

L5  
24<sup>o</sup>



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS

## Novela y alquimia en Cerca del fuego de José Agustín

T E S I S

Que para obtener el Título de  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPANICAS

presenta

JUAN MERLOS ESTRADA



MEXICO  
1993

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

### CERCA DEL FUEGO: NOVELA Y ALQUIMIA EN LA OBRA DE JOSE AGUSTIN

Introducción.....	P. 4
1. JOSE AGUSTIN: SU OBRA Y SUS INFLUENCIAS	
Dimensión histórica de la obra de José Agustín.....	8
Orientalismo en Occidente .....	15
La revolución psicológica.....	17
Influencia de Jung en la obra de José Agustín.....	28
<u>Cerca del fuego</u> : novela y alquimia .....	40
2. PSICOLOGIA Y LITERATURA	
Antecedentes: Psicoanálisis y literatura.....	47
Psicoanálisis y hermenéutica: Paul Ricoeur.....	49
Psicología Analítica y literatura: C.G. Jung.....	51
Literatura e iniciación.....	63
3. <u>CERCA DEL FUEGO</u> : UNA SUEÑO NOVELA	
La alquimia: el arte regio.....	68
Negro: los sueños de la sombra.....	73
Blanco: los sueños del ánimo.....	88
Rojo: la piedra filosofal.....	105
Conclusiones.....	118
Apéndice: Elementos fundamentales de Psicología Analítica.....	121
Bibliografía.....	157

## INTRODUCCION

En 1986 el escritor mexicano José Agustín publicó su novela Cerca del fuego escrita bajo el prestigioso mecenazgo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Desde su momento de aparición la novela de Agustín provocó diversas y encontradas opiniones de parte de la crítica y los lectores. El público esperaba ansioso la nueva novela del escritor de tantos éxitos como De perfil de 1966 y Ciudades Desiertas de 1982 y entusiasmados, además, por el adelanto, un año antes, del cuento "Yautepec" aparecido en la obra de recapitulación titulada Furor Matutino. "Yautepec" fue una interesante primicia de la obra por salir y fue incluido, finalmente, en la segunda parte de Cerca del fuego. A la hora de la lectura, sin embargo, la novela desconcertó a muchos fans que, sencillamente, no comprendieron la propuesta de Agustín o encontraron difícil la lectura. La crítica, por su parte, se mostró superficial o devaluó la novela. En octubre de 1989 los críticos Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya en un deliberado ejercicio de crítica adjetival establecen que Cerca del fuego "es solamente un buen principio que nunca llega a consolidarse (cosa común en la obra de José Agustín) y se va deshilando a lo largo de la novela. Después de la página 150 ni con la enorme aguja de la buena voluntad se puede remendar aquel desmadre" ("Sábado" 628, suplemento de unomásuno). El problema fundamental de este tipo de crítica radica en sus prejuicios. Para ahorrarse un trabajo de comprensión e investigación, muchos de los críticos recurren una y otra vez a los viejos esquemas profesoriales en los que no hay lugar para las novedades, tales "críticos" están más que predisuestos a analizar cualquier obra de José Agustín sólo bajo la etiqueta de "la onda" (sex and drugs and rock roll), por lo que se inhabilitan de principio para realizar el examen detallado de una novela como Cerca del fuego. A pesar de ser José Agustín un escritor joven y en plena actividad, lleva sobre sus espaldas el fardo de una crítica estereotipada que tiene efectos paralizadores sobre el lector.

Sin embargo, es justo decir que Cerca del fuego es un hueso duro de roer hasta para críticos más capacitados. Prueba de ello es el caso de José Emilio Pacheco, por lo demás excelente crítico, quien escribió la presentación de las solapas en la primera edición de Cerca del fuego. Lamentablemente, Pacheco sólo da una idea aproximada de la riqueza de la novela, algunas de sus palabras son las siguientes: (Cerca del fuego) es "la más ambiciosa y lograda de sus novelas, un libro de aquí y ahora que nos pone contra las paredes derruidas y nos obliga a mirar de frente el desastre. 64 historias que se entretajan en un ininterrumpido fluir narrativo que abarca el presente de la ciudad destruida por el terremoto y todas las catástrofes... para salir del laberinto sólo hay una posibilidad: meterse al fuego". El problema del comentario de José

Emilio Pacheco es que no dice nada acerca del significado simbólico del fuego ni pone en manos del lector clave alguna respecto al sentido hermético de la novela.

Es posible que al considerar insuficiente la presentación de Pacheco y ante el desconcierto de algunos lectores, José Agustín mismo decidiera escribir (como anónimo) la contraportada de la segunda y tercera ediciones explicando el sentido alquímico de las tres secciones de la novela. Evidentemente, José Agustín no fue inmune a la incomprensión por lo que en una entrevista televisiva con el periodista Agustín Granados, en 1989, declaró que con Cerca del fuego había "fracasado" al construir una obra demasiado hermética. Dicha consideración le hizo experimentar en su siguiente libro de cuentos No hay censura (1988) con formas pretendidamente más simples, al estilo de "parábolas". Sin embargo, No hay censura fue armado con los saldos de Cerca del fuego y, paradójicamente, el cuento "Manual de operación" es casi un cuento para iniciados que está muy lejos de allanar el camino al lector. Precisamente en vista de estos interesantes problemas nuestro trabajo de tesis encuentra justificación ya que se propone considerar detenidamente la mencionada novela de José Agustín y proporcionar elementos críticos para su justa valoración.

Hemos titulado nuestra tesis Novela y alquimia en "Cerca del fuego" de José Agustín. Nuestro objetivo será exponer y fundamentar la idea de que Cerca del Fuego es una novela que se ubica dentro la tradición literaria hermética y que describe un proceso iniciático de acuerdo con la simbología del opus alchymicum.

Desde el principio de nuestra trabajo nos percatamos de que Cerca del fuego es no sólo la novela más ambiciosa de Agustín sino una obra que resume inquietudes e ideas que el autor había estado trabajando desde mucho tiempo atrás. Frente a la gran posibilidad de enfoques y con el fin de reducir metódicamente nuestro tema hemos procedido de la siguiente manera:

En el primer capítulo de nuestra tesis, titulado "José Agustín: su obra y sus influencias", determinamos la dimensión histórica de la obra de José Agustín en el contexto literario nacional. En este apartado hemos hecho algunos apuntes que consideramos interesantes sobre la recepción de las ideas junguianas en nuestro país. Después, con el fin de procurarnos una visión más amplia de las corrientes de pensamiento que alimentan la obra de Agustín (y, en general, a mucha de la literatura de las décadas de 1960 y 1970), hemos tocado brevemente los temas del orientalismo y la revolución psicológica en occidente. Enseguida hacemos un recorrido por la obra de Agustín detectando la influencia específica de la Psicología Analítica en su obra narrativa y su pensamiento. Es claro que las ideas junguianas influyeron en el autor de Cerca del fuego desde finales de los sesenta y pueden ser encontradas como contenidos nucleares de toda su obra posterior. Sin embargo, dado que Agustín no

ha hecho del todo explícitas sus ideas junguianas (debido, quizá, a una especie de código de silencio entre los seguidores de Jung), muchos de sus lectores no reconocen esta importante fuente de su pensamiento. Para terminar este primer capítulo explicamos las dificultades de comprensión que presenta Cerca del fuego, con lo cual queda planteado el problema a resolver.

El segundo capítulo versará sobre la compleja relación entre Psicología y Literatura. Este capítulo junto con la introducción a la alquimia constituyen el marco teórico para la interpretación de la novela. Desde luego, no es nuestra intención tratar en extenso un tema tan difícil, sin embargo, la comprensión del proceso iniciático en la novela Cerca del fuego así como el tratamiento que da José Agustín a la tercera parte de su novela (Rojo), en donde literatura y alquimia se unen en los terrenos del proceso creativo, nos obligan a dedicar una parte de la investigación a este tema. Dado que el enfoque junguiano de la literatura no es ni el único ni el más conocido hemos bosquejado, a fin de procurar un término de comparación, el pensamiento de otras tres escuelas: el Psicoanálisis, la Psicocrítica y la Hermenéutica. Por último, una vez que hemos establecido el fondo arquetípico de la creación literaria, añadimos un breve apartado sobre literatura e iniciación.

El tercer capítulo de nuestro trabajo, que hemos llamado "Cerca del fuego: una sueñonovela" se dedica al análisis de cada uno de los 64 cuentos que componen la novela. Primero se presenta una breve introducción a la alquimia y sus principales conceptos para después pasar a la explicación de cada una de las fases del opus alquímico: nigredo, albedo y rubedo. Así, el lector podrá seguirnos mientras develamos los principales símbolos del proceso alquímico. De la misma manera que Jung, quien encontró un paralelismo entre la secuencia alquimista y el desarrollo típico de la personalidad del hombre moderno (lo cual denominó proceso de individuación), José Agustín no se expresa exclusivamente en lenguaje alquímico sino que continuamente utiliza diversos conceptos psicológicos. Para ayudar al lector a seguirnos en la continua recurrencia que hacemos de términos técnicos hemos incluido en forma de Apéndice una exposición de los conceptos fundamentales de Psicología Analítica.

Puesto que en el opus alchymicum lo mismo que en el proceso de individuación los sueños tienen un papel fundamental quisieramos hacer, por último, y a propósito del término "sueñonovela", algunas precisiones respecto al método que hemos seguido para interpretar los numerosos símbolos que contiene Cerca del fuego. Hemos tomado el término "sueñonovela" de la propia obra Cerca del fuego (p. 230) cuando el personaje principal, Lucio, dice: "Los sueños me sirven como avance de lo que será el día: la luz, el escenario, los personajes y la historia del sueño aluden al estado de ánimo y a los eventos que van a ocurrir, pero también me cuentan otra historia, más larga y compleja; de entrada te digo que soy asiduo a esta sueñonovela desde

hace muchos años: no es el sueño el que cuenta, sino muchos sueños, como se sabe."

Esa "historia más larga" a la que se refiere Lucio es la vía larguísima del alquimista hacia la piedra filosofal o, en términos psicológicos, el proceso de individuación que experimenta el hombre moderno en el transcurso de su vida. Ahora bien, en el análisis de los productos oníricos no podemos auxiliarnos con guías sistemáticas o libros de consulta en los que podamos buscar el significado de un determinado símbolo. Ningún símbolo onírico puede separarse del individuo que lo sueña y tampoco existe interpretación definida o sencilla de un sueño. Frente a este problema seguimos el mismo método al que se recurre cuando se analizan los fragmentos de un texto: se busca el contexto, es decir, el contorno que enmarca y condiciona a la unidad textual. Una vez encontrado, se introduce en el sueño el sentido establecido por vía del contexto. Jung llamó a este método amplificación. La filosofía hermética también conoció este método de abrirse a las analogías y lo llamó theoria.

En el conjunto de sueños que forman la sueñonovela llamada Cerca del fuego no hemos de olvidar que LA SERIE ES EL CONTEXTO. Porque tan sólo después de entender el sentido general de la novela podremos interpretar adecuadamente los símbolos particulares. Si esto no se hace es posible que el observador se extravíe en todo tipo de interpretaciones falsas y arbitrarias. Hemos de estar prevenidos, además, para no exigir un decurso lineal en el proceso iniciático y en los sueños que le acompañan. Los símbolos y las imágenes que aparecen en los relatos de Cerca del fuego, como manifestaciones que son de los procesos inconscientes giran alrededor del centro (el lapis philosophorum o metafóricamente la obra literaria misma) y se van acercando a este fin con amplificaciones cada vez más claras y vastas. Es por esto que Jung, al explicar el sentido de la serie onírica (Psicología y alquimia, p.40) afirma que: "podría establecerse un paralelo entre esos decursos en espiral y los procesos de crecimiento de las plantas, tanto más cuanto que el motivo de los vegetales (árbol, flor, etc.) se repite frecuentemente en tales sueños y fantasías y hasta se lo representa espontáneamente en dibujos. En la alquimia, el árbol es el signo de la filosofía hermética".

Estamos seguros que nuestro trabajo será una ayuda para la comprensión y valoración justa de la novela Cerca del fuego de José Agustín. Esperamos, también, que muchos de los comentarios que hemos hecho sirvan para valorar no sólo la novela en cuestión sino la obra completa de uno de los más leídos escritores de la literatura mexicana.

## JOSE AGUSTIN:SU OBRA Y SUS INFLUENCIAS

"Deseo que descubran  
mi complejidad..."

José Agustín

Antes de iniciar un recorrido por la obra de José Agustín para encontrar aquellos elementos que le dan unidad, en especial en lo que atañe a la influencia que C.G.Jung ejerce sobre él, procuraremos ubicar su obra completa en el contexto de la historia mexicana. La cuestión puede plantearse más o menos así: ¿Cómo surge una obra como la de José Agustín en el contexto de la literatura mexicana? ¿Cómo llegan a México las ideas de C.G.Jung? ¿En qué punto exacto de la evolución artística de José Agustín se inicia el interés por esta ciencia y a qué punto llega en su novela Cerca del fuego? A fin de resolver estas interrogantes procederemos a situar la literatura de José Agustín en el horizonte histórico que le corresponde. Haremos muy breves resúmenes de la historia del México de nuestro siglo, pero lo que más nos interesará es enfocar la evolución de las ideas en la sociedad mexicana hasta llegar a la década de 1960, es entonces cuando, junto con los movimientos juveniles, las ideas relativas al sueño, el ocultismo, el orientalismo y la religión, que habían surgido una y otra vez en forma aislada en México desde principios de siglo, encuentran su campo más fértil y crean las condiciones para el surgimiento de la literatura específica que analizamos.

### Dimensión histórica de la obra de José Agustín.

Como antecedente del México moderno encontramos que la Revolución en su desarrollo nuclear de 1910 a 1920 había disuelto todas las trabas para el desarrollo pleno del capitalismo en México arrojando al campesinado al mercado de trabajo, dejándolo "libre" en un doble sentido, libre de sus antiguas relaciones de peones y, desde luego, libres de toda posesión y de toda forma de existencia como cosa, de toda propiedad. Al menos -por no dejar de comentar las formas transitorias como el ejido o las comunidades aisladas que aún hoy coexisten en el país- la Revolución significó, en general, el tiro de gracia al antiguo régimen semifeudal de propiedad de la tierra. De tal modo que los gobiernos que siguieron funcionan como condiciones del

proceso histórico de disolución y como creadores de las condiciones para la existencia plena del capital. Por otra parte la concentración urbana recibe un empujón definitivo y México, despojado de sus ropajes precapitalistas, se pone en mejores condiciones de sumarse al mercado mundial, donde encontrará a un vecino cada vez más robusto y codicioso: Estados Unidos.

A grandes rasgos, tras el fin de la Revolución, el país hubo de pasar un periodo de muy frágil estabilidad. El presidente Obregón debió acaudillar la nación a favor de la burguesía, en medio de un complejo juego de manos que hacía concesiones a obreros y campesinos al tiempo que mantenía a raya cualquier intento de insurrección. La reelección de Obregón, para 1928, se vio frustrada por su oscuro asesinato a manos de un fanático religioso. Se inicia, entonces, el periodo conocido como el "maximato": el mandato en persona o bajo "representantes" de Plutarco Elías Calles. De 1935 a 1940 se da un sorprendente viraje hacia la izquierda con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Pero con la salida de éste, y debido a la carencia de centros políticos independientes y firmes, los obreros y los campesinos de intenciones socialistas pierden todo impulso. Desde entonces, México ha seguido un modelo de desarrollo absolutamente capitalista que, con mayor o menor continuidad de los gobiernos, apunta a principios de los noventa a la plena realización de la libre competencia.

Mientras todas las conmociones políticas y sociales de principio de siglo fungían como un parto doloroso del México moderno, la literatura mexicana de entonces se revolvía en tres tendencias contrapuestas. Por un lado, la novela de la Revolución, como una moderna épica, pone su interés en los acontecimientos presentes y gana el lugar preeminente de su época con Los de abajo (1915) de Mariano Azuela y El águila y la serpiente (1923) de Martín Luis Guzmán. En el otro extremo, escritores como De Valle Arizpe y Abreu Gómez eligen mirar hacia atrás, al pasado colonial. Junto con los que prefieren el pasado y los que se comprometen con el presente están los que miran hacia adentro: todo un grupo conocido como "los Contemporáneos" prefiere atender preocupaciones fundamentalmente estéticas e intimistas, en este grupo se integran personalidades tan importantes como Salvador Novo, José Gorostiza, Javier Villaurrutia, Jorge Cuesta y otros. Puede decirse, sin embargo, que los movimientos de principios del XX sembraron sobre terreno arado ya que, en el siglo anterior, el realismo había dejado puestos los cimientos para la novelística revolucionaria, así como el Modernismo había entregado a los poetas la soltura de un lenguaje superior al académico y una gran dosis de cosmopolitismo. No obstante, lo propio

del siglo XX es una constitución más independiente de los modelos literarios franceses, independencia que apunta, más allá del pintoresquismo nacionalista hacia una literatura original. Al mismo tiempo, y en estrecha relación con lo anterior, se inicia un mayor comercio de ideas entre Europa y América, lo cual se hará más evidente en las décadas subsecuentes.

Con la Revolución mexicana, o casi simultáneamente con ella, Antonio Caso funda en 1909 el Ateneo de la Juventud, agrupación de intelectuales que lucharon contra la filosofía imperante del porfiriato: el positivismo. Se armaron sobre todo con las ideas que promovía, por ese tiempo, Emile Boutroux en Francia con su libro De la contingencia de las leyes de la naturaleza en donde sostenía que las leyes científicas no son capaces de dar cuenta del fenómeno infinitamente rico de la vida y que obedecían a generalizaciones de experiencias. En el Ateneo se trataba, más bien, a decir de José Vasconcelos, de "justificar la validez de lo espiritual, dentro del campo mismo de lo empírico" (1). Esta línea de pensamiento encuentra su expresión más acabada en Bergson por el lado filosófico pero recibe también especial atención de parte de C.G. Jung quien le da un andamiaje firmemente basado en las conclusiones empíricas de su psicología. Sus aportaciones personales aparecen en el libro La interpretación de la naturaleza y la psique (1952). Para Jung, igual que para los miembros del Ateneo las leyes científicas son nada más verdades "estadísticas" que hay que ver con reserva. Su psicología, desde cierto ángulo, es otro intento más de asestar un golpe definitivo al mecanicismo y causalismo del siglo XIX.

Por otro lado, de los miembros del Ateneo fue Vasconcelos un promotor del orientalismo al poner su atención en el yoga y considerar que los mexicanos son "los herederos naturales" de esta disciplina y de las filosofías indostánicas. La ola de orientalismo que captó a un grupo de jóvenes mexicanos a finales de la década de 1960 podría ser explicada, de acuerdo con las agudas observaciones de Vasconcelos sentó, a partir de la natural propensión del mexicano para las "empresas místicas" (2). Además, por extrañas que sean estas ideas en boca de un pensador como Vasconcelos no hay que olvidar que la noción de una psicología de cada raza o nación fue objeto de consideración científica por parte de Jung. Sus conceptos de "intraversión" y "conciencia colectiva" permiten la caracterización de la psique mexicana.

Alfonso Reyes, el miembro más destacado del Ateneo de la Juventud, prosiguió con la ampliación de horizontes de la literatura y el pensamiento mexicanos al señalar rutas de ida y vuelta al pasado clásico para entender el presente. Reyes luchó por construir una literatura sin improvisaciones y un pensamiento mexicano con amplias bases en el pasado grecolatino, la Edad Media y el Siglo de Oro español. A su erudición no podía faltar el conocimiento de la psicología profunda. En sus Obras Completas encontramos referencias a

Freud, Adler y Jung, las referencias a este último se remontan por lo menos a finales de la década de 1930 y en sus escritos de madurez hacia fines de los cuarenta Reyes tomó en consideración las ideas de Jung para enriquecer sus estudios sobre religión. Por las citas que hace sabemos que Reyes estaba familiarizado con ideas como inconsciente colectivo, ánimos, ánima y complejo, todos conceptos junguianos. Además tenía claras las discrepancias entre Freud y Jung desde 1913. Sin entrar a detalle en el tema es posible que las ideas de Jung convencieran especialmente a Reyes por su notable amplitud de alcance en comparación con el psicoanálisis. La opinión que Jung le mereció a Borges, célebre amigo de Alfonso Reyes, son sugerentes en este punto: "Siempre me disgustó Freud. Pero siempre he sido un gran lector de Jung... de la misma manera en que digamos, podía leer a Plinio o el Golden Rough de Frazer; lo leí como una suerte de mitología, o una suerte de museo o una enciclopedia de conocimientos extraños... en Jung se siente una mente más amplia y receptiva" (3). De manera semejante, Reyes en su afán por lo universal se abrió a las novedades de la psicología y encontró en C.G. Jung ideas interesantes para sus estudios antropológicos.

Un poeta determinante para el avance de las ideas en la literatura mexicana por su sensitiva apertura a influencias orientales es José Juan Tablada, quien se localiza en la zona limítrofe que divide al Modernismo de los Contemporáneos. Tras su viaje a Japón en 1900, Tablada trae a México la forma literaria del haikú que consiste en la expresión de un contenido a partir de una simple y única imagen poética. Entre 1920 y 1945, año de su muerte, Tablada vive en Nueva York desde donde envía colaboraciones irregulares para el periódico Excelsior. Gracias al ensayo "Tablada y Jung: Fragmentos de un mismo espejo" de Esther Hernández Palacio (4) nos hemos enterado que en sus artículos periodísticos Tablada reconoce su predilección por Jung en fechas tan tempranas como 1928. Sus crónicas de 1933 y 1934 incluyen relatos de sus sueños e incluso llegó a postular, por su cuenta, una "conciencia colectiva animal" a partir de las ideas de Jung correspondientes a la conciencia e inconsciente colectivos. Estoy de acuerdo con Esther Hernández en que es digno de sospecha si desde México Tablada hubiera tenido acceso a las ideas de Jung (lo mismo puede decirse de Reyes y sus continuos viajes como diplomático). Sobre todo cuando consideramos que, por ese entonces, el mismo Jung estaba por desarrollar todavía gran parte de sus investigaciones. De cualquier forma, Tablada es el antecedente más temprano de la influencia de Jung en nuestra literatura.

Otro intento de acceder a ideas modernas a través de formas literarias, lo es el Estridentismo propuesto por Manuel Maples Arce en 1921. De actitudes retadoras, vanguardistas y lúdicas, el Estridentismo echó mano de otras vanguardias como el futurismo, el dadaísmo y el uso de "manifiestos" para expresar la nueva realidad mexicana. En sus fugaces cinco años de existencia el Estridentismo se diversificó temáticamente de lo político ("a Villa lo inventaron/los que odiaban al gringo" -List Arzubide) a lo irreverente y lo musical

("al ritmo negro de los jazz-bands de Nueva York/la luna bailará un fox-trot" -Kin Taniya). Los neologismos, las referencias a lo extranjero, como evidencia de modernidad, y una actitud contestataria significan, en la década de 1920, un paso más de la literatura mexicana hacia horizontes más amplios que no deja de recordarnos la literatura juvenil de los sesenta. Desafortunadamente, el Estridentismo duró muy poco y quizá su débil influencia sea un ejemplo de cómo el gusto por las vanguardias no prendió en México limitando de esa manera el acceso de corrientes posteriores más fecundas e interesantes como el surrealismo.

Otro personaje que llama mucho la atención es Jorge Cuesta. Miembro del grupo de los Contemporáneos Cuesta es, quizá, un digno antecedente de la revolución psicológica que despuntó en los sesentas. El se ubica entre la "Bohemia" (fines del XIX y principios del XX) con sus muertes trágicas, sus vidas inútiles y su predilección por las drogas (incluida la mariguana), y la primer difusión del existencialismo en México tras el final de la segunda Guerra Mundial. Cuesta es un moderno "alquimista" que se debate entre un severo análisis interior basado en la sabiduría hermética -Cuesta era químico de profesión pero no desconocía las ideas de Paracelso ni las de Jacob Böhem- y un agitado debate ideológico con sus contemporáneos que incluía temas tan terrenales como la pertinencia del socialismo y los errores del presidente en turno. El año en que Cuesta se suicida, 1942, C.G. Jung publicaba su Paracélsica y tenía en preparación su libro Psicología y Alquimia, por fin aparecido en 1944 y del cual no se tuvo una edición accesible en español hasta más de diez años después por lo que se supone que el poeta mexicano nunca tuvo un contacto directo con los escritos de Jung. Jorge Cuesta ha sido poco estudiado y su obra, de por sí escasa, tiene poco de haber sido rescatada. Sin embargo, con su gusto por la astrología, su sensibilidad hacia lo oculto y su inmersión suicida en el mundo de lo inconsciente, Cuesta es sin duda un anticipador de tendencias que en los sesentas mostrarían su impacto masivo.

Mientras esto ocurría en el plano cultural, en el terreno político los regímenes poscardenistas, sobre todo en la década de 1940, ya bien consolidada la paz, se dieron a la tarea de construir la estructura económica sobre la que debería levantarse el México moderno. Sobre todo en los sexenios de Miguel Alemán y Ruiz Cortines se sientan las bases de un desarrollo sostenido que crea un país moderno, con una burguesía robusta y una clase media próspera que podrá, ya desembarazada de sus preocupaciones más inmediatas, dirigir su atención hacia campos del pensamiento como la psicología y hacia aquellas corrientes artísticas que florecían en la desencantada Europa de posguerra. En especial hay que mencionar el existencialismo y el surrealismo. Analizaremos brevemente hasta qué punto estas corrientes influyeron en nuestro país.

A pesar de que el surrealismo era quizá el arma poética idónea para aquellos que buscaban en México superar en forma definitiva el

materialismo vulgar y dar un lugar al alma, esta corriente nunca pudo naturalizarse en nuestro país aunque su influencia, como la de muchas otras vanguardias, puede localizarse en diferentes escritores. No cabe la menor duda, sin embargo, de que a Octavio Paz debemos no sólo la mejor poesía de aliento surrealista sino también una serie de reflexiones en torno a este importante movimiento poético de Europa. Paz dictamina que el surrealismo es la "más extremada y radical de las pretensiones de la poesía contemporánea... por trascender razón y religión y fundar así un nuevo sagrado" (5). Lo cual no debe hacernos suponer que los surrealistas se evadían de la realidad al estilo romántico, todo lo contrario, los surrealistas mostraron una clara conciencia histórica en relación al mundo en que vivían y llevaron a la práctica un desafortunado intento de aliarse con el socialismo en lo que Octavio Paz ha llamado su "fracaso histórico". No obstante sus muchas contradicciones el surrealismo, nacido en 1924, llegó vivo a la mitad de nuestro siglo y nos legó importantes innovaciones técnicas y enfoques, como la escritura automática (técnica de la que más tarde se desilusionaría el propio Breton) con todo lo que ésta implica en la relación inconsciente-inspiración-arte, y la anulación objeto-sujeto, así como la búsqueda de una poesía colectiva. No debe pasarse por alto que Breton viró hacia el ocultismo y que construyó lo que algunos estudiosos han llamado un "santoral" poético con figuras que también serían admiradas en los sesentas (y que podremos encontrar en el cuento "fuego perfecto" de la novela Carca del fuego de José Agustín): Yeats, Baudelaire, Lautremont, Rimbaud, etc. Así, aunque decíamos más arriba que el surrealismo no prendió en México como tal, su influencia se dejó sentir junto con la recuperación del ocultismo y lo irracional ampliamente basados en la religión popular tanto en su vertiente hispánica como indígena, una conjunción afortunada que representa en lo literario Juan Rulfo, y que en su gusto por el sueño, lo inconsciente y lo sagrado tiene un gran parecido con la revolución psicodélica.

Por lo que hace al existencialismo sabemos que hacia finales de la década de 1950 las clases medias de la ciudad de México mostraron un interés creciente por el movimiento existencialista de Europa. Además de ser una corriente filosófica, el existencialismo era con igual derecho una vanguardia literaria. Jean Paul Sartre, a un mismo tiempo filósofo y escritor, dio la pauta a seguir, pero fue Albert Camus (quien nunca aceptó ser llamado "existencialista") el escritor que dio mayor impulso a esta visión del mundo. Dado que la filosofía y la literatura existencialista se nutría de la realidad europea de posguerra su propagación en México no pasó de ser una moda pasajera sin los beneficios de un suelo nutricio propio. Lo que se entendía por existencialismo (en los "café existencialistas" que por entonces surgieron en la ciudad de México) era en el fondo una actitud contracultural de las clases medias poco más o menos confundida con el rock and roll y la poesía beatnik. Como resultado de esta situación cultural del México de los cincuenta se comprende que la primera obra de José Agustín, La Tumba, se enmarque en un existencialismo

mexicano, ya tardío, con más similitud con el joven "rebelde" influido por el rock and roll. Asimismo se entiende que José Agustín haya admirado desde entonces a Allen Ginsberg, el principal poeta beatnik, un judío norteamericano que insatisfecho viaja a Oriente para llenar sus vacíos espirituales y cuya poesía es acusada de obscena. El existencialismo es el antecedente inmediato de la rebeldía beatnik y después de los hippies.

Así, las guerras europeas que inmolaron a miles de jóvenes en su desesperado intento de extender fronteras, crearon de acuerdo con la idea junguiana de polaridad psíquica su propia y compensadora generación antibélica, existencialista, que adornó su pelo con flores y se valió del rock para hacer más audible su voz. En las principales ciudades de nuestro país algunos jóvenes, sobre todo de la burguesía y las clases medias, se sintieron contagiadas por el ánimo de Londres y San Francisco y, muy a su manera, expresaron sus propias inquietudes e insatisfacciones con su vestimenta, su lenguaje y sus hábitos. En nuestro país el movimiento hippie adoptó unas características y una coloración propia. A la obra ensayística e historiográfica del mismo José Agustín debemos algunos apuntes sobre este tema (6). Paralelamente, Agustín ha reconocido las importantes contribuciones del padre Enrique Marroquín que escribió el libro La contracultura como protesta (dicho sea de paso, el amplio uso del término "contracultura" que José Agustín ha hecho en sus conferencias y libros de los últimos años tiene, sin duda, ese origen) (7). Se ha hecho notar, por ejemplo, que mientras en San Francisco las experiencias alucinógenas se daban mediante pastillas sintetizadas químicamente en México se encontró de manera muy natural una gran cantidad de hongos y plantas que a lo largo de varios siglos no habían perdido su utilización ritual hacia el interior de diversos grupos étnicos. De esta manera, la experiencia con alucinógenos se reencontró con su primitivo origen sagrado y constituyó a la sabia curandera mazateca María Sabina en el centro de ansiosas peregrinaciones hippies de Europa y Estados Unidos (8). Los hippies mexicanos, o jipitecas como los llama el padre Marroquín, usaban también el pelo largo pero su vestimenta retomó la manta, los brocados y colgajes indígenas y, por supuesto, el huarache. Además de los jóvenes decididamente jipis un grupo mucho más amplio se dejaba el pelo moderadamente largo, oía rock, cultivaba intereses esotéricos y naturistas y ocasionalmente experimentaba con la marihuana. Un nuevo lenguaje procedente del argot carcelario y de las clases bajas era el punto de intersección para los diversos grupos más o menos radicales, desde los jóvenes estudiantes (al estilo De perfil) a los jipis escandalosamente drogadictos.

La llamada literatura de la Onda que surgió en la década de 1960, entendida en los términos que propuso Margó Glantz (9), tiene su origen en este sector social y sus múltiples matices. La literatura de José Agustín, por su parte, muestra una evolución desde su etapa más ingenua de correrías juveniles hasta los viajes alucinantes y las confrontaciones dolorosas en la mentalidad jipiteca. Agustín puede

captar el cambio de sensibilidad de la juventud en un periodo crítico. Va desde la euforia Beatle de "I want to hold your hand" hasta el desengañado "Dream is over" de Lennon. Pero lo importante es que no llega a ese punto de manera azarosa sino que va incorporando con plena conciencia ideas y conceptos que forman toda una cosmovisión. Para 1986 Agustín ya no escribe o describe andanzas juveniles, no es ondero ni intenta sobreexplotar una vena de comprobado éxito comercial sino que trata de analizar el cambio esencial del hombre hacia la mitad de la vida. De cualquier manera no ha de perderse de vista que aún la nueva temática, más compleja, parte de la revolución contracultural de los sesenta. Las ideas de Jung, no lo olvidemos, venían madurando desde principios de siglo y encontraron por ese entonces, y tras la muerte del psicólogo suizo, un gran público necesitado de guías y aclaraciones.

En ese mismo contexto, la oleada de orientalismo que llegó a México en los años sesenta, ya rotos los diques que lo mantuvieron en el estrecho marco de la literatura y el pensamiento, vino directamente de Estados Unidos e Inglaterra en donde se había incubado durante casi un siglo. Debido a la relevancia que tiene este viraje de la cultura cristiana occidental hacia formas tan diferentes de comprender la religión haremos bien en considerar este paso con más detenimiento.

#### Orientalismo en Occidente.

Bajo el auspicio de la Sociedad Asiática -instalada en Calcuta' en 1874 por el gobierno británico- aparece en el año de 1875 la primera traducción del Bhagavad-Gita con lo que se inician una serie de contactos de occidente con el pensamiento hindú a través de traducciones directas del sánscrito. Los escritores románticos son los primeros en beneficiarse de estas novedades, aunque no es exagerado decir que a mediados del siglo XIX se había despertado una verdadera "moda" por el pensamiento metafísico hindú.

Entre los filósofos alemanes de principios del siglo pasado (Schlegel, Herder, Hegel) que se apasionaron con el pensamiento hindú, un lugar importante lo ocupa, sin lugar a dudas, Schopenhauer quien, como harían miles de jóvenes de todo el mundo a mediados de los sesentas, da la espalda al cristianismo reprochándole los "horrores fanáticos" que había perpetrado en sus afanes colonialistas. Para él, el hinduismo y el budismo no sólo representaban una filosofía más tolerante sino, al mismo tiempo, una "metafísica" superior que pone al hombre en camino de la sabiduría. La filosofía de Schopenhauer es un claro pronunciamiento en contra del cristianismo tradicional que se muestra ya incapaz de encauzar simbólicamente la vida por el nuevo rumbo que se requiere. Jung explica (10) que, psicológicamente, la idea de negación del mundo significa: "mundo como yo veo el mundo, mi disposición respecto del mundo, pues el mundo puede ser considerado como mi 'voluntad' y mi 'representación'. El mundo en si es

indiferente. Mi sí y mi no dan lugar a las diferencias... ciertamente que es por una parte puramente intelectualista-racional, y supone por otra parte una vivencia del mundo de la máxima intensidad del propio sentimiento en virtud de una identidad mística. Schopenhauer... dijo en voz alta lo que millares pensaban y sentían obscuramente. "Esta sedición contra la moral tradicional alcanzará, por el lado filosófico, su más alta expresión con Nietzsche. En él la mirada hacia oriente (Zaratustra) significa al mismo tiempo la negación (Anticristo) de los máximos valores occidentales .

Simultáneamente con el interés por el Oriente se da una revaloración de los fenómenos ocultistas. Hay también una corriente que busca conjuntar en una sola doctrina hinduismo y ocultismo: la Sociedad Teosófica encabezada por madame Blavatsky en su vertiente más conocida. Institución que contribuyó no poco a la difusión del hinduismo en occidente. Con su intención sincrética la teosofía se ha expuesto a la crítica de estudiosos más conservadores pero es innegable que con su difusión de ideas básicas y del sánscrito la teosofía contribuyó en mucho a la difusión del orientalismo. En el trabajo científico de Jung también se da una conjunción similar, recordemos a modo de ejemplo, que su trabajo de tesis en 1902 se tituló "The Psychology and Pathology of So-Called Occult Phenomena", y también su importante comentario a un texto chino titulado El secreto de la flor de oro en 1929.

Con toda seguridad ante el enorme éxito del orientalismo y el ocultismo a finales del siglo XIX y principios del XX muchos charlatanes amasaron buenas fortunas. Sin embargo, nada sería más injusto que catalogar a Jung con ese tipo de mercaderes que explotan el morbo y la religiosidad de la gente, sus estudios distan mucho de ser sencillos manuales como lo podrá corroborar todo aquel que lea, por ejemplo, El secreto de la flor de oro en donde el Tao, el yoga y la alquimia china forman una compleja unidad de sentido en un libro con bajas probabilidades de éxito comercial. El mismo Jung en su libro Tipos psicológicos hace la crítica al carácter destructivo del pensamiento teosófico que " hoy se extiende por el mundo entero y ... todo lo reduce a la metafísica hindú". Lo reduce todo a "una banalidad cualquiera" y, sin ulterior análisis, considera que ya todo está dicho .

Un avance radical del hinduismo se da con la conversión de miss Margaret Noble, en los últimos años del siglo pasado. Por la predicación de Vivekananda esta dama inglesa se decide por la vida monástica hindú. De esta manera la religión y las ideas hindús ya no son solamente una curiosidad filosófica sino que alcanzan la vida práctica de los europeos. Esto en modo alguno se interpuso para que pensadores y literatos se acercaran al pensamiento hindú, muy por el contrario, podríamos decir que la influencia entre pensadores y conversos es mutua. Tomemos por caso a Romain Rolland que desde una óptica más política estudió a Gandhi y los maestros hindús del gran

líder. Sus libros motivaron un renovado interés por la India e incluso hicieron que muchos europeos iniciaran fervorosas peregrinaciones para oír a los sabios. Otro tanto sucedió con el libro Los grandes pensadores de la India de Albert Schweitzer y los estudios de René Guenón quien no sólo contribuyó al estudio de las doctrinas de la India sino que se convirtió al Islam (!) llevando hasta sus últimas consecuencias las ideas más ortodoxas que consideran que para ser hinduista hay que haber nacido hindú.

Octavio Paz considera que durante el siglo pasado la poesía se preocupó mucho por la religión, pero ésta es sin duda una religión no cristiana o una religión perseguida como herética. El gnosticismo y la filosofía hermética pueden encontrarse, durante el siglo XIX, en poetas como Nerval, Hugo y Mallarmé. Ya en nuestro siglo están Yeats, Rilke y Breton por citar sólo algunos. Hemos hablado de cómo esta tendencia se muestra en México y veremos la manera en que José Agustín continúa, desde otros puntos de arranque, esta línea moderna.

En el campo de la novela no puede ser ignorado, en especial por su repercusión en el México de la década de 1960 (y hasta nuestros días), la obra de Herman Hesse, en especial su Siddhartha, que empezó a escribir bajo el infernal influjo de la guerra en 1914. En toda su obra pero de manera muy especial en la novela que mencionamos Hesse evidencia la influencia de los grandes pensadores chinos y de la filosofía hindú. El mismo Hesse, en 1951, se asombraba del interés que despertaba su obra en el público de Latinoamérica. Hay que mencionar también que Hesse y C.G. Jung sostuvieron una amistad y profesaron respeto por sus respectivas obras, lo cual se funda, desde luego, en su íntima comprensión del alma insatisfecha del europeo (11).

El general poco se ha hecho notar que el orientalismo de los jóvenes de los sesenta no es el producto inmediato de las generaciones de posguerra sino la manifestación plena y masiva de una multisecular degradación del alma europea, un proceso que visionarios como Goethe y Nietche habían intuido y señalado con mucha anterioridad. De la misma manera, han sido muchos los pensadores que han indicado que el problema de nuestra civilización no es sólo alimentario o tecnológico sino un problema del alma. La psicología de Jung no ha dejado de tocar aspectos más amplios que el mero interés por el individuo llegando a observar el desenvolvimiento psicológico de culturas y civilizaciones enteras. Esta necesidad, immanente al hombre, de expandirse hacia su propia interioridad es lo que una gran cantidad de gente sintió a mediados de nuestro siglo y es lo que condujo hacia búsquedas internas que han abierto nuevas rutas hacia la integridad humana.

### Revolución psicológica.

En el análisis del desarrollo de las ideas que abonaron el campo para los movimientos juveniles de los sesenta no podía faltar la mención

de Samuel Ramos. Fue en el año de 1934 cuando Ramos publica su libro El perfil del hombre y la cultura en México, una obra cuya importancia radica en haber comprendido el ser del mexicano desde una óptica filosófica-psicológica. Para Ramos el principal problema filosófico era la esencia del hombre, problema que ha de desarrollarse en abstracto pero que también puede llevarse a análisis particular. Es el caso de la psicología del mexicano que expone a través de conceptos adlerianos. Una vez que ha explicado el sentimiento de inferioridad del mexicano Samuel Ramos hace esta importante observación: "Sabemos hoy que no bastan las facultades naturales de un hombre para adquirir el autoconocimiento, sino que es preciso equiparlo de antemano con las herramientas intelectuales que ha fabricado el psicoanálisis" (12). Hay que señalar, sin embargo, que Ramos usa en forma muy general el término "psicoanálisis" cuando en realidad quiere decir, como de hecho lo dice en otra parte, "psicología contemporánea". Y es que, en efecto, Samuel Ramos no era precisamente un admirador de Freud como bien se puede inferir de sus observaciones respecto a aquellas concepciones que explican las funciones psíquicas del hombre "como efecto de necesidades biológicas, ya sean sexuales, alimenticias o de poder", ya que dichas ideas "propenden hacia la infrahumanidad". No obstante, las propuestas de Alfred Adler le parecieron adecuadas para explicar las características del mexicano. Lo interesante para nosotros es no sólo la postulación de una necesaria revolución psicológica, que conforme avanzó el siglo hacia los sesentas se fue haciendo una idea más general, sino el hecho de que a pesar de haber escrito este libro en 1934 Samuel Ramos toma ideas también de Jung y las incorpora al específico campo del pensar mexicano.

No podemos dejar de ver, sin embargo, que Ramos hace un uso equivocado del término junguiano "intraversión" así como del término "arquetipo" pero en donde acierta es al sostener que la irreligiosidad a que condujo el positivismo y el anticlericalismo liberal (es probable que Ramos presintiera otro anticlericalismo en el viraje hacia la izquierda que se prefiguraba en México) puede ayudar a entender "muchas anormalidades psicológicas del mexicano actual. La vida religiosa no es un fenómeno transitorio del espíritu, sino función permanente y consustancial a su naturaleza". He aquí una idea de indudable origen junguiano. Para una visión más amplia de la importancia que Jung da a la religión puede verse su estudio titulado Psicología y Religión de 1937. Samuel Ramos lo ha comprendido bien, y prosigue: "De manera que, cuando su impulso (el religioso) no es transferido conscientemente a otros objetos de la misma esfera espiritual, y aun más, cuando no se acepta su presencia, se convierte en una fuerza oscura que tergiversa la óptica de los valores y hace vivir al individuo en un mundo ilusorio, porque atribuye a su 'yo' y a las cosas magnitudes falsas". Ramos da crédito a Jung y nos enteramos que ha leído el libro Lo inconsciente, probablemente en una traducción argentina de principios de los treinta. Como veremos a continuación, las ideas de Ramos se anticiparon por lo menos treinta años a la revolución psicológica de los sesenta. Fue entonces cuando

Jung fue retomado, los jóvenes buscaron alternativas en las religiones orientales (o indígenas) y se pensó que era necesario un cambio interior.

La revolución psicológica que estudiosos y científicos como Freud, Adler y Jung habían venido proponiendo como un imperativo y una necesidad en la Europa sacudida por las guerras se volvió, para mediados de la década de 1960, una propuesta común de muchos grupos de jóvenes. Por supuesto junto con los grupos de alta intraversión y cambio pacífico seguían funcionando los revolucionarios sociales. Una forma de respuesta ambigua a estas dos posturas es, por ejemplo, la canción Revolution de los Beatles que fue grabada en dos versiones, una afiliándose al cambio violento y otra negándolo. Es importante destacar, por sobre todo, lo novedoso del énfasis en el cambio interior, en este sentido llama la atención el libro de los autores Louis Pauwels y Jacques Bergier El retorno de los brujos (13), libro muy de moda durante los sesentas y setentas. En él encontramos un capítulo interesante tanto por las ideas que sugiere como por las que desconoce, nos referimos al que lleva por título "Hacia la revolución psicológica". En ese apartado, los autores claman por un "Einstein de la psicología" convencidos de que "la conciencia humana tiene una etapa que franquear". Aseguran que la psicología lleva un considerable retraso con respecto a las demás ciencias, y que cuando no ha pecado de positivista se ha concretado a analizar "las zonas subconscientes". En cuanto a la conciencia "no ha dejado de presentarse, en los estudios modernos, como un fenómeno originado en las zonas inferiores: el sexo en Freud; los reflejos condicionados en Pavlov, etc. De suerte que toda la literatura psicológica, toda la novela moderna, por ejemplo, nos recuerda la frase de Chesterton: esa gente que, al hablar del mar, no habla más que del maréc".

El problema con los señores Pauwels y Bergier estriba en su desconocimiento (o desprecio) por las ideas de Jung. Me parece que esa nueva psicología que ellos buscan está al alcance de su mano (y traducida al francés) en cualquier gran biblioteca de París. Todavía resulta más extraño que conozcan al físico, premio Nobel, Wolfgang Pauli pero ignoren que el famoso científico trabajó con Jung a la limón (tal y como Pauwels y Bergier lo hicieron) para el estudio titulado La interpretación de la naturaleza y la psique (1952) en donde analizan sin exhibirlas como "presuntas pruebas de la 'realidad del alma' o del 'espíritu de los muertos'" fenómenos como la precognición, la telepatía y las coincidencias significativas. Existe, además, otro trabajo en el que Jung colaboró con Pauli titulado "La influencia de las representaciones arquetípicas sobre la formación de teorías científico naturales en Keplero". Pauwels y Bergier hubieran visto que para una psicología como la de Jung el hombre no puede contentarse con ser lo que es, ya que necesariamente debe alcanzar a ser lo que es según su esencia. Se trata de una visión del hombre y de una psicoterapia que se abre al futuro, en este aspecto existía un claro acuerdo entre Teilhard de Chardin y Jung. Por

lo que hace a "toda la literatura psicológica" y la "novela moderna" que los autores deploran por su reduccionismo a las "zonas inferiores" del hombre sólo diremos que, para fortuna de la literatura, los creadores, en general, no van normando su arte con la bibliografía científica del momento y que la novela moderna, bien vista, ha presentado visiones muy amplias del alma humana. La relación entre literatura y psicología, por lo demás, es objeto de un tratamiento más detenido en otro capítulo de nuestro trabajo. De cualquier forma, poniendo aparte las excesivas generalizaciones y su intención sensacionalista, la importancia de El retorno de los brujos radica en la claridad con la que expuso esa inquietud por una revolución psicológica de los sesentas y, en general, por la insatisfacción que muestra con las formas de concebir el mundo hasta ese momento. Como era de esperarse el libro se vendió como pan caliente ya que logró dar expresión a los intereses de toda una generación.

Pero llegando a este punto es necesario aclarar hasta dónde se dio una verdadera influencia de Jung en los cambios de los sesentas ya que fácilmente podemos dar la impresión de que entonces todo mundo se arrebatada de las manos los estudios junguianos. Nada más alejado de la realidad. Aparte del hecho de que el mismo Jung se quejaba de los pocos lectores que tenía y de su escasa aceptación en los ámbitos académicos (incluso llegó a insinuar que su surte quizá no fuera muy diferente a la del maestro Eckhart que debió esperar seiscientos años para ver difundida su obra) está el hecho del poco interés que las masas de jóvenes pudieron tener por explorar libros tan eruditos como Aion, Psicología de la transferencia o Símbolos de transformación por citar sólo algunos, todos plagados de llamadas al pie de página, citas en griego y latín, referencias históricas y no pocas complicaciones terminológicas. Si hemos de intentar definir la influencia de Jung en grandes grupos de gente será necesario recordar que el punto más alto de su éxito editorial en los Estados Unidos lo constituye Respuesta a Job que en 1953 llegó a la lista de bestsellers. Con todo, se trata de un libro complejo, que exige un buen conocimiento de la literatura bíblica y de los problemas teológicos con respecto al origen del mal. Con su característica honestidad científica Jung intenta dar respuesta a las preguntas que sus pacientes, amigos y colegas le han venido planteando durante décadas. Las ideas junguianas salen del estrecho círculo de adeptos, discípulos, pacientes y especialistas para, por primera vez, alcanzar una amplia difusión. La respuesta no se hace esperar: muchos teólogos y ministros reaccionan con indignación incapaces de comprender que Jung no está hablando de verdades metafísicas y de Dios en sí, lo único que intenta es explicar algunos textos cristianos a la luz de las conclusiones e investigaciones que realizó a lo largo de más de cincuenta años sobre la "imagen" de Dios. A pesar de que desde la primer página de Respuesta a Job Jung interpela a un "lector benevolente" y explica con toda mansedumbre los límites e intenciones de su estudio no logró evitar reacciones adversas e interpretaciones torcidas, al grado que los últimos nueve años de su

vida Jung se vio constantemente acosado por preguntas y cuestionamientos producidos por su Respuesta a Job. Es increíble cómo por medio de cartas Jung, ya muy anciano, contestó una y otra vez las mismas preguntas y tuvo que ofrecer innumerables aclaraciones sobre su polémico libro.

Cuando desputa la década de 1960 el éxito de Respuesta a Job había declinado o seguía confinado a los grupos religiosos interesados en el tema. Pero cuando los grupos de jóvenes y hippies comenzaron a interesarse por el orientalismo y el esoterismo y, en general, toda idea alternativa al cristianismo, nuevamente los escritos de Jung comenzaron a llamar la atención de unos cuantos, sobre todo fue El secreto de la flor de oro, escrito en la década de 1930, con sus mandalas y sus comentarios místicos, el texto que coincidió en alguna medida con la gráfica psicodélica y las prácticas de meditación. Sin duda también la edición del I Ching prologada por Jung daba al viejo libro oracular, apreciado por hippies y esotéricos, una convalidación a un mismo tiempo científica e iniciática. No obstante, es muy difícil aceptar con Colin Wilson, uno de los biógrafos de Jung, que éste se hubiera convertido "en el profeta de la nueva Era, en su Juan Bautista". Wilson opina que la influencia del pensador suizo fue más allá de un pequeño grupo, estas son sus palabras:

"Por los años cincuenta, la nueva generación sentía la necesidad de renunciar a las obsesivas preocupaciones políticas de las dos décadas anteriores. En los Estados Unidos, la generación beat hablaba de la libertad y del zen, y de la necesidad de "desertar". En Inglaterra, los angry young men (jóvenes airados) manifestaban el mismo espíritu de protesta individual. En Las puertas de la percepción, Aldous Huxley abogaba por el uso de drogas psicodélicas para "expandir la conciencia". La consecuencia fue un confuso espíritu de revuelta sin ninguna meta en particular. Jung pudo ofrecer a este movimiento un tipo de intención y dirección, basadas en los resultados de cincuenta años de reflexión acerca de las extrañas fuerzas del inconsciente. Aunque se negó rotundamente a ser considerado como profeta o predicador, en realidad lo fue, proporcionando algo muy semejante a un sistema de creencias religiosas. Mientras los teólogos de moda hablaban de la "muerte de Dios", Jung aseguraba que el inconsciente colectivo nos da la evidencia de que hay otro orden de realidad." (14)

Colin Wilson llega incluso al extremo de afirmar que después de la publicación de su libro Respuesta a Job el psicólogo suizo cobra fama internacional y que "De la noche a la mañana se transformó en el gurú del mundo occidental, en un oráculo universal de la categoría de Gandhi y Albert Schweitzer. Quizá fue más responsable que nadie de la oleada de interés por el "ocultismo" -por los fenómenos paranormales y las disciplinas religiosas orientales- que surgió muy poco después de su muerte en 1961."

¿Pero es que efectivamente la influencia de Jung alcanzó un punto tan alto? Definitivamente, no. Me parece que las aseveraciones de Wilson son irresponsables y sólo contribuyen a oscurecer y mal interpretar la personalidad de Jung. Oigamos la opinión de otros tres biógrafos. En primer lugar citamos a Gerhard Wehr (15) quien ha hecho un trabajo de investigación encomiable logrando una biografía total e iluminando aspectos poco estudiados. Wehr dedica un breve Excursus a analizar algunos aspectos de las relaciones de Jung con otros personajes y la influencia de su obra. Por ningún lado encontramos en Wehr un juicio desmesurado, él comprende que Jung era un científico y su influencia (para Wehr dicha influencia apenas "comienza") se da entre científicos y teólogos. Apunta, por ejemplo, el hecho "poco conocido" de que las ideas de Jung hayan influido en la terapia de los grupos de ayuda Alcohólicos Anónimos. También nos hace conocer la sorprendente polémica que sostuvieron Jung y el filósofo judío Martin Buber quien llegó a calificar al primero de "gnóstico" y, después, formuló la acusación, en su libro Gottesfinsternis, de que el psicólogo suizo había contribuido al actual "eclipse de Dios". Jung, por su parte, se esforzó en exponer su particular modo de ver las cosas pero cuando vio que un punto de acuerdo era imposible sólo alcanzó a decir: "...[Buber] no entiende de qué hablo".

Respecto a la "oleada" de orientalismo que Wilson atribuye a Jung oigamos la opinión de Wehr: "En la vida de C.G. Jung, y también después de su muerte, no faltó quien le reprochara que no sólo había despertado el interés por la religiosidad oriental, sino fortalecido las tendencias sincréticas". No obstante, Wehr piensa que Jung "nunca aspira a que se le entienda como un historiador de la religión ni como propagandista de la religiosidad oriental... hay que preguntarse qué importancia adjudica él a ese dominio." Como ya hemos mencionado, de la amplia bibliografía de Jung el libro que quizá más interés ha despertado entre los adeptos al orientalismo, antes y durante los sesenta, sea El secreto de la flor de oro, sin embargo, en el mismo libro Jung previene al lector respecto a las interpretaciones erróneas. Se ha dicho, por ejemplo, que el libro contiene un método para alcanzar la felicidad mediante la meditación y la imaginación. Interviene Jung: "estas personas han intentado entonces -desconociendo enteramente todo lo que decía en mi comentario- imitar el "método" del texto chino. Esperamos que esos representantes de tan bajo nivel espiritual hayan sido sólo unos pocos". En la Introducción Jung dice de manera explícita: "No cabría, por cierto, mayor error que hacer emprender directamente al occidental las prácticas del yoga chino, pues de ese modo seguiría siendo cuestión de su voluntad y de su conciencia, y así simplemente la conciencia se fortificaría de nuevo frente a lo inconsciente, e incluso se alcanzaría el efecto que se debería evitar. Con ello no se haría otra cosa que incrementar la neurosis." (16). En su ensayo "Yoga y Occidente" Jung hace una intrépida predicción: "Con el correr de los siglos, Occidente producirá su propio yoga" (17). El biógrafo Gerhard Wehr termina apuntando: "Jung ciertamente elaboró comentarios psicológicos de textos procedentes del ámbito de las religiones y las filosofías orientales, y escribió

detallados prólogos a libros como los de D.T. Suzuki y Heinrich Zimmer, y también al I Ching. Pero quien desee profundizar en su predicción acerca de una "yoga" occidental, se enfrenta siempre con expresiones escépticas".

Otro tanto puede decirse respecto al ocultismo. En modo alguno debemos ver en Jung un "propagandista" de experimentos parapsíquicos. La International Journal of Parapsychology (Nueva York) hizo circular en 1960 un cuestionario bajo el tópico "Futuro de la parapsicología", el cuestionario fue enviado a Jung y a otras autoridades en la materia. He aquí una de las preguntas y la respuesta de Jung:

"P- Which areas of research, in your opinion, should be classified as belonging within parapsychology?

J- The psychology of the unconscious." (18)

Es evidente que para Jung la parapsicología era un tema en la medida en que sus descubrimientos e investigaciones le capacitaban para hablar de precognición, telepatía, apariciones y demás como hechos psíquicos sin entrar a discutir sobre la verdad, falsedad u origen de los mismos. Los ensayos que dedicó a estos temas son relativamente pocos y no se asemejan en nada a recetas adivinatorias, son más bien tratados complejos con terminología médica y psicológica sin el menor asomo de interés proselitista. Sus esbozos en torno a su concepto "sincronicidad" fueron todo lo que a estableció al respecto. Otra de sus respuestas al citado cuestionario será ilustrativa de su forma de manejar el tema.

"P- Have you any comments regarding the special psychological conditions that seem to favour, or reduce, the likelihood of an occurrence of psychic phenomena?

J- The factor which favours the occurrence of parapsychological events is the presence of an active archetype, i.e., a situation in which the deeper, instinctual layers of the psyche are called into action. The archetype is a borderline phenomenon, characterized by a relativation of space and time, as already pointed out by Albertus Magnus (De mirabilibus mundi), whom I have mentioned in my paper "Synchronicity: An acausal Connecting Principle."

Otro de los biógrafos de Jung, Vincent Brome, tampoco sugiere que los escritos junguianos hayan alcanzado un radio de acción amplio en los sesentas. En su opinión la influencia de Jung se da sobre todo entre estudiosos e investigadores (19): Colin Blakemore en neurofisiología; R.L. Masters en los estudios sobre los efectos de drogas psicodélicas; en historia Arnold Toynbee y en el dominio de la crítica literaria destacan los nombres de Northrop Frye, Maud Bodkin y Gilbert Murray. Entre los escritores influidos por Jung están Herman Hesse y H.G. Wells. Por supuesto, Brome no "responsabiliza" a Jung de

ninguna tendencia social encaminada a poner en práctica las ciencias ocultas o el orientalismo.

A Marie-Louis von Franz, discípula y colaboradora de Jung, debemos también una de las más completas biografías (20). Von Franz ha dejado de lado los detalles acerca de la vida de Jung para dedicarse a exponer el desarrollo de su pensamiento y sus ideas fundamentales. Con relación a la revolución psicológica de los sesenta esta investigadora tiene ideas sumamente interesantes. Hablando de la supuesta normalidad de gran número de personas von Franz asegura, siguiendo a Jung, que cada día son más los "neuróticos facultativos", es decir, aquella gente que se encuentra socialmente adaptada y sin embargo siente que la "normalidad" social no le satisface, esta problemática crece día con día y las jóvenes generaciones se resisten a integrarse con esa "pseudonormalidad". "En la búsqueda del mito perdido -explica von Franz-, muchos se tornan hacia las doctrinas orientales, otros intentan huir a la naturaleza y otros, por último, intentan una iluminación de su inconsciente mediante drogas". Ahí está, como muestra, el gurú de los Beatles, los grandes líderes juveniles de los sesentas, quienes con el Maharishi Mahesh Yogui se retiraron en febrero de 1968 a Reshakesh, norte de la India, para aprender meditación. A propósito, es un hecho poco conocido que Jung aparece en la portada del máximo disco Beatle: Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band como una de las celebridades que el cuarteto admira. Por ese entonces se difundía en gran forma el budismo zen y el yoga en Norteamérica y Europa.

La ingestión de drogas alucinógenas, tan de moda en los sesentas, era vista con desconfianza por Jung quien antes de su muerte en 1961 supo del empleo de mescalina con fines terapéuticos o simplemente por curiosidad. La supremacía del inconsciente que se produce con medios artificiales produce, es verdad, la afloración de gran cantidad de contenidos inconscientes pero rara vez resulta posible integrar dichos contenidos de una manera plena y enriquecedora de la personalidad. El inconsciente tiene su tiempo y sus medios para revelar el sentido a una persona en el momento en que puede integrarlo. Von Franz cree que "la actual boga de consumir tales drogas podría suponer una etapa previa negativa que preceda a un descubrimiento más comprensivo del inconsciente. Ahora, al menos, son muchas las personas que saben de qué habla Jung cuando se refiere al inconsciente".

Marie-Louise von Franz continúa: "Cuando contemplo en la actualidad [1970] los múltiples autos de gente joven pintados con mandalas de flores, no tengo más remedio que sonreír y preguntarme: ¿Es que acaso saben lo que hacen? Algunos, sobre todo dentro del círculo de los hippies, parecen intuirlo, así por ejemplo, cuando Ronald Steckel escribe, con letras gigantescas, en la revista Love: 'Y el reino está en ti, y está fuera de ti y todo aquel que se conoce a sí mismo lo encontrará'. O bien cuando algunos hippies se gritan: 'You are a God, fuck like one', pero hay mucho que está aún desfigurado por las

embrutecedoras drogas y por un mal gusto neurótico. De todos modos, algunos reconocen ya por sí mismos que los trips y el sexo tienden más bien a apartar del conocimiento de la verdad interior, que a conseguirla."

A continuación von Franz observa críticamente que los grupos hippies son exageradamente intravertidos, al contrario de los grupos de izquierda excesivamente volcados hacia el exterior. Los hippies ponen un acento en los aspectos luminosos, en la paz y el amor; en la sabiduría sin considerar su estupidez; en el amor sin considerar su parasitismo, etc., "sin tener en cuenta que la 'sombra' se va convirtiendo cada vez más en un realista cínico o incluso en un ladrón". Por su parte, los grupos de izquierda, interesados en tomar las armas para promover un cambio violento se inclinan hacia las tendencias oscuras de la destrucción descuidando su contraparte luminosa." Ambos grupos -concluye la investigadora- intuyen de algún modo y vivencian los dolores que acompañan al parto de una nueva imagen del hombre-dios, que se va abriendo paso desde la profundidad del inconsciente, pero que no ha alcanzado aún la conciencia, o bien tan sólo la ha alcanzado en unos pocos... Los seres humanos sienten al respecto de diversas maneras: unos aman el fuego, otros prefieren circunstancias más ordenadas... [los revolucionarios] juegan con el fuego de la destrucción [mientras que ciertas comunas hippies procuran] dedicarse a cultivar el campo y a oficios manuales creadores". Ante estas dos formas de concebir el mundo la doctora von Franz toma partido decididamente por el cambio pacífico ya que, en su opinión, el futuro "pertenece siempre a aquellos que construyen creativamente de nuevo", y se hace de oídos sordos a críticas de orden económico que se basan en "prejuicios marxistas". Sin embargo, como ella misma dice, Jung reconoció que la inquietud revolucionaria de las masas urbanas era atribuible a la insatisfacción que produce el trabajo en la moderna industria.

Probablemente en este como en otros temas la alternativa única sea una respuesta falsa. Si bien la "revolución psicológica" de la década de 1960 tan sólo reafirmó la moral capitalista de "haz lo que quieras" y, vista en retrospectiva, no registra algún logro importante en la situación mundial, tampoco puede dejar de verse aspectos por lo menos prometedores como los que se han mencionado antes. Junto con los esfuerzos para transformar la sociedad, los intentos por revitalizar la experiencia subjetiva y las relaciones personales resultan no sólo plausibles sino fundamentales. Por lo demás, existen lecturas de Marx que difieren radicalmente de las interpretaciones brutales hechas por los grupos de izquierda.

En resumen podemos decir que la civilización occidental se encuentra en un momento de transición, la necesidad de una revolución psicológica ha sido sentida por mucha gente: grandes grupos de jóvenes en la década de 1960, así como investigadores, filósofos y pensadores. Jung forma parte de este último conjunto y ha hecho contribuciones al conocimiento de la naturaleza humana en el siglo XX. Como lo hemos

expuesto, a México han llegado desde principios de nuestro siglo las ideas de C.G.Jung en forma muy aislada y por conducto de diversos intelectuales. En el ámbito de nuestras letras las ideas de Jung han influido primordialmente en las obras de José Agustín quien encuentra la psicología junguiana en 1968 en medio de toda las publicaciones que con motivo de la moda esotérica, orientalista y psicodélica llegaron a nuestro país procedentes de Estados Unidos e Inglaterra. A partir de ese año Agustín continuó con el estudio de la Psicología Analítica dejando que esta penetrara en sus cuentos, novelas y ensayos. A continuación recorreremos la obra de José Agustín a fin de hacer clara dicha influencia.

### Influencia de Jung en la obra de José Agustín

José Agustín entró con el pie derecho en la escena literaria nacional. En 1966 su novela La Tumba fue difundida y alcanzó a provocar cierto revuelo y comentarios favorables. En esta primera obra de Agustín en vano buscaremos alguna referencia a Jung y su psicología analítica. Las causas de esto -descontando el desconocimiento de la obra de Jung y la carencia de ediciones respetables en español- son, ante todo, inherentes a la obra misma y al desarrollo del autor.

En el primer aspecto, La Tumba plantea sus contenidos en un marco psicológico (como sucedió con la mayor parte de su obra posterior) sino filosófico. El protagonista, Gabriel Guía, alardea, en cuanta ocasión se le presenta de su conocimiento del santoral filosófico existencialista: Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger son nombres que cruzan por la vista a toda velocidad sin detenimientos en profundo. La obra se cumple a sí misma al insinuar, al final, la posibilidad del suicidio como respuesta al vacío existencial. Se vive una sensación de abatimiento: "Es imposible, ya estoy muerto, morido, fallecido; necesito una tumba...". El relato, el sexo y la educación son incapaces de dar sentido a la vida -recuérdese La Nausea, de Sartre. En la obra posterior de Agustín, ya bajo el influjo de Jung, no será la filosofía que conduce del sin sentido a la muerte sino la psicología que conduce al sentido de la vida.

Lo verdaderamente interesante es el paso del marco existencialista al psicológico. El puente más natural hubiera sido la psicología de Victor E. Frankl con su postulación de la neurosis noógena y su técnica terapéutica denominada logoterapia (21). Frankl

,efectivamente, había hecho frente al existencialismo refiriéndolo a las ideas de Freud y Adler, exclusivamente, y proponiendo con su psicología la búsqueda del sentido existencial. De hecho, con el tiempo se hizo claro que Frankl despreciaba ( y desconocía ) las ideas de Jung al punto de atribuirle ignorancia en bases teóricas archiconocidas y negarle su indiscutible lugar entre los clásicos de la psicología profunda. Lo anterior es todavía más sorprendente cuando fue Jung quien se anticipó a Frankl al proponer una psicología que buscaba el sentido de la vida, de tal manera que a la pregunta que Frankl hacía en 1938: "¿Dónde está aquella psicología interesada en la terapéutica que incluya en su esquema las capas superiores de la existencia humana y en este sentido y en contraposición con el término de psicología profunda, merezca el nombre de psicología superior?" puede contestarse sin duda alguna: la Psicología Analítica de C.G.Jung. Es seguro que todo el que conozca los escritos de Jung reconocerá que toda su psicología se centra en la problemática del "alma" y en el sentido de la vida al que el hombre se va acercando en un transcurso que Jung denominó "proceso de individuación". Desgraciadamente, con su separación de Freud, Jung no sólo perdió la amistad del genio de Viena sino que ganó una antipatía prejuiciosa de muchos colegas, algunos de ellos científicos eminentes como Frankl y otros de menos cuantía, pero muy afamados, como Fromm cuyos ataques fueron especialmente virulentos.

En su siguiente obra, De perfil, José Agustín centra su atención en el tema juvenil urbano lo que por siempre (para su agrado y desagrado ocasional) le etiquetó como, digamos, el puer aeternus de la literatura. A diferencia de su trabajo anterior, en De perfil José Agustín no se ajusta a ningún patrón ideológico reconocido, en cambio, despliega con gran ritmo la historia de un grupo de jóvenes en el México pequeñoburgués de los sesenta. La visión de clase, la ideología política y la incipiente influencia del rock se mueven, por así decirlo, entre bambalinas, dejando lucir en primer plano una serie de correrías entre picarescas y cándidas del protagonista y sus compañeros. No es en absoluto cierto que De perfil sea una novela que dé expresión a la cultura popular mexicana, frecuente error de apreciación en el que se incurre por la simpleza de equiparar, sin más, lenguaje "coloquial" con pueblo -para desilusión de todos aquellos que glorifican el lenguaje de la onda sin ninguna mesura histórica, Carlos Monsiváis ha aclarado de una vez por todas que los onderos tomaron su lenguaje básico del habla fronteriza y del circuito lumpen-carcelario. Notemos que junto al inquestionable grado de liberación que alcanza un sector de la juventud afirmándose frente a sus padres con un medio de expresión y de vida propios (rock, participación política, liberación sexual, crítica del sistema, etc.), subsiste la dominación de las "criadas" (equivalente femenino del "pelado" o el indio) en el peldaño más bajo de la escalera social mexicana. La crítica, por ende, no pueda ser radical pues deja incólume, en la práctica y en la teoría, todo el mecanismo social de producción que conlleva a la lucha de clases y las contradicciones del capital. La radicalidad crítica únicamente se

hubiera alcanzado a partir del plano económico, y también en el político como una mediación del primero. Me parece atinada, por lo mismo, la observación de Margo Glantz -apoyada, a su vez, en ideas de Octavio Paz- quien piensa que el joven "rechaza el sistema por principio, enfundado en una actitud de protesta, pero desorganizada, amorfa, autodestructiva" (22). De acuerdo con esto, sin embargo, me atrevo a calificar la inconciencia e ingenuidad de De Perfil más como una virtud que como un defecto. Es virtud en tanto da cuenta cabal de un estado de conciencia generacional, pero al artista, no obstante, parece no haber alcanzado un punto de vista superior quedando atrapado en las propias limitaciones que retrata.

El movimiento claramente contradictorio de la juventud, especialmente de los sesentas a la fecha, que alterna entre subversión y acomodamiento, revolución psicológica y revolución armada, etc. no escapó a la comprensión de José Agustín. Salta a la vista, por el análisis cronológico de su obra, la progresiva conciencialización de esa antítesis y su empeño por proponer una respuesta conciliadora. El hecho de que Agustín no haya quedado degradado como un narrador de divertidas confidencias de adolescente y haya ido definitivamente más allá de los límites de De perfil constituye, además, el verdadero paso adelante que lo pone en ventaja con respecto a la mayoría de escritores de la Onda que, cuando no se extinguieron al parejo del "boom" de su época, estereotiparon su escritura sin lograr construir una idea general y propositiva de lo que en ese entonces sucedió. Como veremos más adelante nuestro destino final será exponer cómo Cerca del fuego es la expresión más plena de síntesis que, hasta la fecha, ha conseguido José Agustín. Veremos también que dicha síntesis de los contrarios se alcanza con arreglo a una particular Weltanschauung fundada en las ideas de C.G. Jung. Para ello debemos continuar examinando la obra de Agustín notando el desarrollo de sus ideas.

En compensación de todo lo que pudiera reprochársele, De perfil tiene el innegable valor de hablar sin pudibundeces ni ambages de la vida de los jóvenes. El protagonista, cuyo nombre ignoramos, va descubriendo la independencia, el amor, la conciencia política y los placeres diferenciándose agresivamente de la generación anterior, a la que critica y enjuicia. Vehículo de esta subversión es un lenguaje rico en giros despreocupados e ingeniosos. De acuerdo con las investigaciones que Mircea Eliade ha realizado en el campo de la religión (23) podríamos reconocer en esta novela un tema "iniciático" de pubertad. En la sociedad moderna, desacralizada, no han dejado de funcionar, de manera inconsciente, los símbolos transformadores de la personalidad -en las indagaciones sobre este campo Eliade cede los derechos al psicólogo y, por cierto, a Jung a la cabeza de estos científicos. El deseo de encarar situaciones peligrosas, pruebas extraordinarias que conduzcan a "otro mundo" puede experimentarse, hoy en día, en un plano imaginario-literario lo mismo que en el onírico-vivencial ("pruebas reales"), en ambas posibilidades, sin embargo, sólo un profesional pertrechado con amplios conocimientos puede conectar

las referencias al folclor o la mitología haciendo evidentes, para el gran público, las trazas de religión difícilmente perceptibles.

No es accidental que en De perfil encontremos un par de menciones a Jung, premonitorias del adentramiento que poco a poco el joven novelista iría alcanzando. José Agustín delinea su propio perfil: el protagonista de la novela es hijo de un psiquiatra y de una frustrada estudiante de psicología. Un adolescente atraído por una curiosidad casi morbosa hacia la hipnosis y el psicoanálisis. Su padre, Humberto, tuvo la oportunidad de estudiar en Viena "tú sabes, la meca del psicoanálisis, Adler, Semmelweiss, Jung... Jung y Freud al lado". El final de la novela es especialmente simbólico por lo que hace al tema iniciático. Humberto acompaña a Violeta, la madre, en el momento en que ésta va a dar a luz a su hijo primogénito, el protagonista de la novela es quien narra, pues, su propio nacimiento. Este suceso originario ocurre una vez que el personaje ha cumplido un recorrido por la serie de pruebas y vivencias que lo confirman como un hombre: el neófito se separa de la madre a través de un nuevo nacimiento. El tema iniciático es a la vez el más sencillo y primordial: la iniciación a la vida expresada en términos embriológicos y ginecológicos.

Cuando llega el capital año de 1968, José Agustín lanza su nuevo libro titulado Inventando que sueño una colección de cuentos de variada índole pero dotados de unidad. Uno de los propósitos del autor era demostrar que no era tan sólo un escritor de temas juveniles. De manera que el libro contiene el cuento "Es que vivo en Francia" que retrata las inquietudes de una actriz cinematográfica; el tantas veces antologado "¿Cuál es la onda?" que a pesar de no tratar, con la maestría que después le caracterizaría, el asunto de las drogas es, de varias formas, el cuento que quintaesencia toda una época. Y no se puede dejar de mencionar el cuento "Lluvia" en donde Agustín muestra que es capaz de escribir en un estilo más académico y formal al grado que se le desconoce, sin embargo, su estilo se vuelve identificable en el momento en que notamos el efectivo manejo de la tensión por la construcción de atmósferas opresivas y delirantes, otro aspecto que José Agustín ha cultivado en gran forma. Es muy posible que estructuralmente Inventando que sueño no haya logrado su objetivo: parecerse al álbum conceptual "Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band" de los Beatles ya que no es muy clara la existencia de un elemento unificador de principio a fin, ni hay un monumental acorde final que deje una impresión absoluta. No obstante, este libro significa la ampliación temática de Agustín y la reafirmación de una de sus propuestas básicas: el sueño y la invención o, más bien, la invención del sueño como forma de enfrentar la realidad. Este tipo de propuesta proveniente del surrealismo y referendada por la revolución psicodélica convive, en pleno 1968, con las propuestas de cambio político social. Como veremos, José Agustín ira no sólo acercándose más a una radical revolución de la conciencia a través del sueño y la imaginación como proponía Jung sino que se aproximará a la realidad sociopolítica de nuestro país.

En consonancia con lo anterior en Abolición de la propiedad (1969) José Agustín había empezado a poner su atención en la relación de los individuos. Ahí Everio y Norma pasan alternativamente de la incomunicación a la comunión, del odio al amor. Representan la eterna lucha de los tipos psicológicos y la enemistad de los sexos, con toda seguridad en esta obra de teatro se delata ya la influencia de las ideas de Jung, en especial la teoría de los tipos psicológicos. En su título esta obra puede aludir a la imposibilidad de que ambos personajes se pertenezcan, es decir, a la enorme complejidad que han alcanzado la modernas relaciones humanas. Por otra parte aunque el título conduce a una inmediata asociación con las teorías marxistas la obra deja sin abordar la cuestión de hasta qué punto las relaciones entre los individuos tienen un origen extraeconómico o son determinadas por factores sociales. Aparentemente no hay determinismo, o más bien, no hay determinismos externos pero sí parece existir un destino simbolizado en la grabadora y, desde luego, sus propios tipos psicológicos que pesan sobre ellos como una fatalidad. La relación entre los dos personajes sucede en un continuum de tiempo-espacio y la propuesta beatle toma forma interrogativa: ¿Todo lo que necesitas es amor? Al final, tenemos una obra multimedia, un trabajo de experimentación muy sugerente en donde José Agustín vuelve a proponer la revolución individual a la par que concede igual derecho de existencia a los que, poniendo el acento en el objeto, luchan por un cambio externo.

En la obra Círculo vicioso (1972) debemos ver el origen de la literatura más crítica de José Agustín. A partir de su encarcelamiento en Lecumberri por 6 meses, su escritura parece volverse más llena de reflexión social, más crítica de su época. Es verdad que el movimiento estudiantil de 1968 había marcado a la sociedad mexicana y que José Agustín no se marginó del todo en esos momentos pero de acuerdo con la idea junguiana de que todo cambio social es precedido por cambios en la individualidad tocó en destino a José Agustín padecer la experiencia de la cárcel y desarrollar así, a partir de una vivencia personal, toda una concepción de la sociedad mexicana. Como dice Gómez, uno de los personajes de Círculo vicioso, la cárcel no es "un centro de rehabilitación... aquí hay más mota que afuera y un chorro de drogas más". En la cárcel no está la sociedad mexicana sino Raúl, Beto y Héctor como individuos sufrientes de las determinaciones sociales, padeciendo sus propios conflictos morales y el peso de una situación azarosa. Sin ser él mismo un jipi, José Agustín alcanza en su literatura el original sentido jipi (to be heap = estar informado, ser consciente) al comprender el estado de la contracultura y la sociedad mexicana a través de su sistema carcelario. Aunque es José Revueltas el indudable antecedente del escritor que había vivido y descrito el inframundo de prisión, José Agustín significa la actualización de esa oscura metáfora para la nueva generación y pone el acento en las relaciones humanas. Además de esta experiencia individual recordemos que esa generación sufrió un doble desencanto, primero el movimiento estudiantil de 1968 bestialmente

sofocado en la Plaza de las Tres Culturas y después la fractura de la utopía en el Festival de Rock en Avándaro, Valle de Bravo, en donde los jóvenes mexicanos se reunieron para liberar sus represiones en un desplante de ingenuidades que sólo desataron otra racha de represiones sistemáticas. Carlos Monsiváis analizó estos dos movimientos en forma despiadada pero justa en un análisis de 1972-1974, sumamente cercano a los acontecimientos (24).

De la experiencia de Lecumberri surge una obra que muchos califican como la mejor de José Agustín: Se está haciendo tarde (final en laguna) (1973) una novela en donde se enfoca de nueva cuenta los tipos psicológicos y sus oposiciones muchas veces irreductibles. No es una novela de hippies ni una novela de aventuras juveniles pero quizá sea uno de los textos más importantes escritos en la década de 1970. La anécdota es muy sencilla: Rafael es un muchacho del Distrito Federal que se gana la vida leyendo el café y el Tarot a mujeres de clase media que asisten al salón de té Scorpio en la zona rosa, tiene una sensibilidad especial para el esoterismo que, sin embargo, debe guardarse para sí ya que el nivel de su clientela lo encierra en los lugares comunes y las trivialidades. Rafael visita a su amigo Virgilio quien vive en Acapulco y se sostiene traficando droga en pequeñas cantidades. Como un moderno Dante, Rafael se deja conducir por su amigo al través de verdaderos infiernos y purgatorios psíquicos en las playas de Caleta y Caletilla. Junto con ellos van tres gringos entre los que se distingue como líder Francine, una mujer madura poseída por tendencias sumamente agresivas y dueña de un ego y una voluntad impresionantes dispuestos a pasar por encima de quien se le ponga enfrente. Todo sucede en un día pero la novela, tensa y veloz, no permite un sólo respiro. El tiempo se relativiza como bajo el efecto de la droga. Todos los personajes, estupendamente caracterizados, se alejan de sus propios centros cuando más pretenden conocerse. Hacia la última parte, Virgilio ha conseguido unas píldoras de la mejor psilocibina (el principio activo de los hongos) y después de una carrera frenética para escapar de la policía que los persigue por fumar marihuana, llegan, en plena alucinación psicodélica, a la laguna de Coyuca que es una especie de Paraíso de donde emerge (del agua) la Virgen María como imagen superior de la mujer, pero esa laguna es también una conciencia infernal: un lago hirviendo: el infierno en donde hasta Francine, la más rebelde y orgullosa, ve pulverizado su ego y tiene que reconocer convulsamente y llena de terror que no sabe nada. Un oscuro lanchero indígena que ha observado parcamente la escena comenta al último: "Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde".

José Agustín llega a construir una obra de un deslumbrante manejo verbal en donde el rock, las tendencias inconscientes y las drogas se entrelazan para dar una visión profunda de la realidad. Como antes lo hemos expuesto, Marie-Louise von Franz ha señalado con gran tino que el movimiento hippie puso demasiado el acento en la parte luminosa del hombre: el amor, la paz, la fraternidad. Sin negar el valor de estas propuestas von Franz advierte que se debería haber considerado

también la propia estupidez, el cinismo y el parasitismo social, en suma, los aspectos sombríos del hombre. Me parece que este enfoque al reverso de la moneda es precisamente el acierto de José Agustín. En Se está haciendo tarde (final en laguna) los personajes no son hippies pero viven en el espíritu del tiempo: consumen drogas, escuchan rock, se acercan a la naturaleza pero al mismo tiempo se abisman en sus más bajas tendencias, en sus dudas y en su insatisfacción. Después de todo, el final en laguna es prometedor ya que encierra cuando menos la posibilidad de un más alto grado de conciencia. A partir de esta obra la literatura de José Agustín incidirá cada vez más en la relación inevitable del cambio psíquico y el cambio social de acuerdo con la observación de John Lennon: "Your inside is out, your outside is in" y criticará las conquistas psicodélicas de acuerdo con los postulados de la Psicología Analítica.

Es el momento adecuado para hacer mención de otra obra análoga: El rey se acerca a su templo (1977). En ella encontramos en forma más nítida el problema de los tipos psicológicos y las contradictorias mentalidades de una época. Es de llamar la atención que José Agustín toque fondo de los llamados temas "onderos" hasta ya bien entrados los setenta cuando se había desvanecido el fulgor del movimiento de 1968 y cuando la avanzada hippie en México había sufrido su Waterloo en Avándaro en 1971. Es después de todo eso cuando Agustín, con la experiencia que la cárcel le había dado y dueño de un oficio narrativo ya muy sólido desde Se está haciendo tarde, parece llevarnos con mano experta a revisar lo que entonces había pasado. ¿Qué sucedió con la revolución individual por vía psicodélica? ¿Cómo funcionaron en esa época las mentalidades de cambio violento? ¿Y qué pasó con las mentalidades más conservadoras que sin el radicalismo de la psicodelia y la revolución armada se instalaron en el orientalismo, la esoteria y las vías tradicionales? A todas estas preguntas se responde a través de los dos personajes: Ernesto y Salvador. El primero es un jipi, un chavo de la "onda" que busca la transformación interior por medio de las drogas y un estilo de vida marginal. Salvador, por el contrario, representa al tipo que por medio del esoterismo, el estudio y una observación prudente participa en el cambio cultural con cierta timidez. También, El rey se acerca a su templo señala con dedo implacable los aspectos negativos de Ernesto y Salvador. El primero se resiste a comprender que tras su mensaje de paz y amor se esconde el vicio, el hurto y el miedo. Un sueño prospectivo le anuncia la cárcel y, efectivamente algún tiempo después, va a dar a prisión donde se corrompe y abusa incluso de los nuevos jipis que van entrando. Por su parte, Salvador batalla contra su disposición intravertida, su deseo sexual por Raquelita lo lleva a planos de alucinación dignos de las drogas, la contemplación de lo que acontece en lo "externo" lo perturba y emociona. La novela se estructura en dos partes independientes pero complementarias: "luz externa" y "luz interna". El título del libro está tomado del hexagrama 45 del I Ching y alude, entre otras cosas, al acercamiento propicio del hombre con lo sagrado.

Antes de la publicación de El rey se acerca a su templo salió un libro de cuentos titulado La mirada en el centro (1977) que no corre con tanta suerte como otros libros de José Agustín. Se nota un tanto disparate, de unidad algo forzada. Hay algo de razón en que a partir de aquí se empiece a reprochar a José Agustín un estilo demasiado hermético que, para decirlo a su manera, deja ver los sentidos pero no muestra el SENTIDO. Se adelanta, en este libro, algunos relatos de la importante novela que estaba próxima a aparecer y que acabamos de comentar. Quizá lo más atractivo de todo sea la estructura del libro basada en el I Ching: se compone de dos partes, "los sentidos" y "el sentido", estas, a su vez se dividen en dos secciones cada una que llevan los nombres de los puntos cardinales. La intención es la siguiente: marcar el proceso de lo múltiple a lo uno, al Tao, al través de la estructura arquetípica del cuaternio. El libro se inicia con recuerdos biográficos y el despertar a la vocación de escritor a través de los sueños, se esboza la comparación entre el proceso artístico de creación y "la obra" alquimista. Continúa con la etapa psicodélica que ya hemos comentado y prosigue en la parte "Norte" con una mayor conciencia de lo externo. El libro finaliza con un cuento titulado "La mirada en el centro" donde aparece el personaje Arturo, una elaboración literaria del concepto junguiano de la "sombra". Este personaje y la comparación del proceso creativo con la obra alquimista serán puntos que Agustín retomará en forma más amplia en Cerca del fuego. La influencia de las ideas de Jung en este libro de cuentos se hace patente en un epígrafe que cita un fragmento de Psicología y alquimia. Aunque definitivamente La mirada en el centro no luce el implacable ritmo narrativo y buen humor de Se está haciendo tarde, o la transparencia y naturalidad de De perfil, es una obra en la que José Agustín trata de encontrarse conjuntado vida y escritura, de ahí que, por ejemplo, mezcle autobiografía con invención. Inicia una etapa en la que Agustín incorpora más abiertamente a su obra las ideas de Jung.

En 1982 José Agustín vuelve a la carga, esta vez con la novela Ciudades desiertas en lo que podríamos llamar la versión madura de Abolición de la propiedad la obra de teatro multimedia que había escrito once años antes. El tema nuevamente es el conflicto de los tipos psicológicos y los contrastes hombre-mujer, sólo que en este caso Agustín elige el género narrativo en el que ya se mueve con maestría y no, como antaño, el género dramático de excesivas pretensiones. Con Ciudades desiertas José Agustín consigue una prosa velocísima, se vale del lenguaje coloquial (como desde un principio fue esencial en toda su obra) pero no de un lenguaje "ondero" o exclusivamente juvenil. La novela mantiene una dinámica de la primera a la última hoja y tras la simplicidad de la historia el lector va poniendo la vista en muchos subtemas igualmente atractivos. La anécdota principal es simple: Susana abandona a Eligio, su pareja, impulsada por la necesidad íntima e imperiosa de un cambio. Viaja a Estados Unidos a un Programa de Escritores en la Universidad de Arcadia que durará cuatro meses sin decir nada a Eligio quien se siente perplejo y herido en su orgullo y va a en

busca de Susana a Estados Unidos. En el grupo de escritores Susana conoce al polaco Slawomir, un hombre taciturno y misterioso que de alguna manera la fascina. Susana en un intento por desentrañar lo que ese hombre significa inicia una relación muy ambigua y extraña con el polaco lo cual acrecienta los celos de Eligio que no cesa de perseguirla para que regrese a México con él. Susana vuelve a escapar y Eligio maneja desesperadamente por las carreteras de Estados Unidos para traerla con él. Esta persecución, al estilo de la Lolita de Nabokov, conduce a situaciones muy curiosas con base en las cuales el autor reflexiona en torno a la pareja, el amor, la cultura norteamericana y los grupos de intelectuales. José Agustín nos vuelve a entregar una novela rebotante de humor a la vez que profunda en la que los elementos junguianos están de fondo. En este último aspecto destaca la caracterización de Susana, recordemos que José Agustín desde sus primeras obras fue tallando a sus personajes femeninos con mucha dedicación, Dora, Queta Johnson, Norma, María y Francine son personajes en los que Agustín buscó dar una idea del carácter cénico de la mujer (25). Con el conocimiento de la obra de Jung, que en oposición a la idea falocrática de Freud y en consonancia con su énfasis en la polaridad y complementariedad de la vida humana reconoció el lugar de la mujer y su peculiar psicología, José Agustín busca conscientemente un personaje femenino que se exprese en su especificidad. Es muy posible que con la Susana de Ciudades desiertas José Agustín alcance a retratar la sutileza del temperamento femenino en su aspecto intuitivo, recatado pero lleno de impulsos y designios y que accede con un deseo responsable y voluntario a la expresión de la sexualidad y la maternidad. Susana es capaz de impulsar al hombre ejerciendo sobre él una poderosa atracción. Por otra parte, en un efecto de claroscuro, Eligio muestra una fe sentimental en el matrimonio y una absoluta incomprensión de los motivos íntimos de ella. Aunque, a través de un sueño prospectivo, su inconsciente le había anunciado la aventura que su esposa iba a tener con el polaco Eligio se lanza en una frenética lucha para imponerse sobre su esposa en lugar de reflexionar en "su" sueño. El representa el principio activo, ella el principio pasivo pero ambos se codeterminan y se hacen complementarios. Tras varios encuentros y desencuentros en los paisajes gringos Susana logra escapar definitivamente de Eligio quien regresa a México solo. Tres meses más tarde, y de manera inesperada, Susana llega a casa por su propio pie para consternación de su esposo. El final de la novela en el que Eligio somete violentamente a Susana y poniéndola sobre sus rodillas le da una serie de nalgadas preguntándole por qué ha regresado es no sólo un acto machista sino una oportunidad más para que Susana (y el mismo Eligio) llegue "a la otra zona" y, en un sorprendente acto de intraversión, diferencie el ánimo como figura de su inconsciente y entienda a profundidad el amor que siente por Eligio. La propuesta de fondo se establece sobre ideas de Jung: Si la pareja ha de sobrevivir es necesario alcanzar un punto de vista superior, hacerse conscientes de las potencias del inconsciente y vivir comprensivamente y en consonancia con la naturaleza esencial del otro, sólo así se alcanzará el amor. Ciudades desiertas rindió mucho éxito comercial a José

Agustín y se mostró desde un principio como una obra accesible. Antes de Cerca del fuego vendrían un par de libros de ensayo que a continuación consideraremos.

El más claro y abierto reconocimiento de la influencia del psicólogo suizo Carl Gustav Jung en la obra de José Agustín, lo encontramos en su autobiografía titulada El rock de la cárcel (1985). Para el año de 1969 Agustín era un consumidor habitual de marihuana y había experimentado "viajes" con distintas drogas alucinógenas como la mescalina, la psilocibina y el ácido lisérgico. De esas experiencias la más impresionante tuvo lugar en Acapulco: un viaje que "intrigó" durante años a José Agustín en el que él y sus compañeros habían llegado "a lo más alto" a ser "dioses, inmortales y perfectos". A continuación explica Agustín a dónde le llevó semejante experiencia: "Para entender estas visiones leí todo lo que encontré de esoteria, y entre mamadas inenarrables llegué a Jung y al I Ching... que no dejé de consultar (durante varios años a todas horas). Pero fue Jung el que, en gran medida, dio sentido y unidad a mis experiencias; empecé con El secreto de la flor de oro, que se aventó con Wilhelm, seguí con Psicología y alquimia y ya no paré." (26)

Además, en forma por cierto perfectamente junguiana, Agustín reconoce que la manera "religiosa" de leer a Jung corresponde a la numinosidad del "arquetipo del viejo sabio". Agustín leyó las obras completas de Jung en la versión publicada por Princeton University Press y muchas de sus ideas corresponden a las de Jung, aunque no puede uno dejar de decir, de una vez por todas, que el pensamiento de José Agustín tiene una identidad propia y las divergencias, aunque no esenciales, no dejan de existir. Por ejemplo, en un asunto de tanta importancia como es la psicoterapia Agustín no ha dejado de pronunciarse partidario del autoanálisis. En su autobiografía afirma haber asumido, por medio de las drogas, "un autoanálisis, con todos los riesgos que implicaba". Por otra parte, en una entrevista realizada por Silvia Castillejos en octubre de 1987 (27) José Agustín declara: "Yo soy extremadamente individualista, y creo que los problemas los debería resolver uno sin necesidad de confesor. Los psicoanalistas son un poco guías espirituales; entonces, si eres bebé espiritualmente y necesitas guías, pues tómalas. Pero si tienes cierta fuerza, soy partidario de la autoterapia. De hecho yo tengo 20 años sometiéndome a autoterapias. Son muy riesgosas, claro, porque uno no conoce bien los elementos de su propia alma, pero si lo logras, los progresos son mucho más espectaculares." Con estas ideas José Agustín se va más del lado de una neofreudiana como Karen Horney que del lado de Jung que nunca habló de algo como el autoanálisis y que más bien consideró altamente saludable la existencia de un "tú" para el avance terapéutico. De hecho la psicoterapia de Jung se funda, en gran parte, en la síntesis y el análisis de la interrelación humana, teniendo en el centro el importante problema de la "transferencia" a la que el gran psicólogo dedicó su obra Psicología de la Transferencia. Además, como explicábamos más arriba Jung siempre tuvo la cautela de

no recomendar el uso de drogas como un método para explorar el inconsciente (28).

Otro aspecto importante de la biografía de Agustín es su interés por el libro oracular chino I Ching. Es muy probable que José Agustín conociera el libro de "las mutaciones" por conducto de Jung ya que éste prologó en 1949 la versión de Richard Wilhelm. En la versión inglesa que posiblemente utilizaba Agustín coincidirían la sabiduría china con la Psicología Analítica. Como hemos visto más arriba el libro oracular chino ha dejado también su huella en algunas obras de José Agustín como en La mirada en el centro donde la estructura del libro se basa en la estructura cósmica y tetrasónica del universo. Vuelve a aparecer en El rey se acerca a su templo en forma de epígrafes y se extiende hasta Cerca del fuego en donde otra vez vuelve a inspirar la estructura del libro en 64 relatos como 64 son los hexagramas del I Ching que representan la totalidad de las situaciones posibles constituyendo un todo hermético y cósmico.

Corresponde a José Agustín el mérito de haber sido uno de los primeros intelectuales mexicanos en acercarse al rock de manera reflexiva a fin de reconocerle un lugar y un valor en la cultura nacional. Su ensayo La nueva música clásica (1985) a pesar de sus innegables lagunas y apresuramientos críticos, constituye un valioso esfuerzo por presentar una visión panorámica del rock nacional e internacional. Dicho trabajo data de 1985, aproximadamente 16 años después del primer encuentro de Agustín con la Psicología Analítica. Lo dicho por Jung respecto a que su teoría de los tipos psicológicos "es más bien un aparato crítico destinado a depurar y ordenar un vasto material psicológico extraído de la experiencia" es aplicable, cum grano salis, a todos sus conceptos que pueden ayudar a formar una weitanchauung o visión del cosmos. En este mismo sentido, la visión de Agustín respecto al rock en general y de algunas figuras de este género, son analizadas en su ensayo de acuerdo a ideas de la Psicología Analítica. Luego de más de una década de lecturas, Agustín maneja con precisión una serie de conceptos junguianos.

Tomemos, en primer lugar, el análisis de Chuck Berry de quien dice: "Nadie como él para capturar el estado de ánimo, la conciencia y lo inconsciente colectivos, la Zeitgeist: el fue el primero en convertir al rock en ...arquetipo puro". En esta pocas líneas encontramos agrupados cuatro conceptos de Jung. En primer lugar una perfecta distinción entre la conciencia colectiva y el inconsciente colectivo. Recordemos que este último actúa sobre el yo como un factor intrapsíquico a través de ciertos arquetipos, por el contrario la conciencia colectiva tiene sus propios arquetipos que se han ido formando con la sedimentación de hábitos, opiniones, normas y figuras del entorno social o cultural. De esta manera, tenemos que los arquetipos del inconsciente colectivo "representan la manifestación espontánea de la auténtica naturaleza esencial" del hombre (29), que con una carga numinosa y plena de sentido orientan al ser humano tanto en un plano biológico-pulsional como en el imaginario-

espiritual. Los arquetipos de la conciencia colectiva por su parte son una especie de "derivados de papel" de los primeros y pueden dar lugar a la formación de poderosos "ismos" que, en el peor de los casos, sólo sirven para enajenar al individuo de sus propias bases instintivas. Ligado con estos dos conceptos hemos hablado del arquetipo. Por otra parte Jung ha definido el Zeitgeist como algo que "escapa a las categorías de la razón humana. Es un penchant, una inclinación sentimental que, por motivos inconscientes, actúa con una soberana fuerza de sugestión sobre todos los espíritus débiles y los arrastra" (30). Al mencionar a Berry como una figura que supo captar la conciencia y el inconsciente colectivos y la Zeitgeist (el espíritu del tiempo), José Agustín ha explicado un fenómeno social a partir de sus fundamentos arquetípicos y su inevitable núcleo simbólico. Si bien su noción del rock como arquetipo "puro" no nos ha parecido ortodoxa, sus expresiones son certeras y, como aquí demostramos, de más fondo que el que se percibe a primera vista.

Otro ejemplo es la forma de expresarse respecto al Festival de Avándaro realizado en 1971. Para José Agustín este festival fue un "inmenso acto ritual, dionisiaco", con lo cual se explica un acontecimiento social de acuerdo con categorías mitológicas o simbólicas. Aún más técnico es el siguiente uso: "En los setenta no se repitió el surgimiento de un verdadero mito: de alguien que encarna niveles arquetípicos como Berry, Presley, Lennon ... ni los Bee Gees, o Travolta o Michael Jackson han concentrado la energía vital, el mana sagrado, el verdadero ritmo del universo, which means la humanidad entera" (31). Jung utiliza el término "mana" para designar a una personalidad que por haber dirimido posiciones con las figuras del inconsciente resulta con una inflación psíquica del ego. "Mana" es "lo inusitadamente eficaz" de acuerdo con la traducción de F. R. Lehmann de 1922 y que Jung avala. "La personalidad-mana se desarrolla históricamente como figura de héroe y de hombre-dios, cuya imagen terrena es el sacerdote" (32), de donde resulta que el término es usado con exactitud por José Agustín ya que es innegable que las superestrellas del rock tienen para las grandes masas juveniles un halo de divinidad, heroísmo e incluso sacerdocio. Este término junguiano es poco conocido.

Como buen conocedor de la Psicología Analítica José Agustín ha buscado la enantiodromía en los procesos sociales. En 1975 se asientan los jóvenes en el lado oscuro de la luna, en la "sombra" de la personalidad como diría Jung. Con los grupos Punk se desata la destructividad, el sin sentido y las actitudes fascistas. Era natural "la animadversión a los jipis, sus hermanos mayores, porque éstos habían estado atareados (al menos especulativamente) en la onda de la revolución, de la utopía de la fraternidad de los hombres" (33).

En 1991, José Agustín pone en circulación dos libros más. El primero titulado Contra la corriente es una recopilación de diversos ensayos sobre distintos amigos, destacando, desde luego, uno dedicado al enigmático Carlos Castaneda. El libro también contiene reelaboraciones

de sus trabajos sobre rock incluyendo la década de 1980. En todos estos escritos se encuentran esparcidas aquí y allá ideas junguianas como cuando dice que siempre había creído con Jung en la autonomía de los procesos oníricos (Somnia e Deo missa, usando el alquímico tecnicismo junguiano) o, cuando al final de un relato de 1969 titulado "La muchacha en el balcón" Juan Tovar dice: "Hasta la individuación siempre, como diría Carl Gustav" (34). Tocando así, uno de los conceptos capitales de la Psicología Analítica.

El segundo libro fue Tragicomedia mexicana I una sorpresiva incursión de Agustín en la historiografía. En la "nota final" del primer tomo (el único publicado hasta el momento) José Agustín ofrece al lector algunas aclaraciones sobre su forma de proceder y su propósito. Así dice: "Este libro es una crónica de los principales acontecimientos que han tenido lugar en México de 1940 a 1988... De principio a fin hay una profunda seriedad ante la responsabilidad que implica un trabajo de esta naturaleza y no hay nada escrito aquí cuya procedencia no se pueda ubicar... yo mismo he sido testigo... aunque siempre con el apoyo de materiales publicados que moderaran mi subjetividad... el sentido de responsabilidad y la seriedad del tema no excluyen, en lo más mínimo, la posibilidad de una lectura ágil, fluida e incluso placentera... es posible también la existencia de algunas inexactitudes menores; estas por supuesto, son involuntarias y están abiertas a la rectificación" (35). Y, sin embargo, el crítico Christopher Domínguez, de la revista Vuelta, no dudo en exhibir algunas de esas "inexactitudes menores" para, así, dictaminar la improcedencia de un libro así y la decadencia de José Agustín (también la de Gustavo Sáinz, por cierto), lo cual hace suponer, hasta al más ingenuo, que la existencia de las llamadas "mafias literarias" en México no ha menguado mucho desde 1964 (quizá no tanto por la existencia de "padrinos" o críticos "a sueldo" como por una ancestral tendencia divisionista y rastreil en el mexicano). ¿Por qué un escritor como José Agustín que ya había experimentado con el teatro, el cuento, la novela y el ensayo no habría de permitirse contribuir en algo con la historia? ¿Acaso todo está dicho? ¿O quiénes son los "polígrafos" de México, quién les ha distinguido con tan exclusivo honor?

Como todo discurso histórico Tragicomedia mexicana I lleva en sí mismo las categorías que pertenecen a un determinado marco teórico. Dicho marco es el punto de partida de la descripción de hechos y de la interpretación de los mismos. A lo largo del libro encontramos, las más de las veces en forma implícita, categorías tales como lucha de clases, intervención colonialista, explotación, etc., así como fustigamientos morales de los ricos y muestras de simpatía por los pobres y marginados con lo cual José Agustín se sale completamente de los cánones de la historia burguesa para ubicarse, si no en el perímetro de una historiografía francamente materialista histórica, por lo menos dentro de la corriente que repiensa un periodo teniendo en cuenta las antinomias dominador-dominado, capital-trabajo, desarrollo-subdesarrollo, etc (36). Aunque no es de nuestra incumbencia hacer un juicio sobre el valor estrictamente histórico de

esta obra, es evidente que su enfoque es benéfico si se advierte el gran número de obras que han falseado a fondo la reciente historia mexicana en interés de los grupos empresariales y políticos más poderosos. En cambio, sí podemos ofrecer una opinión acerca del aspecto formal del libro, ya que su estilo es poco común aun en los noventa cuando la historia, en su gran mayoría, no ha querido desembarazarse de investiduras académicas y formalismos de expresión. Agustín evita "tablas, cifras excesivas, terminologías muy técnicas y notas al pie de página" para inclinarse por la narración ligera amenizada con chismes, chistes y, desde luego, el uso de lenguaje popular, lo cual se ha visto con mucho más frecuencia en el periodismo y la crónica que en la historia. Como bien fácil se deduce, este aspecto del lenguaje es consecuencia directa de los movimientos contraculturales de los sesentas, entre ellos la llamada "literatura de la onda" y las obras de José Agustín mismo.

Ahora bien, del marco teórico que utiliza Agustín en su Tragicomedia mexicana I nos interesa destacar las categorías junguianas que como hemos visto acompañan toda su obra de 1968 hasta la fecha (37). Así, por ejemplo, tenemos que las estrellas de la Época de Oro del cine nacional "encarnaban fuerzas arquetípicas y eran verdaderas vasijas que recibían las proyecciones de infinidad de gente. La relación mítica era genuina, mucho más que ahora, pues el nivel de conciencia colectiva era considerablemente más bajo, al menos en términos generales, y las fuerzas inconscientes se manifestaban con mucha mayor fluidez". Ya hemos comentado este tipo de análisis y sus categorías cuando vimos los ensayos de José Agustín sobre rock, solamente habría que añadir el comentario de que en este caso Agustín asegura que de 1940 a la fecha el nivel de conciencia colectiva del mexicano ha aumentado "considerablemente", lo cual no debe interpretarse como algo positivo, en otras palabras lo que quiere decir es que hay un más alto grado de masificación, una suma de opiniones estandarizadas proyectadas en arquetipos "de papel" que no irradian la benéfica numinosidad de un símbolo o un arquetipo del inconsciente colectivo.

José Agustín vuelve a utilizar la teoría de los tipos psicológicos de C.G. Jung cuando señala que en los cuarenta, durante las noches o las tardes lluviosas la gente contaba "leyendas e historias fantásticas, donde la irrealidad tomaba el sitio de honor después de su cotidiana devaluación en favor de una racionalidad sobrevaluada". La palabra "sobrevaluada" debe entenderse aquí en el sentido técnico que le da Jung al hablar de los cuatro tipos de funciones y su grado de diferenciación con respecto a la conciencia y el inconsciente (38). Más adelante retoma el concepto de "compensación" propia de la estructura de la psique tal como la entiende Jung para comentar: "Bajos salarios y precios desmesurados fueron las bases económicas de Alemán y, por tanto, compensatoriamente, surgió una suerte de dosificado y farisaico interés por la vida de los pobres, especialmente a través del cine, que frecuentó el tema de las cabareteras y las historias del arrabal".

También, haciendo un comentario sobre los deportes espectáculo de los cincuenta, Agustín se vale de la teoría del símbolo de los opuestos junguiana cuando dice que la lucha libre "fue la manifestación ctónica del bien y el mal". Y en opinión de José Agustín cuando el presidente Díaz Ordaz decía a los estudiantes que el diálogo era imposible se trataba de "una obvia proyección". De esta manera comprobamos que en Tragicomedia mexicana I, su más reciente obra, Agustín se confirma como un junguiano convencido. Por otra parte, la interacción entre historia y Psicología Analítica ha sido sugerida por la relación y mutua estima entre el historiador Arnold Toynbee y Jung. Las ideas del psicólogo suizo pueden ser apropiadas para explicar ciertos acontecimientos sociopolíticos (39).

En 1982 José Agustín publicó un par de libros. El primero es un conjunto de cuentos titulado No pases esta puerta, treinta por ciento de material conocido, con el cual el autor paga una deuda a sus lectores al reelaborar principalmente el que es quizá su libro más disperso: La mirada en el centro de 1977. De No pases esta puerta hay que destacar el cuento del mismo nombre que narra el motivo arquetípico del laberinto lleno de peligros que el iniciado debe cruzar para alcanzar la individuación, simbolizada en la cuaternidad alquimista: "el cuatro de oro". El segundo libro es una muy buena antología de relatos eróticos titulada La miel derramada, de entre los relatos escogidos la selección más larga es un relato de Cerca del fuego llamada "La reina del metro (y otros cuentos)" que tendremos oportunidad de explicar detalladamente en su momento.

#### "Cerca del fuego": Novela y Alquimia

Después de establecer un contexto general, llegamos a tocar la obra que es objeto de nuestra tesis: la novela Cerca del fuego, publicada en 1986. En nuestra opinión Cerca del fuego es la mejor obra de José Agustín porque es una muy completa pieza de literatura hermética en la que José Agustín propone una cosmovisión del individuo y su transformación a partir de símbolos alquímicos. Aunque no haremos un análisis estilístico de esta obra podemos mencionar que es, además, ejemplo de la narrativa madura de su autor.

El 19 de septiembre de 1985 un terremoto destruyó parte de la ciudad de México y cuando Cerca del fuego apareció, por fin, a mediados de 1986, los editores Plaza & Janés lo colocaron en librería con un cintillo de cartón sugiriendo que la novela hablaba de "la ciudad y el terremoto". La portada del libro corrió a cargo, como en otras ocasiones, de Augusto Ramírez, hermano del autor, y mostraba la tetrasomía arquetípica descubierta por Jung: el eje vertical se compone de un hombre pequeño (homunculus, según la alquimia occidental, la materia prima) cayendo envuelto en llamas hacia abajo mientras que otro hombre emerge de las llamas, hacia

arriba, agigantado, sublime y brillante (antropos, concepto gnóstico). El eje horizontal lo constituye el Palacio de Gobierno mexicano con una paradójica bandera estadounidense izada a toda asta. Desde la portada Cerca del fuego sugiere la doble lectura posible de la novela: la hermética y la política. Como en una obra conceptual la portada se integraba a la escritura alcanzando un producto completo. Desafortunadamente, en la segunda y tercera ediciones la estupenda portada de Augusto Ramírez fue cercenada.

Cerca del fuego se compone de tres secciones: Blanco, Negro y Rojo entre las que se reparten 64 cuentos, número simbólico para la alquimia china y que representa la totalidad de situaciones. Los colores de las secciones, por su parte, representan el proceso alquímico en sus tres fases más reconocidas: Nigredo, Albedo y Rubedo y lo que Jung definió conceptualmente, dentro de su terapéutica, como "proceso de individuación". Es comprensible que al público en general estas claves de interpretación le resultaran extrañas cuando no absolutamente indescifrables. Incluso José Emilio Pacheco, crítico que se distingue por su erudición, no consiguió dar una idea adecuada de la novela en la presentación de solapas que escribió para la primera edición aunque sí comprendió que Agustín había escrito "la más ambiciosa y lograda de sus novelas".

Un año después, en 1987, se edita la segunda edición para la cual el mismo José Agustín escribe, anónimamente, la presentación de la contraportada ahí, más benévolo con sus lectores, explica: "[aparte de la lectura política] tenemos también la crónica y la cartografía de un rito de iniciación a través de sueños que siguen los pasos de la obra alquímica: negro (nigredo), blanco (albedo) y rojo (rubedo)"

La crítica literaria, por su parte, recibió la obra de Agustín de acuerdo con dos posturas típicas. La primera, de la que ya hemos hablado, está representada por José Emilio Pacheco quien mira la novela y la valora pero no completa la interpretación por falta de elementos herméticos y psicológicos. La segunda se personifica en los críticos Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya quienes en 1989 opinaron, en un deliberado ejercicio de crítica visceral, que Cerca del fuego "es solamente un buen principio que nunca llega a consolidarse (cosa común en la obra de José Agustín) y se va deshilando a lo largo de la novela. Después de la página 150 ni con la enorme aguja de la buena voluntad se puede remendar aquel desmadre" (40). Parte del problema radica en que lectores y críticos sólo están dispuestos a recibir de José Agustín sex and drugs and rock'roll de acuerdo con los moldes de la literatura de la Onda.

Otros críticos decretan muerto a un autor vivo y activo como es José Agustín. Es característica la opinión de Evodio Escalante acerca de la obra de Agustín en los ochenta: "Agustín leyó mejor que nadie los signos contraculturales de las dos décadas pasada. Esto sería suficiente para garantizarle un lugar distinguido en nuestra literatura. El problema es que José Agustín insiste en ser el

adolescente simpático e irreverente de otra época. Se ha quedado estancado. En ese sentido deja de hablarnos, habla ya sólo con fantasmas. Mucho me temo que la década de los ochenta es una década extraña e incomprensible para José Agustín. Ya no sabe -o no puede leer-comprender estos tiempos. Se ha convertido en abuelito de sí mismo. Adolescente exaltado, es ya un personaje de la prehistoria" (41).

Pese a todo lo anterior, Cerca del fuego no corrió con mala suerte en lo comercial agotando tres ediciones y logrando así la categoría Platino que otorga Plaza & Janés Editores. Sin embargo, José Agustín no dejó de resentir esta clase de opiniones y en una entrevista televisiva con el periodista Agustín Granados, en 1989, llegó a decir que con Cerca del fuego había "fracasado" al construir una obra demasiado hermética. La pregunta interesante aquí es: ¿Tiene Cerca del fuego algo que decirnos en los ochenta e incluso noventa? ¿Es esta una novela revuelta y confusa o tiene un sentido? ¿Es José Agustín un "abuelito de sí mismo" incapaz de interpretar los tiempos actuales?

Nuestra hipótesis es que Cerca del fuego es, en efecto, una novela hermética lo cual en sí mismo ya es una característica que pide un tipo de crítica especial. En este aspecto nos dedicaremos detalladamente a exponer la manera en que José Agustín lleva al lector por cada una de las fases de la obra alquímica acompañando a Lucio, el protagonista, en la transformación de su personalidad (por otra parte, prueba de que la obra no es "demasiado" hermética es el hecho representativo de que la novela ha logrado llegar a su tercera edición). Notaremos, también, que en la misma medida en que narra un proceso iniciático Cerca del fuego se muestra como una obra actual en la década de los noventa seguramente debido a que participa de la fuerza e intemporalidad del arquetipo.

Es interesante que sólo nos antecede en este tipo de análisis un breve ensayo académico (10 cuartillas, inédito) de 1989 escrito por la norteamericana Susan C. Schaffer de la Universidad de California. El trabajo de Schaffer titulado "Jungian Aspects of José Agustín's Cerca del fuego" se concentra en los aspectos junguianos y sólo toca someramente el fondo alquímico de la novela. Incluso dentro del terreno junguiano Schaffer no considera la psicología del proceso creativo, tan importante para la explicación de la tercera parte de Cerca del fuego. De todas formas, la investigadora ha pasado por alto expressis verbis la explicación de muchos aspectos pues haberlo hecho la hubiera llevado demasiado lejos. Por nuestra parte, estamos seguros que el análisis que ofrecemos no sólo gana en extensión sino en profundidad y exactitud.

## NOTAS

- (1) Vasconcelos, José, "El Ateneo de la Juventud" en Lecturas Universitarias vol. 22, UNAM, México: 1975, p. 400
- (2) Algunas anotaciones sobre esta insólita afirmación de Vasconcelos pueden leerse en el libro de Manuel Aceves El mexicano: Alquimia y mito de una raza, Cuaderno de Joaquín Mortiz, México: 1991, p. 149.
- (3) Espejo, Alberto, "Jorge Luis Borges: autobiografía y creación" en Literatura y Psique, Universidad Autónoma Metropolitana, México: 1990, p. 212
- (4) Literatura y Psique..., p. 183.
- (5) Paz, Octavio, El Arco y la Lira, Fondo de Cultura Económica, México: 1966, p. 244, 245.
- (6) Agustín, José, Tragicomedia Mexicana I, Editorial Planeta, México: 1991.
- (7) Este libro está agotado y no hemos podido consultarlo.
- (8) El etnomicólogo R. Gordon Wasson fue quien descubrió, a mediados de la década de 1950, que el uso de los hongos enteogénicos, pervivía en los rituales practicados en la sierra mazateca en México. Wasson propone que se utilice el nombre "enteógenos" ("Dios dentro de nosotros"), acuñado por Carl A.P. Ruck, especialista en cultura griega, para evitar el calificativo de "alucinógenos" o "psicodélicas" que comúnmente se ha aplicado a estas sustancias vegetales, sobre todo por los hippies (un "mal uso" según Wasson). Pese a la buena intención de este investigador el término "enteógeno" ha permanecido reservado para análisis muy específicos del fenómeno mientras que los términos "vulgarizados" por los hippies sigue siendo los preferidos de sociólogos, periodistas e historiadores. En un campo como el de la Psicología Analítica, sin embargo, este neologismo resulta muy adecuado para calificar fenómenos que se dan en un marco religioso, numinoso, y relacionado con lo que Jung ha denominado arquetipos, en nuestro trabajo utilizamos libremente los términos vulgares pero también nos valemos de la especificación "enteógenos" cuando esta es más apropiada o se buscan algunos énfasis.
- (9) Respecto a la frecuente polémica de si hubo o no una "literatura de la Onda" y a las continuas quejas de Sainz, Agustín y demás escritores cuando se les cataloga como "onderos", nosotros pensamos que si Margo Glantz no consiguió, en 1972, una conceptualización metodológicamente pulcra de una literatura diversa y sumamente difícil de conjuntar, por lo menos dio con un término muy atractivo y sugerente. Quizá el peor manejo de la palabra "Onda" no pueda

atribuirse tanto a Glantz como a otros críticos quienes no conformes con el término "onderos" hablan ahora de los "posonderos". En vista de que Sáinz y Agustín, por nombrar a los más famosos, han oscilado entre el rechazo absoluto al término y una resignada aceptación, corregida y aumentada, del mismo, nosotros no evitamos absolutamente su empleo aunque reconocemos que deja de ser funcional cuando se analiza, como es el caso, el desarrollo a través del tiempo de un autor que veinte años después no puede seguir analizándose con base en esquemas insuficientes. Monsiváis ha dado al término "Onda" un alcance mucho más amplio que el literario en su libro Amor Perdido, para él la Onda es un fenómeno social "sin organización posible", el análisis que él hace en 1974, sigue vigente en muchos aspectos. Christopher Domínguez, como un ejemplo de crítica moderna específicamente literaria, ha prescindido casi por completo del término Onda para incluir a los autores que considera más representativos en "la generación de los sesentas" (véase su Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, t. II). Por nuestra parte esperamos que nuestro análisis demuestre que ver a José Agustín como un escritor de la Onda es privarnos de enfoques más fecundos para comprender su obra.

(10) Jung, C.G., Tipos psicológicos, Editora Nacional, México: 1981, p. 199.

(11) Un interesante reportaje de las relaciones que sostenían Hesse y Jung se encuentra en el libro del chileno Miguel Serrano titulado El círculo hermético, Editorial Kier, Buenos Aires: 1966. Algunas indicaciones de la mutua influencia de estos dos personajes se encuentran en el libro de Gerhard Wehr, biógrafo de Jung del cual se habla más adelante.

(12) Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México, Espasa-Calpe Mexicana, México: 1934, p. 17, 65 y 73.

(13) Pauwels, Louis y Bergier, Jacques, El retorno de los brujos, Plaza & Janés, Barcelona: 1974.

(14) Wilson, Colin, Carl G. Jung, Ediciones Urano, Barcelona: 1986, p. 12, 18.

(15) Wehr, Gerhard, Jung, Ediciones Paidós, México: 1991. Véase, sobre todo, el "Excursus".

(16) Jung, Carl Gustav, El secreto de la flor de oro, Paidós, México: 1987, p. 31.

(17) Puede consultarse también el ensayo titulado "Acercas de la psicología de la meditación oriental" en Simbología del espíritu, Fondo de Cultura Económica, México: 1962.

(18) Jung, C.G., Psychology and the Occult, Princeton University Press, E.U.: 1977, p. 156. Respecto a este discutido tema de la relación que Jung pudo haber tenido con el moderno auge del ocultismo llama la atención la siguiente aseveración del sabio suizo: "El ocultismo ha

gozado en nuestra época de un renacimiento sin paralelos...la gente está cansada de la especialización científica y el racionalismo y el intelectualismo. Quiere oír verdades que ensanchen y no restrinjan... Es completamente natural que esta búsqueda lleve por senderos equivocados a un público numeroso, aunque anónimo."(citado por Calvin S.Hall y V.J.Nordby en su libro Fundamentos de la psicología de Jung, Editorial Psique, Buenos Aires:1978,p 136,énfasis añadido.

(19) Consúltese Brome,Vincent,Carl Gustav Jung, l' homme et le mythe,Hachette,Francia:1986,p.356

(20) Von Franz,Marie-Louise,C.G.Jung,Fondo de Cultura Económica,México:1982,p.107,139-141.

(21) Consúltese la obra de Victor E.Frankl Psicoanálisis y Existencialismo,Fondo de Cultura Económica (Breviarios 27),México:1950,p.26.

(22) Citado por Margo Glantz,op.cit. p.11

(23) Véase el libro Iniciaciones místicas del historiador de las religiones Mircea Eliade publicado por Taurus Ediciones,Madrid:1975.

(24) Monsiváis,Carlos,Amor perdido,Editorial Era (Biblioteca era ensayo),México:1977.

(25) Jung tiene un espléndido ensayo con el nombre de "La mujer en Europa" compilado en Realidad del Alma, Editorial Losada,S.A.,Buenos Aires:1940.En él se exponen algunas ideas referidas a la naturaleza femenina y que pueden rendir para un análisis más detallado de la novela de José Agustín.

(26) El Rock de la cárcel,p.72,73 ,129.

(27) "Sábado",suplemento de Unomásuno,octubre 24,1937.

(28) Jung no sólo no creía en un autoanálisis como tal sino desdeñaba los alcances de las psicoterapias de grupo tan populares en la actualidad.No obstante, estaba tan abierto a "todos los esfuerzos que se realizan hoy para la solución de los problemas psíquicos" que incluso algo como el autoanálisis podría ser indicado en determinados casos (al igual que la utilización de drogas),de la misma manera que nunca se cerró a seguir ciertos postulados freudianos o adlerianos cuando le parecieron adecuados a determinado paciente.Sin embargo,Jung pensaba que la relación con el prójimo es al mismo tiempo relación con uno mismo .Una excelente exposición de las ideas de Jung a este respecto se encuentran en el libro La psicoterapia de C.G.Jung,Wochheimer,Wolfgang,Editorial Herder,Barcelona:1969.

(29) Consultese Jacobi, Jolande, Complejo, Arquetipo y Símbolo, Fondo de Cultura Económica, México: 1983, p. 103-104.

(30) Jung, C.G., Realidad del alma, op.cit., p.9

(31) Debemos aclarar, sobre todo para los conocedores del rock, que José Agustín rectificó, o si se quiere moderó, este juicio de que en los setenta "no surgió un verdadero mito" cuando publicó una reelaboración titulada "Grandes bolas de Fuego" en su libro Contra la corriente de 1991 (p.94-110) cuando ya con la perspectiva amplia que le dio ver cumplidas las dos décadas anteriores pudo ajustar y enriquecer sus puntos de vista.

(32) Jung, C.G., Las relaciones entre el yo y el inconsciente, p.135.

(33) La nueva música clásica, p. 139, 116.

(34) Contra la corriente, p.18, 43.

(35) Tragicomedia..., op.cit., p.273.

(36) Esto puede notarse en la forma de describir, tanto positiva como negativamente, ciertos hechos, como cuando se dice que en el sexenio 1940-1946 se dio "un largo y funesto reinado sobre los obreros... los patronos nadaban alegremente en la corrupción del sistema... los ricos podían invertir ventajosamente" (p.36,37). En el sexenio 1956-1958 se destaca "el abuso de poderío y la franca intervención de Estados Unidos" en asuntos mexicanos y en Guatemala (p.130); en una exclamación de simpatía por los asalariados comenta respecto al plantón de los maestros en el patio de la SEP en 1958: "una verdadera fiesta popular. Había música, discursos a todas horas y colectas de solidaridad" (p.158). En el sexenio 1958-1964 se nos habla de "la dura explotación de los campesinos" (p.196) y en el periodo 1964-1970 al comentar el Movimiento Estudiantil de 1968 se señala la "satanización de los estudiantes por parte del gobierno" (p.260)

(37) Las citas de Tragicomedia mexicana I en el orden en que van apareciendo son las siguientes: p.28, 41, 72, 103, 200.

(38) Ya que comprendemos la necesidad de una explicación más detenida de los conceptos de Psicología Analítica que usamos con frecuencia hemos añadido a nuestra tesis un Apéndice en donde explicamos, de la manera más resumida, los conceptos fundamentales de esta ciencia.

(39) Véase el ya citado trabajo C.G.Jung de Marie-Louise von Franz, p.160.

(40) "Sábado", suplemento semanal de Unomásuno, octubre 1989, p.7.

## PSICOLOGIA ANALITICA Y LITERATURA

Los breves apuntes que a continuación presentamos en torno a la relación entre la Psicología Analítica y la literatura nos serán muy útiles al tratar con dos aspectos implícitos en nuestro análisis de Cerca del fuego. En primer término, está el hecho significativo de que la novela de José Agustín se ubica dentro de una novelística de ruptura proveniente del movimiento francés llamado nouveau roman de la década de 1950, esto significa que estamos ante una obra que no sólo busca ser un reflejo del mundo sino que constituye, al mismo tiempo, una reflexión acerca de las posibilidades de la novela, la función social de la literatura y la naturaleza del proceso creativo. Este hecho se hace especialmente patente en la sección titulada "Rojo" en donde el final de la obra alquímica (la obtención del oro o de la piedra filosofal) equivale al surgimiento de la obra literaria y a la interrogación que la novela misma se hace en cuanto a su origen en el alma del creador. Nos encontramos de esta manera con el antiquísimo tema de la "inspiración" artística.

Un segundo aspecto que este capítulo nos ayudará a elucidar es el de la naturaleza del proceso iniciático. Es verdad que dicho punto podría ser tratado desde un ángulo sociológico o histórico, sin embargo, el enfoque psicológico es el más adecuado toda vez que Cerca del fuego presenta el tránsito iniciático como una forma moderna y psicologizada de procesos de naturaleza arquetípica que parten del inconsciente colectivo. De esta manera el complejo de símbolos alquímicos que encontraremos en Cerca del fuego deja de ser solamente una curiosidad histórica para convertirse en una gran metáfora de actualidad para cualquier individuo.

Como marco general para tratar los puntos que nos interesan hemos expuesto de modo muy resumido el lugar que ocupa la propuesta junguiana dentro de la crítica literaria y cuáles son sus resultados en comparación con las propuestas de otras escuelas. Sobra decir que este tema está todavía a la espera de un estudio completo.

### Antecedentes: Psicoanálisis y literatura

A lo largo de este siglo se han emprendido intentos a fin de relacionar a la literatura con la psicología. Sin embargo, la mayoría de dichos intentos giran en torno al psicoanálisis, es decir, siguen los postulados teóricos y técnicas de Sigmund Freud. Ya en 1912 al hacer su Historia del movimiento psicoanalítico (1) el creador del psicoanálisis reconoce que "otro nuevo camino condujo a nuestros

investigadores desde la investigación de los sueños, al análisis de las creaciones poéticas, y luego, al del poeta y el artista mismos, descubriéndose que los sueños inventados por los poetas se comportan frecuentemente, con respecto al análisis, como sueños genuinos. La concepción de la actividad anímica inconsciente (...) planteó los problemas de cómo reacciona el artista a tales (instintivos) estímulos y con qué medios disfraza su reacción."

En este temprano escrito de Freud encontramos una pauta básica que orientó todos los posteriores intentos de interpretación literaria tanto de freudianos como de neofreudianos. Para él el texto literario, al igual que los sueños, consta de una dimensión manifiesta y otra "latente", disfrazada u oculta, que hay que desvelar. En una de sus formas más desarrolladas, como veremos, esta idea condujo a los nuevos planteamientos de la hermenéutica con su análisis del doble sentido en el texto.

La crítica literaria basada en el psicoanálisis se desarrolló naturalmente durante toda la primera mitad del siglo XX, sobre todo haciendo análisis que derivaban la obra de la psicología del autor, incluso en la actualidad son comunes los análisis tipo: "el complejo de castración en la narrativa de fulano de tal". Fue el francés Charles Mauron quien en 1948 dio una metodología propia al análisis literario basado en las ideas de Freud y que denominó Psicocrítica (2). Mauron, junto con un grupo de discípulos buscaba crear un método que ayudara a "acrecentar nuestra comprensión de las obras literarias y de su génesis". Evidentemente, su material de estudio se determina de acuerdo con el binomio obra-escritor sentado tanto por Freud como por Jung. Será en las mutuas determinaciones de dicho binomio que las interpretaciones diferirán. Por su parte, Mauron postula que en la obra literaria convergen tres variables: la personalidad del creador, el medio social y el lenguaje. El método de análisis procede de la siguiente manera:

- 1) Diversas obras de un autor (o todas, de ser posible) se superponen, de manera que se manifiesten sus caracteres obsesivos comunes.
- 2) Lo que así se revela es objeto de un estudio, que podríamos llamar "musical: los temas, su agrupación, su metamorfosis.
- 3) El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico; de esta manera se obtiene una cierta imagen de la personalidad inconsciente del autor.
- 4) A título de contraprueba, se verifica, en la biografía conocida del escritor, la exactitud de esta imagen (partiendo del concepto de que la personalidad inconsciente es común al hombre y al escritor).

Según explica la maestra Paciencia Ontañón, Mauryon ha llegado a interesantes conclusiones en el análisis de la poesía de diversos escritores franceses partiendo del análisis de sus más reiteradas metáforas (3). Pese a que la Psicocrítica no significa un avance teórico sino una sistematización, tiene la indudable virtud de haber ideado un procedimiento de acercamiento psicoanalítico al texto y, sobre todo, de haber reclamado un instrumento más para la crítica específicamente literaria.

#### Psicoanálisis y hermenéutica: Paul Ricoeur

Mauricio Beuchot en su ensayo "El psicoanálisis y su dimensión hermenéutica" (4) explica que desde sus orígenes Freud intentó colocar al psicoanálisis entre las ciencias naturales y unívocas pero que tuvo que derivar hacia una episteme de tipo "hermenéutico, interpretativo". De esta manera, el psicoanálisis parece contener el germen de su posterior desarrollo en la hermenéutica penetrativa de Paul Ricoeur. Según opina Beuchot la hermenéutica "parece brindar un instrumento adecuado para tratar la simbolización psicológica, ya que este autor (Ricoeur) fue vertebrando su hermenéutica precisamente para la comprensión de los símbolos culturales humanos."

En efecto, fueron los trabajos de Paul Ricoeur (aparecidos principalmente de 1965 a 1983) los primeros esfuerzos por construir, a partir de las líneas psicoanalíticas tendidas por Freud, un concepto más amplio de la interpretación del texto. Aunque se trata de una aproximación no exclusivamente literaria sino filosófica, la hermenéutica tal como la comprende Ricoeur nos ayuda a entender la delicada intersección de la literatura con la psicología en general, aparte de que permite situar el psicoanálisis de la obra de arte en su justo valor frente a otros intentos de interpretación. Para este investigador, Freud ha dado con una sucesión de procedimientos que "trasponen" (*Entstellung*) un sentido oculto; el sueño, entonces, "muestra y oculta, al mismo tiempo, el sentido latente en el sentido manifiesto". A partir de esto Ricoeur encuentra que el "nudo semántico" o elemento común de toda hermenéutica "es una determinada arquitectura del sentido, a la que puede denominarse doble-sentido o sentido-múltiple, cuyo rol consiste cada vez, si bien que de maneras diferentes, en mostrar ocultando. Es pues, en la semántica de lo mostrado y ocultado, en la semántica de las expresiones multívocas, donde veo reducirse este análisis del lenguaje." (5) Se comprende que, de no existir dicho sentido múltiple, la hermenéutica no tendría razón de ser. Ricoeur propone que llamemos símbolo "a toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprendido más que a través del primero. Esta circunscripción de las expresiones de doble sentido constituye propiamente el campo hermenéutico". En este mismo

orden de precisión, Ricoeur define la interpretación como "el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal".

Con su hermenéutica filosófica fundada en la investigación en extenso sobre la naturaleza y estructura del símbolo Paul Ricoeur abre amplias posibilidades para la interpretación. Por una parte confronta los estilos hermenéuticos, por otra, critica los sistemas de interpretación situándolos en sus correspondientes limitaciones teóricas, renunciando a toda pretensión totalitaria y sirviendo más bien de árbitro entre las distintas teorías. No es posible dejar de mencionar que fue el mismo Ricoeur quien nos recuerda las limitaciones de la hermenéutica freudiana:

"El psicoanálisis no conoce más que una dimensión del símbolo: aquella de los impulsos de los deseos reprimidos; en consecuencia, sólo se toma en consideración la red de significaciones constituida en el inconsciente a partir de la represión primaria y según los aportes ulteriores de la represión secundaria. No se puede reprochar al psicoanálisis esta estrechez: es su razón de ser. La teoría psicoanalítica, aquello que Freud ha llamado su metapsicología, limita las reglas del desciframiento a aquello que podría llamarse una semántica del deseo; el psicoanálisis no puede encontrar más que aquello que busca; lo que el busca es la significación 'económica' de las representaciones y de los afectos puestos en juego en el sueño, la neurosis, el arte, la moral, la religión; no sabría, por lo tanto, encontrar otra cosa que expresiones disfrazadas de representaciones y de efectos pertenecientes a los deseos más arcaicos del hombre". (6)

El reconocimiento de la "estrechez" teórica del psicoanálisis no impide que Ricoeur admita la importancia filosófica de Freud, quien en la misma línea que Aristóteles, Spinoza, Leibnitz y Hegel situó la existencia humana en el deseo. De esta forma, al ser anterior la pulsión a la reflexión, el acto puro del cogito cartesiano debe ser considerado una verdad "abstracta y vacía" y debe pasar, necesariamente, por la interpretación de los signos que la hacen sospechosa. A tal efecto Freud se vale de ese aparato metodológico que denominó "metapsicología", en donde queda incluida la interpretación de los textos literarios de acuerdo al doble sentido de lo patente y lo latente.

Es mérito de Ricoeur el habernos hecho notar que cada texto plantea diversos problemas debidos al múltiple sentido del símbolo, problemas que necesariamente se reflejan en la metodología de la interpretación. De esta manera, cada interpretación, por su misma naturaleza, cancela la riqueza y multiplicidad de sentido del símbolo para, de alguna manera, traducirlo según sus propias claves de lectura. Se llega así a proponer una relatividad de la interpretación: toda interpretación es relativa a la estructura teórica del sistema hermenéutico que utiliza. En forma general, y

aunque lo rebasa ampliamente, la filosofía hermenéutica de Ricoeur se vuelve la actualización y el sustento más moderno del psicoanálisis en su relación con el texto literario ya que al actuar como un hermeneuta, Ricoeur no deja de manifestarse en pro del doble sentido en el texto que se "abre" (concepto de apertura) al deseo y su represión primaria, lo cual checa a la perfección con las ideas freudianas más ortodoxas. Ricoeur no se ocupa de la Psicología Analítica de C.G. Jung, la cual probablemente no estudió, y que es considerada (para hablar en términos del propio Ricoeur) como una "hermenéutica rival" del psicoanálisis. Sin embargo, reconoce un lugar de confluencia pues dice: "el psicoanálisis freudiano y junguiano (aquí yo no separo), la crítica literaria, nueva o no, nos permite generalizar la noción de texto a conjuntos significantes de otro grado de complejidad que la frase". Y, en efecto, la psicología junguiana tiene mucho que decir con respecto al complejo conjunto significativo que constituye el texto literario. Su situación actual es desventajosa con respecto al psicoanálisis ya que en general son desconocidas sus bases teóricas y los trabajos realizados no son numerosos ni gozan de la difusión a gran escala de los trabajos psicoanalíticos. Las causas de esta situación, como se verá, se encuentran en sus propios principios.

#### Psicología analítica y literatura: C.G. Jung

En la obra completa de Jung encontramos dos escritos dedicados a analizar teóricamente el tema específico de la Psicología Analítica en relación con la literatura. El primero data de 1922 y se titula "On relation of analytical psychology to poetic art". (7) Fue, originalmente, una conferencia dada en Zurich ante una sociedad literaria y apareció publicada como parte del libro Contributions to Analytical Psychology. Ocho años más tarde, en 1930, Jung preparó un ensayo para el libro Philosophie der Literaturwissenschaft a petición del profesor Emil Ermatinger, este ensayo apareció levemente aumentado y corregido en el libro de Jung Modern man in search of a soul con el título de "Psychology and Literature" (8). En estos dos únicos escritos encontramos las indagaciones teóricas del sabio de Kunsnacht referentes a la literatura en relación con su psicología. En su amplia obra Jung, es verdad, topó innumerables veces con el arte y la literatura por lo que es posible entresacar citas de aquí y allá, sin embargo, estos dos textos representan el tratamiento específico del tema y en ellos encontramos lo que el psicólogo creyó saber de cierto y se atrevió a asegurar.

Un vistazo más detenido a las ideas por él expuestas nos ha permitido observar que los conceptos de Jung con respecto a la literatura comparten dos características de su obra toda: en primer lugar, es un sistema abierto que no pretende ser doctrinal, un marco intelectual abstracto ("abstract intellectual frame") al que falta la concreta aplicación sobre un texto literario, Jung dejó para otros la prosecución de esa tarea (hay, no obstante, un par de ejercicios de él mismo, como veremos más adelante). En segundo lugar, los trabajos de

Jung por ser pioneros en diversos sentidos carecen de sistematización. Dado que la relación entre arte y psicología no fue un interés primordial de Jung, ante el mayor compromiso de elaborar los propios fundamentos de su psicología, se contentó con plantear sólo algunas posibilidades surgidas en el curso de sus investigaciones sin desarrollar el tema a profundidad y más sistemáticamente. Hasta que punto es esto cierto se muestra claramente en el primero de los dos textos en que nos basamos, ahí vemos, en el fondo y como interés de origen, las investigaciones que Jung desarrollaba en torno a su tipología psicológica, el segundo, en cambio, ocho años posterior, muestra cómo el arquetipo ocupaba claramente el interés del psicólogo suizo y cómo, al mismo tiempo, su terminología y clasificación de la obra literaria ha ganado en precisión.

Dos años después (1932) Jung retoma la relación entre literatura y Psicología Analítica y se atreve a hacer el comentario concreto de una obra: se trata de su importante análisis sobre el *Ulysses* (9) de James Joyce que no sólo nos muestra un caso concreto de análisis sino las opiniones de Jung acerca del arte moderno. Sabemos, además, que entre 1926 y 1939 Jung se entregó activamente a dar seminarios en inglés entre los que se cuenta una interpretación psicológica, frase por frase, de Así hablaba Zaratustra, para nuestra desgracia los treinta tomos de dichos seminarios permanecen inéditos (no forman parte de las Obras Completas, y sólo se consiguen multicopiados en el Instituto Jung de Suiza) diez de los cuales están consagrados a la explicación de la máxima obra de Nietzsche. Con los dos textos teóricos sobre literatura y las dos interpretaciones de las obras de James Joyce y Nietzsche, Jung cerró su trabajo sobre la Psicología Analítica y la literatura. Posterior al año 1939 no encontramos otro trabajo similar quizá porque Jung se entregó arduamente al estudio e interpretación de la alquimia hasta 1956, año en que publicó su obra cumbre Mysterium Coniunctionis estudio con el cual consideró que había dicho todo lo que tenía que decir. Expondremos a continuación sus ideas generales en torno a la literatura y la Psicología Analítica.

En 1922 Jung sintió que las relaciones entre el arte en la psicología no podían seguir inexploradas por lo que recibió con agrado la oportunidad de expresar su personal punto de vista sobre el tema. Desde su separación de Freud en 1913, Jung escogió nombrar el conjunto de sus enseñanzas y puntos de vista terapéuticos como Psicología Analítica a fin de diferenciarla del "psicoanálisis" de Freud. Más tarde acuñó el término "psicología compleja" dando a entender que desde sus principios básicos su psicología trataba con contextos psíquicos extremadamente complejos. Actualmente, y en vista del amplio y equivoco uso de la palabra "complejo" muy alejado del sentido original de Jung, el término psicología analítica se usa para designar el conjunto de las ideas junguianas tanto teóricas como referidas a la psicoterapéutica. Notemos que desde un principio Freud y los seguidores del psicoanálisis volvieron la vista sobre el

fenómeno del arte y marcaron decididamente sus opiniones al respecto. El mismo Sigmund Freud como líder del movimiento encabezó la "conquista" al publicar en 1906 su estudio sobre la novela Gradiva de Wilhelm Jensen y en 1908 su escrito El poeta y la fantasía. Por su parte, Jung a pesar de haberse definido valerosamente en sus propias ideas no volvió la vista al arte sino mucho después. ¿Por qué Jung emprende su investigación sobre el arte y su psicología hasta nueve años después de su separación de Freud?

La respuesta es que tras la separación de Freud empieza para Jung una época de inseguridad y desorientación en que la tarea fundamental consiste en hallar, de acuerdo con sus propias palabras, su propio mito. Esta etapa se extiende de 1914 a 1918, es durante estos años cuando Jung confronta al inconsciente personalmente como si realizara un peligroso experimento científico sobre sí mismo: sueños, alucinaciones, experiencias parapsicológicas y fantasías se vuelcan sobre el psicólogo que en no pocas ocasiones sintió que perdía el control con el peligro de caer víctima del inconsciente. En el año de 1916 Jung se sintió atraído por la creación literaria. Le interesaba exponer ante todo lo que "Filemón", una de las figuras de su imaginación inconsciente, le había dicho. Surge así la obra titulada Septem Sermones ad Mortuos (10) escrita en tres inspiradas tardes rodeadas de una densa atmósfera cargada de "espíritus", a decir del mismo Jung. La obra es una especie de "prólogo" a lo que él tenía que comunicar acerca del inconsciente. Es también, y a pesar de todo, una obra literaria que pone a Jung hasta cierto grado en contacto vivencial con el proceso creativo de la literatura. Lejos de considerar la actitud de Jung como "mística" nos parece, más bien, un admirable ejemplo de consecuencia científica ya que como él mismo lo diría treinta años después (en Psicología y Alquimia) el hecho de encarar al inconsciente desde un punto de vista no exclusivamente intelectual es una tarea sumamente difícil para el europeo promedio. Durante este período Jung escribió unos pocos artículos y un sencillo trabajo sobre el inconsciente. La etapa finaliza con la salida del libro Tipos psicológicos en 1921. Se comprende ahora que después de ese retiro y tras la escritura de su libro sobre los tipos psicológicos (obra en la que tuvo que explicar el Prometeo de Spitteler y revisar las ideas de Schiller) Jung se sienta habilitado para explicar su "propio" punto de vista sobre el arte poético en particular y el arte en general. Es sólo entonces en 1922 que escribe su ensayo "On the relation of analytical psychology to poetic art". Trabajo pionero ya que en él Jung aplica sus descubrimientos personales en el campo de la psicología para enmarcar el fenómeno literario.

Desde otro ángulo de vista, su dilación para exponer sus opiniones en torno a la literatura es debida a la responsabilidad científica: antes de atreverse a dar una opinión firme sobre un tema tan debatido, Jung tenía que fundamentar su propia psicología y diferenciarla de la de Freud y Adler. Su libro sobre los tipos contribuyó en mucho para alcanzar dicho esclarecimiento.

Entrando ya en la exposición de sus ideas, Jung cree, en primer lugar, que la psicología no puede decir qué es el arte en sí mismo. Lo hace sujeto de su análisis desde el momento en que es producto de una actividad psíquica y por eso admite una aproximación psicológica. Pero al "en sí" del arte sólo puede aproximarse el arte mismo. De no ser así tendríamos al arte como una rama de la psicología que ya, como ciencia, habría comprendido su esencia. Es decir, por lo menos en el estado actual de nuestros conocimientos la psicología no puede arrogarse el derecho de hacer del arte un fenómeno perfectamente explicado a partir de "leyes" psicológicas ni mucho menos de tal manera que pudiéramos decir frente a un poema: "es psicológico y nada más". Para Jung ni el arte es ciencia ni la ciencia es arte y ambas tienen su propio lugar y derecho de existencia. La ciencia, desde luego, no sólo puede sino que debe definir al arte pero sabiendo que en absoluto sus definiciones caracterizan la esencia del fenómeno artístico: tan sólo parafrasean al arte. La actitud científica orientada racionalmente revela su incapacidad para formular la esencia del fenómeno artístico en su lenguaje conceptual desde el momento en que el arte se incluye en una categoría no necesariamente comensurable con la razón. Las descripciones y clasificaciones intelectuales que emprende la ciencia por más exactas que sean no pueden captar lo específico del fenómeno artístico. Ahí donde empieza la vida psíquica con todos sus niveles de complejidad ya no podemos establecer estrictas relaciones causales. La reacción a un estímulo puede ser explicada causalmente pero el acto creativo es la justa antítesis de una mera reacción. Es importante hacer notar que al otorgar al arte una existencia propia (lo mismo que a la religión) Jung rebasa las fronteras del tradicional discurso europeo mecanicista recuperando la riqueza del sentido en la poesía, los textos sagrados y el mito entre otras manifestaciones humanas.

Jung cree que indudablemente puede hacerse una relación entre la Psicología Analítica y la literatura. La psicología está en condición de investigar :

- 1) La formación de una obra literaria. Una obra que fue producto de complejas actividades psíquicas y que aparece como formada consciente e intencionalmente.
- 2) Los factores que hacen a un hombre creativo literariamente. En este caso se trata del aparato psíquico mismo del artista.

Al proponer separadamente estos dos puntos Jung ha querido poner en claro que las inferencias que puedan hacerse del autor a la obra (psicoanálisis) o de la obra al autor (Psicocrítica) no son

concluyentes y, por más que ayuden a la comprensión, no explican ni la obra ni la creatividad en sí mismas.

Respecto a la obra de arte, Jung advierte desde un principio que la manera psicológica de enfocar la obra puede ser muy diferente a la manera de enfocar la obra de la crítica literaria. Ambos campos asignan o pueden asignar diferente valor a la obra. Una misma novela, por ejemplo, puede ser valiosísima para la crítica literaria y de poca importancia para la psicología, sin que eso signifique que sólo un punto de vista es verdadero. Tenemos el caso de la llamada "novela psicológica" que para la psicología analítica ha perdido mucho interés ya que, de algún modo, ha hecho su propia interpretación. No queda más que ampliar dicha interpretación o, en su caso, criticarla. Por el contrario, las novelas que no llevan una intención psicológica se construyen sobre supuestos psicológicos implícitos que, en la medida de la inconciencia del autor, se ofrecen por sí mismas en forma pura e ingenua para el discernimiento crítico. En la novela de intención psicológica el autor no deja los supuestos psicológicos en su forma natural sino que se impone el trabajo consciente de re-formarlos e iluminarlos psicológicamente.

La escuela de psicología médica inaugurada por Sigmund Freud ha inspirado a lo largo de nuestro siglo a historiadores y críticos literarios para hacer una relación entre la obra y la vida íntima y personal del autor. Al proceder así no han hecho más que proveyernos de un atractivo mosaico general que muestra el entretreído de la vida personal del escritor y cómo de ésta se elevan, en algún sentido, las disposiciones creativas. Esta relación de por sí evidente desde que las obras dejaron de ser anónimas fue puesta por Freud en términos científicos aunque, por sus mismos postulados, se mostró incapaz de llevar su explicación más allá de la temprana infancia. En una aplicación indiscriminada este método ha conducido a un biografismo estéril que hace del escritor un caso de psicopatía sexualis valiéndose en muchas ocasiones de las más sórdidas indiscreciones sobre la vida de los autores. Jung se opuso a juicios del tipo: "este escritor es un narcisista", ya que es polémico utilizar para el arte una terminología médica específicamente creada para describir la patología de la neurosis. Ni el arte es neurosis ni la neurosis arte y proceder de otra manera es confundir categorías. Todos tenemos un complejo paterno y una carga sexual y el hecho de que un escritor se vea influido por la relación con su padre o que otro revele en sus escritos una sexualidad reprimida no lo ubica más que dentro del universo de lo humano, son precondiciones psíquicas universales sin que esto nos conduzca a ganar mucho sobre la obra literaria ya que la misma reducción puede ser hecha de otros casos, incluidos los desórdenes mentales y sus aberrantes productos -se puede, en un caso extremo, dar el mismo tratamiento al crítico que al decir tal o cual cosa de la obra no hace sino poner al descubierto sus traumas, etc.

Jung va más lejos al afirmar que el psicoanálisis es un método corrosivo ("corrosive method") ideado para lidiar con los fantasmas

de la histeria, para tratar con una estructura enferma que debe ser derrumbada, pero que aplicado al arte tan sólo nos permite encontrar al homo sapiens detrás del lustre de la obra literaria. Al llegar siempre al mismo fondo humano las explicaciones psicoanalíticas adolecen de monotonía: la misma cantaleta que se escucha todos los días en el consultorio del psicoterapeuta. La analogía de Jung es clarísima: un examen post mortem del cerebro de Nietzsche nos daría información acerca de su humana estructura cerebral y de la particular forma de parálisis que lo mató, ¿pero acaso explicaría su Zarathustra?

Como hemos dicho antes la diferencia esencial entre la aproximación a la obra literaria de Freud y la de Jung radica en los distintos métodos de "interpretación" de los contenidos psíquicos. El método de Freud se basa en una técnica médico-psicológica de investigación de los fenómenos patológicos. Esta técnica se ocupa de encontrar los medios de penetrar la conciencia y acceder al así llamado inconsciente. Ahora bien, dicho inconsciente es, antes que nada, el depositario de contenidos psíquicos "reprimidos" que, debido a su incompatibilidad con los valores conscientes se van constelando fuera de la conciencia, lo reconozcamos o no. La incompatibilidad se basa en una moral, es por eso que lo reprimido tiene ese tinte de transgresión inmoral: lo obsceno, lo infantil sexual, lo criminal, etc., en la mayoría de las veces se muestra la pulsión sexual. Freud consideró que la via regia al inconsciente eran los sueños (Jung, a su vez, consideró a los complejos como esa via regia anterior a los sueños). Su método busca afanosamente recopilar e interpretar toda esa evidencia circunstancial que pueda contribuir a llegar hasta la base inconsciente e instintiva de la conciencia. Freud llama a esa evidencia "símbolo".

Ahora bien, es necesario aclarar que Jung distingue estrictamente entre símbolo y signo. Para él, el símbolo (del gr. symbolon=profesión de fe, symballo=juntar amontonando) es la imagen de un contenido que en su mayor parte trasciende a la conciencia, que postula algo múltiple y diverso difícil de enunciar para la conciencia. Por eso Jung no está de acuerdo con que Freud llame símbolo a lo que sólo son signos (figuras encubridoras) de algo que había ya pasado por la conciencia. Para Freud no existen arquetipos (en sentido junguiano) ya que los contenidos del inconsciente proceden exclusivamente de la biografía del individuo, es por eso que cuando la represión cesa y dichos contenidos afloran no pueden ser más que signos. En cambio, para Jung los arquetipos que surgen del "inconsciente colectivo" son verdaderos símbolos ya que intentan expresar algo para lo cual no hay adecuada expresión verbal. Lo importante aquí es notar que la distinción precisa entre signo y símbolo conduce a dos maneras esencialmente distintas de interpretar los contenidos de una obra literaria. Si tomamos, por ejemplo, un poema como signo llegaremos a lo siempre-humano que está detrás, un análisis de este tipo tendría la virtud de atacar directamente al fanático admirador que vería (desilusionado), tras el lustre de la obra, a un hombre común y

corriente y al poema como un signo de su oculta psicopatía sexual. Por el contrario, una consideración simbólica de un poema nos pone en situación de ver el significado de dicho producto. El lector encontrará una descripción de estos dos métodos de interpretación (reductivo y constructivo) aplicables a sueños y fantasías en el apéndice de nuestra obra.

El psicoanálisis asume, arbitrariamente, que la neurosis tiene como base la represión sexual. Esta hipótesis errónea hace al psicoanálisis un cuerpo doctrinal: la "doctrina de Freud". Siempre que lo consideró necesario, Jung opuso enérgicas objeciones al aspecto doctrinal del psicoanálisis propugnando por un concepto más amplio de la libido. La represión de los deseos primarios hace necesaria la existencia, para Freud, de un hipotético "censor" de los sueños que tendría su analogía en un "censor" de las obras literarias cuya función sería poner en un lenguaje disfrazado todo aquello que ofende la conciencia moral del escritor. En suma, Jung propone, en oposición al psicoanálisis, que la psicología al acercarse a la obra de arte:

- 1) Se libere de prejuicios médicos
- 2) Se apegue al significado de la obra misma

Respecto al segundo punto, Jung piensa que la obra es suprapersonal. En otras palabras, es un objeto, producto de la "organización creativa" de todos sus determinantes y precondiciones. La obra no está necesariamente en una relación mecánica con su autor.

Un paso original en la concepción y análisis junguiano del escritor y el artista en general consiste en ya no ver a este como persona sino fijar la atención en el proceso creativo que lo mueve. La conciencia del escritor puede situarse a un lado, con respecto al proceso creativo, es decir, puede no identificarse con él. Es este el caso de los escritores que reconocen la inspiración, la creación irracional, etc. En una segunda posibilidad la conciencia del escritor puede situarse a la par del proceso creativo identificándose con éste. De ser así se crea la ilusión de que dicho proceso es el producto directo y consciente de una intención encaminada a un fin (este es el caso del escritor que compromete su obra con una causa, el escritor que denuncia, etc.). Frente a estas dos posibles situaciones de la conciencia del autor, Jung es categórico al afirmar que la opinión del autor respecto al proceso creativo de su obra no es en modo alguno definitiva. Semejante afirmación encuentra amplia base en la evidencia psicológica que confirma el influjo del inconsciente sobre los procesos de la conciencia.

Por otra parte, a tal grado cobra existencia independiente la obra literaria que pueden verificarse dos pruebas. La primera, una prueba directa, nos muestra cómo una obra dice más de lo que el escritor intentó o pretendió para sus lectores y críticos contemporáneos. Una segunda prueba, indirecta, nos muestra cómo una obra no dice y no

significa nada para los lectores y críticos contemporáneos (pese a las intenciones del autor) y sin embargo está llena de sentido para las generaciones posteriores de críticos y lectores que, a su vez, encontrarán contenidos independientes de los propuestos conscientemente por el escritor. Es importante para nuestro análisis notar cómo en la concepción de Jung el punto de vista se desplaza del escritor como persona hacia el proceso creativo. En esta dinámica el poeta o el novelista son vistos como reaccionando a los influjos del proceso.

Desde que comenzó a pensar el fenómeno literario, Jung distinguió dos modos de crear. En 1922 los describió como "intencional" y "espontáneo" pero en 1930 define una terminología y habla del modo psicológico y el modo visionario de crear, además describe ampliamente dichos conceptos y da ejemplos literarios de cada modo de crear. A continuación haremos un resumen de dichos conceptos.

Modo psicológico. El modo psicológico de crear abarca todos aquellos contenidos que están comprendidos en el ámbito de la conciencia humana. Allí encontramos las lecciones que da la vida, las vivencias traumáticas, las pasiones, la vivencia amorosa y las crisis del destino humano, en suma, todo lo que es "eternamente" conocido, es decir, una "vivencia primordial". El escritor procede de la siguiente manera: su experiencia o sensibilidad poética se eleva sobre la percepción común y comprende un determinado material psíquico que luego se expresa formalmente. La eficacia de este modo de crear radica en que el lector, a través de la obra, percibe con claridad lo que antes había evadido con molestia o aquello que sólo había sentido o pensado de manera obtusa. Por medio del arte una vivencia primordial psicológica se le ha presentado con mayor riqueza de significación.

El modo de crear psicológico se puede expresar tanto en prosa como en verso, procede en su mayor parte de la intención consciente del autor que busca provocar tal o cual efecto. El escritor tacha aquí y añade más allá, enfatizando o modificando siempre con cuidadosa observancia de la forma y el estilo. El autor que crea de este modo se identifica con el proceso creativo, es decir, pone en igualdad existencial su yo con la obra. Visto desde el punto de vista de la creación resulta transparente cómo se pasa de la vivencia a la formalización. Desde el punto de vista de la lectura el modo de crear psicológico no propone un problema de significado: es lo siempre conocido. La experiencia psicológica se explica por sí misma y no hay más trabajo para el psicólogo. Si, como dice Jung, el psicólogo no ha de ahondar en por qué se enamora Fausto de Margarita, la común práctica de psicoanalizar al personaje no tiene lugar en la psicología analítica. Notemos que la imposibilidad de psicoanalizar, propiamente, a un personaje viene dada por la misma obra ya que no hay manera de realizar la anamnesis de su personalidad. Lo cual, como bien sabemos, no ha impedido que se hagan intentos al respecto, intentos que desde un principio están condenados a valerse de interpretaciones cliché. Cabe la posibilidad, por otra parte, de que la misma obra proporcione toda la información para hacer

la anamnesis del personaje (prolijas descripciones de infancia, tensión psíquica de opuestos, indicios de complejos, sueños, asociaciones de palabras, fantasías, etc.) pero en ese caso ya no estamos exactamente frente al modo psicológico de crear sino ante la "novela psicológica", de la cual hablamos antes.

El modo de crear psicológico hace una descripción de hechos renunciando a la intención "psicológica" y, sin embargo, muestra un trasfondo psíquico en forma pura, en mayor o menor grado según el autor actúe más o menos inconscientemente. En esta categoría se mueven la novela de amor, la de ambiente, las de detectives al estilo de Conan Doyle, el poema didáctico, muchos poemas líricos, las fábulas, la tragedia y la comedia. En cierta medida, la novela psicológica como género, al estilo de Adolphe de Benjamín Constant quedan comprendidas en el modo psicológico de crear aunque por sus cualidades resultan interesantes sólo en forma relativa para la psicología.

Antes de seguir adelante con el siguiente modo de crear consideramos importante advertir que cuando se dice que en el modo de crear psicológico el autor se mueve en el ámbito de la conciencia tanto en sus contenidos como en su forma de escribir no queremos decir que este tipo de obras estén en forma absoluta bajo el control del autor sino que se mueve dentro de los límites de lo que es psicológicamente comprensible y concebible. En este caso los influjos del inconsciente sobre la obra funcionan en la misma medida e importancia que como lo hacen normalmente sobre la conciencia. No es de ninguna manera poco frecuente que pese a las intenciones propuestas del autor la obra signifique mucho más.

Modo visionario. Este modo de crear se caracteriza por exigir desde un principio interpretación. Produce extrañamiento en el lector quien ve rebasada su comprensión por un contenido cuya enormidad no le es en absoluto familiar: se enfrenta a lo desconocido. El modo de crear visionario se mueve en el amplio rango de lo prehumano y lo sobrehumano y crea obras que en ocasiones rompen los estándares del valor ético y estético. Con estas obras pueden fallar las definiciones que plantean el arte en términos de belleza. Lo grotesco, lo burdo y lo feo son medios adecuados cuando lo que se quiere expresar sobrepasa el humano entendimiento. En no pocas ocasiones la crítica literaria ha fallado al considerar estas obras -la crítica más simplista se ha deshecho del problema etiquetándolas como "rica fantasía" o "licenciocidad poética".

La experiencia visionaria puede hacerse más aprehensible cuando llega envuelta en un ropaje histórico, mitológico o literario, semejantes recubrimientos no actúan en demérito de su profunda significación. Algunas veces se siente la inclinación a considerar las obras visionarias como productos patológicos. Ya hemos visto cuán firme es la oposición de Jung contra esta forma de considerar el arte. De hecho es tan válido considerar al arte como un producto psicótico como, a la inversa, ver los productos psicóticos como obra artística (sorprende

en no pocas ocasiones, por lo demás, la cordura y riqueza de significado de algunos productos psicóticos, no obstante lo cual debe impedirse la confusión de categorías). A fin de cuentas, el carácter original del arte, libre de prejuicios médicos, es tan importante para Jung que él piensa que hay que defender la seriedad de la vivencia primordial (psicológica y visionaria) incluso contra el autor mismo.

No cabe la mínima duda que frente al modo visionario de crear se han levantado las más crueles oposiciones así como el elogio más desmesurado. En primer término no hay forma válida de negar la existencia de obras literarias que surgen en forma casi espontánea y completas de la pluma del autor imponiéndose en forma y contenido. Quien escribe se sorprende de lo que escribe y es, a un mismo tiempo, lector y escritor de la obra. En la moderna sociedad burguesa que produce literatura para las masas como una mercancía cuyo fin es la riqueza se es escéptico en cuanto al modo de crear visionario debido, desde luego, a su incierto valor comercial y a una particular ética del trabajo pero, por otra parte, persiste la ilusión sentimental del artista "inspirado" como un resabio del romanticismo que la sociedad burguesa se empeña en conservar. Evitando en lo posible caer en idealismos o en escepticismos materialistas la historia de la literatura sabe de numerosos casos de lo que Jung ha llamado el "modo de crear visionario". En estos casos el escritor siente que su más íntima naturaleza se está desvelando. Vale decir lo mismo en términos de la psicología analítica: El self (en alemán selbst=sí-mismo) como arquetipo central del inconsciente colectivo se manifiesta tendiendo a la totalidad a través de símbolos unificadores del consciente e inconsciente que gracias a su plasmación artística constituyen producciones altamente significativas.

Lo anterior no debe ser interpretado como si el self se "propusiera" lograr tal o cual cosa, como lo haría una persona. De los fenómenos del inconsciente sólo conocemos sus manifestaciones, de las cuales muy relativamente puede inferirse una intencionalidad al estilo del "yo". En cuestiones de este tipo Jung sólo se limitó a hacer sugerencias. Queda, además, por describirse un problema de delimitación puesto que de la misma forma que en el modo de crear psicológico no puede decirse que el artista esté libre de las influencias del complejo creativo autónomo tampoco puede negarse que en el modo de crear visionario el artista está influido por su educación técnica consciente.

Pero volviendo nuevamente al modo de crear visionario, contamos con una lista de ejemplos proporcionada por Jung:

Pastor de Hermas, apócrifo bíblico  
Nibelungenring, Wagner  
Olympischer Frühling, Spitteler  
Goldnem Topf, Hoffman  
Faust (II), Goethe

La divina comedia, Dante  
Grüne Gesicht, Meyrink  
Das Reich ohne Raum, Goetz  
Der tote Tag, Barlach

Así como en obras de Blake, Nietzsche, Poimandres, Francesco Colonna, Jacob Böhme y otros.

El investigador Morris Philipson en su excelente Outline of a Jungian Aesthetics (11) ha hecho notar que, probablemente debido a un excesivo interés en las producciones visionarias, el tratamiento que Jung da a las obras que proceden del modo psicológico de crear sea insuficiente ya que muchas de estas obras no se explican en modo alguno "por sí mismas" como parece sugerir Jung. Esto último nos lleva directamente al siguiente punto importante en la relación entre literatura y Psicología Analítica: la significación psicológica social de la literatura.

De acuerdo con su metodología habitual Jung comienza por establecer a la literatura como un fenómeno. Es decir, como un objeto específico que simplemente "es". Esta aseveración resulta especialmente acertada en el caso del modo visionario de crear cuando la obra es, en virtud de su espontaneidad, "como la naturaleza". La religión, como la poesía y el conjunto que denominamos literatura surgen naturalmente cumpliéndose en sus propias finalidades dentro de lo que podríamos llamar la "economía psíquica" humana. En el específico caso del modo de crear psicológico el escritor cumple antes que nada su personal vivencia poética, individual. De aquí se desprende que para Jung, al menos en primera instancia, la literatura no pretenda significar en absoluto. Sin embargo, de la misma manera que la lengua es inconcebible en un hombre aislado la literatura es asimismo, en sus orígenes, una literatura para la comunidad. Es como los "grandes sueños" de los primitivos que, a diferencia de los "sueños pequeños", deben ser comunicados a toda la tribu. Es en ese mismo acto que el sueño (la vivencia religiosa, el poema, etc.) es ex-puesto para ser recuperado de acuerdo con ciertas categorías de pensamiento, determinados conceptos o imágenes. De manera análoga la psicología, al apropiarse de la literatura la saca del reino del arte y el elemento creativo que le es inherente y debe interpretarla poniéndola en relación con otros fenómenos.

Es evidente, en vista de lo que precede, el porqué la Psicología Analítica pone en entredicho a aquella literatura que pasando por encima de la "vivencia primordial" es hecha con la intención de llegar a cada vez mayor número de lectores, o con el abierto fin de denunciar políticamente, divulgar científicamente, etc. Semejante "literatura" procedería en principio de la voluntad cuando el arte es in statu nascendi equiparable a un "complejo autónomo" que se activa desde el inconsciente. Sin embargo, y adelantándonos a refutar la frecuente acusación de "individualismo burgués" que se hace pesar sobre Jung diremos que la Psicología Analítica ha puesto de relieve

las conexiones entre literatura y sociedad con base en el concepto de la "compensación".

Jung tomó el concepto de compensación de la psicología de Adler pero sin restringirlo al "contrapeso" del sentimiento de inferioridad, lo comprende como una función extendida en forma universal de contrapeso, como autorregulación del aparato psíquico. La actividad del inconsciente funciona, en este sentido, como compensado la unilateralidad de la disposición consciente. Para dilucidar obras de carga simbólica como las poesías de Blake o una obra de presentimientos visionarios como la de Dante la psicología analítica se vale de material comparativo y de una terminología muy precisa. De acuerdo con esta terminología dichas obras surgen del inconsciente colectivo. Ahora bien, Jung distingue el "inconsciente personal" del "inconsciente colectivo", este último no se compone de adquisiciones personales sino de potencialidades heredadas del funcionar psíquico. Son las conexiones mitológicas, motivos e imágenes que se repiten espontáneamente en todas las culturas. Lo inconsciente colectivo conjunta todos los "arquetipos" que son, a su vez, sistemas dinámicos -y no como se malinterpreta imágenes o ideas determinadas, el arquetipo es más bien un "pattern"- de disposiciones que aparecen en la forma de modelos, imágenes, cursos, representaciones, etc., vinculadas de algún modo a la estructura cerebral. En vista de la amplitud de este y otros conceptos junguianos remitimos al lector al apéndice.

El siguiente señalamiento de Jung (tomado de "Psychology and Literature") nos pone nuevamente en camino de entender las relaciones entre literatura y sociedad: "What is of particular importance for the study of literature in these manifestations of the collective unconscious is that they are compensatory to the conscious attitude. This is to say that they can bring a one-sided, abnormal, or dangerous state of consciousness into equilibrium in an apparently purposive way". Arribamos, así, a una cuestión particularmente significativa: ¿en qué relación está una obra con la conciencia de la época a que pertenece? Recuérdese que conforme a los postulados de Jung sería un error remontar la obra exclusivamente a su autor, especialmente la gran literatura constituye un mensaje para los contemporáneos y su tiempo: Fausto dice algo a cada alemán así como Pedro Páramo a cada mexicano. Y esto porque cada época, como un individuo, tiene su situación de conciencia particular, su limitación visual que por lo mismo requiere su compensación. Los modos de crear psicológico y visionario conducen a la satisfacción de esta necesidad sin importar si es hacia el bien o el mal, hacia la construcción o destrucción de un orden dado ya que en este caso no puede hablarse en términos morales sino de un proceso psíquico natural. La importancia social del arte, para la psicología analítica, está en su valor educativo para una época dada.

Por el lado del escritor, su verdadera ventaja -en cuanto vehículo del inconsciente colectivo o del self como arquetipo central de la

totalidad- reside en su poca adaptación al espíritu de la época lo cual le permite proponer novedosas vías para los problemas de la humanidad en tránsito. El, en tanto artista, es un hombre "colectivo" que habla con la efectividad de mil lenguas aunque, es casi innecesario señalarlo, los intentos de compensación no necesariamente son exitosos pues la conciencia es reacia a aceptar lo propuesto por el inconsciente.

Como educador de su tiempo al artista se le impone una tarea titánica en aras de la cual se sacrifican, no pocas veces, todos esos detalles que hacen la vida soportable para un hombre común. Como regla general la insatisfacción en la vida de los artistas y su carencia de seguridad en lo material no debe ser entendida como una fatal predestinación metafísica sino como una consecuencia natural de su unilateridad por alcanzar lo que se le impone como "destino". Para la psicología analítica el escritor, pues, debe ser entendido a partir de su arte sin enfatizar sus deficiencias personales que, por lo demás, son como las de cualquier otra persona. Como conclusión de su ensayo de 1930 sobre psicología y literatura Jung puntualiza: "The personal life of the poet cannot be held essential to his art -but at most a help or a hindrance to his creative task. He may go the way of a Philistine, a good citizen, a neurotic, a fool or a criminal. His personal career may be inevitable and interesting, but it does not explain the poet."

Queremos mencionar todavía un aspecto que nos parece muy encomiable en las ideas literarias de Jung, nos referimos al derecho que reconoce a la crítica para analizar las obras de acuerdo con los específicos valores literarios de las mismas. En ninguno de sus escritos se siente la pasión dogmática de proponer un método aplicable en todos los casos, exceso en el que sí han caído otras escuelas y que arrastra al lector fuera de la literatura. La Psicología Analítica no sustituye a la crítica, ni a la estética ni a la filosofía de la literatura, simplemente pone en manos de los críticos una herramienta más para una hipotética valoración del objeto artístico.

### Literatura e iniciación

A lo largo de nuestro análisis de Cerca del fuego utilizaremos la palabra "iniciación" o "iniciático" con lo cual nos referimos a un aspecto general que la alquimia comparte con los ritos de las comunidades primitivas, las religiones y las sociedades secretas. Nos parece también que el concepto de iniciación es muy útil para caracterizar un componente esencial de la tradición hermética, tan dispersa y replegada después del advenimiento de las ciencias exactas y la sobrevaloración de la razón como guía oficial a partir del siglo XIX. En tal sentido, ofrecemos a continuación algunas precisiones terminológicas sobre dicha palabra así como unos cuantos puntos de

contacto que resaltan a primera vista entre la tradición hermética, la leyenda y la literatura no sin advertir que en el siguiente capítulo es donde se incluye una explicación más detenida acerca de la alquimia.

El historiador Mircea Eliade define "iniciación" como el "conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado" (12). La iniciación, entonces, significa una modificación del ser. En la práctica dicha modificación se alcanza mediante pruebas de carácter simbólico de las cuales sale el neófito convertido en ~~plaz~~. De manera general, la mayoría de las pruebas iniciáticas se basan en el simbolismo de la muerte como el término de una existencia y el paso necesario para un renacimiento. Característicos de este tipo de iniciación son los ritos de pubertad a través de los cuales el joven se introduce plenamente en su comunidad. Pero las iniciaciones también introducen al neófito en el mundo de los valores espirituales, es decir, en los mitos, las tradiciones sagradas, sus divinidades y su historia. En todo lo anterior hemos tenido siempre en mente a las sociedades primitivas y a las entidades comunitarias antiguas, sin embargo, existen, y son relativamente más conocidos, los ritos de iniciación grecolatinos y tibetanos.

Del carácter iniciático del cristianismo, base indiscutible de nuestra cultura, sólo habremos de mencionar el hecho de que conforme se fue dando la helenización cristiana, sobre todo en los siglos III y IV, el cristianismo adoptó un lenguaje de tipo místico y lo aplicó a su propia simbología iniciática que, como es bien conocido, gira en torno a dos ejes principales: el bautismo y la eucaristía. Un papel muy importante juega la filosofía neoplatónica en la consolidación de una especie de misterios cristianos que, conforme avanzamos en la Edad Media, se desplazan hacia las costumbres folclóricas y motivos literarios que con mayor o menor grado de desacralización conservan todavía una supervivencia de antiguos ritos.

Durante la Edad Media, en el siglo XII, tenemos todas las novelas protagonizadas por el rey Arturo, el Rey Pescador, Parsifal y todos los héroes que buscaban afanosamente el Santo Grial. Desde un punto de vista psicológico todas las leyendas y poesías populares relativas al sepulcro de Cristo y al recipiente que contenía el secreto del alma de Cristo significan una reacción del inconsciente frente a una religión institucionalizada que reprimió la formación espontánea de símbolos. La religión anquilosada se expresa en el mitologema del "rey viejo y enfermo" de la leyenda del Grial. Anfortas, el rey viejo y herido mortalmente, debe abdicar el trono a favor de Parsifal cuando este último plantea la cuestión relativa al Grial. La herida del rey Anfortas se localiza en la región genital o la del muslo, lo cual probablemente sugiere el problema de la sexualidad no resuelto por el cristianismo. Parsifal como héroe que es ha de enfrentar diversas pruebas para salvar al rey. Prescindiendo de las distinciones estrictas entre tradición, leyenda y literatura es claro que muchos

de los temas mencionados han pasado a formar parte de la tradición literaria occidental de manera similar a como sucedió con todo el arsenal mitológico que una y otra vez se presenta en las más modernas composiciones.

De entre todas las tradiciones iniciáticas la alquimia merece un lugar especial debido a su continuación desde la antigüedad tardía hasta bien entrada la historia moderna de nuestra cultura occidental. Aunque el esplendor de la alquimia termina durante el siglo XVII se sabe de continuadores aislados del arte regio hasta en pleno siglo XX y por todas partes del mundo ( por ejemplo Gustav Meyrink, de Austria y Jorge Cuesta, de México ). La atracción que ejercen las doctrinas herméticas se debe, sin duda, al fondo arquetípico de los temas iniciáticos siempre presentes en el alma humana y que tan bien se expresa en el opus alchymicum. Los alquimistas, como se sabe, produjeron miles de textos cuyo interés era consignar y transmitir en forma velada sus descubrimientos. Aunque tales escritos, llenos de símbolos y recetas, poco tienen que ver con lo que actualmente entendemos por literatura y cumplían, más que nada, la función comunicativa de un saber secreto para un determinado circuito sociocultural, irradiaron una poderosa influencia sobre los temas folclóricos y literarios de los siglos posteriores.

Distinguir lo literario de lo no-literario es tarea propia de una teoría de la literatura. Como el lector se habrá podido dar cuenta este es uno de los puntos que habría que desarrollar frente a lo complejo y variado de la literatura hermética. A manera de punto de referencia provisional hemos elegido el tema iniciático, así, hemos determinado por lo menos el contenido general y común de una multitud de textos. Como prueba de que nuestra elección no es arbitraria está el hecho de que ya en el Pimander, el primero de los tratados que contiene el Corpus Hermeticum (siglo II d.c.), se nos describe la ascensión del alma a través de las esferas planetarias para librarse de las cadenas que le atan al mundo material y poder llegar así hasta el reino de Dios. Sin embargo, si el tema iniciático ha de rebasar el plano de la filosofía o ha de ser más que una doctrina para el uso de un grupo secreto debe reorganizar sus contenidos y conocimientos de acuerdo con las reglas y convenciones de una estructura propiamente literaria y mostrar una intención estética. Un ejemplo de tal coincidencia son los Fideli d'Amor, una milicia secreta y espiritual que profesaba el culto a la "Mujer única" y la iniciación al misterio del amor. Este grupo se esparcía por Italia, Francia y Bélgica durante el siglo XIII. Los Fideli d'Amor tenían reuniones secretas y hablaban un lenguaje oculto. Produjeron poemas de amor que pintaban a la mujer en la más alta representación de Sophia.

Los cuentos de hadas, con su pintoresca narrativa, constituyen por sí solos todo un género literario cargado de innumerables símbolos iniciáticos. En este mismo orden se encuentran todos aquellos relatos mitológicos que en forma de literatura oral o escrita exponen las

pruebas y peligros que los héroes han de enfrentar para llegar a la soberanía o la inmortalidad. Con Dante Alighieri (siglo XIV) se perfila un fenómeno importante para la literatura iniciática: la comunicación de un saber secreto a través de un manejo asombroso de la retórica. El arte literario se vuelve entonces un medio para comunicar una teología, una metafísica o una soteriología.

Mircea Eliade cree encontrar temas iniciáticos en obras de la literatura moderna como Ulysses de James Joyce y The Waste Land de T.S. Elliot, creaciones que, sin embargo, no pueden ser incluidas en un determinado círculo hermético. Según Eliade: "los críticos se ven cada vez más atraídos por las implicaciones religiosas y muy particularmente por el simbolismo 'iniciático' de las obras literarias modernas. La literatura desempeña un papel considerable en las civilizaciones occidentales contemporáneas... C.G. Jung ha hecho hincapié en el hecho de que el proceso que él llama de individuación y que, según él constituye la meta última de la vida humana, se realiza a través de una serie de 'pruebas' de tipo iniciático" (13).

La prodigiosa imaginación del artifex alquimista, ahora ya despojada de su operatio práctica, se volvió una inagotable fuente libresca de metáforas, imágenes, símiles y expresiones que influyó a los escritores posteriores al siglo de las Luces. Cuando se consolida nuestro moderno concepto de literatura, en el siglo XVIII, la vasta tradición hermética se incorpora a la moderna literatura burguesa por la vía intertextual. Aunque en épocas más recientes no es tan común encontrar alusiones directas al arte regió los temas iniciáticos en sí mismos surgen con la naturalidad de los sueños y las imágenes inconscientes. Como veremos, Cerca del fuego de José Agustín es un ejemplo de este tipo de literatura que conscientemente plantea un tránsito iniciático pero que también recupera la antigua simbología alquimista. En la novela de José Agustín se nota, a través de la singular trama, un sentido oculto: la tradición de la olvidada sabiduría hermética. El autor ha intentado con todas sus fuerzas sacar a la luz del día la imperiosa necesidad de una transformación interior y el misterio de las fuerzas creativas que producen la literatura.

## NOTAS

- 1.- Freud, Sigmund, Obras Completas, t. II, p. 2139. Biblioteca Nueva, Madrid: 1973.
- 2.- Mehlman, Jeffrey, "Entre el psicoanálisis y la Psicocrítica" en Psicoanálisis y crítica literaria, Akal Editor, Madrid: 1981. Este artículo es especialmente interesante ya que ubica a la Psicocrítica entre el "New Criticism" inglés representado por Roger Fry y la influencia del crítico norteamericano E. Kris dando así a la escuela Psicocrítica un más amplio origen. Tiene además la virtud de presentar en forma resumida pero detallista y con ejemplos las ideas de Mauron.
- 3.- Ontañón de Lope Blanch, Paciencia, "El psicoanálisis como instrumento de la crítica literaria" en Literatura y Psique Universidad Autónoma Metropolitana, México: 1990.
- 4.- Mauricio Beuchot/Ricardo Blanco comp., Hermenéutica y literatura Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México: 1990.
- 5.- Ricoeur, Paul, Hermenéutica y Estructuralismo, Ed. Megalópolis, Buenos Aires: 1975, p. 16-17.
- 6.- Ibid., p. 19.
- 7.- Jung, Carl Gustav, Contributions to Analytical Psychology, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD, London: 1928.
- 8.- -----, Modern Man in search of a soul, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD, London: 1934.
- 9.- -----, Realidad del alma, Ed. Losada, Buenos Aires: 1940.
- 10.- Esta pequeña obra se puede consultar en la autobiografía de Jung titulada Recuerdos, sueños y pensamientos y es el único intento literario del psicólogo suizo que, aunque pequeño, le diferencia de otros psicólogos.
- 11.- Philipson, Morris, Outline of a Jungian Aesthetics, Northwestern University Press, USA: 1963, p. 169, 170.
- 12.- Eliade, Mircea, Iniciaciones místicas, Taurus, Madrid: 1975, p. 10.
- 13.- Ibid., p. 219, 220.

## CERCA DEL FUEGO: UNA SUENONOVELA

"Ars requirit totum hominem"

### La alquimia: el arte regio

Aunque la novela Cerca del fuego de José Agustín no sigue estrictamente todos los patrones iniciáticos de la alquimia ni tampoco hace uso extensivo de terminología hermética será conveniente, antes de pasar al análisis concreto de cada cuento de la novela, dar algunas nociones respecto al opus alquímico en general ya que eso nos permitirá ver no sólo las similitudes sino las diferencias. Queremos de antemano disculpar la brevedad y la rapidez con que tratamos un tema tan complejo sabiendo que no hay nada mejor que remitir al lector a la obra fundamental Psicología y Alquimia de C.G. Jung (1), ahí encontrará el tratamiento original del tema que nosotros tan sólo quisimos proseguir. Otro estudio a la vez sencillo e ilustrativo respecto a la alquimia en general es el de F. Sherwood Taylor Los alquimistas (2).

En el origen de la alquimia se encuentra, con toda probabilidad, el arquetipo y el mito de la madre-tierra que guarda en su vientre las materias embrionarias. El hombre, con su trabajo, puede tomar los materiales de ese gran "laboratorium" y transmutarlas logrando así una especie de parto. Si esto es cierto la alquimia es, desde sus principios, un trabajo que involucra la vida toda del hombre: su cuerpo, sus intenciones y su imaginación.

No debe pensarse que la alquimia surge como un producto original del Medioevo europeo. La alquimia hunde sus raíces en una gran cantidad de corrientes históricas. Durante los siglos XII y XIII llega a Europa procedente de la cultura árabe: fueron los cruzados los primeros en conocer el arcana artis. Los árabes por su parte, grandes helenistas, habían adoptado y desarrollado la alquimia de los griegos y los alejandrinos que, se supone, lo aprendieron de los egipcios.

El Corpus Hermeticum se difunde en Europa, traducido al latín, hasta el siglo XV. La Tabla esmeraldina, texto fundamental de la hermetica atribuido a Hermes Trémeqisto, ya circulaba en occidente desde el siglo XII (3). Junto a estos libros básicos surgieron gran cantidad de textos "herméticos" escritos con un deliberado estilo egipciaco. Prevalece la opinión de que muchos de estos textos son espurios o proceden de antiguos textos griegos.

Hacia el siglo XIV la alquimia constituye una verdadera fiebre colectiva. En el peor de los casos, muchos de los adeptos se obsesionan por obtener oro a partir de materias inferiores y vulgarizan o tergiversan así el arte, a estos charlatanes codiciosos se les llamaba despectivamente "sopladores". Los alquimistas más dedicados repetían muchas veces: "aurum nostrum non est aurum vulgi" (nuestro oro no es un oro vulgar). El siglo XVI constituyó el último esplendor y la decadencia de la alquimia. Fue el Iluminismo con su marcado énfasis en la razón y la ciencia el que asestó el golpe mortal a los filósofos alquimistas pues no podía tolerar una ciencia que regia su búsqueda bajo el lema de: "ignotum per ignotius, oscurum per oscurius". Pero fue a partir precisamente de los nada desdeñables descubrimientos alquímicos que los científicos iluministas y el consecuente racionalismo científico desarrollaron la moderna química. Por su parte, el remanente de alquimistas, frente al contradictorio espíritu de los tiempos, se entregaron a especulaciones cada vez más barrocas dando pie al surgimiento de lo que se ha llamado la "pseudohermética", una alquimia despojada de su base material que en el peor de los casos producía estériles juegos de la razón.

Los alquimistas buscaban como meta primordial obtener mediante sus trabajos sobre las sustancias la "piedra filosofal". Para esto se valían de algunos instrumentos, el principal de los cuales es el horno o athanor. Dentro de el horno colocaban el vas hermeticum, un recipiente vítreo en el que hacían sus combinaciones y le aplicaban calor soplando con un fuelle que simulaba la respiración humana. En su incansable búsqueda los alquimistas trabajaban con sustancias varias como el mercurio, el arsénico, alumbre, azufre, miel, hierro, y vinagre. Muchas de estas materias, por su volatilidad, representaban simbólicamente el carácter neumático o espiritual del trabajo. La materia prima sobre la que trabajaban era una combinación sumamente explosiva de azufre, carbón y nitrato. Desde luego, existen definiciones filosóficas de esta materia prima que en realidad está rodeada de misterio, Paracelso llegó incluso a asegurar que la prima materia era algo increatum (increado), las consecuencias de esta conclusión absolutamente herética son fácilmente observables en la moderna química y en el materialismo histórico.

También sabemos que su operación aunque libre no era absolutamente arbitraria y que no obstante la gran diversidad de puntos de vista entre los alquimistas se admite la existencia de cuatro fases denominadas de acuerdo con los colores que caracterizan su avance, estas son:

- 1.- melanosis o nigredo (ennegrecimiento)
- 2.- leucosis o albedo (enblanquecimiento)
- 3.- xantosis o citrititas (amarilleamiento)
- 4.- iosis o rubedo (enrojecimiento)

Estas cuatro fases también conocidas como cuatripartición de la filosofía se mantuvieron desde principios de la era cristiana hasta que en algún punto del siglo XV o XVI la literatura alquímica fue abandonando poco a poco la xantosis dejando el proceso reducido a tres fases. C.G. Jung ha sugerido que este cambio de la estructura cuaternaria a la triádica puede atribuirse a causas intrapsíquicas de carácter simbólico. A continuación haremos una breve exposición de cada una de las tres fases.

En concordancia con muchas mitologías que presentan la creación del mundo a partir de un caos primigenio, el alquimista empieza a "operar" sobre una massa confusa, esta prima materia ha de atravesar un proceso de disolución o putrefacción (putrefactio, solutio) que la hace ennegrecerse. Durante esta etapa el adepto puede morir debido a los vapores tóxicos que se desprenden, o incluso por las explosiones, se siente melancólico y desorientado por lo cual su estado es comparable a un descenso a los infiernos. Esta fase es la llamada nigredo y tiene su equivalente, en el proceso de individuación, en la confrontación con el arquetipo de la sombra. Algunos autores comparan la nigredo a un matrimonio (matrimonium) de lo masculino y lo femenino del cual se produce la muerte del hijo o de alguno de los consortes como un castigo por la unión que generalmente es incestuosa.

Es frecuente que el paso al enblanquecimiento o albedo se introduzca con el tema del baño o lavamiento (ablutio, baptisma). Este paso hacia lo blanco suele representarse con el tema de la resurrección: el alma vuelve al cuerpo, o bien con la obtención del blanco que como síntesis de todos los colores (cauda pavonis) representa el principio de la luz. A esta altura de la obra se alcanza una primera representación de la piedra filosofal en la imagen del lapis albus o terra alba.

En la segunda etapa o albedo rige la mujer y "surge la luz de la luna", de acuerdo con el lenguaje alquímico. Esto se logra con un prudente manejo del fuego que no debe ser tan fuerte que quemé o tan débil que se apague. La simbología alquímica es muy variada aunque gira en torno al tema de la "boda mística". Los antiguos alquimistas trabajaban con sus esposas o con amigas que llamaban soror mystica e intentaban lograr en el recipiente los "desposorios reales". Los participantes de esta boda son casi siempre descritos como madre e hijo, hermano y hermana o padre e hija buscando que el tono incestuoso obligue al adepto a intravertir el proceso y considerarlo como un proceso en su interior. A la albedo corresponde, en el proceso de individuación, la integración de la imagen anímica: el ánima en el hombre y el ánimos en la mujer. En la literatura alquímica, en general, y en la novela de José Agustín que analizamos la imagen anímica aparece como ánima dado que corresponde a la psique de varones.

A pesar de la gran importancia que los alquimistas dan a la albedo, ésta sólo es un paso hacia la meta, la rubedo o enrojecimiento que es el verdadero estado solar o luz de la conciencia al que se llega cuando se aumenta el fuego a su máxima intensidad. En esta fase la obra está concluida, se abre la retorta y la "piedra filosofal" comienza a irradiar su poder cósmico y sanador. El lapis philosophorum reúne en sí los contrarios y, como estructura cuaternaria, contiene los cuatro elementos del mundo. En el proceso de individuación, la piedra filosofal se corresponde con el surgimiento del arquetipo del self que representa el punto central de la personalidad que ha ampliado su conciencia y se encuentra en relación con lo inconsciente.

Hemos de advertir, sin embargo, que la piedra filosofal es sólo una de las representaciones que de la meta se hacían los alquimistas. También hablaban de una tintura blanca y roja ( a veces denominada agua permanens), o del oro (aurum), o de un misterioso elixir de la vida (elixir vitae). Desde luego, es verdad que la representación más común es la piedra filosofal que aparece como si fuera un dios terrestre (deus terrestris) o como hijo del cosmos (filius macrocosmi). Hacia esta meta se seguían dos caminos, una es la vía seca, el fuego (ignis noster), y otra la vía húmeda ( agua permanens ). Ya que los alquimistas no tenían reparo alguno en expresarse por medio de paradojas es común que el agua y el fuego mercuriales se usen indistintamente o intercambien sus propiedades (un agua quemante, etc.).

El éxito de la obra residía también en el vas hermeticum y en horno o atanor. Ha sido un frecuente error de los estudiosos de la alquimia el ver los recipientes como simples instrumentos cuando es evidente que ellos consideraban sus utensilios como objetos maravillosos (vas mirabile), al punto que algunos filósofos, como María la Profetisa, llegaron a enseñar que todo el éxito radicaba en el conocimiento de los recipientes. Su simple forma de huevo, o redonda para semejar el útero y el cosmos es ya una razón para hacernos pensar.

Algo que desconcierta a la mente moderna es el hecho de que para el alquimista su trabajo sobre la materia se halla indisolublemente ligado a su trabajo psíquico. El opus es tanto moral como físico por lo que se habla sin diferencia alguna tanto de las cualidades morales de las sustancias como de las cualidades físicas del alma. Veamos la opinión de Jung a este respecto: "Me inclino, pues, a admitir que es menester buscar la verdadera raíz de la alquimia menos en las concepciones filosóficas que en las vivencias de proyección del investigador individual. Así expreso la opinión de que el que trabajaba en la obra y en los experimentos químicos vivía ciertas experiencias psíquicas que se le manifestaban como un comportamiento particular del proceso químico" (4). Tenemos, entonces, que lo que el alquimista vivía era su propio inconsciente en forma proyectiva (6). Además debe recordarse que una fuente nada escasa para las visiones alquímicas son también los sueños, como ejemplo baste citar la Visio Arislei y la doctrina de Giovanni Battista Nazari.

La disposición psíquica del adepto no es menos importante ya que al considerar el opus como una tarea que requería toda su conciencia y humildad se ponía en la situación de extraer de la materia una especial cogitatio y a meditar en "los bienes celestiales" y en las virtudes morales. Para los alquimistas los sufrimientos del principio de la obra, durante la nigredo, eran el pase indispensable para alcanzar la paz. La opus era un verdadero trabajo al que había que dedicarse en cuerpo y alma. La expresión amor perfectissimus condensa esa disposición del adepto que tanto era moral como algo que se demostraba con hechos e incluso con un fervor religioso.

Dos importantes conceptos clave para comprender la esencia del opus alquímico son los de meditatio e imaginatio. La primera se refiere no a una mera reflexión sino a una relación dialéctica con las figuras del inconsciente, una verdadera técnica a la cual llegó también Jung por el lado psicoterapéutico. El adepto pensaba que por la meditatio se insuflaba de espíritu a la piedra que así adquiriría la posibilidad de sublimarse y volar. De la misma forma, al meditar sobre el agua esta se convertía en aqua vitae. La imaginatio, por su parte, se concibe como la quintaesencia del hombre, el condensador de todas sus fuerzas vivas tanto psíquicas como físicas. Tanto como de Dios de el hombre depende el éxito de la obra con lo cual se devuelve al hombre una importancia cósmica.

Existía también entre los alquimistas una actividad teórica que consistía en encontrar nombres pseudoquímicos y analogías para los cambios psíquicos que vivenciaban. La theoria condujo a los alquimistas a configurar la llamada filosofía hermética que floreció sobre todo durante los siglos XV y XVI cuando fue posible la amplia circulación de la traducción latina del Corpus Hermeticum. Los filósofos basaban su theoria en la idea de unidad cósmica en donde lo alto se corresponde con lo bajo como en un espejo.

Un importante rol dentro del pensamiento alquímico juega la figura de Mercurio que se considera como el símbolo donde se une el cosmos entero, lo físico y lo espiritual, lo metálico y lo líquido, el veneno y la medicina. Entre los atributos de Mercurio se encuentra lo terrestre (serpiente) y lo volátil (ave), la juventud y la vejez, sol y luna, etc. Cuando los alquimistas hablan de Mercurio se refieren no solo al argentum vivum (azogue) sino al espíritu mercurial que se oculta en la materia o que está prisionero en esta y que hay que obtener como substancia. Si se logra separar este mercurio se le puede transmitir a otros cuerpos y hacer que se vuelvan materia nobles. De aquí que para la alquimia el hombre no sólo es objeto de la redención de Dios sino que él mismo es un redentor de las sustancias, pues en la materia de estas sustancias se encuentra el alma divina que espera redención. El alquimista es, entonces, redentor de Dios!, es decir, de la divinidad que está dormida en la materia. Busca primeramente la liberación de Dios pero se beneficia indirectamente por ese acto. Ahora bien, la divinidad que surge no es el Cristus sino el lapis

con lo cual no deja de insinuarse cierto parentesco con Cristo que es, según el dogma, "la piedra que los edificadores rechazaron" (Mat. 21:42).

### Negro: los sueños de la sombra

Yautepec. El cuento "Yautepec" es, sin duda, el más famoso de toda la novela. Publicado como adelanto de la obra en preparación es típico de José Agustín por la construcción alucinante de atmósferas opresivas, el uso de símbolos de impronta junguiana y un relato violento en el que se confunde sueño y realidad. "Yautepec" abre la parte titulada "Negro" y en él encontramos simbolizados aquellos componentes bajos y negativos que permanecen inconscientes en el individuo. Durante toda la sección "Negro", Lucio se enfrenta a la titánica tarea de concientizar su sombra, es decir, sus cualidades negadas y que aparecen en estado proyectivo sobre otras personas. Para los alquimistas este era un peligroso estado de inimicitia elementorum (enemistad de los elementos).

Como hemos explicado, en el proceso alquímico la nigredo es la fase inicial. De igual forma, "Yautepec" (y toda la sección "Negro") puede leerse antes que las otras dos partes de la novela. No de balde el cuento inicia con la indicación "Años antes..." con lo cual se da a entender que lo que a continuación se narra es cronológicamente anterior a la anécdota referente a la amnesia. La confrontación con el arquetipo de la sombra es una labor que nunca termina y es por eso que con mucha anticipación a la amnesia Lucio ha tenido que encarar los componentes sombríos de su personalidad. El nombre del protagonista, Lucio, fue tomado de un antiguo epitafio adoptado por los alquimistas y conocido como la inscripción de Aelia-Laelia-Crispis de la ciudad de Bologna (por lo menos anterior al siglo XVI). El nombre Lucio alude a la luz y la claridad de la conciencia, Lucio significa el que es 'lúcido', de clara conciencia. Sin embargo, en esta etapa de la obra alquímica Lucio se encuentra, paradójicamente, en la completa negritud, en la oscuridad de la conciencia. Aurora, su esposa, como un primer personaje simbólico del ánima muestra los rasgos siniestros de la sombra. En tanto imagen anímica ella va de la sorpresa ante las reacciones de Lucio ("deveras me das miedo") a la absoluta contaminación con la sombra ("¡sí, que se largue!, añade luego satisfecha porque puede tratar mal, abiertamente, a su cuñado"). Por ser ambas figuras inconscientes, sombra y ánima se contaminan recíprocamente.

La historia de la relación sádico-incestuosa entre un tal "Tachito" y su madre que Aurora cuenta a Lucio de camino a "Yautepec" es una anécdota adecuada para el estado psíquico de Lucio: la escisión psíquica, la nigredo es una etapa de disiunctio. Por fin, manejando en

forma suicida la pareja llega a la casa de Yautepec, un "protopalacio, prepaleolítico... Ur-palacio" que simboliza el carácter primitivo e indiferenciado de la psique de Lucio. El alma se encuentra en una oscuridad absoluta: "la oscuridad es casi total". Llegando a la casa encuentran ya instalados ahí a Julián, el hermano mayor de Lucio, imagen del 'hermano sombra' y a Salvador, un amigo, cuyo nombre representa la posibilidad religiosa de redención. Ambos son lanzados bruscamente de la casa y Aurora y Lucio quedan solos en la primitiva cabaña de Yautepec.

En este ambiente surge otro personaje, el doctor Salvador Elisetas (Eli/setas o Elis/hongos), psiquiatra retirado encargado de cuidar exteriormente la casa de Yautepec. Con su receta de "píldoras tranquilizantes", Elisetas representa la terapéutica bioquímica que no llega al alma, o, como diría Jung, una "psicología sin alma". Este doctor que bebe, fuma marihuana y habla sin coherencia representa, también, la irrupción de las fuerzas autónomas del inconsciente: Elis/hongos es una referencia a la psilocibina, principio activo de los hongos alucinantes que liberan fenómenos de percepción inconscientes. Lucio tiene razón al aseverar que "se necesita estar loco para ser psiquiatra", pero la realidad es que él tampoco se encuentra muy bien.

Enzarzados en un furioso juego de proyección y contraproyección, Elisetas, como delegado honoris causa de Salud Pública, sanciona la conducta de Lucio y le recomienda ("en bien de la humanidad") anfetaminas y electrochoques. Llegando a un punto imposible Lucio sucumbe a las provocaciones de su sombra y se lanza airadamente contra Elisetas. En un momento "todo se vuelve decisivo". Lucio, con la ayuda de Aurora quien también ha enloquecido con la excitación de la violencia, mata a Elisetas pero al asesinar a su sombra no ha resuelto el problema. Ahora es un homicida y sufre una aterradora paranoia para después caer en una clara esquizofrenia: "Lucio está viéndose a sí mismo sentado en el catre con un clavo torcido y ensangrentado en la mano; hay una palidez mortal en ese rostro desencajado por el terror. Enfrente se encuentra un espejo, ¡cómo no lo vio antes! y allí ve su cuádruple imagen: Lucio sentado en el catre, viéndose en el espejo, con el máximo estupor, y Lucio en la puerta". Una parte de él "saldrá para asesinar a quien se le ponga enfrente, nada más porque sí, porque ya agarró vuelo, porque el cerdo flaco ha engordado y hace destrozos... ya no se puede frenar". En su desbocado intento de hacer el mal Lucio lanza a la primera persona que pasa un "puñal de plata", sin embargo, en su criminal intento tan sólo ha conseguido clavar el puñal en su propia espalda. El hombre ha caído víctima de su propio mal y ahora, víctima y victimario, una multitud enardecida lo persigue, herido como está, para lincharlo: "¡agarren al asesino, agárrenlo!"

Lucio debe pasar muchos años en prisión y comprende que es necesario intravertirse. Aunque en la celda hay una pequeña ventana "Lucio no se atreve a ver hacia afuera, porque pretende, durante todos esos años, volver la atención hacia sí mismo; está convencido de que todo

eso ha sido necesario para que se purifique,y pague".Al salir lo primero que ve es una iglesia del siglo XVI,simbolo de la vía redentora que ofrece la religión al hombre moderno,intenta entrar y algo se lo impide.Lucio sabe que esa es "la batalla de su vida".Por fin logra entrar y se desmaya con lo cual termina el relato.

"Yautepec" es un cuento muy importante porque marca un primer acercamiento al fuego .En términos psicológicos este relato equivale al sueño inicial de una psicoterapia ya que indica prospectivamente el desarrollo ulterior de la personalidad.Si el proceso es favorable deberá alcanzarse la función trascendente,el último estadio en el que cesan los contrastes y el hombre logra totalizarse,los alquimistas decían haber alcanzado la piedra filosofal,el elixir de la vida o el oro filosófico.El tremendo "black out" del final del cuento es,de igual forma, anticipatorio de la amnesia que ocurrirá al final de la sección.La iglesia del siglo XVI propone la vía religiosa como solución del conflicto.Lucio tiene razón en pensar que "toda su vida estará condenada a ese tormento:el cuerpo entero corroído por un incendio interminable.A veces,muy a menudo en realidad,ha percibido el olor de su propia carne chamuscada".La novela nos ha presentado a Lucio como uno de esos "escogidos" cuyo destino está marcado y han de recorrer el angosto camino que lleva a la individuación.En esta etapa el fuego cobra dimensiones amenazantes y dolorosas,como veremos el buen fin del opus alchymicum depende en gran medida del manejo que el adepto haga del fuego.

Conversaciones con Arturo .En este grupo de cuentos la sombra de Lucio aparece como un extraño personaje llamado Arturo.Pero ponerse en contacto con la sombra es,al mismo tiempo,ponerse en contacto con el inconsciente.Es por eso que el primero de los relatos,"Insomnio" nos sitúa en el entorno onírico,en el terreno de los sueños de donde surgen las fantasías,los arquetipos y los símbolos.En primer lugar,Lucio asegura que "con cierta práctica y perseverancia es posible recordar los sueños".La atención que se presta a los sueños tiene el objetivo de descubrir el interior del alma.El dormir equivale a "un deslave de tierra" que apaga la conciencia e inicia "otros procesos" los cuales llegan a constituir toda una "realidad onírica".Los sueños "aluden al estado de ánimo y a los eventos que van a ocurrir",en otras palabras se reconoce la función prospectiva de los sueños.Recordemos también que los sueños fueron una importantísima fuente de revelación para los alquimistas.

En el mismo manejo de conceptos analíticos,Lucio explica que los sueños "cuentan otra historia,más larga y compleja...no es un sueño el que cuenta,sino muchos sueños,como se sabe". Esta es,evidentemente,una alusión a lo que en Psicología Analítica se denomina "serie onírica".La historia "más larga y compleja" que cuentan los sueños es la historia del proceso de individuación,un largo desarrollo psíquico que vive el individuo hasta llegar a alcanzar la totalidad individual e integridad de su ser.

El insomnio, al igual que la amnesia como veremos, es un estado de escisión psíquica que obliga al individuo a tomar conciencia de los procesos interiores, es decir, fuerza la intraversión de la libido y con dicha intraversión se posibilita la curación. Téngase en cuenta que se trata de un "insomnio neurótico", como explica Lucio en una de las pocas citas explícitas a Jung que contiene Cerca del fuego. La curación es dolorosa, "nada es más pavoroso" que esta intraversión y, no obstante, hay que encararla aunque sea de forma indirecta.

En su primer contacto con la sombra (la primer "conversación con Arturo") Lucio, en clásica metáfora, se mete a un "túnel" en donde empieza a ver las "sombras de las sombras". Voces, murmullos y ruidos se agrupan como un complejo de representaciones del arquetipo y la sombra comienza a mostrar su siniestra autonomía: "Vete mucho a la chingada. Qué pasó, eso no fue yo... Lucio se incorpora de un salto. Enciende la luz, posesionado por un terror repentino e inexplicable que linda en el pánico". Este insomnio y este primer contacto con la sombra es, a la vez, un peligroso acercamiento al fuego que crece y decrece: "ya bajó el fuego... ahora sí me voy a dormir". Una rápida prosa sin puntuación, a lo James Joyce, parece indicar que el sueño ha llegado, sin embargo, la función reflexiva vuelve a tomar el mando y se prolonga el insomnio. Lucio no ha podido llegar al lugar en donde se incuban los sueños a las nubes que se preñan de "acqua ardens, acqua permanens" dos términos alquímicos que significan la transformación del iniciado y la concepción del hombre como microcosmos. El insomnio equivale a la calcinatio que sufre el iniciado durante la nigredo.

Por un momento parece recobrar la placidez y, en una visión, distingue un lago sereno que, al instante, se convierte en algo turbador pues "le parece ver una gran sombra" que atraviesa sobre el agua. Otra vez Lucio se siente cerca del fuego: "salta de la cama y trata de sacudirse el terror. Huele a quemado, sí, sí, huele a quemado...". Como se ve, este pequeño cuento, que parece más bien un muestrario de psicología onírica, nos ha puesto en contacto con lo inconsciente a través de una de las figuras iniciales del proceso de individuación: la sombra. El siguiente relato, brevísimo, titulado "Contacto" es más explícito en cuanto a los efectos de este arquetipo sobre la conciencia. El propósito de Arturo es "estar chingando" a Lucio, simplemente porque "es su deber". Tal "deber" de la sombra es, en términos técnicos, la finalidad de provocar a la conciencia para admita contenidos que por su carga afectiva han sido reprimidos o ignorados.

En el siguiente cuento "No sé qué tengo en los ojos" la sombra ha entrado en la "casa" de Lucio, en términos psicológicos, el arquetipo ejerce libremente toda su influencia sobre el individuo que sólo puede comprender a medias lo que pasa ya que para él la sombra existe todavía en un estado proyectivo. El estado de inconciencia en que vive el sujeto durante la nigredo se ilustra en algunos tratados alquímicos con hombres con los ojos vendados o con ciegos. La sombra

se manifiesta, en este caso, en la forma de un matón profesional, un gángster o un judicial. Todo eso es Arturo. Lo que sucede, sin embargo, es que la proyección pone en marcha un mecanismo que excluye lo que en realidad está dentro. Lucio en realidad esta huyendo de sí mismo: "su expresión era tan dura que preferí meterme en mi cuarto... se hallaba tan sombrío que parecía negro y sus ojos eran fuegos vivientes que no me dejaban mirar". En tal descripción de Arturo se identifica fácilmente la influencia bíblica, en especial del Apocalipsis de San Juan que presenta a un Cristo terrible que parece haber adoptado rasgos de un cruel Anticristo .

En otro momento de la nigredo encontramos el cuento "El lado oscuro de la luna" que retrata el carácter eminentemente sombrío de una fiesta juvenil. Derivada de la contracultura juvenil de las décadas 1960-1970 que tuvo entre sus líderes a Joplin, Hendrix y Morrison esta fiesta muestra la capacidad de destructiva de la sombra. El tema de la fiesta-a-oscuras (sexo, droga y música) se emparenta con los viejos rituales primitivos en que se liberan las tendencias hedonistas. Arturo, en este caso, es "el dueño de la casa de la fiesta, que, por cierto, venía a ser un bloque negrísimo en la penumbra de la calle". Metido en este moderno culto a Dionisos, Lucio mira aquella "sombra en la oscuridad que debía ser Arturo". La sombra, literalmente, sostiene de un brazo a Lucio quien se excita sexualmente hasta el climax con un "cuarto vacío" lo cual simboliza un refinado hedonismo individualista. A continuación Lucio es violado por Arturo consumándose así la posesión de la sombra sobre el individuo. De nada sirven los argumentos racionales del protagonista: "Comprendía que era ridículo, imposible, lo que ocurría, pero no podía hacer nada por evitarlo, y mi conciencia apenas llegaba al pismo, continuamente eclipsada por olas de dolor y de placer". Por último, Lucio intenta convencer a Arturo de que se vayan de ahí, la respuesta de la sombra es inapelable: "esta es mi casa. Estamos en el lado oscuro de la luna".

Las conversaciones con Arturo terminan con un par de relatos muy interesantes. El primero nos lleva a lo bajo del mar y el otro nos coloca sobre un volcán. Lo alto y lo bajo son, de acuerdo con la sentencia hermética, aspectos de una misma cosa. En "Comida del mar" encontramos el eterno símbolo de las aguas. Desde tiempos inmemoriales los conjuntos acuáticos representan al inconsciente. El descenso a las aguas significa, en consecuencia, la inmersión en lo inconsciente. Lucio encuentra junto a la comida sangrienta de carne roja otra comida igualmente ritual: los mariscos. Carne roja y mariscos representan, asimismo, distintos estadios de desarrollo. A oscuras Lucio camina entre la gente que "de rodillas, busca la botella enterrada en la arena", esta botella es el vas hermeticum de la alquimia el principio de individuación escondido a orillas del mar, es decir, en los confines del inconsciente. Contrariamente a esa gente que busca sin hallar el espíritu de Mercurio o Hermes alquimista, Lucio encuentra una vía diferente pero efectiva: se decide a comer (comulgar) los mariscos, fruto maduro del inconsciente, Lucio empieza

a romper la proyección de su sombra, así lo denota el hecho de que el descubra sus propias manos "impregnadas de arena negra" y el detalle, no menos significativo, de que en su búsqueda se separe o diferencie de la colectividad: "dentro de la concha rosada que se abre, como guíño, aparece la masa blanca, firme y temblorosa, del marisco. Todo se ha oscurecido más". Sin embargo, en la oscuridad del alma ha surgido también "un pedazo de luna", primer símbolo natural del alma. La nigredo ha adquirido, por lo menos en este punto, un tinte más benévolo puesto que se empiezan a vislumbrar otras posibilidades de desarrollo.

Pasamos ahora a las alturas con el cuento "Frente al volcán". Se trata de un diálogo entre padre e hijo. Este último significa las nuevas posibilidades de desarrollo que se ofrecen a Lucio. El padre por otro lado al igual que el guía "que no quiso mostrarse tal cual era" y que lleva al niño al Citlaltépetl son símbolos del self, es decir, del arquetipo central que encausa todo el sistema psíquico. El self es el inventor, organizador y la fuente de las imágenes oníricas. El guía es un personaje enigmático que es denominado "mi amigo" por el niño. Es notable cómo ese hombre "urgía" al niño a que mirara bien el volcán (símbolo del desarrollo espiritual) y que se grabara esa imagen "por siempre". Después de contemplar el Citlaltépetl el hijo debe bajar "al pueblo" para tomar el tren. Este ascenso con el consiguiente descenso al pueblo es un ruta iniciática típica del chamán. De igual forma, en la tradición cristiana los discípulos deben bajar del monte tras haber visto al Cristo transfigurado.

Ya en el pueblo, el niño entra al mercado donde se le aparece un nuevo personaje: la vendedora de mariscos, primera personificación del alma que ofrece al niño el alimento ritual, al probarlo el hijo dice: "un impacto me humedeció los ojos, me encendió como llama nueva". Otra vez el iniciado ha dado un paso más hacia el fuego. La vendedora de mariscos es "la más hermosa", siempre conocida alma. Tras esta visión "todo había cambiado", el estado de mutación o mudanza también se simboliza cuando el niño, corriendo hacia la estación del tren, va escupiendo trozos de muela vieja. Como resultado de este nuevo vigor el niño Lucio es ahora capaz de enfrentarse a Arturo. El tema arquetípico de la pelea con la sombra toma lugar, Lucio desfigura a golpes a Arturo y al voltear hacia arriba tiene la visión sobrecogedora de una mujer desnuda en el segundo piso de un edificio: una manifestación superior del alma. Lucio se dirige a su sombra vencida y le dice: "Ahora ya sé quien puede contigo". Este intercambio de valores energéticos entre la sombra y el alma va preparando la transición hacia otros grados de conciencia.

La familia. En este conjunto de cuentos encontramos que Lucio, Aurora su esposa y el hijo de ellos forman una triada. La triada significa psicológicamente la necesidad de un desarrollo psicológico. C.G. Jung fue el primero en señalar la aparición de motivos numéricos en los sueños del hombre moderno y la relación de estos, en tanto arquetipos, con motivos procedentes del folclor, la mitología, etc. La

## TRÍADA DE LA ESOLTOGIA

tríada es un arquetipo que favorece e induce el desarrollo espiritual. En los sueños aparece de forma espontánea y con una naturalidad que parece trivial, digamos en la forma de tres hombres y una dama, tres hombres con un perro, tres gallinas en una jaula, etc., representándose al mismo tiempo la posibilidad de la cuaternidad ya como símbolo numérico de la totalidad psíquica. Este paso de la tríada al cuaternio se revela como un factor de ordenamiento y síntesis para la constitución de una personalidad individual. El proceso de individuación, en general, se simboliza con la cuaternidad (self) y se expresa en mitologemas y prácticas rituales de todos los tiempos y lugares.

En los cuentos que nos ocupan encontramos, en primer lugar, que Lucio entra a la panadería "Los Milagros" para poner bien sus lentes de contacto. La panadería con su horno es un símbolo perfecto de la obra alquímica que se realiza en el "horno" y del milagro realizado por Cristo para alimentar a cinco mil personas, en esta panadería los panes se multiplican en imagen por obra de los espejos. Lucio piensa que el velador de la panadería "bien podría ordenar que lo echaran a los hornos", sugiriendo de este modo el paralelo existente entre la transformación por fuego del pan (símbolo de Cristo y del alimento espiritual) y la transformación psicológica del iniciado. Las ideas de transubstanciación de la eucaristía tienen más un antecedente alquimista que semítico. Los lentes de contacto, puestos a medias, simbolizan el proceso de adquisición de conciencia que se va logrando con la obra. Es evidente, sin embargo, que nos encontramos en los inicios del "opus" alquimista puesto que la figura del ánima aparece en forma indiferenciada como un grupo de "varias jovencitas" de entre las cuales se empieza a distinguir Aurora. Como imagen anímica Aurora ha sido enviada a Lucio que ha olvidado "algo" y con su llegada "todo tiene sentido". El relato culmina con una notable aseveración: "lo importante es el sentido, no los sentidos". Lo cual indica al lector que de entre los múltiples sentidos que se encuentran en los 84 cuentos de Cerca del fuego hay que ir entendiendo "el sentido" o fin último del desarrollo.

Con la unión de Lucio y Aurora se representa la unión de los principios eros y logos, afinidad y desapego, respectivamente. El resultado de esta primera fusión de los opuestos se expresa en un símbolo de conjunción ginecológico. Aurora está de parto y el niño que nace es el mismo Lucio que re-nace. Se repite aquí el tema mítico del hombre que regresa al vientre materno para nacer por segunda vez. En términos funcionales esto significa que la libido se separa de ciertas fijaciones para fluir hacia nuevas aplicaciones. Como héroe, Lucio nace de la madre-esposa y desempeña el papel de hijo-amante. Para Aurora, por su lado, el parto es una "emoción quemante" con lo cual vemos otra vez el factor ígneo como agente de cambio. El nacimiento de Lucio, como motivo heroico, se acompaña de situaciones especiales: "vimos un objeto extraño en el cielo, era una pequeña esfera roja... como estrella, como Venus... y nos fascinó lo que haya sido... era mandálico". En los nacimientos mitológicos de héroes

encontramos situaciones similares, los nacimientos de Buda, Hiawatha y Cristo fueron anunciados por visiones celestiales. Aunque son incontables las variaciones individuales de este tema es típico que el que renace se convierte en un ser semidivino. La riqueza de posibilidades que comporta esta nueva fusión psíquica se simboliza con las visiones psicodélicas del cuento "Mira mami sin las manos". El recién nacido tiene "una fuerza... un verdadero rayo de energía incomprensible" y realiza la heroica proeza de levantarse solo sobre sus pies.

Otras noches. Para terminar la parte "Negro" se presentan ocho cuentos que forman un "laberinto de sueños". Esta serie onírica acontece en el Gran Hotel Cosmos. Si se lee con cuidado se notará que esta serie onírica a la amnesia en la que encontraremos a Lucio en la parte "Blanco". El primero de los cuentos "Vamos al túnel mi vida" nos presenta a Lucio "desnudo", es decir, de forma abierta y natural, en el cuarto "404" del hotel. Es conocida la homologación que el pensamiento religioso hace entre casa, cuerpo y cosmos. Esta forma de pensar otorga a las situaciones existenciales cotidianas un valor "antropocósmico": la casa, lo mismo que el cuerpo, se convierten en un microcosmos que posibilita el tránsito simbólico de un modo de ser a otro, es decir, una iniciación. Se entiende, entonces, que la serie onírica de ocho cuentos en el Gran Hotel Cosmos representan acontecimientos al interior de la psique de Lucio: una serie de cambios alquímicos, o su preparación, como ~~myxtes~~ o iniciado para una nueva situación. Hemos pasado de la tríada a la cuaternidad ("cuarto 404"), un paso más hacia la individuación y un paso más hacia la meta alquimista.

Lucio está cansado, entorpecido, pero su actividad psíquica es "despejada y vertiginosa". En términos funcionales, la libido se ha intravertido, las funciones inferiores (instintivas) han disminuido a fin de propiciar la aplicación de las funciones superiores que ya no se orientan en el sentido primitivo del impulso sino que conducen hacia una norma espiritual, a la producción libre y autónoma de imágenes del inconsciente. La primer visión que acontece es así: "Aurora caminaba por el borde de la barranca... después se hallaba abajo... después se hallaba arriba. Y yo con ella". El ánimo ha tomado el carácter de psicopompos o guía espiritual. Jung ha explicado que el ánimo puede aparecer como psicopompos o como ángel de luz que indica el camino hacia el más alto significado y la individuación. La canción de Mark Knopfler "Angel of mercy" que funciona como epígrafe de esta parte tiene ese mismo significado. En su carácter de guía Aurora lleva a Lucio de lo alto a lo bajo por "el mundo destellante de la barranca" la cual simboliza el inconsciente. Con la ayuda del ánimo Lucio puede andar por esa barranca "con la seguridad del cachorro que pisa la cola del jaguar". El vestido amarillo de Aurora simboliza su acentuado carácter femenino intuitivo y el viento que "moldea el estado de ánimo" subraya el carácter espiritual del arquetipo.

A continuación se desarrolla una escena erótica en donde Lucio y Aurora, "quasi liber et pictura" (como en las ilustraciones de un tratado alquímico), se unen en un acto semisexual, semiespiritual. La cohabitación se realiza "en el aire", en el ser aéreo o espíritu inconsciente, hasta alcanzar el "cielo despejado del orgasmo" con lo cual se representa una boda alquímica, la unio oppositorum que, sin embargo, no se alcanza plenamente ya que Lucio al ascender con su ánima se aleja del "pueblo" y del "mundo entero", lo cual significa una abstracción de la realidad y la instauración de una renovada pareja de opuestos en la forma de individuo-sociedad. No se completa el tema iniciático del ascenso-descenso sino que Lucio se deshace "en el interior de Aurora", en otras palabras permanece el ego indiferenciado de las figuras del inconsciente cayendo en una participación mística.

El siguiente cuento "Los ejércitos del río" nos lleva a consideraciones sobre la simbología acuática. En primer lugar, el agua posee un valor cosmogónico, es decir, posee la cualidad de germinar y originar la vida. Tiene, además, cualidades hilogenéticas ya que es capaz de generar hombres y razas. Son conocidas, asimismo, las cualidades mágicas y curativas, atributos que convergen en la aplicación del agua en ritos iniciáticos como son las abluciones, los lavamientos y los bautismos. En la tradición occidental es bien sabido el sentido iniciático del bautismo cristiano y sus profundas raíces helénicas e incluso egipcias. En el contexto del opus alquímico el agua simboliza el mercurio, agua mercurial, aquella misteriosa sustancia psíquica que en terminología científica llamamos inconsciente. El tema es sumamente variado y existe en la forma (como en este cuento de Cerca del fuego) en donde el iniciado se somete a un baño que es, a un tiempo, inofensivo y peligroso, una solutio en el doble sentido de la palabra: una solución de sustancias pero, también, la solución de un problema. Es una regresión hacia el oscuro estado prenatal, al líquido amniótico del útero pleno de posibilidades.

El río que contempla Lucio reúne en sí "todas las batallas humanas", genera un "potentísimo y ensordecedor ruido". Este es, por una parte, el agua hilogenética, suma de lo humano pero es también un agua divina pues no olvidemos que, en diversas mitologías, Dios ha sido representado con una inmensa cohorte de hombres y ángeles que le flanquean como soldados. Huichilopoztli y Jehová se recuerdan por su especial carácter bélico y por su relación con los ejércitos. El río que ve Lucio trae un agua "viva, agua permanente, agua ígnea, milagrosa, agua convertida en poder supremo". El agua permanente, agua permanece de los alquimistas, toma su nombre del relato bíblico del Génesis que como se recordará presenta al espíritu divino que permanece sobre la faz de las aguas para su obra creadora, es por eso también que el agua se relaciona con el caos primigenio en donde cohabitan vida y muerte. El símbolo del Ouroboros, la serpiente que se muerde su propia cola, tan frecuente en los tratados alquímicos, representa esta alternancia de vida y muerte. Al comerse se

destruye pero también se fecunda. En los textos herméticos se repite la siguiente sentencia: "Draco interficit seipsum, maritat seipsum, impraenat seipsum" (la serpiente se mata, se casa y se fecunda ella misma).

El efecto que el "agua alquímica" tiene sobre Lucio es altamente positivo. En primer término, fue "alivio" para su alma desvaneciéndose "los linderos de la locura". En este caso Lucio no desciende al agua sino que el agua lo toma y le provoca el "goce más intolerable". El protagonista se vuelve uno con el agua lo cual le da seguridad porque "el agua no se moja, no se ahoga", "esa corriente era la esencia de mi identidad... Antes, en realidad, yo vivía escindido, era legión... ahora era un fragor... me había reintegrado en el agua". Si recordamos el estado inicial del opus, una total disiunctio, en el cuento "Yautepec" comprenderemos la importancia de este baño iniciático de efectos terapéuticos.

Lucio ve "un desfile de dioses gigantescos... era mi propia sangre que encendía el universo porque yo era el universo". Aquí notamos que la visión del río ha traído un primer acercamiento al self, el arquetipo central identificado con la imago Dei, de donde Lucio metafóricamente bebe "lo suficiente para seguir circulando". Sin embargo, se percibe un nuevo peligro que ha de ser sorteado: la inflación del ego: "yo era el universo". Ya los alquimistas sabían que su obra no sólo necesitaba de la paciencia sino de la humildad.

El siguiente cuento, "Vuelo 404", nos confirma en la idea de que la visión del río no puede considerarse, en modo alguno, un punto de llegada, el fin del "opus" o del proceso de individuación, sino nada más una estación del trayecto que dota a Lucio de "una nueva conciencia" y lo conecta con un nuevo "centro de energía infinita" para que continúe su confrontación con la sombra. Atrapado en lo "concreto de su subjetividad", confundido con imágenes hipnagógicas, sueños dentro de sueños y recuerdos de sueños Lucio vuelve a encarar la temible figura de Arturo que, ignorando toda protesta, se mete a la cama con él.

Enseguida viene el cuento "Esta casa no es mi casa" que continúa el planteamiento de la actual situación. De acuerdo con la idea de Freud de que el ego "no manda ni en su casa" Lucio es víctima de la autonomía del espíritu lo cual se muestra en una incesante producción de imágenes y sueños. El símbolo clásico del espíritu, el viento, domina "con fuerza violentísima" la voluntad de Lucio quien se encuentra "en el limbo", otra vez el estado intermedio entre el sueño y la vigilia pero con una agitación mayor de los contenidos inconscientes. Lucio cierra la ventana y controla temporalmente al viento que después regresa "más feroz que antes". Al cerrar la ventila, y controlar así los peligrosos embates del inconsciente, ha logrado un cierto estado de lucidez (está "más lúcido que nunca") y vuelve a entablar comunicación con la imagen anímica. Esta vez se trata de una Aurora dormida "profundamente" que suelta algunas palabras. "Lucio, excitado

por la idea de dialogar con su mujer dormida" insiste, pero ella sólo "murmura algo ininteligible" y vuelve a dormirse. Jung entiende este dialogar con el ánima como una verdadera técnica, la objetivación del ánima es un equivalente al diálogo con uno mismo. Al tomar al arquetipo de manera personalizada y dirimir posiciones con él logramos conocer los trasfondos del alma. Es ocioso decir que para la mente occidental una técnica semejante resulta en principio absurda. La meditatio alquimista, en cambio, consistía justamente en una relación dialéctica con lo inconsciente.

Precisamente en línea con este aspecto de las técnicas para enfrentarse con el inconsciente está el cuento "Poseidón". Desde su título el relato hace referencia al dios griego jefe de las deidades marinas cuyo símbolo de poder era el tridente con el que agitaba las olas y las playas a su paso en su carro tirado por caballos. También alude a un célebre transpacífico del mismo nombre que, para efectos del relato, conecta Oriente y Occidente ("Acapulco-China") como un moderno vehículo de tránsito por el inconsciente y de las disposiciones contrarias intraversión-extraversión. En la parte "inferior" del transpacífico, que nosotros asimilamos a la nigredo, Lucio ve la videopintura de un payaso que llora, figura inferior del héroe, un héroe con rasgos sombríos, con mentalidad infantil que a través de las lágrimas (los sufrimientos) se va transformando, es por eso que las lágrimas también son "joyas", símbolos de la dolencia y la nostalgia de renacer.

En las "áreas superiores" del Poseidón, Lucio ve otra videopintura no menos significativa. Se trata de "dos jovencitas... obras maestras de belleza y sugestividad... esas muchachas le tocan el espíritu". Como símbolos del ánima indiferenciada estas muchachas son "la última añoranza del tumulto antes de enfrentar, por vez primera, las reverberantes ondulaciones del primer círculo de luz". Este "primer círculo de luz" es, psicológicamente, lo que Jung siguiendo la terminología alquimista llama circumbulatio, un dar vueltas en torno al self con lo cual quedan integrados todos los aspectos de la personalidad. Esta circumbulatio tiene también una implicación moral ya que significa la vivificación de las fuerzas luminosas y oscuras del alma humana, y con ello todos los opuestos psicológicos. La denominación "círculo de luz" con toda probabilidad proviene del texto taoísta El secreto de la flor de oro traducido por el sinólogo Richard Wilhelm y comentado por Jung.

Mientras Lucio se encuentra todavía instalado en el cuarto 404 del Gran Hotel Cosmos, recuerda que en su adolescencia fue invitado por un profesor a ver la película Metrópolis de Fritz Lang. El lenguaje del cine, un lenguaje de imágenes, se presta de forma magnífica a otra exposición del proceso psicológico durante la nigredo. Las imágenes en esta película de 1919 "adquieren un rango arquetípico" y una "numinosidad" que permiten capitular lo avanzado hasta este momento. En la primera imagen se ve a unas muchachas que avanzan de la luz hacia la sombra, una de ellas entra a un bar y sale a unirse con

sus compañeras fumando un puro. Se toman de la mano y desaparecen por el fondo del cuadro. Estas muchachas "imagen viva de la mañana", son un símbolo del ánimo (nótese cómo el nombre de la esposa de Lucio, Aurora, alude también a este despuntar del día) y señalan la naturaleza femenina del inconsciente. Estas muchachas tienen su equivalente psicológico en las hadas, sirenas o lamias que ejercen un extraordinario poder de atracción sobre el hombre. Una de ellas señala de modo encantador (fumando un puro) el estado de indiferenciación psíquica. La descomposición del ánimo en muchos elementos significa una especie de disolución en lo inconsciente.

Un paso más adelante en el proceso, Metrópolis nos muestra una imagen "lo mismo primordial que refinadísima": una joven madre que amamanta a su bebé, una imagen que "encerraba todo el misterio de la belleza perfecta". Esta mujer desconocida, ubicada entre el sol y la penumbra del quicio de una puerta, personifica en su carácter de madre la posibilidad de un nacimiento: el principio iniciático a una nueva vida (al mismo tiempo, de acuerdo con una vieja analogía, Metrópolis es la ciudad-madre que cobija como madre a su moradores).

La siguiente escena nos presenta el tema de la pelea con el hermano sombra. Un joven desembarca para enfrentarse a la "oscuridad" en la que acechan "los asesinos". Lucio se identifica con este joven (la cabina del barco alude a los "mecanismos de proyección de la psiquis") que ha de enfrentarse después de los primeros perseguidores a otro hombre "parecido a él", su sombra, un hombre pelirrojo y de barba de candado. Este hombre de rasgos mefistofélicos e ígneos está a punto de vencerlo cuando una "muchacha de uniforme blanco" (guardiana de un jardín en cuya puerta hay una cruz) le salva de su perseguidor. La cámara se detiene, al final, en la piedra blanca (lapis albus, primera representación del self y la piedra filosofal) que el pelirrojo iba a usar para ultimar al joven, lo cual hubiera significado el fracaso del opus. Como un leitmotiv regresamos a la escena del principio con las muchachas que se alejan por el centro del cuadro. Debemos notar que el cuento "Metrópolis" capitula toda la fase en la que se confronta a la sombra al tiempo que perfila el posterior desarrollo del ánimo.

En el cuento "Cuernavaca" Lucio baja, acompañado por su sombra Arturo, a una casona antigua de Cuernavaca. Tal descenso significa el descenso a "lo más profundo de lo inconsciente", en términos junguianos el inconsciente colectivo, representado por motivos antiguos como el "Ave Fénix" de la puerta, los "palacios de La Habana vieja", los "conventos del siglo dieciséis", etc. La relación psíquica que hay ahora entre Lucio y Arturo se designa con el término psiquiátrico "rapport", el rapport es un sentimiento de efectiva coincidencia a pesar de que se reconocen las diferencias. Tenemos, pues, que Lucio ha llegado a establecer buenos términos con su sombra, la ha integrado a su personalidad de tal modo que ahora es "un amigo discreto y silencioso", sin los rasgos amenazadores que antes le caracterizaran. Esto significa el nacimiento

de una verdadera sombra ya que las cualidades oscuras se reconocen como propiedades subjetivas. Esta nueva situación hará posible la influencia creativa del ánimo. Lucio continúa su exploración de esas "salas curativas" y da, incluso, con un cuadro referido a la alquimia, se trata de un Rembrandt en el que "un alquimista contempla la visión mandálica y luminosa del nombre de Dios en letras hebreas". Por un momento, en la contemplación de los motivos del inconsciente colectivo, Lucio se duerme y cuando despierta le sale al encuentro otra figura: un hombre pelirrojo que aparenta ser "el administrador de la casa". Probable símbolo del intelecto o de la luz de la conciencia (en este caso de tonalidad ignea y nefistofélica) que ayudará de manera eficaz a caminar por entre los arquetipos. Como dos buenos amigos Arturo y el pelirrojo se alejan de ahí platicando sobre arte lo cual da a entender una reconciliación entre la función reflexiva y el arquetipo de la sombra. Lucio se sume en una alucinante contemplación de un cuadro de Seurat. Vuelve a caer dormido y cuando despierta está ahí su esposa Aurora y un matrimonio de edad (¿bromista alusión al doctor Jung y su esposa Emma?) que aseguran que Lucio estaba "en lo más profundo de lo inconsciente". En ese instante se da cuenta que todo es un sueño y mostrándose "dueño de la situación" despierta a voluntad lo cual, desde cierta óptica, puede apuntar a una capacidad para intravertirse así como para volver al mundo de la vigilia. Notemos, sin embargo, que desde el enfoque clásico de la teoría del sueño junguiana es poco lo que el ego puede hacer contra el inconsciente.

Para cerrar la primera fase del proceso de individuación, la nigredo, tenemos el cuento "I forgot to remember to forget" que nos presenta a un Lucio abierto al inconsciente que admite esa información que le llega "en forma de imágenes y escasamente se apoya en palabras, pobres polillas que giran en torno de la flama". Esta metáfora de las polillas (que debemos originalmente a una paciente de Jung conocida como Miss Miller) vuelve a recordarnos que estamos cerca del fuego y en especial nos advierte que las palabras (y en ellas la literatura) no es capaz de dar cuenta total de un fenómeno complejo del alma.

Durante la confrontación con la sombra hemos seguido a Lucio en "toda una serie de sueños" procedentes de los últimos seis años de su vida. Tal parece que dicha confrontación le han dejado en una situación de intensa preocupación emocional. Ahora adopta posturas de yoga, quizá con el fin de serenarse mientras está en el Gran Hotel Cosmos, pero es entonces cuando sobreviene la amnesia lo cual queda sugerido en el título del cuento. Esta amnesia, como veremos a continuación, no debe ser vista como una simple perturbación patológica sino como un fenómeno psíquico de gran significado simbólico.

## Blanco: los sueños del alma

Niño perdido .La fase alquímica conocida como albedo principia con este conjunto de cuatro cuentos .El tema del niño perdido nos remite al motivo mitológico del niño expósito que se abandona a las fuerzas de la naturaleza.El niño perdido, o expósito, queda a elección del destino y si sobrevive ya no puede ser un niño común y corriente, se convierte en héroe, rey o santo y anuncia una nueva era. Recuérdese que Moisés, Rómulo y Remo, Edipo, Perseo y Atis fueron expósitos que, al ser protegidos por la madre-tierra y no crecer en medio de una familia, adquieren una condición diferente a la humana normal, un destino grandioso. Al quedar perdido y solo el niño debe de crecer y enfrentarse al mundo no maternal , abandonando así la feliz dependencia y la asexualidad. El estar perdido y regresar equivale a un renacimiento. Tal es el estado al que se enfrenta el protagonista.

En el relato el estado de perdición y abandono iniciático se simboliza por la amnesia que hace olvidar a Lucio los últimos seis años de su vida. En el primer cuento, "Las cuatro de la mañana", el inconsciente lanza una amenaza sobre el protagonista: "ya hiciste que me levantara. Ahora vas a cumplir lo que prometías". En otros términos, el proceso psíquico se ha desencadenado y las potencias subyugantes de los arquetipos actuarán irresistiblemente sobre la personalidad. Un shock emocional, probablemente provocado por la última serie onírica y su confrontación con la sombra en el Gran Hotel Cosmos ha encapsulado en el inconsciente parte del pasado de Lucio, ahora todo parece creado en su "absoluto beneficio". El propósito (finalístico) de esta amnesia se condensa en la orden "VERIFIQUE FECHA, HORA Y DESTINO". Hay que observar que si bien Lucio siente "una libertad absoluta" se da perfecta cuenta de que es necesario ir "a alguna parte". Esto es lo más importante de una amnesia funcional, su capacidad curativa al favorecer una intraversión que lleva a buscar el sentido profundo de la vida.

En "Vistas del centro de la ciudad" Lucio se aproxima al "centro" psíquico de su personalidad, la amnesia lo ha puesto en esa dirección precisamente. De acuerdo con los alquimistas es necesario para que se de la transformación de los elementos una *circumlatio*, es decir, la concentración en el centro, el lugar de la transformación creadora. El centro al que llega Lucio esconde "hallazgos arqueológicos", es decir, los arquetipos del inconsciente colectivo que muestran "el lado primordial" del hombre. El centro, como decíamos, alude al centro psíquico, al self, de ahí se desprende que Lucio por "sincronicidades" haya ido a dar precisamente al centro de la ciudad de México. Lucio, que se siente "como vuelto a nacer", trata de entender su amnesia y entonces tiene dos visiones. En la primera se ve caminando "con un niño bellísimo de cuatro años" que le pregunta "¿verdad que todos los tiranosaurios del mundo caben en la bondad de Dios?". Los efectos de esta imagen son claros: una emoción "deliciosa". El niño, paralelamente al centro de la ciudad, simboliza el self y la

cuaternidad ,en donde caben "todos los tiranosaurios del mundo" ,con lo que se quiere significar una imagen de Dios en donde se concilian los opuestos: una imagen de Dios no exclusivamente luminosa donde coexiste la bondad con las tendencias más destructivas.La otra visión, hipnagógica, presenta a una alegre mujer que tarareando "barría los pisos oscuros" del interior de Lucio.Se trata del ánima que realiza lo que los alquimistas denominaban la mundificatio (limpieza) durante la albedo.

Momentos después,sentado frente a la Plaza de la Constitución,Lucio se enfrenta,aunque de manera fugaz y rápida,a otro arquetipo.Bajo el mote de Jefe Mangotas la figura del presidente de la República mexicana adopta gesticulaciones casi esperpénticas al mismo tiempo que posee una gran fascinación.Cuando las miradas de Lucio y el presidente se cruzan acontece una "doble toma de conciencia".Observemos lo que el protagonista apunta:"me hallaba en el interior del ejecutivo de ejecutivos y (él) con sus ojos contemplaba mi propia mirada".A través de esta evidente proyección Lucio puede ver su propio rostro que muestra una profunda "vaciedad".Entonces aterrado quiere apartar la mirada de los ojos presidenciales pero se atreve a hacer un guiño "no a la endeble humanidad maquillada sino al escalofriante arquetipo que después de todo la albergaba".El así llamado 'carisma' de las figuras públicas se base en la identificación del ego con algún arquetipo del inconsciente colectivo lo cual le confiere ante la conciencia colectiva poderes mágicos de carácter primitivo .Los mismos alquimistas a pesar de todo su hermetismo fueron figuras tanto vilipendiadas como veneradas.

En una cafetería Lucio entabla contacto con otro importante arquetipo.El viejo Juan José Salazar Saldaña es una personalidad-mana,el arquetipo del viejo sabio que juega el papel de conductor,una especie de gurú,que mostrará a Lucio cómo acercarse al fuego.En primera instancia,el viejo ofrece un cigarro a Lucio quien le ha contado el problema de su amnesia.Cuando la llama del cerillo se encuentra entre los dos Lucio hace referencia al logión que Orígenes atribuye,de manera apócrifa,a Cristo:"qui iuxta me est iuxta ignem est" (quien está cerca de mí está cerca del fuego),así se establece una "peculiar intimidad" entre los dos personajes.Durante la plática Lucio ha encontrado,entre sus papeles,una fotografía de su mujer y sus hijos.Cada vez que fija sus ojos en esa mujer siente que la paz de su espíritu es "enturbiada",con lo cual nos percatamos que,a pesar de la aparición del anciano sabio,no se ha logrado la disolución del ánima,es decir,al no ser concienzializada conserva su fuerza demoníaca de complejo autónomo.Al final,Lucio tiene una imagen:"una piedra rodaba hasta el fondo de la barranca,todo México es una inmensa barranca",es interesante como el lapis,fin de la obra alquímica,rueda al fondo de México.Queda así planteado el camino a seguir: si se quiere obtener el lapis será necesario también bajar a las profundidades de México.Precisamente por esto tanto el opus como el proceso de individuación mantienen al individuo en contacto con la

sociedad .Al final,tanto Lucio como Salazar terminan,cada quien por su lado,en una "conciencia sin palabras".Hasta qué punto el viejo se vuelve una autoridad fuera de dudas y que importancia tiene en el desarrollo de Lucio se verá más adelante.

Muerte por fuego .Esta parte se compone de un par de cuentos,el primero se titula "Nada más me estoy desangrando" que es un acercamiento a la vida cotidiana del viejo Salazar Saldaña.La narración es hecha por unas mujeres,probable representación de la conciencia colectiva incapaz de captar los símbolos del inconsciente,sin embargo,hasta ellas reconocen que Salazar Saldaña "era un gran santo".Resulta admirable que el viejo sabio muestre rasgos tan sombríos y denigrantes.Quizá sea una paradoja:lo más excelso se esconde el lo más bajo.Salazar vive en un lugar "bastante oscuro",su casa es una "pocilga...incluso había trozos secos de caca",pero también las cuatro paredes estaban "forradas de libros" lo cual significa la sabiduría.Una sentencia alquimista reza así:"In stercore invenitur" (entre excrementos será hallado),así que la inmundicia no desacredita lo hallado.El relato termina cuando el viejo,"rey de su celda", bebe mezcal y fuma marihuana acostado en su petate pero sin entregarse al sueño porque "no es posible dormir para quienes tienen los mil y un ojos abiertos".La contradictoria imagen de un personalidad-mana sumida en la más degradante pobreza señala también con brutalidad el delicado y peligroso estado del opus alquimista en donde cada nuevo grado de conciencia conduce a una mayor responsabilidad y a un mayor sufrimiento.

En el cuento "Bonzo Dog Band" Lucio y el viejo sabio se vuelven a encontrar,esta vez en una cantina ("La Nochebuena" nombre que nos ubica en un tiempo sagrado:visperas del nacimiento de Cristo).Aquí,en medio de personajes de los bajos fondos,el viejo actuará en toda su radicalidad. Por algunos momentos Salazar Saldaña adquiere las dimensiones de un personaje esperpéntico que sin embargo actúa con aplomo y lucidez.Luego de quitarse los dientes postizos delante de Lucio anuncia que irá "al grano" y que dirá "un par de cosas".Su crítica es devastadora,México vive un caos absoluto bajo los líderes del Estado que son unos verdaderos "alquimistas" ( se refiere a los actos de ocultamiento político-electoral),"no hay duda de que estamos en el fondo de la mismísima mierda".Lucio ha escuchado todo lleno de tensión.El clímax se alcanza cuando el viejo recuerda:"todo empezo hace cinco...no,hace seis años,cuando nos invadieron los gringos...según ellos,muy decentes,muy democráticamente,vinieron a ayudarnos a instaurar una verdadera democracia después de los mil siglos del PRI".Por otra parte,el PRI ya era "un gusano adiposo,apestoso,parchado por todas partes".El relato del viejo parangona la invasión de 1847 en la que los gringos toman Palacio Nacional e izan su bandera .El cuadro queda completo cuando se instala a un presidente "un tanto virolo" y se perfecciona la dominación económica.La gente,por su parte,"da salida a su hartazgo de las formas más increíbles...tiene la moral por lo suelos".Para colmo,el viejo acusa repentinamente a Lucio de pequeño burgués y lo

invita a unirse a su partido "obrero y popular". Aunque la novela es ambigua respecto a que si el viejo Salazar engaña o no a Lucio en el asunto de la invasión, toda la atmósfera del relato refuerza la imagen de un México extremadamente alterado.

Ahora Salazar Saldaña anuncia que "hay que pasar a la acción". Del terrible panorama de un México invadido pasa a mostrar su propia forma de encarar la realidad. Cuando un grupo de guaruras lo han cercado en la cantina para que pague su deuda por unos gramos de cocaína que le dieron a vender el viejo anuncia que va a pagar y dice al guarura: "nunca sabrás lo que esto significa, ya no digamos para mí sino para el mundo entero". Lucio y él se despiden y, aprovechando la confusión de un apagón, el viejo bañado en petróleo se enciende como una pira. Se sacrifica como un bonzo convirtiéndose, así, en un símbolo brutal de la transformación interna que es, al mismo tiempo, una crítica política. En este contexto la autoinmolación del viejo es el síndrome de la actual situación de todo un pueblo.

La providencia. El cuento "Yo me muero donde quiera" inaugura otro pequeño apartado de cuentos. Aquí encontramos el tema mitológico de los hermanos enemigos. Como se trata de un recuerdo de infancia podríamos interpretarlo como la anamnesis de la crisis inicial en la vida de Lucio. La niñez con toda su carga emotiva manifiesta de manera simbólica la estructura básica de la psique y las líneas generales de toda la personalidad. Lo primero que notamos al leer este recuerdo infantil es la perspectiva de una intensa división interior, en términos alquímicos, la disiunctio como problema básico en la formación de la psique del niño. Se da un furioso enfrentamiento entre Lucio y su hermano Julián durante el último cumpleaños de su padre. Con la canción "Yo me muero donde quiera" se simboliza el delicado periodo infantil de edificación del ego. Sin embargo, su hermano Julián (predecible imagen de su sombra) interrumpe en público la canción de su hermano y "con los ojos terriblemente sombríos" lo amenaza de muerte. Lucio no se deja intimidar y Julián embiste dispuesto a golpearlo, para su fortuna los invitados lo detienen. Esta experiencia representa una conmoción en la biografía de Lucio lo cual se representa cuando sale a la calle y es atropellado: "oí los bocinazos y los chillidos de las llantas, las luces casi encima de mis ojos, y sentí un golpe seco que me hizo ver hacia arriba". Muchos años después, con la amnesia, Lucio ha sido herido para recordar y reconciliar los opuestos psíquicos que desde su infancia se han separado.

El título del siguiente cuento, "Providencia", denota la mano divina que conduce a Lucio en el camino hacia su propio centro. Recuérdese que los alquimistas se encomendaban continuamente a Dios durante el opus. Sólo Dios actuando sobre la paradójica materia prima podía llevar a feliz término la obra, durante la cual se exclama un sincero Deo concedente sabiendo que las cosas nos dependen enteramente de la voluntad y la inteligencia. De la misma manera Lucio se deja llevar "por los acontecimientos" y llega al número 1520 ( posible alusión

al México prehispánico o al siglo XVI, época del florecimiento alquimista) de la calle Providencia, y después al departamento 7, el número siete simboliza la suprema realización iniciática, la perfección que Lucio busca. Ahí encuentra a una mujer que "fundía a la perfección vitalidad y convencionalismos". En su plática con la frívola señora Chona (quien como 'asunción' simboliza cierto nivel del ánimo) Lucio se descubre a sí mismo confesándose escritor de profesión: "soy escritor, dije, sin saber por qué". Tenemos, entonces, que el descubrimiento de la vocación es providencial. El aspecto artístico de Lucio tendrá mucho que ver con el opus ya que el fin de la "obra" (alquímica) será al mismo tiempo el fin de la "obra" (literaria). Por otro lado, de la plática con la portera doña Refugio, Lucio saca en claro la muerte de su madre. Esto, como veremos a continuación, desatará un alud de recuerdos.

El siguiente relato nos avisa que Lucio se acerca a "El otro lado". Y es que desde el comienzo de su amnesia no ha tenido un recuerdo totalizador, sólo es en este momento cuando, después de intensos esfuerzos empieza a "recuperar" su historia. En lenguaje metafórico se ha empezado a "llenar el agujero oscuro y caliente que vino a representar una noche profundísima y (sin duda) liberadora". Se refiere con esto a la nigredo de la cual se ha salido para empezar a ver la luz. La amnesia ha sido un "olvidar para sobrevivir... recordar, ahora, debería ser algo gradual". Debemos percatarnos de que este recordar "gradual" se funda en que la intraversión de la libido reactiva el complejo infantil, trayendo y avivando reminiscencias de la infancia. Los contenidos inconscientes giran en torno de las figuras materna y paterna con la tendencia a convertirse, en un desarrollo posterior, en imágenes de divinidades. Asimismo, las imágenes incestuosas que pueden surgir en esta fase no deben interpretarse como una burda referencia sexual sino como un simbolismo de la unión con la propia esencia. Sin perder de vista tales precisiones observemos a Lucio que cuando se entera de la muerte de su madre no se siente sobrecogido por ninguna emoción, como era de esperarse. Las noticias sólo causan en él un breve "estremecimiento" quizá debido a que su ego las percibe como "lejanas" y "ajenas".

Lucio ha tenido, además de su padres carnales, unos padres "primordiales". Y es precisamente ahora cuando su madre muerta se convierte en arquetipo: "presencia incorpórea, la muerte le ha conferido una cualidad psíquica. La madre se presenta ahora llena de "posibilidades de imágenes dolorosas", muchas de esas imágenes "correspondían a los últimos seis años". El reconocimiento de la madre le conduce a una gradual recuperación de la memoria y a la afirmación de la personalidad. Sin embargo, el camino no es fácil. Lucio se encuentra en rumbo de la individuación pero ha de cuidarse del "fétido aliento del dragón que duerme sobre las joyas". Para los alquimistas la joya era uno de los varios nombres de la piedra filosofal, durante todo el opus el adepto debía cuidar que se dieran las reacciones correctas porque de lo contrario los peligros eran

grandes: la marmita podía estallar provocando la muerte o la locura. La serpiente (draco) que devora al adepto es un simbolismo clásico de los perils of the soul. Representativo de estos peligros es el siguiente sueño que forma parte del relato: Lucio camina por un verde campo, "iba alerta". En eso, descubre que su madre que venía junto a él se "desvaneció en el aire", lo cual simbólicamente lo vuelve a dejar como niño expósito. Algo más adelante, Lucio se abre paso entre un cañaveral ( asociados simbólicamente con las sierpes) y distingue a sus padres y hermanos comiendo plácidamente en el fondo de la barranca del otro lado del río. Para poder unirse con estas figuras será necesario, entonces, un desceso ad inferos y una muerte iniciática. Es por eso que un grupo de soldados le sale al paso para aniquilarlo: "unos dedos de fuego entraron en mí, me inyectaron un calor abrasante, mi carne se abría, la sangre brotaba de varios orificios". El fusilamiento es equivalente a la muerte heroica y sólo a través de ella Lucio puede bajar el precipicio y unirse con su familia. Sus familiares sentencian: "ahora ya sabes cómo es la cosa", en otras palabras, será necesario morir para poder vivir.

La rueda de la fortuna. Este grupo de cuentos sugiere, evidentemente, la imagen de un mandala, símbolo del self. Recordemos también, en apoyo de lo anterior, que el opus alquímico se denomina también como circulare o como rota (rueda). Notemos también que en este grupo de cuatro cuentos resalta un nuevo personaje, un niño llamado don Pimpirulando. Como ya hemos mencionado, el motivo mitológico del "niño" es sumamente extenso sobre todo en su carácter de "niño dios". En el folclor vemos el motivo del niño en la forma de enanos o de duendes. La figura del niño divino conduce a la del puer aeternus como el joven Dioniso, Tages, y otros que aparecen representados como niños o junto a niños. Por otra parte, en la alquimia el adepto nombraba al lapis, hacia el final del opus, como filius sapientiae (hijo de la sabiduría) que representa la inmortalidad, se trata de un niño invencible. En los sueños del hombre moderno el niño es un tema de frecuente aparición. Representa, en primer lugar, los aspectos olvidados de la propia infancia pero también prefigura un cambio en la personalidad. En el proceso de individuación tiene frecuentemente la función de símbolo de conjunción entre los opuestos.

Don Pimpirulando es un niño de la calle que, en cierto modo, comparte con Lucio un problema: "ora que me di cuenta de que yo tampoco me acordaba casi de nada de lo que me había pasado desde hace seis años". Los dos son huérfanos y se inicia una especial relación entre ambos. El niño muestra una gran corrupción moral y Lucio en respuesta le relata dos cuentos a modo de parábolas o ejemplos. El primero "Huevos a la Tlalpan" presenta el problema del hombre masificado y su difícil tránsito hacia la individuación. Estamos en un México descarnado que mantiene a las personas en un individualismo egoísta. Lucio llega a "un gran centro comercial agringrado ... un paisaje robotizado, palacios de la complacencia más infima... vendedores endurecidos por la codicia de los patrones

desensibilizados" e inicia un descenso hacia la "base de mantenimiento del centro comercial", en otras palabras pasamos del nivel superficial en donde se dan los fenómenos (endurecimiento, codicia, insensibilidad, complacencia) para llegar a la esencia de ellos: los "intestinos de un monstruo viscoso que resopla".

Ese monstruo es también semejante a "Metrópolis", y en su carácter femenino simboliza a la madre terrible y devoradora que exige a sus hijos la fecundación mediante sangre. En este "horno inmenso" (recuérdese el horno alquimista o atanor en donde los opuestos se el bien y el mal, la causa última de lo que aparece en la superficie. Sin embargo, Lucio se queda sólo en una mera contemplación del fuego y con "inquietud" porque todo se había vuelto "ominoso" e inicia el regreso a la superficie. En el camino lo interceptan tres asaltantes, él intenta defenderse y grita pidiendo auxilio pero, aunque hay "mucho gente" nadie lo ayuda. Uno de los asaltantes, "de cara dura y fría", le "prendió del testículo izquierdo", esta especie de emasculación simbólica muestra el grado de insensibilidad y endurecimiento del hombre masificado. Después, Lucio todavía cojeando y adolorido se topa con un policía igualmente insensible, al final lleno de furia e impotencia se percata del "impresionante" parecido que el policía tiene con él mismo. Esto equivale, a un nivel social, con el encuentro de la sombra. Al final, la canción de Cri-Cri representa la 'locura' de la psique de masas.

Continuando con el retrato implacable de la sociedad de masas sigue el cuento titulado "El punto de vista de los cuates". Aquí encontramos a un niño "de ojos perdidos" y "boca babeante", similar a Pimpirulando (o quizá sea él) obligado a delinquir por un policía. La voz narradora pertenece posiblemente a otros niños, "los cuates", que observan la escena con una cruda naturalidad. "muertos de risa". Para estos espectadores el rostro del niño es como "una máscara blanca sobre una pantalla negra", lo cual denota la tenebrosa situación social de un niño en un entorno oscuro. En opinión de los "cuates" nadie va a salvar a ese niño: "esas cosas ya no se usan", para ellos la solidaridad o la bondad son procedimientos "anacrónicos". El policía, a su vez, ha obligado al pequeño a robar una joyería y, además, le propina una salvaje golpiza por haberse quedado con un insignificante reloj digital. Este policía es "una fría y bien acitada máquina para golpear". El final del relato es de lo más patético: el policía vende "desdramatizadamente" al niño a un capitán de la "caballería de los Estados Unidos". Los "cuates" terminan recordando la "terrible" sentencia de Orígenes: "Esto dijo el Salvador: el que está cerca de mí está cerca del fuego, el que está lejos de mí está lejos del reino". Se plantea así el dilema fundamental de toda la novela: o cambio interior o condenación divina. De cualquier forma no es posible evitar el dolor.

Comienza otro cuento llamado "Lejos del reino". Pero ¿qué puede significar el estar "lejos del reino"? Veamos en primer lugar el

relato. Lucio llega manejando a la casa de don Pimpirulando, una "casucha" en lo que parece ser un cinturón de miseria de la ciudad de México: "techos de lámina...ni una ventana, la puerta de par en par encima de ella una viejísima bandera tricolor con la efigie de en el centro de Francisco I. Plateros". En la miserable casa de Pimpirulando los símbolos nacionales parecen malos adornos, la vieja bandera representa la gastada identidad nacional mientras que la figura de Hadero (emblema de la democracia burguesa) adquiere un sentido cómico. El ambiente que rodea a ese niño recuerda la película de "Los Olvidados" (los privados del "reino") de Luis Buñuel. Vive con su madrastra y sus medio hermanos. En pocos minutos Pimpirulando saca una caja y empieza a presumir a Lucio su "currículum carcelario", una colección bastante amplia de "los papeles de sus estancias carcelarias... así como a los niños les gusta enseñar, orgullosos, las vendas de sus heridas, o las cicatrices cuando menos". Enseguida muestra sus dibujos que exhiben imágenes "tan temibles como las visiones zósimas: policías colgados, atravesados por fierros, con los vientres abiertos a mordidas, quemados de los pies, rayas, manchas por doquier, montañas en erupción. Sólo una vez aparecía el sol: el sol tenía pelo, anteojos oscuros como líder sindical y gruesas lágrimas le rodaban. ¿Te acuerdas del Cristo de Messina con un ángel que llora? Eso sentí". Esta alusión al gnóstico y alquimista Zósimo de Panópolis (siglo III d.c.) nos indica la separatio, el desmembramiento simbólico del cuerpo humano, durante la nigredo, en esta etapa el sol, que en la alquimia representa el oro como fin de la obra, es un sol sufriente que llora por su pasión (Cristo) y su ennegrecimiento. El ángel, cuyo equivalente en la alquimia es Mercurio, representa, en su carácter de ser alado, la sustancia volátil o neumática que sufre por el Cristo (self) que aún no resucita. En el proceso de individuación de Lucio se ha producido una enantiódrómia, un regreso a la fase anterior de confrontación con la sombra, pero debemos advertir que este regreso a la oscuridad representa un avance toda vez que no se confronta ahora sólo la oscuridad subjetiva sino la oscuridad social. El planteamiento de fondo es que la confrontación con la sombra individual es la condición para el nacimiento de una conciencia social.

Al poco rato llega Ezequiel Telomico, padre de Pimpirulando y jefe de la familia. Este personaje se empeña en resaltar, con malicia y resentimiento, la "superioridad económica, social, política, moral e intelectual" de Lucio. Este se deshace en explicaciones y en vano trata de entablar una conversación comprensiva con el padre del niño. "No vaya a andar diciendo que los pobres somos como animales... usted no tiene hijos rateros", previene el padre de Pimpirulando. Lucio, por su parte, concluye que ese hombre "era una evidente fichita, calamidad pública, transa caminante". La situación se complica en forma alarmante cuando Lucio comenta, sin saber lo que desencadenará, que se sacó la lotería con el billete que le vendió Pimpirulando y que, en agradecimiento, le había regalado dos cachitos el día anterior. El padre, codicioso, pide al niño los billetes y cuando se entera de que los vendió se lanza sobre él a patadas y cinturonzos. De nada sirven las explicaciones del niño: "¡Cómo iba yo

a saber que iba a ganar!".Un momento después,el señor Telomico parece haberse resignado pero ahora quiere extorsionar a Lucio y después de una recia discusión se pone violento.Lucio se escabulle y entonces se inicia una frenética huida en coche,después de evadir a sus perseguidores Lucio desemboca en "un espectacular embotellamiento" y se siente contento de volver "a la masa anónima".Este estado de participation mystique, como gusta decir Jung siguiendo al antropólogo Levy-Bruhl, significa una inevitable regresión psicológica hacia estados de conciencia más bajos y primitivos pero es,también,una evasión hacia cierto punto intencional y consciente,una forma,digamos,de reposo después de estar "lejos del reino".

La reina del metro (y otros cuentos).El epígrafe de esta parte es una frase del cantante Lou Reed: "Well,I'm beginnig to see the light...".Como ya hemos mencionado,de las fases alquímicas la albedo es descrita por algunos autores como un emblanquecimiento o una claridad,se le compara con la aurora por el surgimiento de un más alto nivel de conciencia.La cita de Lou Reed se halla en plena concordancia con este aspecto del proceso.La figura del ánima juega un rol fundamental para este desarrollo.Iremos señalando sus distintas cualidades de aparición.

En "Ay Jonás qué ballenota" Lucio no sabe en que lugar se encuentra exactamente,tan sólo sabe que está "cerca del centro" y que quiere "regresar al centro".En este camino hacia su centro psíquico o self Lucio se convierte en un moderno Jonás bíblico que debe ser devorado por un gran pez (ballena) repitiendo así el tema mítico de viaje a través del mar del héroe o iniciado.Así como Jonás y Cristo pasan tres días en prueba Lucio debe pasar tres días de amnesia después de los cuales ha de renacer transformado,inmortal como el sol (solificatio).Jocósamente el metro de la ciudad de México es el símbolo de la ballena o monstruo marino y la prueba no tiene un exclusivo sentido individual:Lucio es arrastrado por una multitud de gente,"clara muestra de cómo las multitudes diluyen la individualidad",es la "victoria de la uniformidad".Ya adentro se da a la tarea de distinguir lo particular en esta muchedumbre de "bellos miserables" y encuentra diversos tipos: la secretaria,el intelectual,la quinceañera,el joven aficionado a la pornografía,y el policia.Todos ellos seres que se conglomeran en medio de mensajes publicitarios que "podían ser perversos" y que se resumen en que "la propiedad privada es sagrada".

Advirtamos que mientras Lucio se acerca al centro psíquico,viajando en el vientre de la ballena,alguien de entre la masa propone una solución radical y material: "lo que hay que hacer es sacar a chingadazos a los ricachones y a los del gobierno,que se haga la pinche guerra civil...que se mueran unos cincuenta que noventa millones pa que los que quedemos tengamos más espacio...".De esta manera,simultáneamente con el cambio psicológico también oímos los

deseos de un México subterráneo, la intención de una revolución material siempre dispuesta a estallar.

En el cuento "La reina del metro" vemos el encuentro de Lucio y Chelo, una mujer de carácter regio, cualidades divinas en las que se conjugan belleza y fealdad: "rostro de Coatlicue agorgonada y kaliesca". En este nivel encontramos una figura del ánima en forma de reina. Lo que anteriormente se simbolizó en una hierogamia celeste o en una imagen no humana (forma de ciudad=Metrópolis) adquiere aquí un nivel más terrestre y humano, para los alquimistas la combinación de dos cuerpos químicos en forma de rey y reina es el punto más alto hacia la consecución del lapis. Es muy significativo que para entrar en relación con la reina Lucio debe luchar por ella muy al estilo del caballero medieval. Al ganar el combate por la dama puede empezar un cortejo del ánima que se halla dotada "del misterio de ser producto natural, espontáneo".

En el relato "La cumbre del mundo" se capitaliza la unión de Lucio y la reina Consuelo (nombre que indica su carácter benéfico), se empieza a alcanzar una "cumbre" al lograr la conciencia de la imagen anímica. También aquí hay un doble sentido del relato: por un lado, la historia de la vida de Chelo es una crítica radical a la prepotencia burguesa sobre la clase humilde, los burgueses "son malos". Por otra parte, mientras ella habla Lucio tiene la sensación de que "algo estaba listo", que ahora sí podría "pasar a otro estrato", aquel en donde está la "verdadera realidad". Se trata de nuevo de un acercamiento al centro psíquico o self, "un centro que pertenecía a algo más vasto, una maquinaria inmensa, naturaleza infinita". En este tránsito le ayuda Chelo quien, como símbolo del ánima que es, "encarnaba una vieja compañera de la eternidad, una aliada cuya corporalidad presente era una verdadera prueba y también señal en la carretera".

Otra indicación es importante para nosotros. Lucio comprende que aquello que busca, el "territorio dorado, la patria más profunda, el alma del mundo como decía Paracelso, el tao que no se puede nombrar, no es México... yo me refiero a otra cosa: ese rinconcito que se halla en lo más escondido de uno y en el dual todo es perfecto, allí está todo, centro y periferia, y a la vez no hay nada". Como un moderno alquimista Lucio nos informa que el oro que busca no es, como piensan los tontos, el oro común (aurum vulgi = México, como lo externo) sino un oro filosófico, el lapis invisibilitatis o piedra de invisibilidad, el lapis aethereus o piedra etérea. El ánima mundi de Paracelso simboliza ese aspecto femenino que anhela llegar a la unidad. En la alquimia china ese centro en el que cesan los contrastes se denomina Tao. Nuevamente el fuego es la vía de transformación: "Hay una llama. Hay que ser fuego para entrar en ella, ser fuego para que el fuego no quemé, uno se quemá, uno se consume en las aguas del fuego, en remolinos incandescentes, en densas capas de llamaradas, en ventarrones de fuego limpiísimo...". Sin que se excluya el cambio social este cuento establece la primacía del cambio individual.

Al entrar en contacto con la imagen anímica Lucio puede también aclarar su relación con el sexo femenino, es por eso que el siguiente relato "Yo ni de loco quisiera ser yo" es una reminiscencia del anterior estado caótico del alma. Cierta vez Lucio asistió a la boda de una amiga que nunca correspondió a su amor. Después de la boda y ya "en la paranoia alcohólica", Lucio regresa a su casa caminando en la noche. Va rompiendo vidrios a puñetazos y arrancando antenas de coche. Cuando al fin llega a su casa, completamente ensangrentado, borracho y sudoroso, se ve en el espejo: "Y entonces, desde dentro me reconocí perfectamente, tuve una fugaz visión de lo que en verdad era. Te juro que me sacudí. No me gustó nada". Debe observarse que para esta fugaz toma de conciencia fue necesario un shock emocional. Como nos recuerda un manuscrito alquimista del siglo XVII el opus es un speculum veritatis (espejo de la verdad). Por un lado, se concienzializa la sombra pero por otro se hacen patentes los aspectos desastrosos que resultan de no comprender la imagen anímica. Es interesante que en relación con Chelo, Lucio ha iniciado una dialéctica con su alma lo cual le conduce a la afirmación de un centro psíquico superior al "yo" (ego) que tanto niega.

"¿Signo de interrogación y los Misteriosos?". Es un cuento que desarrolla al anterior puesto que por el diálogo con Chelo se ha iniciado una problematización de la conciencia. En la alquimia la meta sólo puede alcanzarse por la bondad e intervención de Dios. Ahora que Lucio ha llegado a un conocimiento de sus misterios interiores se encuentra en posibilidad de conocer lo divino. Se ha abierto una puerta, se ha abierto una ventana. "¿Qué fue lo que vio usted? ¿La locura? ¿La muerte? ¿El amor?". El viento, como símbolo antiquísimo del espíritu, abre huecos; el viento es "un golpe de poder". El hombre es ahora un "juguete" pero un juguete de "otros". En este cuento la otredad es una categoría metafísica: lo inconsciente es lo que se encuentra "más allá" de las limitaciones del ego. Lucio "cerró los ojos" y con esa intraversión participa en un "rito". Como un adepto que observara las imágenes que se producen en el vas hermeticum contempla "figuras gigantescas, negras", los seres que nacen de su mismo interior en formas proyectivas. El derramamiento de sangre tiene, sin duda, un especial significado, ya que en los ritos iniciáticos las torturas, las mutilaciones y los sangrados tienen la función de simbolizar la muerte y los padecimientos que llevan a un estadio superior. La sangre también tiene efectos propiciatorios con las divinidades y sirve para congrega a los antepasados míticos, los espectros de los muertos. Ofrecer la sangre es ofrecer simbólicamente la vida para después renacer.

En "Los enemigos ocultos", Lucio otra vez reflexiona acerca de su pasado. Encontramos aquí las figuras negativas de la sombra y del ánima. La figura negativa de la sombra, su poder destructor se nota en la siguiente frase: "las sombras llegan suavemente y me llevan a un lugar donde abandonan mi vida y me dejan sin nada que decir". Julián

quien representa también a dicho arquetipo roba dinero de la cartera de su padre y prepara todo para acusar a Lucio, si se daba el caso. Es en ese sentido que la sombra "abandona" la vida de Lucio y lo deja "sin nada qué decir". El ánima, por su parte, no es menos destructiva. Se trata de un ánima-madre que roba el dinero a Lucio y echa a perder su trabajo. Como ánima-madre Aurora tiene relaciones con el padre de Lucio y exhibe un cinismo escalofriante. Lucio ha descubierto la infidelidad y la peligrosidad de su mujer quien le dice cuando están en la cama: "¿verdad que es muy hermoso nuestro señor Jesucristo?". Esta ánima destructiva aparece como tema arquetípico en la figura de la hermosa criatura que esconde armas y venenos ocultos con los que mata a sus amantes. Es su estado inconsciente (oculto) la sombra y el ánima muestran una frialdad y una destructividad enorme.

En el cuento "Coartada" encontramos una muestra de la psicología femenina, la madre de Chelo funciona como su sombra. "En mi casa nomás no se puede estar", comenta Chelo, su madre casi no le habla y "le puso cadena y candado al refri... a todas las viejas del edificio les dice que yo trabajo de puta". Como elemento del mismo sexo la madre de Chelo que "anda siempre en la casa toda desfajada y con las medias caídas sobre las chancas, como polainas, fumando Delicado tras Delicado... está loca y todo se le olvida" representa el lado oscuro de su personalidad. Por otra parte, el aspecto destructivo del ánimos, la imagen anímica de la mujer, se retrata en el duro episodio de la violación de Consuelo a manos de cinco burgueses, "niños ricos asesinos", los violadores personifican un factor psíquico: el ánimos destructivo y atormentador que al aparecer en un grupo de hombres representa un estado colectivo e indiferenciado del alma, lo cual es la principal causa de los disturbios emocionales. Desgraciadamente, como la alquimia fue una preocupación predominantemente masculina sus formulaciones no dan lugar a la psicología femenina. Sólo tenemos un ligero acercamiento porque los alquimistas solían acompañarse de una mujer como su soror mystica o su filia mystica. En la historia de la hermética figuran Theosebeia, la soror de Zósimo de Panópolis y la imprescindible María Profetisa. No obstante ningún tratado original puede atribuirse a una autora femenina, lo que sí sabemos es que la psique femenina tendría una simbología previsiblemente diferente ya que, por ejemplo, el ánimos de la mujer (a diferencia del ánima en el hombre) tiende a distinguir y conocer, lo cual hace ya una diferencia en la prima materia.

El blanqueo que se lleva a cabo durante la albedo sólo es posible por el scientia dei, la ciencia de Dios que conduce al arte regio del opus. En ese mismo sentido encontramos el cuento "Con ciencia del seno" que tiene un doble sentido. Por un lado es la 'con-ciencia' del desarrollo físico de Chelo, su transformación en mujer con la menstruación y su iniciación sexual a los quince años. Pero otra parte es la ciencia alquimista que está presente aquí en el tema del incesto de los dos hermanos. La pareja más famosa de hermanos en la tradición alquimista es la que forman Gabricio y Beya. La psicología del cuento que analizamos muestra claros paralelos con el tema

alquímico. En él está presente el viaje nocturno hacia el mar sugerido por el viaje que realizan Chelo y su hermano Memo, de noche, rumbo a Acapulco significando una especie de descensus ad inferos (hacia lo inconsciente), en donde se consuma la relación incestuosa, símbolo de la coniunctio oppositorum o unión de los contrarios que también se encuentre en el tema del matrimonio del sol y la luna. Como en el tema alquímico en el que Gabricio muere como castigo por su ilegítima unión incestuosa, también Memo, el hermano de Chelo, muere una semana después del incesto.

Con el cuento "Por las orejas no" llegamos a un momento capital en el tránsito de Lucio. Psicológicamente significa la celebración de la boda mística entre Chelo y Lucio en el Gran Hotel Cosmos. Al ponerse en relación con el aspecto regio de su alma Lucio empieza a recuperar parte de su memoria perdida. Al principio del encuentro erótico llega a la mente del iniciado una imagen que recrea "una experiencia total": se ve cargando en la oscuridad cerrada de la noche a un niño dormido de cuatro años de edad. De nueva cuenta aparece el arquetipo del niño como símbolo del self (su edad representa la cuaternidad). La relación con la reina del Metro es tan grandiosa que parece "un sueño" pero muy pronto Lucio se da cuenta de que se trataba de "un evento importante, misterioso, que con mucho rebasaba lo cotidiano, representaba algo decisivo... significaba haber ingresado, sin saberlo del todo pero a la vez bien alerta, en otra zona de mí mismo, una terraza a la noche caliente que siempre está allí... una gran victoria psicológica". La cohabitación que se realiza en el cuarto 404 indica un grado más de avance hacia la totalidad o redondez humana. No puede dejarse de ver, en primer plano, la gran riqueza erótica del relato pero haríamos muy pobre favor al sentido de la novela si dejáramos de lado la analogía que se logra de un plano biológico-instintivo con un plano de desarrollo espiritual. De la misma manera, para los ojos medievales los sorprendentes desnudos y escenas sexuales de los libros alquímicos no eran solamente imágenes pornográficas sino verdaderas metáforas del opus alquimista que sublimaba los materiales viles hasta convertirlos en el oro filosófico. Sin embargo, su relación con el ánima no termina allí porque ahora que el cuerpo de Lucio se hallaba unido "herméticamente" al de Chelo era cuando más añoraba encontrar a otra mujer, "la cúspide del misterio". Como veremos, en el proceso de individuación de Lucio habrá otras imágenes anímicas.

Esta parte de la novela termina, a manera de epílogo, con un hermético cuento titulado "Antenas". Escrito en forma de parábola este pequeño cuento soporta una interpretación de sentido único sin detenerse a alegorizar cada uno de los detalles que lo componen. Las "antenas", antes que nada, representan la conciencia que recibe los mensajes transmitidos por el inconsciente. Las "señales" son precisamente los sueños, fantasías, visiones, complejos, arquetipos y demás contenidos del inconsciente que dependen, para su captación, de la "potencia" con que son transmitidos, esto es, de su específica carga libidinal. Los impedimentos de la recepción de señales tanto

"exteriores" (es, decir extrapsíquicos) como "interiores" (intrapíquicos) se evitan precisamente con la utilización de antenas que pueden ser de tres tipos: "parabólicas" que simbolizan la recepción de los estratos más profundos del inconsciente colectivo; las "aéreas" que captan lo que la Psicología Analítica distingue como inconsciente personal: "manifestaciones del entorno inmediato"; y las antenas "interiores" que representan la conciencia y sus cuatro funciones, estas permiten la comunicación "con las demás estaciones", es decir, con las demás personas, planteando el problema de los tipos psicológicos.

En clara deuda con la parábola bíblica de los talentos, "Antenas" nos habla de un "magnate", representación del self, un complejo de representaciones de naturaleza arquetípica comúnmente identificado con la imagen de Dios. Tómese en cuenta que en la original parábola bíblica el magnate equivale a Cristo. Los "expertos en el medio" son aquellas personas que han recibido, como un talento especial, una gran capacidad receptora en su estación. Como un uroboros, símbolo del opus alquímico, todo parte del centro y vuelve a él.

El cuento termina advirtiendo que si las antenas "fallan" la situación es peligrosa: "Dos nos coja confesados: la operación es a ciegas y resulta casi inevitable un colapso generalizado e irreversible. La estación pierde su autonomía y es operada entonces por las poderosísimas cadenas que se expanden precisamente a causa de este tipo de percances desafortunados". Para los alquimistas la operatio era aquella parte práctica en la que combinaban las sustancias, algunas de ellas sumamente inflamables y explosivas. La historia registra casos de alquimistas muertos por sus errores de operación. De la misma forma, algunos soñaron prospectivamente un estallamiento de la marmita, presagio seguro de una psicosis que tarde o temprano los alcaltó. Aunque en términos modernos, es el mismo peligro el que advierte este cuento, si "la operación es a ciegas" se, ha perdido toda la guía de la conciencia y la locura puede venir.

El norte. Esta parte muestra otro momento en momento en el tránsito iniciático del protagonista. Encontrar "el norte" significa encontrar un punto de referencia, la orientación que ayuda a salir de la confusión y el caos. Los alquimistas pensaban que el lapis nacía como una esfera oscura a partir de el caos original, este caos es una masca confusa. Así, en la alquimia se repite el tema de innumerables cosmogonías en donde se retrata el arquetípico paso del caos al cosmos. Como hemos visto, Lucio había iniciado la albedo como un niño perdido pero ahora parece haber encontrado un norte hacia su centro psíquico. Es interesante cómo el primer cuento del conjunto, "Dueño de nada" nos permite a un Lucio que, una vez que ha encontrado el norte, puede orientarse en medio de un México pavorosamente caótico. "Estamos locos de remate y rematamos nuestras existencias", comienza el relato, y a continuación una serie de imágenes violentas: una sirena de ambulancia, un hombre sangrando, los chillidos de una rata, gente con tapabocas. Lucio atraviesa este

escenario patético "envuelto en viejas emociones quemantes, fuego crepitoso", lo cual significa que el acercamiento al fuego vuelve a ser el acercamiento a México. El orden quiere formarse en su interior: "Algo quiere llegar a mí: una imagen, un pensamiento. Las dos cosas, y esto te lo digo a ti: estoy hablando de la totalidad hermética, compacta, de un recuerdo y todos sus niveles". Esta totalidad asume una posición superior a la Sicigia (yo-ánima) es el self que en el nivel más alto de la escala de valores ya no puede diferenciarse de la imagen Dei. La totalidad es diferente de la perfección puesto que en el self los opuestos se encuentran y el hombre no es necesariamente perfecto sino que vive plenamente sus paradojas y contradicciones. De nuevo estar cerca del fuego es acercarse a la "totalidad", al centro psíquico en el proceso de individuación.

En "Qué me ven si soy el mismo" Lucio se identifica con la gente que sobrevive "de milagro" en México. El panorama se compone de caos vial, basura, policías corruptos, marías con puestos miserables y hombres lanzallamas, lo importante es que ante este panorama Lucio logra también una visión objetiva de sí mismo. Se ve "con el alma enternecida porque amo a los naufragos que me rodean, estar en medio de ellos es mi gran suerte". El haber logrado un más alto grado de autoconocimiento le permite estar "en el centro del vértigo con los ojos bien abiertos". Y así sigue avanzando, según nos dice el cuento "Linda vista", por la Calzada de Guadalupe para ir a ver a su hermana María. Es fácil percibir el juego simbólico de los nombres: Linda-vista alude a la agradable visión de la casa familiar ("un umbral de la eternidad") y por lo tanto una visión de sí mismo, Guadalupe y María son nombres simbólicos de la más alta aparición del ánima, en forma de Sophia, como mujer divina que le ayudará a desentrañar aspectos todavía no concientizados. Lucio, quien tiene una esperanza de que su hermana le ayude a descubrir su pasado contempla "en silencio" esa figura salvadora.

"Casa de oro". María representa en este cuento la imagen más alta de lo femenino. Mediante María, que es la madre de Dios, surge un nuevo ser de características espirituales, recuérdese que los alquimistas se representaban su meta, entre otras formas, como filius dei. La casa de María, símbolo del lugar de las transformaciones o lugar de parto, tiene también una resonancia alquímica ya que al ser casa de "oro" nos pone en camino de observar el punto más alto del opus. El relato, construido en forma de diálogo teatral, puede ser dividido para mayor comprensión en tres partes. En la primera, Lucio platica con María buscando aclarar los seis años que su amnesia ha borrado. "Tú puedes ayudarme más que nadie", dice Lucio a su hermana. Un momento después Lucio mete la mano a uno de sus bolsillos y encuentra, para su sorpresa, un canica negra cuya procedencia ignora, este sincronístico hallazgo es un símbolo de la piedra filosofal. Para el protagonista la casa de María "tenía propiedades curativas". María con toda intención se ofrece a ayudar: "Mi proverbial sabiduría te sacará de todos tus problemas". Lucio, por su parte, se dirige a su hermana con una broma que es también una clave: "Dios te salve María, llena eres de

gracia". De esta primera etapa Lucio saca en claro que su esposa se llama Aurora (como siempre lo había intuido), que vive en Tepoztlán y que su madre, efectivamente, ha muerto.

En una segunda parte, Lucio es asaltado por un recuerdo que se encontraba "sepultado bajo siete capas". En una imagen que le "llegó de un sólo golpe", contempla la escena de un pleito entre sus padres que, enemistados, no llegan a la unión sexual (coniunctio). Psicologizando este relato tenemos que Lucio ha sufrido una separación interior. Como hombre individual padece un desgarramiento desde la infancia. Para un niño que observa la batalla de sus padres la decisión es sumamente difícil ya que no puede guiarse decidiendo quién de sus padres el bueno y cuál es malo pues ambas alternativas son válidas. Esto es lo difícil del caso. Ante esta situación el hombre puede elegir normarse por criterios colectivos o escuchar la orientación creadora del inconsciente que conduce a una cognición superior. En todo caso, este viejo e instantáneo recuerdo de Lucio ha planteado, en forma de imagen total, el problema a resolver. Frente a esta impactante revelación una voz externa aconseja a Lucio: "Calma, calma".

En tercero y último lugar, el encuentro con María propicia un tema cien por ciento alquímico: la obtención del lapis philosophorum. Con el objetivo de despertar en Lucio el recuerdo de la muerte de la madre, María le conmina: "Acuérdate, por el amor de Dios, acuérdate, Lucio". La imagen que surge es asombrosa: "un pequeño cuarto de hospital... y vi a mi madre. Vestía una laxa bata blanca de hospital, en su muñeca enflaquecida colgaba un brazalete azul de tela, tenía los cabellos hirsutos, casi parados, y el rostro estragado... Era bellísima aún con esa cara de recién llegada del Apocalipsis". La madre se convierte en el reflejo de las transformaciones de Lucio, una especie de útero o matriz que sintetiza las fases de la obra. En primer término la nigredo: "acabo de estar en un lugar en el que me vi todita por dentro -dice la madre a Lucio-... tengo un cochinerito, puros arrumbes viejos y polvosos... una voz me decía que necesitaba encontrar al maestro del cincel para que se me metiera muy finito por mi cuerpo y con su martillo y sus demás instrumentos me fuera tumbando todo eso que tengo". La madre pide la limpieza o mundificatio alquímica, la voz que aconseja esta purificación proviene del self que como el lapis yace en lo interior del hombre como un deus absconditus in materia. El "hombre del cincel" es una personificación de la materia, una especie de duende minero o herrero, un homunculus que representa a la piedra y que puede llevar a ella.

La obra del maestro del cincel es una obra costosa, pero la madre está dispuesta a pagarla aun cuando quede en la miseria. Esto nos recuerda el incalculable valor que los alquimistas atribuían a la piedra. No sin razón también se le ha simbolizado como perla de acuerdo con la antiquísima parábola bíblica del hombre que se deshizo de todo por comprar la más grande de las perlas, símbolo del

reino de Dios. Igual que un chamán que regresara de un viaje iniciático al más allá, la madre de Lucio trae mensajes y elogia a su hijo porque ha hecho tesoros en el cielo o banco celestial. De repente, la madre moribunda cobra una fuerza asombrosa y salta para dar a su hijo Lucio lo que lleva "dentro": la piedra filosofal. La madre vomita, repulsivamente, objetos que "desplegaban un espectro lumínico de tonalidades turbias, negras" que al final formaron un "túmulo pequeño". Inmediatamente, Lucio se da cuenta de que era necesario quemar esa materia para terminar el proceso. El elemento que permite la combustión final es la propia sangre de Lucio, lo cual simboliza el intenso sufrimiento (sangre=vida) que era necesario para alcanzar el lapis. Después de la calcinación queda "una pequeña esfera, una bolita lisa y bruñida, negrísima", se trata de la ansiada piedra filosofal en la cual se unifican los contrarios, ese es el simbolismo de su redondez. Esta piedra funciona como un churinga protector, un talismán que Lucio se echa a la bolsa del pantalón y empieza a irradiar su poder cósmico. Así como en la mitología griega una piedra curó el delirio de Orestes, y así como la piedra de Leucadia cura las penas de amor de Zeus también Lucio, como adepto alquimista encuentra la piedra mágica que centraliza el desarrollo de su personalidad: el proceso de individuación.

Vuelta a casa. Esta parte marca una nueva etapa en la vida de Lucio: recobra la memoria, entabla contacto con su esposa Aurora y vuelve a su casa en Tepoztlán. Aquí nos percatamos de que el tránsito iniciático de Lucio ha durado tres días: el tiempo que tarda un cadáver en pudrirse, el tiempo que Jonás pasó en el vientre del pez, el tiempo que Cristo pasó en la tumba y el tiempo que Hudjekiwiis huyó de su hijo Hiawatha. También comprendemos que el trance inició cuando Lucio, muy débil, insistió en salir de Tepoztlán para ir a México a cobrar un dinero. Ya estando en México el proceso de maduración que Lucio vive se acelera notablemente, o bien, llega a un estado crítico que le conduce a una conmoción amnésica que duró, como hemos mencionado, tres días. Ahora, en cambio, todo ha llegado a un punto de estabilidad. Con la parte más alta de la albedo Lucio puede establecer una relación diferente con la mujer, lo cual se simboliza con el encuentro con su esposa Aurora.

Nuevamente la imagen del fuego vuelve a aparecer, esta vez en el cuento titulado: "El amor es un fuego". Como ya sabemos los antiguos alquimistas trabajaban con una amiga (soror mystica) o con sus esposas como representante del componente femenino, asimismo proyectaban en la materia la imagen anímica que se conoce en la Psicología Analítica como ánima. De la misma forma, en una relación amorosa de la vida en general la imagen anímica se constela causando todo tipo de atracción y rechazo. La intensidad de esta vinculación es muy importante ya que si no existiera, la pareja no sobreviviría a las discusiones y diferencias. Los alquimistas conocieron este delicado equilibrio de fuerzas entre ánimos y ánima y hablaron de la necesidad de un fuego "suave" que no quemara a la pareja real. Hasta ese momento, Lucio había proyectado en otras mujeres el ánima interior

pero ahora que "el amor es un fuego" puede entablar una relación consciente con su mujer. Este hecho aparece simbolizado en la llamada telefónica entre Lucio y Aurora. La voz de ella todavía le resulta "extraña" pero al mismo tiempo esa mujer estaba muy "cerca". Dice Lucio: "generaba una extraña disociación en mí: yo presenciaba, atónito, que una parte de mí la conocía de siempre, mi cuerpo la conocía". Este encuentro con Aurora significa la entrada de "un viento firme y refrescante" en el "alma" de Lucio.

"Aurora" se titula el siguiente cuento. Debemos notar que el nombre de la esposa de Lucio es un nombre simbólico con claras referencias a la alquimia. Fue sugerido por el tratado alquimista llamado Artis auriferae de 1593, este tratado contiene una sección llamada "Aurora consurgens" que muestra una amplia simbología lunar de la mujer. Así, en sus líneas generales Aurora como esposa de Lucio simboliza el arquetipo del alma. El relato que aquí comentamos contiene, en un segundo plano, una sarcástica crítica a la industria cinematográfica mexicana. Nosotros, sin embargo, siguiendo nuestro objetivo pondremos atención a los símbolos transformadores del proceso de individuación. Notemos que el cuento inicia como el relato de un sueño: "me vi escribiendo". Veamos también cómo, de principio a fin, la literatura juega un papel esencial en este cortejo que Lucio hace del alma. En un momento cualquiera, haciendo antesala burocrática, sucede la "irreversible entrada de Aurora", de ahí en adelante la relación va en asenso hasta que hacen el amor (coniunctio). Sin embargo e inexplicablemente, Aurora se aleja de él y se inicia un cortejo por cartas y llamadas telefónicas. Esta convocación del alma por medio de la palabra se corresponde con la meditatio alquimista. Llega un momento en el que Aurora queda convertida en "Anima gentilis a la Que Se Le Escriben Cartas". A fin de cuentas, "la literatura funcionó como arma efectiva" en la reconquista de la desairada Aurora, lo que equivale a decir en la conquista e integración de la imagen anímica.

El cuento "Tepoztlán" incluye el esperado encuentro de Lucio con Aurora tras la recuperación de la amnesia. El llegar a su casa y contemplar de lejos a su familia es como presenciar "un ritual secreto". Una canción de Bob Dylan rubrica el momento: "It is my sweet reward to be alone with you". Al ver la "imagen" de su mujer Lucio no puede evitar una viva emoción que lo hace llorar, a través de Aurora "se encontraba a sí mismo y se vigorizaba". Lucio llega a Tepoztlán después de una lucha con las figuras del inconsciente pero también viene de una específica experiencia social. Su hijo le pregunta: "¿dónde estuviste, papá?", a lo cual Lucio responde: "En México". Aurora es la representación más benigna del alma, ella es la esposa de Lucio pero también es, en su forma arquetípica, "lo más extraño e incomprensible". Con este relato se cierra, prácticamente, la fase alquímica de la albedo. Lucio ha llegado a Tepoztlán, punto de reposo y de armonía. La última escena es representativa del estado psíquico que el protagonista ha alcanzado al regresar a su casa: Lucio y Aurora sentados placidamente en el jardín de su casa.

Como un epílogo de toda la sección el cuento "Grandes bolas de fuego" nos introduce, de una vez, en la problemática de la siguiente fase alquimista: el opus como obra literaria. Al estar con su familia y en su casa, Lucio siente haber llegado al sitio que le "corresponde" y piensa: "mi casa era yo mismo". Sin embargo, este estado de tranquilidad tiene en sí mismo la fuerza de un gran movimiento. Las "grandes bolas de fuego" simbolizan este estado de reposo y movimiento. Los alquimistas suelen hablar con tal entusiasmo de la albedo que parecería el fin de la obra, no obstante queda todavía camino que recorrer.

La confrontación con lo inconsciente es de tal forma contundente que es necesario encontrar un contrapeso externo frente a la agitación interior. De aquí proviene esa actitud humilde del alquimista quien bien sabía que con la *vera imaginatio* afluye a la piedra filosofal un espíritu especial pero que también puede despertar visiones aterradoras capaces de enloquecer. Es en esta misma actitud que Lucio exclama: "qué bendición haber cultivado, toda mi vida, mi ración de normalidad". La familia, la casa y la esposa se vuelven una especie de base a la que se puede regresar. Se ha alcanzado un punto en el cual es posible entrar y salir de lo inconsciente con cierta facilidad, "un equilibrio entre quietud y dinamismo" que le permite, si así lo quiere, "despeñarse en túneles animados". Por lo menos así parece sugerirlo la fantasía repentina que llega: "Un joven clavadista sale del agua de un estanque sereno y transparente, se alza por el aire y en lo alto saluda quitándose un sombrero imaginario; regresa al agua, cae sin estrépito, sin formar las cajas chinas acuáticas".

Debe concederse importancia al hecho de que el final de la albedo es también el principio del proceso creativo. "De repente todo había quedado abajo", dice Lucio, lo que ahora ocupa el lugar predominante es la familia y de ahí, de la convivencia con ellos, surge una composición poética que es la "locura total", producto de la "incoherencia" este poema nace de la libre asociación, de la imaginación activa que produce una escritura automática. Esta composición guarda, efectivamente, una gran similitud con los sueños, se nos habla del "jardín del viento", de un perro "sangrante... reventado de gusanos en el vientre" pero que renace. Hay también un "Dios hecho pedazos" (fraccionamiento eucarístico) y un "camino de oro" (el opus alquímico). Tales imágenes tienen el propósito de mostrarnos la forma en que lo inconsciente se plasma en el lenguaje.

El encuentro con Aurora significa para Lucio el encuentro con "todo lo que necesitaba saber". El contacto con el ánima lleva, especialmente, al proceso de creación literaria: "lo relacionado con mi novela, que ahora recordaba a pasos agigantados, las cuartillas en una gruesa carpeta color amarillo". Ahora, ya recuperado de su amnesia "la vida se abría, como las palabras nuevas de un texto que se escribe, que se escribe, que nadie planeó, que fluye como el agua y rebasa todo obstáculo".

Hasta este punto, Lucio ha atravesado en su confrontación con la imagen anímica tres estadios típicos del ánimo: el primero muestra un aspecto instintivo y biológico y está representado por Chelo, la reina del Metro. Un segundo estadio, todavía con tintes sexuales, pero de carácter romántico y estético, se representa en su enamoramiento de Aurora. El tercer estadio lo vemos en el encuentro de Lucio con su hermana María que representa a la Madre de Dios como imagen sublime y espiritual de la mujer, más allá del amor erótico. Pero hay, como veremos, un cuarto grado en la relación con el ánimo en el que esta funciona como Sophia y musa inspiradora del proceso creativo.

### Rojo: la piedra filosofal

La obra. Esta última parte de la novela Cerca del Fuego representa la última fase del proceso alquímico. "Rojo" se compone de un conjunto de 15 cuentos agrupados bajo el título de "La obra". Como podremos observar se trata de un doble sentido. Por una parte es claro que la obra se refiere al opus alquímico como la serie de experimentos pseudoquímicos en los que se proyecta un proceso psíquico. Por la otra nos indica la terminación o el surgimiento de una "obra" literaria, específicamente una novela. De esta manera, durante su trabajo práctico con el lenguaje, Lucio experimenta visiones que simbolizan contenidos inconscientes y vivencia el proceso creativo como un sufrimiento. Actúa como un artifex o un adepto del arte secreto de la alquimia pero que es, al mismo tiempo, un moderno escritor, un artista, que debe decantar su novela hasta encontrar la ansiada piedra filosofal o, lo que es lo mismo, su plena expresión estética y comunicativa. Esta fase no está exenta de peligros y en ella encontramos temas similares a los ya tratados en las anteriores etapas de desarrollo anímico aunque en un estadio superior, es decir, con un más alto grado de conciencia.

Tenemos en primer lugar el cuento "Enciende mi fuego" en donde sale al frente el símbolo rector de toda la novela: el fuego. Aquí se trata de un fuego que se enciende o, más bien, de una petición para que se encienda el fuego, es decir, una primitiva invocación al fuego inteligente. Cuando se invoca al fuego como a una divinidad se está invocando directamente la intensidad y la fuerza, la libido como energía del alma y la potencia creadora. La libido tomará la forma de imágenes literarias que conducirán hacia el fin del opus. El fuego también es símbolo de la inteligencia, de una conciencia que se enciende es por eso que el acto de escribir se realiza "junto a una fuerte luz". Sin embargo, el hecho de que se trate de un acto consciente no significa que escribir sea un producto de la función reflexiva. Todo lo contrario, escribir es como caer en un "trance" de modo que el escritor participa de un fenómeno parapsicológico, en su

papel de creador el artista "no quiere dirigir lo que escribe, lo deja salir solo, por sí mismo, sin obstrucciones".

Como podemos notar la obra del escritor tiene mucho de ritual. En la invocación del fuego también tiene lugar la música: el escritor se levanta y pone un disco. Entonces las palabras "llueven", la lluvia es un símbolo del aspecto fertilizante de lo inconsciente. Debemos resaltar también el grado de control que ha encontrado Lucio a estas alturas de la obra. En la rubedo o enrojecimiento la obra está, en gran parte, concluida y la piedra filosofal comienza a irradiar su poder creador. Por lo menos ahora el inconsciente no muestra su aspecto más destructor y Lucio puede salir sin dificultad de su trance literario para dedicarse a los aspectos de su vida cotidiana como padre.

El siguiente relato llamado "Dama en la oscuridad" nos muestra que el carácter peligroso de la obra no ha cesado. En una especie de sueño mágico el escritor se enfrenta ahora al aterrador arquetipo de la muerte simbolizado en una mujer "dura, severa, bellísima" y vestida de negro. Lucio se da cuenta que "fuerzas devastadoras podían desatarse en cualquier momento" lo cual equivale a una "sicosis". Sin embargo, otra vez encontramos que el adepto ha aprendido a lidiar con las figuras interiores y sabe que podía superar los efectos destructivos de la aparición si se "enfrentaba" a ella. Esa mujer era "la muerte". Lucio sabe que la dama puede matarlo "con su sola mirada" pero se atreve a llamarla: "v-e-n, v-e-n a-q-u-í" y con eso logra conjurar el peligro. La mujer desaparece y él se da cuenta de que "esa confrontación" ha abierto "algo" en él. Poco a poco Lucio recobra el sueño y la tranquilidad. La obra al final no está exenta de graves peligros, sin embargo el adepto se encuentra ya en capacidad de tratar con los potencias del alma y de asimilar los arquetipos en el plano artístico.

Encontramos enseguida el relato "Jugar con fuego" que nos plantea la obra literaria como una operación lúdica que, sin embargo, "cuesta trabajo". La obtención de la obra literaria incluso "puede llegar a enfermar o trastornar a una persona". Esto es lo que significa jugar con fuego: un acto que es al mismo tiempo grato y libre pero que por su misma naturaleza puede causar gran daño. Otra vez la tarea del escritor se nos presenta como un éxito no privativo de la voluntad sino de las funciones espontáneas y autónomas del inconsciente. El material está ahí: la relectura, las palabras, las líneas y el ritmo de las frases, pero todo esto se agrupa como un "milagro". Efectivamente se puede hacer un esfuerzo de la "voluntad", se puede tratar de "vencer las resistencias" pero al final se aplica la sentencia del I Ching: "si la yegua se te escapa, déjala ir, ya volverá por su propia cuenta". El libro "se hace solo" con lo que se remarca la autonomía del proceso creativo.

El relato "Los cuernos del diablo" nos hace considerar la relación entre la literatura y el mal. "Dentro de algunos años Lucio será invitado a dar clases en una universidad de los Estados Unidos. El

periodo será fructífero y dejará una gran impresión". Allí entabla relación con un joven alumno pelirrojo símbolo de la función reflexiva que se ha vuelto mefistofélica. Este joven, personificación del intelecto, le conduce a un sitio que "no deber perderse". Dicho lugar se encuentra en "las alturas" lo cual nos indica un sitio sagrado. Esta montaña que tiene los Cuernos del Diablo es "una extensión del infierno que se extendió y ascendió y quedó en la más alta cumbre", este lugar representa el caos original en donde residen indiferenciados los contrastes, una síntesis de lo alto y de lo bajo, del Diablo y de Dios (la luz de la montaña es "como los dedos de Dios") en donde el mal goza de preeminencia desgarrando al protagonista. Se inicia así un viaje intelectual hacia una cumbre diabólica. En su ascenso iniciático Lucio se ha convertido paradójicamente en discípulo de su propio alumno. El dominio que esta figura mefistofélica ejerce sobre él se ve en el hecho de que Lucio sin saber por qué mata a una rata y se la empieza a comer, a la tercer mordida se da cuenta de lo que hace y vomita lleno de repugnancia. El que Lucio llegue hasta esa cumbre significa que ha de enfrentar el problema del bien y del mal, o más específicamente el problema del mal que la tradición cristiana no encaró a profundidad. En este conflicto, el joven pelirrojo que representa la cualidad ordenadora del pensar agudiza el conflicto e invita "con malicia contenida" a Lucio a "explorar" el "cerebro" del diablo con lo cual intenta adueñarse completamente de su alma. Entonces Lucio se da cuenta de que en él está "ocurriendo una especie de metamorfosis, y la querrá revertir" por lo cual intentará hacerse entender con un acto tipo Zen a fin de despertar algo como el satori en contraposición al pensamiento lógico y racional que lo amenaza. Hace estallar un "inmenso cristal" con lo que puede simbolizar la propia dilaceración que vive o una especie de pacto con el mal que le acosa al renunciar a la intelectualización. Al cabo falla cualquier intento de conciliación y el joven pelirrojo golpea furiosamente a Lucio. Es interesante vuelvan a anunciarse los peligros de estetizar o racionalizar lo malo y pernicioso. El ánimo, que puede ayudar a mediar el conflicto es en este cuento sólo una bella joven que observa lo que acontece atrapada en un "mudo horror". Este mismo aspecto de la obra literaria y su relación con el mal alcanzará un estadio superior en el relato "Fuego perfecto" que analizaremos más adelante.

En el camino hacia la consecución de la obra literaria el fuego como esencial elemento transformador alquímico juega un importante papel. Así nos lo hace ver el cuento "Juicio por fuego" que nos recuerda la arquetípica cualidad purificadora del fuego. Recuérdese que los metales salen purificados de las altas temperaturas, en la alquimia los metales se "subliman por el calor", de la misma manera el iniciado ha de someterse a un similar tratamiento. En este caso el elemento es un sueño cuyas imágenes indican que "algo está muy mal", la confrontación con esos contenidos "han abierto una hendidura, un orificio, una desgarradura en la membrana, un puente de comunicación, puerta frágil a infinitos resplandores, el fondo de la barranca se anima, efervesce, emerge a la superficie..." es decir, lo

inconsciente ha sido en parte desvelado con lo que se ha alcanzado una iluminación y un grado de transformación de la personalidad: "un fuego intangible... fuego apagado, fuego mudo que se resbala, posesiona, desintegra el cuerpo". Sin embargo, alcanzar un grado más de conciencia implica también un sufrimiento, es por eso que la idea de juicio por fuego guarda una relación con el fuego infernal o el purgatorio del cristianismo que por el dolor conduce a la salvación. La sentencia que Orígenes atribuye a Cristo se encuentra en ese mismo orden de ideas. Estar cerca de Dios significa estar cerca del fuego y el no estar cerca del fuego significa estar lejos del reino de los cielos. La diferencia la hace en todo caso la conciencia que resta su carácter compulsivo al inconsciente, por lo menos en este caso el escritor puede "despertar del todo" y alejarse de esas "imágenes bellas pero absurdas".

En este mismo paso hacia la obra literaria por el sufrimiento sigue el relato "Hijita mía". Aquí vemos que cuando Lucio parecía haberse sintonizado "con la tranquilidad" un auto atropella a su hija de dos años. Esa niña "divina" es una representación del self. Como es común en los sueños, la hija del soñante simboliza el arquetipo central que, en líneas generales, anticipa el desarrollo durante el proceso de individuación. En este sentido la perspectiva no podía ser más espantosa, Lucio se encuentra en un estado de identidad con esta niña, al morir ella a él se le va la "vida". La muerte de la hija significa "un golpe terrible" para Lucio quien siente que también se está "muriendo de dolor". Este morir de dolor es también un estarse "incendiando de dolor", tanto que apenas se da cuenta de que está lloviendo en la calle cuando se tambalea con el cadáver de su hija. Es claro cómo este cuento alude al calor interior o calor mágico necesario para llevar a buen término la obra. Es precisamente cuando Lucio consigue la "tranquilidad" cuando acontece este simbólico hecho cuyo fin es mantenerlo dentro del sufrimiento iniciático. Un apagamiento del fuego significaría también una disminución del impulso creativo, o es más, la destrucción física o psíquica. De esta manera el final de la obra (y la escritura de la novela) entraña el máximo peligro y un avivamiento de los sufrimientos.

En "El sueño de Isaac" se parte del tema bíblico del sacrificio vicario o en sustitución que, como se recordará, pone en el lugar del hombre a un carnero simbolizando la evolución psicológica del sacrificio humano al sacrificio simbólico de los animales. Por otra parte, el célebre pasaje nos muestra una prueba de fe sobre el principal de los patriarcas hebreos. Aquí, en los términos modernos de la novela se significa el tema del sacrificio liberador. Lucio ha quedado en una especie de "arresto domiciliario" en casa de su hermana María (que es también la casa de la madre) tras el estado de sitio y el toque de queda que han impuesto los norteamericanos invasores de México. Este arresto resalta la significación materna de la casa a la que Lucio ha quedado unido contra su voluntad produciendo así un estancamiento de la libido. A fin de que continúe la evolución psíquica será necesario que Lucio rompa ese vínculo con

la madre y deje de causar molestias a su hermana y su cuñado. Lucio siente que tiene "que hacer algo de urgencia". De modo que el sacrificio tiene por objetivo la propia liberación pero también la liberación de otros. Decididamente Lucio corta las venas de su muñeca con su propia y desusualmente larga uña del pulgar derecho con lo que se consume el autosacrificio y siente "la fatiga de la liberación y la esperanza que germina". El autosacrificio significa una dolorosa toma de conciencia de las propias contradicciones y produce un sentimiento de liberación porque acaba con el sentimiento de irresolución e impotencia. Al poderse autosacrificar el hombre muestra que es poseedor de sí mismo y que renuncia voluntariamente a aquello que tiene por derecho propio. Psicológicamente, el autosacrificio simboliza la subordinación del ego a la instancia superior del self durante el proceso de individuación. Es oportuno recordar que la esencia del proceso cristiano es precisamente este sacrificio de lo más valioso. De manera semejante, el opus alquímico era un officium ritual en el cual el adepto buscaba liberar al dios que se encontraba prisionero en la materia, logrando así una especie de transubstanciación de las sustancias viles hasta encontrar la piedra filosofal. El adepto o filósofo se convertía entonces en un redentor que se beneficiaba indirectamente con su obra. Esta idea alquímica que confiere al hombre la calidad de redentor está implícita en este relato. Por otra parte, la redención de Isaac sólo será posible si le cortan "la cabeza" con lo que se sugiere el sacrificium intellectus necesario para que lo inconsciente encuentre libre tránsito a través de la imaginatio. En otras palabras, el proceso de individuación requiere una disposición hacia lo irracional.

En el cuento "Ruedas de fuego" encontramos a Lucio "tirado" en su cuarto, extenuado por el esfuerzo de escribir la novela. Si ha llegado a este estado es porque el proceso creativo ejerce sobre él un gran poder retirándolo de otras actividades. Escribir se ha vuelto un proceso doloroso: "conforme seguías... el dolor aumentaba". Como si se tratara de un demonio el complejo creativo compele a Lucio a ignorar incluso su propio cuerpo y su familia: "con deseos de asesinar a tus hijos y a tu esposa y de salir pegando de alaridos entre los coches". Tal parece que el problema radica en la resistencia que Lucio opone a expresar lo que emerge de su inconsciente. En caso contrario, "si se dejara conducir como oveja" el proceso sería menos doloroso. La terminación de la obra literaria es ahora lo primordial: "supiste que, por las razones que sean, todas esas noches que habías estado en peligro, en realidad lo sabías, era por lo que escribías y tenías que terminar, cuando menos para dejar atrás esas vivencias extrañísimas e inesperadas". Se plantea aquí la obra y la vocación literaria como un destino. De igual forma el proceso de individuación se vivencia como un destino ineludible. La obra es resultado de la coacción que actuando como causa mueve la naturaleza humana.

El cuento "Castillo de piedras" se inspira en el estilo de las recetas alquímicas del siglo XVII o XVI. Diversos textos alquimistas so componen de una serie de indicaciones muy precisas del tipo

'recoge tal y tal metal y ordénalo así; recolecta agua de lluvia y agrega después de tantos días una gota de vino', etc. En sus combinaciones y operaciones, como ya sabemos, los alquimistas veían proyectados sus propios procesos psíquicos y experimentaban los efectos terapéuticos de la imaginación activa. De manera semejante esta receta es por "si un día, por los motivos que sean, te sientes muy mal, pero de plano mal, al borde del suicidio o de otra forma de abandono, y si todavía conservas un hilito de razón que te permita querer salir de ese estado... disponte a construir un castillo con piedras y lodo". Ahora bien, el castillo es un símbolo antiquísimo de la fortaleza interior significado que comparte con las piedras. La himnología cristiana y el salterio bíblico son ricos en metáforas que hacen equivaler a Dios con los castillos y las piedras. De manera que quien siga esta "receta" seguirá un proceso sumamente parecido al del alquimista ya que simbólicamente centrará su personalidad en lo divino, o hablando en términos modernos el self. Al manejar la materia, es decir, las piedras, quien siga esta receta encontrará el camino a su propio interior. El secreto de la inmortalidad se encuentra en la materia.

Ligado con el cuento anterior sigue el relato titulado "Entrar y salir" que narra la experiencia de Lucio durante un sueño mágico, es decir, ese tipo de experiencia psíquica que borra la división entre lo real y lo imaginario. En este caso Lucio se "desprende de su cuerpo" y se desliza por su casa, la levitación es un fenómeno atribuido a los místicos. Hay que observar que este tipo de sueños ocurren en momentos de desequilibrio particularmente doloroso: "la oscuridad es total" y se halla poblada de "sombras". El miedo a perderse que Lucio siente al alejarse de su cuerpo equivale al miedo a perderse en lo inconsciente, miedo a la locura. Afortunadamente, consigue regresar a su cuerpo y alcanza la tranquilidad al entrar en contacto con el fuego ("la llama del encendedor") y el agua, dos elementos que lo ponen en relación con la realidad tangible: las dos vías alquímicas. Este desprendimiento de alma y cuerpo ocurre en el "estudio" de la casa de Lucio lo cual nos indica que tuvo su origen en el proceso creativo. Esta última afirmación se ve confirmada por el siguiente relato "Anillo de fuego" que nos muestra a Lucio revisando lo que ha escrito. El anillo es un símbolo de totalidad, su forma redonda sugiere lo que no tiene principio ni final, lo completo. Se trata, en otras palabras, de una visión mandálica: "el círculo cuyo centro es la circunferencia está en todas partes", frase basada en la antigua imagen de Dios citada por místicos y alquimistas: Deus est circulus cuius centrum ubique circumferentia vero nusquam. La aparición de la imagen mandálica de fuego significa para Lucio que como escritor "todo se acomoda", se ha creado un nuevo orden. Al finalizar su obra ha encontrado "el centro... todo está en su sitio dentro de ti". Este nuevo punto de referencia de la personalidad se expresa otra vez en la imagen del castillo: "en una de las torres del castillo que construiste había una estancia que parecía inexpugnable".

En el cuento "Fuego perfecto" la lucha con la sombra, cuyo primer estadio observamos durante la fase alquímica llamada nigredo, se expresa en la forma superior de un rito agónico, específicamente un juego de béisbol en el que Lucio representa al ego mientras que Arturo representa el arquetipo de la sombra. Lo que parece ser una regresión es, sin embargo, un desarrollo superior ya que la lucha con la sombra se da dentro del orden que establece el juego y en un plano literario. Como hemos podido ver, durante la rubedo Lucio experimenta los efectos de la piedra filosofal que le impulsan hacia la "obra" literaria. Recuérdese que para los alquimistas el mercurio no era solamente un metal sino el mismo dios Mercurio o Hermes que como Príncipe de la inventiva se presentaba en el vas hermeticum. Viene muy al caso advertir que Hermes o Mercurio también se caracterizaba como Agonios, la divinidad que presidía los combates. De la misma manera el espíritu hermético está presente en esta lucha en la que los equipos contendientes representan la prosa y la poesía como las dos grandes formas literarias. El juego, en sí mismo, no es más que otra metáfora de el opus alquimista. Debe notarse, también, la estructura cuaternaria de un campo de béisbol.

Lucio se ubica, como escritor de novelas, en el equipo de los prosistas. Arturo, que representa la parte oscura de la personalidad, es la figura estelar de un grupo de poetas. Los dos equipos quedan conformados de la siguiente manera:

MANAYER: Shespier

- 1.- Arturo
- 2.- Bodeler
- 3.- Yinsber
- 4.- Rambó
- 5.- Bleic
- 6.- Yits
- 7.- Pound
- 8.- Valerí
- 9.- Dante
- 10.- Guete
- 11.- Lotremón

MANAYER: Cervantes

- 1.- Lucio
- 2.- Dostoyevski
- 3.- Kundera
- 4.- Méirinc
- 5.- Jofman
- 6.- Apuleyo
- 7.- Calderón
- 8.- Lourí
- 9.- Juxlei

La actitud de Arturo es perfectamente correspondiente con su carácter sombrío: "es el terminator del beisbol, máquina aceitada y programada, fría e indestructible, de rostro impávido", le gusta "la cocaína, el alcohol, la marihuana, las putas, los putos y los rateros". Es el símbolo de las tendencias inferiores e inconscientes de la personalidad. Lucio, por su parte, es "una mole natural, una colosal formación de piedra que ha visto las intemperies de incontables eones", un ego que se ha expandido por su contacto con lo inconsciente y que cuenta con un centro inmovible de la personalidad. Entre Lucio y Arturo corre "una fuerte empatía".

Ambos lanzadores consiguen hacer el juego ("fuego") perfecto sin jits ni carreras más allá de la séptima entrada, mostrando lo parejo

de sus fuerzas.El juego perfecto "es la piedra filosofal, la quinta esencia" que Lucio, por su parte, ha conseguido sin preocuparse. Pero en esta lucha tiene que haber un ganador. En la novena entrada Arturo y Lucio se enfrentan directamente. Lucio consigue ponchar a Arturo y después, en su turno al bat, alcanza lo que parecía imposible: conecta de frente la bola que le lanza Arturo, ésta se estrella en el tablero electrónico "que revienta en chispas y llamaradas", en otras palabras, Lucio ha producido el fuego: ha consumado el orden y la civilización al domeñar las potencias instintivas. Ante el alboroto del público, Lucio recorre triunfante las bases y "llega al diamante" lo que simboliza la meta alquímica, la piedra preciosa que corona la lucha del adepto que ha batallado con las figuras del inconsciente. Al mismo tiempo, en este juego perfecto han colaborado las fuerzas creativas de Lucio produciendo una obra literaria.

Pasamos ahora a comentar sin duda uno de los cuentos más complejos de toda la novela: "64 notas del clavecín bien temperado". Este cuento es una especie de novela dentro de la novela. Compuesto de 64 partes ocupa, a su vez, su lugar dentro de los 64 cuentos que forman Cerca del fuego. Estas 64 pequeñas frases (numeradas y ordenadas como versículos bíblicos) funcionan como claves ("clavecín") que revelan un sentido oculto, o como "notas" que completan o desarrollan algún concepto de la novela en su totalidad. Como en el libro chino de las mutaciones, el I Ching, compuesto de 64 hexagramas, aquí cada clave o nota actúa en forma oracular o como un comentario pleno de sentido que ayuda a los sabios a tomar una decisión. Con el número 64 (doble 64 8 x 8; desarrollo de la cuaternidad) se representa simbólicamente la totalidad hermética. Así como en los 64 hexagramas del libro chino quedan comprendidas todas las posibilidades del universo, en estos 64 versículos se compendia todo el proceso de desarrollo psíquico que hemos observado en Lucio, el protagonista. Vistos como elementos aislados, sin considerar la novela como contexto global, cada una de las notas parece un acertijo sin respuesta o simples frases lanzadas al acaso, a las cuales sólo concederíamos, en el mejor de los casos, algo de ingenio. En cambio, cuando tomamos en cuenta el sentido de la novela y lo utilizamos como el contexto de las notas cada una parece cobrar especial significación. Para tal efecto hemos dividido las 64 notas en seis subconjuntos: NOVELA, OPUS, SOMBRA, ANIMA, MANDALA y FUEGO. Como podrá observar el lector, cada uno de éstos representa un tema que se desarrolla a lo largo de Cerca del fuego y nos permiten organizar las 64 notas de acuerdo con una estructura. Desde luego, es posible hacer otra organización temática pero creemos que la que proponemos da buenos resultados además de que se fundamenta en la tripartición del opus: albedo=ánima, nigredo=sombra, rubedo=novela y mandala.

En primer lugar, varias de las notas aluden a la novela Cerca del fuego en una especie de autorreferencia. Tenemos, por ejemplo, la indicación de que la novela se escribió con base en una serie de sueños que el autor ha anotado (ver nota 1). También sabemos (nota 39) que algunos de estos sueños no se usaron en el libro. El proceso

creativo se origina en el self como centro psíquico y se asemeja a una operación alquímica en la cual la prima materia son las palabras (ver notas 43 y 52); el escritor sigue las órdenes que le dicta el self como instancia superior al momento de inventar y de interpolar textos. Y la novela como producto final presenta el problema del doble sentido (nota 23). La estructura circulare de la novela en donde la décimosegunda parte es, al mismo tiempo, la primera, la hace similar al opus que muchas veces se representa como un dragón que se muerde la cola, un símbolo de la perfección o lo infinito (ver nota 29).

En la interpretación y elaboración literaria de este material onírico las notas de este cuento nos dan la indicación de que la Psicología Analítica ha jugado un papel muy importante. Se invita al lector (véase la nota 2) a leer los comentarios psicológicos que Jung hizo a El libro tibetano de los muertos y a El libro tibetano de la gran liberación entre otros textos editados por Evans-Wentz sobre los procesos iniciáticos de Oriente. En otra clave (ver nota 20) encontramos la imagen del propio Jung que, actuando como arquetipo del Viejo Sabio, muestra a Lucio las monedas con que consulta el I Ching lo cual quiere significar la función orientadora de lo inconsciente.

Otro grupo de cuentos se refieren al opus alchymicum, lo cual es una clave fundamental para comprender el sentido y la estructura de toda la novela. Especialmente debemos resaltar la nota 28 que dice: "Nigredo es la inmersión en la sombra, la negrura, albedo, paso al blanco, a la primera luz; rubedo, el fuego, el rojo que se obtiene magnificando el calor del fuego a la máxima intensidad". Aquí el uso de los términos latinos nigredo, albedo y rubedo pone al lector en el camino de una interpretación hermética de la novela. Es cierto que, como hemos demostrado a lo largo de nuestro análisis, hacen falta muchos más elementos para completar una interpretación de Cerca del fuego, sin embargo, la consideración de esta clave es fundamental para cualquier valoración ya sea estructural, sociológica etc., puesto que funciona como un "plano" del desarrollo psíquico (ver nota 38).

Durante el trabajo alquímico el adepto enfrenta toda una serie de peligros que se representan en algunas de las notas por ejemplo cuando se compara al iniciado con un salmón que tiene que "remontar la cascada, desnudo, y llegar a la única fuente, el gran manantial que se pierde arriba en el cielo" (ver nota 11). El tránsito iniciático es similar a atravesar un "precipicio", bajar a una "barranca" o acercarse a un volcán en erupción (notas 15, 24 y 36). Cabe decir aquí que la confrontación con el inconsciente se ha dado no sólo como una necesidad interna sino por el encuentro con México (nota 42). También los peligros iniciáticos durante el opus se asemejan a un ascenso por una escalera que llega al cielo, un axis mundi que hay que subir con "mucho cuidado" (nota 63) y a una carrera con obstáculos (nota 54). La actitud del adepto ante semejantes riesgos se resume en la siguiente nota que pareciera ser una especie de conjuro: "Al armero, pídele una bala de plata; al adivinador un proceso favorable; al químico que no se confunda" (nota 6). Los alquimistas

no sólo trabajaban en el laboratorium sino también en un oratorium en el que pedían a Dios ayuda frente a toda la oscuridad que confrontaban (ver nota 34). En todo este proceso juegan un importante papel los sueños, que se consideran como mensajes divinos: "somnia a Deo missa" (nota 26). Y ya no es relevante si estos sueños se refieren o no a la realidad material, lo que importa es captar el sentido de ellos en conjunto, como serie onírica (ver notas 19 y 40).

El opus tiene un efecto no sólo sobre la materia sino sobre el adepto. Este vive una intensa transformación de su personalidad y adquiere un punto de vista superior (ver nota 47) por eso puede decirse que la obra es una obra "revolucionaria" (nota 4). Su ego, como centro de la conciencia, se desquebraja y disuelve a causa de su encuentro con lo inconsciente. Se hace necesario, además, romper los estados proyectivos que mantienen la identidad primitiva como un resguardo contra la expansión de la conciencia (ver notas 13 y 50) y la individuación.

Como ya hemos visto el opus alquimista consta, en términos generales, de tres fases. En primer lugar, se da una confrontación con el arquetipo de la sombra. Algunas de las notas se refieren precisamente a esta figura del inconsciente. Se le compara con un perro fuerte, rabioso que "de ti sale" (nota 16) o con un grupo de sombras o jipitecas que llegan "suavemente" y se adueñan del cuerpo del adepto (notas 17 y 41). La sombra no concientizada puede meter "en problemas" al adepto y llevarlo hasta la miseria (ver notas 3, 41 y 45). Por doloroso que esto sea es necesario pagar "la cuenta de la oscuridad" (notas 53 y 57) y establecer una especie de "pacto" con las potencias oscuras del alma. Dicho pacto se lleva a cabo en el ámbito artístico de la creación literaria y permite superar los aspectos más toscos y destructivos de la personalidad.

Algunas de las notas se refieren a la relación con la imagen anímica. En un primer estadio se alude a la relación con la madre (nota 5) pero después encontramos aspectos más definidos de "ella", el ánima, que parece irse localizando en la conciencia (nota 21). El ánima es un paso más hacia la meta alquímica la "sustancia dorada" (nota 27) que en tanto cualidad femenina es la tierra nutricia o tierra santa donde se origina el arte (ver nota 51). En la unión con el ánima, representada en la boda mística, radica la posibilidad de liberar la energía psíquica y la "combustión" alquímica hacia diversos intereses vitales: "Cuando me casé, se desencantaron muchos animales que habían sido embrujados; mi fuego era calientito, delicioso" (ver notas 55 y 61).

Hay también otro grupo de claves que se refieren a la vía seca de la alquimia: el fuego, que es también el motivo conductor de toda la novela. Entrar al fuego equivale a saltar "al vacío" (nota 30), a consumirse (nota 32, 64). Pero de ese encuentro con el fuego el adepto sale "mejor preparado" (nota 46). La transformación de la personalidad se simboliza en el hecho de que el adepto se cambia de casa. Esta

nueva situación plena de posibilidades es como si se encendiera "el fuego del hogar" (nota 54).

Esto nos lleva a notar las claves que se refieren a objetos o ideas cuaternarias o mandálicas, símbolos del self o de la piedra filosofal como representación de la meta alquímica. Por ejemplo los puntos cardinales (nota 8), el mandala (nota 18), la cuadratura del círculo (nota 22), la imagen de Dios que sigue viva (ver nota 25), la imagen de un hombre con los brazos en cruz que renace como el Antropos gnóstico (nota 33) y la rueda de la fortuna, esta última probablemente sugerida por un rosetón de la catedral de Basilea (nota 35). Se nos dice también que en el self y el mandala, en su carácter de símbolo unificador, compendia todo el mundo y el milenio (nota 44), en él se unen los opuestos (ver notas 10 y 14) de ahí que se le simbolice como un hermafrodita o rebis, cosa doble de los alquimistas (nota 48).

Como hemos visto, tras su aparente arbitrariedad las 64 notas de este cuento se muestran coherentes con la temática básica de toda la novela. Para su interpretación, las 64 notas obligan al lector a referirse a contextos conceptuales muy amplios, de la misma forma en que se analizan los fragmentos oníricos mediante ampliaciones de los temas. Podemos decir que este cuento es claro ejemplo de una comunicación literaria deliberadamente oculta y rebuscada que tiene en el fondo los símbolos básicos del proceso alquimista y la interpretación de éste en la moderna terminología científica de la Psicología Analítica, una verdadera pieza de literatura iniciática o hermética donde la comunicación plena sólo se alcanza por unos pocos lectores.

El siguiente relato titulado "Fuegos de artificio" nos vuelve a representar la idea del arte y el proceso creativo de raíces arquetípicas. Lucio asiste con su familia a presenciar un espectáculo de fuegos artificiales en el Castillo de Chapultepec. El protagonista es un niño que realiza verdaderos prodigios con el fuego y la pólvora. El "niño" representa al self como centro psíquico, igual significación tiene el "castillo" donde se escenifica la presentación. El "espectáculo celebradísimo" consiste en un alarde de "imaginación" con base en diseños de pólvora que al arder forman imágenes históricas y míticas, "dibujos de fuego" que observa la muchedumbre. La imagen culminante es un volcán cuya erupción "es una infinidad de luces con las franjas del arcoiris que suben hasta lo alto y allá se desbordan", la montaña es aquí el símbolo del nacimiento del inconsciente en toda su fuerza. Lo que no debemos dejar de ver es cómo este cuento nos muestra el proceso creativo y la literatura como el resultado de las potencias arquetípicas, especialmente del self, lo cual resulta en un alarde de imaginación, una obra artística que llega a gran cantidad de personas.

La fase alquímica rubedo, última del proceso, termina con el cuento titulado "Instrucciones para entrar en el fuego y qué hacer una vez en él". En este relato, último de Cerca del fuego, Lucio termina de

escribir el libro, su novela, cumpliendo, así, su vocación de escritor: "tienes frente a ti las esferas celestiales, la garganta de la medianoche, todos los paisajes, todos los tiempos, ves al hombre que escribe los libros, esa es tu parada". La intemporalidad de la obra literaria dependerá entonces de que esta provenga de un fondo arquetípico. El entrar en el fuego ha adquirido un sentido absolutamente literario, se nota que Lucio tenía que "sacar" aquello que "se había venido formando" lo cual ha quedado "cristalizado" en palabras que forman una nueva "realidad" que arde como un fuego permanente. El escritor se lanzó simbólicamente al horno y como un moderno alquimista ya no ve en el recipiente sólo las sustancias, él mismo arde ahí como una salamandra para resurgir transformado: "Sal ahora del horno, vas chorreando un reguero de llamas hasta los baños. Date una ducha fría. Péinate, ponte loción y vístete... ahora sí, ya terminaste de escribir el libro".

NOTAS

- (1) Jung, Carl Gustav, Psicología y Alquimia, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires:1957.
- (2) Taylor, F. Sherwood, Los alquimistas, Fondo de Cultura Económica (Breviarios 130), México:1957.
- (3) Yates, Frances A., Giordano Bruno y la tradición hermética, Editorial Ariel, S.A., Barcelona:1983, véase sobre todo el capítulo I.
- (4) Jung, op. cit., p.268.

## CONCLUSIONES

Nos parecen especialmente conclusivas algunas observaciones sobre el símbolo nuclear de toda la novela: el fuego. ¿Qué significa estar "cerca del fuego"? La frase "cerca del fuego" ha sido tomada de un logion que Orígenes de Alejandría (185 n. e.) atribuye a Jesucristo y que a la letra dice: "Ait autem ipse salvator: Qui iuxta me est, iuxta ignem est qui longe est a me, longe est a regno" (Jerem. hom., XX, 3). En su libro Psicología y Alquimia, al explicar el sueño de un paciente, Jung comenta que el sentido de este dicho no canónico de Jesucristo encierra sutilmente la idea de la totalidad humana, la sugerencia de que el hombre contiene en sí mismo un aspecto sombrío, lo cual es una verdad no apta para "niños adultos". En su estudio sobre Psicología y religión vuelve a tomar el mismo sueño de su paciente y comenta otra vez la sentencia de Orígenes ahora añadiendo que la simbología de la divinidad como fuego que nunca se apaga es conocida desde siempre y que a la luz de las enseñanzas de Heráclito respecto al fuego siempre "vivo" (πῦρ αἰζοῦσα) pueden comprenderse las palabras apócrifas de Cristo, ya que el salvador mismo es la "vida". En este mismo sentido en su libro Símbolos de transformación Jung explica la sentencia de Orígenes en relación al aspecto devastador de la divinidad que todo lo consume: "Dios es fuego consumidor" (Hebreos 11:29).

En su correspondencia del periodo 1951-1961 Jung menciona por lo menos dos veces más la sentencia de Orígenes. En uno de los casos (28-III-1955) se refiere a que el camino que lleva a la santidad y la totalidad nos conduce al fuego: "he fall into the fire or as the logion says, come near to it", con lo cual establece su opinión de que el camino del proceso de individuación conduce a una inevitable confrontación con este aspecto de la imago Dei. En otra de sus cartas (13-III-1958) sugiere incluso que este acercarse al fuego es la experiencia primordial de Dios ("primordial experience") y que la Iglesia no sólo se ha alejado de esta experiencia sino que funciona como un refugio para que los creyentes la evadan.

Llegamos entonces a comprender la propuesta de la novela de José Agustín: es necesario un acercamiento al fuego para poder enfrentar una realidad de carácter luciferino. Cerca del fuego es una vía de expresión literaria que refleja la condición del hombre en el mundo, específicamente México, y su imagen en el proceso de individuación y realización tanto individual como colectiva. Estar "cerca del fuego" significa para Lucio, el protagonista, vivir una experiencia primordial de lo divino para de ahí desarrollar su propia personalidad y llegar a encontrar su centro psíquico (self). El proceso de dicho desarrollo psíquico está indisolublemente ligado al encuentro con la propia vocación: Lucio en su condición de escritor y artifex debe plasmar una obra literaria, una novela. El fuego

aparece, en consecuencia, como el concepto intuitivo de una fuerza inconsciente y creadora que está en condiciones de dar vida a una criatura individual. El filius philosophorum (hijo de la filosofía) que buscaban los alquimistas es, en los términos de Cerca del fuego, la novela misma. En este sentido, el fuego es una fuerza específica de individuación que purifica al hombre natural y lo conduce hacia su vocación en un sentido amplio: hacia un destino. El fuego con el cual arde Lucio no es el fuego vulgar, es la essentia ignea de Dios, y por eso, como iniciado, abandona también su forma común para entrar en la categoría de los seres igneos: homines vel spiritus ignei. A estos seres corresponde, de acuerdo con una antigua concepción, una vida especialmente larga, puesto que ya han probado su incorruptibilidad: al pasar por el fuego se han vuelto incombustibles.

El lenguaje hermético de la alquimia, sus símbolos descarnados y elocuentes son el material con que José Agustín arma su novela. Los mismos alquimistas sabían que el fuego representa el lenguaje humano en tanto manifestación de la actividad anímica impulsiva e irreflexiva: "Et lingua ignis est" (Ep. Santiago 3:6), pero que también representa la acción inspiradora y comunicativa del Espíritu Santo: "dispartitae linguae tanquam ignis" (Hech. 2:3). Como es frecuente en la filosofía alquímica dos conceptos contradictorios pueden funcionar complementariamente, así la "lengua" puede ser diabólica y divina al mismo tiempo. De igual forma la literatura para ser un arte completo debe dar cuenta de la quinta essentia humana, del hombre y de su sombra, y elevarse a la categoría de un símbolo de conjunción en el que los opuestos se unan en una síntesis superior.

En lo que precede hemos intentado una valoración crítica de la novela Cerca del fuego. Hemos analizado dicho texto buscando identificarlo en su sentido general, su ubicación histórica y su significación en el marco cultural y literario que lo contiene. Estamos perfectamente conscientes de que en nuestro esfuerzo por analizar Cerca del fuego hemos entrado en un terreno inseguro y poco conocido como es la alquimia. La tarea no era fácil ya que Cerca del fuego es una novela "hermética" en un doble sentido. Primero, porque representa literariamente un proceso iniciático en los términos de la filosofía alquimista, aspecto que hemos expuesto circunstanciadamente. Pero también es una novela hermética porque la Psicología Analítica de C. G. Jung, que funciona como el marco teórico según el cual José Agustín interpreta el opus alquimista, puede ser llamada con toda propiedad "psicología hermética" ya que sus raíces históricas y su base empírica se encuentran tanto en la filosofía gnóstica como en la alquimia. Al intentar documentar y explicar los símbolos hemos incurrido, seguramente, en no pocas omisiones y ambigüedades, tanto mayores cuanto más amplia y compleja es la materia. Sin embargo, esperamos haber cumplido con nuestro objetivo al demostrar el carácter hermético de Cerca del fuego y exponer el complejo de los símbolos iniciáticos que la rigen.

Como ya hemos mencionado, algunos críticos han atribuido oscuridad a la novela de Agustín cuando en realidad eran ellos quienes carecían del necesario conocimiento de la alquimia y la psicología profunda para completar un esquema de interpretación justo. Ahora nos parece que la mayoría de las opiniones que se han hecho en torno a la novela agustiniana son un buen ejemplo de ese tipo de crítica que enjuicia y valora sin hacer el menor esfuerzo de comprensión. Esperamos que el lector vea cuán importante era subrayar el fondo alquímico de esta novela para alcanzar una justa valoración.

Por último quisiéramos decir que las extrañas vivencias y fantasías alquimistas de Lucio fundan una realidad literaria, es verdad, pero, como toda buena obra de arte no nos abstrae sino que nos pone en contacto con nuestra realidad presente. El tránsito iniciático es una vivencia primordial que puede ser experimentada extra alquímica y extra analíticamente por el hombre moderno. Lo feo humano, los abismos de lo inconsciente y lo absurdo no han sido eliminados por los novedosos avances tecnológicos. Esta novela enriquece nuestra visión del mundo al hacernos recordar que existen ciertos contenidos del alma que hacen imperiosas demandas al hombre, hasta el grado de llevarle a una amnesia (o crisis conyugal, migraña, accidente, etc.) con el fin de conducirlo hacia la totalidad. De la misma manera nos recuerda que el arte, específicamente la literatura, conserva un halo de misterio y numinosidad que trascienden los métodos de análisis racional. El fenómeno literario, por lo menos en su esencia, sólo puede explicarse con el lema magistral alquímico: obscurum per obscurius, ignotum per ignotius (lo oscuro por lo más oscuro, lo ignoto por lo más ignoto).

A P E N D I C E  
ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE PSICOLOGIA ANALITICA

"Principia explicandi praeter  
necessitatem non sunt  
multiplicanda"

Hemos considerado importante añadir este breve Apéndice a nuestra tesis a fin de afrontar un problema especial que plantea el análisis de la novela Cerca del fuego de José Agustín. Nos referimos a la continua e inevitable referencia a términos propios de la Psicología Analítica. A lo largo de nuestro trabajo el lector se ha encontrado con toda una serie de conceptos de difícil definición tales como arquetipo, complejo, tipo funcional, inconsciente colectivo, libido, inflación psíquica, mana, individuación, etc. Todos ellos propios de una ciencia muy desconocida y complicada. Tenemos perfectamente claro que nuestro interés central no es la exposición sumaria de una ciencia tan compleja y extensa como la Psicología Analítica, sin embargo es indispensable definir todos los términos que usamos en nuestro trabajo en vista de un mejor análisis en el campo específicamente literario. Con esta tarea, que sinceramente quisiéramos habernos ahorrado, alcanzamos dos objetivos. Primero, damos a nuestra exposición un soporte propio con base en abundantes referencias internas para aquellos que consideren necesario ahondar en las definiciones. Y, segundo, evitaremos saturar al lector interesado en lo estrictamente literario con terminología y explicaciones de un campo ajeno. Quisiéramos señalar, también, que en nuestra exposición nos hemos demarcado límites muy precisos. No podemos ir más allá de lo que un Apéndice de apoyo debe ser por lo cual no nos extrañaría que en un examen más minucioso nuestra tentativa de síntesis y exposición resultara insuficiente e, incluso, imprecisa en algunos puntos.

Por lo que hace a créditos, es más que justo reconocer que si se advierte algún orden en la exposición es debido a que nos hemos basado, sobre todo, en el excelente trabajo de Jolande Jacobi The psychology of C.G. Jung (1). La doctora Jacobi fue discípula cercana de Jung y se dio a la tarea de sintetizar y exponer las conclusiones del sabio suizo. La principal virtud de esta investigadora reside, precisamente, en que suple la necesidad de una sistematización de las ideas junguianas sin caer en rigorismos doctrinarios. Fue escrita a lo largo de buena parte de la vida científica activa de Jung quien la revisó e hizo a la autora las aclaraciones y, en su caso, correcciones que fueron pertinentes. La obra se publicó varias veces, cada edición corregida y aumentada con los nuevos hallazgos. La versión de Jolande Jacobi que nosotros consultamos data de 1962 y contiene un prólogo de Jung quien la recomienda ampliamente. Es importante considerar, por

ultimo, que esta versión es apenas un año posterior a la muerte del fundador de la Psicología Analítica lo cual significa que estamos ante una síntesis al mismo tiempo completa y fresca. Jung dijo de este libro: "I hope that it may be the lot of this book not only to give the general reader an insight into my researches, but that it will also save him much laborious searching in his study of them."

La exposición por temas nos ha parecido mejor que la construcción de un glosario, dado que mucha de la tergiversación que la Psicología Analítica padece hasta la fecha tiene su origen en la interpretación aislada de algunos de sus conceptos. En una exposición temática, en cambio, cada término es contextualizado y visto en su exacta dimensión con lo que se eluden excesivas simplificaciones y "saltos" de un punto a otro sin considerar los antecedentes. En algunos puntos hemos añadido también citas directas de Jung y de otros expositores. El lector encontrará en la bibliografía general de nuestro trabajo los suficientes señalamientos bibliográficos para emprender la lectura directa del gran pensador suizo.

Esperamos cumplir con nuestro objetivo sin multiplicar excesivamente nuestras explicaciones.

### ¿Quién era Jung?

Carl Gustav Jung nació el 26 de julio de 1875 en Kesswil, una pequeña comunidad campesina de Romanshorn, a orillas del lago de Constanza, en Suiza. Carl Gustav fue el segundo hijo de Paul Achilles Jung (1842-1896), doctor en filosofía y pastor de la iglesia evangélica reformada, y de Emilie Preiswerk (1848-1923). De acuerdo con el derecho suizo corresponde a C.G. Jung ser ciudadano de Basilea.

Entre 1895 y 1901 Carl Gustav Jung estudio la carrera de medicina en la Universidad de Basilea. Becado y con muchas limitaciones económicas Carl Gustav aprende a vivir con sencillez. El año en que Jung se matricula en la universidad todavía se siente la influencia de Nietche que había enseñado ahí filología clásica aunque para entonces ya había caído en la locura. Desde su juventud las obras de Nietche impresionaron a Jung, sobre todo Consideraciones intempestivas. Sus lecturas filosóficas pasan por Schopenhauer y Kant y se suman con los conocimientos teológicos y bíblicos que había heredado de parte de su padre. Del lado materno Jung adquiere un interés muy especial por los fenómenos ocultos y participa en sesiones espiritistas en donde una de sus primas es la medium, Jung lee con avidez todo cuanto se refiere a ese tema.

Cuando llega el momento en que debe escoger una especialidad dentro de la medicina el joven Jung se muestra indeciso. Hasta el momento había destacado en la materia de anatomía patológica y no sabe si decidirse por la cirugía o la medicina interna. Tiene lugar entonces un hecho decisivo: llega a sus manos el tratado de psiquiatría de Richard von Krafft-Ebing (cuarta edición, 1890) y mientras lee, como en un relámpago, comprende que su objetivo es la psiquiatría. Sólo ahí podía encontrar la conjunción de los hechos biológicos y los espirituales. La decisión fue firme y cuando termina sus estudios el joven médico tiene que empezar a trabajar cuanto antes ya como responsable del hogar tras la muerte de su padre y para pagar la deuda de varios miles de francos que contrajo con algunos familiares por causa de sus estudios. Acepta entonces un puesto de voluntario en la clínica psiquiátrica de Burghölzli. Ahí adquiere, bajo la dirección de Eugen Bleuler (1875-1939), importante experiencia en el campo psiquiátrico, escribe su tesis doctoral sobre "La psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos", realiza también su investigación sobre los experimentos de asociación, básicos para el desarrollo de su teoría de los complejos, y, también bajo el auspicio de Bleuler, estudia la "demencia precoz" (esquizofrenia) y viaja a París a tomar un semestre con Pierre Janet (1859-1947). En 1903 Jung se casa con Emma Rauschenbach una joven de familia burguesa quien le acompañará no sólo como esposa sino como inteligente colaboradora hasta su muerte en el año de 1955.

Durante su estancia en la clínica Burghölzli y también por intermedio de su maestro Bleuler llegan a sus manos las obras de Sigmund Freud. En especial La interpretación de los sueños (1900) marcó profundamente a toda la joven generación de psicólogos. Es en 1906, sin conocer todavía personalmente a Freud, que Jung defiende públicamente al psicólogo vienés en un congreso celebrado en Munich. En 1907 se encuentran por primera vez personalmente en Viena y en 1909 son invitados por la Clark University de Worcester, Massachusetts para hablar cada quien de su obra. Freud y Jung viajan juntos a Estados Unidos. La amistad entre los dos psicólogos corre de 1906 a 1914 en forma intensa de lo cual da testimonio la amplia correspondencia que cruzaron, pero la amistad y colaboración llegará poco a poco a su fin hacia el año de 1913 cuando es ya insostenible para Jung la teoría sexual freudiana. En su obra de 1912 Símbolos de transformación Jung ha dejado bien establecidas, de una vez por todas, sus propias ideas. En realidad, desde un principio Jung disintió del pansexualismo freudiano pero la personalidad fascinante de Freud y las importantes claves que el psicoanálisis le daban le mantuvieron unido al gran profesor. Conforme Jung profundizó en la investigación del sentido psicológico de los mitos y la religión la brecha se hizo cada vez más grande.

Tras la separación de Freud se inicia un periodo en la vida de Jung que va de 1914 a 1918 en la que confronta su propio inconsciente. Se vuelve fundamental el hallar su propio mito. Como si realizara un experimento científico consigo mismo Jung se abandona a los

sueños, alucinaciones, experiencias parapsicológicas y fantasías que afloran con espontaneidad de su inconsciente y en no pocas ocasiones sintió que podía perder el control y caer víctima del inconsciente. El más que nadie, con su experiencia psiquiátrica, sabía lo que eso significaba. Durante estos años publicó pocos escritos e incluso renunció a la tarea docente que venía desempeñando desde hace ocho años por considerar poco honesto enseñar en un estado de incertidumbre. Sin embargo, Jung sale sano y salvo de este periodo crítico y con su libro Tipos psicológicos (1921) vuelve a encontrar su norte. A partir de entonces su pensamiento se adentra en áreas absolutamente nuevas del pensamiento.

En la década de los veinte Jung viaja a Túnez, Nuevo México y Kenia a proseguir con sus investigaciones de campo sobre las relaciones entre el inconsciente colectivo y la conciencia. Al contrastar la conciencia europea con la mentalidad primitiva Jung pudo profundizar sus conceptos sobre mitología y psicología de la religión. Poco después fijó su atención en la filosofía y el simbolismo del lejano oriente. Conoce al misionero y sinólogo Richard Wilhelm con quien traduce y comenta un viejo texto taoísta titulado El secreto de la flor de oro. En ese mismo interés Jung trabajaría más tarde con Heinrich Zimmer especialista en cultura hindú y con Karl Kerényi húngaro historiador de las religiones y de los mitos. En 1938 Jung tendría la oportunidad de viajar a la India en ocasión del XXV aniversario de las universidades de Calcuta, Allahabad y la Universidad Hindú de Benarés.

En 1934 Jung inicia sus investigaciones sistemáticas de la alquimia. La labor que realizó en este campo se extiende a lo largo de décadas hasta el final de su vida productiva. En la alquimia C.G. Jung encontró las bases históricas de sus ideas algo que con el estudio de los gnósticos al que se dedicó de 1918 a 1926 no había logrado. En cambio, la alquimia era un nexo directo con el europeo moderno. Después de la Segunda Guerra Mundial Jung dedicó su atención a los símbolos del proceso de individuación y retornó al tema de los fenómenos parapsicológicos. Con su libro Mysterium Coniunctionis de 1958 Jung sintió que su obra científica había llegado a su término.

Nos apresuramos también a aclarar que la "cientificidad" de la Psicología Analítica no es la misma que reclaman otras ciencias. Concedamos, en este punto, la palabra al mismo Jung: "La actitud de algunos críticos es cómica. Quisieran de mí que substituyera la vida del alma por conceptos intelectuales. Me gustaría hacerles comprender que mis conceptos corresponden a hechos empíricos, que no son otra cosa que nombres aplicados a una determinada área de experiencia... No quieren tener en cuenta estos críticos que hablo de hechos, que no intento manejar acrobáticamente conceptos filosóficos" (1).

La tarde del 6 de junio de 1961 cerca de los 86 años de edad Jung murió en su casa de Künsnacht rodeado por su familia. Su esposa Emma

le había antecedido seis años antes y desde entonces Jung se había esforzado por vivir a pesar de su cansancio. En vida recibió reconocimiento y doctorados honoris causa de universidades de la India, Estados Unidos y Suiza y fue nombrado miembro de honor de la Royal Society of Medicine, de Londres. Sin embargo su obra espera todavía una aplicación más alta y una más justa valoración.

Su bibliografía abarca aproximadamente 30 libros y 90 artículos. Sus ideas han abierto nuevos rumbos a las investigaciones del inconsciente en relación con las disciplinas más diversas. Su obra ha sido traducida a la mayoría de los idiomas. Las obras completas se pueden consultar en dos ediciones: la original alemana publicada por Walter-Verlag, Suiza, y la edición inglesa por Routledge and Kegan Paul y por la Universidad de Princeton.

### La estructura de la psique

Jung piensa que la psique está compuesta de dos esferas antitéticas: la conciencia y el inconsciente. Estas dos esferas, a su vez, se encuentran en relación de complementariedad, es decir, estructuralmente forman una unidad en donde cada una de las partes no puede explicarse sin su correspondiente complemento. Desde ahora advertimos una de las diferencias entre la Psicología Analítica y otras psicologías que consideran que conciencia es igual a psique, o bien, parten del supuesto de que la conciencia es la parte principal de la psique. Jung, por su lado, enseña que la conciencia es sólo una parte del total de la psique. Las relaciones que se establecen entre estas dos esferas se irán explicando con más detalle.

Antes de seguir adelante es necesario aclarar qué entendemos por PSIQUE. Con este término damos a entender la totalidad de los procesos psíquicos, tanto conscientes como inconscientes. Por lo mismo sería un error identificar psique con ALMA que dentro de la Psicología Analítica tiene un significado muy específico. Para Jung el alma es una parte de la psique consistente en la personalidad íntima, el modo en que no comportamos ante los procesos psíquicos interiores, el carácter que enfrentamos a lo inconsciente. Cuando se habla de ESPIRITU en cambio se hace referencia a una facultad que tiene parte con la conciencia y lo inconsciente un principio ordenador en el arte, la religión e incluso los pensamientos y los sentimientos que opera como un polo complementario de lo meramente instintivo y biológico. El espíritu es, en primer término, el productor de los sueños: ese principio dinámico y autónomo de la psique que produce y ordena imágenes plenas de sentido. Como expondremos más adelante la dinámica que se encuentra en la base de los patrones de conducta es aquello que se entiende como espíritu en la Psicología Analítica.

Entre la conciencia y el inconsciente se haya situado el EGO (o yo) que es un complejo de representaciones que muestra una gran estabilidad. Todo lo que experimentamos del mundo exterior y de nuestra interioridad psíquica pasa a través de nuestro ego, que también es la parte central de la conciencia. El ego, como podemos observar en el diagrama I, toma parte también de la esfera del inconsciente pero su importancia y posición es relativa ya que conciencia e inconsciente se encuentran en relación compensatoria y en un momento dado uno predomina sobre otro. Esta situación queda representada por la línea punteada que considera la posibilidad de que el grado de conciencia o del inconsciente crezcan o decrezcan relativizando, al mismo tiempo, la importancia del ego.

Sabemos por estudios antropológicos que la conciencia es el fruto de una progresiva diferenciación de la especie humana. Para que surgiera la conciencia fue necesaria la evolución de los maníferos de sangre caliente y cerebro diferenciado. La voluntad (directamente relacionada con el ego) y la conciencia son una adquisición muy reciente del hombre y es lo que los distingue de los demás seres vivos. La conciencia humana tiene, sin embargo, unos límites precisos: termina allí donde el ego deja de intervenir. Esa zona límite pertenece a lo que conocemos como inconsciente.

Aunque hablaremos más adelante de la estructura del inconsciente es necesario adelantar aquí algunos conceptos a fin de comprender la estructura de la conciencia en relación con el resto de la psique. Jung denomina inconsciente personal a aquel estrato del inconsciente cuyos contenidos han salido momentáneamente del dominio de la conciencia ya sea por olvido, represión, por su carga subliminal, etc. Teóricamente dichos contenidos pueden ser puestos otra vez al alcance del ego. En un estrato más profundo se encuentra el inconsciente colectivo que ya no incluye adquisiciones personales sino contenidos que provienen de línea filogenética, es el depósito de formas de reacción características de la humanidad toda.

En opinión de Jung la conciencia proviene del inconsciente, y no a la inversa. Este hecho en sí ya tiene importantes consecuencias actuales. De ahí se sigue, por ejemplo, que el inconsciente funciona como el primal datum de toda la actividad consciente. Esto no es cierto sólo en el nivel filogenético sino que una breve consideración nos hará caer en la cuenta de que gran parte de la vida del hombre transcurre entre la fantasía y el sueño. Por otro lado es increíble la cantidad de actos inconscientes que realizamos en nuestra vida. Puede decirse que hay una marcada tendencia en el hombre a mantenerse en los niveles inconscientes. Al exponer la teoría de los complejos notaremos el grado de influencia que el inconsciente puede alcanzar en la vida cotidiana.

Volviendo al análisis de la conciencia, ésta muestra una estructura cuaternaria. Vemos, en primer lugar, cuatro funciones psíquicas: el

pensamiento, el sentimiento, la sensación y al intuición. Por FUNCION entendemos una clase de actividad psíquica que permanece estable, al menos teóricamente, bajo condiciones variables. Lo importante de una función es su forma y no su contenido. Es decir, en la función del pensamiento, por poner un caso, no importa tanto qué se piensa como el hecho de que se está pensando. Veremos a continuación cada una de estas funciones.

El pensamiento es aquella función que aprehende el mundo a través de inferencias lógicas. En forma opuesta a esta función está el sentimiento que aprehende el mundo a través de evaluaciones basadas en el gusto y el disgusto. Estas dos funciones son mutuamente excluyentes, sólo una de ellas puede predominar a la vez. En vista de que ambas trabajan con base en evaluaciones y juicios Jung ha llamado a estas funciones racionales.

La sensación, por su parte, es aquella función que percibe las cosas como son. La sensación, por así decirlo, nos pone en contacto con la realidad. A la inversa, la intuición aprehende la potencialidad de las cosas, a través de la intuición percibimos con una capacidad inconsciente. Al igual que las otras dos funciones sensación e intuición son mutuamente excluyentes. Jung las llama funciones irracionales puesto que no se basan en la ratio sino en percepciones no evaluadas.

Las cuatro funciones psíquicas son irreducibles entre ellas y dan cuenta de la totalidad de formas de aprehensión humana. Todo ser humano tiene las cuatro funciones sólo que en diferente grado de diferenciación. Siempre existe una función "superior", la más desarrollada en un individuo. Esta circunstancia da lugar a que surjan los que Jung ha denominado TIPOS FUNCIONALES. Un tipo funcional reflexivo, por ejemplo, se orientará en el mundo con su función más desarrollada, es decir, con el pensamiento, un tipo funcional intuitivo con la intuición, etc. En relación complementaria y compensatoria con la función superior hay una función "inferior" que pertenece más a la esfera inconsciente y por lo mismo no está a disposición del ego y la voluntad. Un sujeto cuya función inferior fuera el sentimiento, por ejemplo, tendría dificultades para adaptarse en aquellas circunstancias y medios que exigen de él una respuesta emotiva, también sucede que, paradójicamente, su función inferior le asalta por sorpresa orillándolo a incurrir en reacciones sentimentales ridículas o primitivas. Las funciones adyacentes a la "superior" son llamadas funciones "auxiliares" estas permanecen más o menos diferenciadas y de ellas puede disponer un sujeto en forma más o menos consciente (ver diagrama I)

Se nota, entonces, que las funciones superiores no se dan en forma pura sino siempre mezcladas con las funciones adyacentes o "auxiliares" pero nunca se combinarán con la función inferior que es su opuesta diametral. Entre las funciones superior e inferior se da una relación compensatoria, es decir, la función a la cual la

conciencia concede menos importancia influye desde el inconsciente en la vida diaria del sujeto y por las noches aparece en sus sueños mediante personificaciones que intentan compensar la unilateralidad matutina. Como vemos existe el peligro de infravalorar pero también de sobervalorar una determinada función.

Queda por mencionar un caso que, desafortunadamente, no existe sólo en la teoría. Nos referimos a aquellos sujetos que no han diferenciado ninguna de las cuatro funciones. Este estado de indefinición es hasta cierto punto comprensible durante la pubertad. De hecho es una tarea propia de la primera mitad de la vida el descubrir la función superior y adaptarse al mundo mediante ella. Pero cuando no se ha tonido éxito en este aspecto la apariencia del sujeto es desconcertante, se le califica de "voluble" o caprichoso y su desadaptación, como en un círculo vicioso, conlleva nuevos desajustes.

La sucinta explicación que hemos hecho de los tipos funcionales requiere de matices. Consideremos, por ejemplo, que por obra de alguna patología, pensemos en una neurosis, la función superior puede ser desfigurada o suplantada por alguna otra presentando un cuadro capaz de desorientar al médico experto. Notemos también, por otra parte, que el lugar de la función superior puede variar según las etapas de la vida. Así tenemos, por regla general, que hacia la mitad de la vida los hombres necesitan balancear su psique de donde se impone como necesidad dar cabida a aquellas funciones que se tenían en descuido.

Si alguien tuviera diferenciadas por igual las cuatro funciones serían un hombre completo o total (Jung no gustaba de decir "perfecto"). Sin embargo, esta situación existe como un ideal y sólo es posible de alcanzar teóricamente. El hombre empírico solamente logra una aproximación.

Además de los tipos funcionales la Psicología Analítica distingue los TIPOS DE DISPOSICION : intraversión y extraversion. Estos dos tipos determinan la manera en que el sujeto se relaciona con el mundo interior y el mundo exterior. Diríamos que son una especie de reacciones habituales por medio de las cuales se regula la conducta y se informan las experiencias. Un sujeto intravertido tiene una disposición negativa respecto al objeto, para una persona así su principal norma es la su propia subjetividad. Un extravertido, a su vez, tiene una disposición positiva respecto al objeto. Por objeto entendemos no sólo una cosa sino ideas, normas sociales, etc.

Los tipos de disposición indican, hablando en términos de energética psíquica, que la libido ha tomado una determinada dirección, ya sea hacia afuera en el caso de la disposición extravertida o hacia adentro en la intravertida. Parece que los tipos de disposición tienen un carácter innato y muestran una mayor resistencia al cambio que los tipos funcionales, estos últimos son más dúctiles a influencias del medio ambiente y a la voluntad. Por su parte los cambios en el tipo de disposición son difíciles y sólo se alcanzan mediante una

psicoterapia que vaya guiando la reconstrucción de la psique o bien, en un cambio espontáneo con el transcurso de la vida.

Los tipos de disposición dan como resultado claras confrontaciones en todos los campos de actividad humana: la teología, la política, la filosofía, la ciencia, etc. Jung piensa que gran parte de las polémicas e incomprensiones entre los dos tipos serían más llevaderas si por lo menos se tuviera en cuenta hasta que punto las diferencias radican en formas de reacción habituales. Con los cuatro tipos funcionales y los dos tipos de disposición se llega a ocho posibles combinaciones: extravertido reflexivo e intravertido reflexivo, extravertido sentimental e intravertido sentimental, etc.

Entre intraversión y extraversión hay una relación compensatoria: cuando la conciencia es predominantemente extravertida el inconsciente es intravertido, y viceversa. Viene al caso explicar aquí otro término: PROYECCION. Pongamos el caso de un tranquilo sujeto intravertido que de la noche a la mañana empieza a mostrarse desadaptado y entra en conflicto con la gente que le rodea. Se muestra exageradamente preocupado por las cosas "externas" y los objetos ejercen sobre él una poderosa fascinación. Lo que ha acontecido es que el inconsciente ha empezado a imponerle una disposición que compensa su unilateralidad consciente. La especial susceptibilidad que un sujeto así muestra se debe a que proyecta en los objetos aquella parte de su personalidad que permanece poco cultivada y fuera de su conciencia. Como regla general todo lo inconsciente tiende a proyectarse, es decir, toma la apariencia de algo objetivo. Solamente por un acto de autoconocimiento y diferenciación dichos contenidos son arrancados del objeto e integrados al sujeto que, desde ese momento, puede reconocer su verdadero origen psíquico. Ya que el mecanismo de proyección es inherente a todo proceso inconsciente todo ser humano proyecta en algún grado lo inconsciente de su psique. Es algo que simplemente se da. Gran parte de los problemas interpersonales se deben a que proyectamos en los demás aquello que deberíamos reconocer en nosotros. Desde este punto de vista el reconocer lo proyectado se convierte en un problema de orden moral.

Es un error común el pensar que uno de los dos tipos de disposición es más deseable o superior. Lo mismo que hemos dicho más arriba respecto a los tipos funcionales debe observarse aquí, es decir, cada tipo tiene su importancia y esto es precisamente lo que quiere hacernos entender el inconsciente por medio de la compensación. Un individuo bien adaptado, completo, deberá ser capaz de alternar las dos disposiciones según le sea exigido puesto que la vida no está hecha para intravertidos o extravertidos exclusivamente. Debe evitarse, también, el identificar a priori extravertido con reflexivo e intravertido con sentimental. La cosa dista mucho de ser tan simple.

Ciertas etapas de la vida y de la historia mundial pueden ser caracterizadas con los dos tipos de disposición. Por ejemplo la

adolescencia es, en general, más extravertida que la vejez ; la Edad Media es una fase intravertida mientras que el Renacimiento predomina como una fase histórica extravertida. También puede hablarse de ciertos tipos de disposición en las razas y en las nacionalidades como cuando decimos que italianos y alemanes, ingleses y norteamericanos pueden representar, comparativamente, más o menos extravertidos o intravertidos. En todo caso, los tipos psicológicos de Jung son la conclusión de veinte años en el ejercicio de la psicología práctica y deben ser considerados un aparato crítico útil para cualquier ciencia que se ocupe del hombre. Jung siempre pensó que su teoría de los tipos podía ser puesta en el marco de conexiones más amplias que un simple campo de especialidad.

Con el término PERSONA la Psicología Analítica denomina aquel complejo funcional que se ha originado por razones de adaptación al mundo externo pero que no necesariamente es idéntico con la individualidad. La persona se establece como un compromiso entre el individuo y la sociedad e incluye elementos como la forma de peinarse o de sonreír, los modales, la imagen profesional, etc.

El diagrama II muestra de manera gráfica la forma en que el individuo se relaciona con el mundo exterior. La persona funciona como una capa intermedia entre el ego y el medio ambiente. La función más diferenciada, con el objeto de ejemplificar, es el pensamiento. Nuestro esquema muestra cómo la persona es dominada por dicha función. Las funciones secundarias toman una menor parte mientras que la función inferior, en este caso el sentimiento, permanece infradesarrollada en el inconsciente. Para el mundo objetivo el sujeto se presenta de acuerdo con las características de la persona.

Si se logra un adecuado balance, la persona funciona como una especie de piel sana y elástica que protege al sujeto en su relación con el mundo objetivo. En caso contrario, la persona se convierte en una cubierta mecánica que impide una buena relación entre el sujeto y su medio ambiente. Surge así ese tipo que es un abogado en su oficina, entre sus amigos y en su propia casa llevando por doquier su abogadil modo de ser. Obsérvese que alguien bien adaptado no tendrá el mismo comportamiento al hablar con un albañil, al asistir a una boda, en su oficina o en su casa. Su persona puede cambiar al registro que el caso requiera.

La persona debe coincidir con un ideal propio, cuando dicho ideal se exagera la persona se vuelve excéntrica. También debe satisfacer un ideal de la sociedad que cuando se exagera produce sujetos convencionales y masificados. El ideal de persona que nos hacemos debe también considerar los límites que le marcan las muchas contingencias internas y externas ya que si no es así el sujeto se fatigará por alcanzar un imposible. Desgraciadamente, existe mucho desajuste a este respecto. Es frecuente, por ejemplo, que el sujeto busque adaptarse al mundo con su función psíquica inferior degenerando en un carácter compulsivo o, incluso, en una neurosis. Una

muestra típica sería el personaje de tira cómica Charlie Brown, un eterno perdedor que se ha propuesto, de manera inconsciente, una persona imposible de alcanzar. En otros casos, el desajuste en la persona puede producir una personalidad inmadura e infantil que no deja de ser patológica hasta en su más adorable personificación: el quer aeternus al estilo de El Principito.

Además de la conciencia colectiva, el inconsciente colectivo puede apoderarse de la persona provocando un fenómeno que Jung llama INFLACION. En este rubro entran los conocidos delirios de grandeza y de inferioridad, en otras palabras, el sujeto o se siente héroe salvador del mundo o bien un paria insignificante mientras que sus verdaderas posibilidades internas continúan en estado latente.

Una vez que hemos descrito la estructura de la conciencia nos hemos de preguntar si es de alguna manera posible el distinguir una estructura en lo inconsciente. La respuesta es afirmativa aunque es necesario, a manera de preámbulo, advertir al lector que lo inconsciente no es asequible directamente, sólo puede ser conocido mediante inferencias y datos indirectos como son los síntomas, complejos y símbolos que aparecen en procesos psíquicos como sueños, fantasías y visiones. De tal manera que cuando hablamos de procesos inconscientes, representaciones inconscientes, etc. no hacemos sino expresarnos en una jerga poco exacta. Lo que conocemos ya es consciente por lo que al calificar de "inconscientes" a una serie de factores solamente los designamos respecto a su origen. La naturaleza última del inconsciente nos es enteramente desconocida. Sin embargo, a fin de orientarse en un terreno tan complejo como poco explorado se procede analíticamente tratando de distinguir los sutiles estratos del alma. Y puesto que la Psicología Analítica no es fruto de especulaciones teóricas sino de hallazgos sobre el hombre empírico todo lo dicho es susceptible de ser modificado o corregido.

Hablaremos, en primer lugar, de los COMPLEJOS. Por complejo Jung entiende la imagen emocional y vivaz de una situación psíquica detenida, imagen que es incompatible con la actitud y la atmósfera conscientes habituales; está dotada de una fuerte cohesión interior, de una especie de totalidad propia y, en un grado relativamente elevado, de autonomía: su sumisión a las disposiciones de la conciencia es fugaz y se comporta en consecuencia en el espacio consciente como un corpus alienum, animado de una vida propia. Jung tiene mucha razón en observar que toda la gente sabe que tiene complejos pero pocos saben que son los complejos los tienen a ellos.

Las investigaciones en el campo de los complejos han confirmado la idea de que éstos son trozos de psique que se han escindido. El origen de los complejos se encuentra en un shock emocional, un traumatismo o una situación análoga. Una de las causas más frecuentes del conflicto moral que se produce al no poder el hombre aceptar la totalidad de su naturaleza. Los complejos se forman, por así decirlo, a espaldas de la conciencia lo cual les confiere una mayor libertad de

acción llegando incluso a asimilarse al ego provocando alteraciones momentáneas de la personalidad. Los casos en la antigüedad y la Edad Media de posesiones guardan una gran similitud con los complejos y Jung piensa que no hay ninguna diferencia de fondo entre un endemoniado y un lapsus linguae.

Los complejos tienen un elemento nuclear comunicador de sentido que se presenta como autónomo respecto a la conciencia del sujeto afectado quien no puede impedir que un complejo surja en los momentos más inconvenientes imponiendo su correspondiente valor energético. Jung siempre elogio la designación "abaissement du niveau mental" del psicólogo francés Pierre Janet por su precisión para nombrar aquellos momentos propicios para que un complejo asalta la conciencia. En general puede decirse que los complejos actúan como centros de disturbios funcionales.

El lenguaje coloquial ha adoptado ampliamente este término junguiano. Así, se dice, por ejemplo, que alguien está "acomplejado" o que tiene un "complejo de inferioridad" para calificar a aquella persona que muestra una baja autoestima o es excesivamente tímida o resentida. Semejantes aplicaciones no hacen justicia al sentido original del término ya que todos tenemos complejos y éstos son necesarios para el correcto balance psicológico. De ninguna manera la palabra complejo tiene una connotación negativa. Un complejo es benéfico o perjudicial dependiendo de la situación de la conciencia. Jung va todavía más lejos al distinguir los complejos personales de los complejos del inconsciente colectivo que no pueden ser reprimidos y afectan con la autonomía que les es propia. En este punto topamos con contextos todavía más complicados ya que parece que un complejo personal tiene como núcleo una base colectiva y puede ser elaborado hasta despojarse de su cáscara personal llegando así a lo humano general y mostrando importantes propiedades curativas. Como hemos dicho, lo verdaderamente importante es la situación de la conciencia, la capacidad que ésta muestre para elaborar e integrar un determinado material.

En el dominio específicamente de la psicología experimental y en particular de la psicometría de los complejos Jung inventó el test de asociaciones. Este consiste en una serie de palabras inductoras, aisladas y carentes de toda relación significativa que se presentan a un sujeto. El experimentador invita al sujeto a reaccionar lo más rápido que pueda a cada palabra inductora limitándose a decir la primer palabra que le venga a la mente. El experimentador mide cronométricamente el tiempo de reacción de cada palabra. En una segunda fase se presenta al sujeto nuevamente la serie de palabras inductoras preguntándole si recuerda qué palabra respondió. Por último se analizan las palabras inducidas, los tiempos de reacción y las reproducciones defectuosas. De esta manera, pueden ser detectados los complejos. El test de asociaciones tiene aún hoy en día valor didáctico aunque, como explica el mismo Jung, un médico experimentado no tiene por qué seguir usándolo. Otra aportación de Jung en el campo

experimental es el galvanómetro que mide las reacciones eléctricas a ciertos estímulos psicológicos.

Sin duda el concepto ARQUETIPO es el más difícil de explicar de toda la Psicología Analítica. Las perspectivas de dicho concepto son revolucionarias y las exposiciones de Jung no son lo simples y resumidas que quisiéramos. La expresión "arquetipo" aparece en Filón de Alejandría (De opif. mundi, 69) y en Ireneo (Ad Haer. 2,7,4) pero Jung parece haberla tomado preferentemente de un viejo tratado del siglo X llamado Corpus Hermeticum (ed. Scott, 1924) y del capítulo segundo parte VI de la obra De divinis nominibus de Dionisio el pseudo Areopagita. En San Agustín, Jung no encontró tal cual el término arquetipo pero le fue sugerente una parte en De Div. Quaest. 46 que utiliza la frase ideae principales como equivalente latino de la palabra griega para arquetipo. Por último, pero no menos importante, es el uso que de la palabra "archetypus" hacen los alquimistas. En Vigenerus, por ejemplo, (Theatr. Chem., 1661, VI, 3) se dice que el mundo es "ad archetypum sui similitudinem factus" y por eso se le denomina "magnus homo".

El término arquetipo, que hoy se usa tan libremente, fue introducido por Jung en el año de 1927. Sin embargo, a lo largo de varios años Jung, con su característica actitud científica, fue corrigiendo y precisando su concepto. En un principio utilizó simultáneamente el término "imagen arcaica" o "imagen primigenia" con el cual se refería a la constante reaparición de un mismo tema que se expresaba en imágenes por medio de mitos, cuentos, leyendas, tradiciones, etc. Como es bien conocido, en muchos casos la constante de un mismo tema no puede ser explicada por migraciones de una cultura a otra. Posteriormente, Jung extendió el concepto a todo género de modelos y configuraciones no necesariamente estáticos, con lo que el arquetipo se volvió un concepto referido a los procesos dinámicos de la psique. Por último, se incluyeron las manifestaciones de vida psíquica en los planos biológico, psicobiológico y de la ideación.

Por lo que se refiere a cómo se formaron los arquetipos hemos de responder que los arquetipos constituyen el contenido actual del inconsciente colectivo. A su vez, el INCONSCIENTE COLECTIVO se ha formado por la sedimentación de toda la experiencia vivida por el hombre desde sus orígenes. Pero no se trata de un sedimento muerto sino de un sistema actual y operante en la psique individual. Planteado de esta manera pareciera que nos hemos deshecho de una pregunta incómoda con relativa facilidad. Sin embargo, el problema dista mucho de ser tan sencillo. En un principio Jung consideró que el inconsciente colectivo y sus "puntos nodales" los arquetipos tenían un origen hereditario. Investigaciones genéticas han señalado interesantes rutas para la comprensión de la conducta animal y la conducta humana con base en "esquemas congénitos" y patterns of behavior. A pesar de esto, en obras posteriores Jung prefirió dejar planteada la cuestión para concentrar sus estudios en las

repercusiones y efectos empíricos de los arquetipos en el hombre moderno.

A partir de 1946 Jung hizo una marcada diferencia entre el arquetipo "per se" y el arquetipo actualizado. El arquetipo per se es el arquetipo imperceptible que existe como posibilidad formadora, una especie de base estructural constante. En cambio, el arquetipo actualizado es aquel que efectivamente conocemos por medio de imágenes. El primero posibilita al segundo y pertenece a la esfera de lo "psicoide", no de lo psíquico.

En su importante escrito titulado "El espíritu de la psicología" (2) Jung explica qué se ha de entender por "psicoideo". Siguiendo las directrices trazadas por Eugen Bleuler dice así: "cuando empleo la palabra psicoideo, en primer lugar, no la tomo en forma de sustantivo sino de adjetivo; en segundo lugar, no me refiero a ninguna cualidad propiamente psíquica, o sea anímica, sino a una cualidad cuasi-psíquica, como la que poseen los procesos reflejos; en tercer lugar, con ese concepto circunscribo una categoría de fenómenos distinta por un lado de los meros fenómenos vitales y por el otro de los procesos propiamente psíquicos. Esta última distinción nos forzará a definir la naturaleza y la extensión de lo psíquico y muy especialmente de lo psíquico inconsciente." De acuerdo con esta aclaración el arquetipo per se es psicoideo pero se convierte en psíquico cuando entra en el campo de la conciencia. En su intento de marcar prudentemente los límites de lo psíquico Jung evitó limitar teóricamente la naturaleza del arquetipo a lo psíquico o a lo biológico: "Entiendo pues por arquetipo una propiedad o condición estructural, propia de la psique que, de algún modo, se vincula con el cerebro." (3)

Desde el punto de vista biológico el arquetipo se presenta como una forma instintiva de reacción que podemos observar cuando un pollo rompe el cascarón o las mariposas Monarca "aprenden" su ruta de migración. En estos casos se nota una misteriosa interacción psicofísica. Sin embargo, en la psique humana el arquetipo muestra un carácter especial, a saber, una especial "numinosidad", como lo ha denominado Rudolf Otto. Impone un profundo respeto. Quizá en ningún otro campo se note esto mejor que en la religión donde los arquetipos se imponen de forma avasalladora. Por eso Jung prefería restablecer a la palabra religión su etimología original: una observancia cuidadosa y concienzuda. La experiencia religiosa es absoluta debido, en primer término, a que la propia psique humana le confiere ese valor.

Los arquetipos no son imágenes heredadas, como vulgarmente se piensa, sino la posibilidad estructural de volver a producir las mismas, o al menos similares, ideas o imágenes. Los arquetipos son ordenadores que actúan como un sistema axial que debe ser consolidado en alguna forma específica para poder presentarse a la conciencia. Los arquetipos no tienen que ver exclusivamente con los temas mitológicos, también existen disposiciones arquetípicas, ideas, formas

de reacción y de asimilación arquetípicas. Se distinguen, asimismo, determinados procesos arquetípicos como el surgimiento del ego durante la temprana infancia, la regresión de la libido hacia la mitad de la vida y el proceso de individuación, del cual hablaremos después. En suma, toda manifestación de vida ya sea biológica, psicobiológica o espiritual descansa sobre fundamentos arquetípicos. En este sentido hay que leer con detenimiento los escritos de Jung notando cómo el concepto de arquetipo se ensancha mucho más allá de los motivos mitológicos.

Dado que el número de experiencias típicas que el hombre ha vivenciado y vivencia desde tiempos inmemoriales no es infinito, tampoco el número de arquetipos es muy grande. De hecho son pocos pero capaces de un desarrollo y diferenciación infinitos. Los arquetipos básicos de donde se despliegan todas las variaciones correspondientes a la época, el ambiente propio, etc., permanecen como el núcleo que influye, por así decirlo, magnéticamente a cada variación de tal forma que es posible encontrar arquetipos en un "ropaje" netamente mexicano pero que reflejan una situación propia del ser humano en general.

Jung enseñó repetidamente que en los sueños del hombre moderno aparecen figuras arquetípicas como la esfinge, la serpiente, el árbol del mundo, etc. También encontramos situaciones típicas que tienen su paralelo en antiguos relatos míticos como el viaje a través del mar, la lucha con el dragón, el desenterramiento del tesoro, entre muchas más. Es así como el estudio de la mitología, el folclore y la religión cobran una especial importancia para el hombre de hoy, ya que dichas materias dejan de ser aburrida "arqueología" para informarnos con gran dinamismo acerca de nuestras potencialidades. Es por esto que la Psicología Analítica puede considerarse, más que una ciencia, un estilo de vida. Por eso mismo Jung ha dicho que: "De nada sirve aprender de memoria una lista de los arquetipos. Los arquetipos son complejos de vivencias, que aparecen fatalmente, o sea que fatalmente comienza su acción en nuestra vida personal" (4)

#### ENERGETICA PSIQUICA

C.G. Jung ha dado al término libido un significado diferente al utilizado por Sigmund Freud. Por determinadas razones históricas las ideas del genio vienés gozan hasta la actualidad de mayor popularidad que las de Jung, y el concepto freudiano de libido goza de notable aceptación general. Por ejemplo, el Diccionario Sopena de 1970 define libido así: "El deseo sexual considerado por algunos autores como impulso y raíz de las más variadas manifestaciones de la actividad psíquica". Estos "autores" a que se refiere el lexicón barcelonés son

nada más los freudianos. Por su parte, la concepción energetista de Jung es notablemente más amplia y merece una explicación detenida no sólo porque constituye la diferencia esencial que dividió a las dos escuelas sino porque en sí mismo el desarrollo de este concepto nos permitirá exponer muchas ideas fundamentales de la Psicología Analítica.

Jung mismo toma la palabra: "He propuesto denominar libido a la energía vital aceptada como hipótesis, tomando así en cuenta la aplicación psicológica que me propongo darle y diferenciándola con ello de un concepto universal de la energía. Lo hago de acuerdo con mi creencia en el derecho que poseen, tanto la biología cuanto la psicología, de desarrollar sus propio conceptos. De ningún modo pretendo con ello inmiscuirme en una bioenergética, sino dejar francamente establecido que aplico el término libido con referencia a nuestro propósito. Para sus propios fines, el bioenergetista bien puede proponer una 'bioenergía' o una 'energía vital'" (5). Jung apoya su propia definición en autores clásicos como Salustio y Cicerón para quienes la palabra libido tenía un sentido más general y asegura que gracias a la concepción energética de la libido "somos capaces de plantear problemas extraordinariamente valiosos desde el punto de vista heurístico. Debemos, asimismo, a la concepción energética la posibilidad de símiles dinámicos y de símbolos de relación que nos pueden prestar servicios importantes en el caso del mundo anímico" (6).

En cuanto a su "aplicación psicológica" la libido determina la intensidad de un proceso psíquico. Un valor que se conoce por sus manifestaciones y efectos. La libido es una expresión abstracta que se ha derivado de una pluralidad de hechos concretos perceptibles en la realidad existente. No obstante, en tanto concepto genérico, derivado del "concepto general de energía", la palabra libido ha perdido mucho de su carácter directamente objetivo al no sugerir algo precisamente sensible. Por eso mismo no debemos ir adelante sin explicar que la energía psíquica o libido, lo mismo que la energía en general, hace referencia a magnitudes y cantidades mensurables. Ahora bien, ¿es posible determinar la magnitudes de energía psíquica? Jung piensa que sí, pues cada sujeto se basa para sus apreciaciones en un sistema de valores. Sabrá distinguir, por ejemplo, la curiosidad del odio y también podrá determinar con claridad las diferencias de intensidad entre estos valores por más que resulte extremadamente difícil compararlos con algún parámetro general. De hecho existen parámetros colectivos en forma de valores morales, estéticos, etc., aunque estos no entran en consideración cuando estudiamos este aspecto de la psicología del individuo.

En el centro de la energética psíquica junguiana se encuentra la ley de oposición de fuerzas. La vida toda es, para Jung, un incesante juego entre fuerzas contrarias que regulan la psique. El psicólogo adoptó el término ENANTIODROMIA del filósofo griego Heráclito para designar este continuo devenir de la psique en donde todo tiende a volverse su

contrario.Como es bien sabido Heráclito pensaba que todo está en movimiento y que ser es ser en el tiempo,devenir. En la psique los opuestos se regulan y se codefinen,de esta manera todo lo humano se vuelve relativo y el individuo se ve en la necesidad de aceptar la existencia del polo opuesto. Un ejemplo son los tipos psicológicos que ya hemos explicado:un tipo deriva exactamente en su contrario por una necesidad inconsciente.Esta necesidad de la que hablamos llevó a Jung a concebir la psique como un decurso energético no sólo causal sino también finalístico.

Efectivamente,el acontecer físico puede ser explicado de acuerdo con dos puntos de vista:el mecanicista y el energetista."La concepción mecanicista -explica Jung- es puramente causal y concibe todo hecho como resultado de una causa aceptando que las sustancias inmutables modifican sus relaciones mutuas de acuerdo con leyes constantes...La concepción energetista,en cambio, es esencialmente finalista y concibe el suceder como consecuencia de una causa,en el sentido de que las variaciones fenoménicas se basan en la acción de cierta energía,la cual se mantiene constante a través de esas mismas variaciones y concluye por llevar entrópicamente a un estado de equilibrio general.El decurso energético tiene un determinado sentido objetivo,ya que sigue irremediabilmente (irreversiblemente) la caída del potencial" (7)

La explicación finalista es esencial para la Psicología Analítica, sin embargo, hay que poner en claro que ambos puntos de vista son necesarios.Así, tenemos que incluso un causalista como Freud no puede menos que reconocer que "nunca podremos renunciar,sino a las nociones de finalidad que conocemos y que,al cesar éstas,se imponen en seguida otras nociones de finalidad desconocidas...No puede elaborarse un pensamiento sin nociones de finalidad..." (8).Freud reconoce también,hasta cierto punto,la orientación final de las neurosis.En forma correspondiente Jung no ignora las explicaciones causales ya que para él causalismo y finalismo son formas de comprender indisolublemente ligadas a la psique del investigador o del pensador y aunque representan,de acuerdo con la lógica, dos maneras antitéticas al considerar " un fragmento causalísticamente y otro finalísticamente,se obtienen las más variadas combinaciones teóricas que,no cabe negarlo,reflejan la realidad con relativo verismo" (9).Sin embargo,al aceptar la antinomia el mundo deja de ser rígidamente lógico para volverse molestandamente irracional,es decir, cosa poco grata para una cosmovisión exclusivamente racionalista.

En modo alguno Jung ha negado que existan ,por ejemplo,neurosis de origen traumático infantil y que estas deben ser tratadas de acuerdo con los postulados de Freud.Tan es así que incluso él mismo uso el método freudiano por considerarlo especialmente útil en el tratamiento de muchas neurosis juveniles.El método reductivo y causal es recomendable en casos en que el paciente vive envuelto en ilusiones,exageraciones y ficciones y cuando tiene como tarea todavía el diferenciarse de las imágenes maternas y paternas.En situaciones

de este tipo no es indicado mencionar al inconsciente colectivo o el problema de los opuestos ya que la tarea vital va por otro camino. Lo que Jung no acepta es que todas las neurosis tengan un origen traumático y que todas deban de tratarse igual.

Es necesario que la energética psíquica considere la fundamental ley de conservación de la energía. Las aplicaciones junguianas se basan, sobre todo, en las conclusiones del padre de la termodinámica Nicholas-Leonard Sadi Carnot y de Heinrich von Helmholtz. Jung piensa que ciertos procesos psíquicos pueden ser explicados de acuerdo con el principio que establece que "para cada energía que se aplica y se consume en la producción de un estado, aparece en otra parte un quantum igual de la misma o de otra forma de energía" (10). Con arreglo a esta ley la libido que se gasta en un proceso inconsciente ocasiona una formación sustitutiva equivalente en la conciencia, y a la inversa. Así, por ejemplo, la represión de la instintividad primitiva en el cristianismo llevó al surgimiento de consiguientes formas religiosas como el "amor a Dios" (Gottesminne) en la Edad Media, un amor rico en metáforas sexuales. Como el lector podrá fácilmente darse cuenta este principio de equivalencia en la conservación de la energía ha sido ampliamente utilizado por Freud en el estudio casuístico de la represión y sus formas sustitutivas. Salvo por su excesivo reduccionismo las aportaciones de Freud en este campo son enormes.

En efecto, si se piensa que el decurso energético de la libido se reduce a una única causa, digamos la sexual, pierde sentido toda explicación finalista tan importante psicológicamente ya que toda modificación de un estado no es más que una "sublimación" de esa sustancia básica. Incluso la cultura toda no pasa de ser un sucedáneo. La concepción finalista, en cambio, concibe las causas como un medio para un fin. "El problema de la regresión constituye un ejemplo simple: causalmente, la regresión está condicionada, por ejemplo, por la fijación a la madre". Finalísticamente, en cambio, la libido regresa a la imagen de la madre, para hallar allí las asociaciones mnemónicas que permiten al desarrollo pasar, por ejemplo, de un sistema sexual a un sistema espiritual" (11)

Como vemos en el ejemplo anterior el sistema causalista conduce siempre a las mismas y monótonas explicaciones llegando siempre al mismo punto de partida mientras que una interpretación finalista se encuentra, por así decirlo, abierta al infinito. Donde la concepción causalista encuentra un hecho la concepción finalista encuentra un símbolo. Jung considera imprescindible que las meras causas sean concebidas simbólicamente ya que el alma no puede detenerse en ellas (como en la teoría freudiana del trauma) sino que debe seguir evolucionando, utilizando las causas como medios para un fin. Como veremos en otro capítulo estos fundamentos teóricos ponen las bases de toda una escuela de interpretación literaria.

Las ideas de "inmortalidad" y la de "transmigración del alma" encuentran en el moderno concepto de conservación de la energía un paralelo asombroso. Incluso el conocido concepto platónico del alma como aquello "que se mueve por sí mismo" tiene un común fundamento arquetípico con las ideas energéticas. Jung ha hecho interesantes observaciones sobre este punto llamando la atención respecto a ideas de los indios dacotas, las tribus melanesias y los huicholes, entre otras. Su conclusión es la siguiente: "La difusión casi universal del concepto primitivo en energía es una clara expresión del hecho de que la conciencia humana sintió ya en las fases más primitivas la necesidad de designar figurativamente el dinamismo del suceder psíquico por ella percibido. Por tanto, al conceder en nuestra psicología particular importancia a la concepción energética, coincidimos con hechos psíquicos que desde los tiempos más arcaicos se hallan inculcados en el espíritu humano". (12)

Las consideraciones sobre energética psíquica quedarían incompletas si no se le pudiera aplicar el postulado básico del principio de la entropía que rige para la energía en general. Según este principio, enunciado en 1850 por el físico Rudolf Julius Emmanuel Clausius, en cualquier proceso energético hay siempre alguna pérdida, de tal forma que la entropía del universo aumenta sin cesar lo cual se ha dado en llamar también "muerte calórica del universo". De hecho, en toda conversión de energía -eléctrica en luminosa, magnética en cinética, etc. - se desperdicia parte de la energía, pero no se pierde, sólo se convierte en calor que se dispersa por el medio ambiente. En concordancia con esto, Jung propone comprender al psiquismo como un sistema relativamente cerrado (es decir, la psique recibe continuamente energía proveniente del exterior) que iguala paulatinamente sus diferencias de intensidad hasta alcanzar un estado constante y uniforme. Esto se observa, por ejemplo, en el desarrollo de una actitud mental relativamente inmutable que luego se ve afectada por una racha de fluctuaciones. Cuanto mayor sea la tensión de dichas contradicciones tanto mayor será la energía gastada, con lo que disminuye la probabilidad de ulteriores trastornos. De donde se sigue que una actitud mental especialmente estable provenga de amplias compensaciones. En la vida cotidiana utilizamos con mucha soltura y sin darnos cuenta esta verdad psíquica cuando observamos que una persona sacudida por problemas y contradicciones muestra gran tranquilidad o alguien que "ha vivido" muestra un carácter estable. Nos es imposible, sin embargo, observar una entropía absoluta en los sistemas psíquicos ya que estos aparecen a nuestra experiencia sólo como sistemas relativamente cerrados. Aun así, cuanto más cerrado sea un sistema psíquico la ley de la entropía se muestra con claridad en fenómenos como la catatonía, el debilitamiento del ego, la apatía y, en general, en todos aquellos trastornos mentales que se caracterizan por un intenso aislamiento del mundo exterior.

Queda algo que decir todavía respecto a la energética psíquica y la entropía. Así como el hombre ha aprendido, desde el descubrimiento del fuego, a transformar la energía de una forma a otra y a oponerse

mediante el trabajo y la invención de máquinas al irreversible proceso entrópico, también puede enfrentar la irreversibilidad de los procesos psíquicos mediante su conciencia y su voluntad aplicada a su propia naturaleza humana. Actuar sobre la naturaleza es actuar sobre él mismo, y a la inversa, actuar sobre su propia naturaleza humana es actuar sobre la naturaleza misma. Mediante procesos psíquicos voluntariamente dirigidos el hombre es capaz de excluir, en cierta medida, lo inconveniente logrando así, después de un tiempo, que en un sistema relativamente cerrado los elementos elegidos alcancen su estado más probable consiguiendo de esa forma el cultivo de ciertas funciones, el pensamiento y el sentimiento, por ejemplo. No defendemos con esto un mero voluntarismo ni un condicionamiento conductual sino el carácter creativo de la psique que nos autoriza a esperar una progresiva diferenciación y ampliación de la conciencia.

La Psicología Analítica también reconoce una dirección de la libido. Existen dos movimientos complementarios: PROGRESION y REGRESION. El movimiento regresivo tiene su origen en la conciencia y lleva al sujeto a adaptarse a los requerimientos externos de la vida. Alcanzar una posición social, adquirir los necesarios satisfactores materiales y una inteligente elección vocacional están entre los elementos exigidos por una moderna sociedad. La conciencia debe adaptarse a dichos requerimientos y para eso su libido se orienta hacia afuera, progresivamente. El desarrollo de la "persona" y, sobre todo, del correspondiente tipo funcional son fundamentales para la progresión de la libido. Por consiguiente, la progresión de la libido consiste en la continua satisfacción de las necesidades planteadas por el medio ambiente. Dicha adaptación psicológica se lleva a cabo mediante el establecimiento de una actitud. Ahora que, dada la poca flexibilidad de la actitud y los continuos cambios ambientales que exigen frecuentes readaptaciones, por ejemplo de la adaptación por el pensamiento a la adaptación por el sentimiento, la probabilidad de conflicto emerge y la libido ya no puede progresar, se estanca en un desgarrador conflicto de contrarios creándose con ello la posibilidad de una neurosis. El sujeto se muestra falto de "coordinación" psicológica, malhumorado y empieza a padecer el predominio de los elementos inconscientes.

Precisamente cuando la libido se orienta hacia el interior del hombre por la activación de los contenidos inconscientes decimos que es regresiva. El sujeto es arrastrado hacia estadios menos desarrollados de sexualidad infantil, inmoralidad, mal gusto, etc. Por todo esto, la regresión de la libido parece algo en extremo negativo pero, visto en profundidad, dicho estado contiene los gérmenes de nuevas posibilidades de adaptación. Justamente al activarse los contenidos del inconsciente la conciencia no puede eludir confrontarse con el problema del alma. Es comprensible que la conciencia se resista pero termina por someterse a los valores regresivos.

La progresión de la libido, como proceso adaptativo continuo a las condiciones ambientales, se funda en la necesidad vital de adaptación. El imperio de la necesidad exige la absoluta orientación hacia las condiciones externas en detrimento de las tendencias hacia el desarrollo de la personalidad y la interioridad. Por el contrario, la regresión de la libido es la adaptación a las condiciones de la propia vida interior y se base en la necesidad vital de desarrollar la propia personalidad. A fin de que el ser humano se adapte verdaderamente a las necesidades exteriores es necesario que también se encuentre en armonía consigo mismo, a la inversa, no existirá un verdadero desarrollo de la interioridad si no se han resuelto las exigencias del mundo externo. A lo largo de la vida los movimientos direccionales de la libido dominan transitoriamente. La atención, por ejemplo, es una forma de progresión mientras que la distracción es regresiva. Progresión y regresión son igualmente necesarias para la adaptación psíquica y es un error privilegiar a una u otra.

La forma más específica en la que la libido se manifiesta es la imagen. La imagen procede del inconsciente colectivo, de la fantasía creadora y de la imaginación. Lo importante es que al través de esta forma el caos inconsciente adquiere un determinado sentido como se pone en evidencia en los sueños, visiones, fantasías y, en general, en toda clase de proceso artístico. El poder formativo de la psique determina, en último término, el valor de intensidad y la carga de sentido de las imágenes por medio de la creación de contextos. Es decir, una misma imagen puede ser un valor de intensidad mayor o menor según su posición en un contexto dado. De esta manera la dirección de la libido -extraversión, intraversión, progresiva, regresiva- se codetermina con los valores de intensidad dando una importancia específica a cada contenido psíquico.

En resumen, C.G. Jung ha reclamado la prerrogativa de la psicología a plantear sus fundamentos en términos de una hipotética energética psíquica. La libido es para él el principal regulador de la vida psíquica, un hecho intuido desde mucho tiempo atrás por Hesíodo, por los hindúes y por Plotino (13). Al adoptar el punto de vista energético Jung libera a la energía psíquica de una definición estrecha y da al concepto un sentido moderno. La libido permite una razonable explicación de los procesos psíquicos sin necesidad de entrar en la discusión de si existe efectivamente algo tal como la "energía psíquica".

### Desarrollo de la personalidad

La Psicología Analítica se ha ocupado de los padecimientos psicogénicos del hombre, desde una neurosis hasta complicaciones más graves como son la esquizofrenia y la psicosis. Sin embargo, no sólo

se ha interesado por la psicopatología sino que ha estudiado la forma en que se desarrolla la personalidad, es decir, dentro del desarrollo de la psique normal la Psicología Analítica se ha interesado por la forma en que se desarrolla la personalidad, en cómo el hombre se cumple a sí mismo. En este sentido la psicoterapia es un sistema de educación y de guía. No en balde Jung ha reconocido la similitud entre sus ideas y las de Pestalozzi.

El proceso por medio del cual el hombre alcanza su propio desarrollo no puede ser explicado teóricamente sino que debe ser vivido. En su intento por explicar dicho proceso Jung hizo formulaciones teóricas y conceptuales que no han convencido a más de un crítico. Sus métodos terapéuticos no son simples recetas intelectuales. Jung cuenta el caso de un joven que fue a consultarlo y le presentó un grueso escrito a manera de "biografía psicoanalítica", un verdadero tratado científico, ejemplo de introspección y un correcto conocimiento de la bibliografía especializada. El hombre estaba sorprendido y alegaba: "según la teoría debería estar curado... dígame qué es lo que se me ha escapado" (14). Y es que de acuerdo con los principios terapéuticos de Jung una comprensión meramente intelectual nunca puede alcanzar las verdaderas profundidades de la psique.

El método terapéutico de Jung es dialéctico, no sólo porque en él dialogan dos personas sino porque se da una confrontación entre conciencia e inconsciente, entre el ego y el no-ego dándose así una interacción que produce un tercer elemento sintético entre los contrarios. Es por eso que el psicoterapeuta no puede guardar distancias con el paciente sino que debe involucrarse personalmente con él. La mezcla química -y como veremos esto es más que una metáfora- entre paciente y médico es la base de todo y, a fin de cuentas, el enfermo no puede ir más allá de donde el médico le lleve. Fue C.G. Jung precisamente quien propuso que el análisis didáctico fuera un condición sine qua non para poder ejercer la psicoterapia.

Existen básicamente cuatro formas de investigar el inconsciente. En primer lugar los métodos de asociación por los cuales se conocen los complejos. Jung llegó a decir que la via regia al inconsciente eran los complejos y no los sueños. De esta primer forma, que es la más simple, ya hemos hablado. En segundo lugar está el análisis de los síntomas. Mediante la sugestión hipnótica se buscaba que el paciente sacara a la luz (abreacción) el recuerdo traumático que yacía tras los síntomas. Esta segunda forma fue abandonada hasta por Freud, su descubridor, al descartarse el origen traumático de la histeria. No obstante es un método apropiado cuando efectivamente existe un padecimiento debido a una conmoción o trauma. En tercer lugar, está el análisis anamnésico que consiste en una cuidadosa reconstrucción y análisis de la evolución de la neurosis, de esta manera el enfermo puede hacer conscientes los nexos y causas de su enfermedad y el médico puede dar un buen consejo o sugerencia. En muchos casos el simple descubrimiento de las causas tiene ya un efecto terapéutico. El

cuarto método consiste en el análisis del inconsciente, aquí ya entramos en la amplia esfera del proceso psíquico vivo: el análisis de los sueños. Hablaremos más detenidamente sobre la teoría y análisis de los procesos oníricos en los cuales comprendemos las fantasías, visiones y la imaginación, así que cuando hablamos de "sueños" se incluyen también dichos fenómenos no ahorrándonos con ello más que la molestia de explicar lo mismo respecto a la esencia de cada uno.

Jung ha señalado que los contenidos oníricos no presentan una ordenación causal dentro de los parámetros tiempo y espacio. El lenguaje de los SUEÑOS es un lenguaje prelógico con base en imágenes y símbolos: el lenguaje del inconsciente. No debe considerarse a los sueños, empero, como un producto exclusivo del inconsciente ya que, como es bien sabido por todos, en ellos se mezclan de manera muy natural elementos de nuestra vida matutina con creaciones espontáneas del inconsciente, es precisamente en esta cualidad donde se funda su importancia para el individuo ya que los sueños son la tercera intermedia entre la psique normal y la patológica. Dentro de la economía y la estructura psíquica en general los sueños son una especie de puente de unión o reguladores de la psique.

Los sueños tienen una función prospectiva, es decir, son capaces de anticipar futuras acciones conscientes y situaciones o soluciones de conflictos. La existencia de esta función onírica no puede negarse pero sería injusto ver en ella algo mágico o metafísico ya que semejantes proyecciones o esbozos del inconsciente pueden ser entendidos como un "cálculo de probabilidades" basado en datos infraconscientes o subliminales que permiten al inconsciente una perspectiva más amplia que la de la conciencia. Tampoco sería adecuado llamarlos sueños "proféticos" puesto que los sueños prospectivos no necesariamente coinciden detalle por detalle con los hechos reales. Es conveniente, sin embargo, no sobrestimar esta función de los sueños que sólo se da cuando la conciencia funciona insuficiente o defectuosamente, en caso contrario los sueños seguirán su curso normal y su función compensadora.

Decimos que un sueño funciona compensadoramente cuando añade a la conciencia aquellos elementos que se han mantenido fuera de su campo visual por causa de represión o simplemente por su baja intensidad psíquica. Los sueños en su carácter autónomo se encuentran muy a menudo en oposición con las intenciones de la conciencia. Dicha oposición a veces es radical y a veces muy ligera y el concepto de compensación sirve para englobar las distintas posiciones que adopta el inconsciente, y los sueños, con respecto a la conciencia. Por ejemplo, cuando la actitud de la conciencia es en extremo unilateral impidiendo la adaptación al medio, el sueño se sitúa en el extremo opuesto. Si la conciencia se ubica en la adaptación más o menos normal los sueños se limitan a ampliar o proporcionar variantes. Y como tercera posibilidad, si la actitud de la conciencia es adecuada los sueños la confirman sin perder su propia autonomía.

Cuando decimos que el sueño es un producto "autónomo" de la psique estamos señalando su cualidad de no poder ser dirigido o producido por nuestro ego. En otras palabras, no es posible, hasta donde se ha podido observar, programarse para soñar. Por más que con la aplicación de ciertas técnicas religiosas - por ejemplo el yoga - se logre con mayor o menor éxito inhibir la sensibilidad nerviosa o provocar determinados procesos inconscientes, en general los procesos oníricos permanecen muy lejos del dominio de la voluntad. Al contrario, durante los sueños el ego padece verdaderos embates y sacudimientos que bien querría evitar. Lo mismo que se ha dicho para los complejos vale para los sueños: no tenemos sueños, los sueños nos tienen a nosotros.

Los sueños tienen distintas intensidades desde los que con toda claridad se originan en una sencilla situación consciente hasta aquellos que se imponen con gran violencia a la conciencia haciéndola cambiar su curso. Este tipo de sueños son los de más difícil interpretación. Pueden anticipar algún acontecimiento o advertir el advenimiento de un grave peligro mental. En ocasiones este tipo de sueños son tan impresionantes que el soñador se ve obligado a prestar importancia al mensaje aunque no lo entienda del todo. La frecuente ocurrencia de este tipo de sueños lejos de indicar salud acusan una anormal agitación en el inconsciente. Durante el tratamiento psicoterapéutico el médico ha de proceder con suma cautela tratando de llevar adelante el análisis con la máxima suavidad. Todo depende, a fin de cuentas de que el ego del paciente sea capaz de comprender e integrar en su momento los contenidos inconscientes.

Mientras otros métodos psicoterapéuticos ven los fenómenos oníricos como productos exclusivos del inconsciente personal la Psicología Analítica va más allá al encontrar en muchos de ellos las manifestaciones del inconsciente colectivo. Esta es la diferencia esencial con otras escuelas psicológicas y la razón para que existan tan diferentes interpretaciones sobre un mismo sueño. Las interpretaciones basadas en las teorías de Freud y Adler fueron llamadas por Jung interpretaciones analíticas o causal-reductivas puesto que resuelven o reducen los sueños a sus elementos de reminiscencia y a los procesos instintivos que constituyen su base. Esta forma de interpretación se muestra insuficiente cuando los símbolos de un sueño ya no pueden ser reducidos a reminiscencias o aspiraciones personales, es decir, cuando provienen del inconsciente colectivo. En oposición a este método Jung propuso un método de interpretación sintético o constructivo que integra los símbolos en una expresión general y comprensible, es por eso que para poder interpretar de manera provechosa un sueño es necesario conocer la actual situación en la vida de la persona así como la estructura de su conciencia. Los contenidos de cada sueño, además, deben ser enriquecidos mediante imágenes análogas. Este método es conocido en Psicología Analítica como AMPLIFICACION.

A diferencia del método de asociación libre que se usa en psicoanálisis y que lleva por reductio in primam figuram hacia una larga cadena de asociaciones, la amplificación controla y limita la cadena asociativa a fin de que no se aleje del núcleo de sentido. La asociación libre se dispara hacia los complejos mientras que la amplificación busca mantenerse cerca del significado esencial del sueño y hacerlo inteligible. Las analogías no se buscan de acuerdo con un criterio determinado pero muestran una asombrosa similitud con material mitológico debida a su base arquetípica. La amplificación es, por lo mismo, una útil herramienta para la investigación del sentido de psicologemas, mitologemas y toda clase de estructuras psíquicas.

La interpretación de los sueños desde un enfoque finalista busca el propósito y los posibles significados para el soñador. Mientras el psicoanálisis busca las causas, la Psicología Analítica busca los propósitos. Freud pregunta "¿por qué?" y Jung pregunta "¿para qué?". Y es que para el enfoque finalista los sueños muestran un sentido, exponen al soñador aspectos que permanecen inconscientes para él mismo. Los sueños funcionan, en algunos casos, como sencillas parábolas que dan al soñador avisos y lecciones que puede aplicar en la vida cotidiana. En otras ocasiones los sueños muestran un especial refinamiento y complejidad anunciando peligros psíquicos o indicando prospectivamente futuras situaciones, tal es el caso del sueño inicial que se presenta al principio de una psicoterapia.

Los sueños pueden ser interpretados en dos planos. Se denomina interpretación en el PLANO SUBJETIVO aquella que ve en todas las figuras del sueño rasgos personificados de la personalidad del soñador. Este punto de vista encuentra su razón de ser en que toda representación onírica en ante todo una representación del espíritu del soñante. Una famosa expresión de Jung es la siguiente: "El sueño es el teatro donde el soñador es a la vez escena, actor, apuntador, director, autor, público y crítico". La otra forma de interpretación es la que se hace en un PLANO OBJETIVO, en este caso las figuras del sueño se interpretan concretamente, en sus referencias al mundo externo. La interpretación en el plano subjetivo parece teóricamente inobjetable mientras que la interpretación en el plano objetivo presenta mayores dificultades ya que cuando se reproduce una imagen externa indudablemente se establecen nexos tan subjetivos como objetivos. Sólo un cuidadoso análisis permite discernir qué aspecto predomina. Por miedo de amplificaciones subjetivas el soñante aporta los significados que el sueño puede tener para él. Por su parte, el analista contribuye con amplificaciones objetivas con base en mitos, relatos, motivos simbólicos, etc. Al fin, el sueño que en un principio parecía ininteligible o absurdo adquiere un significado para el soñante al iluminar y expresar sus problemas.

A un mismo tiempo, los sueños hablan no sólo de los problemas personales del soñante a través del inconsciente personal sino que también hablan de lo humano impersonal, de lo universal a través del

inconsciente colectivo. Es en la intersección de estos dos planos donde se encuentra lo verdaderamente importante para la vida del sujeto. Si sólo se permanece en el plano personal se pierden importantes referencias humanas mientras que si se ve sólo a nivel colectivo nada más se alcanza a tocar la base instintiva y natural del hombre sin alcanzar su existencia concreta y presente.

Jung fue el primer psicólogo en insistir en la necesidad de analizar un sueño aislado en un contexto más amplio que llamó SERIE ONÍRICA. Descubrió que si se tienen a la vista series de sueños se impone al observador un especial fenómeno que apunta hacia un fin: un proceso evolutivo de la personalidad que Jung denominó "proceso de individuación" y del que hablaremos después. El método a seguir con una serie onírica es como sigue: se busca en el conjunto de sueños el contexto, es decir, un contorno que enmarque y condicione a la unidad textual. Una vez encontrado el contexto se interpreta el sueño individual de acuerdo con el sentido que establece el contexto. Para Jung la serie es el contexto. El camino que siguen los sueños hacia un fin no es una línea recta sino el de una espiral en torno a un centro. Los mismos motivos aparecen y desaparecen mostrando ampliaciones cada vez más vastas y dificultando el discernimiento de un orden que sin embargo existe. En torno a un núcleo de sentido los sueños adoptan un "orden radial". Una vez que dicho núcleo de sentido ha sido concienzializado cesa de operar y los posteriores sueños se ordenan respecto a un nuevo núcleo volviendo a comenzar el ciclo .

La utilización de la serie onírica es extremadamente valiosa durante la psicoterapia ya que el analista orienta al paciente sugiriéndole posibles interpretaciones basadas en el contexto y animándole a que haga lo mismo para evitar caer en las interpretaciones fáciles que coincidan con lo que espera el soñador. Aquellas interpretaciones felices que de inmediato agradan al paciente con toda seguridad son incorrectas. La serie onírica nos hace ver , también, cuán inútiles son los manuales de "interpretación de los sueños" los cuales tienen para cada elemento una interpretación estándar.

Otro concepto muy importante en Psicología Analítica es el de SÍMBOLO. El símbolo (del gr. symbolon = profesión de fe, symbollo=juntar amontonando) es la imagen de un contenido que en su mayor parte trasciende a la conciencia, que postula algo múltiple y diverso difícil de enunciar en términos racionales. Los arquetipos que surgen del inconsciente colectivo producen verdaderos símbolos que intentan expresar algo para lo cual no existe una adecuada expresión verbal ( quizá por eso Jung insistió tanto en la cualidad terapéutica que existe en plastificar las imágenes oníricas). En este punto conviene puntualizar la relación entre arquetipo y símbolo. Como dijimos cuando tratamos el tema de los arquetipos, no sabemos nada del arquetipo per se , que no es perceptible, sin embargo, a nuestra conciencia aparece el arquetipo actualizado en forma de imágenes. Dichas imágenes de naturaleza arquetípica son lo que llamamos

símbolos. Un arquetipo es potencialmente un símbolo y todo símbolo tiene una base arquetípica. Puesto en términos de energética psíquica el símbolo lleva o transforma un quantum de energía de una forma a otra: de la energía psíquica "en bruto" que es el arquetipo a la forma de imagen digerible a nuestra conciencia. Desde el punto de vista funcional un símbolo es un transformador de energía.

Jung distingue entre símbolo y signo. El signo sería un fenómeno u objeto que representa algo conocido. De ahí que toda interpretación que se encuentre dentro de los límites de la conciencia es estrictamente semiótica. En cambio un símbolo es una expresión aproximativa a algo difícil de expresar. Un verdadero símbolo hace referencia a las posibilidades inconscientes de comprensión. Desde un enfoque funcional un símbolo es un transformador de energía capaz de trastocar la conciencia y promover cambios en la personalidad. La función de un mero signo, a diferencia de la simbólica, termina una vez que se ha cumplido la función comunicativa.

Los símbolos tienen un doble carácter. Primeramente tienen un carácter expresivo, es decir, expresan los contenidos intrapsíquicos en imágenes. En segundo lugar, los símbolos tienen un carácter impresionante (*impressive*) puesto que muestran la cualidad de alterar el curso psíquico sacudiendo al soñante. Un verdadero símbolo nunca deja indiferente a quien lo ve.

El papel de los símbolos es sumamente importante para la correcta interpretación de los sueños. En una serie onírica, durante el análisis, los símbolos se van uniendo unos a otros formando una cadena que va de lo más personal a lo más impersonal. En otras palabras, los símbolos muestran una más marcada influencia arquetípica. Al irse profundizando, los símbolos dan cuenta de fenómenos más generales de la psique humana.

De acuerdo con su enfoque finalístico la Psicología Analítica no ve la neurosis solamente como un factor negativo y patológico sino como un impulso hacia la formación de la personalidad. Si nos vemos obligados a reconocer nuestra superficialidad y nuestra unilateralidad estamos en camino de expandir y profundizar nuestra conciencia no en el sentido de estar más informados o manejar una mayor cantidad de datos sino en el sentido de que nuestro ego sea capaz de integrar y elaborar los contenidos de la psique toda, tanto de la conciencia como del inconsciente (15). Muchas de las personas que padecen una neurosis son personas muy valiosas que no pueden desarrollarse por adversidades ambientales. La neurosis, en ese caso, no será solamente un síntoma sino un paso atrás para saltar más lejos. Podemos hablar de una personalidad desarrollada cuando el principal par de opuestos han sido relativamente diferenciados, es decir, cuando las dos partes de la psique, conciencia e inconsciente, se encuentran conectadas en una relación viva. Son relativamente pocos los individuos que sucumben a la neurosis. La mayoría de los neuróticos se encuentran entre los llamados intelectuales. Asimismo,

la neurosis puede propagarse en una sociedad dadas ciertas circunstancias como en vísperas de la Segunda Guerra Mundial cuando la neurosis asumió dimensiones amenazadoras.

El concepto central de toda la Psicología Analítica es sin duda lo que se denomina PROCESO DE INDIVIDUACION. Este proceso es esencialmente un proceso de diferenciación en el desarrollo de la personalidad individual, una diferenciación de la psicología colectiva que se alcanza por la constitución y particularización de la esencia individual. La individuación es un proceso natural que se da de manera inconsciente en la vida del ser humano. Si no es obstruido de alguna forma, el proceso de individuación sucede de manera tan natural como cualquier proceso de crecimiento físico. En cambio, se ha observado que durante un tratamiento psicoterapéutico el proceso de individuación puede ser acelerado, propiciado y elaborado en forma relativamente consciente. El sujeto puesto en análisis puede ser ayudado a redondear su personalidad al poner atención a los contenidos inconscientes. Vivenciando sus opuestos interiores el sujeto avanza, pensosamente, descubriendo cada vez más profundos estratos del alma hasta llegar al centro psíquico conocido como self.

Hay una diferencia muy grande entre un proceso de individuación natural, que ocurre inconscientemente, y el que ocurre en forma consciente. En este último caso es tanto lo inconsciente que llega a la conciencia que esta queda iluminada, expandida, y adquiere un punto de vista más alto. La individuación en este sentido es un camino negado para la mayoría pues está contenido, por así decirlo, en el destino de cada quien. En general la necesidad de confrontar al inconsciente parte de una herida en la personalidad que por medio del sufrimiento obliga a transitar un camino muy riesgoso. Quien transite este camino solo tiene muchas probabilidades de sucumbir puesto que el hombre siempre necesita de un opuesto que le ayude a distinguir las preguntas de las respuestas en el mar caótico de lo inconsciente. En este hecho se justifica la práctica cristiana de la confesión y la gran desconfianza de muchos terapeutas en las técnicas de autoanálisis.

De acuerdo con el principio finalístico de la Psicología Analítica el proceso de individuación desde el enfoque psicoterapéutico es prospectivo, es decir, busca el desarrollo de todas las potencialidades de la psique a fin de alcanzar la totalidad. Esta es la diferencia con otros métodos terapéuticos que de forma retrospectiva buscan infinitamente las causas de la situación presente en el pasado del sujeto. El autoconocimiento que se logra mediante la individuación conduce a una activación de la función ética que repercute en la situación presente del sujeto pero impulsándolo hacia adelante, independientemente de que se trate de un neurótico o de una persona sin graves desadaptaciones. Es por eso que el proceso de individuación puede ser entendido como una forma de enfrentar la grave desorientación del hombre moderno al activar sus fuerzas creadoras e integrarlas en la totalidad de su psique.

El proceso de individuación sigue unos patrones generales. En primer lugar se observan dos partes. La primera se desarrolla durante la primera mitad de la vida, es entonces cuando el hombre debe adaptarse a los requerimientos del mundo externo, es el momento de consolidar el ego, cultivar la persona, diferenciar los tipos psicológicos y progresar en lo material. Esta etapa, promedialmente vista, dura hasta los 36 o los 40 años. Con la segunda mitad de la vida se inicia otra parte del mismo proceso de individuación sólo que en este caso se trata de una adaptación al mundo interior. Es necesario intravertirse, el autoconocimiento toma el lugar preponderante y el hombre empieza a prepararse para la muerte. Normalmente cuando en los estudios junguianos se habla del proceso de individuación se trata de esta segunda etapa. Ahora bien, se ha observado que, con sus naturales variantes personales, ciertos arquetipos caracterizan el proceso de individuación. Haremos a continuación una breve descripción de las etapas que, de un modo general, son características de dicho proceso.

En primer lugar el individuo ha de enfrentarse con lo que Jung ha denominado SOMBRA y que es un arquetipo que simboliza la "otra parte" de la totalidad psíquica. La sombra psíquica es un tema que frecuentemente aparece en la literatura, por ejemplo en Frankenstein de Shelley, Dr. Jekyll and Mr. Hyde de Stevenson, Steppenwolf de Hesse y Gray Eminence de Huxley, entre otros. La sombra hace que el hombre tome conciencia y "confiese" al analista todo lo escondido, reprimido y vergonzante que lo aísla de la sociedad. En esta primera etapa se hace consciente el aspecto inferior y oscuro de la personalidad. Es frecuente que el encuentro con la sombra coincida con la realización de el tipo funcional y el tipo de disposición ya que cuando estos permanecen indiferenciados funcionan como el "lado oscuro" de la personalidad, esa parte opuesta a los principios conscientes. La confrontación con la sombra no termina en toda la vida ya que siempre existen aspectos y cualidades no concienzializados. Es importante correlacionar ego y sombra porque la conciencia gana en extensión y establece firmemente su naturaleza sexual.

En la vida onírica la sombra puede manifestarse tanto con símbolos del inconsciente personal (la figura de un amigo, un hermano mayor o un enemigo personal) como en símbolos provenientes del inconsciente colectivo como el diablo, un fauno, una bruja, etc. La pareja que forman el ego y la sombra tiene una representación mitológica en parejas como las que forman Gilgamesh y Enkidu y Cain y Abel, entre otros muchos ejemplos.

La confrontación con la sombra significa un enriquecimiento de la conciencia puesto que equivale a aceptar y manejar aspectos ignorados y reprimidos de la personalidad. La mayoría de la gente evita tal confrontación con el fin de no transgredir consideraciones sociales, éticas o simplemente prejuicios. En estos casos se observa una persona perfectamente establecida mientras que en el alma anidan

aspectos primitivos e infantiles cuando no aspectos asombrosamente contradictorios con la imagen pública.

La segunda fase típica del proceso de individuación se caracteriza por el encuentro con lo que Jung denomina la imagen anímica y que en el caso del hombre se llama ANIMA mientras que en el caso de las mujeres se nombra ANIMUS. La confrontación con la imagen anímica conduce a la integración de la parte contrasexual de nuestra psique. Al igual que sucede con la sombra, con la imagen anímica volvemos a encontrarnos con el fenómeno de la proyección puesto que en la misma medida en que se es inconsciente de ellas se empieza a proyectarla en determinadas personas que adquieren para el sujeto en cuestión un poder de atracción irresistible capaz de motivar hechos virtuosos o situaciones desastrosas.

En la medida en que la imagen anímica no ha sido diferenciada ni integrada por la conciencia aparece, en el caso de los varones, en forma de tendencias de coloración femenina, estados de ánimo positivos y negativos, como fantasía erótica, como inclinación. Por su parte, la mujer que no ha confrontado la imagen anímica en su forma de ánimus muestra una cierta masculinidad y una actitud retadora frente a los hombres con base en opiniones y argumentos que si se miran bien se fundan en prejuicios o en premisas irreflexivas, el ánimus aparece como impulso a la acción, iniciativa, lenguaje autónomo. Tanto en el caso del hombre como en el de la mujer se da esa especial tonalidad emocional que se conoce como "animosidad", es decir, una especial propensión a la beligerancia, el rencor y la antipatía. La imagen anímica constituye, por una parte el indispensable enlace de relación con el otro sexo (vía proyectiva) pero también se vuelven un obstáculo en la relación con la pareja. Jung pensaba que gran parte de los divorcios se deben a su influencia. En casos más extremos una insuficiente relación con la imagen anímica puede conducir a la homosexualidad.

La imagen anímica se encuentra en una relación compensatoria con respecto a la persona. Por ejemplo, en los sueños de un hombre con una persona demasiado rígida con sólo la función superior diferenciada el ánima aparecerá simbolizada como un grupo de mujeres que rodean al soñador. Paulatinamente y con el desarrollo de las funciones adyacentes el ánima adquiere una tonalidad oscura y simboliza a la función inferior. En el caso de las mujeres el ánimus rara vez aparece como una figura única. Dado que la mujer tiende, en general, hacia la monogamia la imagen anímica se presenta como una pluralidad: una asamblea de padres o profesores que dictaminan sentencias incontestables. Tales juicios toman en la mujer la forma de opiniones acrílicas o prejuicios acendrados.

La imagen anímica aparece en una variedad casi infinita de formas, las más ambiguas y contradictorias. El ánima para el varón adopta la forma lo mismo de bruja que de bella doncella, de ángel o de vampiresa, dependiendo de la situación psíquica de cada sujeto. Por su

parte el ánimus para la mujer toma un sin fin de matices de representación. Existen arquetipos característicos, del ánima, por ejemplo en la mitología, está Andrómeda en el mito de Perseo, Kundry en la leyenda de Parsifal, y en la literatura está Helena de Troya y Dulcinea del Toboso. El ánimus encuentra representación en Dioniso, Apolo, Edipo, etc. En un plano más primitivo la mujer puede encontrar imágenes del ánimus en una estrella de Hollywood, un campeón de box o, incluso, un político. También algunos objetos o animales pueden simbolizar la imagen anímica: el ánima puede ser una vaca, un gato o una cueva, mientras que el ánimus se asemeja a un águila, un león o un toro.

Como consecuencia de haber integrado la imagen anímica, el individuo adquiere una seguridad y una independencia considerables. No es tan fácil que se enamore porque el otro sexo ha perdido el poder mágico con que le dominaba, en cambio es capaz de amar en una forma más consciente y madura. La asimilación de la imagen anímica, como cualquier paso que se da hacia una mayor conciencia, hace al hombre más aislado es verdad pero esto no significa que se enajene del mundo sino, simplemente, que aprende a tomar una adecuada distancia respecto a él. En sus relaciones interpersonales una persona semejante puede darse de una forma más plena puesto que no teme ser dañado en su individualidad. Alcanzar un estado así es, en primer lugar, una obra maestra que poquísima gente consigue y, en segundo lugar, una tarea dolorosa que lleva media vida terminar.

Tras la confrontación con la imagen anímica emergen otras figuras arquetípicas que es necesario considerar. Puesto que el proceso de individuación muestra un sentido finalístico, cuando las etapas previas se han recorrido conscientemente las nuevas figuras tienen un carácter más definido. Dichas figuras son, en el caso del hombre el arquetipo del VIEJO SABIO y en el caso de la mujer la GRAN MADRE. Ambas figuras, correspondientes a la imago paterno-materna y de poder, ejercen sobre el individuo una especial fascinación y producen una inflación psíquica del ego como un nuevo peligro que el individuo debe sortear. Estas dos figuras han sido denominadas *mana* por Jung. *Mana* es un término melanesio para designar a la "gran fuerza" cósmica. Es natural que haya algo de inflación después de que con la confrontación con la sombra y la imagen anímica se ha alcanzado un grado de conciencia superior al promedio. Sin embargo es necesario pasar ligera y humildemente por esta etapa a fin de seguir adelante.

Como ya hemos explicado el camino de la individuación (alemán=individuation) significa llegar a desarrollar toda nuestra individualidad, nuestra singularidad más íntima. Por eso Jung también ha usado el término "llegar a ser sí-mismo" o "realización de sí" (alemán=selbstverwirklichung, *Verselbstung*). La confrontación con las figuras del inconsciente han provocado un desequilibrio psíquico que es, sin embargo, la base para una nueva ordenación. La imagen arquetípica que conduce hacia la unión de los opuestos en la psique es lo que se denomina SELF.

Con la disolución de la personalidad-mana, al concienzializar sus contenidos, el hombre se retrotrae a un algo en donde se unifican los opuestos, un punto medio virtual en donde confluyen las fuerzas más antagónicas, lo divino y lo animal, los cristales y las estrellas y en donde el hombre se detiene a nutrirse. Este punto central, tan difícil de describir, debido a su carácter paradójico, es lo que Jung llama el self y podría caracterizarse como una especie de símbolo compensador del conflicto entre el adentro y el afuera. Con la experiencia del self como punto de llegada a una tierra prometida se alcanza la meta de la individuación.

El self es un postulado trascendental que sin embargo es psicológicamente justificable ya que sirve para nombrar un proceso que se establece con bases empíricas. El self puede ser vivenciado y tiene inevitables resonancias éticas. Como toda figura arquetípica el self tiene un aspecto claro y otro oscuro. El lado oscuro del self es de lo más peligroso debido a que es la mayor fuerza de la psique. En su destructividad el self puede arrastrar a una persona irresistiblemente a delirios de grandeza o hacerle perder todo contacto con la realidad. En su aspecto positivo, como veremos, el self condensa todas las posibilidades de desarrollo de la personalidad. La realidad psíquica interior de cada individuo está orientada, en último término, hacia este símbolo arquetípico. Esto quiere decir que la existencia de los seres humanos nunca se explicará satisfactoriamente en términos de instintos aislados como el hambre, el poder, el sexo, etc. El principal propósito del hombre es ser humano, y más allá de los procesos básicos se encuentra el misterio de la vida que sólo puede expresarse en un símbolo grandioso como es el self.

Puesto que el self representa la totalidad de lo que es completo, con frecuencia se le concibe como un ser bisexual. De esta manera el self es un símbolo unificador en el que se concilian los opuestos psicológicos. La unión de los opuestos se representa en las mitologías de todo el mundo como el matrimonio de una pareja divina o con imágenes de carácter erótico. Entre las representaciones mitológicas del self encontramos, también, con mucha insistencia motivos que aluden a estructuras cuaternarias como las cuatro esquinas del mundo. También se conocen muchas pinturas que representan al "Gran Hombre" (otro símbolo muy común del self) en el centro de un círculo dividido en cuatro. Jung empleó la palabra sánscrita MANDALA para designar una estructura de ese orden. El mandala es, en general un círculo ritual o mágico que se emplea en muchas religiones, particularmente en el lamaísmo y en el yoga tántrico, como instrumento de contemplación. Consiste en una serie de figuras redondas o cuadradas, dispuestas concéntricamente. El mandala es siempre una imagen interior, producto de la imaginación inconsciente y que muestra efectos salutíferos en la psique desequilibrada, tanto en sencillas neurosis como en trastornos psicóticos. En todas las culturas encontramos mandalas, tanto en el

México prehispánico como en el Medioevo europeo. Psicológicamente el mandala representa la totalidad psíquica. La redondez generalmente simboliza la totalidad natural, mientras que una información cuadrangular representan la realización de ella en la conciencia. El mandala representa, pues, el eterno impulso del hombre a encontrar su propio centro.

Los graves conflictos internos a los cuales un individuo puede llegar contienen en sí mismos el germen de su solución. Dichos contrastes no se resuelven en términos de lógica sino en términos de simbólica. A la imagen arquetípica por medio de la cual se alcanza la coincidentia oppositorum se llama, en general, SIMBOLO DE CONJUNCION, éste es un símbolo que representa la unidad de los sistemas parciales y de los opuestos psíquicos en una síntesis de totalidad. Siempre que aparece este símbolo, en cualquiera de sus múltiples formas, significa la restauración del balance entre el ego y el inconsciente. El mandala es el ejemplo más significativo de un símbolo de conjunción pero, como siempre, existen tantas variantes como individuos y circunstancias. El proceso mediante el cual ocurre la unión de los opuestos es muy complejo y en forma muy resumida transcurre así: el individuo pone ante su yo la violenta disensión que vive consigo mismo (odio-amor, carnalidad-espiritualidad, etc.). En su alma él padece la manera en que tesis y antítesis se niegan. Tras penoso trabajo analítico admite el derecho de existencia de ambas, dándose así una especie de tregua de la voluntad. Esta produce, a su vez, un estancamiento de la vida que no puede mantenerse, sin embargo, mucho tiempo en esa cómoda neutralidad. Al abatirse el nivel de la conciencia la libido fluye hacia el inconsciente activando contenidos en donde los opuestos echan raíces comunes. El contenido inconsciente evidencia una relación tanto con la tesis como con la antítesis y se vuelve la terra intermedia en donde los contrastes pueden unirse. En su grado de realización más puro, si el ego se mantiene firme entre el par de opuestos y el símbolo de conjunción no se inclina ni a una parte ni a otra, la expresión inconsciente deja de ser algo a resolver para convertirse en algo a informar, materia prima de tesis y antítesis que hace fluir la vida hacia nuevos intereses y horizontes. Los opuestos sólo puede surgir de una función unificadora por encima de los contrastes con lo cual se logra una acción práctica sobre la conciencia. Por la continua asunción de lo inconsciente y la vivencia de fantasías, las funciones dejadas inconscientes y en inferioridad se integran a la conciencia, este proceso tiene efectos muy profundos sobre el individuo: cambia su personalidad, con lo cual no queremos decir que se modifiquen sus disposiciones heredadas, sino que se produce un cambio de actitud general. A este cambio que apunta a superar los contrastes Jung le denominó FUNCION TRASCENDENTE de la psique.

Con esto completamos una breve descripción de las etapas más características del proceso de individuación. El desarrollo de la personalidad consiste, como hemos visto, en una gradual exploración de los contenidos y funciones de la psique como un todo y del ulterior

efecto que tales confrontaciones tienen sobre nuestro ego. Dicho proceso no es accesible para la conciencia sin un especial conocimiento y técnicas así como de una particular disposición psicológica. Solamente tras un largo trabajo el hombre puede llegar a realizar su más íntima naturaleza. Precisamente en este punto es conveniente hacer un par de aclaraciones. En primer lugar, cuando se habla de una "técnica" analítica se hace referencia a una mera hipótesis de trabajo o a un intento. Jung siempre reiteró que el médico debe estar abierto a confrontar la totalidad psíquica de su paciente sin limitaciones teóricas, exponiendo su propia totalidad viva. Precisamente por olvido de esto se llega a enfatizar desproporcionadamente determinadas ideas junguianas, sobre todo la llamada imaginación activa que, justamente contra lo que se cree, es una forma de traer a la conciencia los contenidos inconscientes que carece de programa y es plenamente individual. En segundo lugar hemos de notar cómo el proceso de individuación con su final coniunctio guarda paralelos con conceptos religiosos tales como Tao, Yoga, los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, etc., sin embargo, el concepto junguiano se diferencia de las premisas religiosas en que no se compromete con una determinada visión del mundo. La Psicología Analítica no es una visión del mundo pero puede contribuir a formar una visión del mundo, incluso puede ampliar una visión religiosa, lo cual, en todo caso, debe ser consecuencia de una libre elección.

Jung encontró especiales paralelismos entre el proceso de individuación, con su notable capacidad de transformación del alma humana, y la filosofía hermética o alquimia del Medievo tardío. De este modo la alquimia es en su opinión más que simples tanteos de la química como ciencia exacta. Jung estudió detenidamente a los alquimistas y sólo se atrevió a publicar sus conclusiones aproximadamente dos décadas después. En su opinión los alquimistas son verdaderos precursores de la moderna psicología. La clave alquímica no está tan sólo en los alambiques sino en la transformación de la personalidad, en la función trascendente. Los procesos de transformación de los alquimistas esclarecen el proceso de la liberación de la neurosis y de la orientación unilateral de la conciencia. Conciencia e inconsciente se unen en el self, que equivale a la obtención de la piedra filosofal. De esta forma, al comparar el simbolismo de la alquimia con el simbolismo onírico del hombre actual Jung llega a comprender aspectos del proceso de individuación así como hechos importantísimos del proceso terapéutico como la transferencia. Además, los estudios de la alquimia condujeron a Jung a establecer un diálogo con la física moderna. El mundo atómico microfísico muestra rasgos cuya semejanza con la esencia de la realidad psíquica es sumamente interesante. Jung llamó FENÓMENO DE SINCRONICIDAD a aquel acontecimiento en el que coinciden una disposición psíquica con un hecho exterior ya sea de manera muy parecida como en un sueño prospectivo o con arreglo a un determinado sentido simbólico de los acontecimientos. Con base en sus estudios de este tipo de fenómenos Jung sugirió que la energía física y la

energía psíquica podrían ser consideradas dos aspectos de lo mismo, siendo la materia una "imagen especular" del espíritu, o a la inversa. Los fenómenos sincrónicos pueden aludir a una posible unidad, en último término, de todo el ser, utilizando un viejo término de la filosofía y la alquimia Jung designó a esta unidad Unus Mundus.

Las relaciones entre la alquimia y la Psicología Analítica son descritas más detenidamente en el capítulo tercero de nuestra tesis en donde analizamos la novela Cerca del fuego del escritor mexicano José Agustín quien ha hecho una representación literaria del proceso de individuación junguiano emparejándolo con múltiples ideas alquímicas. Esperamos que el lector encuentre más fácil el seguirnos en el análisis de la novela una vez que hemos expuesto los principios de una ciencia tan revolucionaria y compleja.

#### NOTAS

- (1) Citado por Wolfgang Hochheimer en La psicoterapia de C.G. Jung, Herder, Barcelona: 1968, p. 26
- (2) En Arquetipos e inconsciente colectivo, Ediciones Paidós, México: 1984, P. 103.
- (3) Ibid., P. 165.
- (4) Ibid., P. 36.
- (5) Energética psíquica y esencia del sueño, Editorial Paidós, Buenos Aires: 1982, P. 26.
- (6) Teoría del psicoanálisis, Plaza & Janés Editores, Barcelona: 1983, P. 71.
- (7) Energética ..., P. 15.
- (8) Símbolos de transformación, Editorial Paidós, Buenos Aires: 1982, P. 41.
- (9) Energética..., P. 17.
- (10) Energética..., P. 30.
- (11) Energética..., P. 34.
- (12) Energética..., P. 76.
- (13) Energética..., P. 149.
- (14) Psicología y educación, Editorial Paidós, México: 1985, P. 58.
- (15) Aldous Huxley en su famoso libro Las puertas de la percepción difundió el uso de expresiones tales como "expansión de la conciencia". Tras una lectura no muy detenida de este clásico nos ha quedado la idea de que el famoso filósofo no desconocía las ideas Junguianas, aunque el uso que hace de términos tales como "arquetipo" o revelación "visionaria" adquieren en su discurso sentidos poco ortodoxos.

## BIBLIOGRAFIA FINAL

Obras consultadas de José Agustín:

- 1.- Agustín, José, La tumba , Ed. Grijalbo, S.A., México: 1978  
(publicada originalmente en 1966).
- 2.- \_\_\_\_\_ De perfil , Ed. Joaquín Mortiz, S.A.  
México: 1966.
- 3.- \_\_\_\_\_ Inventando que sueño , Ed. Joaquín  
Mortiz, S.A., México: 1968
- 4.- \_\_\_\_\_ Abolición de la propiedad , Ed. Joaquín  
Mortiz, S.A., México: 1969.
- 5.- \_\_\_\_\_ Se está haciendo tarde (final en laguna) ,  
Ed. Joaquín Mortiz, S.A., México: 1973.
- 6.- \_\_\_\_\_ Círculo vicioso , Ed. Joaquín Mortiz, S.A.  
México: 1974.
- 7.- \_\_\_\_\_ La mirada en el centro , Ed. Joaquín  
Mortiz, S.A., México: 1977.
- 8.- \_\_\_\_\_ El rey se acerca a su templo ,  
Ed. Grijalbo, S.A., México: 1978.
- 9.- \_\_\_\_\_ Ciudades desiertas , Ed. Grijalbo, S.A.  
México: 1983.
- 10.- \_\_\_\_\_ La nueva música clásica , Ed. Universo, S.A.  
México: 1985.
- 11.- \_\_\_\_\_ Furor matutino , Ed. Diana, México: 1985.
- 12.- \_\_\_\_\_ El rock de la cárcel , Editores Mexicanos  
Unidos, México: 1986.
- 13.- \_\_\_\_\_ Cerca del fuego , Plaza y Janés, México: 1986.
- 14.- \_\_\_\_\_ No hay censura , Ed. Joaquín Mortiz, México: 1988.

- 15.- \_\_\_\_\_ Contra la corriente ,Ed.Diana,México:1991.
- 16.- \_\_\_\_\_ Tragicomedia mexicana vol.I ,Grupo Editorial  
Planeta,México:1991.
- 17.- \_\_\_\_\_ No pases esta puerta ,Joaquín Mortiz,México:1992.
- 18.- \_\_\_\_\_ La miel derramada ,Ed.Planeta,Mexico:1992.

## OBRAS DE C.G.JUNG

Nos ha parecido importante ,en vista del desconocimiento que existe de la Psicología Analítica, incluir en nuestra bibliografía final un apartado dedicado a dicha ciencia.Las obras completas de Jung siguen a la espera de una edición en español,sin embargo, la mayoría de sus principales escritos pueden ser consultados en ediciones dispersas.Aunque hemos consultado la mayoría de los escritos junguianos nos hemos limitado a hacer referencia específica a aquellos que tratan el tema de la alquimia y a los que resultaban interesantes para ciertas aclaraciones teóricas.El lector encontrará las citas correspondientes en las notas que acompañan a cada capítulo.

- 1.- Jung, Carl Gustav, Aión, Ed. Paidós, Barcelona:1986.
- 2.- Arquetipos e inconsciente colectivo, Ed. Paidós, Buenos Aires:1970.
- 3.- Los complejos y el inconsciente, Alianza Editorial, Madrid:1969.
- 4.- Contributions to Analytical Psychology, Kegan Paul Trench, Trubner & Co. LTD, London:1928.
- 5.- El contenido de la psicosis, Ed. Paidós, Barcelona:1990.
- 6.- Conflictos del alma infantil, Ed. Paidós, Barcelona:1964.
- 7.- Consideraciones sobre la historia actual, Guadarrama, Madrid:1968.
- 8.- Energética psíquica y esencia del sueño, Ed. Paidós, Barcelona:1982.
- 9.- Formaciones de lo inconsciente, Ed. Paidós, Barcelona:1982.
- 10.- El hombre y sus símbolos, Luis de Caralat, Barcelona:1976.
- 11.- Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica, Losada, Buenos Aires:1958.

- 12.-                      La interpretación de la naturaleza y la psique,  
Ed.Paidós,Barcelona:1983.
- 13.-                      Letters, vol.II,Princeton University Press,  
USA:1975.
- 14.-                      Modern man in search of a soul,Kegan Paul,  
Trench,Trubner & Co.LTD,London:1934.
- 15.-                      Mysterium Coniunctionis, Princeton University  
Press,USA:1970.
- 16.-                      Parasélsica,Editorial Sur,Buenos Aires:1966.
- 17.-                      Psicología de la demencia precoz,Ed.Paidós,  
Barcelona:1987.
- 18.-                      Psicología y simbólica del arquetipo, Ed.Paidós,  
Barcelona:1982.
- 19.-                      Psicología y alquimia,Santiago Rueda Editor,  
Buenos Aires:1957.
- 20.-                      Psicología y educación, Ed.Paidós,México:1985.
- 21.-                      Psicología y religión, Ed.Paidós,México:1987.
- 22.-                      La Psicología de la transferencia,Ed.Paidós,  
Buenos Aires:1961.
- 23.-                      Psychology and the Occult,Princeton University  
Press,USA:1973.
- 24.-                      Realidad del alma.Losada,Buenos Aires:1940.
- 25.-                      Recuerdos,sueños y pensamientos,Seix Barral,  
Barcelona:1971.
- 26.-                      Las relaciones entre el yo y el inconsciente,  
Paidós,Buenos Aires:1987.
- 27.-                      Respuesta a Job,Fondo de Cultura Económica,  
México:1964.

- 28.- El secreto de la flor de oro, Ed. Paidós, Buenos Aires:1972.
- 29.- Simbología del espíritu, Fondo de Cultura Económica, México:1962.
- 30.- Símbolos de transformación, Ed. Paidós, Barcelona: 1982.
- 31.- Teoría del psicoanálisis, Plaza & Janés Editores, Barcelona:1983.
- 32.- Tipos psicológicos, Ed. Sudamericana, Buenos Aires: 1950.

## OBRAS SOBRE PSICOLOGIA ANALITICA Y C.G.JUNG

- 1.- Aceves, Manuel, El mexicano: alquimia y mito de una raza, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México: 1991.
- 2.- Hochheimer, Wolfgang, La psicoterapia de C.G. Jung, Ed. Herder Barcelona: 1969.
- 3.- Hall, Calvin S./Nordby, V.J., Fundamentos de la psicología de Jung, Editorial Psique, Buenos Aires: 1978.
- 4.- Jacobi, Jolande, Complejo, arquetipo y símbolo, FCE, México: 1983.
- 5.- Jacobi, Jolande, The psychology of C.G. Jung, Yale University Press, USA: 1962.
- 6.- Jaffé, Aniela, C.G. Jung: Word and Image, Princeton/Bollingen Series XCVII: 2, USA: 1979.
- 7.- von Franz Marie-Louise, C.G. Jung: su mito en nuestro tiempo FCE: 1982.