ambigua y, por lo tanto, conflictiva de la vida del símbolo ha podido diferenciarse y ha recuperado su capacidad de agencia.

«Su aparición es conflictiva y ambigua, es más, es incluso desgarradora para el corazón y el entendimiento El Dios en su emerger me llama hacia la derecha y hacia la izquierda, de ambos lados me resuena su llamado. Pero el Dios no quiere ni lo uno ni lo otro. Él quiere el camino del medio. Pero el medio es el comienzo de la larga vía. Sin embargo, el hombre no puede ver nunca este comienzo, siempre ve solo lo uno o lo otro, o lo uno y lo otro, pero nunca ve lo que encierra en sí tanto lo uno como lo otro. El punto del comienzo es un estado de quietud del entendimiento y de la voluntad, un estado de suspensión que provoca mi rebelión, mi obstinación y finalmente mi más grande temor. Pues no veo nada más ni puedo querer nada más. Así al menos me parece a mí. El camino es un extraño estado de quietud de todo lo que antes era movimiento, una espera ciega, un dudoso escuchar y andar a tientas. Uno creería que va a estallar. Pero precisamente de esta tensión nace lo que soluciona y casi siempre está ahí donde menos se lo esperaba»⁴⁷¹.

En terminología de la teoría junguiana esta *conjunctio* representa el fin último del proceso de individuación del alma en un cuerpo y de este modo uno ha alcanzado la conciencia de la totalidad de la psique. Esto ha sido posible gracias a la función mediadora de imaginación activa o agente. Según Jung, la *conjunctio* no representa siempre una

⁴⁶⁷ Vega, Amador (Ed). *El fruto de la nada y otros escritos. Eckhart, Maestro*. (Madrid: Siruela, 2008), p. 63

⁴⁶⁸ La película *Ici et Allieurs* de Jean Luc Godard resulta sumamente útil para comprender esta relación entre el ruido y el silencio como base para activar la función trascendente o imaginación que necesitamos para articular el pensamiento. Hay un momento que uno de los actores dice: “Hay dos movimientos de ruidos que se mueven uno en relación con otro. Y en los momentos de falta de imaginación y de pánico siempre hay uno que toma el poder. Por ejemplo, aquí primero estaba el ruido de la escuela, el ruido de la familia. Después está el ruido para borrar el ruido de la familia y la escuela. (...) ¿cómo ha tomado el poder ese sonido? Ha tomado el poder ese sonido porque en un momento dado se ha hecho representar por una imagen” (Minuto 13, 50). Para Godard la única forma de escapar de este ruido es situarse entre las imágenes, es decir, fuera del ruido, en el silencio. “¿Qué hacer?”. Godard dice: “PIENSA” (Minuto 44, 33) y, sobre todo, escucha el silencio: “es verdad, que incluso el silencio, nunca lo hemos escuchado en silencio” (Minuto 49,32).

⁴⁶⁹ *Libro Rojo facsímil*, p. 318

⁴⁷⁰ *Libro Rojo edición de Nantes*, p. 308

⁴⁷¹ *Libro Rojo facsímil*, p. 312.

unión inmediata y directa pues necesita cierto medio o tiene lugar en cierto medio, según el principio *Non fieri transitum nisi per médium* («una transición no puede suceder más que a través de un medio»). *Mercurius est médium coniungendi* («mercurios es el medio de la conjunción») es «esa alma» (*anima*) que hace de mediadora entre el cuerpo y el Espíritu» (entre la forma de la imagen y la imagen mismo). El *Mercurius*, como el agua, son conectores de naturaleza espiritual que establecen conexiones entre lo masculino y lo femenino a través de estas «bodas químicas» (*figura 16*). Por otro lado, el *Mercurius* de los alquimistas, cuyo equivalente psicológico es para Jung el «inconsciente colectivo», «no es solo el *médium coniungendi*, también lo que hay que unir, pues conforma la esencia o la materia seminalis tanto de lo masculino como lo de lo femenino. El *Mercurius masculinus* y el *Mercurius foemineus* están conectados en el *Mercurius menstrualis* (el agua) y a través de él.

En su *Physica Trimegisti* Dorn da la explicación «filosófica» de esto: al principio, Dios creó un mundo. A continuación, lo partió en dos: el cielo y la Tierra. Ahí está oculto algo tercero mediador: la unidad original, que participa de los dos extremos. Éste no puede existir sin lo tercero, que a su vez tampoco puede existir sin ellos. Esto tercero es la unidad original del mundo, el *vinculum sacraati matrimonii*. La división en dos eras necesarias para conducir al mundo al «uno» del estado de potencialidad a la realidad. La realidad está formada por una multiplicidad, Pero uno todavía no es un número. Dos es el primer número; con él comienza la pluralidad y, por tanto, la realidad»⁴⁷².

Aunque para Jung el *unus mundus* es una especulación metafísica considera que su equivalente psicológico sí puede ser experimentado a través de símbolos como el del mandala: «el mandala simboliza mediante un punto central la unidad última de todos los arquetipos y la pluralidad del mundo fenoménico por lo que constituye el equivalente empírico del concepto metafísico del *unus mundus*»⁴⁷³. Por este motivo, para Jung, «lo psíquico es un mundo fenoménico por sí mismo que no puede reducirse ni a cerebro ni a metafísica» y reconoce que «los símbolos son tendencias cuya meta nos es todavía desconocida». Al igual que los alquimistas consideraba la *coniunctio* necesaria para la vida (y la cura de todo mal) y por esto, tanto uno como otros, «buscaron medios y vías» para «unir sin contradicciones los diversos aspectos»⁴⁷⁴. El alma, es decir, la imaginación agente, sería la mediadora, la que «está entre el bien y el mal y tiene la opción libre de ambos»⁴⁷⁵. Esta *coniunctio*, esta unión de lo visible con lo invisible es este símbolo del mandala: «la fenomenología de sí-mismo la expresa el simbolismo del mandala»⁴⁷⁶ (...) «Por lo general, la predisposición moral tiene unos límites tan estrechos como el entendimiento. Todo depende tanto de éste como de aquella. El *sí-mismo* (yo transpersonal) que se quiere realizar se extiende en todas las direcciones más allá de su personalidad *yoica*; su amplia naturaleza hace que sea más luminoso y oscuro que la personalidad del yo, por lo que le plantea al yo problemas que éste preferiría evitar»⁴⁷⁷.

En *El Libro Rojo* este símbolo también es un niño, una cuaternidad o Cristo. Jung, durante su proceso ha alumbrado una nueva forma de la imagen encarnada recuperando el simbolismo del cristianismo originario. Según Andrés Ortiz-Osés «el cristianismo

⁴⁷² Jung, C.G. *Mysterium coniunctionis* (Madrid: Trotta, 2004), pp. 443- 444.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 445.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 452

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 452

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 520

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 521

originario es *encarnatorio*, de modo que la gracia divina no destruye la naturaleza humana sino la que perfecciona: la perfecciona introduciendo el alma como subjetividad romántica e infinita intimidad. (...) Por ello, la salvación cristiana promana del amor que, como fe activa, remita al mismísimo Jesús a través de su discípulo amando Juan. De esta guisa se reúnen ecuménicamente paganismo y cristianismo: en el amor como cuerpo almado y espíritu encarnado»⁴⁷⁸.

Aby Warburg, hablando del florecimiento cultural del primer Renacimiento florentino, consideraba que eran las «distintas y hasta contrarias visiones del mundo» las que generaban «el más elevado florecimiento cultural cuando equilibradas en el interior de un mismo individual, en lugar de aniquilarse una a la otra, se fecundaban mutuamente ampliando con ello las fronteras de su personalidad (...) no porque dejara de experimentar las contradicciones en toda su crudeza, sino porque las consideraba compatibles. Fue exactamente esta actitud, esta fuerza entusiasta y, al mismo, tiempo reprimida la que alimentó los frutos artísticos. (...) Un tipo humano que, sin adoptar una actitud heroica, comprende lo nuevo sin, por ello, renunciar a o antiguo»⁴⁷⁹.

También para John Dewey, «la experiencia se hace consciente mediante la fusión de viejos significados y situaciones nuevas que transfigura a ambos (transformación que define la imaginación)»⁴⁸⁰. Para el filósofo esta transfiguración también tiene lugar por incorporación: «*Incorporar* es una experiencia vital, algo más que colocar algo en la cima de la conciencia, sobre lo previamente conocido. Incorporar implica una reconstrucción que puede ser dolorosa»⁴⁸¹. Esta transfiguración de la psique que une la tierra con el cielo es la que vive Jung en *El Libro Rojo* y cuyo símbolo es la cruz del cristianismo originario⁴⁸²:

«Lo divino quiere vivir conmigo. Mi resistencia es en vano. Le pregunte a mi pensamiento y dijo: ‘Busca un modelo que te muestre como se ha de vivir lo divino’. Nuestro modelo natural es Cristo. Estamos bajo su ley desde antaño, al principio externa y luego internamente. Primero lo sabíamos y luego no lo supimos más. Luchamos contra Cristo, lo destronamos y creímos ser los vencedores. Sin embargo, Él permaneció en nosotros y nos dominó. Es mejor estar atado a ligaduras visibles que a invisibles. Bien puedes dejar el cristianismo, pero él no te deja a ti. Tu liberación de él es una locura. Cristo es el camino. Puedes, por cierto, correr en otra dirección, pero entonces no estarías más en el camino. El camino de Cristo termina en la cruz. Por eso estamos crucificados con él en nosotros mismos. Junto a Él esperamos nuestra resurrección hasta la muerte. Con Cristo, el ser vivo no experimenta resurrección alguna, a no ser que le suceda tras la muerte. Si yo sigo a Cristo, entonces esta siempre delante de mí y nunca puedo alcanzar la meta, a no ser en Él. Pero así / salgo de mí y fuera del tiempo, en el cual y a través del

⁴⁷⁸ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 21-22.

⁴⁷⁹ Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. (Madrid: Alianza editorial, 2005), p. 151-152.

⁴⁸⁰ Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008), p. 310.

⁴⁸¹ Ídem, p. 48.

⁴⁸² También los símbolos del islam y el judaísmo remiten a este hecho. En el islam, por ejemplo, el símbolo de la creciente y estrella, es una media luna que hace hueco (acoge) la estrella que no es una estrella sino venus. En el judaísmo la estrella de David expresa la íntima relación entre dios y la humanidad. Como dice Hans Kung, “una cosa es segura con respecto al futuro: al final de la vida humana y del girar de los mundos, no habrá ni budismo ni tampoco islam ni judaísmo. Al final tampoco habrá cristianismo ni ninguna otra religión. Sólo persistirá el indecible, al que se orientan todas las religiones”. Kung, Hans. *Teología para la posmodernidad*. (Madrid: Alianza editorial, 1998), p. 202.

cual yo soy como soy. Por el contrario, llego a Cristo y a su tiempo, que lo creo así y no de otro modo. Así, estoy fuera de mi tiempo, aunque mi vida este en este tiempo, y yo estoy dividido entre la vida de Cristo y mi vida, la cual justamente pertenece a este tiempo presente. Sin embargo, si he de comprender en verdad a Cristo, entonces debo examinar como solo ha vivido realmente su vida más propia y no ha seguido a nadie. No emulo ningún modelo. Por lo tanto, si en verdad sigo a Cristo, entonces no sigo a nadie, no emulo a nadie, sino que voy por mi propio camino. Tampoco me llamare más cristiano. Al principio quise emular a Cristo, seguirlo, en tanto quería, por cierto, vivir mi vida, pero bajo observancia de sus mandamientos. Una voz en mí se rebelaba en contra de eso y me hizo recordar que también este, mi tiempo, tenía sus profetas, quienes se opusieron al yugo con que nos cargó el pasado. Y no fui capaz de unificar a Cristo con los profetas de este tiempo. Uno demanda soportar, los otros despojarse, uno ordena sumisión, los otros, voluntad. ¿Cómo debería concebir esta contradicción sin hacer injusticia a uno o a otro? Lo que no puedo pensar conjuntamente, puede ser vivido, pues, sucesivamente. Entonces decidí pasar al otro lado, a la vida común y corriente, a mi vida, y comenzar ahí abajo, donde precisamente me encontraba. Si el pensamiento conduce a lo inconcebible, entonces es tiempo de regresar a una vida más simple. Lo que el pensamiento no soluciona, lo soluciona la vida, y lo que el hacer nunca decide está reservado al pensar. Si desde un lado he subido a lo más alto y lo más difícil y una redención quiere todavía luchar por algo más elevado, entonces el verdadero camino no va hacia la altura sino hacia la profundidad, pues solo mi otro me conduce por encima de mí mismo. Sin embargo, la aceptación de lo otro significa un descenso en el opuesto, de lo serio en lo irrisorio, de lo triste en lo alegre, de lo bello en lo feo, de lo puro en lo impuro»⁴⁸³.

Gracias a la imaginación agente Jung ha actualizado la forma de su imagen y ha podido realizar su transfiguración *incorporando lo nuevo sin renunciar por ello a lo antiguo*. Con la nueva *visión abierta* es capaz de escuchar con los ojos del corazón, acoger nuevas formas y vivir los símbolos en los que habrá de renacer cada día. Llegados a este punto se ha convertido en «un amante: ha reunido el cielo con la tierra», el cuerpo (la forma de la imagen) con su espíritu (la imagen). Su *yo* ha descubierto su dimensión transpersonal, su psique ahora es medial. Un amor virtual que no solo da sino que también recibe que ofrece respeto al otro y lo busca para sí mismo⁴⁸⁴. Una intimidad recíproca que afectará a sus relaciones haciendo de su vida un acontecimiento extraordinario pues «quien mira desde el interior sabe que todo es nuevo»⁴⁸⁵.

En el Secreto de la Flor de Oro Jung deja un bello testimonio de su amistad con Richard Wilhelm donde se puede apreciar cómo aprendía a través de lo vivido y cómo vivía lo aprendido. Pues de igual forma que *lo que es arriba es abajo y lo que es abajo es arriba*, también lo que es *lo que es afuera es adentro y lo que es adentro es afuera*:

«Ciertamente me hallo como un extraño en las afueras de ese enorme campo del saber y experiencia donde Wilhelm cooperara como maestro de su profesión. Él como sinólogo y yo como médico jamás habríamos tenido contacto si hubiéramos permanecido como especialistas. Pero nos encontramos en la tierra de los hombres, que comienza más allá de los hitos limítrofes académicos. Ahí se halló nuestro punto de contacto, ahí cruzó la chispa que encendió esa luz que había de conducirme a uno de los sucesos más significativos de mi vida»⁴⁸⁶.

⁴⁸³ *Libro Rojo edición Nantes*, pp. 326-327.

⁴⁸⁴ Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001), p. 25.

⁴⁸⁵ Jung, C.G., *El libro Rojo*. Bernardo Nante (Ed.) (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012), p. 38.

⁴⁸⁶ Jung, C.G./ Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017). p. 17.

3- CONCLUSIONES

Comenzábamos esta investigación preguntándonos por el papel de la imaginación en los procesos transformativos: ¿cuál es el papel de la imaginación en los procesos creativos en su sentido transformativo? y si realmente tiene alguno, ¿cómo se produce? y ¿cuáles serían las condiciones de posibilidad de la transformación o de una nueva visión? y ¿qué relación hay entre una experiencia límite y un proceso creativo? Para llevar a cabo este propósito elegí acercarme al fenómeno de la visión a través la experiencia visionaria o experiencia de la imaginación que tuvo Carl Gustav Jung a partir de 1913 y cuyo testimonio nos dejó en *El Libro Rojo*.

Esta investigación está dividida en dos partes: una introducción y un cuerpo central que a su vez están divididos cada uno de ellos en tres subapartados. En la primera parte de la introducción contextualizo esta investigación con relación al estudio de la imagen y los medios. La imagen puede ser entendida como un medio para las relaciones de poder o como un medio potencial de vida y afecto orientado a la restauración de los vínculos de naturaleza universal. Para ello diferencio, en primer lugar, entre imagen epistémica e imagen gnóstica que es equivalente a la distinción que Jung hace entre el pensamiento dirigido y el pensamiento imaginal. Mientras el primero está basado en el discurso, la abstracción y la teoría poniendo límites perceptuales, conceptuales, temporales y espaciales al conocimiento, el segundo está basada en el mito, la imaginación, los sueños, el símbolo y busca desbordar las categorías.

Estos dos estados de la imagen corresponden a dos formas de pensamiento que a su vez nos remiten a dos modalidades inseparables de la temporalidad: el Cronos y el Kairós. El primero es el tiempo cuantitativo de la sucesión, de la producción y de los medios tecnológicos y el segundo es el tiempo cualitativo de la duración o lo que podríamos llamar el tiempo del “alma”. Mientras que el tiempo cronológico está asociado a una época determinada que va cambiando (cambios culturales que estudiamos a través del conocimiento estético) el Kairós es atemporal (trasciende la cultura y accedemos a él a través de un conocimiento universal). Carl Gustav Jung se interesó por estos dos estados de la imagen y la relación de interdependencia que necesariamente hay entre ellos. Para ello retoma el estudio de la imagen (devaluada constantemente en la historia de occidente) y diferencia entre figura de la imagen (aquello que es visible a los ojos) y la imagen (lo invisible a los ojos). En este sentido, cuando hablamos de imagen visionaria estaríamos hablando del acontecimiento de la imagen nueva, es decir, de la imagen en estado naciente y no de su representación iconográfica.

En la segunda parte de la introducción hago una breve revisión de los hermeneutas que se ocuparon del símbolo en el s.XX: grandes estudios del símbolo de la tradición pero también pensadores, artistas y cineastas contemporáneos que utilizan la mediación simbólica a partir de su historia natural. Lo que comparten todos ellos es la necesidad de situarse en el “medio”. Es decir, buscan a través de actos simbólicos acceder a la realidad que está más allá de los ojos. En el medio o en “los medios” es donde las figuras o representaciones de la imagen pueden entrar en *conjuntio* con la imagen y actualizarse dando cambios a la forma de ver y comprender el mundo. A través de esta actualización se produce una transfiguración que da lugar a una nueva forma de la imagen y, por lo tanto, a una nueva visión. Al hacerlo se abre una brecha en el tiempo cronológico (tiempo de la visualidad) y es posible abandonar una lógica de pensamiento lineal basada en la

percepción para entrar en el tiempo Kairós que es el tiempo de lo antivisual, de lo imaginal, es decir, en el tiempo de la vida.

Mientras que los conceptos o las alegorías son dependientes de la percepción individual y por lo tanto de la estética de cada época (de la mirada), el símbolo preserva una naturaleza mediática que posibilita liberarse de las repeticiones a los que nos somete la percepción y posibilita variaciones de la imagen estimulando una nueva visión. Solo a través del espacio imaginal el pensamiento se libera de las imposiciones culturales y puede explorar sus posibilidades de vida. Esto se debe a la tradición del símbolo trasciende la estética de cada época y permite acceder al tiempo universal del alma que es el espacio de las vivencias significativas. Es decir, la posibilidad de vivencia y agencialidad a la que invita el símbolo nos libera de la percepción y proporciona un espacio de libertad imaginal que no está sometido a la temporalidad cronológica. Por lo tanto, la imaginación agente es la que colabora a trascender y ampliar la percepción y nos muestra la vida que hay más allá de nuestros ojos.

Esto significa que entre la percepción y la imaginación la relación es de interdependencia y que lo importante es la relación que hay entre ellas (entre las formas de la imagen y la imagen misma), pues es en esta *conjunctio* entre formas de la imagen y la imagen donde se produce la actualización o transfiguración de formas antiguas en formas nuevas. Esto respondería a dos de las primeras preguntas: la del papel que tiene la imaginación en los procesos transformativos y la de la forma en que se produce. La imaginación agente tendría un papel clave en los procesos transformativos debido a que la libertad del pensamiento depende de ella. Por otro lado, las posibilidades de lo imaginal respecto de lo perceptivo invierten el orden entre lo que llamamos real y lo que no. Lo que actualmente llamamos realidad sería solo una de las posibilidades, mientras que lo imaginal es un campo abierto de posibilidades que nos permite resignificar lo antiguo a la luz de lo nuevo y, por lo tanto, captar la novedad y alumbrar una nueva realidad en cada nueva *conjunctio*. Por este motivo, la interdependencia entre ellas es la condición de vitalidad y el fundamento de las múltiples capas de la realidad.

En la tercera parte de la introducción hago la propuesta metodológica para llevar a cabo esta investigación. Puesto que estudiar la imaginación significa estudiar el momento de actualización de las figuras de la imagen en relación a la imagen solo podemos acercarnos a este instante a través de una fenomenología de la imagen y una hermenéutica de su representación. Después de esta investigación puedo decir que es la propia hermenéutica del símbolo es la que posibilita acercarse a este acontecimiento pues nos permite situarnos “en medio”. Este situarse en medio es posible al movimiento cíclico que contiene el símbolo: figuración-hueco-desfiguración. En el caso que nos ocupa es justo lo que hemos hecho con *El Libro Rojo* pues al ser el propio libro un símbolo su hermenéutica se puede basar en esta forma de conocimiento simbólico.

La forma de proceder sería la siguiente: la figuración se produce al hacer emerger una forma (los símbolos de *El Libro Rojo*) poniendo en relación los textos y las imágenes que contiene el propio libro. Una vez dispuestos los símbolos necesitamos desfigurarlos, es decir, realizar una desidentificación crítica con ellos para separar su forma de su fondo. Esto lo haremos a través del método comparativo: al buscar lo que tienen en común podemos despojarlos de su representación y comprender que lo que les une no es su forma sino su naturaleza medial. Al vivir esta medialidad del símbolo comprendemos la naturaleza límite de la experiencia vivida que contienen. La comprensión, por lo tanto,

llega a través de las vivencias significativa de las que uno participa al seguir este proceso. Esto nos llevaría a responder a la pregunta de cuál era la relación entre una experiencia límite y un proceso creativo que pretenda ser transformativo: en ambos lo importante está en el “medio”. El “entre” entre la figura de la imagen y la imagen es la zona límite o zona intermedia. En esta zona intermedia tenemos la oportunidad de pasar del tiempo único (cronos) modulado por la percepción y la mirada al tiempo múltiple de la vida (Kairós). Por lo tanto, no hay proceso creativo transformativo sin la vivencia de este límite. Por otro lado, y esto es muy importante para no llegar a la desintegración de la psique o la pérdida de la consciencia (algo que han experimentado muchos exploradores del límite), es que el símbolo es la estructura que permite simultanear la incertidumbre y cobijo, ambos necesarios para llevar a cabo el proceso creativo. Es decir, permite pasar de una forma a otra de modo seguro. De ahí la importancia de la vida simbólica para la salud psíquica. Esto se debe a que su estructura no es lineal discontinua sino concéntrica discontinua y, por lo tanto, no tiene que debatirse entre dos posibilidades (no es esquizo sino que permite simultanear múltiples opciones al mismo tiempo).

El cuerpo central de este estudio de *El Libro Rojo*, está compuesto de tres partes: *Mundo imaginal*, *El Liber Primus* y *El Liber Secundus*. El primer apartado está dedicado al descubrimiento del mundo imaginal por parte de Jung a través de las ensoñaciones, sueños y visiones que tuvo desde la infancia hasta la edad adulta. Este apartado nos permite comprender el origen personal de su investigación. En el segundo profundizo en *El Liber Primus* y en el ejercicio que realiza para comprender su experiencia visionaria. La comprensión de la experiencia de la nueva visión requerirá el doble movimiento característico del conocimiento simbólico que el propio Jung aplica en sus experimentos: primero tendrá que poner en marcha una tarea estética que permitirá que la pulsión creativa pueda encontrar su forma. En este punto la visión está muy abierta y la experiencia es muy desfragmentada por lo tanto realizará ejercicios estéticos de figuración. Es decir, irá de la visión al mirar.

Para realizar esta tarea utilizaré estrategias de activación de la imaginación y de experimentación dialógica. De una forma práctica irá generando representaciones de la imagen y gracias a la dimensión estética de su pensamiento podrá visualizar su conflicto temporal. Esto le conducirá a desarrollar un pensamiento crítico. Sin embargo, aunque esto es suficiente para crear algo es insuficiente para que esta creación sea transformativa porque el pensamiento crítico sigue estando en la lógica del pensamiento lineal (tiempo “cronos”) y, por lo tanto, para que haya cambios de lógica el proceso ha de avanzar. Una vez se ha adquirido conciencia crítica es necesario ir del mirar al contemplar (desfiguración). Es decir, abandonará estas formas de conocimiento retóricas que le someten al tiempo de la actualidad y la mirada subjetiva (Cronos) para entrar en una dimensión atemporal y espiritual (Kairós). Esto lo hará llevando a cabo un proceso de desidentificación crítica de las imágenes. Si en el ejercicio anterior tenía que producir imágenes para visualizar su conflicto y ser crítico en esta segunda fase tendrá que liberarse de dichas imágenes para trascender su mirada y ampliar su visión. Solo de esta forma podrá entrar en la nueva lógica intuitiva en la que el conocimiento se adquiere por revelación. De esta forma el pensamiento deja de ser crítico y se vuelve empático.

La desidentificación que se ha de llevar a cabo para cambiar de lógica consiste en poner “entre paréntesis” las formas estéticas del pensamiento. Al producir este “vaciamiento” o adelgazamiento de la mirada irán emergiendo el conocimiento por revelación a partir de la vivencia del símbolo. Mediante esta forma de conocimiento

velado se sale de una lógica individual basada en el pensamiento crítico y la mirada observacional y se entra en una lógica mediática y un pensamiento empático. Este cambio de lógica se produce en el instante de apertura de visión durante el cual se ha simultaneado el proceso de figuración y desfiguración de las formas de la imagen que han permitido dinamizar la psique. Esta dinamización de la psique consigue trascender la conciencia individual o la mirada de cada época para alcanzar la conciencia universal a la vez intuitiva y corpórea.

Comprender este ciclo vital de las imágenes (nacimiento-muerte-renacimiento) abre un campo de posibilidades en la educación de lo que hemos llamado la “educación de la mirada”, pues la educación de la mirada conduce al pensamiento crítico pero no al empático. La educación empática necesita una deseducación de la mirada y un aprendizaje imaginal para que cada uno pueda experimentar y vivir su propia naturaleza medial, es decir, sus propios símbolos. En este sentido el símbolo es un método de conocimiento que permite trascender las relaciones de poder y posibilita las relaciones de potencia pues los únicos ojos con los que podemos acoger son con los que están más allá de la vista. Por lo tanto, la imaginación agente no solo tendría un papel clave en la libertad del pensamiento sino que esta libertad es la que permite superar condicionamientos culturales y alcanzar un ecumenismo verdadero.

En la última parte de este apartado hemos recorrido algunas de las dificultades que se fue encontrando Jung a lo largo de este proceso y también los aprendizajes que fue haciendo respecto al potencial mediático y revitalizante de la imagen. Aquí encontraremos algunas de las claves que responden a la pregunta que nos hicimos respecto de cuáles son las condiciones de posibilidad de la nueva visión entre los que me gustaría destacar: la necesidad de revalorizar la imagen como medio para los vínculos universales; la importancia de una comprensión de la naturaleza cíclica del pensamiento y del ciclo vida- muerte- reconfiguración de las figuras de la imagen; la práctica de la antivisualidad o el conocimiento por desvelamiento (lo que da lugar a cambios epistemológicos importantes en todas las disciplinas); sustituir la cultura del proyecto por la cultura de la participación para poder conectar la vivencia al conocimiento; la importancia de la activación de la imaginación para el pensamiento libre, para superar el pensamiento paradójico, las barreras conceptuales, identitarias y disciplinares; la recuperación del símbolo como método de conocimiento para acceder a la realidad múltiple; la necesidad de la capacidad simbólica para la salud psíquica (y por lo tanto colectiva) y para los procesos creativos transformativos; la relevancia de la práctica de una actitud desinteresada (desidentificación crítica) y el abandono del sí para la superación de prejuicios (muerte del héroe) y el diálogo intercultural; el papel fundamental de la experimentación, la incertidumbre y el caos como métodos de aprendizaje activo que conducen a la vivencia del propio símbolo; la necesidad de mantener abiertos los conflictos en lugar de buscar la adecuación; la localización de prejuicios e identificaciones y su superación (el mal, lo femenino, el extranjero...). En definitiva, la idea de que solo es posible alcanzar una nueva visión orientándose hacia el nacimiento de la imagen o potencia imaginante. Solo “haciendo nacer” (haciendo hueco) y acogiendo la nueva visión es posible sumergirse de pleno en la tormenta del mundo y disponerse a vivir los propios símbolos. Esto significa que vivir, en el sentido grande de la palabra, es vivir los “medios” y amar no es otra cosa que reestablecer la agencia entre la tierra y el cielo (entre el cuerpo o figura y el espíritu o imagen).

La segunda parte de este apartado son los casos prácticos de las experimentaciones personales de Carl Gustav Jung. Por un lado, están los ejercicios estéticos que realizaba para visualizar su conflicto temporal y que le permitían alcanzar un pensamiento crítico y luego los espirituales que le permitieron vivir sus símbolos. Los cambios se producen por actualización e incorporación de las formas nuevas de la imagen que se han actualizado en la imagen o potencia imaginante (transfiguración por incorporación). Gracias a la función trascendente y a la activación de la imaginación agente es posible actualizar la forma de la imagen y realizar esta transfiguración que *incorpora lo nuevo sin renunciar por ello a lo antiguo*. De esta forma, el proceso creativo transformativo se puede llevar a término. El conocimiento simbólico desactiva el pensamiento lineal y paradójico (la mirada) y deja paso a un pensamiento cíclico (imagineal) que proporciona una nueva conciencia del espacio donde cuerpo y alma pueden intercambiarse (el alma encuentra su individuación o su forma corporal y el cuerpo encuentra liberación en su alma). Esto posibilita una vivencia inmediata que es la vez intuitiva y corpórea y que genera intimidad por inmersión en un campo compartido. Es el tiempo inmersivo del ahora (donde pueden converger todos los tiempos), del Kairós, que no corresponde al tiempo de la historia.

Aunque hay muchos símbolos en *El Libro Rojo*, por las limitaciones de este trabajo, me he centrado, en la última parte de este ejercicio, en el símbolo del niño divino, el mandala y la cruz como los símbolos fundamentales de la transformación de Jung que le ayudaron a comprender la naturaleza mediática de su pensamiento y, por lo tanto, su condición transpersonal. Gracias a esta vivencia de Jung y a su generosidad para compartirla en *El Libro Rojo* llego al final de mi investigación teórica y personal: la imaginación agente es el alma de la mediación, la que va a posibilitar *la conjunctio* entre lo corporal y lo espiritual (la forma de la imagen y la imagen). Gracias a esta interacción las figuras de la imagen pueden actualizarse y transfigurarse dando lugar a una nueva forma de la imagen a la vez intuitiva y corpórea (intuición que conduce a la acción). Experimentar esta agencialidad nos conecta con nuestra naturaleza universal y nos invita a realizar cambios personales y sociales profundos. En este sentido, *El Libro Rojo* no es un libro que hay que leer o del que se puede escribir sino un símbolo que es posible vivir.

4- BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Jung, CG. *El libro Rojo*. Edición facsímil. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2009).
- Jung, C.G. *El libro Rojo*. Bernardo Nante (Ed.) (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012).
- Jung, C. G. *El hombre y sus símbolos*. (Barcelona: Paidós, 1995).
- Jung, C. G. *Símbolos de transformación* (Barcelona: Paidós, 1998).
- Jung, C.G. *Tipos Psicológicos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994).
- Jung, C.G. *La dinámica del inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004).
- Jung, C.G. *Mysterium conjuntionis* (Madrid: Trotta, 2004).
- Jung, C.G. *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental*. (Madrid: Trotta, 2016).
- Jung, C.G. *Psicología y alquimia*. (Madrid: Plaza y Janés, 1989).
- Jung, C. G. Seminar on Nietzsche's Zarathustra. (New Jersey: Princeton University Press, 1998). p. 99.
- Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Seix Barral, 2010).
- Jung, C.G. *The Practice of Psychotherapy*. (Princeton University Press, 1931.)
- Jung, C.G/ Freud, Sigmund. *Correspondencia entre Sigmund Freud y Carl Gustav Jung*. (Madrid: Trotta, 2012).
- Jung, C.G/ Wilhelm Richard. *El secreto de la flor de Oro*. (Barcelona: Paidós, 2017).

FUENTES SECUNDARIAS:

- Aristóteles. *Acerca del alma*. (Madrid: Gredos, 2014).
- André Breton, *Second manifest du surréalisme*, (París: Gallimard, 1988).
- Alcoz, Albert. *Resonancias filmicas* (Santander: Shangrila ediciones, 2017).
- Bahk, Juan. *Surrealismo y budismo zen*. (Madrid: Editorial Verbum, 1997).
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008).
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000).
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).
- Bachelard, Gaston. *La llama de una vela* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015).
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación* (México: Fondo de cultura económica, 2011).
- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. (Madrid: Akal, 2016).
- Bouhaben, Miguel Alfonso. *Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos*. Facultad de ciencias de la información. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. "Escribir en/entre/sobre imágenes", en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol. 6, N°1, 2014, pp.112-129.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. "Ensayo sobre la descomposición y recomposición de las imágenes, los textos y los sonidos en *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968)", en *AISTHESIS*, N° 56, 2014, pp. 11-26.
- Brakhage, Stan. *Por un arte de la visión* (Buenos Aires: Eduntref, 2014).
- Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. (Madrid: Ediciones Akal, 2017).
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid: Ardora ediciones, 1975).

- Cangi, Adrián. “Introducción a Historia (s) del cine”, en *Historia(s) del cine. Jean Luc Godard* (Buenos Aires: Caja negra, 2007).
- Careri, Francesco. *Walkscapes: El caminar como práctica estética*. (Gustavo Gili, 2002).
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad* (Barcelona: Tusquets, 2007).
- Cincunegui, Juan Manuel. *Charles Taylor y la identidad moderna*. Tesis doctoral. Universitat Ramon Llull, 2010.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2016).
- Cirlot, Victoria., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Siruela, 2010).
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (Ed.). *El monasterio interior* (Barcelona: Fragmenta, 2017).
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (Ed.). *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias* (Madrid: Siruela, 2008)
- Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente* (Barcelona: Herder, 2005).
- Cirlot, Victoria. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid: Siruela, 2009).
- Cirlot, Victoria. “La experiencia visionaria”. *Materiales del curso de la UB Simbología y procesos prácticos*. Dirigido por Raimon Arola. 2017.
- Cirlot, Victoria y Vega, Amador (Ed.). *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2006).
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas*. (Madrid: Miño y Dávila Editores. 2017)
- Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (Barcelona: Destino, 1993).
- Corbin, Henry. *Avicena y el relato visionario*. (Barcelona: Paidós, 1995).
- Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El budhismo y la sophia*. (Madrid: Siruela, 2015).
- Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. (Madrid: Siruela, 2006).
- Clébert, Jean Paul. *Dictionnaire du Surréalisme*. (Seuil, 1996).
- Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1992).
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos* (Madrid: Pretextos, 1980).
- Dewey, John. *El arte como experiencia*, (Barcelona: Paidós, 2008).
- Didi-Huberman, George. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012).
- Didi-Huberman, George. *Falenas* (Santander: Shangrila Textos aparte, 2015).
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente* (Madrid: Abada editores 2013).
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968).
- Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. (Barcelona: Atalanta, 2008).
- Esquirol, Josep María. *La Resistencia íntima*. (Barcelona: Acanalado, 2015).
- Faroult, David. *Never More Godard. El grupo Dzginga Vertov, el autor y la firma*. Materiales UOC.
- García Bazán. F (Ed). *La voz de Filemón: Estudios sobre el Libro Rojo*. (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 2011).
- Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine* (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980).
- Gómez Moreno, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto, construcción de mundo*. (Bogotá: Editorial hornos, 2004).
- Hass, Alois. M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. (Madrid: Siruela, 1999).
- Heiddeger, Martin. “Construir, pensar, habitar”. En *Filosofía, ciencia y técnica*. (Santiago de Chile: Universidad Santiago de Chile, 1993).
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. (Madrid: Alianza 1995).

- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33*. Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento*. Arte y políticas de identidad, 2010, vol. 2 (diciembre) 9-24.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Cuando lo sólido se desvanece en el aire*. Creatividad y Fin de la Imagen. Creatividad y Sociedad, número 19, diciembre 2012.
- Hulin, Michel. *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu* (Madrid: Siruela, 2007).
- Kent, Alicia. "Texto-Image Relations in French and Spanish Surrealist Literary Reviews from the 1920s and 1930s", en: Natasha Grigorian, Thomas Baldwin, Margaret Rigaud-Drayton (eds.), *Texto and Image in Modern European Culture* (Purdue University Press, 2012).
- James, William. *Variaciones de la experiencia religiosa* (Madrid: Trotta, 2017).
- Jay, Martin. Ojos abatidos. *La denigración de la visión en el pensamiento francés del s.XX*. (Madrid: Akal, 2008).
- Kung, Hans. *Teología para la posmodernidad*. (Madrid: Alianza editorial, 1998)
- Lakoff, George. *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 2004).
- Le Breton, David. *Elogio del caminar* (Madrid: Siruela, 2015).
- López Moreno, A. *Comprensión e interpretación en las ciencias del espíritu: Dilthey*. (Universidad de Murcia, 1990).
- Macareno, Jon. *Laboratorios experimentales del escultor Jorge Oteiza y el psiquiatra Carl Gustav Jung*. (Navarra: Editorial Jorge Oteiza, 2017).
- Mendoza Canales, Ricardo. *Edmund Husserl: Phantasia e imaginación*. Tesis doctoral. (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015).
- Monteys, X y Fuerte, P. *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. (Barcelona: Gustavo Gilli).
- Montiel Llorente, Luis. *Podaliriana. Rapsodias sobre el sueño terapéutico*. (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2018).
- Moreno, Nacho. *Ladronas victorianas*. (Madrid: Antipersona, 2017).
- Paludarias, Andrea y Brnic, Constança. *¿Podemos bailar nuestro paisaje?*. Revista El estado mental, 29 Abril 2016. <https://elestadomental.com/diario/podemos-bailar-nuestro-paisaje>
- Parra, Jaime (Ed.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. (España: Biblioteca de divulgación térmica, 2001).
- Pearls, Hefferline, Goodman. *Terapia Gestalt, excitación y crecimiento de la personalidad humana*. (Madrid: CTP-4, 2003).
- Picón, Daniela. *Visiones de William Blake* (Barcelona: Calambur, 2017).
- Picón, Daniela. "El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017).
- Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. (Barcelona: Zeta bolsillo, 2007).
- Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* (Madrid: Cátedra, 2012)
- Puelles, Luis. *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora* (Madrid: Editorial Verbum, 2002)
- Puelles, Luis. *La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard*. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, [S.l.], v. 3, mar. 2016. ISSN 1136-4076.
- Puelles, Luis. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (Madrid: Abada, 2017).
- Raymond, H. *La escansión del montaje en los cinétracs de 1968*. Materiales UOC.

Robert S. Lubar, "El nacionalismo lingüístico de Miró," *París/Barcelona 1888-1937* (Barcelona: Museo Picasso, 2002).

Roma, Valentín. (Ed.), *La comunidad inconfesable* (Barcelona: Actar, 2009).

Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. (Madrid: Siruela, 2013).

Sloterdijk, Peter. *Burbujas*. (Madrid: Siruela, 2001).

Sloterdijk, Peter. *Esferas II, Globos, Macroesferología*, (Madrid: Siruela, 2004).

Trejo Hernández, Raymundo Eurico. *La imaginación y el tarot. Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría de lo imaginario de Gilbert Durand*. (México: Universidad Autónoma de México, 2015)

Underhill, Evelyn. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual* (Madrid: Editorial Trotta, 2006).

Vásquez Rocca, Adolfo. *Sloterdijk; secretos bizarros de Freud, discretas obsesiones telecomunicativas y primeras formaciones de psicología profunda europea*. En EIKASIA, Revista de Filosofía, Nº 78 - 2011.

Vega, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. (Navarra: Cuadernos de la cátedra de Jorge Oteiza, 2005)

Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. (Madrid: Siruela, 2010).

Vega, Amador (Ed). *El fruto de la nada y otros escritos. Eckhart, Maestro*. (Madrid: Siruela, 2008).

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1992).

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma* (Madrid: Alianza editorial, 2004).

Zamora Águila, Fernando. *Imagen epistémica, imagen gnóstica*. Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 33 (julio 2010)

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. (Madrid: Alianza editorial, 2005).

Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios*. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2011).

FILMOGRAFÍA.

1976 Ici el Allieurs (Jean Luc Godard).

5- AGRADECIMIENTOS:

(A la memoria de la cálida amistad entre Henry Corbin y Carl Gustav Jung).

A Juan Sebastián Rodríguez Moranta, por nuestra sobremesa infinita.

A Francisco Verdú, por traer a Jung a mi vida.

A Pablo Acosta García, por seguir su intuición y animarme a hacer esta investigación a partir de *El Libro Rojo* y por facilitarme el apoyo y la precisión técnica para llevarlo a cabo.

A Victoria Cirlot, por la amistad que extiende a través de sus libros y que confío corresponder con estas páginas.

A Álvaro Moreno-Hoffman, por nuestra conversación sobre los medios del alma (que ya forma parte de estas páginas) y por ponerlos en práctica.

A Ximo Tárrega, por transmitirme una práctica de la psicoterapia ética que es capaz de desbordarse a sí misma.

A Jean Marie Robine, que me animó hace ocho años a investigar la relación entre psicoterapia y estética.

A Rubén Miró, por practicar la alegría y el juego que atraviesan todas las fronteras.

A Cristina Nadal, por la acogida y la generosidad que despierta el alma de la psicoterapia.

A Miguel Ángel Hernández- Navarro, por diez años de no (ha)lugar.

A las Neocursis Esther González Gea, Raquel Baixauli, por las clases sobre representaciones de la mujer frágil y de la maternidad y por la amistad.

A los amigos Sans Soleil y los monjes de Estíbaliz por los cursos, los libros y el tiempo de silencio.

A Marta Piñol, por la lectura cariñosa y por lanzarse a las propuestas de vida con ojos ciegos.

A Sabine Dahrendorf por las clases de Feldenkrais y conciencia corporal.

A David Fernández, por todas las referencias sobre Henry Corbin e Ibn Arabi.

A Joan Miquel Gual, por las clases de cine y por animarme calurosamente a investigar.

A Juan Manuel Cincunegui, por las clases de filosofía con alma.

A Raimon Arola y Lluïsa Vert por el curso de simbología.

A Elvira Pujol y a los compañeros del laboratorio experimental.

A Jesús Martínez por la zona intermedia de Portbou.

A Luis Vives -Ferrándiz y Ángels Martí por dejar que me colará en sus clases de iconografía e iconología.

A Francisco Algarín, por las correspondencias.

A Albert Alcoz, por las recomendaciones sobre Stan Brakhage.

A Vicente Muñoz-Reja, por las referencias Husserlianas.

A Andrea Soto, que revolotea por el mundo y va dejando alas.

A mis compañeros, auténticos mediadores del alma y muy especialmente a Amadou Bocar Sam, Babacar Thiakh, a la comunidad africana y a todos aquellos que caminan.

A Ander Gondra, por darle combate al río de la vida con el amor y con la muerte.

A Majo, Miriam, Kai, Virginia, Andrea, Claudia, Verónica, Isabel, Rafa, Jesús, Francisco, Lluís, Iker, Jonatan, Manuel, Araceli, Sandra, Carol, Pablo, Carmen, David y Mariví por la resistencia íntima durante estos días de escritura.

A mí hermana Elísabet, que transforma la luz cuando canta.

A mis padres, por transmitirme el amor por la naturaleza, la meditación y el ojo del alma.