



**Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i
Pensament: treballs de fi de màster**

**“Los mándalas en *El libro rojo* de Carl Gustav Jung.
Para un acercamiento al simbolismo del centro interior”**

Autor: Alejandra Elbaba

Directora: Dra. Victoria Cirlot Valenzuela

Juliol 2012

INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

*Sitúate en el centro: lo verás todo al mismo tiempo,
Lo que sucede ahora y después, aquí y en el reino de los cielos.*

Angelus Silesius

CONTENIDO

Introducción	3
1. Las imágenes o las palabras de la profundidad	9
1.1. La imaginación, instrumento de la fe en la realidad	9
1.2. El concepto de imagen en Jung.....	12
1.3. El proceso de producción de imágenes. La imaginación activa.	16
2. Una categoría especial de la simbólica: el mándala.....	23
2.1. Consideraciones acerca del mándala en general.....	23
2.2. El mándala en la obra teórica de Jung.....	31
3. Los mándalas en <i>El libro Rojo</i>	43
3.1. Relación de imagen y texto en <i>El libro rojo</i> . Las imágenes simbólicas.....	43
3.2. Características generales de los cuadros.	48
3.3. Simbolismo de las formas y los colores	54
3.4. Análisis de los “pares” de mándalas	61
Imágenes 80 – 81	64
Imágenes 82 – 83.....	67
Imágenes 84 – 85.....	70
Imágenes 86 – 87.....	71
Imágenes 88 – 89.....	73
Imágenes 90 – 91.....	75
Imágenes 92 – 93.....	76
Imágenes 94 – 95.....	78
Imágenes 96 – 97.....	80
Conclusiones	83
Bibliografía citada	88
Bibliografía primaria. Fuentes	88
Obras de referencia o bibliografía secundaria	90
Referencia de las ilustraciones.....	93

INTRODUCCIÓN

Gracias a la reciente publicación de *El Libro Rojo*¹, de Carl G. Jung, podemos tener acceso al material que, según él mismo lo atestigua, significó el culmen, el motivo y la explicación de toda su obra posterior: sus visiones entre los años 1913 y 1917, autoanalizadas, elaboradas y plasmadas en imágenes textuales y plásticas. No profundizaré aquí en las circunstancias que condujeron a que esta obra fuese publicada por primera vez² casi cien años después de su construcción, pero no deja de llamar la atención que este libro iluminado, al que podemos situar cerca de las Vanguardias del arte de principios del siglo XX, vea la luz en estos frágiles comienzos de nuestro siglo XXI. Frágil, entre otras cosas, por la incapacidad para comprender los hechos a los que asistimos en el día a día, “a la angustia de nuestro presente, a todas las antinomias en que estamos enredados” (Zambrano, 2007:10), ante lo cual el camino simbólico aparece como una de las vías más adecuadas para la comprensión.

Mi encuentro con *El libro rojo* tuvo lugar en el curso Imagen y texto³ impartido por la Catedrática Victoria Cirlot en el que tuve desde el principio la impresión que más que leerlo, a este *Libro* había que “entrar” con los pies desnudos, porque era, cuando menos, una tierra extraña⁴. Conversando con la Profesora Cirlot, fue ella quien me sugirió que una de las puertas de entrada podían ser los mándalas pintados por Jung. El material que analizaré es la serie de dieciocho mándalas que se encuentran entre las páginas 80 y 97, al final del Capítulo XIII del *Liber secundus*. Aunque en todo *El libro rojo* se hallan muchas otras imágenes mandálicas (las encontramos dentro de composiciones más

¹Jung, C. G., *The Red Book. Liber Novus* editado e introducido por Sonu Shamdasani. Norton. New York – London. 2009. Edición castellana: *El libro rojo*. El hilo de Ariadna. MALBA – Fundación Costantini. Buenos Aires. 2010.

²Remito al prólogo de Ulrich Hoerni y al estudio introductorio de Sonu Shamdasani de *El libro rojo*. cit.

³UPF, Máster en Estudios comparados de Literatura, Arte y Pensamiento, enero-marzo 2011.

⁴Estoy pensando en el paradigmático encuentro de Moisés con la zarza ardiente, en el desierto, relatado en el libro del Éxodo. Ex.3, 5: “Dijo Dios: No te acerques. Quitate las sandalias de los pies, pues el sitio que pisas es terreno sagrado”.

amplias, en las iniciales historiadadas, en las ornamentaciones y en las miniaturas), éstas tienen su interés particular puesto que forman una “serie”⁵ a cuya importancia se refiere el mismo Jung en uno de sus escritos:

“Al mismo tiempo sirven para establecer el orden interior y por eso muchas veces, cuando aparecen en serie, se dan inmediatamente después de estados caóticos, desordenados, conflictivos y angustiosos. Expresan por eso la idea del refugio seguro, de la conciliación interior y de la totalidad” (2010e: 370).

Me propongo describir los elementos configuradores de los mándalas para hacer posible una interpretación que reconozca en ellas la intrínseca relación que mantienen entre sí y con las otras imágenes del *Libro rojo* (textuales y plásticas) y su simbolismo como expresión de la búsqueda y encuentro del Sí-mismo, como centro y totalidad. Mediante el método inductivo, recorreré la obra teórico-científica del psiquiatra suizo en lo que se refiere al mándala y la imaginación activa, poniendo en relación estos escritos y los mándalas pintados por él, ateniéndome a uno de los círculos hermenéuticos iniciales como es la interpretación en el contexto de la obra del autor. A continuación, por el método comparativo cualitativo, analizaré sus pinturas frente a los mándalas que él investiga a propósito de la producción de sus pacientes y de mándalas tradicionales. Con la perspectiva comparativa, que es la que utiliza también Jung, obtendré una visión más profunda de la complejidad que encierra dicho símbolo. En el trabajo de comparación, contrastaremos principalmente con el estudio que hace nuestro autor del caso Kristine Mann, publicado con el título *Acerca de la empiria del proceso de individuación*⁶ y *Sobre el simbolismo del mándala*, ambos de 1950.

Para el marco teórico me he basado fundamentalmente en la obra de C. G. Jung, principal puerta de acceso a la comprensión, puesto que el autor ha indagado larga y

⁵Como veremos más adelante, algunos autores optan por 19 imágenes (p. 79 a 97) formando parte de la “serie” mientras que otros, dejan fuera la imagen 79 y cuentan, a partir de la imagen 80, 18 mándalas. La denominación de cada una de las imágenes es la de la página en la que se encuentran, así, por ejemplo, la imagen 80, corresponde a la página 80 del libro.

⁶Este artículo fue publicado antes, en 1933, en el Anuario de Eranos.

profundamente en el simbolismo del mándala. También me ha resultado muy útil la conceptualización de Giuseppe Tucci acerca de la geometría de este símbolo, representación del arquetipo de la totalidad: *Teoría y práctica del mándala*. Si bien el carácter novísimo de la publicación del *Libro rojo*, nos enfrenta a una obra de la que recién están apareciendo los primeros abordajes, contamos con el primer estudio crítico de Bernardo Nante, *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*, texto en el que me he apoyado para mi investigación. Así mismo, los trabajos de Victoria Cirlot, me han resultado necesarios desde el punto de vista teórico y metodológico, especialmente uno de los últimos, tan clarificador como sugerente: *Paesaggi dell'anima nel "Libro rosso" di Carl Gustav Jung*.

La imaginación es fundamental en la teoría junguiana, es la fisonomía de la energía psíquica o libido que hace de ésta “expresión de la presencia actuante del espíritu” (Nante, 2010: 181) y, en su forma consciente, es la responsable de la producción de las imágenes que analizaré. Por eso, en el capítulo 1, me detengo en los conceptos junguianos de imagen e imaginación activa y sigo a Cirlot en su concepción de la imagen no dependiente del mundo sensible sino del mundo interior; en el capítulo 2 establezco las características del mándala en general y la comprensión junguiana de esta “categoría especial de la simbólica”. En el transcurso de los meses de investigación fui descubriendo la necesidad de mirar para ver, de atender para escuchar, de observar y preguntar para comprender; necesitaba que estas imágenes me hablaran, me descubrieran ellas mismas algo acerca de su simbolismo. De ahí, que en el capítulo 3, entramos en el análisis más propiamente visual con la sola técnica de la observación, tratando de develar en las imágenes lo que Jung ha escrito acerca de los distintos símbolos que vamos encontrando. Mostraremos tanto la unidad de la serie como el proceso de transformación.

Finalmente, habiendo comenzado por apenas un tramo de imágenes de este *Libro* iluminado e iluminador, he tratado de entender el estatuto de la imagen plástica en la obra de Jung, especialmente la sintaxis que conforman en *El libro rojo*, imágenes plasmadas no con voluntad artística sino como camino hacia el hallazgo del centro interior. Espero aportar un eslabón más de lo que seguramente se convertirá en una larga cadena de estudios que la obra irá sugiriendo, de tal manera que podamos seguir acercándonos paulatinamente al corazón del *Libro*⁷.

•••

Hay momentos que en nuestra vida el agradecimiento se torna necesidad e imperativo, éste es uno de ellos. Agradezco a las Hermanas Dominicanas del Santísimo Nombre de Jesús, de Tucumán, por haberme contagiado el amor al estudio y la contemplación y por regalarme estos dos años en Barcelona para continuar mi camino hacia el “centro”.

A las Dominicanas de la Enseñanza de la Inmaculada Concepción, por acogerme con tanta gratuidad en su comunidad de calle Mallorca. Su cordialidad y acompañamiento me han posibilitado llegar hasta aquí. También tengo un profundo agradecimiento a las Monjas Dominicanas, de Manresa, por su fraternidad y apoyo constante.

A Fr. Rafael Cúnsulo y María Inés Hernández, por haberme abierto las puertas de la UNSTA y por haberse entusiasmado con mis primeros intentos. A la decana, Dra. Graciela Di Benedetto y a la secretaria académica, Lic. María Eugenia Ruiz, de la Facultad de Ciencias de la Salud, por confiar en mí y por apoyarme, junto a las autoridades de la UNSTA, para la obtención de la licencia académica a fin de poder volver a las aulas de la Universidad, a compartir este fruto con los alumnos.

⁷ Al *Libro rojo*, nos referiremos con esta denominación o con la abreviatura *Libro*.

A la profesora Victoria Cirlot por haber aceptado orientar mis primeros pasos y por su ayuda concreta en la ejecución del método de investigación. En ella he podido vislumbrar que el rigor académico, la creatividad y la generosidad son una excelente y fecunda combinación.

A Berta Meneses y la sangha de la Casa de Espiritualidad San Felipe Neri que han sido para mí una posada llena de belleza y silencio, donde poder reposar y mirar profundamente cada cosa.

A Haydée, Cynthia y Alicia por acompañarme y animarme en mis búsquedas, por el tesoro de la paciencia mutua, por la Palabra compartida y la vida celebrada.

A mis hermanas Mirta y Julia por su constante aliento para que permaneciera fiel a mis más queridos principios, por su cariño y su presencia atenta; y a Belén, Nicolás e Ignacio, porque están siempre.

1. LAS IMÁGENES O LAS PALABRAS DE LA PROFUNDIDAD

1.1. LA IMAGINACIÓN, INSTRUMENTO DE LA FE EN LA REALIDAD

En el prólogo del *Liber primus* Jung declara que hablará en imágenes porque es de la única manera que puede comunicar lo que se le aparece en las visiones:

“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” (2010: 228).

La importancia de la imaginación para la salud del individuo y de los grupos, para el equilibrio y la riqueza interior, ha sido destacada y significada a lo largo y ancho de las distintas escuelas psicológicas, de la literatura, la antropología, la historia de las religiones y podríamos seguir enumerando ámbitos del conocimiento y expresiones artísticas en los que esta capacidad creativa es considerada fuente de inspiración y potencial vital. Y el encuentro con un libro simbólico dictado, podríamos decir, por la imaginación, nos pone al menos en el camino de la comprensión a partir de categorías que escapan a la pura razón, en palabras de María Zambrano:

“Y la imaginación es en gran parte instrumento de la fe en la realidad. Durante todo el siglo pasado y aún todavía, ha operado en las mentes la creencia de que la razón es el instrumento más adecuado a la realidad. De esta convicción nos están sacudiendo hoy los pavorosos acontecimientos de que somos testigos y, en buena parte, protagonistas. No, la realidad – histórica, social, política – no es cosa racional. La realidad tiene un sentido que habrá que ir captando de manera más concreta que la racional. Habrá que usar la imaginación para que nuestra esperanza pueda correr libremente por ese cauce de los pasados errores y de los actuales problemas” (Zambrano, 2007: 11).

Si se esteriliza la imaginación, además de producir un profundo desequilibrio psíquico, se le estaría quitando al individuo gran parte de ese potencial vital, volviéndolo a él y a los colectivos, limitados y mediocres. Señala Mircea Eliade que

etimológicamente, “imaginación” es solidaria de *imago*, “representación, imitación”, y de *imitor*, “imitar, reproducir”. Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares – las imágenes -, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente (1992: 19-20). A esos modelos ejemplares Jung los llamó arquetipos.

Formas y colores de la psique, especialmente en su capacidad de crear imágenes, como un agente mediador entre el mundo consciente del yo y el mundo de los objetos y de las imágenes (internas y externas), es a lo que se refiere Jung en su trabajo *Tipos Psicológicos* como “*esse in anima*”, con lo cual sitúa a la imagen perteneciendo a un mundo intermedio:

“Para llegar a una solución se requiere un tercer punto de vista mediador. Al *esse in intellectu* le falta la realidad palpable, al *esse in re* le falta el espíritu. Ahora bien, la idea y la cosa celebran su encuentro en la psique del ser humano, la cual mantiene el equilibrio entre ellas. ¿Qué es, en última instancia, la idea si la psique no le otorgara un valor vital? ¿Y qué es la cosa objetiva si la psique le sustrae la fuerza condicionante de la impresión sensorial? ¿Qué es la realidad si no es algo efectivo en nosotros, un *esse in anima*? La realidad viva no está dada de modo exclusivo ni por el comportamiento fáctico, objetivo, de las cosas, ni por la fórmula ideal, sino que sólo está dada por la síntesis de ambas cosas en el proceso psicológico vivo, esto es, por el *esse in anima*” (1994: 76).

Y en otro capítulo, un poco más adelante de ese mismo trabajo, da también carácter mediador al símbolo: “lo salvador es el símbolo, el cual puede contener en sí y unificar cosas conscientes y cosas inconscientes” (1994: 314). Entiendo que las imágenes con las que nos encontramos aquí, pertenecen a un visionario del siglo XX y, por tanto, contienen una cualidad trascendente. Es decir, parto de la concepción de imagen no dependiente del mundo sensible sino del mundo interior, tal como la considera Victoria Cirlot:

“En la tierra visionaria, entre el cielo y la tierra, las imágenes constituían la mediación necesaria para alcanzar un más allá invisible transparentando con sus formas y colores lo puramente inteligible. La cualidad trascendente de la imagen no tiene otra función

que abrir al espectador a una realidad sagrada a la que no es posible acceder con los sentidos sensibles, sino sólo mediante una elaboración meditativa de las mismas en el espacio de la interioridad” (2005: 185).

Eliade incluye en este mundo intermedio, espiritual, junto con la imagen y al lado de ella, al símbolo y al mito, como pertenecientes a la sustancia de la vida espiritual y, por lo tanto, consustancial al ser humano:

“El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos – que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique: responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser” (1992: 12).

Para Juan E. Cirlot el simbolismo, según el filósofo hindú Ananda Coomaraswamy, “el arte de pensar en imágenes”, fue en cierta manera perdido por el hombre civilizado. Sin embargo, este olvido – como atestiguan la antropología y el psicoanálisis –, nos recuerda Cirlot, “sólo concierne a la conciencia, no al inconsciente que, por compensación, se encuentra sobrecargado de materia simbólica” (1997: 36).

El inconsciente de Jung, “sobrecargado de materia simbólica” es el que tenemos abierto en *El libro rojo*, desde el comienzo hasta el final, según su propio testimonio en *Recuerdos, sueños, pensamientos*, donde en el capítulo titulado “El análisis del inconsciente” revela las condiciones a que se sometió en aquella época, con tal de comprender: “Anoté las fantasías lo mejor que pude [...] No me quedaban más recursos que anotar todo en el mismo estilo elegido por el inconsciente” (2010g: 212). Y “es principalmente por medio de imágenes que el inconsciente de Jung le habla” (Liard, 2011: 91).

Observar las imágenes es también parte del proceso de imaginar, acercarse a ellas para intentar comprenderlas, descubrirlas, valorarlas, es una tarea absolutamente espiritual pues hay “una multitud de imágenes en las que se reconoce un origen que no puede proceder de la perfección física y que nos sitúa ante un mundo ‘otro’, distinto del

‘natural’” (Cirlot, 2010: 16). Tarea espiritual entonces, porque a este cierto tipo de imágenes, se las ve con el ojo interior que, paradójicamente, “ve” el mundo de lo invisible, el mundo espiritual. Según Bernardo Nante, para Jung hay “una única energía (libido) que asume el carácter intrínsecamente imaginativo, sintético, de esa misma energía como expresión de la presencia actuante del espíritu”, transparentando el “proceso de espiritualización que subyace en la vida misma del alma y de todo lo viviente”. Para este investigador, uno de los méritos de la teoría junguiana es haber advertido, desde el ángulo del sujeto, el carácter abarcador y fundante de la imaginación que, en sentido amplio, es siempre activa y creadora. La imaginación es “la que posibilita una síntesis y nos remite a una realidad intermedia, a la vez corporal y espiritual” (2010: 181-183).

1.2. EL CONCEPTO DE IMAGEN EN JUNG

La concepción que tiene Jung acerca de la “imagen” como función creativa, lejos de ser una simple respuesta adaptativa de la psique al pasado, es más bien el potencial con el cual se afrontan y se superan los obstáculos del presente, creando sentido y proporcionando alternativas de futuro. Para Jung, la imagen es independiente del objeto externo y está íntimamente relacionada con el símbolo. “El mundo de la realidad psíquica no es un mundo de cosas. Tampoco es el mundo del ser. Es un mundo de la *imagen como tal*” (Kugler, 1999: 127). Según Kugler, Jung se internó en el estudio de los alquimistas y otros filósofos herméticos del siglo XV y XVI, que efectuaron una revisión radical de la concepción occidental de la imagen, concibiéndola como poder creativo, transformador y original situado en la condición humana. “Los textos alquímicos de la época, marginales al pensamiento occidental, comienzan sutilmente a

superar la metafísica de la trascendencia, en pos de una psicología de la creatividad humana” (Kugler, 1999: 132). Nante coincide con Kugler al afirmar que Jung

“desarrolló la técnica de la imaginación activa antes de su contacto con la alquimia pero, sin duda, constató que la misma era utilizada por los alquimistas bajo la denominación de *meditatio* (meditación) o *imaginatio* (imaginación)” (2010: 183)

Sin embargo, no se puede pasar por alto lo que significó la gran revolución kantiana que comienza a considerar la creación de imágenes ya no sólo como un proceso reproductivo sino *productivo*, demostrando que la razón pura no llegaba a los objetos de la experiencia más que a través de los límites finitos marcados por la creación de imágenes:

“Tras este cambio epistemológico, la imagen mental deja de ser considerada como una copia, o copia de copia, para asumir el papel de origen último y creador de significado y de nuestro sentido de existencia y de realidad. El acto imaginativo genera nuestra conciencia, que a su vez ilumina luego nuestro mundo” (Kugler, 1999: 136).

Jung optó por enfocar la creación de imágenes como fenómeno primario, como actividad autónoma de la psique, tanto productiva como reproductiva, extendiendo la idea de Kant a los procesos psíquicos inconscientes ((Kugler, 1999: 137).

Es importante que nos fijemos en la conceptualización que hace Jung de la imagen, sobre todo en textos cuya elaboración ha sido contemporánea al *Libro rojo*, como son “La función trascendente”, de 1916⁸ y “Tipos psicológicos”, publicado en 1921, sin olvidar que este concepto sufrió sus transformaciones a lo largo de la obra de Jung. Algunos textos inducen a pensar que en un principio, asimilaba imagen a fantasía, dándoles el mismo tratamiento conceptual, como se ve a continuación, a modo de ejemplo:

“las fantasías infantiles pueden cumplirse, esto es, aquellas imágenes no se pierden, sino que deben acercarse de nuevo al adulto y cumplirse” (1994: 308).

⁸Publicado por primera vez en 1957, en inglés y en 1958, en alemán.

“La psique crea cada día la realidad. Y yo no puedo designar esa actividad con otro nombre que el de fantasía [...] No hay función psíquica que en la fantasía no esté conectada de manera indiscernible con las demás funciones psíquicas. Por ello a mí la fantasía se me aparece como la expresión más clara de la actividad psíquica específica. Es ante todo, una actividad creadora” (1994: 76).

“Entiendo por fantasía dos cosas distintas, a saber, en primer lugar el fantasma, y en segundo lugar, la actividad imaginativa [...] La imaginación es la actividad reproductiva o creativa del espíritu en general, sin que sea una facultad especial, ya que puede desarrollarse en todas las formas básicas del acontecer psíquico, en el pensamiento, en el sentimiento, en la sensación y en la intuición. Para mí la fantasía en cuanto actividad imaginativa es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica, que es dada a la conciencia sólo en forma de imágenes o contenidos, de igual modo que la energía física se manifiesta sólo como estado físico que estimula por vía física los órganos de los sentidos. Así, un contenido psíquico (si se lo considera energéticamente) no es otra cosa que un sistema de fuerzas, que se le aparece a la conciencia. Desde este punto de vista puede decirse que la fantasía en cuanto fantasma no es sino una determinada cantidad de libido que no se le puede aparecer a la conciencia más que precisamente en forma de imagen” (1994: 509-510).

“El método de la imaginación activa es el principal recurso para la producción de aquellos contenidos de lo inconsciente que se hallan por debajo del umbral de la conciencia [...] El sentido y el valor de estas fantasías no se revelan hasta que están integradas en el conjunto de la personalidad” (2004a: 71).

Si bien la asimila a fantasía, la distingue absolutamente de la alucinación patológica y la sitúa del lado de la salud y la creatividad:

“Cuando en este libro hablo de imagen no me refiero a la reproducción psíquica del objeto externo, sino más bien a una noción que procede del uso poético del lenguaje, a saber: a la imagen fantástica, que sólo indirectamente se relaciona con la percepción del objeto externo. Esta imagen se basa más bien en la actividad fantástica inconsciente y, como producto que es de ella, se le aparece de un modo más o menos abrupto a la conciencia, al modo de una especie de visión o de alucinación, pero sin poseer por otro lado, el carácter patológico de éstas, esto es, sin pertenecer al cuadro clínico de una enfermedad. La imagen tiene el carácter psicológico de una representación fantástica y nunca el carácter casi real de una alucinación, o sea, no suplanta nunca a la realidad y es siempre distinguida como imagen “interna”, de la realidad sensorial. Carece de toda proyección en el espacio (sólo en raras excepciones aparece viniendo como desde fuera)” (1994: 523).

Que la imagen no posea valor de “realidad” significa que no es externamente real, como podría aparecer la alucinación al sujeto dañado por una patología, pero posee valor de realidad incluso mayor aun para la vivencia anímica, un gran valor psicológico, representativo de una realidad “interna”, de una realidad psíquica autónoma. En un

artículo publicado por primera vez en 1917⁹, que en su quinta edición presentada por Jung (1942), toma el título con el que se lo conoce hoy, “Sobre la psicología de lo inconsciente”, el autor refiere:

“Las imágenes (primitivas) son las formas más antiguas y universales de representación de la humanidad. Son tanto sentimiento como pensamiento; de hecho, son inclusive dueñas de algo así como una vida propia y autónoma” (2007: 78).

En las llamadas Conferencias de Tavistock, de 1935 (catorce años después de Tipos Psicológicos) Jung habla por primera vez de “imaginación activa”¹⁰ para referirse a su método de trabajo con las imágenes de lo inconsciente, expresando que prefiere el término “imaginación activa” al de “fantasía”, pues hay una diferencia entre ambas. Mientras la fantasía es algo absurdo, una impresión efímera, la imaginación es activa, creación intencional (2009: 164). Una fantasía es más o menos la invención de un individuo, y permanece en la superficie de las personas y las expectativas conscientes. Pero la imaginación activa significa, tal como indica el término, que las imágenes tienen vida propia y que los acontecimientos simbólicos se desarrollan de acuerdo con su propia lógica. Jung continúa insistiendo en la autonomía psíquica de las imágenes y anudándolas con el símbolo.

Si nos preguntásemos cómo se compone, pues, esta imagen interna, podríamos decir que, aunque aparece al sujeto como una unidad, autónoma, está compuesta por materiales de las más diversas procedencias. Si bien es producto de contenidos del inconsciente, la imagen interna expresa sólo aquellos contenidos que se hacen pertinentes a la conciencia según el estado actual de ésta. Es decir, no todos los materiales inconscientes forman la imagen sino sólo aquellos que se constelan en determinada situación que estimula o inhibe dichos materiales (Jung, 1994: 524), a lo

⁹ Otro texto, entonces, que coincide con el período de la “autoexperimentación” de Jung con su inconsciente.

¹⁰ A partir de 1935 lo hará con estos términos o “meditación visionaria” como la llama en “Acerca de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares” (Swan, 2007: 33).

que Jung hará referencia explícitamente en la “función trascendente”. O sea, se forma un tercer producto que es síntesis del inconsciente y de la conciencia en un momento determinado. Contando entre el grupo de estas imágenes, pero distinguiéndose de ellas por su carácter primigenio y arcaico, con “una llamativa concordancia con conocidos temas mitológicos”, Jung ubica al “arquetipo”, siempre colectivo, o sea, común a pueblos o épocas enteras, cuya función principal es la de otorgar sentido ordenador a las percepciones sensoriales y a las percepciones espirituales internas que parecen desordenadas e inconexas:

“En este caso la imagen, de un lado, expresa materiales preponderantemente colectivos inconscientes, y, de otro, indica que la momentánea situación de la conciencia no está sometida tanto a una influencia personal cuanto a una influencia colectiva” (1994: 524).

La creación de imágenes es la única fuente que tiene la psique para comprender plenamente “las profundidades”, para llevar a la conciencia a pensar más allá de sí misma, a entrar en el inconsciente, a dialogar con él:

“De lo anteriormente dicho nos hemos podido formular una idea de la *esencia imaginadora del alma*. El alma es una sucesión de imágenes en el más amplio sentido, pero no una yuxtaposición o una secuencia fortuitas, sino una estructura perfectamente propositiva y llena de sentido, una expresión en imágenes de las actividades vitales” (Jung, 2004c: 325).

1.3. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE IMÁGENES. LA IMAGINACIÓN ACTIVA.

Apenas dos años antes de que saliera definitivamente a la luz *El libro rojo*, Wendy Swan publicaba un interesante estudio del método de la imaginación activa enmarcándolo en su contexto psicológico, intelectual e histórico. La de Swan, es una puesta a punto historiográfica de la técnica propuesta por Jung para trabajar con el contenido del inconsciente, que rastrea en los escritos del psiquiatra suizo todas las

referencias al tema y expone acerca del uso que de dicha técnica hizo Tina Keller, paciente de Jung, quien declara haberla utilizado a lo largo de su vida¹¹. La imaginación activa es un método gracias al cual, en un estado rebajado de conciencia, las imágenes son traídas desde el inconsciente a la superficie y expresadas artísticamente dándoles forma a través de la energía psíquica, liberada durante el proceso de individuación. Jung desarrolló esta técnica para explorar el material de las fantasías inconscientes durante el estado de vigilia (Swan, 2007: 55).

¿Cómo fueron los comienzos de este método? Según Swan, para hablar de imaginación activa, Jung tomó de Myers el argumento de “tejer fantasías” (2007: 58), lo cual explica a nuestro juicio dos cuestiones de lo más relevantes. En primer lugar, que su técnica se inscribe en desarrollos anteriores y contemporáneos a Jung¹², es decir, se inscribe en una tradición con una larga existencia histórica y, en este sentido, no es una técnica que él haya inventado. Entender dicha técnica intelectual y psicológicamente, situándola en el contexto histórico de la psiquiatría y la psicoterapia en el cambio de siglo, favorece su comprensión más global desapegándola de la sola exploración personal y profesional de Jung¹³.

Y en segundo lugar, que, desde la raíz, la imaginación es analogada en nuestro autor con la fantasía¹⁴ y que el “tejer” está implicando precisamente lo que se forja en el proceso de este método: trabajar, tramar, trenzar, entrecruzar los elementos que van

¹¹“She highlighted its importance when she stated that: probably the most valuable result of my work with Dr. Jung is that I have today a technique that allows me to connect unconscious elements with my thinking and my actions in a continuous way” (Swan, 2007: 94).

¹² En su conferencia de 1931, “Metas de la Psicoterapia”, Jung enuncia que el método de Freud de la asociación de las palabras es el origen de su método para trabajar con el inconsciente: “me pregunto en qué medida puedo apelar a la autoridad de Freud para explicar el surgimiento de mi técnica. En todo caso, la he aprendido del método freudiano de asociación libre, y entiendo mi técnica como una elaboración ulterior del mismo” (2006: 51).

¹³Ver el resumen que presenta W. Swan de los autores y técnicas psicológicas y psicoterapéuticas en el capítulo 4: *Psychoterapeutics at the turn of the Twentieth Century*, (2007, pp.55-79) y el estudio de Sonu Shamdasani: *Jung and the making of modern psychology: the dream of a science*, especialmente el capítulo 3: *Body and soul*.

¹⁴“Toda obra humana procede de la fantasía creativa. Así las cosas, ¿cómo pensar mal de la imaginación? (Jung, 2006: 50).

apareciendo a la conciencia desde el inconsciente, las “ocurrencias”. Al respecto, Jung expresa que dicho término en alemán, *Einfälle*, significa literalmente “caer dentro” y que todo el tiempo dependemos de las cosas que literalmente caen en nuestra conciencia (se nos ocurren) (2009:164).

Durante sus años de estudiante de medicina, Jung está fascinado con la complejidad de la conciencia desde la perspectiva de la ciencia y el espiritismo, pero no encuentra una línea de investigación que le satisficiera en orden a reunir ambos aspectos. Muy tempranamente, preparando su examen de licenciatura, queda sorprendido con un texto del manual de psiquiatría de Krafft-Ebing, encontrando allí la manera de unir sus dos principales intereses: el campo empírico común de los hechos biológicos y la indagación acerca de los fenómenos espirituales, que hasta entonces parecían opuestos incapaces de ser reconciliados:

“Algunas líneas más abajo, el autor denominaba la psicosis “enfermedades de la persona”. Entonces sentí que el corazón me daba un vuelco. Tuve que levantarme y tomar aliento. Me hallaba en la más viva excitación, pues fue para mí como una fulminante revelación de que no había para mí otra meta más que la psiquiatría. Sólo aquí las dos corrientes de mi interés podían confluír y encontrar su cauce por medio de un declive común. Aquí se hallaba el campo común de las experiencias de los hechos biológicos y espirituales, que por todas partes yo había buscado sin encontrarlo. He aquí, por fin, el lugar en que el cruce entre mi naturaleza y el espíritu era ya un hecho [...] Esta breve indicación proyectó una luz cegadora sobre el problema de la psiquiatría y fui fascinado por su hechizo” (2010g: 137).

Lo que en realidad le inquieta a Jung es la característica subjetiva de la psiquiatría al conceptualizar las “enfermedades de la persona” y descubrirla como un camino en el que se comprometería él mismo desde su proceso psíquico individual: “en tales condiciones comenzó mi carrera de psiquiatra, mi experimento subjetivo del cual nació mi vida objetiva” (2010g: 142). El uso de la imaginación activa fue una entre las numerosas prácticas similares de las que él estuvo al corriente. Interesado en obtener un profundo conocimiento tanto de sí mismo como de sus pacientes, investigaba las diversas técnicas de acceso a las fantasías del inconsciente, entre las que se incluían, por

ejemplo, las imágenes hipnagógicas, la escritura automática y la mirada cristal. Lo que distingue la imaginación activa de estas otras prácticas es su objetivo terapéutico: lograr una tercera posición en la lucha entre los opuestos, lo que él llamó “función trascendente”, la capacidad de trabajar con los opuestos de consciente e inconsciente (individual y colectivo) y lograr una nueva posición por medio de la imaginación creadora:

“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. Se trata de unir la consciencia a lo inconsciente de tal manera que pueda adoptar una actitud nueva”¹⁵ (2004a: 76).

Por lo tanto, a diferencia de otros autores, la imaginación activa para Jung perseguía el objetivo de lograr la función trascendente que implicaba una nueva actitud del paciente, durante el proceso analítico, hacia las erupciones no deseadas del material de lo inconsciente, en la consciencia: “la consciencia es continuamente ampliada a través de la confrontación con los contenidos previamente inconscientes, o, para ser más precisos, podría ser ampliada si se tomó la molestia de integrarlos” (2004a: 91).

La experimentación de la médica y psicoterapeuta suiza, Tina Keller, con la técnica de la imaginación activa, narrada autobiográficamente, pone de relieve la práctica de dicha técnica y nos revela de cerca tanto su propia experiencia como así también la de Jung, al explicar lo que aprendió con y de Jung durante el tiempo en que estuvo en análisis con él, testimoniando además que ella veía el “*red book*” sobre el atril del despacho de Jung, que éste pintaba y elaboraba con tanto cuidado¹⁶.

¹⁵Nante lo explica de la siguiente manera: “La imaginación creadora es la función que media entre consciente e inconsciente, pero debe comprenderse que de la síntesis surge una consciencia que, lejos de limitarse a una mera apertura al mundo se define como una consciencia que capta y es capaz de manifestar un sentido que subyace a sujeto y objeto. Se trata, en definitiva, de una tendencia a una superación de lo inconsciente entendido como no consciente, de una tendencia a un saber verdadero de sí mismo” (2010: 182).

¹⁶“Sometimes painting would free me from inner pressure. I did a lot of painting. In those early days, when one arrived for the analytic hour, the so-called “red book” often stood open on an easel. In it Dr. Jung had been painting or had just finished a picture. Sometimes he would show me what he had done

Tina Keller estuvo en análisis con Jung desde 1915 a 1924, y con Toni Wolff desde 1924 a 1928, años en los que aprendió la técnica de la imaginación activa para ayudarse a reducir el intenso malestar psicológico. Ella utiliza la pintura, la escritura, la danza y los movimientos corporales, y explicaba la técnica de esta manera:

“Una imagen permite formar, expresar el contenido del sentimiento. Por ejemplo, yo podría haber visto mi búsqueda de valores secretos como andar a tientas en la niebla o cavar en el suelo en busca de tesoros. Pero sólo la imagen que se forma *espontáneamente* a partir del estado prevaleciente en ese momento, es la que se siente como adecuada. La situación contiene una tensión y la persona en esta situación deberá decidir qué hacer: si golpear la puerta, si llamar en busca de ayuda” (Swan, 2007: 80).

Jung le aconsejaba perseverar en esta técnica y sus preparativos previos como quien se pone en actitud de oración, por eso ella la llama también “meditación diaria”¹⁷. La mayor contribución de Jung, según Keller, es “haber mostrado que los contenidos del inconsciente y sus fragmentos pueden ser incorporados e integrados al lado de nuestra vida racional” (Swan, 2007: 116).

Contemporáneo al análisis de Keller con Jung y a su trabajo en *El libro rojo*, tenemos “La función trascendente”, escrito en el cual nuestro autor delinea tempranamente los rasgos fundamentales de su técnica que, además, tendría un beneficio tanto individual como social, pues entrena al individuo para aceptar sus diferencias y las de los otros, lo que significa un gran aporte a la convivencia humana. “La función trascendente no es algo metafísico sino una función psicológica que deriva de la unión de los contenidos conscientes e inconscientes (complementarios entre sí)” (2004a: 72).

Jung explica qué significa para él la función trascendente en relación a la vida simbólica:

and comment upon it. The careful and precise work he put into these pictures and into the illuminated text that accompanied them were a testimony to the importance of undertaking. The master thus demonstrated to the student that psychic development is worth time and effort” (Swan, 2011: 21).

¹⁷“I tried, but nothing came, and I told Dr. Jung. But he insisted. He even said, ‘surely you know how to pray!’” (Swan, 2011: 23).

“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 conciencia [...] Mediante una práctica adecuada se puede desarrollar esa facultad de crear fantasías. El entrenamiento consiste en primer lugar en practicar sistemáticamente la suspensión de la atención crítica, con lo que se produce un vacío de la conciencia que favorece la aparición de las fantasías listas para emerger” (2004a: 78-81)

En los pasajes que citaremos a continuación, tendremos la impresión de que Jung más que de la función trascendente como tal, nos está explicando su autoexperimentación plasmada en *El libro rojo*:

- a) Su conocida “dotación para la pintura”, pese a la cual él se niega a considerar la creación plástica de sus imágenes como arte, cosa que también advierte acerca de los mandálas de Kristine Mann¹⁸:

“Los pacientes que estén dotados para la pintura o el dibujo pueden expresar el afecto mediante una *imagen*. No se trata de realizar una representación técnica o estéticamente satisfactoria, sino de dejar volar la imaginación y hacer lo que buenamente se pueda. De esta manera, se crea un producto de influencia inconsciente y consciente que encarna el esfuerzo de lo inconsciente por salir a la luz y, simultáneamente, la aspiración de la conciencia a la substancia” (2004a: 86).

- b) El trabajo durante la “noche”:

“A menudo hay casos en los que no existe ninguna turbación afectiva claramente definida, sólo un malestar general y entonces aquí hace falta una particular introversión de la libido, tal vez incluso respaldada por unas condiciones externas favorables, como la tranquilidad absoluta, en especial la noche, que es cuando la libido tiene de por sí una tendencia a la introversión” (2004a: 86).

- c) Los diálogos con su inconsciente, con la otra voz, y la cuidadosa puesta por escrito de todas sus fantasías:

“La atención crítica ha de ser eliminada. Los visualmente capacitados deberán concentrar sus expectativas en que se produzca una imagen interna. Por regla general, se producirá tal imagen de la fantasía (tal vez hipnagógica), que habrá de ser minuciosamente examinada y fijada por escrito. Hay quienes sólo

¹⁸“Acerca de la empiria del proceso de individuación”. cit.

perciben su “otra” voz, la de su juez interior que juzga su conducta. También esto deberá ser detenidamente contemplado y fijado por escrito” (2004a: 87).

d) Por último, nos reta a la interpretación:

“Si en el caso del diálogo interno la relación puede ser muy sencilla, indudablemente será más complicada en el caso en que sólo haya productos gráficos: quien los entienda verá en ellos un lenguaje elocuente, al que no los entienda le parecerá un material sordomudo” (2004a: 93).

Está claro que quien primero tuvo que tratar de entender este material fue el mismo Jung; nosotros intentaremos en los siguientes capítulos aunque sea aproximarnos a su “lenguaje elocuente”.

2. UNA CATEGORÍA ESPECIAL DE LA SIMBÓLICA: EL MÁNDALA.

2.1. CONSIDERACIONES ACERCA DEL MÁNDALA EN GENERAL.

Los mándalas son, en la actualidad, los íconos budistas más conocidos mundialmente. Una de las razones de su popularidad estriba en el uso de la palabra “mándala” en investigaciones que han atravesado el Oriente y se han hecho cada vez más profundas y frecuentes en Occidente, donde este término va cobrando cada vez más relevancia como sinónimo de espacio sagrado. Por otra parte, son abundantes los testimonios de su presencia en los diccionarios y enciclopedias sobre todo de lengua inglesa, aunque también lo encontramos en los de nuestra lengua¹⁹. En general, se define a los mándalas como diseños geométricos que intentan simbolizar el universo y su uso se refiere a prácticas budistas e hindúes. El nombre sánscrito mándala significa cualquier círculo u objeto de forma discoide como la luna y el sol, por ejemplo. Estudios etimológicos señalan la división de la palabra: “manda”, crema, esencia, nata, y “la”, terminación, coronamiento, cuya combinación podría dar la explicación del mándala como un espacio o punto que contiene una esencia (Leidy and Thurman, 1997: 17-18).

La resolución del término, desde la citada etimología, no escapa a nuestro propósito de comprender qué encierra este antiguo, ancestral y dinámico simbolismo que, habitualmente, consiste en un círculo central conteniendo una deidad principal,

¹⁹Por ejemplo, en el *Diccionario de Símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot; en el *Diccionario Akal de Budismo*, dirigido por Philippe Cornu. En el *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, tenemos: **mándala o mandala** (del sánscrito *mándala*, disco, círculo), m. En el hinduismo y en el budismo, dibujo complejo, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación.

circunscripta en una plaza multinivelada de palacio, con sus aperturas en dirección a los cuatro puntos cardinales formando otro círculo más exterior y fuera de éste, figuras adicionales representando el inframundo. Estas geometrificaciones son descritas como “cosmoplanos” en dos sentidos: en sentido externo, como diagramas del cosmos y, en sentido interior, como guía psicofísica para la práctica de un adherente. La cosmología compartida tanto por el budismo como por las religiones hindúes, sitúa la imagen en el punto más alto, en el eje del mundo, de acuerdo con la estructura del universo. Así, el poder sagrado del universo es plasmado de distintas formas mediante diagramas cósmicos, también llamados *yantras* (objetos de meditación). En el budismo, los mándalas recrean la representación del mundo ideal según Buda. Si bien es una tradición ancestral, aún hoy los monjes hindúes así como los budistas continúan realizando estos objetos como ejercicio espiritual (Navarro – Guimerá, 2002: 144).

También Giuseppe Tucci²⁰, en su estudio de los mándalas indo-tibetanos (un ejemplo entre muchos, en la Fig.1), los llama “psicocosmogramas” puesto que revelan



Figura 1: Mándala tibetano

al neófito el juego misterioso de las fuerzas que actúan en el universo y en nosotros mismos por lo que se convierten en medios pedagógicos o más bien mistagógicos que nos enseñan la vía de la reintegración de la conciencia. Tanto el mándala budista como el hindú, tienen “el mismo estímulo espiritual: trazar un camino desde el tiempo a la eternidad, llevar a cabo la liberación, captar ese instante que, una vez vivido, rescata lo verdadero que hay en nosotros” (1974: 10).

²⁰Para la caracterización general, sigo a este autor en lo que se ha convertido en un clásico de esta temática: *Teoría y práctica del mándala*. Barral. Barcelona. 1974.

Para comprender acabadamente el simbolismo del mándala, es preciso conocer algo acerca de sus bases doctrinales que se encuentran en la filosofía de la India y budista, teniendo en cuenta que la representación pictórica del mándala no es exclusivamente propia de los budistas, si bien son ellos quienes han elaborado con mayor precisión aquellas intuiciones tan antiguas. Cuando en la filosofía y religión hindúes hablamos de reintegración de la Conciencia, debemos hacerlo con mayúsculas porque nos estamos refiriendo al “Yo” (cósmico), Conciencia cósmica de la que deriva todo y a lo que todo vuelve, conciencia pura, no ofuscada por ningún pensamiento concreto en la que el intelecto, por sí solo, ocupa un puesto subordinado por ser principio de desintegración (1974: 11-13).

Desde los postulados del budismo primitivo de un mundo sansárico en el que opera el karma, en el cual se muere y se nace continuamente (el nuestro) y un mundo nirvánico, producido cuando son detenidos el karma y su fuerza, el hombre accede a este último por un salto cualitativo que consiste en la experiencia-conciencia interior de que el universo es únicamente devenir y fluir. Los múltiples nombres que dieron los budistas a esa conciencia cósmica – matriz de todos los Budas; identidad absoluta; esencia no connotada – dan cuenta de una realidad psicológica a la que van a depositarse las experiencias de cada cual para reaparecer después en el flujo individual. Es por tanto, una experiencia perpetuamente enriquecida, imaginada siempre como luz; luz incolora, deslumbrante: “de las tinieblas, condúceme a la luz”, expresa un antiguo texto de la Upanishad (1974: 14-17). No se concibe la vida como lucha entre el bien y el mal, sino como oposición entre esa conciencia luminosa y su contrario. De esta manera, entre Dios y el mundo, el absoluto y la vida, el Ser Conciencial y la psique hay una inequívoca identidad de naturaleza (1974: 21).

El verdadero conocimiento, el que lleva a la conciencia de nosotros mismos y restablece el equilibrio perdido, no es reflexión sino “experiencia de reintegración” (1974: 31). Tal experiencia se hace atravesando un camino que efectivamente el iniciado, el neófito, hará conducido por su maestro hasta retornar a la unidad de la conciencia y en el que el símbolo-imagen será como la puerta de entrada para ingresar en ese interior subconsciente y aun inconsciente. Así nació el esquema de la compleja representación simbólica de ese drama de la desintegración y de la reintegración, el mándala, esquema en el que ese proceso doble está expresado por símbolos que, sabiamente interpretados, provocan la experiencia psicológica liberadora (1974: 34-35).

Por lo tanto, el mándala, ante todo, delinea la superficie consagrada en la que ingresará el neófito para su iniciación, preservándola de la invasión de las fuerzas disgregadoras, simbolizadas en ciclos demoníacos. Pero es mucho más que esa superficie que deba mantenerse pura con fines rituales y litúrgicos. Porque, como decíamos más arriba, es un cosmograma, es el universo entero en su esquema esencial, en su proceso de emanación y reabsorción, en su amplitud espacial y en su revolución temporal, la una y la otra (espacio y tiempo) como proceso vital que parte de un principio esencial y gira alrededor de un eje central, la montaña Sumeru. No insistiremos lo suficiente en afirmar que el mándala es en sí mismo movimiento y transformación²¹.

El mándala, entonces, es proyección geométrica del mundo, es el mundo reducido a su esquema esencial y esto, implícitamente, lleva al iniciado a identificarse con el centro del mundo, asumiendo un significado más profundo. Queda pues como paradigma de la evolución e involución cósmicas, pero quien lo utilizaba no lo hacía deseoso tanto de un

²¹Que el mándala es en sí mismo transformación y movimiento, es lo que vemos en *El libro rojo*. No es algo estático, no es una pintura artística y nada más, conlleva transformación. Es lo primero que se nos aparece cuando observamos la “serie de mándalas”.

retorno al centro del universo como de un refluir de las experiencias de la psique a la concentración, a fin de hallar la unidad de la conciencia, concentrada en sí y no distraída, y de descubrir el principio ideal de las cosas. Entonces el mándala pasa de ser un cosmograma a un psicoc cosmograma, esquema de la desintegración de lo uno en lo múltiple y de la reintegración de lo múltiple en lo uno, en la Conciencia absoluta, entera y luminosa. Análogamente, el hombre sitúa en el centro de sí mismo el principio recóndito de la propia vida, la simiente divina, la esencia propia y misteriosa. Tiene la visión borrosa de una luz que brilla dentro de él y que se expande y propaga. Toda su personalidad se centra en esa luz y en torno a ella se despliega (1974: 38).

“Esas figuras emanan de tu corazón, de tu entendimiento, no vienen de afuera” (1974: 40) y la simbolización natural y más corriente de esa visión interna mandálica es precisamente la flor de loto: sus cuatro u ocho pétalos dispuestos simétricamente alrededor de la corola, simbolizan la emanación espacial de lo uno a lo múltiple. El loto ha significado en la India un doble simbolismo: exotérico y esotérico. El primero, denota la creación en sentido lato engendrada por la semilla primordial de las aguas cósmicas. El loto es la tierra extendida sobre esas mismas aguas y el sostén del universo. El significado esotérico, que ha predominado en la milenaria experiencia religiosa de la India, es espiritual: símbolo del otro plano que se revela en el centro del espacio misterioso que hay en el interior del corazón.

También René Guenón, entre los “símbolos del centro”, alude a las flores simbólicas, cuya apertura es una irradiación en torno al centro, por lo tanto son también figuras centradas. En la tradición hindú el mundo se representa a veces en forma de loto en cuyo centro se eleva el Sumeru, la montaña polar. Se dan correspondencias manifiestas que refuerzan aun más la relación entre el número de pétalos de algunas de esas flores y el de los rayos de una rueda: el lirio, con sus seis pétalos y el loto, con sus

ocho, se corresponden con los distintos tipos de rueda (la “ruedecilla” celta, perpetuada a través de casi toda la Edad Media occidental, aparece en alguna de estas dos formas). La rueda, además, se encuentra muy a menudo figurada en las iglesias románicas, y la misma roseta gótica, cuyo nombre se asimila a los símbolos florales, parece derivada de aquélla, de suerte que se vincularía así, por una filiación ininterrumpida, con la antigua “ruedecilla” celta. También se la encuentra con gran frecuencia en los países orientales, particularmente en Caldea y Asiria, en la India y en el Tíbet. En el lenguaje simbólico de la tradición hindú, se habla constantemente de la “rueda de las cosas” o de la “rueda de la vida”, suficiente para establecer el estrecho parentesco de tales figuras con las flores simbólicas (2009: 63).

Por medio de la contemplación del símbolo del mándala, el espíritu del meditante se ve transportado a una esfera distinta y más elevada. Por eso el loto es símbolo de lo que se persigue como camino interior y, por otra parte, de que el nuevo estado espiritual se origina en el fondo del corazón, en el espacio secreto que éste encierra, igualmente que en los orígenes de la creación, manifestándose Dios, llenó el espacio infinito de sus emanaciones y con su desdoblamiento progresivo. En el loto, en el secreto del corazón, está la presencia misteriosa del Absoluto, el Perusha; “en verdad que como es extenso el espacio lo es también el vacío que hay en el interior del corazón” (Tucci, 1974: 41). Los distintos niveles del mándala simbolizan los grados por los que el neófito va descubriendo que su alma encierra al universo todo, en su esencia.

En el espacio del corazón, transfigurado mágicamente en el espacio cósmico, tiene lugar el descubrimiento de nuestra realidad interna, de ese principio inmaculado e inasible del que procede, en su ilusoria y trascendental apariencia, todo lo que llega a ser²². Ese descubrimiento, naturalmente, se realiza por grados, simbolizados en los

²²A este “espacio en el corazón” podríamos identificarlo con el Sí mismo, espacio también llamado de la totalidad, al que Ananda Coomaraswamy se refiere de la siguiente manera: “El elemento formal en el arte

distintos niveles del mándala. De ahí que la representación de los ciclos divinos en forma de mándala no es efecto de una construcción arbitraria, sino reflejo, en paradigmas adecuados, de intuiciones personales (1974: 49).

Siendo coherente con la más genuina tradición de las escuelas iniciáticas, Tucci afirma que no son dichas escuelas las que han conferido tal disposición a los coros divinos sino al contrario, surgen de una “misteriosa necesidad intrínseca al espíritu humano” (1974: 50). Al descubrir esas formas, se reflexiona y se establecen unos cánones clasificados por la sutileza y minuciosidad de las escuelas teológicas (tamaños, colores, localizaciones absolutamente precisas). El mándala, nacido así de un impulso interior, se convertía a su vez en apoyo de la meditación, instrumento externo para provocar y estimular, en medio del recogimiento, tales visiones²³.

Comúnmente el mándala consta de una faja exterior y de uno o más círculos concéntricos, los cuales encierran a su vez un cuadrado partido por líneas transversales que nacen en el centro y tocan los cuatro ángulos. El motivo del “centro”, largamente estudiado por los historiadores de la religión, críticos del arte e iconólogos, se encuentra siempre relacionado con el del “círculo”, la “circunferencia”, la “rueda”, incluso el “laberinto” (como círculos dentro de un cuadrado), términos todos que amplifican a su vez el simbolismo mandálico.

Las traducciones tibetanas lo vierten tanto como “centro” como por “lo que rodea”.

En realidad, un mándala representa una serie de círculos, concéntricos o no, inscritos en

asiático representa una actividad puramente mental por lo cual se entiende que la India haya desarrollado una técnica de la visión altamente especializada. El autor de un icono, habiendo eliminado por la práctica del yoga las influencias de las emociones y de las imágenes de las criaturas, voluntaria y expresamente procede a visualizar la forma del *devatā*, ángel o aspecto de Dios, descrito en una prescripción canónica dada. La mente pro-duce o atrae esta forma hacia sí misma, como si fuese desde una gran distancia, es decir, últimamente desde el Cielo, donde los tipos del arte existen en operación formal. En el “espacio inmanente del corazón” confluyen, se hacen “uno”, el que ve y lo visto” (1997: 9).

²³ “Los mándalas se encuentran en todo Oriente, siempre con la finalidad de servir como instrumentos de contemplación y concentración, como ayuda para precipitar ciertos estados mentales y para conducir al espíritu a dar ciertos avances en su evolución, desde lo biológico a lo geométrico, desde el reino de las formas corpóreas a lo espiritual” (Cirlot, J-E, 1997: 299).

un cuadrado. A este paradigma de líneas esenciales se superpone un esquema más complejo en el que cada elemento tiene un significado y un nombre especial. Resumiendo la exhaustiva descripción que realiza Tucci, diremos que el mándala queda dividido interiormente en cinco sectores que no significan meramente los cuatro puntos cardinales en torno a un centro sino que asume también un significado psicológico de reflejo del yo, como “todo”. Esa representación del macrocosmos en el microcosmos, en la que este último toma mayor relevancia que aquél, está significando también los cinco soplos lanzados por las cinco divinidades (sol, luna, fuego, lluvia y viento); los cinco componentes de la personalidad (materia, sensación, concepción, coeficientes kármicos y conocimiento); la vida emotiva de la que proceden las cinco pasiones u oscuridades fundamentales (tinieblas mentales, soberbia, envidia, irascibilidad y codicia). En fin, en el hombre hay luz y tiniebla, conciencia y pasión, bien y mal que, irremediablemente, están juntos. Su deber es equilibrar los dos mundos, tal como los representa la simbología del mándala: dios y diosa abrazados, sentados en el mismo trono. También la gran y perfecta simetría que guarda el mándala, es figura de ello.

Por último, en la periferia del mándala, se encuentran las puertas orientadas a todo lo que está fuera de nuestra conciencia, el inconsciente, nunca accesible a través de figuración y representación ninguna, siempre tenebroso. Por eso, las figuras que custodian estas puertas son también de aspecto temible y aterrador. Estos “demonios” que se encuentran en las lindes del mándala son los que ponen término a los impedimentos o fuerzas que amenazan la pureza sagrada del lugar donde se lleva a cabo el rito y, en el interior del hombre, lo que obstaculiza el camino hacia la luz.

Mircea Eliade se pregunta: Si cualquier templo indio visto desde arriba, o visto en proyección sobre un plano es un mándala, a la vez un microcosmos y un panteón de dioses, entonces ¿por qué construir un mándala? ¿por qué hace falta un nuevo “Centro

del mundo”? Sencillamente porque para algunos practicantes, que sentían necesidad de una experiencia más auténtica y más profunda, el ritual tradicional se les ofrecía como fosilizado, no les permitía encontrar su “Centro” ni hacer de éste una experiencia más personalizada. Por esto mismo, incluso se renunció en algunos casos al mándala exterior y se optó por los mándalas interiores, construcción puramente mental que desempeña el papel de soporte de la meditación (1995: 56).

2.2. EL MÁNDALA EN LA OBRA TEÓRICA DE JUNG.

“El mándala no lo mencioné hasta 1929 en *El secreto de la flor de oro*. Por lo menos a lo largo de trece años he mantenido ocultos los resultados de este método (la imaginación activa) para no sugestionar a nadie pues quería cerciorarme de que esas cosas – sobre todo los mándalas – surgen de modo verdaderamente espontáneo y no les son sugeridas a los pacientes por mi propia imaginación. Después he podido convencerme por mis propios estudios de que los mándalas han sido dibujados, pintados, esculpidos en piedra y edificados en todos los tiempos y en todas las latitudes mucho antes de que mis pacientes los describiesen. He visto asimismo, con gran satisfacción por mi parte, que también han soñado y dibujado mándalas pacientes de otros psicoterapeutas que no contaban entre mis discípulos. En vista de la importancia y el peso del simbolismo del mándala me pareció oportuno tomar medidas especiales de prudencia, pues este motivo constituye uno de los mejores ejemplos de la vigencia universal de un arquetipo” (2010d: 336).

El encuentro con *El secreto de la flor de Oro*, significa para Carl G. Jung mucho más que la comprensión del simbolismo del mándala; es la puerta que se le abre para salir de su aislamiento en estos años en que, sobre todo, se dedicaba a escribir y pintar los productos de su imaginación activa y es además, la primera vez que menciona “mándala” en sus escritos, lo que nos lleva a pensar que Jung sitúa sus propios mándalas en línea genealógica con la larga y antigua tradición mandálica. Por todas estas razones, exponemos en primer lugar lo que dice allí respecto del mándala:

“Las fantasías espontáneas se ahondan y concentran paulatinamente en imágenes abstractas que aparentemente representan “principios” [...] Si las fantasías son

dibujadas, surgen símbolos que pertenecen principalmente al tipo llamado mándala. Mándala quiere decir círculo, en especial, círculo mágico. No sólo están los mandalas esparcidos por todo el 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. Esta concepción debe ser muy antigua, puesto que también es representado así por los egipcios Horus con sus cuatro hijos. Más tarde encontramos un evidente mándala, altamente interesante, en el libro de Jakob Böhme sobre el alma [...] En su mayor parte, los mandalas tienen forma de flor, cruz o rueda [...] Se hallan también tales mandalas, como diseños en arena para usos rituales, entre los indios Pueblo” (Jung – Wilhelm, 1977: 39).

Lo que llamamos la obra teórico-científica de Jung es profusa en cuanto a lo que allí podemos encontrar acerca del simbolismo del mándala. El autor posee textos en los que se ha dedicado propiamente a esta “categoría especial de la simbólica” (2010e: 339) y, por otro lado, aparece en cantidad de escritos testimoniando su interés por el simbolismo mandálico, por su significado, historia, construcción y, en un plano no menos importante, su acción terapéutica. Como dice Aniela Jaffé, “una vez que el mándala había aparecido en las fantasías de Jung, se enfervorizó con el deseo de encontrar el significado de esta imagen primordial” (1983: 77). Además, tomaremos en ocasiones lo que nuestro autor expresa sobre dicho simbolismo aunque se refiera a él con otros términos tales como círculo, centro, movimiento circular, cuadratura del círculo, etc., entendiendo que todos ellos, tal como lo expresamos más arriba, cuando el contexto así lo determina, se están refiriendo a un único símbolo: el mándala.

Jung distingue y ha estudiado muy bien lo que podríamos denominar como los dos grupos de mandalas: los tradicionales o celticos y los individuales o que aparecen en sus pacientes (y en él mismo), a los que también en algunas ocasiones se refiere con el nombre de occidentales. Sin embargo, puesto que su teoría sienta las bases sobre el diálogo, en el individuo, entre lo colectivo y lo individual, lo heredado y lo adquirido, lo inconsciente y lo consciente, y existe, como dice Shamdasani en la Introducción, una “íntima interconexión entre el individuo y los acontecimientos colectivos” (Jung, 2010:

210), lo más frecuente es que los mándalas individuales incorporen en sus formas, contenidos y significados las características de los mándalas tradicionales, tal como lo demuestra por ejemplo en el estudio que realiza en *Psicología y Alquimia* en el que va intercalando y mostrando testimonios de estos dos grupos de mándalas, poniendo de manifiesto su estrechísima vinculación.

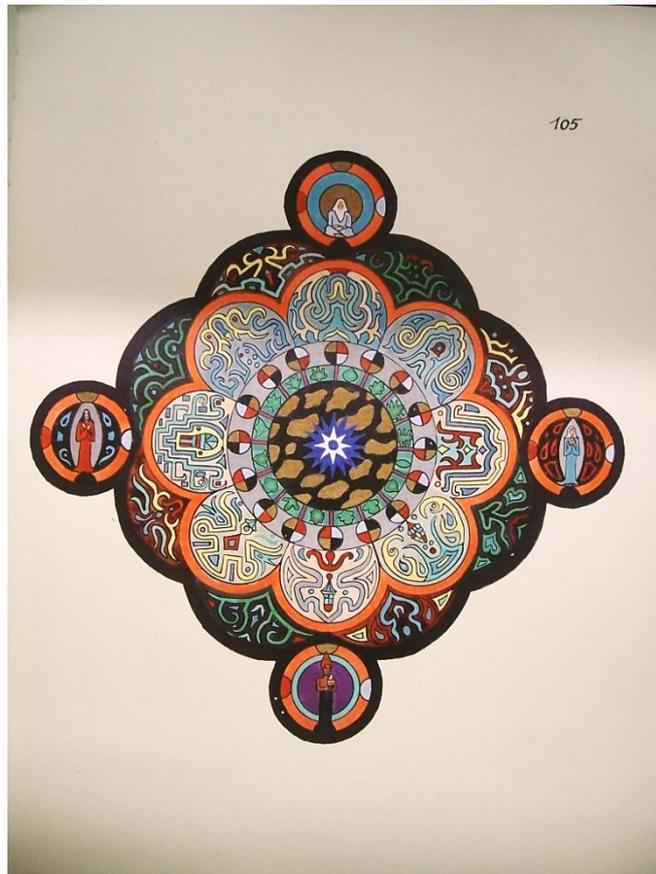


Figura 2: Imagen 105

En su artículo “Sobre el simbolismo del mándala”, de 1950, Jung expone sus consideraciones acerca de esta “categoría especial de la simbólica, el mándala”, describiendo 54 cuadros²⁴ “de la más diversa proveniencia”, orientales y occidentales,

²⁴ Formando parte de este recorrido, aparecen tres de los mándalas de Jung de *El libro rojo* (cuadro 6, imagen 159 en *El libro rojo*; cuadro 28, imagen 105 - Fig. 2- y cuadro 36, imagen 163). Acerca del cuadro 28, Jung refiere: “El cuadro es obra de un hombre de mediana edad. En el centro hay una estrella [...]” (2010e: 359)

frutos, los segundos, tanto de la imaginación activa como del sueño, en los que se aprecia “la presencia sistemática de los elementos básicos”²⁵.

“Mándala, del sanscrito, significa círculo. Término indio que designa dibujos circulares cultuales. Dibujados a veces por mujeres, otras, elaborados a lápiz rojo en las paredes de templos y cabañas. Los mejores y más interesantes se encuentran en la zona del budismo tibetano” (2010d: 339).

Jung va desarrollando los significados del simbolismo interpretando aquello que a él le interesa resaltar del mismo, como por ejemplo que la finalidad del mándala tibetano, como instrumento de contemplación era la de “estrechamiento, en cierto modo circular, del campo visual psíquico en dirección al centro” (2010e: 340) lo que producía, en el meditante, la concentración en el sí-mismo. Para Jung, los cuatro colores básicos del mándala son el rojo, el verde, el blanco y el amarillo, “que representan los cuatro puntos cardinales y al mismo tiempo funciones psíquicas”. Esto lo repite una y otra vez cada vez que analiza los mándalas de sus pacientes. Por eso, siempre que aparezcan estos cuatro colores, juntos o separados y/o combinados de diferentes maneras, para Jung serán expresión de una etapa en el proceso de individuación. Por otra parte, llama “círculos mágicos” a los distintos círculos que forman el mándala cuya magia consiste en producir “el paso de los contenidos inconscientes a la conciencia en los pacientes o personas psicoanalizadas” (2010e: 344):

“En el uso ritual un mándala tibetano es llamado *yantra*, un instrumento para la contemplación. Su finalidad es fomentar la contemplación mediante el estrechamiento, en cierto modo circular, del campo visual psíquico en dirección al centro. Normalmente el mándala contiene tres círculos, pintados de negro o de azul oscuro, que deben excluir lo exterior y dar coherencia a lo interior. El borde exterior consta casi regularmente de fuego... En el borde más exterior están representados los horrores del lugar del entierro. Sigue después hacia dentro una corona de hojas de loto, que caracterizan el conjunto como *padma*, flor de loto. Dentro hay una especie de patio de monasterio con cuatro puertas. Significa la concentración y el retiro sagrados. En el interior de ese patio se encuentran por lo general los cuatro colores básicos: rojo, verde, blanco y amarillo, que representan los cuatro puntos cardinales y al mismo tiempo funciones psíquicas. Sigue

²⁵Las citas a continuación son textuales, sin embargo no están extraídas en su totalidad, sino en lo que he considerado sus términos esenciales según sirven a nuestro propósito.

después, normalmente separado por otro círculo mágico, el centro, el objeto o meta fundamental de la contemplación” (2010e: 340).

Jung se sirve de esta descripción para volver a exponer su teoría del sí-mismo al que todo tiende y del que, a la vez, todo brota, en cuanto que es energía vital. El motivo fundamental de la “cuadratura del círculo”, de raigambre alquímica y medieval, también está muy desarrollado por el psiquiatra suizo, o como círculo dentro de un cuadrado, o viceversa, pero simbolizando “el aglutinamiento de lo disperso en torno a un eje” (Cirlot, J-E, 1997: 301). En Jung, el sí-mismo no es igual al yo, éste está contenido en aquél. El sí-mismo es el “lugar central en el interior del alma al que todo está referido, mediante el que todo está ordenado y que a la vez constituye una fuente de energía” (2010e: 341). Como el mándala se compone tanto de un centro como de los otros círculos periféricos o concéntricos, en el número variado de 2, 3 o 4 la mayor parte de las veces, y sin los cuales dejaría de ser mándala (es decir, centro y periferia o periferias), para Jung, así como el centro representaría al sí-mismo, los otros elementos del contorno, son también componentes del sí-mismo, representando o bien “los pares de opuestos que integran el total de la personalidad”; o la conciencia, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo con sus arquetipos (sombra, animus y anima) y, en algunos casos, los sí-mismos de los otros con los que el sujeto tiene relación más o menos cercana (2010e: 341). El sí-mismo aunque tiene una parte sencilla y una parte compleja, es un *conglomérate soul*, para emplear la expresión india: “En general, los mándalas muestran la unión de los opuestos insertos entre Yang y Yin, entre el Cielo y la Tierra, el estado del eterno equilibrio y, por tanto, de la duración inalterable” (2010e: 342). También la “rueda del mundo” tibetana es un tipo de mándala, como representación del mundo. Las ruedas en general tienen 6 y 12 rayos, son círculos que contienen el cuadrado en su centro, en el que se encuentran los principios del mundo (2010e: 344).

Después pasa a tratar los mándalas individuales, sobre los que realiza más inferencias en este ensayo y especifica los elementos que contendrán por lo general estos mándalas occidentales. Esquematizamos, en primer lugar, dichos elementos a modo de prólogo de lo que será un gran desarrollo que trasvasará los límites de este artículo de 1950:

1. Los mándalas individuales son producidos espontáneamente por pacientes en el proceso del paso de los contenidos inconscientes a la conciencia.
2. No se basan en tradición o modelo alguno, pues son en apariencia creaciones autónomas de la imaginación, unas creaciones que sin embargo están determinadas por ciertos condicionamientos arquetípicos, inconscientes para sus autores.
3. Determinados motivos corresponden a ciertas determinadas etapas del proceso de individuación.
4. Se trata de una reordenación de la personalidad, de la fijación en un nuevo centro. Expresan, de este modo, orden, equilibrio y totalidad.
5. El paciente pondera su efecto bienhechor o tranquilizador.
6. Por lo general, expresan concepciones e ideas religiosas o también filosóficas.
7. Suelen poseer carácter intuitivo, irracional, y por su contenido simbólico, repercuten en lo inconsciente. Tienen, por ello, significado y efecto –en sentido figurado – mágico, como iconos religiosos cuya posible eficiencia nunca fue percibida conscientemente por los pacientes (2010e: 344-345).

Compenetrarnos de este esquema de Jung acerca del simbolismo que encierra el mándala nos resulta sumamente interesante a la hora de confrontarlo con su propia

experiencia personal que podemos conocer más directamente ahora a partir de la publicación de *El libro rojo*, pero de la que nos había hablado antes, por ejemplo en el *Seminario de 1925*, en *Recuerdos, sueños, pensamientos*, en *Psicología y Religión* y en *Acerca de la empiria del proceso de individuación*, donde destacamos tres puntos fundamentales para nuestro estudio: a) que él mismo lo ha experimentado; b) hace mención del año 1914, que nosotros relacionamos inmediatamente con la construcción de *El libro rojo* y c) nos habla del Dios interior, tan presente en este *Libro*, fruto de su autoexperimentación con el inconsciente:

“La aplicación del método comparativo evidencia, más allá de toda duda, que la cuaternidad es una representación más o menos directa del Dios que se revela en su Creación. Podríamos concluir, por tanto, que el símbolo sintetizado de forma espontánea en los sueños de los hombres de nuestros días gira en torno a un significado similar: a saber, el *Dios interior*. [...] Es justamente esta idea “mística” la que se infiltra una y otra vez en su conciencia en sueños y visiones. Los casos en que prospera un simbolismo de esta naturaleza y que mis colegas y yo hemos tenido la oportunidad de contemplar son tan numerosos, que ya no podemos seguir dudando de su existencia. Además, mis observaciones se remontan al año 1914, y he esperado catorce años antes de mencionarlas en una publicación” (2008a: 67).

“Yo, evidentemente, he aplicado en mí mismo este método y puedo confirmar que se pueden pintar, en efecto, cuadros complicados cuyo verdadero contenido no se sospecha en absoluto. Mientras se pinta, el cuadro prácticamente se va desarrollando por sí solo y a menudo en sentido contrario a la intención consciente” (Jung, 2010d: 335).

Para Jung el mándala es un símbolo puesto que representa una realidad que se muestra en lápiz, pinceles y papel pero que está ocultando otra que no se manifiesta, que no se conoce plenamente. El mándala contiene “procesos interiores” que están más allá de lo que podemos ver con nuestro sentido de la vista e incluso interpretar con nuestra inteligencia, porque “esos procesos constituyen reproducciones de cambios que se sienten oscuramente en el trasfondo y que son percibidos con ojos cambiados” (2010d: 335). Nosotros podríamos agregar, o con otros ojos, con el ojo interior, como lo ha captado Cirlot: “la primera imagen con la que se abre el *Liber secundus* (Fig. 3), la D mayúscula historiada, en cuyo centro aparece un ojo, ilustra la considerable tradición



Figura 3: IH₁ *Liber secundus*

iconográfica del ojo interior” (2012: 191), el único con el que podemos llegar a ver el camino simbólico de “las imágenes de lo errante” que allí nos propondrá recorrer.

Ese ojo interior, al que Ricardo de San Víctor llama el “ojo del corazón”

(Cirlot, 2010: 20), no recorre las imágenes de arriba abajo y de derecha a izquierda, como lo hacen nuestros ojos exteriores, el ojo interior fija la mirada interior para contemplar, para captar en el instante. En expresión de Coomaraswamy,

“se llena la totalidad del campo de visión a la vez, todo es igualmente claro e igualmente esencial; no se lleva el ojo a pasar de un punto a otro, como en la visión empírica, ni a buscar una concentración de significado en una parte más que en otra” (1997: 28).

Continúa reflexionando Victoria Cirlot en su libro, ya citado: “La visión interior no pertenece a este mundo sino a otro, por lo cual, entre otros procedimientos, se emplea una figura geométrica: la mandorla, que nos sitúa en una dimensión diferente” (Cirlot, 2010: 22). En nuestro caso el mándala, en su carácter de símbolo, cumple la misma función mediadora, “entre lo visible y lo invisible” (Cirlot, 2010: 54), “y así, tal y como se presentan, no comprendidos y no reconocidos, se hacen concretos y visibles mediante el lápiz y el pincel. Los cuadros constituyen una especie de ideogramas de contenidos inconscientes” (Jung, 2010d: 335). De esta manera, Jung distingue claramente el mándala como símbolo, de la alegoría y del signo semiótico (2011: 78). En su calidad de símbolo, por tanto, dicho diagrama contiene elementos formales, a saber:

- 1) Figuras circulares, esféricas, ovals.
- 2) La figura esférica está configurada como flor (rosa, loto: sansr. *padma*) o rueda.
- 3) El centro está expresado como sol, estrella, cruz, casi siempre con cuatro, ocho o doce radios.

- 4) Con cierta frecuencia, los círculos, esferas y cruces están representados en un movimiento rotatorio (esvástica).
- 5) El círculo está representado mediante una serpiente enroscada en torno a un centro, un círculo (uroboros) o en espiral (huevo órfico).
- 6) La cuadratura del círculo como un círculo dentro de un cuadrado o viceversa.
- 7) Castillo, ciudad, patio (*temenos*), de forma cuadrada o circular.
- 8) Ojo (pupila e iris).
- 9) Junto a las figuras tetrádicas (o un múltiplo de cuatro) aparecen también –pero con mucha menos frecuencia- otras figuras triádicas y pentádicas. Estas últimas hay que considerarlas como imágenes “alteradas” de la totalidad.
- 10) Colores típicos: rojo, verde, amarillo y azul (2010e: 345-346).

Estas imágenes circulares²⁶ que aparecen, como fenómenos psicológicos, en los sueños, en ciertos estados conflictivos y en la esquizofrenia, no sólo “son dibujadas, pintadas, por lo tanto, configuradas plásticamente, sino también bailadas²⁷ (2010f: 371).

Otra propiedad del mándala sobre la que Jung enfatizará bastante es su carácter como organizador de estados escindidos y/o caóticos. Por ejemplo, cuando analiza el mándala de una paciente de predisposición esquizoide, nos dice que “varias veces dibujó mandalas espontáneamente, porque siempre ponían orden en su caótico estado psíquico” (2010e: 347). Es igualmente interesante la interpretación que hace nuestro

²⁶“Esta peculiaridad le llama a uno especialmente la atención cuando investiga las infinitas variantes del motivo del mándala. Se trata de una forma básica relativamente sencilla cuyo significado puede enunciarse más o menos como “central”. Pese a que el mándala se muestra como la estructura con un centro, sigue siendo incierto si en el interior está más acentuado el centro o la periferia, la división o la falta de divisiones” (Jung, 2004b: 214).

²⁷“Entre mis paciente he observado algunos casos de señoras que no dibujaban los mandalas, sino que los bailaban. Para eso existe en la India el término *mandalanritya*=danza mándala. Las figuras de la danza, expresan idéntico significado que los dibujos. Los pacientes mismos poco pueden declarar acerca del sentido de los símbolos mandálicos. Solamente son fascinados por ellos y de alguna manera los hallan, con respecto al estado anímico subjetivo, plenos de expresión y efecto” (Jung-Wilhelm, 1997: 40). De la misma manera, Jung alude a la expresión de la danza, en su ensayo El simbolismo de la transubstanciación en la misa, cuando explica el simbolismo cristiano de Jesús en medio y los discípulos danzando: “De los *Hechos de Juan*. Con ocasión de la Pasión, Cristo ordenó a sus discípulos que se cogieran de las manos y formaran un círculo. A continuación, él se situó en el centro y, mientras los discípulos giraban en corro en su torno, Cristo entonó un cántico de alabanza...”. En este mismo artículo, se pueden leer otros símbolos mandálicos como la vid y los sarmientos, la danza de las estrellas según la metáfora cósmica del firmamento nocturno en rotación, etc. “Lo que todos estos símbolos persiguen y consiguen es acuñar la imagen del círculo y el punto central, y poner en relación a todos los puntos de la periferia con el centro. En términos psicológicos esta distribución equivale a un mándala y, por ende, a un símbolo del sí-mismo. El sí-mismo, en efecto, no es un yo, sino una totalidad de orden superior que comprende la conciencia y lo inconsciente” (2008b: 289- 293). Tenemos también el caso Tina Keller, quien “durante el período de su análisis con Tony Wolff (1924- 1928) continuó pintando y escribiendo pero en esta época fueron más intensos la danza y los movimientos corporales. También, en ocasiones, pintaba las danzas que imaginaba” (Swan, 2007: 105- 106).

autor de la visión de Nicolás de Flüe y de su posterior interés por la figura mandálica. Es decir, Jung vincula “el interés del fraile” no con el dogma cristiano de la Trinidad que podría haberle otorgado cierto sosiego ante semejante impresión causada por la visión después de la cual, se cuenta que su rostro quedó tan turbado que la gente se horrorizaba al verlo, sino que lo que le devuelve cierto equilibrio a su psique es lo que le llevó varios años reconstruir y asimilar mediante el símbolo mandálico de la rueda o de la Trinidad:

“El interés del fraile por la imagen de la rueda debió tener una causa. Ese género de visiones produce a menudo confusión y disolución (el corazón que “salta hecho añicos”). La experiencia enseña que “el círculo delimitador”, el mándala, es el antídoto clásico contra los estados de ánimo caóticos. Por eso se comprende perfectamente que le fascine al fraile el símbolo de la rueda. Y seguro que tampoco es descabellado interpretar esa visión aterradora como experiencia de Dios” (2010a: 10)

Así mismo, en 1935: “es la idea del círculo mágico trazado alrededor de algo que no queremos que se escape o que queremos defender de influencias hostiles” (2009: 170) y en su artículo *Mándalas*, del año 1955, lo explica de la siguiente manera:

“Por lo general, el mándala se da en estados de disociación o desorientación psíquica [...] En tales casos se ve cómo equilibra el orden rígido de una imagen circular de ese género el desorden y la confusión del estado psíquico, a saber, mediante la construcción de un centro al que se orienta todo, o mediante la ordenación concéntrica de lo múltiple en desorden, de lo opuesto e incompatible. Se trata, evidentemente, de un intento de *autocuración de la naturaleza*, un intento que no proviene de una reflexión consciente sino de un impulso instintivo” (2010f: 372).

Jung está convencido de que el mándala es una disposición absolutamente inconsciente. Cuando presenta el caso de Kristine Mann, paciente que cuando está en tratamiento con él pinta mándalas, Jung advierte que “el inconsciente se había aprovechado de aquella destreza en el dibujo y había logrado imponer sus propias sugerencias” (2010d: 276). Y en este otro pasaje, asimila la disposición inconsciente a “la visión” que la mujer había tenido, visión a la que los ojos se aferran:

“La forma que había tomado el cuadro no era precisamente del agrado de la conciencia. Pero afortunadamente la señora X había descubierto mientras pintaba que en su pintura participaban dos factores: el intelecto y los ojos. El entendimiento siempre quería configurar el cuadro como debería ser según sus propias premisas; los ojos, en cambio, siguieron aferrados a la visión de ella, hasta que lograron que el resultado final correspondiese lo más posible a la realidad y no a las expectativas del entendimiento” (2010d: 285-286).

No ceja en su interés de demostrar por todos los medios posibles, incluso en lo que parece ser una autodefensa frente a sus críticos, que el mándala no proviene de la conciencia ni de la especulación intelectual del sujeto, ni tampoco de la sugestión que él, como terapeuta, podría producir en el ánimo del analizado.

“Como es natural, todos estos pensamientos, todas estas conclusiones eran inconscientes para mi analizada, y en cuanto a mí, en aquel entonces sólo sabía lo suficiente como para lograr reconocer en el círculo el llamado mándala, que, psicológicamente, expresa la totalidad del sí-mismo” (2010d: 287).

Jung descubre en el mándala una gran contribución para fundamentar una vez más su postulado del inconsciente colectivo, ya no sólo individual. Si los mándalas, tal como ha ido señalando han aparecido en toda época y lugar y en diferentes culturas, no sólo nos refieren la disposición del inconsciente individual, sino la existencia más o menos comprendida del inconsciente colectivo:

“Podría enseñar muchos más cuadros procedentes de diversas partes del mundo, y causaría sorpresa ver que esos símbolos obedecen a las mismas leyes básicas que se observan en los mándalas individuales [...] uno se ve forzado a consignar que más allá de la conciencia tiene que haber una disposición inconsciente para el individuo y de extensión universal, por así decir, una disposición que, en principio, puede producir en todo tiempo y en todo lugar los mismos símbolos, o al menos unos símbolos muy semejantes. Como esa disposición suele ser inconsciente para el individuo, yo la he designado con el nombre de *inconsciente colectivo* y he postulado como base de los productos simbólicos del mismo la existencia de imágenes primigenias, los *arquetipos*. La identidad de los contenidos individuales inconscientes con los de los paralelos étnicos no sólo se expresa en la conformación figurativa sino también en el significado” (2010e: 370).

Finalmente, en este somero recorrido por la obra teórica del psiquiatra suizo, hacemos una breve alusión a dos cuestiones esenciales en el tratamiento del mándala.

La primera, da cuenta de esta imagen como símbolo de individuación:

“Pero ¿qué es el paraíso? Es evidentemente el Jardín del Edén, con su árbol de doble rostro, el de la vida y el del conocimiento, y sus cuatro ríos. En versión cristiana es también la ciudad celeste del Apocalipsis, que está concebida como mándala, lo mismo que el Jardín del Edén. Pero el mándala es un símbolo de individuación. El mago negro es, pues, el que encuentra las llaves que abren el camino de la individuación. La oposición desierto- paraíso significa, pues, la otra oposición aislamiento- individuación o autorrealización” (2010a: 34).

La segunda, es su representación de la imagen divina en el alma:

“Mientras que los mándalas culturales siempre presentan un estilo especial y un número limitado de motivos típicos en su contenido, los mándalas individuales se sirven de una plétora prácticamente ilimitada de motivos y de alusiones simbólicas, por las que no es difícil ver que tratan de expresar, bien la totalidad del individuo en su vivencia interior o exterior del mundo, bien el esencial punto interior de referencia del mismo. Su objeto es el *sí-mismo*, contrariamente al *yo*, que sólo es el punto de referencia de la conciencia, mientras que el *sí-mismo* abarca la totalidad de la psique, es decir, lo consciente y lo inconsciente. Por eso, el mándala individual presenta una cierta división en una mitad clara y una mitad oscura con sus símbolos típicos. El mándala de Jacob Böhme es al mismo tiempo una imagen de Dios, designada como tal. Y no es casualidad, pues la filosofía india, que ha elaborado sobre todo la idea del *sí-mismo*, no hace una distinción fundamental entre esencia humana y divina. Acorde con esto, en el mándala occidental, la chispa anímica, la esencia íntima, divina, del hombre, está caracterizada por símbolos que pueden designar también una imagen de Dios, a saber, la imagen de la divinidad que se despliega en el mundo, en la naturaleza y en el hombre” (2010f: 373).

La contextualización del simbolismo y los escritos de Jung nos proporcionan las bases para enfrentarnos a las imágenes de la serie de mándalas del *Libro rojo*, que trataremos de analizar con detalle, sin olvidar lo que nuestro autor declara en 1939: “un mándala moderno es la confesión involuntaria de un especial estado espiritual” (2008a: 91). Creemos que ha quedado explicado a qué llama Jung “mándala moderno”, con lo cual podemos situar nuestras imágenes dentro de esta categoría, y que son producto de lo inconsciente. Nos resta intentar aproximarnos al “especial estado espiritual” en que fueron pintadas.

3. LOS MÁNDALAS EN *EL LIBRO ROJO*.

3.1. RELACIÓN DE IMAGEN Y TEXTO EN *EL LIBRO ROJO*. LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS

El *Libro rojo*, con su conjunción de texto e imágenes o, más propiamente, unión inseparable entre imágenes textuales e imágenes plásticas, se presenta al lector como un gran desafío y, dentro de este libro imposible, el *Liber secundus* es más difícil aun por cuanto las imágenes que asoman aquí parecen “no guardar una relación explícita con los acontecimientos del libro” (Nante, 2010: 255)²⁸. Sin embargo, tal como lo expresa Victoria Cirlot, en uno de sus últimos trabajos sobre el *Libro*, “no hay duda de que la verdadera protagonista del *Libro rojo* es la imagen” y que “el texto y las imágenes forman un mundo ‘otro’, el mundo del alma” (Cirlot, 2012: 180-181)²⁹. Por lo tanto, ocuparnos de ellas, de las imágenes, es ocuparnos de las facetas más privilegiadas del relato junguiano en esta obra, en la que “Jung hace a la vez de pintor y de escritor” (Liard, 2011: 90)³⁰. Las 18 imágenes de la serie de mándalas que analizamos a las que, según hemos hecho referencia, Bernardo Nante llama “imágenes simbólicas mudas” nos invitan a sumergirnos en la aventura de lo que pareciera que sólo puede comprenderse a través del camino de lo simbólico. Mediante una breve entrada en la apreciación de la serie de mándalas, Veronique Liard nos dice que “el Capítulo XIII, El asesinato

²⁸ El texto completo dice así: “Imágenes simbólicas que no guardan una relación explícita con los acontecimientos de *El libro rojo*, aunque es evidente que están amplificando y estimulando el proceso. En este grupo, habría dos tipos de imágenes: a) Las que introducen personajes no consignados en el texto del *El libro rojo*, pero que contienen alguna leyenda explicativa [...] y b) Imágenes ‘mudas’ de las cuales no tenemos información alguna ni tampoco se evidencia una referencia *explícita* al texto. El caso más notable es la secuencia de imágenes ubicadas después del capítulo XIII del *Liber secundus*. No contamos con indicaciones más allá de algún detalle referido a las runas. Es evidente, no obstante, que se trata de una elaboración de lo ocurrido y que es posible intentar una interpretación simbólica”.

²⁹ “Solo in pochi casi le immagini illustrano il testo, in subordine allo stesso; ma nella maggior parte de i casi si tratta di immagini simboliche la cui creazione e la cui ricezione devono ugualmente entrare nella categoria dell’esperienza. Non vi è alcun dubbio che la vera protagonista del *Libro rosso* sia l’immagine [...] Testi e immagini formano un mondo “altro”, il mondo dell’anima.” (Cirlot, 2012: 180-181)

³⁰ “Jung y asume à lui seul les deux rôles qui échouaient normalement à des moines différents: il est à la fois pictor et scriptor”.

sacrificial, consta de 19³¹ ilustraciones que reflejan la importancia y la riqueza simbólica de este capítulo” (2011: 90), simbolismo ante el que Jung profiere “mi mirada está cautivada por lo atroz” (2010: 289). La lectura de este capítulo resulta una insoslayable y dramática antesala a la aproximación de dichas imágenes, en cuyo texto Jung nos indica: “No hay muchas verdades, sino sólo pocas. Su sentido es demasiado profundo como para ser captado de otra manera que no sea en el símbolo” (2010: 290). Nuestro autor está convencido del caudal del símbolo del que se ocupará a lo largo de su obra teórica:

“En los símbolos se realiza la unión de contenidos conscientes e inconscientes. De esa unión resultan nuevas situaciones o posiciones de conciencia: la función trascendental. Conseguir que la personalidad pase a ser una totalidad es la meta de una psicoterapia que no pretenda únicamente curar síntomas” (2010c: 271).

En el Seminario de 1925, Jung explica su método de la imaginación activa como una técnica “para tratar directamente con los contenidos del inconsciente” (1989: 42), técnica que incluía la escritura de la narración de las fantasías: “Yo escribía todo con muchísimo cuidado” (1989: 47). Esto lo expone nuestro autor en *Memorias, sueños, pensamientos*, en el capítulo “El análisis del inconsciente” explicitando que los mandalas del *Libro rojo*, son producto de este método aplicado en él mismo, es decir, expresión de sus diálogos mantenidos con el inconsciente en estrecha colaboración con la conciencia: “Escribí primero aquellas fantasías en los Libros Negros; más tarde las transferí al Libro Rojo, el cual embellecí también con dibujos. Éste contiene la mayor parte de mis dibujos de mandalas” (2010g: 224)³². Efectivamente, podríamos anotar estos coloquios interiores como una de las razones por las cuales la primera sensación que tenemos frente a estas imágenes geometrizadas y exuberantes es la de la

³¹ Hemos explicado en la introducción, Nota 5, la diferencia del número de imágenes, según las interpretaciones de los autores.

³² La última frase no está en la versión castellana, lo hallamos en la traducción al inglés. Jung, C.G., *Memories, dreams, reflections*. Jaffé, A., Recorder and Ed. R and C Winston, Trans. Collins. London. 1975: “I wrote these fantasies down first in the Black Book; later, I transferred them to the Red Book, which I also embellished with drawings. It contains most of my mandalas drawings” (p.212).

imposibilidad e impenetrabilidad reflejadas también en las primeras entradas del diálogo que acontece en este capítulo entre el Yo de Jung y el alma (*Seele*):

“Ahí, junto a la niña hay una figura cubierta, como la de una mujer tranquila, su cara está cubierta por un velo impenetrable. Me pregunta:

S.: “¿Qué dices de esto?”.

Yo: “¿Qué he de decir? No hay palabras”.

S.: “¿Comprendes esto?” (2010: 289).

Figura “cubierta”, cara “cubierta” y velo “impenetrable” no dejan lugar a dudas de que estamos por entrar en un terreno poco conocido³³, en un “mundo otro” como referíamos más arriba ante el cual deberemos ser muy cuidadosos y a la vez osados para intentar aproximarnos a él. Los mándalas invocan nuestro entendimiento tanto como nuestra sensibilidad, a la hora de comprender que qué se tratan. En el caso que presentó Jung en “Acerca de la empiria del proceso de individuación”, él mismo nos advierte:

“No hay que extrañarse si los detalles de un proceso de transformación que se han hecho visibles a través de la imaginación activa ponen muy a prueba la inteligencia. En este aspecto son comparables a todos los otros procesos biológicos, que también exigen conocimientos muy específicos para hacerse inteligibles” (2010d: 334).

Victoria Cirlot expone que este *Libro* fue construido por Jung a la manera de un manuscrito medieval como refugio oportuno para su experiencia interior, en el que combina el pergamino como soporte de la escritura (*Liber primus*) y la caligrafía típica del siglo XV, a lo que agrega que William Blake es otro exponente de este tipo de construcción, con clara influencia en Jung (2012:180). Las imágenes del *Liber secundus*, a folio completo, están “paginadas”, no a la manera de un libro moderno en el que las imágenes se insertan con el nombre de “figura nº...” sino como libro antiguo³⁴, poniendo de relieve la importancia de dichas imágenes en el discurso, provocándonos a

³³ En *Símbolos de transformación*, Jung define símbolo de esta manera: “Con este concepto se alude a un término indeterminado o ambiguo, que se refiere a una cosa difícilmente definible, es decir, no del todo conocida” (1993: 137).

³⁴ “El *Liber secundus* lleva por título Las imágenes de lo errante. Ya está escrito en el libro de gran formato, papel idóneo y tapas de piel roja que Jung encargó para trabajar parsimoniosamente en tales textos y dibujos [...]. La imagen plástica cobra una mayor presencia” (Galán Santamaría, 2011: 89).

una “lectura” de la imagen, como si leyéramos la página de un texto. El número de página nos ayuda a “reconocer” la imagen de que se trata y a enfrentarnos a ese folio entero, oscuro y hermético, intentando una interpretación.

Releyendo el consejo que da Jung a su paciente Christiana Morgan, que seguía su exhortación de escribir y pintar sus imaginaciones activas, podemos suponer que Jung volvió al *Libro*, a las imágenes, una y otra vez, para encontrar tal “renovación”, para hallar lo nuevo en sí-mismo, al “Dios por venir”:

“cuando estas cosas se vuelcan en algún libro precioso, usted puede tomarlo y recorrer sus páginas, y para usted será su iglesia – su catedral – el lugar silencioso de su espíritu donde encontrará renovación” (Nante, 2010: 89)

Que *El libro rojo* se genera a partir de la búsqueda de Jung de su alma³⁵, nos ayuda a pensar en el lugar en el que el autor ubica esta serie de mándalas³⁶, inmediatamente después del capítulo en el que se encuentra con su alma, representada en una mujer. En las sucesivas secciones del *Liber secundus*, Jung se va encontrando con personajes que son figuras del inconsciente hasta que, en este capítulo XIII, se encuentra con su propia alma: “*Ich bin deine Seele*” (yo soy tu alma) (2010: 289). En efecto, la segunda parte de este capítulo, más reflexiva, acerca de la necesaria realidad del mal y de que el hombre es tanto mal como bien, nos da otra de las claves para la comprensión de los mándalas como símbolo de que aquella integración o encuentro con la propia alma, tan ansiado y tan buscado, es un camino de transformación dramático y atroz, que no se realiza sin pasar por el sacrificio de hacer el mal para convertirse en mal, “misterio grande y oscuro” (2010: 290).

³⁵ Cfr. La introducción de Sonu Shamdasani, p. 208-209 de *El libro rojo* y Cirlot, V., “Paesaggi dell’anima... (cit.): “Le avventure trascorrono in questa drammaturgia dell’anima e i personaggi si trasformano, giacché l’anima stessa è “multiforme” e “variabile”. Polifonía e stili diversi si combinano per dare forma all’ “evento interiore” (2012: 181).

³⁶ Cfr. con el cap. 2 de este trabajo, p. 24, en el que desarrollamos uno de los sentidos principales del mándala (tibetano e indio) como guía del iniciado, en el “viaje del alma” en busca de la luz, de la integración.

Mi hipótesis es que la ubicación de esta serie respecto de *El libro rojo* es mandálicamente central, lo que le otorga su gran importancia, puesto que está en el medio de todo el *Libro*: antes de la serie hay 80 páginas y después de la serie, 82. Digo mandálicamente central, puesto que lo más importante de un mándala, lo que se pretende preservar y reasegurar está en el centro: la divinidad, el yo, el sí-mismo, según el contexto de que se trate. Lo cierto es que la serie se encuentra en el “centro” también y señala un centro, tema fundamental para el psiquiatra suizo³⁷:

“No sé cuántos mándalas dibujé entonces. Fueron muchos. Mientras trabajaba en ello surgía una y otra vez la pregunta: ¿Adónde lleva este proceso en el que me hallo? ¿Cuál es su objetivo? [...] Me sentía forzado a soportar yo mismo el proceso del inconsciente. En primer lugar tuve que dejarme arrastrar por esta corriente, sin saber adónde me conducía. Sólo cuando comencé a dibujar mándalas vi que todos los caminos que emprendía, y todos los pasos que daba, conducían de nuevo a un punto, concretamente al centro [...] No existe un desarrollo lineal, sólo existe la circunvalación del uno mismo, [...] todo tiende al centro. Este conocimiento me dio confianza y progresivamente recuperé la tranquilidad interior. Sabía que había alcanzado, con el mándala como expresión del uno mismo, el último eslabón para mí” (2010g: 233-234).

A continuación de esta exposición del simbolismo central del mándala, Jung asevera que el sueño de 1927, en el que se menciona la ciudad de Liverpool, fue “una confirmación del pensamiento sobre el centro y el uno mismo” (2010g: 234). Aquí sólo nos interesa destacar que Jung menciona que “Liverpool” es el *pool of life*. Liver, “hígado”, es según antiguas opiniones la sede de la vida” (2010g: 236). Dicho sueño, es un sueño mandálico, tal como Jung lo representó en un mándala como “ventana a la eternidad”³⁸ y además, la anotación de “hígado” nos remite directamente a la visión del capítulo XIII en el que el alma de la niña muerta le pide a Jung que saque el hígado y coma un trozo, diciéndole: “Tú conoces el significado del hígado” (2010: 289)³⁹. Aquél sueño mandálico por excelencia que, quizás por su relación con esta visión, significó el

³⁷El tema del “centro” fue capital para Jung, no sólo como conceptualización sino además, como experiencia vital. Por ejemplo, su narración acerca del proceso que le llevó la construcción del Torreón en Bollinger como “casa circular”, da cuenta de ello (Cfr. 2010g: 264-267).

³⁸Jung, C. G., *El libro rojo*, cit., Imagen 159.

³⁹Sonu Shamdasani, en una nota al pie de la Introducción, remite al texto de *Recuerdos, sueños...* (cit.) al que hemos hecho referencia (2010: 289, nota 145).

cese de los dibujos y pinturas de mándalas⁴⁰, haya sido también, paradójicamente, una de las razones que llevaron a Jung a colocar la serie en este lugar, anudando las ideas de centro, individuación, vida y eternidad.

3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS CUADROS.

Los bocetos de mándalas del Apéndice A nos revelan que dichos dibujos fueron realizados durante los meses de agosto y septiembre de 1917 mientras que las fechas que aparecen en las figuras 89 (14-X-17) y 95 (22-XII-17), prolongarían estos meses un poco más. No sabemos si los 18 cuadros fueron bosquejados y terminados en este período de tiempo y, por otra parte, el acabado que poseen en el *Libro*, estaría mostrando gran cuidado y un cierto detenimiento en los tiempos de elaboración. Este tiempo laxo y el hecho de que efectivamente no son imágenes dependientes del texto, nos reta aun más a indagar un simbolismo que tenemos que tratar de descubrir. En la experiencia de sus pacientes y en él mismo, Jung señala que la comprensión de los fenómenos se produce posteriormente en el tiempo:

“Sólo al final de la primera guerra mundial comencé a salir progresivamente de la oscuridad. Fueron dos cosas las que contribuyeron a aclarar la atmósfera: rompí mi relación con la dama que quería sugerirme que mis fantasías tenían valor artístico. Pero ante todo comencé a comprender mis dibujos de mándalas. Ello fue entre 1918 y 1919. El primero de estos dibujos lo pinté después de haber escrito los *Septem Sermones ad Mortuos*⁴¹. Naturalmente, no lo había comprendido [...] Mis dibujos eran criptogramas del estado de mi individualidad, que diariamente me eran cursados. Vi cómo mi individualidad, todo yo estaba en la obra. Esto pude comprenderlo al principio sólo a modo de intuición; sin embargo, ya entonces me parecían mis dibujos altamente significativos y los cuidaba como preciosas perlas. Tenía la clara sensación de algo central, y con el tiempo adquirí una idea viva de mí mismo. Me representé la mónada que soy yo y que constituye mi mundo. El mándala representa esta mónada y corresponde a la naturaleza microcósmica del alma” (2010g: 232-233).

⁴⁰“Después del sueño (1927) dejé de dibujar o pintar mándalas” (2010g: 237).

⁴¹Publicado por primera vez en 1916.

Y en “Sobre el renacer”, publicado en 1939, nos refiere algo parecido, enfatizando aquello que se convierte como en las dos caras de un mismo proceso de transformación; por un lado, la necesidad de responder a la interposición del inconsciente, a lo que se siente como llamada o irrupción de la que no se puede escapar, y por otro, el paso a la comprensión que se dará, indefectiblemente, haciendo pie en la experiencia:

“Hay procesos naturales de transformación que nos sobrevienen, lo queramos o no y lo sepamos o no. Esos procesos despliegan considerables efectos anímicos, que ya de por sí podrían inducir a una persona reflexiva a interrogarse a sí misma sobre qué es realmente lo que le ha pasado. Como el viejo de nuestro cuento dibujarán mándalas, entrarán en su protector círculo y, en la perplejidad y aflicción de su prisión, que ellos eligieron pensando que era un refugio, se transforman en seres afines a dios. Los mándalas son lugares de nacimiento, o en el fondo, cálices de nacimiento, lotos en los que surge un Buda” (2010b: 121).

Estos “cálices de nacimiento” y re-nacimiento describen etapas del proceso de individuación, a la vez que representan anticipaciones de desarrollos futuros (Jung, 2010d: 332). Del mismo modo que él aconsejaba “quedarse mucho tiempo en ellos para, con su ayuda, integrar tantos contenidos de lo inconsciente en la conciencia que ésta alcance realmente el nivel previsto” (Jung, 2010d: 332), nosotros haremos lo propio con esta serie, pues no perdemos de vista, al intentar comprender las imágenes, que Jung en *El libro rojo* está describiendo su propio proceso de individuación y, por otro lado, su elaboración de este concepto como un esquema psicológico general (2010: 208). Dado que sus fantasías surgieron de un nivel de la psique que constituye un legado colectivo humano, y no son simplemente idiosincráticas o arbitrarias (2010: 209), resaltamos que lo substancial a lo que intentaremos referirnos con nuestro análisis no es a la biografía de Jung, sino a su mensaje espiritual universal, expresado en lenguaje psicológico, arquetípico y pictórico.

Esta serie se va preparando con textos y con imágenes. Respecto de los textos el más cercano, aunque no el único, es el propio del Capítulo XIII. En él encontramos algunos de los componentes que luego veremos reflejados en las imágenes, como por ejemplo,

el fuego (“la vida del niño divino que tú has comido estará en ti como brasas ardientes. Es como un fuego espantoso que nunca se extingue. Tú sientes que el fuego del sol está encendido en ti”), el agua (“Mas se abrirán compuertas”) y el sol (“El Dios necesita todo esto para su surgimiento. Mas, cuando él está creado y huye a los espacios infinitos, entonces volvemos a necesitar el oro del sol”) (2010: 289-290). De la misma manera, con un lenguaje simbólico, da cuenta de la realidad inconsciente que significan estas imágenes: “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 emplearla, pero tú eres su instrumento.” (2010: 290). Algo similar a lo que refería respecto de los dibujos de la “señora X”⁴².

La imagen 79 (Fig. 4) podría ser el frontispicio de la serie que, si bien parece muy distinta al resto de las imágenes, la tomamos como tal porque está allí quizás como encabezándolas, quizás como punto final del Capítulo XIII. Dos detalles nos vuelcan a pensar en ello: las partículas marrones que están en el centro siguen estando en la imagen 80 (Fig. 20) y sucesivas, en el mismo lugar, y su borde mosaicado de color dorado, se convierte en el borde exterior del mándala 80 (Fig. 5).

⁴²“Mientras se pinta, el cuadro prácticamente se va desarrollando por sí solo y a menudo en sentido contrario a la intención consciente. Es interesante observar con cuánta frecuencia la ejecución del cuadro desbarata de modo sorprendente las expectativas conscientes” (2010d: 335)

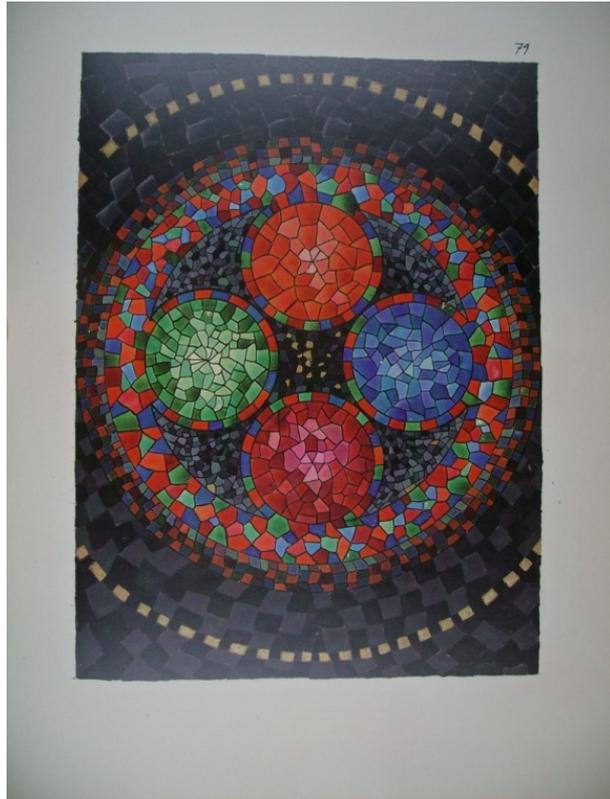


Figura 4: Imagen 79

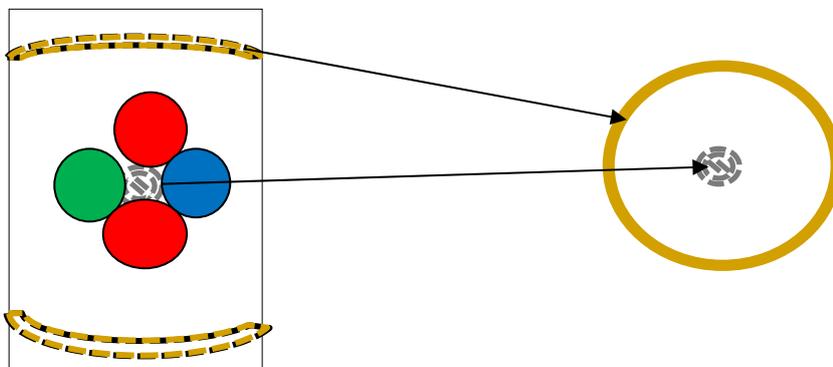


Figura 5: Esquema de la transformación de la imagen 79 en la 80

La repetición de las imágenes o de algunos de sus elementos, densifican la serie a la vez que le otorgan unidad sintáctica y semántica, poniéndola al mismo tiempo en relación con otras imágenes o series de imágenes. De esta manera, podríamos pensar que la “serie” tiene un prólogo constituido, entre otras, por las imágenes 72 (Fig. 6) y 75



Figura 6: Imagen 72

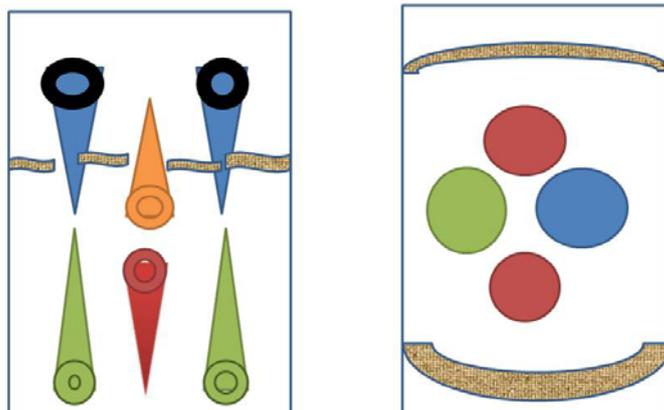


Figura 7: Imagen 75

(Fig. 6) y un epílogo, imágenes 105 (Fig. 2) y 107 (Fig. 12) siendo “la serie” el cuerpo principal de un recorrido mucho más amplio.

La imagen 72 tiene el mismo motivo que la 79, en la que vemos los conos de la 72 desde abajo (desde la base), fundidos por colores (uno verde, uno azul y dos rojos) que, por otra parte, permanecerán en la “serie”. Mosaicos de los tres colores, en distintas tonalidades, rodean los cuatro círculos que se han formado y las ondas doradas y marrones de la imagen 72, forman alternativamente el borde y el centro de la figura 79 (Fig. 8). El fondo de ambas figuras es exactamente el mismo: azulejos irregulares grises y negros. Por lo tanto, la imagen 79 podría concebirse como un puente entre todo lo anterior del *Libro* y la serie de mándalas que estamos tratando.

Figura 8: Esquema de transformación de la imagen 72 en la imagen 79



La imagen 75 (Fig. 7) está compuesta por los mismos colores rojo, verde y azul y su motivo central nos evoca las imágenes centrales de la serie (Fig. 33 y 34) en las que vemos el mismo motivo color rojo (se lo puede observar con más detalle en las fig. 9 y 10).



Figura 9: Detalle Imagen 75



Figura 10: Detalle Imagen 88

De la misma manera la última, imagen 97, (Fig. 44), aunque forma parte estrictamente de la serie, podría jugar de enlace hacia lo que viene detrás de estos mándalas, identificando algunos de sus colores y formas con los de la imagen 105 (como podemos ver en el detalle de esta imagen en la Fig.11); también nos encontramos con la estrella central color azul y los círculos compuestos por los colores que en la Imagen 97 determinan los discos con que está rellena la figura y, en la imagen 107, tenemos la estrella azul, nuevamente destacada (Fig. 12).



Figura 11: Detalle Imagen 105



Figura 12: Detalle Imagen 107

Comenzamos a vislumbrar, sin temor a equivocarnos, que los mándalas se relacionan entre sí y se van transformando, dando cuenta de una “otra” transformación que se opera en el interior a la que Jung llamó proceso de individuación. Más aun, para Jung el mándala no sólo manifiesta la transformación, sino que “es” transformación:

“En 1918-1919 fui al Château d’Oex [...] Allí esbozaba todas las mañanas en una libreta un pequeño dibujo circular, un mándala, que me parecía corresponder a mi último estado de entonces. Con ayuda de los dibujos podía observar día a día las transformaciones psíquicas [...] Sólo paulatinamente comprendí lo que realmente es el mándala: “Formación-transformación, el eterno pasatiempo del sentido eterno” (2010g: 232-233).

3.3. SIMBOLISMO DE LAS FORMAS Y LOS COLORES

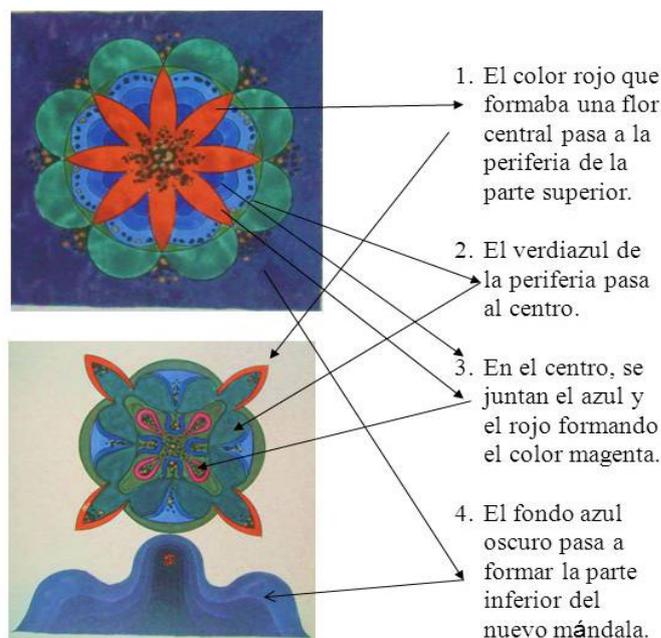
Proponemos que en la serie propiamente dicha, nos encontramos tres “sintaxis” a través de las cuales podremos acercarnos a una comprensión de la dramática de estas imágenes. El primero de estos recorridos lo realizamos observando los elementos configuradores de las imágenes de lo cual resultarán dos interrelaciones según la presencia – ausencia de dichos elementos. De esta manera, tendremos por un lado, la secuencia de las 18 imágenes relacionadas entre sí, transformándose de una figura a la otra, conteniendo aquellos elementos, colores y formas que nos ayudan a detectar las similitudes y las diferencias entre sí, en un movimiento creciente, de la primera a la última imagen. Por otro lado y como segunda de las sintaxis, dependiente de los elementos comunes, proponemos sub-series dentro de la serie, a saber, los mándalas florales (imágenes 80, 81, 82, 83, 84, 90), los solares (91, 92, 93, 96) y los acuáticos (85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 97). Por último, el análisis al que nos abocaremos principalmente, responde a la consideración de la serie visualizada de “dos en dos”, es decir, mediante los “pares” enfrentados a izquierda y derecha del libro abierto. En este

sentido, coincidimos con Bernardo Nante en considerar 18 mándalas, dejando a la primera, como ya hemos explicado más arriba, como “portada” de la serie.

Para Joseph Cambray (2011), para quien la influencia visual del biólogo Ernst Haeckel en *El libro rojo* es explícita, tendríamos la serie dividida en dos: la primera, en que los dibujos de Haeckel se hacen sentir con mayor preponderancia, desde la imagen 79 a la 89 mostrando el desarrollo de un proceso de individuación celular; la segunda serie, imágenes 90 a 97, es otra serie en que las transformaciones geométricas complejas se hacen visibles.

Antes de seguir describiendo las imágenes y sus elementos más destacados, subrayamos la presencia de los colores, los cuales son importantes por el color en sí y porque se van repitiendo y encadenando como en una sucesión de mutaciones a las que asistimos como si fueran movimientos más que pinturas o pinturas en movimiento. Es decir, los colores son absolutos protagonistas de los mándalas por cuanto nos ofrecen una de las pautas claras de la transformación y también de la continuidad. Gracias a los

Figura 13: Esquema comparativo imágenes 82 y 83



colores, asistimos por ejemplo al movimiento dentro – fuera; arriba – abajo; centro–periferia, de manera tal que, aunque la forma vaya cambiando, el mismo color da la idea de continuidad (ver Fig. 13).

Además, tenemos que contar con el simbolismo de los colores, porque no son escogidos arbitrariamente sino que se trata de los llamados básicos o primarios de los que Jung habla en su obra, o de su resolución a partir de mezclar los principales. Tenemos un modelo de este tipo de interpretación en el análisis que hace Jung de los mándalas de Kristine Mann, presentado en el artículo ya citado “Acerca de la empiria del proceso de individuación”, en el que el autor atribuye a los diferentes colores un simbolismo al que conviene atender. Lo iremos observando y desarrollando con detalle en el análisis de los “pares”.

A fin de continuar con el examen de los elementos configuradores de los mándalas de nuestra serie, nos ocuparemos ahora del simbolismo de algunos de ellos: 1. la estrella; 2. el sol; 3. el agua y 4. el huevo.

La estrella es uno de los elementos característicos del mándala y en esta serie se la visualiza particularmente⁴³. La vemos por primera vez en la imagen 84, externa, pero encabezando la figura y a partir de allí, va entrando como en niveles de profundidad diferentes y ya no desaparece hasta el final de esta serie, donde se aloja en lo más central y se hace una con el mándala. La estrella es símbolo de “lo venidero”, del Dios por nacer, del que ha de venir y, en este sentido, evoca propiamente uno de los temas centrales del *Libro rojo*, el nacimiento de Dios en el alma⁴⁴:

“Desde antiguo, no sólo en el judaísmo, sino en todo Oriente próximo, se identifica el nacimiento de un ser humano extraordinario con la aparición de una estrella. Así, Balaán profetiza (Num.24, 17): “Lo veo, aunque no para ahora, lo divisó aunque no de

⁴³En razón de que la estrella está presente en casi todos los mándalas, no hemos postulado una sub-serie “estelar”. Más bien nos parece que como elemento absolutamente configurador, acompaña el paso y la transformación de mándala en mándala a lo largo de la serie.

⁴⁴“El *Liber Novus* describe el renacimiento de Dios en el alma” (Jung, 2010: 203)

cerca; de Jacob avanza una estrella” [...]. Siempre se relaciona la esperanza mesiánica con la aparición de una estrella” (Jung, 2011: 120).

Cirlot señala enfáticamente la importancia del simbolismo de la estrella, describiendo su recorrido místico desde el *Liber primus* al *Liber secundus*, situándola como “la” imagen del *Libro rojo* por su evocación del “Dios venidero”:

“Entre los diversos elementos que componen el paisaje se encuentra sobre todo la estrella que volverá, transformada, en varias ocasiones a lo largo de todo el *Liber primus*. La estrella es la imagen que corresponde al título de todo el libro, que es *Der Weg des kommenden, El camino de lo que está por venir*, y señala con exactitud el núcleo temático del *Libro rojo* o el nacimiento de Dios en el alma. El *Liber primus* es una preparación a lo que vendrá, la venida del Dios anunciado por la estrella de la noche santa, que luego se realizará en el *Liber secundus*, del mismo modo en que el Antiguo Testamento anuncia mediante la figura al Nuevo Testamento. La estrella acompaña la cita de Isaías (53, 1-6; 9, 5-6) y Juan (1,14) que ocupan todo el primer folio, anunciando la venida del Mesías” (2012: 182-183).

Ahora la vemos en el *Liber secundus*, en las imágenes 37, 44, 45, entre muchas más, y en nuestra “serie”, y la seguimos en su viaje de un mándala a otro, saliendo, entrando y produciendo otros motivos, que reconocemos porque adoptan su color. Podemos observar que la posición de la estrella en dos de las imágenes del *Liber primus* que describe Cirlot, “a la estrella le está reservado un tratamiento iconográfico debido a su ubicación en la parte superior de los marcos” (2012: 183-184), guarda una reconocida similitud con la primera aparición en los mándalas (Fig. 14, 15 y 16).

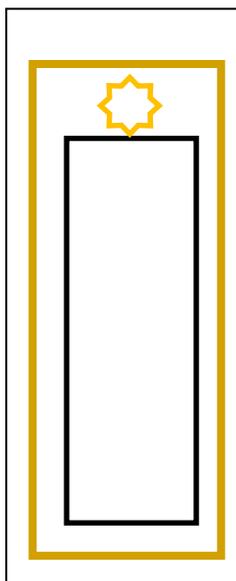


Figura 14:
Esquema
folio iv (v)

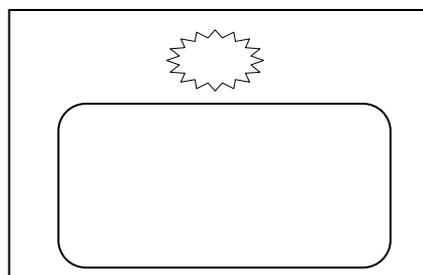


Figura 15: Esquema folio v (r)

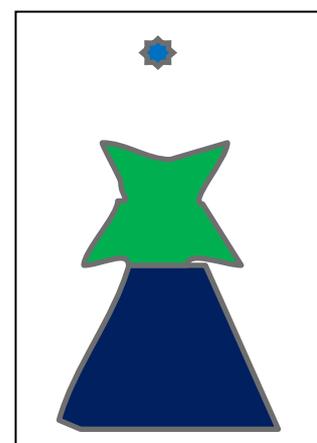


Figura 16: Esquema
mándala 84

Aunque el sol puede ser considerado una estrella más, su aparición fulgurante en las imágenes, hace que merezca ser tratado aparte. Al sol se le atribuye, según Jung, una acción generativa y es símbolo de transformación, de ahí que se muestre en los mandalas por su propiedad transformadora y de los colores con los cuales los representaba la alquimia, rojo, amarillo y negro:

“El Sol significa en la alquimia en primer lugar el oro, con el que tiene en común su signo. Pero así como el oro filosófico no es el oro vulgar, así el Sol tampoco es el oro metálico ni el cuerpo celeste. Unas veces se llama “Sol” a una sustancia activa escondida en el oro, extraída de allí como *tinctura rubea*. Otras veces es el Sol como cuerpo celeste que posee una radiación luminosa que actúa de forma mágica y transformadora. El Sol, como oro y como cuerpo celeste, contiene entonces un *sulphur* activo de color rojo caliente y seco. Como todo alquimista sabía, el oro debe su rojez a la de Cu (cobre), es decir, *Cypris* (Venus), que en la alquimia representaba la sustancia de transformación” (2002: 96).

También su presencia es destacada como “fuerza seminal que da forma a todas las cosas” y, así como el Sol físico ilumina y calienta el universo, “así también hay en el cuerpo humano un arcano solar en el corazón, desde donde esparce vida y calor”. Para los alquimistas a quienes cita Jung con referencia al Sol, éste es también ambivalente y cuenta con un representante en la Tierra, el “Sol negro” (2002: 98). Mediante este otro simbolismo, vuelve a hacerse patente la inclinación de Jung hacia la ambivalencia y la confrontación de opuestos como forma de, entrelazados e integrados, producir un nuevo ser, que vuelve a empezar y se sigue transformando.

El agua. En “*Símbolos de transformación*” Jung se refiere a ella como “las aguas del diluvio, como símbolo de la nueva creación” (1993: 224). El agua es un símbolo de vida, de la nueva vida que se engendra. A las aguas producidas por el golpe del bastón de Moisés con la piedra las llama “las aguas de la vida” (2010d: 278). Otro de los significados que le adjudica al mar o cualquier gran conjunto acuático, sobre todo en los sueños y las fantasías, es la representación de lo inconsciente y, como representa también a la madre, pues entonces el inconsciente es la madre de la conciencia (1993:

231). Detallando uno de los cuadros de Kristine Mann, tiene el mismo simbolismo: “los cuatro remolinos tienen un color sobre todo frío, verdiazul, que para su autora significa «agua», símbolo generalizado del inconsciente.” (2010d: 304). En la descripción que hace Jung al comienzo del Capítulo VI del *Liber secundus*, “La muerte”, el agua se va transformando conforme avanza él a través del paisaje, y de pronto es mar, mar muerto, curso de agua suave, río caudaloso, pantano tenebroso hasta convertirse en hermano agua:

“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... Amplias superficies de pantanos acompañan las quietas aguas turbias [...] Lentamente, con el aliento contenido, con la gran expectativa ansiosa de aquello que hizo espuma y se derramó en lo interminable, sigo a mi hermano, el agua” (2010: 272).

El huevo constituye el último de los mándalas, habiendo sido anticipado en muchas otras imágenes del *Libro rojo*. El huevo es emblema de la inmortalidad, en el lenguaje jeroglífico egipcio simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida. La alquimia prosigue manteniendo ese sentido, precisando que se trata del continente de la materia y del pensamiento. El Huevo del Mundo es un símbolo cósmico, que se encuentra en la mayoría de las tradiciones (Cirlot, J-E, 1997: 252).

Presente en algunos de los mándalas de la “señora X”, el huevo es descrito por Jung como un germen de vida que posee un elevado valor simbólico, cosmogónico y también filosófico,

“el receptáculo del que al final del *opus alchimicum* sale el homúnculo, es decir, el ántropos, el hombre espiritual, interior y completo [...]. Ella redescubrió el sinónimo histórico del “huevo filosófico”, a saber, lo *rotundum*, lo redondo, la forma primigenia del ántropos. También el alma, según una antigua tradición, posee forma esférica” (2010d: 276-277).

Entre las claves de interpretación que proporciona Nante para la comprensión de los símbolos del *Libro*, el huevo es subrayado por su arraigo en la tradición sapiencial tanto

oriental como occidental. El estudioso destaca, entre otras, su aparición en el encantamiento XI, que dice: “le preguntamos” [...] a todas las comarcas y elementos y “te buscamos” (Jung, 2010: 284) de lo más externo y múltiple a lo más refinado e interno: pueblos, reyes, la propia cabeza y corazón. Todas preguntas equivocadas, pues el Dios está en el centro de todas, en el huevo: “Y te encontramos en el huevo” (Nante, 2010: 414-415). Así mismo, el Capítulo XI se titula “La apertura del huevo”.

El tamaño de las imágenes es elocuente por sí mismo. Es notable cómo las tres primeras imágenes están compactadas, constreñidas dentro de límites muy claramente prefijados y luego se expanden hasta alcanzar el máximo posible, no encontrando más límite que la misma hoja del libro, imágenes absolutamente “expansivas” que dan cuenta de la necesidad de romper límites y traspasar fronteras. La siguiente secuencia muestra sólo algunos ejemplos: 1. Imagen 80; 2. Imagen 84; 3. Imagen 89; 4. Imagen 96; 5. Imagen 97.



1



2



3



4



5

3.4. ANÁLISIS DE LOS “PARES” DE MÁNDALAS

El análisis que hace Jung de los mándalas de Kristine Mann⁴⁵, nos dan el marco para intentar nosotros acercarnos a una posible interpretación de sus mándalas en *El libro rojo*, porque allí Jung observa de qué modo se van produciendo los cambios y sucesivas evoluciones de tal manera que más que a un número de cuadros, asistimos a la mutación de un único mándala que, en su camino de transformación, produce nuevos motivos, adquiriendo nuevas fisonomías y conservando algunas características que darán justamente la idea de proceso y, a la vez, de continuidad. Por ejemplo, nos dice: “En el décimo cuadro... nos sale al encuentro la misma división en arriba y abajo. La «flor del alma» es la misma; pero está rodeada por todas partes” (2010d: 325). La expresión “es la misma; pero”, está refiriendo claramente tanto el encadenamiento de un cuadro al otro como la diferencia.

Por otra parte, respecto al mismo *Libro*, el desarrollo de cada capítulo a través de una primera parte en la que el yo de Jung escribe según el “espíritu de la profundidad” le manda narrar con todo detalle, y una segunda parte más psicológica, de comprensión de aquello, nos da la idea de la búsqueda permanente de equilibrio que podemos apreciar si analizamos



Figura 17

los mándalas de dos en dos. Al respecto, nos parece muy fecunda la imagen que nuestro autor expone en *Psicología y Alquimia* (Fig. 17), sustentando que “lo que tiene en sus manos Hermes es el libro de los misterios, uno de aquellos que contienen la explicación

⁴⁵Jung, C. “Acerca de la empiria del proceso de individuación” cit.

de los secretos que ocultó a los hombres” (2005: 167). Los mándalas de nuestra serie parecen haber sido colocados de la misma manera, a izquierda y derecha del libro abierto, con la voluntad, quizás, de explicar algún misterio. Christian Gaillard (2011) resulta muy sugerente al proponer que el corazón del *Libro rojo* son las dos imágenes 122 y 123 (Fig. 18) que están enfrentadas en el verso y recto del libro, a izquierda y derecha.



Figura 18

Es la articulación más crítica de este libro, dice el autor, puesto que al ser absolutamente diferentes, están mostrando la búsqueda permanentemente del equilibrio, lógica constructiva del *Libro*. Así pues, en los “pares de imágenes que aparecen y evolucionan de una página a otra de este libro” (2011: 65) éstas se contrarrestan y se complementan. Observando los pares de mándalas, nosotros experimentamos por momentos, lo que Gaillard expone:

“A quien quiera dejarse verdaderamente impresionar por lo que ve o percibe en este libro, aquí se impone el frente a frente, echar una mirada de lo más insostenible y, en un momento, un movimiento, posiblemente, feliz y fecundo. En una tensión, incluso una contradicción de la cual, uno se pregunta, cómo va a poder ser superada o solucionarse” (2011: 77).

La composición mediante imágenes contrapuestas que torna evidente rápidamente el

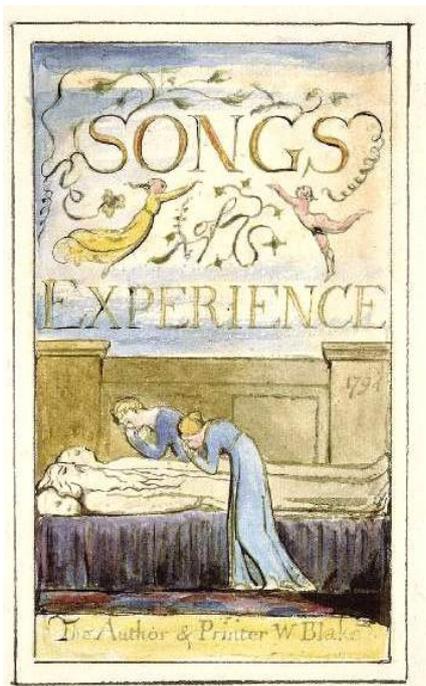


Figura 19

significado y simbolismo que pretende expresar, la encontramos también frecuentemente en “William Blake, al que reconocemos como modelo del *Libro rojo*, mediador entre el pasado medieval y el mundo moderno” (Cirlot, 2012: 180). Joseph Viscomi (2011) analiza esta estrategia del gran innovador del grabado y la imprenta, poniendo como ejemplo la portada para *Songs of Experience* (Fig. 19), en la que el espacio donde los niños mayores son llevados juntos por la

muerte que también los separa, aparece especialmente oscuro y encerrado comparado con el espacio abierto y alegre donde los niños son llevados juntos por un libro. Que la muerte es equiparada con la experiencia está indicado por las letras mayúsculas romanas desnudas de la palabra “Experience”, representando la forma de los cuerpos muertos. Así Blake, en una sola lámina, condensa lo que quiere transmitir en la obra entera.

De la misma manera, entonces, nos parece que Jung recurre a enfrentar las imágenes para que su lectura conjunta resulte más esclarecedora o, al menos, compensatoria:

“el inconsciente consta de opuestos, día y noche, claro y oscuro, positivo y negativo, incluso bueno y malo, y es por eso ambivalente. Es relativo un logro superior mediante la integración de lo inconsciente. Se añade una claridad y una oscuridad, y más luz significa más noche” (2010d: 302).

El número de “pares” es nueve, un número impar, con lo cual los mismos pares también señalan un centro, el par cinco (88 - 89).

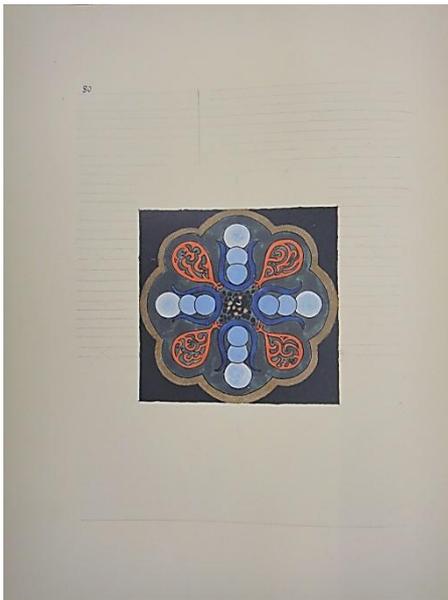


Figura 20



Figura 21

En nuestro primer par de mándalas se aprecia el movimiento y la transformación. En este caso, cambian las formas pero se mantienen casi totalmente los colores. La imagen 80 (Fig. 20) indudablemente es una flor de loto (paradigma mandálico) que va sufriendo transformaciones. Tiene las ocho partes principales que nunca faltan en un mándala tradicional y sus colores más sobresalientes son “el rojo de la sangre y el azul de ultramar” (Jung, 2010d: 307). Mientras que en esta imagen los colores guardan un equilibrio de presencia, en la 81 (Fig. 21) el azul se expande y forma los pétalos de una flor diferente.

Los cuatro grupos de esferas azules de las que en la imagen 80 las más oscuras están más cerca del centro y se aclaran a medida que se van alejando, en la 81 es a la inversa: las esferas se transforman en pétalos de una flor pero ahora, los tonos más claro están en el centro y lo más oscuro hacia la periferia. Aunque ha desaparecido el borde mandálico dorado, se visualiza perfectamente la redondez gracias a la cuaternidad marcada por los

pétalos azules y rojos⁴⁶. Las formas, que en la imagen 80 guardaban cierta proporción en el tamaño, en la 81 pierden esta similitud pasando a ser más visible lo azul y un poco más pequeño lo rojo.



Figura 22: Detalle Imagen 80, recipientes rojos



Figura 23: Conjunción de los opuestos en el vaso hermético o en el agua (=lo inconsciente).

Las formas rojas de la imagen 80 (Fig. 22) son verdaderos recipientes que se asemejan a la figura que Jung expone en *Psicología y Alquimia* (Fig. 23), en cuyo comentario habla de “una pareja de opuestos psíquicos que tiene la facultad de hacerse creadora por sí misma” (2005: 260). También nos encontramos con formas azules que toman el aspecto de vasos o recipientes y que volveremos a encontrar con frecuencia en los mandálas siguientes (Fig. 24). La importancia de estos recipientes para Jung es tal que, como ya hemos visto más arriba, a los mandálas en general les llama “cálices” de nacimiento y en la descripción de algunos mandálas afirma que “el nuevo centro de la personalidad, el sí-mismo, viene representado no pocas veces por el recipiente” (2010e: 347).



Figura 24: Detalle Imagen 80, recipientes azules

Además, cuando describe uno de sus mandálas⁴⁷ (Fig. 2) también habla de recipientes que vuelcan su contenido hacia dentro o hacia fuera, según la posición que

⁴⁶Siempre estamos con el cuatro, el ocho o la relación entre ambos: “El cuatro significa una totalidad reflexionada. Ésta describe al hombre ideal (“espiritual”) y lo formula como una totalidad” (Jung, 2010e: 358). “La cuaternidad es engendrada otra vez en forma nueva y más diferenciada” (Jung, 2010d: 317).

vayan tomando en la figura. Al respecto, tenemos uno de los estudios de Gaillard en el que descubre como una de las facetas del *Libro rojo*, “una historia de vasos” (2011: 78), recipientes que justamente, a lo largo del *Libro*, aparecen de color rojo, por ejemplo, en la Imagen 123 (Fig. 18, b.). Junto a los “vasos” que observa este investigador, nosotros descubrimos también el mismo recipiente rojo muy al comienzo del *Liber primus*: a la



Figura 25: Detalle fol. v (r)

derecha de la estrella de 16 puntas, marco al que ya hemos aludido⁴⁸, hallamos un pequeño hombre que tiene en sus manos un vaso rojo con el que echa agua (Fig. 25). Gaillard afirma

que Jung necesitaba crear sus propios recipientes, a lo largo de toda su obra, para poder expresar su experiencia personal de la autonomía del inconsciente y por lo tanto su específica manera de pensar y experimentar la práctica del psicoanálisis y refiere “lo que repetidas veces Jung expresa en su obra, y en su Correspondencia, diciendo que no se pueden poner contenidos nuevos en recipientes antiguos”⁴⁹ (2011: 79).

El grueso borde exterior del mándala 80, de color dorado, podría estar significando la necesidad de aislar completamente el mándala del mundo exterior. Quizás hace referencia a una primera etapa del proceso de individuación en la que es necesario replegarse para luego poder expandirse. Jung lo observa con detalle en los mándalas de sus pacientes y de él mismo:

⁴⁷“Los ornamentos del círculo siguiente, abiertos hacia el interior, significan una especie de recipientes que vierten su contenido en dirección al centro. En el proceso de individuación las proyecciones originarias refluyen al interior, es decir, son reintegradas en la personalidad” (Jung, 2010e: 360).

⁴⁸Ver p. 57.

⁴⁹Clara alusión al Evangelio de Marcos 2, 22: “Nadie echa vino nuevo en odres viejos; porque el vino nuevo revienta los odres y se echan a perder odres y vino. A vino nuevo, odres nuevos”.

“La gruesa corteza del árbol constituye un motivo protector que aparece en el mándala como ‘formación de envoltura’ [...] que aísla del exterior el contenido del mándala” (2010d: 308).

“La formación de cáscaras también aparece en mándalas de otros casos, con la significación de un endurecimiento, de una cerradura hermética frente al exterior, de una verdadera formación de corteza” (2010d: 311)

“El mismo motivo se expresa con las flores de loto y las cáscaras de cebolla. Las hojas exteriores están secas, son compactas y rígidas, pero protegen las capas más blandas, vivas, interiores” (2010d: 312).

“[...] el perímetro exterior está concebido como cinturón de murallas con puertas (para que no salga lo interior y no pueda entrar nada exterior)” (2010e: 348).

El borde dorado estalló y lo vemos convertido en partículas dispersas por todo el mándala 81. Así mismo, al haber desaparecido el borde delimitador más exterior, el fondo toma en su totalidad el color verdoso que tenía la 80, pero dentro del borde señalado. En este primer binomio queda muy de manifiesto la transformación operada de una figura a la otra y a la vez la idea de continuidad.

IMÁGENES 82 – 83



Figura 26



Figura 27

La imagen 82 (Fig. 26) mantiene totalmente los colores de las dos anteriores (80 y 81) y el aspecto de flor, pero vemos cómo el rojo aparece como protagonista y como traído delante del azul: “Así como la planta representa el crecimiento, así también la flor indica el despliegue a partir de un centro” (2010e: 351). Lo azul ya no son pétalos, ahora forma una figura circular completa que pareciera que actuase de fondo de la flor roja, a la vez que contenida por la verde. Las “partículas” doradas y negras están distribuidas pero se han ordenado en torno a la figura mandálica, en el centro, en el borde exterior y en el intermedio. El verde que hacía de fondo en la imagen 81, es una forma más. ¿Qué movimiento debió producirse para que aparezca la imagen 83 (Fig. 27)? Podríamos pensar que se tiró de la flor 82 desde el centro hacia arriba (como si diéramos vuelta un género) pero con un tejido lo suficientemente fuerte como para que cada uno de los colores permanezca, junto a una hipotonicidad que facilite la mezcla entre ellos, visible con la aparición del color magenta que es la mezcla del rojo y el azul (ver el esquema de estas mutaciones en la p. 55). Dice Jung, comentando el cuadro 4 de la señora X: “hay un círculo violeta (magenta) que muestra con sus colores que representa la “naturaleza doble unida, o sea, cuerpo-espíritu (rojo y azul)” (2010d: 298) y más adelante: “En este mandala se intenta llegar a una unión de la oposición entre rojo y azul y entre fuera y dentro” (2010d: 307).

Vuelven a aparecer los cálices azules de la imagen 80, figurando quizás que estaban, que permanecían, aunque en la imagen 81 no los veíamos. El verde es un verde azulado, más mezclado con el azul. Los ocho pétalos rojos pasaron a ser cuatro porque los otros han producido los magenta, en contacto con lo azul. Y una cuestión que a partir de aquí va a empezar a tomar relevancia y no va a volver atrás es el hecho de que la pintura comienza a expandirse y va alcanzando cada vez un tamaño mayor de página completa. En este par 82-83 eso se hace muy visible: la figura deja de estar limitada y se expande.

Respecto al fondo⁵⁰ de las figuras, las imágenes 80, 81 y 82, tienen un marcado fondo oscuro y se destaca bien la figura circular mandálica de este fondo, como si fuesen dos cosas distintas: una, la figura, otra, el fondo. A partir de la 83, y por el color que presenta la parte inferior de la imagen, pareciera que ese fondo toma una forma (con el mismo color que en la 82) para luego ser absorbido paulatinamente por la figura circular. Lo que parece que va empujando, poco a poco se acerca cada vez más a la figura hasta dar la sensación de que la fecunda (Nante, 2010: 265) en las figuras 84-85. Pero también, se podría pensar que más que fecundarla, es la figura la que la absorbe, deviniendo una “otra” figura, distinta a los dos elementos anteriores, lo que podemos observar claramente en las imágenes 86 y 87 (con un marcado cambio en la 87) que, si bien parece muy distinta a las anteriores, lo que ocurrió es que el “fondo” se acabó de absorber integrándose a la figura. Nuevamente es Jung quien nos puede ayudar a comprender estos cambios:

“Pues la serpiente roja ha desaparecido, pero empieza a transmitir su oscuridad a todo el trasfondo. Por eso surge en el mándala un movimiento compensatorio, en cierto modo hacia arriba, hacia la claridad, al parecer un intento de salvar la conciencia frente al oscurecimiento del entorno” (2010d: 307).

Los mándalas de nuestra serie, a partir de la imagen 83, dejan de tener fondo, la figura abarca toda la página en la que el fondo es parte de la composición, un elemento más del mándala, mostrando quizás el intento de integración tan anhelado. Además, aunque ya se presume en las anteriores, ese fondo se parece cada vez más al agua de un mar (inconsciente) y que tampoco desaparecerá más hasta el final de la serie. De ola del mar, pasa a ser mar compacto y hasta transparente (imagen 86) para convertirse nuevamente en olas mediante las líneas onduladas de color azul (imagen 87). En las

⁵⁰Cuando Jung describe los mándalas de la “señora X” hace alusión no sólo a las figuras sino también al fondo: “El fondo de todo el conjunto es claro, de un tono como de papel pergamino. Menciono este detalle porque en este aspecto los cuadros siguientes presentan un cambio característico [...]. El fondo de este cuadro es de un gris sombrío” (2010d: 306).

imágenes 93, 94 y 95 se hace como más visible, es decir, toma casi absoluto protagonismo y pasa al frente en la visualización. Esto marca evidentemente otra etapa del proceso de individuación.

IMÁGENES 84 – 85

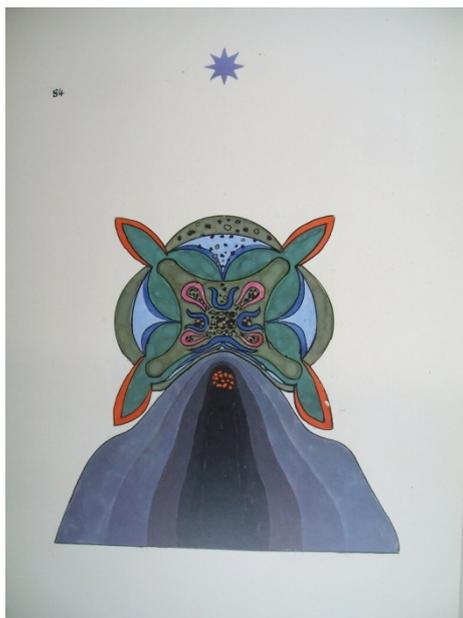


Figura 28



Figura 29

Aparece por primera vez la estrella en la serie (Imagen 84, Fig. 28), exteriorizada, con características más de guía y de faro que como la veremos más adelante, en el interior o centro del mandala. La estrella permanecerá así, fuera, hasta la imagen 88 en que la empezamos a ver dentro y fuera al mismo tiempo. Las zonas inferiores de ambas figuras, como dijimos en el apartado anterior, empujan de tal manera que parecieran producir movimientos al interior del mandala, con lo cual asistimos a una gran desfiguración en la imagen 85 (Fig. 29), en la que nos cuesta visualizar lo que quedó de las flores mandálicas que la anteceden y que reconocemos, una vez más, gracias a la permanencia de los colores.

Curiosamente, en la imagen 85, en el lugar de la estrella, aparece el pez. El pez es símbolo del renacer y símbolo mesiánico, al igual que la estrella. Jung se explaya acerca de su simbolismo en Aion, donde el pez es símbolo de la espera de la llegada del Mesías, según la profecía de Daniel. Es también símbolo de Cristo (2011: 78-80).

IMÁGENES 86 – 87

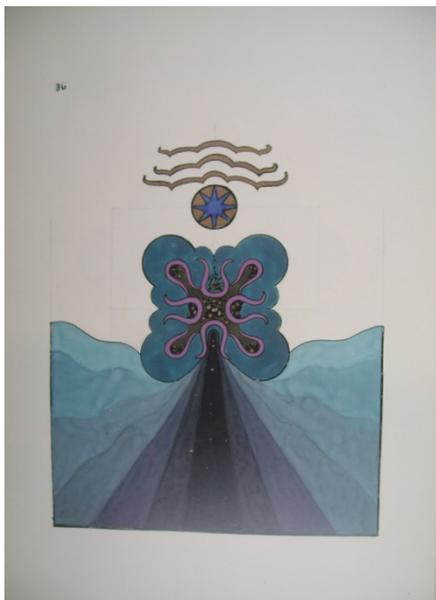


Figura 30

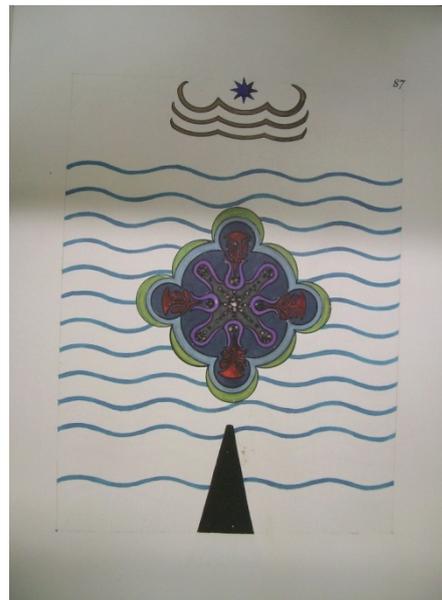


Figura 31

En la imagen 86 (Fig. 30), tenemos la figura mandálica central como navegando en el mar. A propósito de imágenes semejantes, Jung comenta: “la esfera tiene fuerza suficiente para seguir flotando, es decir, para no hundirse del todo en la absoluta oscuridad [...] Surge vinculación y solidificación interior, como una defensa contra efectos disolventes” (2010d: 310). El mar, símbolo inequívoco de lo inconsciente, con su transparencia nos permite ver lo que “vive”⁵¹ en su fondo. Explicando el simbolismo de uno de sus mándalas (Fig. 2), Jung expone: “En el centro hay una estrella. El cielo azul contiene nubes doradas” (2010e: 359) Si bien es cierto que aquí justamente la

⁵¹“existen otras cosas en el alma que no hago yo, sino que ocurren por sí mismas y tienen su vida propia” (2010g: 218)

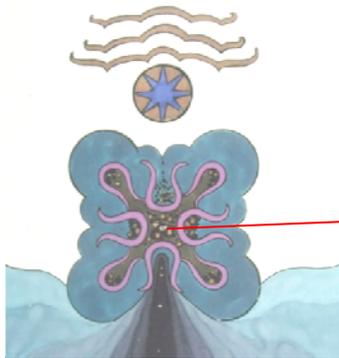
estrella no está en el centro, sí aparecen pintadas las “nubes doradas”. La estrella está contenida a la vez que destacada por un círculo dorado, que le otorga mayor relevancia.

La imagen 87 (Fig. 31) y las otras que también tienen como dibujadas las “líneas del agua”, se puede interpretar desde el análisis del cuadro 30 de la “señora X” (2010e: 360): “Este mándala está dividido en un arriba y un abajo; arriba, cielo, abajo, mar, como lo insinúan las ondulaciones. Aquí también están integrados los opuestos”. Son muchos los textos en los que Jung plantea el mar como símbolo del inconsciente (2010e: 366). La imagen 87 no sólo parece un árbol por la forma, sino porque además aparece por primera vez un verde diferente que puede estar aludiendo a la vida que crece:

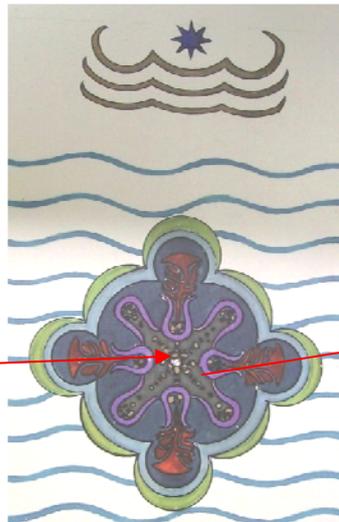
“el árbol explica el motivo vegetal en el mándala, y su crecimiento representa la subida de nivel, o liberación de la conciencia. Por la misma razón, el árbol “filosófico” es un símbolo del opus alquímico, que como es sabido representa también un proceso de individuación” (2010d: 307).

Asoma por primera vez el pilar negro, al que veremos en algunas otras imágenes, símbolo de la integración o asimilación del reino de lo oscuro, de lo ctónico, de la sombra que detecta la conciencia, como dimensión del sí-mismo: “La negrura del mundo oscuro circundante es asimilada en lo más interior del mándala y compensada al mismo tiempo, como muestra el cuadro, por una luz dorada que proviene del centro” (2010d: 310).

Las partículas desordenadas del centro del mándala 86 comienzan a alinearse en la imagen 87 hasta convertirse definitivamente en una estrella en el mándala 88. Nos encontramos así con el argumento de la estrella que busca su lugar en el interior del mándala. Lo vemos esquemáticamente en el siguiente detalle:



Detalle mándala 86



Detalle mándala 87



Detalle mándala 88

Figura 32: Esquema del advenimiento de la estrella

IMÁGENES 88 – 89



Figura 33



Figura 34

De una página a otra del *Libro*, las imágenes cambian completamente. Los colores y la forma principal nos permiten advertir que estamos dentro de la secuencia pero la exuberancia de las figuras, su tamaño y colorido, impactan de manera tal que nos exigen una detención. Evidentemente no sólo por su ubicación, los mándalas 88 (Fig. 33) y 89

(Fig. 34) son las imágenes centrales de la serie, sino sobre todo por lo que dichas imágenes presentan. La presencia de todos los elementos que veníamos observando en las imágenes que anteceden, produce una densificación sin parangón anterior: la estrella, irradiada como en un espejo, dentro y fuera del mándala, indica quizás la posibilidad de ser guía únicamente desde una ubicación interior y central; la preminencia que cobran las formaciones rojizas que, por su acabado, hacia arriba, ahora se asemejan más al fuego y a la luz que este desprende, expandiéndose. Podemos visualizar también los “recipientes azules” aquí más cerca del color magenta; los cuatro pétalos de color magenta, el verde claro de alrededor, como en el mándala 87 que nos lo hacía ver como elemento vegetal; las ondas azul claro representando al mar, en las que las nubes doradas se reflejan tomando su misma forma. Esta última distinción que todavía podemos hacer mirando el mándala 88, entre un posible “cielo” y el “mar”, en la imagen 89 va a ir desapareciendo hasta confundirse, haciéndonos casi imposible reconocer dónde termina el mar, dónde empieza el cielo. Además, pareciera que la figura central necesitara buscar sostén en tierra firme, creando sus puntos de apoyo sobre un pedestal muy visible a la vez que misterioso, gracias a la presencia de las runas. De esta manera, el mándala ha conseguido agigantarse aun más al conformar una sola figura con lo que antes constituían sus partes determinadas: lo inferior, lo central y lo superior. Se han borrado las barreras y la expresión solemne hace olvidar, por un instante, lo que fue.

Han hecho su aparición elementos nuevos: las formaciones serpentinas y las runas. Respecto a lo primero, si bien la serpiente posee una característica ctónica, debemos recordar que para Jung es el símbolo de la libido, de la energía psíquica creadora, energía que no siempre la conciencia puede controlar. Las runas, que nos recuerdan

signos de una escritura tan antigua como indescifrable, podrían estar ejerciendo de “puente”⁵² entre la realidad psíquica subjetiva y los arquetipos, siempre colectivos.

Entre muchos, hay un pasaje del *Libro rojo*, en el Capítulo III del *Liber secundus* que, a mi modo de ver, podría poner de manifiesto mediante una vigorosa imagen textual, la alta complejidad de este binomio inasible de imágenes plásticas:

“Como una gota de mar participas de la corriente [...] Te hinchas lentamente en la tierra y lentamente te vuelves a retraer en respiraciones infinitamente largas. Recorres largas distancias en una corriente imperceptible, bañas las costas extrañas y no sabes cómo llegaste allí. [...] te precipitas nuevamente en la profundidad, y no sabes cómo te sucede esto. Antes creías que tu movimiento venía de ti y que él necesitaba tus decisiones y esfuerzos... 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” (2010: 265).

IMÁGENES 90 – 91

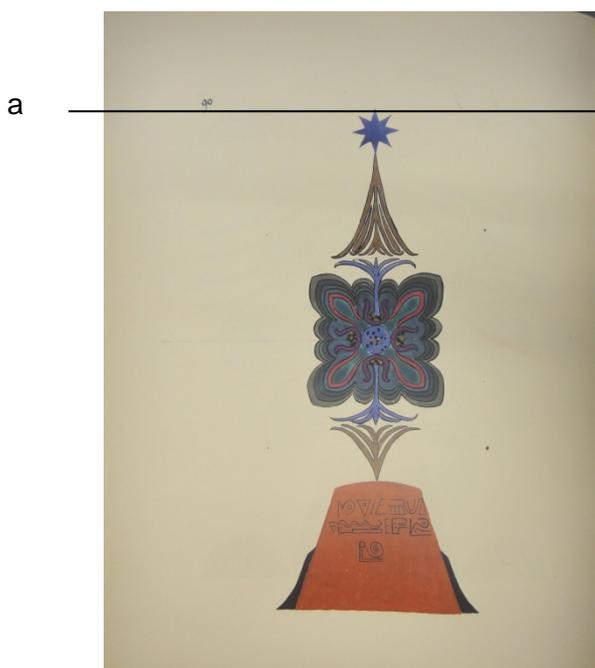


Figura 35

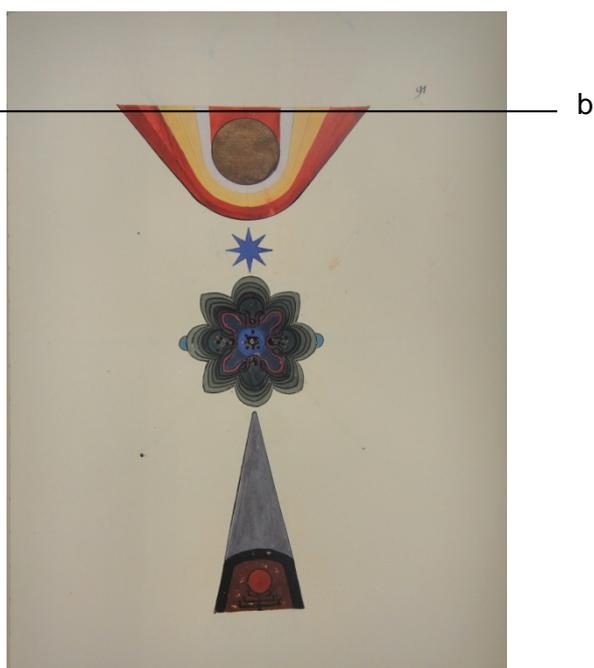


Figura 36

En este par, las imágenes se han reducido un poco de tamaño, con la intención aparente de no sobrepasar el límite impuesto por la numeración de la página destinada al

⁵²Es una de las acepciones a las que remite Sonu Shamdasani, en sendas notas al pie, acerca de esta simbólica (Cfr. Jung, 2010: 290-291).

dibujo (hemos trazado la línea a---b, para mostrar este aspecto). La grandilocuencia del binomio anterior ha dado paso a una delicada simetría en virtud de la cual, en la imagen 90 (Fig. 35) las corrientes de flujo se invierten desafiando la ley común y razonable de la gravedad. El lugar que ocupaba la estrella al interior del mándala, ahora lo detenta un círculo que, guardando el mismo color que aquella, la esconde y la preserva. La simetría que se vuelve a expresar en la flor mandálica central de la imagen 91 (Fig. 36) otorgándole cierta armonía, es sorprendida por el sol representado por los colores cálidos que junto con su gran tamaño, denotan su potencial esclarecedor: “el sol que está naciendo es de color amarillo y rojo y por tanto, de color cálido. El sol mismo suele significar consciencia o iluminación y comprensión” (2010e: 365).

Asoma por primera vez el huevo, entronizado por la cruz que forman los cuerpos y cabezas de serpientes, solidario con el sol por su color rojizo, completando la capacidad generadora del astro mayor.

IMÁGENES 92 – 93

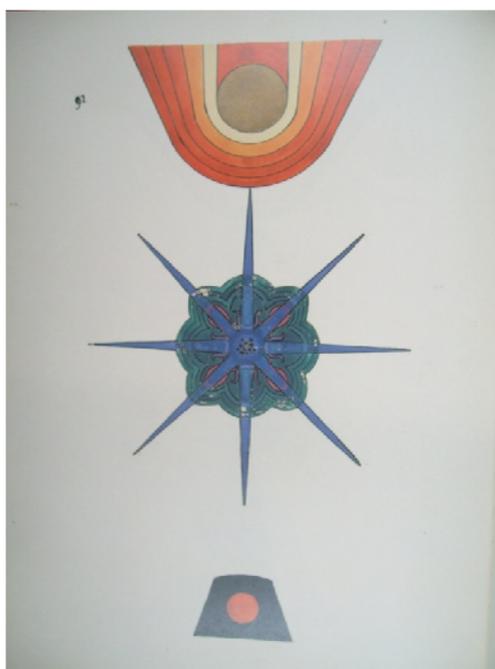


Figura 37

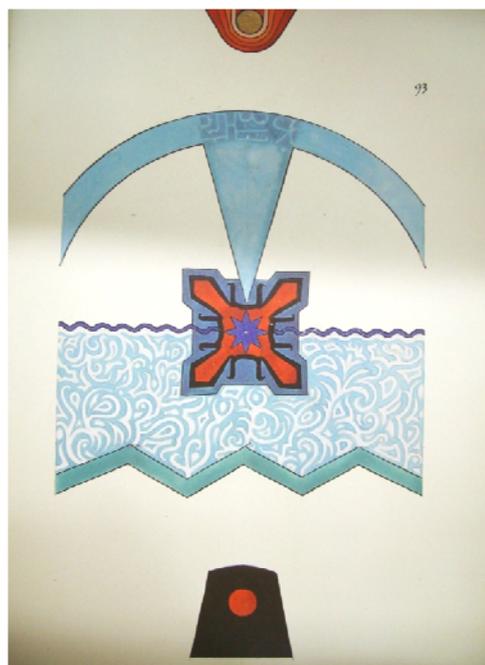


Figura 38

Las imágenes se han vuelto a expandir hacia arriba y hacia los lados. En la imagen 92 (Fig. 37) ahora es la estrella la que nos sorprende rompiendo todas las fronteras, deviniendo protagonista absoluta junto con el sol, queriendo iluminar a una vez, como si fuese posible, los días y las noches. Pareciera que el mismo mándala irradia la luz desde su interior.

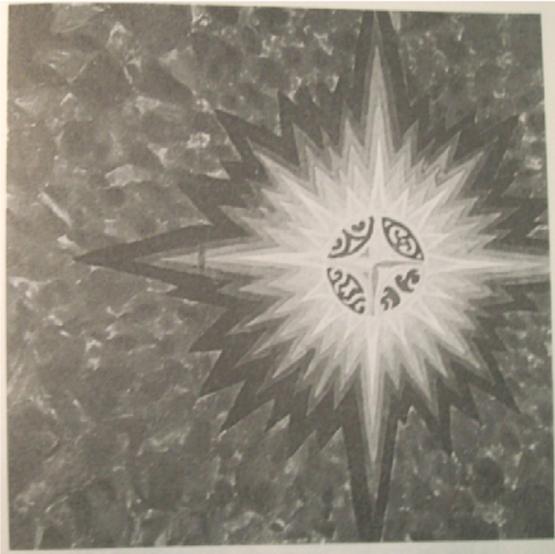


Figura 39

Cuando Jung está describiendo las características de este simbolismo en su artículo “Sobre el simbolismo del mándala”, alude por tres veces a mándalas pintados por él. Una de esas imágenes (Fig. 39), es muy similar a nuestro mándala 92, con una estrella central atravesando todos los límites, sobre lo que nuestro autor expone:

“También aquí está simbolizado el centro por una estrella. Esta frecuentísima representación corresponde a los cuadros precedentes en los que el sol representa el centro. También el sol es una estrella, un germen radiante en el océano del cielo. El cuadro representa la aparición del sí-mismo como estrella que viene del caos (reproducción en blanco y negro)” (2010e: 360).

La imagen 93 (Fig. 38) ha conservado el motivo superior del sol y el inferior que guarda el huevo y, volviendo a contraer dentro de sí a la gran estrella central, se ha convertido en una suerte de puente sobre el agua, en cuyo centro la estrella aparece enmarcada en una figura cuaternaria de color rojo, tonalidad que se repite tanto en el sol como en el huevo. Las formas que se dibujan en el “agua” evocan las de los recipientes

rojos de la imagen 80 y las formaciones del mismo color presentes en el par 88-89. Una vez más, los colores, así como las formas, manifiestan la interrelación que mantienen las imágenes entre sí. De la misma manera, en el arco superior celeste, lo que se refleja como en un espejo no es el agua de abajo sino las runas de la imagen 89, anunciando las que encontraremos en el mándala 94, con el cambio cualitativo que significa que además de pasar de la parte inferior a la superior, las runas pasarán a formar parte del cuerpo central del mándala (Fig. 40).

IMÁGENES 94 – 95

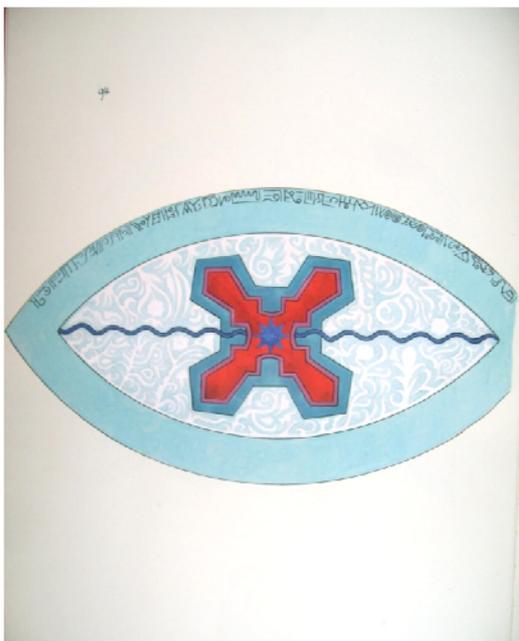


Figura 40

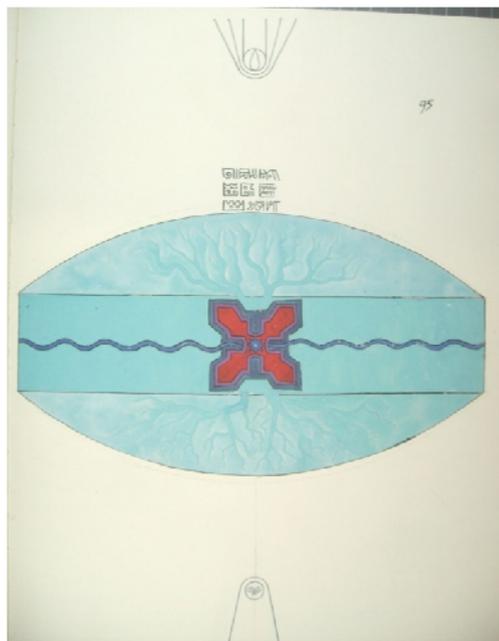


Figura 41

Este par de mándalas parece inundado por el agua, trasvasado, como si de compuertas abiertas se tratara. “Mas se abrirán compuertas, hay cosas incontenibles de las cuales sólo os salva el Dios” (2010: 290). Pero, si bien el agua es símbolo de lo inconsciente, escuchemos a nuestro autor acerca de la división en partes idénticas como es el caso que se nos presenta aquí:

“Las continuas dualidades equilibran interiormente los respectivos principios, perdiendo de ese modo nitidez e incompatibilidad [...] Aunque la consecución del equilibrio interior mediante la elaboración de pares simétricos constituye muy probablemente el objetivo principal de este mándala, no hay que pasar por alto, sin embargo, el hecho de que la reduplicación también se presenta cuando hay contenidos inconscientes que están pasando a ser conscientes, o sea, discernibles. Entonces se dividen en dos mitades idénticas o ligeramente diferentes, que corresponden al aspecto ya consciente y al aspecto todavía inconsciente del contenido que está apareciendo[...] Las dualidades, en el fondo, significan sí y no, esos opuestos incompatibles que, sin embargo, *tienen que* mantenerse juntos si ha de conservarse el equilibrio de la vida. Y esto sólo puede suceder sujetando firme y constantemente el centro en el que se contrapesan lo activo y lo pasivo” (2010d: 327-328).

En las imágenes 94 (Fig. 40) y 95 (Fig. 41) podemos considerar que cada una de ellas es una parte del “par simétrico”, pero también al interior de ambas, la figura “se divide en dos mitades idénticas”, con lo cual tendríamos los opuestos manteniendo el equilibrio necesario y la función consciente sosteniendo dicho equilibrio. La línea azul que divide por la mitad cada una de las figuras, anticipa las transversales de las imágenes del último binomio.

En la imagen 95 se distingue claramente un árbol que crece hacia el centro, con las raíces hacia arriba y hacia abajo, (Fig. 42), que volveremos a encontrar, girado 90°, en la imagen 96.



Figura 42

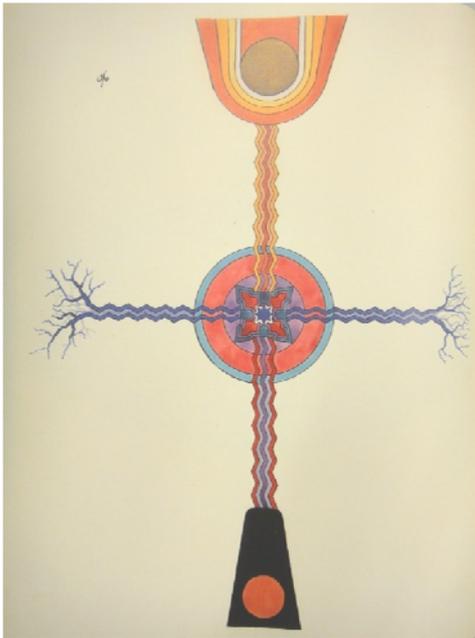


Figura 43

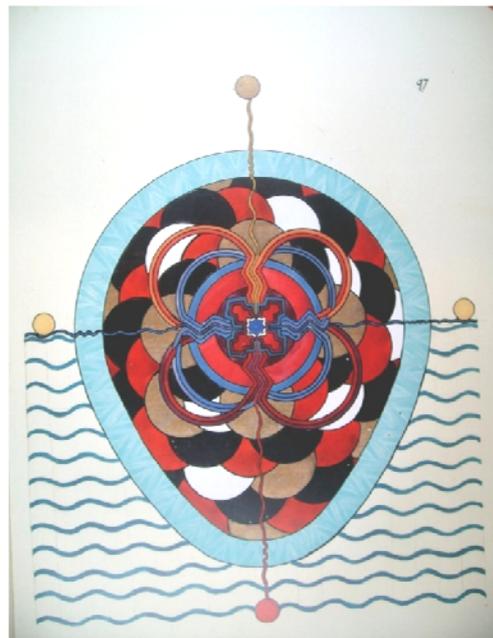
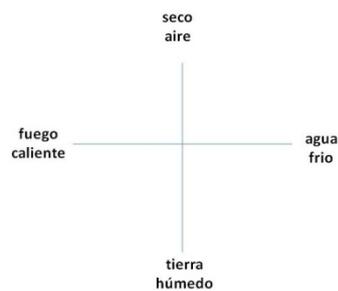


Figura 44

Aquí, en la imagen 96 (Fig. 43) tenemos el árbol anunciado en la imagen anterior, girado horizontalmente, que continúa creciendo hacia el centro; coincidiendo además con la línea transversal que se insinuaba en aquellas figuras. Esta línea en dirección derecha - izquierda, en este par de imágenes se cruzará con otra que recorre el dibujo de arriba abajo, formando una cruz que, en *Mysterium Coniunctionis*, Jung la expone como el modo que tenía el espíritu alquimista de representar los opuestos pero vinculándose unos a otros, necesiándose mutuamente: “la cruz remite a la cuaternidad, a los elementos vinculados entre sí o a las cuatro cualidades de manera análoga, es decir, opuestos pero vinculados entre sí” (2002: 408):



Un poco más adelante en el mismo texto, Jung reproduce el esquema cuaternario pero con las categorías: hombre, mujer, anima, animus, diciendo: “en tanto que cuaternidad, es un arquetipo de totalidad y formula la estructura de la totalidad psíquica del hombre” (2002: 413). Estas referencias nos ayudan a pensar que estamos alcanzando un estadio que, dando cuenta de la integración y la totalidad, no suprime sin embargo la tensión que esconde el descubrimiento del Sí-mismo, comprendido como totalidad. La imagen 97 (Fig. 44) ella misma es una figura ovoide que además pareciera retroalimentarse desde los cuatro puntos cardinales de otros huevos de color dorado, ocre y rojo, huevos que habiendo estado hasta ahora protegidos por otras figuras como el sol o el arcano oscuro, se encuentran aquí desnudos, manifestando su potencial más genuino y productor de nuevas conciliaciones y generaciones. Además, esta imagen se nos presenta rodeada de agua, como el germen-hombre en el seno materno e inmersa en el agua que, ambigua, nos evoca el paisaje de una de las visiones de Jung, concretamente aquella en la que se le aparece por primera vez Filemón, personaje altamente significativo para nuestro autor: “El cielo era azul, pero parecía el mar. Parecía como si los terrones se separaran y que entre ellos pudiera verse el agua azul del mar. Pero el agua era el cielo” (2010g: 217).

En los detalles centrales de ambos mándalas (Fig. 45 y 46), podemos observar a la estrella enmarcada en un paisaje similar al que la acompañaba en el *Liber primus*, rodeada de colores que lejos de opacar su luz, la destacan a la vez que la acogen. Esa estrella que anuncia al Dios venidero, pareciera pronunciar su discurso preferencial: sólo se puede engendrar el Dios desde el centro del alma, sólo allí puede volver a nacer.

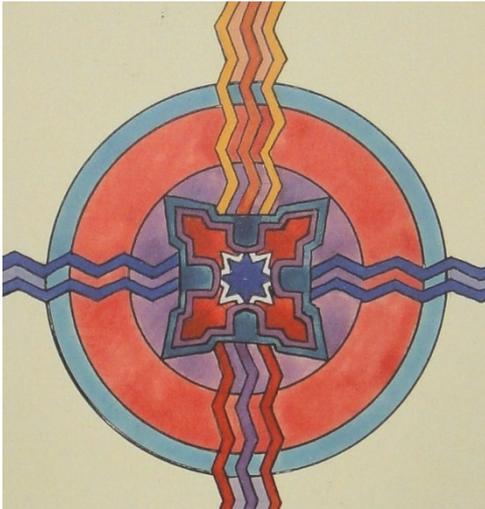


Figura 45



Figura 46

Llegados a este punto, también nosotros retornamos en un movimiento circular pero espiralado, al comienzo, donde empezábamos a caminar en la búsqueda del mándala, expresión arquetípica, antigua y nueva, de la naturaleza microcósmica que reconocemos ser cada uno de nosotros.

“Comprende que tienes dentro de ti mismo rebaños de bueyes... Comprende que tienes en ti rebaños de ovejas... Comprende que hay dentro de ti también aves del cielo. No te sorprendas si decimos que esas cosas están dentro de ti; comprende que tú eres otro mundo en pequeño y que dentro de ti hay Sol, Luna, incluso estrellas... ve que tú tienes todo lo que el mundo tiene”⁵³ (Jung, 2002: 19-20).

⁵³ Jung cita a Orígenes. Los puntos suspensivos son de nuestro autor.

CONCLUSIONES

Al terminar este trabajo de investigación podemos afirmar que nos resultó absolutamente fecundo haber seguido la primera intuición de querer entrar a este magnífico *Libro rojo* y que, para tal objetivo, los mándalas serían una buena puerta de ingreso así como una amigable compañía una vez dentro. Estas imágenes que en un primer acercamiento parecen tan imposibles como el libro mismo, de a poco van develando el misterio que tienen escondido y nos desafían a más. Nos alentaba desde el principio la experiencia subjetiva del mismo autor: “comencé a salir progresivamente de la oscuridad cuando empecé a comprender mis dibujos de mándalas” (Jung, 2010g: 232). Entendimos que podíamos atrevernos a hacer el intento puesto que lo que aparecía tan oscuro, era lo que a nuestro autor lo había ayudado a “salir de la oscuridad”.

Creemos que nuestro estudio descriptivo ha podido mostrar que la elección que hemos hecho de buscar la guía y confrontación sobre todo con la obra teórica de Jung, aunque una entre muchas otras posibilidades, no fue una decisión arbitraria sino necesaria, en la vía hermenéutica que hemos emprendido. Los aportes de nuestro autor han dado un giro significativo a la comprensión del simbolismo del mándala en el pensamiento occidental (Tucci, 1974: 9) y, por tanto, adquieren un valor cualitativo importante en el análisis de sus propios dibujos. Así mismo, colocando las imágenes frente a estos textos, constatamos que para el psiquiatra suizo son tan substanciales la figura circular en sí como los demás elementos que la configuran, a saber, los colores, las formas, la disposición de los mismos, la distancia con respecto al centro, la simetría, en definitiva, la constelación que queda conformada. Constelación mediante la cual las imágenes pronuncian su propio discurso sistemático, coherente, dramático.

Si bien hemos tratado de hacer el análisis visual en un paso a paso, de una página a la otra de la serie, con el propósito de facilitar la mirada del detalle, de la continuidad de una imagen a otra, de la búsqueda del equilibrio y de la transformación, ha quedado de manifiesto la unidad semántica de la serie al mismo tiempo que la expresión en cada una de las imágenes de “la confesión involuntaria de un especial estado espiritual” (Jung, 2008a: 91). De esta manera, cualquiera de las figuras desde la que decidamos tensar la red de la serie, nos mostrará la intrínseca relación con las demás, así como también con el resto de las imágenes textuales y plásticas del *Libro rojo*, en su estructuración simbólica.

Con lo dicho, queremos subrayar los puntos a los que hemos arribado en nuestra investigación:

1. La unidad de la serie. Como hemos podido observar, mediante los colores que se mantienen, con distinta proporcionalidad entre sí, a través de todas las imágenes de la serie; la relación cuatro – ocho que se desarrolla también a lo largo de los 18 mándalas, junto a la unidad entre el círculo y el cuadrado manifestada en diferentes formas, y lo que hemos llamado “elementos configuradores”, los cuales nos ayudan también a captar las similitudes en un movimiento creciente que, en el caso de los mándalas, se trata de un movimiento hacia el “centro”, todo ello nos da la idea de una unidad compositiva que, una vez captada, es difícil deshacer.
2. El significado de los colores. Los colores son los que nos asisten en la percepción del movimiento, de la permanente dinámica de transformación y también de la continuidad, como hemos podido demostrar. Son colores vivos, llamativos y vitales, sin embargo, discretos en la distinción, es decir, son apenas pocos colores que se repiten a lo largo de la serie: rojo, amarillo/oro, verde y

azul. Esta particularidad da al conjunto un carácter intenso, compacto y global. Si bien cada uno encierra un simbolismo, todos, interactuando entre sí, logran expresar plásticamente, el dinamismo del diálogo consciencia - inconsciente, un diálogo que los colores consiguen transmitir en su más genuina manifestación.

3. Los elementos configuradores que, al mismo tiempo que dan unidad a la serie, relacionan a ésta con las demás imágenes textuales y plásticas del *Libro rojo*. Estos elementos, por estar cargados de simbolismo, densifican la serie tanto por su presencia como por su repetición. Evidentemente, la estrella tiene aquí un lugar destacado y central; podríamos decir que, efectivamente, señala el camino.
4. El proceso de transformación. Como dice Jung, el mándala es transformación, por lo cual, más que a un número de cuadros, asistimos a la mutación de un único mándala que, en su camino de transformación, produce nuevos motivos, adquiriendo nuevas fisonomías y conservando algunas características que darán justamente la idea de proceso y, a la vez, de continuidad. Nos sorprende un estallido, nos conmueve una nueva dimensión, la fusión de dos colores, la sumisión casi total de la figura a un solo color, la lucidez de los recipientes que, generosos, nos dejan ver qué tienen dentro, el dibujo del movimiento de las olas del mar, la vida que se trasparenta en su fondo. De una página a la otra es como si el mándala fuese cambiando muy sutilmente, casi imperceptiblemente, hasta que se produce la nueva imagen, el nuevo nacimiento, y no siempre estamos seguros de que lo que cambia es el mándala y no nosotros o, mejor dicho, nuestra mirada de él. La transformación es el nombre del camino al centro.

Por último, nos parece que queda claramente expuesto que este camino recién se inicia. Los mándalas con los que nos hemos topado seguirán siendo las mediaciones que, señalando un centro, se conviertan en faros de próximas investigaciones que

deseamos emprender. Por una parte, el “centro” como lugar de la incubación, el renacimiento, la ofrenda y la transformación (Jung, 2010b: 126), nos hará dar pasos en orden a comprender el simbolismo del mándala como expresión y como efecto. El estudio de la Alquimia nos ayudará a objetivar las etapas del proceso de transformación del Sí-mismo – proceso de individuación, en términos junguianos – cuya expresión son los mandalas. En referencia a los efectos, deberemos indagar en la función psíquica y terapéutica del mándala, en la pintura meditativa, la meditación con mandalas y la formulación de experiencias numinosas.

Animados por Jung, “tendremos que leer textos antiguos e indagar en viejas culturas” (2010e: 370) para comprender esta obra del siglo XX. Creemos que nuestro autor indica el camino que es necesario recorrer y que será la comparación la que nos posibilitará “ensanchar el horizonte del conocimiento y la comprensión” (Cirlot, 2010: 15). El método comparativo e interdisciplinar desarrollado por Victoria Cirlot continúa siendo para nosotros una invitación que se torna desafío fascinante. Contrastaremos los mandalas del *Libro rojo* con los testimonios y ejemplos concretos que hallamos en la Edad Media, con la visionaria Hildegard von Bingen, Giacchino da Fiore y Ramon Llull, entre otros; también con la perfecta geométrica y simetría que esconden algunos de los íconos bizantinos como la Trinidad de Andrej Rublev. Por ser el Tíbet la patria natural del mándala, será imprescindible un acercamiento a este simbolismo antiguo desde la comprensión de dicha tradición.

Sólo nos resta por ahora, permanecer en la nocturnidad espiritual en la que fueron pintados estos cuadros impactantes y contemplar. Sin embargo, “la estrella errante y en transformación, anunciará el nuevo nacimiento” (Jung, 2010: 242) y nos guiará a través de los mapas del símbolo trazados en nuestra propia vulnerabilidad. Porque “si se acepta el símbolo es como si se abriera una puerta que conduce a un cuarto nuevo, de

cuya existencia nada se sabía antes [...]. El símbolo no puede ser pensado ni encontrado: deviene. Su devenir es como el devenir del hombre en el cuerpo de la madre” (Jung, 2010: 311).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA. FUENTES

JUNG, C.G. (2009) *The Red Book. Liber Novus* editado e introducido por Sonu Shamdasani. Norton. New York-London. Se cita de la edición castellana al cuidado de Bernardo Nante: (2010) *El libro Rojo. El hilo de Ariadna*. MALBA-Fundación Costantini. Buenos Aires.

_____ (1993) *Símbolos de transformación*⁵⁴. 4ª edición. Paidós. Barcelona.

_____ (1994) *Tipos Psicológicos*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

_____ (2007) Sobre la psicología de lo inconsciente. *Dos escritos sobre psicología analítica. Obra Completa* (Vol. 7).Trotta. Madrid, p. 5-137.

_____ (2004a) La función trascendente. *La dinámica de lo inconsciente. Obra Completa* (Vol. 8). Trotta. Madrid, p. 69-95.

_____ (2004b) Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico. *La dinámica de lo inconsciente. Obra Completa* (Vol. 8). Trotta. Madrid, p. 161-235.

_____ (2004c) Espíritu y vida. *La dinámica de lo inconsciente. Obra Completa* (Vol. 8). Trotta. Madrid, p. 319- 337.

_____ (2010a) Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 3- 40.

⁵⁴Sigo el orden de la *Obra Completa*, editada por Trotta y, cuando los textos no están publicados aun por dicha editorial, siendo de otras, los intercalo en el orden que deberían aparecer.

_____ (2010b) Sobre el renacer. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 105- 138.

_____ (2010c) Conciencia, inconsciente e individuación. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 257- 271.

_____ (2010d) Acerca de la empiria del proceso de individuación. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 273- 338.

_____ (2010e) Sobre el simbolismo del mándala. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 339- 370.

_____ (2010f) Mándalas. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra Completa* (Vol. 9/1). Trotta. Madrid, p. 371- 374.

_____ (2011) *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo. Obra Completa* (Vol. 9/2). Trotta. Madrid.

_____ (2008a) Psicología y religión. *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental. Obra Completa* (Vol. 11). Trotta. Madrid, p.7- 119.

_____ (2008b) Ensayo de interpretación psicológica del dogma de la trinidad. *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental. Obra Completa* (Vol. 11). Trotta. Madrid, p.121-213.

_____ (2005) *Psicología y Alquimia. Obra Completa* (Vol. 12). Trotta. Madrid.

JUNG, C.G. Y WILHELM, R. (1977) *El secreto de la flor de oro*. 2ª edición. Paidós. Buenos Aires.

JUNG, C.G. (2002) *Mysterium coniunctionis. Obra Completa* (Vol. 14). Trotta. Madrid.

_____ (2006) Metas de la psicoterapia. *La práctica de la psicoterapia. Obra Completa* (Vol. 16). Trotta. Madrid, p. 41-56.

_____ (2009) Las Conferencias Tavistock. Sobre la teoría y la práctica de la psicología analítica. *La vida simbólica. Obra Completa* (Vol. 18/1). Trotta. Madrid, p. 9- 174.

_____ (1989) *Analytical Psychology: Notes of the seminar given in 1925*. William McGuire (ed.). Bollinguen Series XCIX. Princenton.

_____ (2010g) *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Duodécima impresión. Seix Barral. Barcelona.

OBRAS DE REFERENCIA O BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.

CAMBRAY, J. (2011) L'influence d'Ernst Haeckel dans le Livre Rouge de C. G. Jung, en *Recherches Germaniques*, N° 8. Université de Strasbourg. p. 41-59.

CIRLOT, J-E. (1997) *Diccionario de símbolos*. Siruela. Barcelona.

CIRLOT, V. (2005) *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Herder. Barcelona.

_____ (2010) *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Siruela. Madrid.

_____ (2012) Paesaggi dell'anima nel "Libro rosso" di Carl Gustav Jung, en ZAMBON, F. (ed), *La Visione*. GROSSATO, A. Y ZAMBON, F. (eds.), *Viridarium*, 8. Medusa. Milán. p. 179-198.

COOMARASWAMY, A. (1997) *La transformación de la naturaleza en arte*. Kairos. Barcelona.

ELÍADE, M. (1992) *Imágenes y símbolos*. Taurus. Madrid. 7ª reimpresión.

GAILLARD, CH. (2011) "Trascendance et croyance en psychanalyse jungienne à la lumière du *Livre Rouge*", en *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, 134, Septiembre, 20: Le Livre Rouge de Jung. París, p. 61- 90.

GALÁN SANTAMARÍA, E. (2011) Una aproximación a *El libro rojo*, en *La voz de Filemón. Estudios sobre El libro rojo de Jung*. El hilo de Ariadna. Buenos Aires, p. 83-139.

GUENON, R. (2009) *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós. Barcelona.

JAFFÉ, A. (ed) (1983) *C. G. Jung, Word and image*. Bollinguen Series XCVII. Princenton.

KUGLER, P. (1999) La creación psíquica de imágenes: un puente entre sujeto y objeto en DAWSON, T. Y YOUNG-EISENDRATH, P. (eds.). *Introducción a Jung*. Cambridge University Press. Cambridge, p. 127-144.

LEIDY, D. AND THURMAN, R. (1997) *Mándala: the architecture of enlightenment*. Thames and Hudson in association with Asia Society Galleries and Tibet House. Londres.

LIARD, V. (2011) Au commencement n'était pas le Verbe. De l'importance de l'image dans le Livre Rouge, en *Recherches Germaniques*, N° 8. Université de Strasbourg. p. 89-98.

NANTE, B. (2010) *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*. El hilo de Ariadna. Buenos Aires.

NAVARRO, J., GUIMERÀ, D. (et. al.) (2002). *Religiones del mundo*. Océano. Barcelona.

SHAMDASANI, S. (2003) *Jung and the making of modern psychology: the dream of a science*. Cambridge University Press. Cambridge.

SWAN, W. (2007) *C.G. Jung and Active Imagination. A Case of Tina Keller*. VDM Verlag Dr. Müller. Saarbrücken. Alemania.

_____ (ed.) (2011) *The Memoir of Tina Keller-Jenny. A Lifelong Confrontation with the Psychology of C. G. Jung*. Spring Journal Books. New Orleans. Louisiana.

TUCCI, G. (1974) *Teoría y práctica del mándala*. Barral. Barcelona.

VISCOMI, J. (2011) Blake's Illuminated Word en HUNT, J (alt.) *Art and image. 2.000 Years of Visual/Textual Interaction*. Reaktion Books. Londres, p. 87-110.

ZAMBRANO, M., ARCOS, J.L. (ed.) (2007) *Islas*. Verbum. Madrid.

REFERENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

1. Mándala tibetano. Carl G. Jung, *Sobre el simbolismo del mándala en Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, cit. p. 342
2. Imagen 105. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 105
3. Inicial historiada 1, *Liber secundus*. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 1
4. Imagen 79. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 79
5. Esquema mostrando una transformación
6. Imagen 72. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 72
7. Imagen 75. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 75
8. Esquema mostrando una transformación
9. Detalle imagen 75. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 75
10. Detalle imagen 88. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 88
11. Detalle imagen 105. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 105
12. Detalle imagen 107. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 107
13. Esquema comparativo
14. Esquema Folio iv (v), *Liber primus*. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit.
15. Esquema Folio v (r), *Liber primus*. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit.
16. Esquema mándala 84. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 84
17. Hermes Trimegisto. Carl G. Jung, *Psicología y Alquimia*, cit. Figura 128
18. Imágenes 122 y 123. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 122 y 123
19. Songs of Experience, William Blake, Object Number: p.124-1950, (Paintings, Drawings and Prints). <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/118266>
20. Imagen 80. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 80
21. Imagen 81. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 81
22. Detalle imagen 80. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 80
23. Conjunción de los opuestos en el vaso hermético. Carl G. Jung, *Psicología y Alquimia*, cit. Figura 226
24. Detalle imagen 80. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 80
25. Detalle folio v (r), *Liber primus*. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit.
26. Imagen 82. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 82
27. Imagen 83. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 83
28. Imagen 84. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 84

29. Imagen 85. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 85
30. Imagen 86. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 86
31. Imagen 87. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 87
32. Esquema del advenimiento de la estrella
33. Imagen 88. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 88
34. Imagen 89. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 89
35. Imagen 90. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 90
36. Imagen 91. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 91
37. Imagen 92. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 92
38. Imagen 93. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 93
39. Cuadro 29. Carl G. Jung, Sobre el simbolismo del mánดาลa en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, cit. p. 342
40. Imagen 94. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 94
41. Imagen 95. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 95
42. Detalle imagen 95. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 95
43. Imagen 96. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 96
44. Imagen 97. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 97
45. Detalle imagen 96. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 96
46. Detalle imagen 97. Carl G. Jung, *El libro rojo*, cit. p. 97