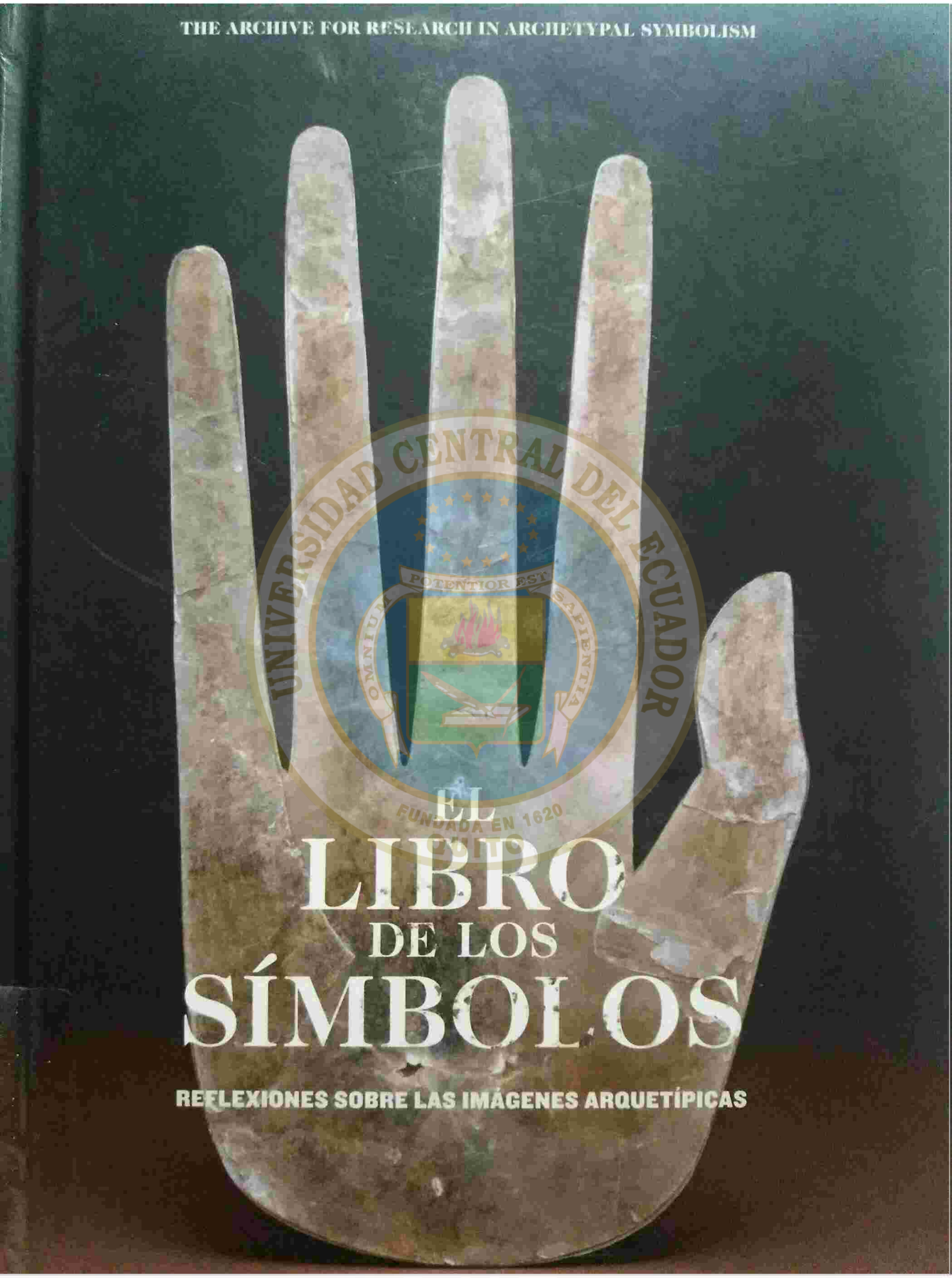
THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM



EL LIBRO DE LOS SÍMBOLOS

REFLEXIONES SOBRE LAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	01	08

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

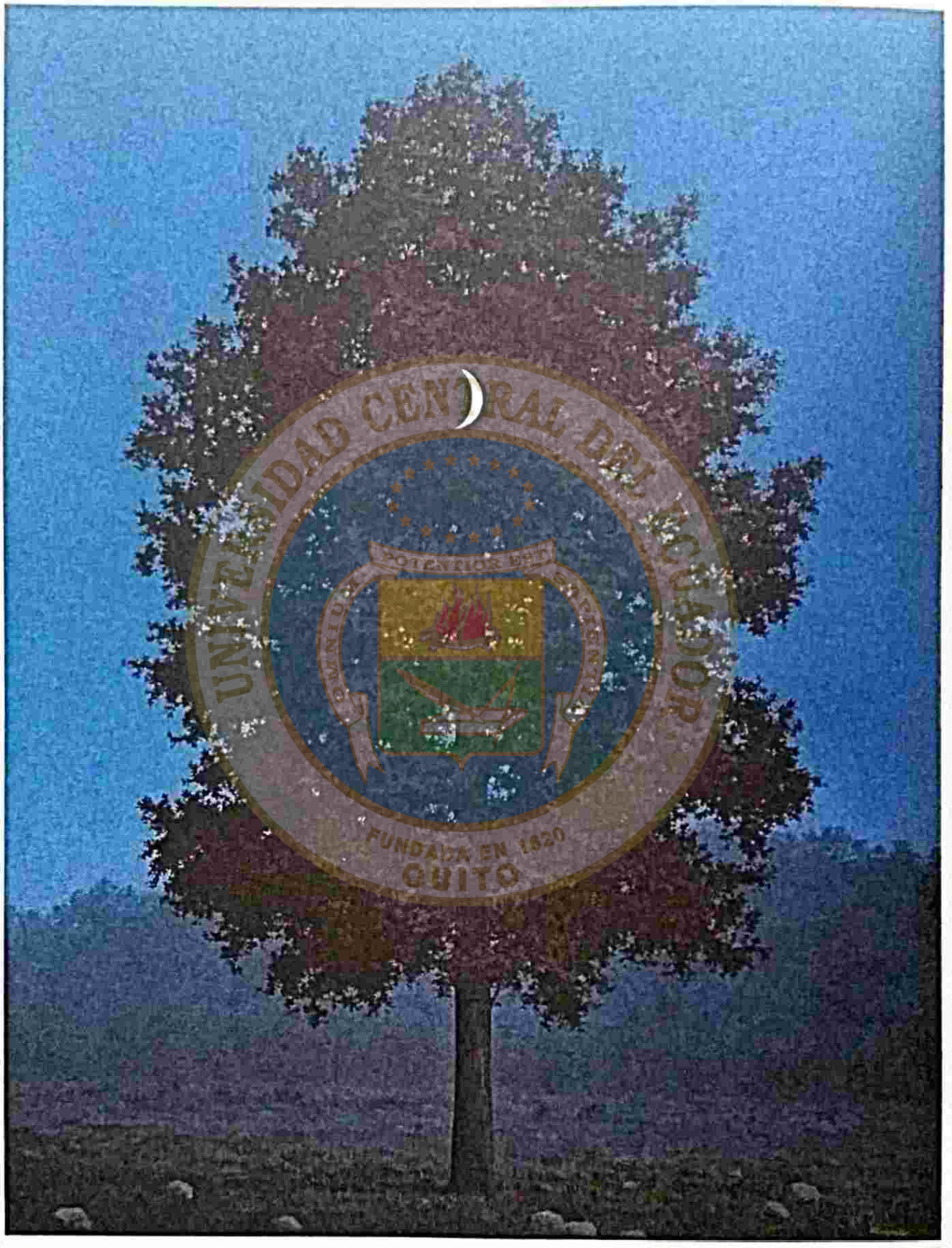
2697

EL LIBRO DE LOS SÍMBOLOS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA

FECHA: 01-11-2011 FREG 4 2=

DONACION: FACTURA No. 870


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM

H 5130821-CB

EL LIBRO DE LOS SÍMBOLOS

REFLEXIONES SOBRE LAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jefa de redacción
AMIRONNBERG

Editora
KATHLEEN MARTIN

TASCHEN

Prólogo, Introducción, Colaboradores
6

CREACIÓN Y COSMOS

CREACIÓN Y COSMOS
AGUA
AIRE, VIENTO Y TIEMPO
FUEGO, LUZ Y OSCURIDAD
TIERRA
12

REINO VEGETAL

ÁRBOLES
PLANTAS Y FLORES
MÁGICAS
126

REINO ANIMAL

CRIATURAS PRIMORDIALES
CRIATURAS ACUÁTICAS
ARÁCNIDOS E INSECTOS
AVES
ANIMALES SALVAJES
ANIMALES DOMÉSTICOS
182

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MUNDO HUMANO

CUERPO HUMANO
MOVIMIENTO Y EXPRESIÓN
FUNDAMENTOS DEL TRABAJO Y LA SOCIEDAD
HERRAMIENTAS Y OTROS OBJETOS
CASA Y HOGAR
EDIFICIOS Y MONUMENTOS
COLOR
SONIDO
330

MUNDO ESPIRITUAL

SERES MITOLÓGICOS
RITOS Y SISTEMAS SAGRADOS
ENFERMEDAD Y MUERTE
ALMA Y PSIQUE
678

Índice, Créditos
792

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prólogo

No podría haber una mejor manera de describir la importancia y el principio director de *El libro de los símbolos; reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* que estas palabras de Meister Eckhart: «Cuando el alma quiere experimentar algo lanza una imagen frente a sí y después entra en ella». Es una evocación de la imagen como umbral que conduce a nuevas dimensiones del significado. Las imágenes simbólicas son algo más que datos; son semillas vitales, portadoras vivas de la posibilidad. Las palabras de Eckhart también explican por qué un libro de símbolos tiene importancia en un mundo tan caótico y complejo como el nuestro.

Alguien que pensaba publicar un diccionario de símbolos pidió consejo a C. G. Jung. Su respuesta fue que no lo hiciera, ya que cada símbolo requeriría un libro entero. Nosotros encontramos la forma de sortear este obstáculo centrándonos en una imagen específica. La imagen limita y abre nuevas perspectivas: es esta imagen concreta, y el símbolo se basa en *esta* experiencia, y sin embargo, con la imagen adecuada se evoca la realidad arquetípica. Si no pudimos encontrar la imagen indicada de un símbolo, no lo incluimos; cuando sí la hallamos, nos produjo un sentimiento de feliz reconocimiento, como una puerta que se abre a algún placer oculto. Como bien dijo Paul Klee: «El arte no reproduce lo visible sino que lo hace visible».

La poesía, como los símbolos, expresa lo que no se puede decir. Cuando los poetas despiertan, se hace de noche, aseveró W. S. Merwin. Hemos intentado conservar parte de esta perspectiva nocturna incluyendo poesía como otra reflexión más sobre los símbolos. Como el poeta que observa con atención la naturaleza, en las directrices animamos a los escritores a estudiar el «detalle luminoso» del objeto físico. Esta forma de ver hace que trascienda otro mundo. Como estábamos limitados a un texto muy breve, solo podíamos aspirar, en el mejor de los casos, a entrever la realidad arquetípica. En algunas ocasiones, los lectores pueden no estar de acuerdo con la visión de un símbolo determinado. Aun así, si esto provoca asociaciones alternativas, sentiremos que la entrada logró su cometido. «Un poema pide otro poema», escribió T. S. Eliot, y esperamos que nuestras reflexiones sirvan de inspiración a los lectores para completarlas con las suyas. Durante años a menudo nos han preguntado por qué íbamos a publicar otro libro de símbolos cuando ya había tantos. Nuestra respuesta siempre fue que no había ninguna publicación que aportara la perspectiva de la imagen. Los antiguos egipcios tenían el mismo término para *escribir* y *dibujar*. Y es una percepción parecida de que la imagen y el texto funcionan juntos lo que hace de este libro un trabajo único sobre los símbolos. Por este motivo decidimos no editar los textos con un estilo uniforme, y en vez de ello dejamos que se oyeran las voces de numerosos escritores. Es como si cada símbolo necesitara su propia expresión. Asimismo, la editora y analista junguiana Kathleen Martin aportó a este proyecto su profundo conocimiento de las labores de la psique.

Estamos profundamente agradecidos a los numerosos escritores por su compromiso con este proyecto y por aceptar el reto de escribir sobre un símbolo en poco más de un centenar de palabras. Un pequeño grupo de escritores en particular prodigó su tiempo y talento. El hecho de que *El libro de los símbolos* sea el resultado de un esfuerzo colectivo resulta evidente al citar el Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS) [Archivo para la Investigación en Simbolismo Arquetípico] como «autor». El proyecto entero debe su existencia a esta organización.

Sin embargo, un proyecto de esta envergadura tiene muchos padres. *El libro de los símbolos* fue idea de Sam Bercholz, de Shambhala Publications, quien ya había publicado dos volúmenes del proyecto editorial de ARAS: *An Encyclopedia of Archetypal Symbolism*, y el segundo, subtitulado *The Body*. Los fundamentos del propio archivo se remontan a una serie de conferencias que comenzaron a principios de la década de 1930 y continuaron a lo largo de la mayor parte del siglo xx. La organización de dichas conferencias corrió a cargo de Olga Froebe Kapteyn, se celebraron en Ascona (Suiza) y se denominaron Eranos, un término griego que significa 'festín compartido'. Todos los años se invitaba a eruditos de Oriente y Occidente adscritos adiversas disciplinas. C. G. Jung se convirtió en colaborador vitalicio y a menudo presentó sus ideas iniciales para publicaciones posteriores. Era la magia de un tema concreto la que vinculaba a los conferenciantes de culturas y disciplinas transversales. A un tipo de magia se le agregaba otra: las imágenes que *frau* Froebe reunía y exponía en las paredes de la sala de conferencias y que fueron formando poco a poco un archivo extraordinario. Con el tiempo, se donó una copia de este archivo a la fundación Bollingen de Nueva York, y el archivo creció paulatinamente hasta convertirse en el actual ARAS gracias a la apasionada dedicación de

Jessie Fraser; ahora tiene la sede en el centro C. G. Jung de Nueva York. Joseph L. Henderson dotó a los documentos de una estructura arquetípica y se añadieron filiales en Los Ángeles y Chicago. En fechas recientes se permitió el acceso informático a las diecisiete mil imágenes y textos que las acompañan a través de www.aras.org gracias a los esfuerzos de Thomas Singer y Carol Sellers Herbert. Por último, sin la gestión de Charles H. Taylor, quien durante muchos años ejerció como presidente, tesorero y presidente de redacción, no habría habido ningún proyecto de publicación. *El libro de los símbolos* está dedicado a él como muestra de gratitud por su entrega desinteresada.

Los miembros actuales y anteriores del consejo de administración del archivo y buen número de socios de ARAS han hecho contribuciones anuales indispensables para nuestro trabajo. Entre ellos cabe destacar a Robin Jaqua y John Jaqua, cuya pasión por las imágenes arquetípicas fue un incentivo y una inspiración constantes a lo largo de los años, y a Lucia Woods Lindley y Daniel Lindley, Charles H. Taylor, Nancy Furlotti, Ann Paras, Carol Sellers Herbert y Sarah Griffin Banker. Además, Rose-Emily Rothenberg, Arlene TePaske Landau, Deborah A. Wesley, Anne Pickup, Philip T. Zabriskie y Beverley Zabriskie, Mary Ottoway y James Ottoway, Judith Harris y Tony Woolfson, Carol Shahin, el patrimonio de Elizabeth Caspari, Melinda Haas, Maude Ann Taylor, Thomas Kirsch, Thomas Singer, Virginia Beane Rutter, Penny Etnier Dinsmore, Joyce King Heyraud, Peter Mudd, Joseph L. Henderson, Barbara Blatt, Maxson McDowell, Nancy Field, Chie Lee, George R. Elder, Mary Wells Barron, Sheila Zarrow, Stephanie Fariss, Thomas Elsner, Beverly Parent y Paul Levine nos han brindado su generoso apoyo. Los institutos C. G. Jung de Chicago, Los Ángeles, Nueva York y San Francisco concedieron donaciones que han servido de gran estímulo. Leales miembros de Amigos de ARAS en Nueva York, demasiado numerosos para mencionarlos, han hecho cruciales y útiles aportaciones colectivas.

Durante los numerosos años de preparación del libro, el comité de redacción ha estado reuniéndose con regularidad para revisar los textos, que con frecuencia levantaban apasionadas discusiones. Entre los miembros anteriores y actuales de dicho comité se cuentan Sarah Griffin Banker, Diane Fremont, Melinda Haas, Robin Jaqua, Maxson McDowell, Laurel Morris, Ann Paras, Bruce Parent, Anne Pickup, Charles H. Taylor y Philip T. Zabriskie. Sus sabios consejos ayudaron a dar forma a este libro. El comité de redacción forma parte del consejo de administración más amplio, con representantes de cada instituto C. G. Jung en Chicago, Los Ángeles y San Francisco, y la fundación C. G. Jung de Nueva York. Juntos han ayudado a llevar este proyecto colosal a buen puerto.

Sin embargo, si no fuera por el personal, este libro habría permanecido inmerso en el caos donde todo comienza. Todo el tiempo trabajamos en equipo, definiendo la dirección de este proyecto y mejorando su organización. Cada miembro, un artista en activo por derecho propio, aportó habilidades únicas al proceso. Karen Arm, la directora editorial, revisó la historia del arte y creó ingeniosas bases de datos informáticas en las que se podían localizar textos e imágenes desde el principio hasta la terminación del proyecto. Anne Thulin, asistente de dirección, escaneó y organizó todas las imágenes. Su sentido de la organización hizo posible localizar todos los datos, incluso las mil quinientas imágenes que no tuvieron cabida en este volumen. Se convirtió en detective a tiempo parcial y trató de hallar a los numerosos propietarios en todo el mundo a fin de conseguir su autorización para utilizar las más de setecientas imágenes. Kako Ueda, asistente de edición, compartió esta enorme tarea y también recogió datos de referencia procedentes de los amplios recursos de ARAS y la Kristine Mann Library, que ayudaron a documentar los textos. Allison Langerak, editora on-line de ARAS, trabajó en muchos de los detalles finales. Además, Eric Muzzy prodigó su experiencia en informática, Ann Withers obtuvo las autorizaciones en materia poética, Leslie Bialler ofreció útiles consejos sobre la poesía, Michael N. Flanagin y Deborah A. Wesley corrigieron el manuscrito, Vera Manzi-Schacht verificó los nombres, Patricia Llosa, Ellen Krüger y Gina Speirs ayudaron a localizar muchas imágenes, y sin Nancy Furlotti este libro nunca habría llegado a manos de Taschen. También quiero dar las gracias a Florian Kobler, el editor de Taschen, que es tan sabio como generoso con su tiempo y experiencia. Hay muchas otras personas que aportaron su tiempo y talento a un proyecto que tardó más de trece años en completarse. Estamos profundamente agradecidos a todas ellas.

Ami Ronnberg

Introducción

Todos los ensayos originales de este volumen se acompañan de imágenes que representan el arte de todo el mundo y de todas las épocas desde que los seres humanos pintaron las formas imaginales de la psique por vez primera en las rocas y las paredes de las cuevas y en las herramientas y objetos sencillos. Las mismas formas que solo aparecen en los sueños y las fantasías individuales. La intención no era extendernos en la descripción de los elementos artísticos o la historia del contexto de estas imágenes, sino más bien dejar que sirvieran de punto de partida para los ensayos que les siguen.

Aunados, la imagen y el texto revelan un símbolo y dicen algo sobre lo que evocan sus cualidades intrínsecas. Un símbolo tiene la misteriosa virtud de unir disparidades. Así, el lector descubrirá que hemos evitado las definiciones y las ecuaciones exactas, ya que tienden a constreñir un símbolo. Un símbolo aún vital permanece desconocido en parte y con el tiempo crece con significados y manifestaciones nuevos. La física, la neurobiología y la genética, por citar tres ejemplos, han ofrecido en fecha reciente muchas imágenes simbólicas nuevas. Coherente con el aprecio del archivo por las investigaciones de C. G. Jung sobre la psique, cada ensayo sugiere cómo refleja un símbolo determinado los paisajes intrapsíquicos y los fenómenos en dicha esfera en los que participan las estructuras y las funciones, los cambios, las energías volubles y los procesos de transformación. Las raíces etimológicas, el juego de los opuestos, la paradoja y la sombra, las maneras diferenciadas en que diversas culturas han abordado una imagen simbólica, todos estos recursos se han utilizado como vectores de significado.

Claro está, las energías simbólicas se encarnan en todas las cosas de la vida mediante nuestras proyecciones inconscientes, que pueden confundir o aclarar. Nuestros escritores se han esforzado en ser leales a la integridad de un símbolo y de las realidades empíricas a las que se «enganchan» sus cualidades. Dicha precisión es importante al discernir cómo se podría interpretar un símbolo, puesto que los símbolos se revelan en especificidades. Los hábitos de relación de un elefante, su amor al agua, su tamaño voluminoso, sus enormes orejas y su trompa fuerte y flexible lo han relacionado de manera explícita con las lluvias fecundas y el trueno, la diosa de la tierra Lakshmi, la supresión de obstáculos y la solidez y el peso de la esfera interior. Al mismo tiempo, los ensayos, como las energías simbólicas que describen, desembocan los unos en los otros de maneras que reflejan las convergencias inesperadas de la psique. Puede leer la entrada sobre *Respiración*, por ejemplo, y después sentir una atracción intuitiva por *Viento* y *Ave*. Confiamos en que un amplio abanico de lectores encontrará apasionante *El libro de los símbolos* y que este, a su vez, estimulará sus propias reflexiones, percepciones y figuraciones simbólicas.

Agradezco a Laurel Morris que me sugiriera participar en este proyecto. A los numerosos escritores independientes de los campos de la psicología, la religión, el arte, la literatura y la mitología comparativa, que redactaron estos ensayos, mi más sincera gratitud. Cabe un agradecimiento especial para Kathie Carlson y John Mendelsohn por su ayuda en las fases iniciales del libro. Hemos contraído una inmensa deuda de gratitud con los escritores Michael N. Flanagin, Mary E. Martin, Priscilla Young Rodgers, Ami Ronnberg, Sherry Salmon y Deborah A. Wesley por su distinguida contribución a este libro durante varios años. Al personal de ARAS, Karen Arm, Anne Thulin y Kako Ueda en el archivo, y Allison Langerak en ARAS on-line, mi profundo aprecio y admiración por el trabajo que desempeñan. Y a Ami Ronnberg, mi sincera gratitud por el privilegio y el placer de haber colaborado con ella.

Kathleen Martin

Acerca de los autores

Basado en la obra de Carl Gustav Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo, el Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS) es un archivo visual y escrito de imágenes mitológicas, rituales y simbólicas de todo el mundo y todas las épocas.

La colección de diecisiete mil imágenes, acompañadas por comentarios sobre su contexto histórico y cultural, da fe de la universalidad de los temas arquetípicos y proporciona una referencia sobre las relaciones profundas y perdurables de toda la vida.

www.aras.org

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Colaboradores

PRINCIPALES COLABORADORES

Kathie Carlson, Michael N. Flanagin, Kathleen Martin, Mary E. Martin, John Mendelsohn, Priscilla Young Rodgers, Ami Ronnberg, Sherry Salman, Deborah A. Wesley

COLABORADORES

Polly Armstrong, Frank Barth, Barbara Blatt, Martin Brauen, Susan Bumps, Vicky Burnett, John A. Cook, Priscilla Costello, Delia Doherty, Claire Douglas, Ruthann Duncan, Josephine Evetts-Secker, Zoë Francesca, Mara Freeman, Diane Fremont, Joan Golden-Alexis, John A. Gosling, Melinda Haas, Molly Hall, Valerie Harms, Charlene M. Henry, Suzanne Ironhiter, Robin Jaqua, Timothy Gus Kiley, Adam Klein, Margaret Klenck, Ellen Krüger, Laura Lombard, Michele McKee, Laurel Morris, Jolinda Osborne, Hallfríður Ragnheiðardóttir, Rose-Emily Rothenberg, Meredith Sabini, Michael S. Schneider, Dennis Patrick Slattery, Richard Smoley, Jon Swan, Charles H. Taylor, Maude Ann Taylor, Pamela D. Winfield

DIRECTORA EDITORIAL

Karen Arm

ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Anne Thulin y Kako Ueda

EDITORA DE ARAS ON-LINE

Allison Langerak

EDITORES ASESORES

Michael N. Flanagin, Timothy Gus Kiley, Deborah A. Wesley, Mary Wolff

ASESOR FOTOGRÁFICO

Christopher Gallo

EDITORES AUXILIARES

Aurelie Athan y Gayle Homer

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
OMNIUM HUMANARUM SCIENTIARUM
FUNDADA EN QUITO

Bibliografía

Las referencias bibliográficas están escritas entre paréntesis y están integradas en los textos principales; incluyen el apellido del autor y el número de página. Al final de cada texto aparece la lista completa de las referenciasbibliográficas.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Algunas referencias bibliográficas que aparecen con frecuencia a lo largo de todo el libro se han escrito en su forma abreviada en los textos. Las abreviaturas aparecen a continuación ordenadas alfabéticamente:

(ARAS, 1) Moon, Beverly (ed.) *An Encyclopedia of Archetypal Symbolism.* Vol. 1. Boston y Londres, 1991.

(ARAS, 2) Elder, George R. *An Encyclopedia of Archetypal Symbolism: The Body.* Vol. 2. Boston y Londres, 1996.

(ARAS, 2An.001) se corresponde con los documentos del Archive for Researeb in Archetypal Symbolism (ARAS) de Nueva York y San Francisco, los cuales también están disponibles en el sitio web: www.aras.org.

(CW) Jung. C. G. *The Collected Works.* Vols. 1-20, 1957-1979. En este caso se indican párrafos, y no páginas.

(*Compt.*) *Compton's Interactive Encyclopedia.* 1999.

(de Vr) de Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery.* Ámsterdam,1984.

(de Vries) de Vries, Ad y Arthur de Vries. *Elsevier's Dictionary of Symbols and Imagery.* Ámsterdam, 2004.

(DoS) Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols.* Londres y Nueva York, 1996 [Trad. esp.: *Diccionario de los símbolos.* Barcelona, 2000].

(ECI) Roberts, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography.* Vols. 1-2. Nueva York, 1998.

(*Ene. Brit.*) *The New Encylopaedia Britannica.* Chicago, 1988.

(EoR) *Encyclopedia of Religion.* Ed. Mircea Eliade. Vols. 1-16. Nueva York, 1987.

(ERE) Hastings, James (ed.). *Encyclopedia of Religion and Ethics.* Vols. 1-12. Nueva York, 1917.

(IDB) *The Interpreter's Dictionary of the Bible.* Vols. 1-5. Nashville (Tennesee), 1962.

(MM) Cavendish, Richard. *Man, Myth, and Magic: An Illustrated Encyclopedia of the Supernatural.* Vols. 1-24. Nueva York, 1970.

(OC) Jung. C. G. *Obra completa.* Madrid, 1999-2001. En este caso se indican párrafos, y no páginas.

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

LA CREACIÓN Y EL COSMOS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA CREACIÓN Y EL COSMOS

HUEVO, RESPIRACIÓN, ESTRELLA, SOL, LUNA, LUNA CRECIENTE, ECLIPSE, COMETA

14

AGUA

OCÉANO, RÍO, LAGO/ ESTANQUE, REMOLINO, CASCADA, INUNDACIÓN, BURBUJA

36

AIRE, VIENTO Y TIEMPO

AIRE, CIELO, NUBE, VIENTO, LLUVIA, TORMENTA, TRUENO, RELÁMPAGO Y RAYO, ARCO IRIS, ROCÍO, NIEBLA, NIEVE

54

FUEGO, LUZ Y OSCURIDAD

FUEGO, CHISPA, ALBA, ORTO, SOLSTICIO, CREPÚSCULO, OCASO, NOCHE, OSCURIDAD

82

TIERRA

PIEDRA, MONTAÑA, VALLE, CUEVA, SAL, DESIERTO, BOSQUE/ SELVA, PANTANO, PLAYA, ISLA

104

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR · FUNDADA EN 1620 · QUITO

Huevo

Un óvalo de oro macizo aparece en medio de remolinos blancos sobre un fondo plateado. El óvalo es estático e independiente; los remolinos son líquidos, rebosan de energía, resultan dinámicos y están en expansión. La representación hindú de un huevo cósmico se remonta a los Vedas. *Brahmanda,* el huevo de Brahma el Creador, contiene el huevo fenoménico. *Hiranyagarbha* es la matriz, el feto o embrión de oro, la incubadora luminosa. La cáscara del huevo se divide en dos cuencos, en tierra y cielo. La yema es el Sol. Es un paisaje primigenio: un óvulo en un mar de esperma; el orto diario del Sol que emerge de mares orientales acariciado por el viento; el hálito/alma moviéndose al compás de las aguas de la vida mientras aparece la luz que permite ver la forma; el abrir de un ojo.

En muchos mitos de la creación, el universo nace de un huevo, que contiene todo en su interior y solo necesita ser empollado (Von Franz, 265). A menudo es un ave o una divinidad con apariencia de pájaro, que aúna lo telúrico con lo espiritual, y pone el huevo y lo empolla. En el orfismo, por ejemplo, hay un relato de cómo la Noche de alas negras puso su huevo de viento en el abismo del Tártaro, y de él nació el luminoso Fanes o Amor alocado (Aristófanes, 51). En algunos mitos del antiguo Egipto, el Gran Cacareador (una oca celestial) o Tot en su forma de ibis, dios de la luna y de la sabiduría, ponen un huevo cósmico que contiene a Ra, el ave solar cuyo calor crea el mundo. Mucho antes, en el Paleolítico Superior, aproximadamente en el 12000 a. C., aparecieron algunas pinturas de huevos con formas ovales y elípticas, símbolo de regeneración y resurrección. Aún perduran hoy en el ritual de la Pascua, que consiste en pintar huevos y hacerlos rodar en la tierra para propiciar la renovación de la vegetación tras el reposo invernal (Gimbutas, 213). Cada primavera, la posibilidad vuelve de la mano de miles y miles de huevos. Los huevos gelatinosos de los peces y de las ranas brillan en las aguas poco profundas. En toda clase de nidos, las tortugas y otros reptiles ponen huevos protegidos por membranas correosas, en tanto las aves ponen y empollan huevos con matices y motas de diversos tonos cuyas duras cáscaras protectoras son permeables a los gases nobles y relativamente impermeables al agua.

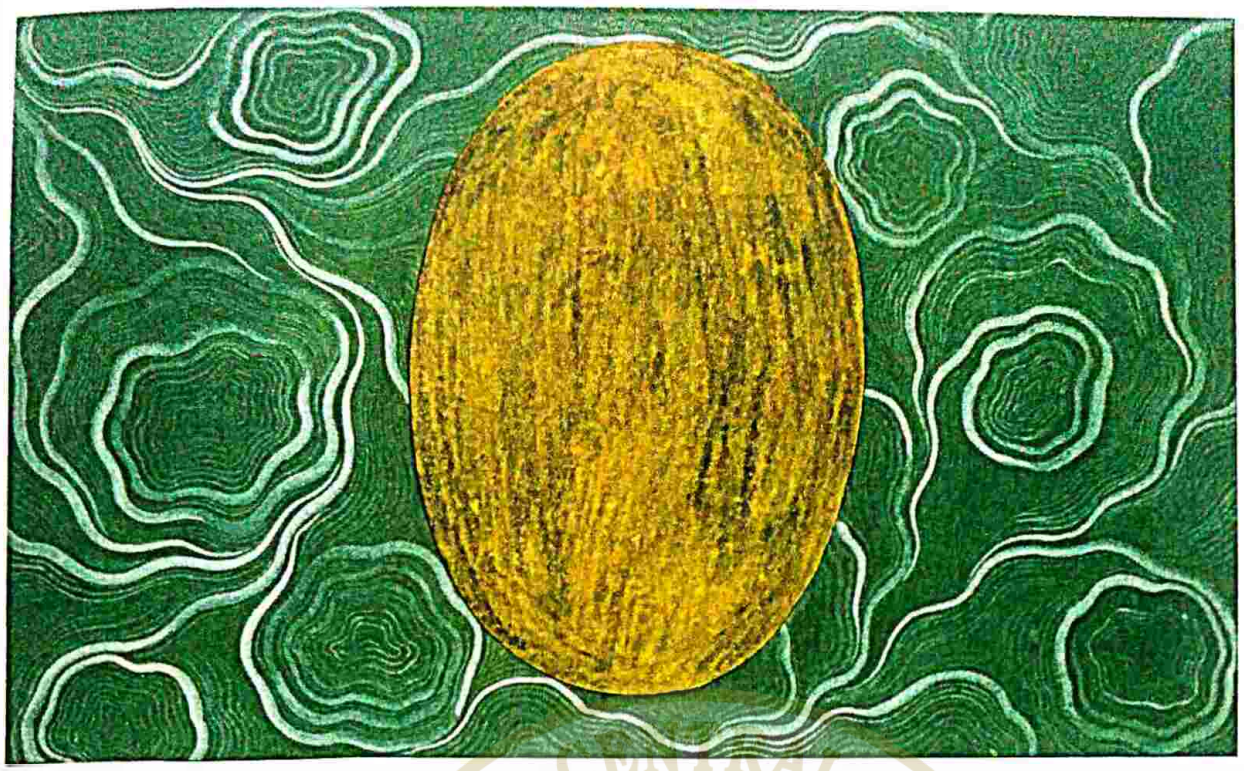
Igual que la vida se gesta en un huevo, en los antiguos ritos de sanación los iniciados se retiraban a una cueva o un zulo oscuros para «incubar» hasta que un sueño sanativo los liberara para renacer en el mundo superior, al igual que el polluelo se arrastra para salir del huevo. Asimismo, en los estados de introversión e introspección profundas, el sujeto que empolla y el objeto de la empolladura se unifican en procesos de cristalización nucleares parecidos a los del huevo. En este caso, el huevo también recuerda al principio, a lo sencillo, a la fuente. El huevo es el misterioso núcleo en torno al cual las energías inconscientes se desplazan en evoluciones espirales y descubren poco a poco la esencia vital. En la alquimia, el germen del huevo contenido en la yema queda definido como un punto solar, el punto infinitamente pequeño e invisible a partir del cual tienen su origen todos los seres. También es el punto de fuego creativo que yace en nuestro interior, el «alma en el núcleo del corazón», la quintaesencia o el germen dorado «activado por la tibieza femenina» de nuestra atención incondicional (OC, 14:40).

Aristophanes. *The Birds.* Ann Arbor, MI, 1961. [Trad. esp.: *Aves.* Buenos Aires, 2008.] / Franz, Marie-Louise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales.* Boston, 1995. / Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess.* San Francisco, 1989. [Trad. esp.: *El lenguaje de la diosa.* Oviedo, 1996.]

1. La contraposición entre lo dinámico y lo permanente refleja la relación natural y simbólica entre el esperma y el huevo, entre el agua y el Sol, el mundo visible y el ojo que lo observa, la sustancia fluida y la forma estática. El huevo cósmico, extraído de un manuscrito de *Bhagavata-Purana,* pintura sobre papel, c 1730, montañas del Punjab, India.

2. Tapa de un odre de alabastro con un polluelo recién salido del cascarón rodeado de cuatro huevos. Pintura sobre madera con lengua de marfil, procedente de la tumba de Tutankamón, XVIII Dinastía (c 1332-1323 a. C.), Egipto.

3. Un hombre pájaro sagrado, que quizá sea una impronta del Creador, sostiene el huevo del que surgió el universo. Pigmento sobre piedra, que probablemente data de entre finales del siglo XVII y mediados del XIX. Orongo, isla de Pascua (Rapa Nui), Polinesia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM
FUNDADA EN QUITO

Respiración

Las narices del dios y del rey casi se rozan al compartir la respiración en un acto místico. El faraón Sesostris I, tocado con el nemes real plisado, palpa la cabeza del dios creador Ptah con la mano derecha. En respuesta, la divinidad, con forma de momia para señalar inmortalidad, abraza al rey y le insufla vida, estabilidad, prosperidad y salud, sumo gozo (ARAS, 2Ag.035).

La respiración da vida al barro, la materia de nuestro ser. Es el estridente grito del recién nacido y la esencia del viento, el espíritu, la inspiración y el sonido. Nuestros estados emocionales se reflejan en cambios al respirar, desde la respiración entrecortada fruto del pánico hasta los suspiros de un intenso pesar demasiado hondo para verbalizarlo. La respiración trasmite otras cosas como son enfermedades, palabras ásperas y fetidez. Todo respira. Piense en un bosque en un día de primavera, el susurro de las hojas, el murmullo de la hierba y el temblor de las motas de luz. «El Tao es la respiración inmortal. Es la madre de toda creación», reza el *Tao Te King* (Lao Tse, 37). En la Grecia clásica se creía que la respiración era algo vaporoso por dentro, parecido al rocío, que a veces era visible y se mezclaba e interactuaba con el aire (Onians, 48). Al oír, ver, oler o hablar se exhala aire, a veces en forma de rayo o de fuego; la respiración mezclada con la «inteligencia» de la respiración ajena aporta conocimientos al aspirar. La respiración se identificaba con la consciencia, pues estos griegos situaban el pensamiento y los sentimientos en los pulmones, que interactuaban con el corazón, la sangre y el pulso. «En los hombres inteligentes, los ojos y la lengua y los oídos y la mente están anclados en medio del pecho» (ibíd., 70). Y los dioses como inspiración, del latín *inspirare*, 'respirar', se podían apreciar en una afluencia repentina de amor, valor, ira, profecía o brillantez.

El hecho de que la respiración se conciba como esencia e intercambio concuerda con su realidad química. La respiración es la inhalación de oxígeno y la exhalación de dióxido de carbono del cuerpo por medio de un complicado mecanismo interno de bombeo que cambia la presión del aire dentro del cuerpo y produce la entrada de aire cargado de oxígeno. La respiración vincula las vidas animal y vegetal. Los animales necesitan oxígeno y exhalan dióxido de carbono, mientras que las plantas necesitan dióxido de carbono y producen oxígeno. El cuerpo almacena una cantidad mínima de oxígeno, por lo que respirar es crucial; la muerte es, literalmente, como en la lengua inuit, 'perder el aliento'. Dado que la respiración le da vigor al cuerpo, se la equipara con el alma, que, según se cree, alza el vuelo con el último hálito de vida.

¿Respiramos o somos objeto de la respiración? El término sánscrito *prana*, que literalmente significa 'respirar hacia adelante', hace referencia a la fuente y la fuerza de la vida y a la energía vibratoria de toda manifestación (EoR, 11:483-485). Los textos sagrados de la India describen la respiración vital del ser vivo, que es rítmica y palpitante, como la forma microcósmica de la alternancia del día y de la noche, de la actividad y del descanso, del tiempo cósmico. En el lapso entre creaciones sucesivas, el dios Vishnú, después de haber recogido el universo en su seno, duerme mientras flota en el océano cósmico entre los anillos de Ananta, la Interminable. Su respiración es profunda, sonora y rítmica, «la melodía mágica de la creación y la disolución del mundo» (Zimmer, 35ss). Es el canto del ganso inmortal, el suave *ham-sa* de la sagrada vida-respiración sito dentro del cuerpo del universo y del núcleo del individuo. «Tal y como los radios permanecen sujetos en el centro de una rueda, todo se mantiene unido en la respiración» (Chandogya Upanishad, VII.15:1, 189). El yogui, en la inhalación-*ham* y la exhalación-*sa* controladas, escucha la misma melodía mientras se revela la presencia interna del Atman, o ser supremo.

Laozi. *Tao Te Ching*. NY, 1993. [Trad. esp.: Lao Tse. *Tao Te King*. Madrid, 1993.] / Roebuck, Valerie J. *The Upanisads*. Nueva Delhi y Nueva York, 2000. / Zimmer, Heinrich. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*. Nueva York, 1946. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, 1995.]



1



2

1. En el seno del Huevo Dorado, el dios Vishnú está recostado sobre los anillos líquidos del mar primigenio y su respiración encarna el flujo entrante y saliente de infinitas creaciones. Pintura sobre papel, c 1760, India.

2. El inmortal Ptah infunde su respiración al faraón egipcio, a quien dota de fuerza y poder redoblados. Relieve, detalle de la columna de Sesostris I, XII Dinastía (c 1971-1928 a. C.), Egipto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Estrella

Lo cual no me impide sentir una acuciante necesidad de..., me cuesta pronunciar la palabra..., de religión, y luego salgo en medio de la noche para pintar las estrellas...
Vincent van Gogh, en una carta a su hermano Theo, Arlés, septiembre de 1888

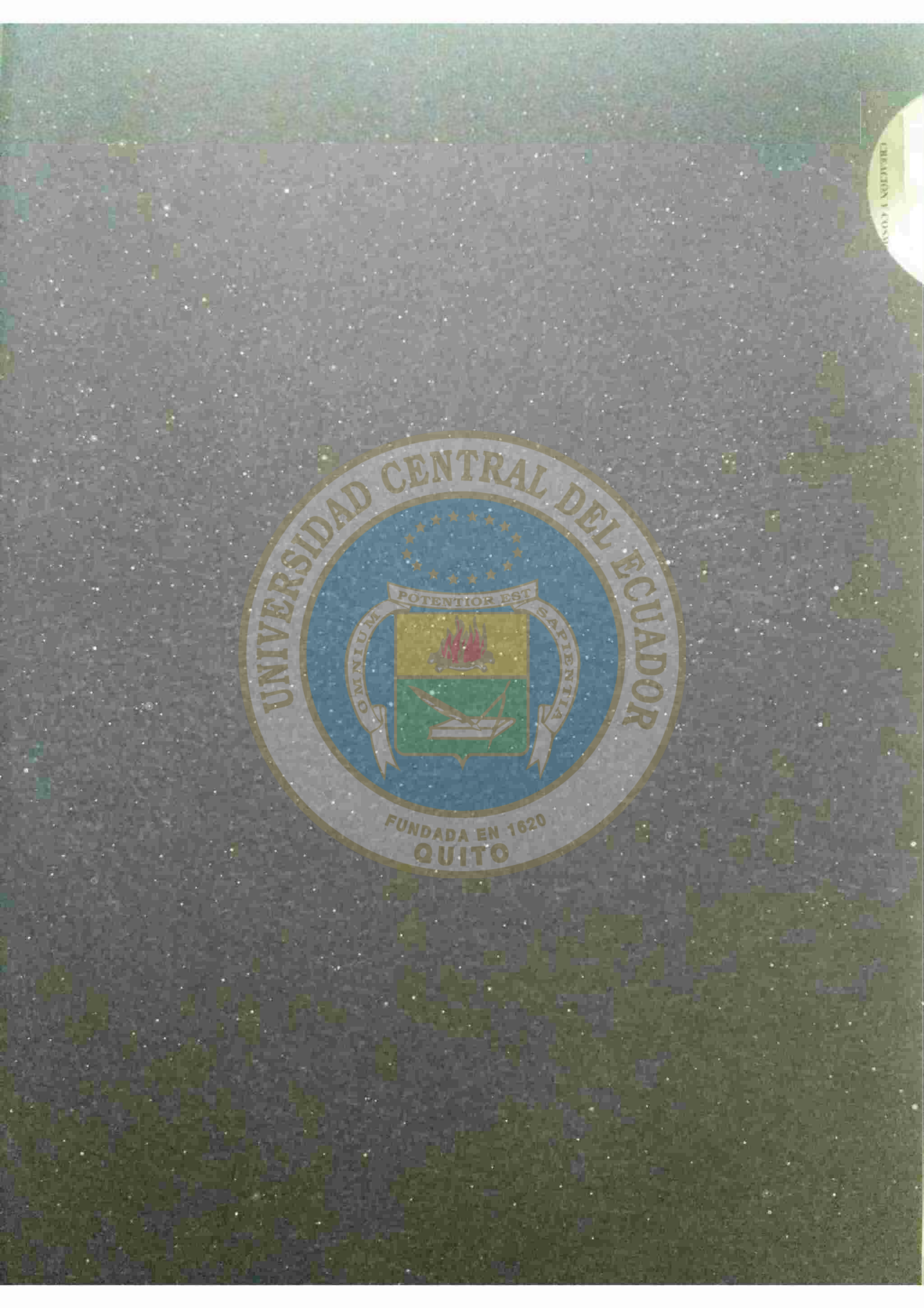
El número total de estrellas que titilan en más de cien mil millones de galaxias resulta casi inimaginable. Las estrellas de nuestra propia galaxia que vemos en la oscuridad de una noche despejada son tan antiguas y están tan alejadas que su luz ha tardado millones, incluso miles de millones de años, en llegar al alcance de nuestra vista. No existe pueblo alguno en el mundo que no haya reflejado en los cielos estrellados las fuerzas y los mitos preeminentes de su cosmos. La Gran Diosa —Inanna, Ishtar o Afrodita— era en todas las culturas el radiante lucero de la tarde y del alba, arco de los misterios del sueño, la ensoñación, la muerte y la regeneración. Contemplamos las estrellas, les pedimos deseos, les rezamos y vemos en ellas los fósforos de nuestro firmamento psíquico. Durante miles de años las estrellas han orientado al viajero, al marino y al peregrino del mismo modo en que la conciencia se orienta por los destellos de las formas imaginables de la psique al navegar por su propia oscuridad desconocida. Las estrellas nos hablan del infinito, de lo visionario de ese algo en nuestro ser que es parecido a las estrellas, nuestra cualidad estelar. En estados de duelo, levantamos la vista y encontramos la anhelada alma de los fallecidos.

A partir de nubes galácticas de gas y de polvo, y a lo largo de millones de años, una estrella adquiere la forma de una inmensa esfera con luz propia, procedente de la radiación de billones de reacciones nucleares en su núcleo. La estrella permanece intacta y unida a otras estrellas y otros planetas por medio de la atracción gravitacional de la materia oscura (Greene, 295). Si bien Platón la describió como «la forma móvil de la eternidad», una estrella implosiona debido a su propio peso cuando su combustible nuclear se agota. Si la estrella está dotada de una gran masa, su colapso puede crear una supernova, una serie de explosiones que hacen estallar sus capas externas y formar una nube radiactiva que produce un brillo igual al de mil millones de soles, y se convierte en un agujero negro en el que la gravedad es tan alta que ni la luz se libra de ella.

Tiempo antes de que conociéramos la naturaleza fenomenal de una estrella, parecía un punto o una ménada nuclear y enigmática cuya fuente de gravedad era misteriosa y abismal. Nut, la diosa egipcia del cielo nocturno, se representaba dando a luz a las estrellas y acercándolas a su oscuro vientre (Clark, 50), del mismo modo que lo inconsciente da lugar a la conciencia y se apodera misteriosamente del lustre de su chispa individual. En los Textos de las Pirámides, el difunto era llevado a transformarse en una estrella imperecedera para así vivir eternamente (Quirke, 50). La alquimia hizo suyo el asunto al plantearse el objetivo de llevar el gran número de sí-mismos contradictorios a uno solo, luminoso y unificado. Evocadora del centro magnético y de su capacidad para ordenar y sintetizar, la Estrella Polar, conocida en Egipto como «ese lugar» y «la megalópolis», era vista como el nodo del universo, el centro de su regulación y la sede del dios superior que preside el circuito cósmico de las estrellas (Clark, 58). En una soledad inmóvil en medio de los cielos o en el centro de un mándala, la Estrella Polar representaba en la cultura china la quietud del emperador rodeado de su brillante corte; la alquimia, a su vez, la describía como el ardiente corazón de Mercurio, su espíritu.

Las estrellas también resultan ambivalentes, y hablamos de estrellas buenas y malas. Los antiguos descubrieron en la «rueda de estrellas» un mapa adivinatorio o zodiaco, basado en las órbitas del Sol, la Luna y los planetas en relación con las constelaciones de estrellas fijas. La astrología relacionó los cielos externos con los internos mediante el cálculo de la posición de los cuerpos celestes en el momento del nacimiento de una persona. No obstante, lo «escrito en los cielos» podía parecer cosa del destino. *Heimarmene*, la 'compulsión de las estrellas', hacía referencia a las pautas inconscientes del comportamiento que se tienen por inexorables y determinantes; el objetivo de los rituales religiosos y del proceso de curación, incluso en sus formas más primitivas, era reconducir esas pautas y subordinarlas a la acción consciente, rompiendo su poder compulsivo.

1. *Untitled (Stars no. 1)*, detalle, de Karen Arm, acrílico sobre lienzo, 1999, Estados Unidos.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Las estrellas siguen conmoviéndonos en lo más profundo. Se ha comparado el agujero negro con el «negro más oscuro que el negro» de la alquimia aplicado a la fragmentación psíquica y la desesperación absoluta. M. L. von Franz lo consideraba una imagen del alma fuera del «horizonte de sucesos» del espacio y del tiempo, que existe más allá de la muerte en un estado de intensidad condensada o «psiquificación» (Von Franz, 139). Los alquimistas llamaban a la imaginación *estrella celeste* o *superceleste* por su habilidad para iluminar, transformar y trascender las trabas de la existencia (OC, 12:394). Paracelso utilizó el término *estrella* para la numinosa luz de la naturaleza, que él creía innata únicamente en cada individuo, así como en los animales como espíritu nonato. Pensaba que solo el conocimiento de nosotros mismos podía infiarnos en esta quintaesencia y que el aprendizaje era intuición natural y contagiosa, sensación, fantasía y sueños: «Como la luz de la naturaleza no puede hablar, construyó figuras durante el sueño» (OC, 8:390-391). Estas también son como estrellas, reflejos de la eternidad en el oscuro estanque de nuestro ser.

Clark, Robert y Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Franz, Marie-Louise von. *Psyche and Matter*. Boston, 1992. / Greene, Brian. *The Fabric of the Cosmos*. Nueva York, 2004. [Trad. esp.: *El tejido del cosmos*. Barcelona, 2006.] / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. Nueva York, 2000. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto*. Madrid, 2003.]

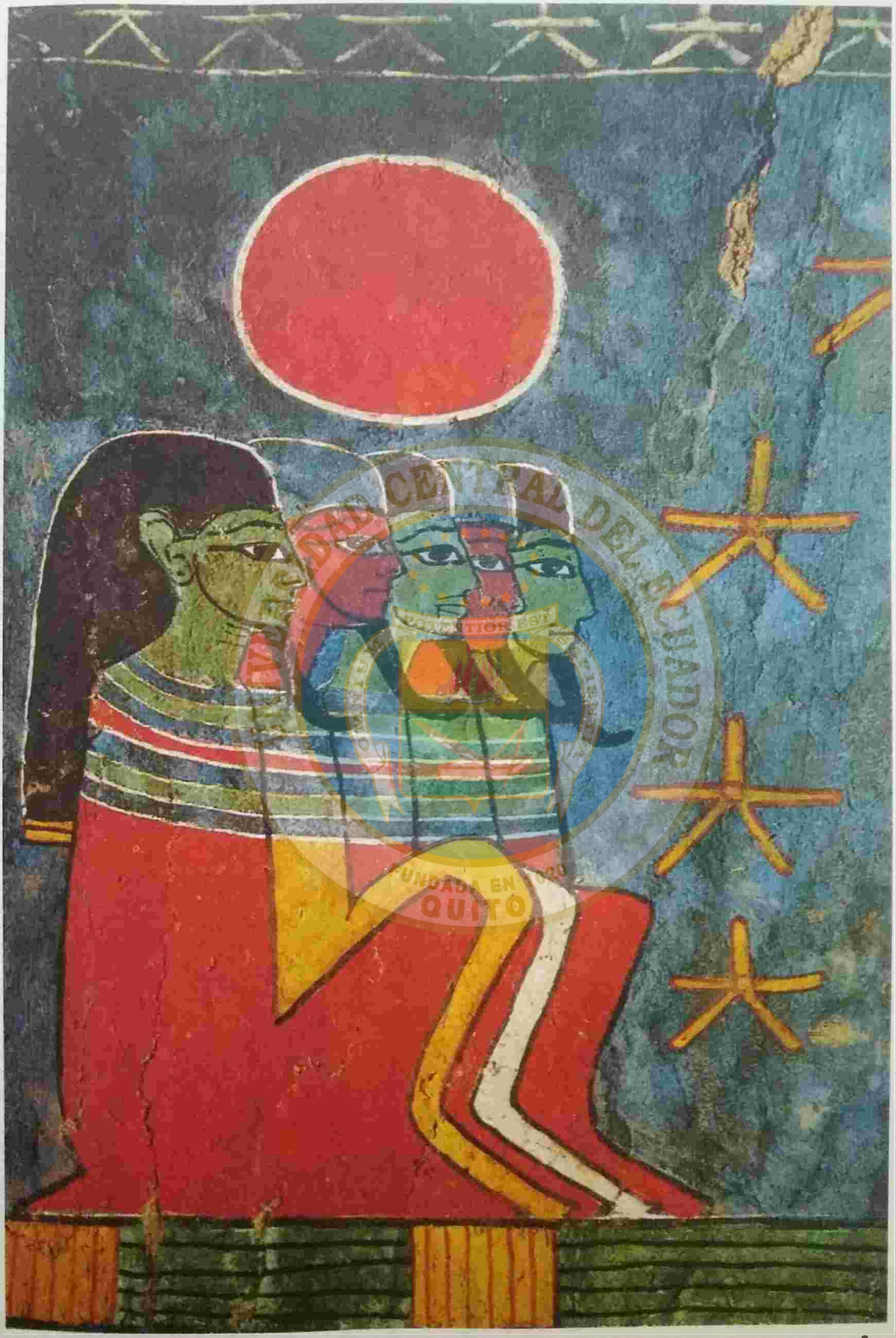


2

2. *Noche estrellada sobre el Ródano*, de Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 1888, Francia.

3. Estrellas de cinco puntas como emblema de los dioses y de las almas inmortales. Pintura sobre la tumba de Irinefer, 1305-1200 a. C., necrópolis de Tebas, Egipto.

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE



3

Sol

¡Disponer de la totalidad del aire!
La luz, todo el sol
cayendo sobre las cabezuelas de las flores...
Theodore Roethke, *La forma del fuego*

Así cuando la tierra,
Tras aquel diluvio, aún fangosa,
Absorbió el calor,
Sintiendo el cálido fuego de la luz del sol,
Concibió...
Ovidio, *Metamorfosis*, libro 1:432-434

Lo más bello de todo lo que abandono es
la luz del sol...
Praxila de Sición

Qué fácil es dejarse cautivar por el deslumbrante esplendor del brillo del sol, por su capacidad para mostrar un mundo que engendra con su propio fuego. Con qué naturalidad suponemos que nuestra propia capacidad de conocer y de crear es como el brillante sol de la consciencia. Cuántas, de entre los millares de percepciones de los sentidos que han dejado su impronta en el cuerpo y en la mente durante toda una vida, son obra del Sol: de qué forma tan instintiva la flora y la fauna giran la cara en dirección al Sol, como si fuera el Centro. En las regiones templadas la luz del sol puede darse por supuesta, pero su más escasa incidencia en climas fríos se vive como una suerte de don «benigno [...] misericordioso [...] otorgado con compasión en una tierra que mostraba de forma tan elocuente la evidencia de siglos de invierno» (Lopez, xx).

Las reacciones de fusión nuclear en el núcleo de «nuestra cálida y estable estrella de brillante incandescencia» (Greene, 171) transforman cuatro millones de toneladas de materia en energía cada segundo, una pequeña cantidad de la cual mantiene la vida en la Tierra. A los adoradores del Sol a lo largo de los milenios les ha parecido que los rayos de este astro trasmitían propiedades mágicas de fertilidad, creatividad, proféticas, curativas e incluso (para los alquimistas) una aptitud tangible de totalidad que reside en todas las personas. No es extraño, pues, que el Sol haya recordado al ilustre y mundano prestigio y a la autoridad de los dirigentes y de los reyes que utilizan una corona parecida a un Sol, a la inteligencia que trasciende al mundo propia del «iluminado», a la diáfana visión del santo aureolado y a la solidificación o consecución de la suprema iluminación por parte de los iniciados en los misterios. Como guerrero celestial, la luz cegadora del sol ahuyenta la oscuridad del caos primigenio; como cazador, sus rayos parecidos a flechas dan en el blanco de forma infalible. El majestuoso dinamismo encarnado en el león, el tigre, el caballo y el carnero también se refleja en el águila y el halcón, dos aves de encumbrado vuelo. Al observar el mundo con su mirada maternal, el Sol es el ojo de la Madre de Todos; como omnisciente, el Ojo de Alá que todo lo ve, es el exigente guardián del orden universal.

Sin embargo, del mismo modo que el dios hindú Rudra en su encarnación de fuego, rayo y sol resulta destructor y devora la carne, la sangre y la médula con su atroz calor ardiente (Kramrisch, 15), así mismo la fiereza del Sol agota al cuerpo, hace que hierva la mente y lleva a la locura. El inmisericorde intelecto solar expone de forma preternatural la incipiente idea creativa o intuición que yace en la oscuridad o, henchido de narcisismo, prosigue vorazmente con su ilimitada codicia de conocimientos. Los conocidos mitos griegos de Ícaro y de Faetón resultan instructivos. Identificarse con las energías arquetípicas y explosivas que exceden con mucho la limitación de los mortales es buscar la destrucción y la muerte.

Para los alquimistas, el Sol alquímico llevaba, como su homólogo físico, una amalgama de energías. Por un lado, las conduce hacia objetivos específicos. Como Rey Sol representa la autoridad de principios concretos que revisten a la consciencia, como rey «debilitado», su disminución y desintegración. Pero Sol también era el oro, el bálsamo amarillo, la *veritas* o verdad, tras la capacidad de la consciencia para curarse y rejuvenecerse mediante la inmersión en sensaciones, estados de ánimo y sueños húmedos, casi lunares, que reflejan lo mágico y lo voluble.

1. *Jyoti* (La luz). Espíritu y materia —la transparencia de la consciencia y la cristalización de la luz como forma— se fusionan en el disco dorado del Sol. Pintura al temple con oro, c siglo XVIII, India.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

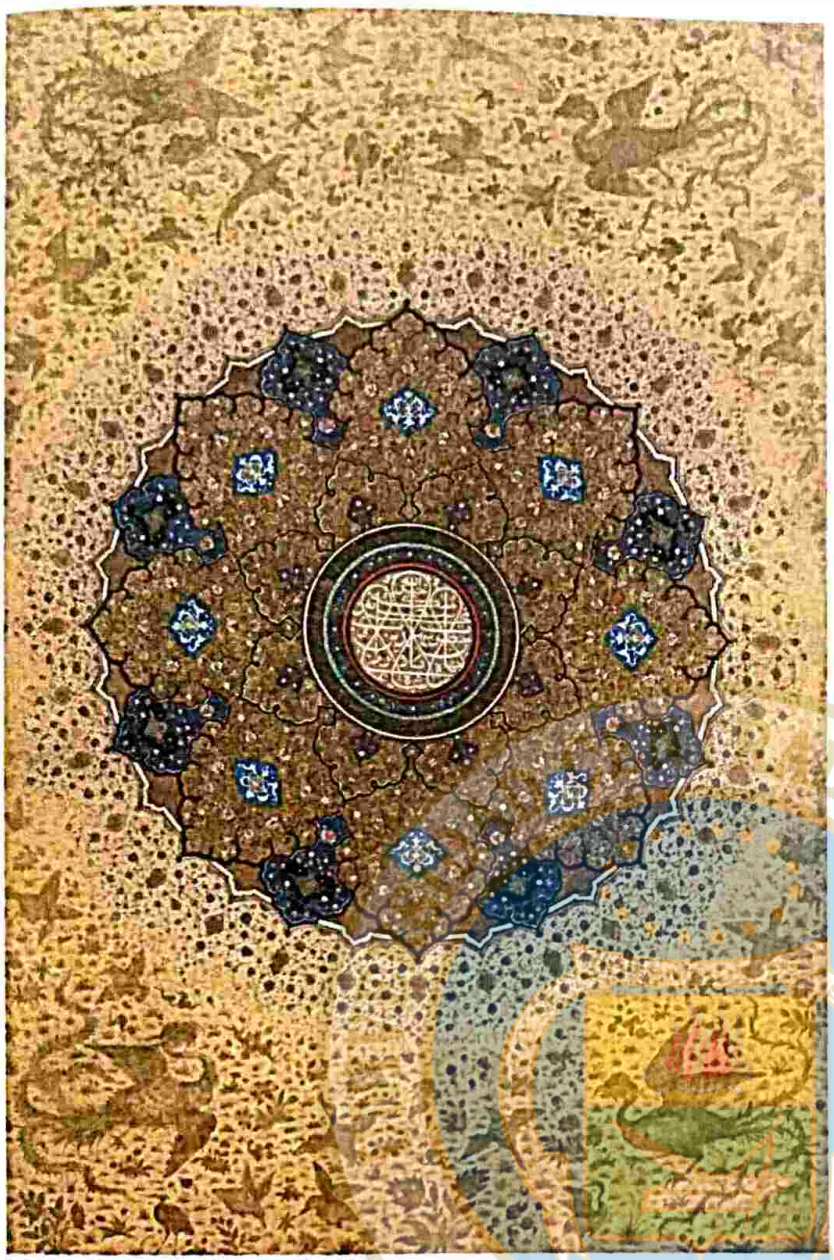
El regenerado «Sol de los Filósofos» era transparente y opaco a la vez, un Sol y una consciencia paradójicos, pues ambos son luz y sombra.

Como sugiere el relato de Ovidio del mito del diluvio, la Tierra y el Sol siempre han colaborado en la concepción y el cuidado de la vida. Con el fenómeno del calentamiento global y el consiguiente trastorno del orden natural, la antiquísima alianza puede peligrar irrevocablemente. Pero por el momento aún podemos alegrarnos de la revelación mutua de la belleza del mundo, evidente bajo la hermosa luz del sol, u observar el vuelo de un halcón que adopta un dorado bruñido al reflejar momentáneamente el resplandor del ocaso e imaginar la antigua deidad solar, con las alas extendidas sobre la tierra en ademán protector.

Greene, Brian. *The Fabric of the Cosmos*. Nueva York, 2004. [Trad. esp.: *El tejido del cosmos*. Barcelona, 2006.] / *Greek Lyrics*. Chicago, 1960. / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Lopez, Barry Holstun. *Arctic Dreams*. Nueva York, 1986. [Trad. esp.: *Sueños árticos. Imaginación y deseo en un paisaje septentrional*. Barcelona, 2000.]



2



3



4

2. El poder sobre la tierra de Horakhti (Horus del horizonte), dios sol con cabeza de halcón, es especialmente visible en el orto y el ocaso. Sus rayos de sol en forma de flores, dirigidos a Taperet en estado de oración, recuerdan el poder cardinal de la creación y el florecimiento primigenio del capullo de loto cósmico, cuando la luz emergió por primera vez en el mundo. Estela de madera pintada de la dama Taperet, XXII Dinastía (1070-712 a. C.), Egipto.

3. La energía concentrada del mándala *Sol radiante* presenta una contención simétrica a la vez que se dispersa en forma creativa a través de una multitud de rayos. Rodeado de aves fénix, pájaros y plantas de color dorado, el mándala recuerda el orden y la benevolencia celestes presididos por el Sol y su reflejo terrenal en el sah y el imperio. Folio inicial de un álbum Shamsa ('Sol radiante') inscrito con los títulos de Sah Jahan (1628-1658), c 1645, India.

4. El elemental poder fertilizador del Sol, su luz alimenticia, su calidez y una capacidad más ambigua para la ferocidad quedan plasmados en la figura de la Mujer Sol, cuya choza también es una rueda solar. *Mujer Sol en su choza*, de Tjamalampuwa, ocre sobre corteza de árbol, 1954, isla Melville, Australia.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Luna

Yo era un extraño en la Tierra.
Al pisar la Luna, comienzo
la alegre peregrinación a nuevas
Jerusalenes
en galaxias exteriores.
Calor. Frío. Cráteres de silencio.
El Mar de la Tranquilidad
rompiendo en las costas de la entropía.
Y, más allá,
la inteligencia de las estrellas.
Stanley Kunitz, *El vuelo del Apolo*

Madre: La luna está bailando
En la Quintana de los muertos.
Federico García Lorca,
Danza de la luna en Santiago

Ninguna alma visita jamás mi choza
Salvo la amable luz de la luna,
Atisbando a través de los bosques.
Saigyō

Gracias a Dios, la Luna es inconstante: la belleza, lo temible, lo portentoso de sus ocultaciones y revelaciones; la repartida variabilidad de su sombra y su luz. Cómo tranquiliza la cadencia del tiempo lunar, los márgenes de su creciente y su necesario menguante. Qué poderoso es el «predominio nocturno» (James Joyce) de la Luna y del estado de consciencia que definimos como lunar. Qué numerosos son los encantamientos de la Luna: la forma en que los objetos y los espacios ordinarios de día adoptan una fría esencialidad bajo la luz de la Luna; el modo en que la luna se reflejará en un río y en la incontable liquidez mental, emocional y física de los seres humanos. La manera en que «la Luna amasa» (Thomas Hardy) el océano y el mar; cómo alivia, en su calidad de nodriza del rocío, los ardientes excesos del Sol. La guisa en que la Luna «pende en las vacías y amplias constelaciones» (Du Fu, *Luna llena*); cómo sus refulgentes influjos pueden producir estados creativos, espirituales, mágicos, sexuales, proféticos y lunáticos.

La Luna es el cuerpo celeste más cercano a la Tierra y su afinidad con nuestro planeta resulta evidente en los dominios de las antiguas divinidades lunares. Encarnada en el propagativo Toro Sagrado o en Hathor con cabeza de vaca, cuya leche alimenta al mundo, en Nana-Sin, el médico celeste, o en Isis con capa negra, cuyo «brumoso brillo cuida de las alegres semillas enterradas» (Apuleyo), la Luna preside la concepción, el embarazo y el nacimiento, los ciclos agrícolas de la siembra y la siega, cualquier tipo de nacimiento. Es la señora de la humedad, de los jugos de la vida, incluidos la savia, la saliva, el semen, la sangre menstrual, la ambrosía y los venenos de plantas y animales. Rige los húmedos vapores que favorecen la





1. La antigua afinidad de la Tierra con la Luna es evocada por la suave inclinación de las flores otoñales disfrutando de su espléndida y reticente luz. *Luna llena y flores otoñales a orillas del arroyo*, de Ogata Gekko (1859-1920), xilografía en forma de abanico, periodo Meiji, c 1895, Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

putrefacción, la humedad que cae en forma de lluvia o de rocío, el flujo y reflujo de cualquier volumen de agua, la consecuencia favorable o adversa de cualquier navegación. Como señora del éxtasis, la Luna gobierna todas las embriagueces e inspiraciones. Como Tot, el dios con cabeza de mandril de la medida y de la justa proporción, preside el aprendizaje, la sabiduría y la escritura, así como la magia y los hechizos. La Luna es el buque místico que contiene el soma lechoso de la inmortalidad, el barco de almas que transporta a los muertos al cielo o a los maniqueos elegidos a las Columnas de la Gloria. En su radiante plenitud, el «círculo impoluto» (Du Fu, *Luna llena)* es el símbolo budista de la tranquilidad y la verdad perfecta.

Debido a que la Luna gira sobre su propio eje en el mismo tiempo que tarda en orbitar la Tierra, su lado cercano iluminado siempre mira hacia la Tierra, del mismo modo que su lado lejano oscuro a perpetuidad siempre nos da la espalda. «Todos somos lunas —escribió Mark Twain—y tenemos un lado oscuro que nunca mostramos a nadie.» Para los alquimistas, es una tarea propia del experto la de navegar por este territorio inexplorado del alma y llevarlo, en la medida de lo posible, a la consciencia. Los peligros de esta empresa son intrínsecos a los encantos y la atracción gravitatoria de la Luna misma. El experto puede salir de la parte alejada de la psique iniciada en el conocimiento de sí misma o perderse sin remedio en la oscuridad. Del mismo modo, el embeleso espiritual obrado por el espíritu de la Luna puede mover a alturas y profundidades transformativas o a vaporosas fantasías que alejan al individuo de la realidad. El frío lunar que emana de nuestra propia sombra puede helar el alma, cuya desolación se refleja en la superficie de la Luna:

Blanca como un nudillo y terriblemente
perturbada,
arrastra al mar tras de sí como un oscuro
delito; está silenciosa,
boquiabierta en señal de desesperación total.
Vivo aquí.
Sylvia Plath, ***La Luna y el tejo***

Desconcierta pensar que un día los trasbordadores espaciales atestados de turistas humanos puedan viajar a la Luna con regularidad o que los mineros de la Luna lleguen a excavar sus antiguas entrañas. Por lo pronto, sin embargo, no hemos desmitificado la Luna del todo. Todavía podemos alzar la vista y ver la liebre de la Luna o su rana o el toloache. Selene, la Brillante, todavía nos observa con su mirada femenina. En la invisibilidad de la luna nueva Hécate, la arpía, aún custodia los secretos de la muerte y de la regeneración. Y Artemisa, la virgen cazadora, todavía surca los cielos con estrellas-perros de caza pisándole los talones. La Luna sigue siendo amiga y musa de la Tierra, guiándonos a nuevas Jerusalenes o a un pasado de cuatro mil millones y medio de años de antigüedad. Y con todo, en el cielo nocturno, su «mismo claro esplendor abarca más de diez mil kilómetros» (Du Fu, *Luna llena).*



2

2. Las fases de la Luna cambian de aspecto en los cielos repetidos de «hacerse visible».

3. El formidable y vigorizante poder de lo femenino como mediador y una imagen del sí-mismo encarnados en la figura de Luna erguida en la curva de la media luna. Extraído del libro de boda *Le nosse di Costantio Sforza e Camilla d'Aragona,* 1480, Italia.

LVNA.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Luna creciente

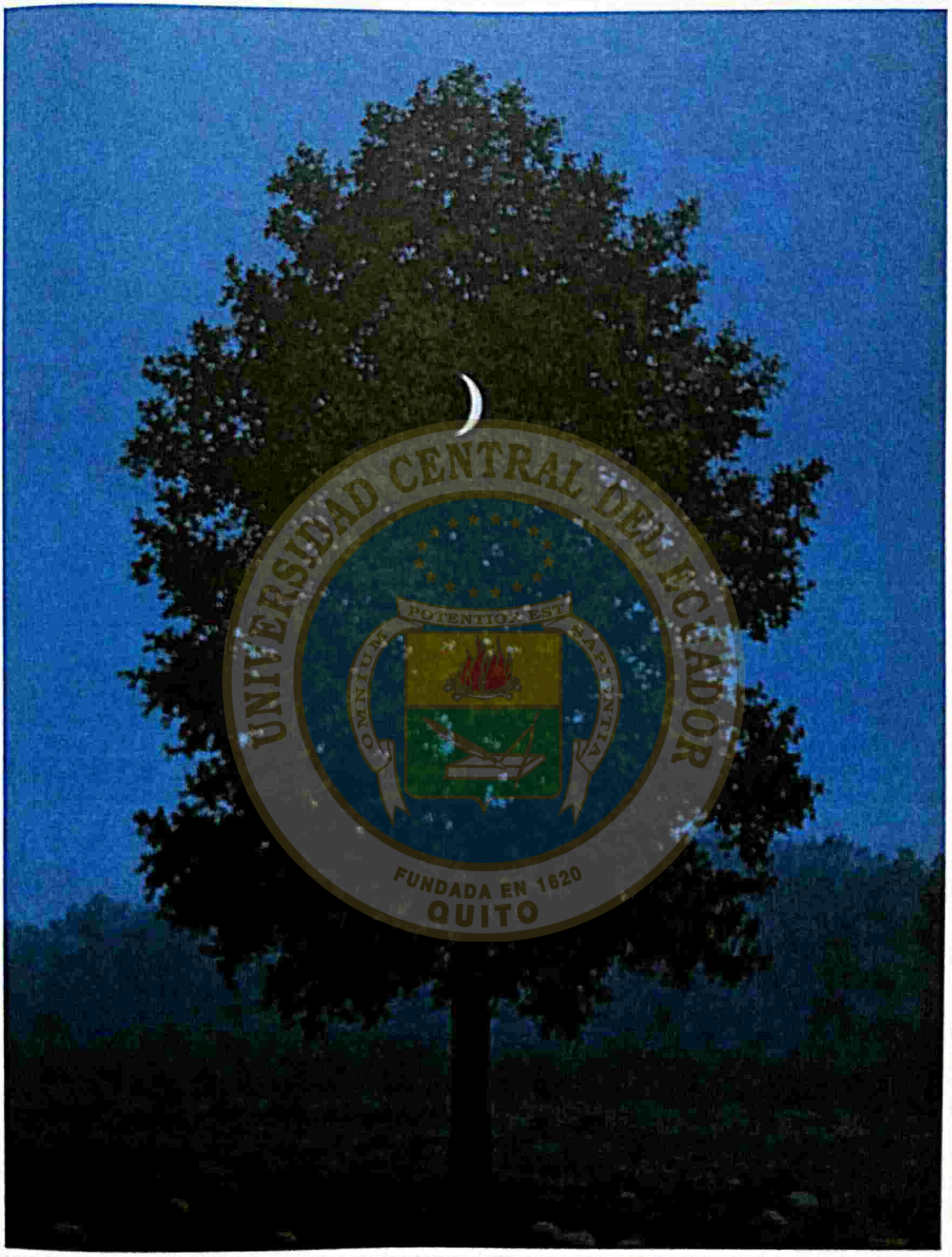
En lo alto de las ramas de un árbol destacado sobre un cielo vespertino, brilla un fino arco de luz, la imagen de la luna nueva. Esta representación moderna se origina, quizá, en el antiguo símbolo del árbol lunar sumerio, «la casa de la poderosa madre que cruza el cielo» (Harding, 48). Como las astas de una vaca blanca, la luna creciente se curva con delicadeza en torno a un espacio negro y hueco, pero fecundo con la promesa de la luz que vendrá cuando la Luna crezca hasta alcanzar su plenitud. La forma de barco de la luna creciente hace pensar en la babilónica Ishtar, el Barco de la Vida que lleva las semillas de todas las cosas vivas (Jung, 370). Fue la bizantina Io y su hija Ceróesa, la Cornuda (ERE, 12:145). Recuerda el aspecto virginal de la diosa de la Luna griega trieífala, la belleza y la fuerza sobrecogedoras de la doncella: Atenea, Perséfone y Artemisa, diosa de la noche, gloria de las estrellas, que sujeta una luna creciente o lleva una puesta en el cabello. También la virgen cristiana posa los pies sobre la luna creciente, la paradójica imagen de una casta virgen que es el recipiente del sagrado nacimiento.

Los cuernos de la luna creciente también pertenecen al principio masculino, al dios de la luna mesopotámico, el enorme toro que fecunda a las vacas, los pantanos y a las mujeres humanas con su rocío espermático. El adjetivo *creciente* viene del término latino *crescere*, 'aumentar, crecer', así que la luna creciente en su estado de luna nueva marca un periodo óptimo para formular deseos, plantar semillas y menear monedas de plata en el bolsillo para que aumenten al unísono con el color plateado de la Luna. Oraciones de gratitud dieron la bienvenida a la raja de luz que siempre regresa y sustituye el peligroso estado lunático y el temible vacío de la Luna oscura.

No obstante, la propia luna creciente tiene un borde cortante. Como la hoz de la muerte, el arco mortífero de Artemisa, la alquímica Luna en calidad de novia que «no solo es bella e inocente, sino semejante a una bruja y terrible», la luna creciente confirma la cautivadora belleza y potencial peligro de la psique inconsciente viva (OC, 14:1, 24ss). La luna creciente con la que comienza el crecimiento lunar es idéntica a la luna menguante que completa la mengua lunar. La brillante virgen y el alma del ánima forman conjunto con la bruja vieja. La luna creciente nos recuerda la mortalidad de todo lo que comienza a vivir, la transitoriedad de todo aquello que cobra conciencia. Pero la naturaleza de la luna creciente no es la terminación del círculo o la reclusión de lo que reside en el interior. Más bien sugiere la puerta enastada del cielo eterno de la Luna y, aunque prometa un final para todo lo que comienza, también significa la esperanza de un principio dondequiera que haya una terminación.

Harding, M. Esther. *Woman's Mysteries, Ancient and Modern.* Nueva York, 1972. [Trad. esp.: *Los misterios de la mujer: simbología de la luna.* Barcelona, 2006.] / Jung, C. G. *Dream Analysis: Notes of the Seminar Given in 1928-1930.* Princeton (Nueva Jersey), 1984. / Sierksma, Fokke. *The Gods as We Shape Them.* Londres, 1960.

La brillante luna nueva refulge desde su frondosa matriz mientras anochece. *El 16 de septiembre*, de René Magritte, óleo sobre lienzo, 1956, Francia.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Eclipse

Una misteriosa y bella señal de conjunción, un solo punto de luz fotosférica que brilla a través de un hueco en el borde o limbo de la Luna parece «una brillante piedra preciosa engastada en un aro de espectral y tenue luz coronaria», el llamado «efecto anillo de diamante» (Mechler, 112). Esto sucede en un eclipse solar segundos antes de que la Luna cubra toda la superficie del Sol.

A nuestros antepasados precientíficos, que temían la extinción permanente de la luz vital del sol, los escasos ocho minutos que transcurren durante la trayectoria de la umbra (sombra) de un eclipse solar total a 3.219 km/h debían de parecerles un tiempo interminable. El prodigio del eclipse es que los tamaños aparentes del Sol y de la Luna resultan casi idénticos. Esto se debe al hecho de que el diámetro del Sol es cuatrocientas veces mayor que el de la Luna, y a que aquel se halla cuatrocientas veces más distante. La capacidad fortuita de la Luna para eclipsar el núcleo brillante del Sol mientras deja ver su ardiente corona es un fenómeno que los astrónomos modernos consideran uno de los espectáculos más sublimes que una persona pueda presenciar. Sin embargo, en las culturas tradicionales del ancho mundo, se creía que el Sol se revestía de fuerzas demoniacas en cuanto la brisa de mediodía dejaba de soplar, las temperaturas caían y las aves comenzaban a recogerse para dormir. Todos los aldeanos se reunían para desterrar los efectos siniestros lanzando flechas a los espíritus malignos, amedrentándolos con el sonido de tambores o con antorchas, o escondiendo lámparas bajo tierra, según un rito mágico imitativo.

El término *eclipse*, que procede del griego *ekleipsis*, significa 'abandono, fracaso, cese, omisión o defecto'. Los eclipses solares suceden cuando una Luna oscura o nueva, descrita en los mitos como poco propicia o peligrosa por estar oculta, pasa frente al Sol. Un eclipse solar significaba el desamparo de la Tierra por la «supresión» de su símbolo de creación, vida, calor, luz y consciencia. A destiempo, la oscuridad reina, aunque sea brevemente, relacionando el eclipse con siniestras posibilidades. En los eclipses parciales, los planos de las órbitas del Sol y de la Luna no están perfectamente alineados y la Luna solo irrumpe en una parte del cuerpo del Sol, deformándolo. Muchos pueblos pensaban que un eclipse de Sol era el principio solar herido y devorado por la serpiente, el jaguar, el demonio o el dragón cósmicos, las fuerzas de la noche, oscuras y telúricas. Otros describían un eclipse como la persecución y el incestuoso coito entre hermanos divinos. En la alquimia se representaba el eclipse solar como la inmersión de Sol en la «fuente» lunar, o como una inclusión de lo masculino en lo femenino. Estas imágenes reunían los temas de la unión, la disolución, el matrimonio mortal o el equilibrio inactivo de opuestos que se anulan mutuamente. Y, sin embargo, el eclipse también presagiaba la posibilidad del renacimiento en la matriz psíquica o, a consecuencia del coito simbólico, la concepción de un nuevo espíritu de naturaleza doble, solar y lunar.

Los eclipses de Luna suceden en el periodo de luna llena, cuando esta atraviesa la sombra de la Tierra. La luz del sol queda bloqueada y la Luna se oscurece y adopta un color rojo cobrizo o grisáceo. Rara vez desaparece la Luna por completo, pero su brillo lunar se ensombrece. Los eclipses lunares, visibles desde la región de la Tierra que da a la Luna, pueden ser parciales o totales. La totalidad puede durar casi dos horas, y el eclipse entero, cuatro. El eclipse lunar es descrito como el oscurecimiento de la conmovedora luminosidad de la luna por la «corrupción» terrenal o es el robo por parte del rocío lunar que da vida del sentimiento, de la inspiración, del efluvio, de la ensoñación, del sueño y del logro. En un mito hindú, la cabeza degollada del demonio Rahu persigue a la Luna, «radiante cáliz del que los dioses beben ambrosía», el elixir de la inmortalidad. Los eclipses suceden cuando Rahu logra apoderarse de la copa celestial y bebe de ella, pero, al pasar por su cabeza y su cuello incorpóreos, «la esfera que concede deseos» reaparece (Zimmer, 175-176).

Un eclipse implica que las luces comunes de las que dependemos estén temporalmente apagadas. Cada noche, el sueño eclipsa la consciencia propia del estado de vigilia. Aún más desconsolador es el hecho de que la luz de la naturaleza que yace en nuestro interior puede quedar eclipsada por afectos, estados de ánimo, traumas y obligaciones. El eclipse conlleva la idea del yo ensombrecido por lo inconsciente o del propio yo bloqueando la fuente esencial de iluminación. Pero aunque la vida puede ser eclipsada de muchas formas, el simbolismo y la ciencia del eclipse celeste dan fe de una extinción provisional de la luz, forzosamente seguida de su grato resurgimiento.

Mechler, Gary, et al. *The Sun and the Moon.* Nueva Jersey, 1995. / Zimmer, Heinrich Robert. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation.* Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India.* Madrid, 1995.]



1



2

1. Fotografía tomada desde un planetario de Utah que registra el último destello de brillo de piedra preciosa antes de que la Luna se oculte en un eclipse solar total. No es probable que este fenómeno, una maravilla poco común, vuelva a producirse en el mismo lugar hasta dentro de tres o cuatro siglos.

2. Cabeza inmortal del demonio balinés Kala Rauh (Rahu, en la India) deglutiendo el Sol. Pintura en el techo del altar de un templo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO
FACULTAD DE ARTES

Cometa

Una gran luz resplandece a través del cielo nocturno en una fotografía de principios del siglo xx. Este brillante y misterioso visitante que viaja lentamente a través de la oscuridad es un cometa. En todas las épocas los cometas han inspirado tanta admiración como miedo. Como mal augurio, el cometa señalaba la desorganización del orden establecido, pero también anunciaba la aparición de algo nuevo bajo el sol.

Un cometa es en realidad una bola de nieve sucia de hielo y polvo cósmicos que viaja desde los lejanos extremos del sistema solar (Krupp, 315). Como orbita cerca del Sol, el hielo se volatiliza convirtiéndose en un gas brillante que rodea al núcleo y forma una cola que puede extenderse por millones de kilómetros (Chapman, 4-5).

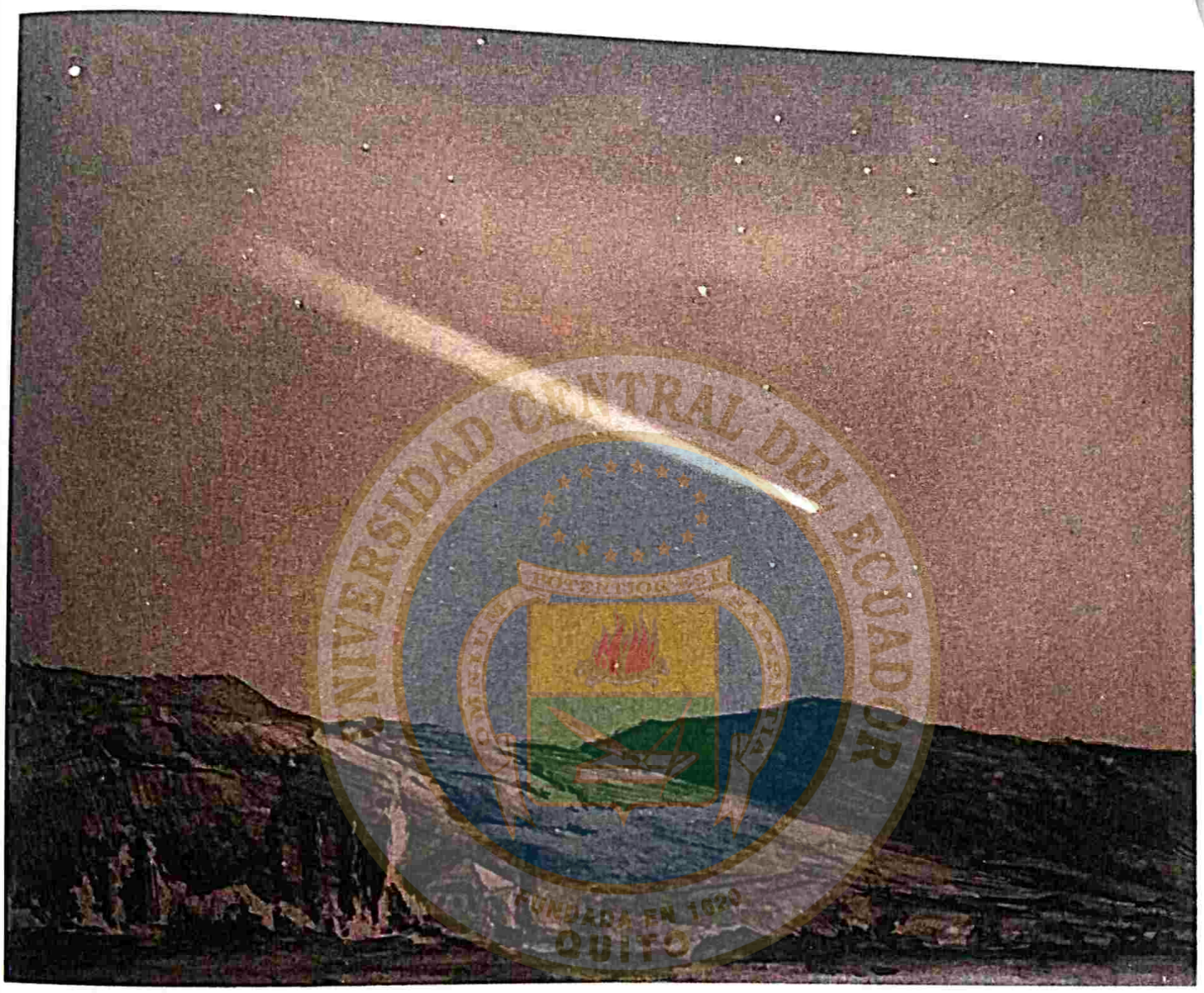
El término *cometa* proviene de *kometes*, una palabra griega que significa 'el de la melena' (Partridge, 112), y hace referencia a la cola del cometa, parecida al pelo. En *La Iliada*, Aquiles relaciona este elemento con la supuesta maldad del cometa: «Como la estrella roja de su flamígero cabello/ se sacude la enfermedad, la pestilencia y la guerra» (Krupp, 313). Y cuando Electra vio arder Troya, se dijo que se había arrancado el cabello, apesadumbrada, y luego los dioses la colocaron entre las estrellas como si fuera un cometa (Bell, 54).

La órbita elíptica de los cometas se inclina según el plano horizontal de las órbitas planetarias y puede tardar unos cuantos años o muchos siglos en completarse (Chapman, 5-6). Antes de que se descubriera su regreso periódico, los cometas parecían impredecibles, pues interrumpían la trayectoria anual de las constelaciones y la tranquilizadora regularidad de los planetas. Para las culturas de todo el orbe, los cometas eran presagios de desastres naturales, concretamente de inundaciones, hambrunas y plagas (DoS, 226).

Las convulsiones políticas, sociales o religiosas solían coincidir con la aparición de cometas. La muerte del dios azteca Moctezuma a manos de los españoles y el asesinato de Julio César coincidieron con la observación de cometas (DoS, 226). La invasión normanda de 1066 fue precedida por el regreso del cometa Halley. Se ha especulado con que la estrella de Belén que anunció el nacimiento de Cristo fuera el brillo inesperado de un cometa (Krupp, 307, 314).

Debido a que se originan en los cielos y a su carácter imprevisto y su brillo, los cometas, como los meteoritos y los objetos voladores no identificados, son anzuelos para las proyecciones psíquicas. Jung especulaba que representan extraños contenidos procedentes del inconsciente colectivo que se oponen a los valores respaldados conscientemente por la cultura. Por su rareza y su presagio de cambio revolucionario, dichos contenidos no se pueden integrar directamente. Se ven pues proyectados en fenómenos naturales insólitos y se interpretan como presagios amenazadores o señales maravillosas (OC, 10:608-610). Lo que ahora sabemos de los cometas es que parecen fortuitos, pero en realidad vuelven de forma cíclica; quizá se puede afirmar que los cambios que anuncian tienen una continuidad y forman parte de una pauta más extensa. Las investigaciones recientes teorizan que los cometas han sembrado la Tierra desde sus días más remotos con moléculas ricas en carbono, precursoras de los aminoácidos que forman el ADN. Así, los «extraños contenidos» que han sido tan a menudo temidos pueden ser la esencia misma del principio de la creación (Broad, C1).

Bell, Robert E. *Dictionary of Classical Mythology*. Oxford y Santa Bárbara (California), 1982. / Broad, William J. «The Comet's Gift: Hints of How Earth Came to Life». *The New York Times*, 1 de abril de 1997. / Chapman, Robert DeWitt y John C. Brandt. *The Comet Book: A Guide for the Return of Halley's Comet*. Boston, 1984. / Krupp, E. C. *Beyond the Blue Horison: Myths and Legends of the Sun, Moon, Stars, and Planets*. Nueva York, 1991. / Partridge, Eric. *Origins*. Nueva York, 1958.



El cometa Halley fotografiado en Francia durante su paso el 26 de mayo de 1910. Fotografía recuperada y retocada, Francia.

Océano

No era mar gruesa, era un mar enloquecido. Supongo que el fin del mundo será algo parecido.
Joseph Conrad, «El copartícipe secreto», de *Entre la tierra y el mar*

Una encantadora tarde otoñal, vi una preciosa gaviota blanca volando a lo largo de la voluta de un cachón acompañada por su reflejo en la ola.
Henry Beston, *The Outermost House*

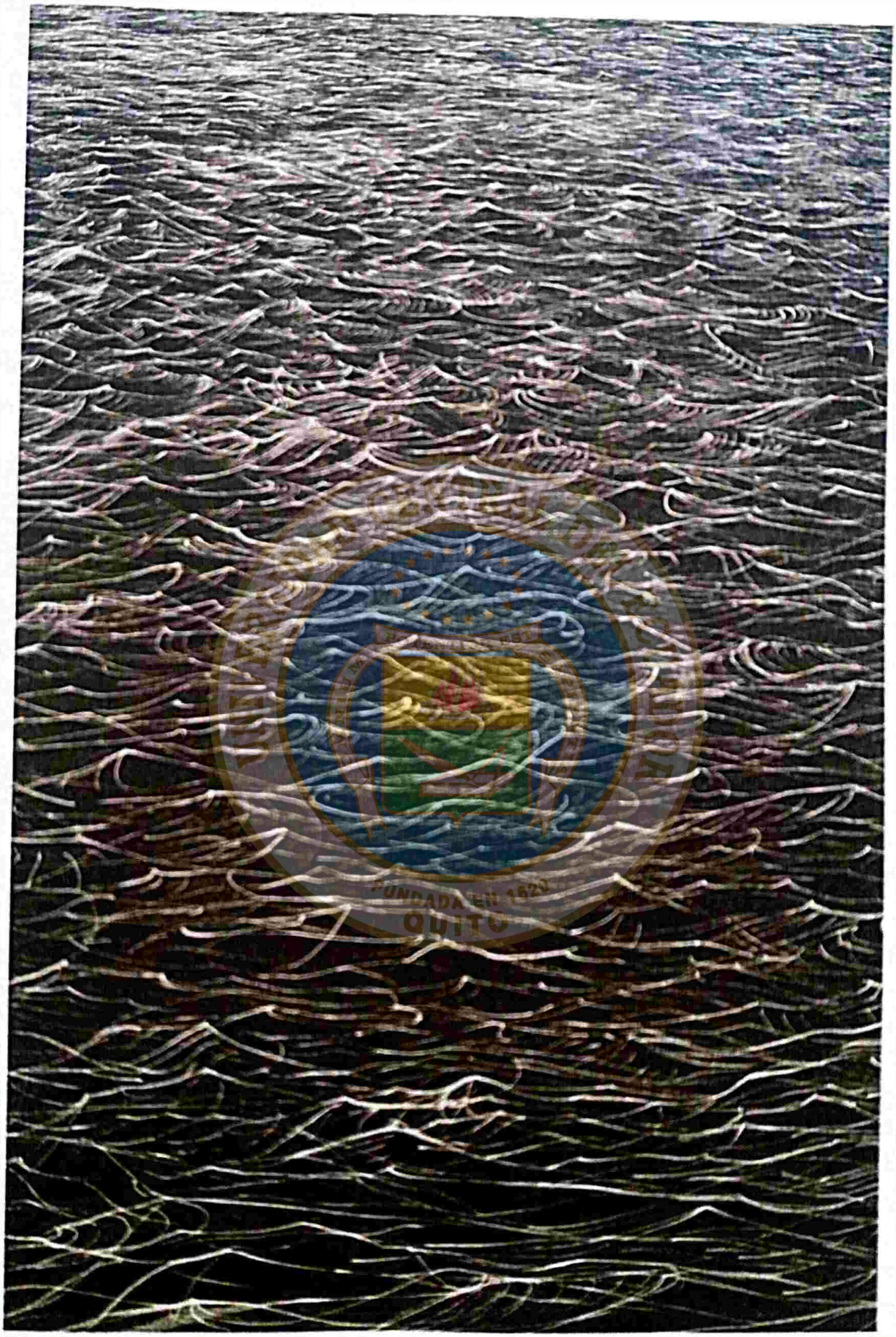
Entonces no había ni inexistencia ni existencia; no existía ni el reino del espacio ni el cielo que está más allá. ¿Qué se movía? ¿Dónde? ¿Para proteger a quién? ¿Había agua con una profundidad insondable?
Rig Vedá, *Himno de la creación 10.129*

Ya seamos habitantes de tierra adentro o residamos a perpetuidad en una lengua de agua, poseemos una memoria oceánica. De hecho, las correspondencias entre las profundidades del océano y las de nuestra psique son tales que ambas pueden ser la forma visible e invisible de la misma realidad. Tanto en una como en la otra, la fluidez subterránea y la celestial están unidas. Sus regiones abisales más profundas son en gran parte impenetrables. Los fósiles vivientes, como las arcaicas energías de la psique, han permanecido inmutables durante millones de años, escondidos en la helada oscuridad de las aguas profundas. Ecosistemas enteros, a los que no ha alcanzado la luz del sol, florecen en el mar del mismo modo que las redes de la experiencia acumulada crecen en la psique, realzando las aguas indiferentes a nuestro conocimiento de su existencia. En cada uno de nosotros, líquidos salados y amnióticos corren por nuestras mnemónicas venas. Las corrientes de las mareas corren por nuestras profundidades y bajíos, sometidas a la atracción rítmica de la Luna y del Sol. Las ondulaciones de nuestras innumerables fuerzas se conjugan en pautas siempre variables que se reflejan en nuestra apariencia, así como las pautas de las series de olas —«que se entremezclan, se alcanzan, se pasan o en ocasiones se tragan entre sí» (Carson, 109-110)— se reconfiguran sin parar sobre la superficie del mar.

Antiguo y primigenio, el océano es la madre de todas las madres, la Gran Rueda en cuyo continente líquido comenzó la vida y de cuyos fértiles contornos los primeros y audaces pioneros huyeron a toda prisa para adentrarse por la arena. Desde siempre, su salvaje y claro llamado ha convocado al poeta y al argonauta, contemplativos y ajenos a la oscura gloria de sus alcances nutricios y misteriosos. Cabe la posibilidad de ser arrullado como si uno fuera un niño cósmico en la cuna de sus bajíos, de la misma forma que el yo se rinde a la fusión universal de dormir y soñar. Puede ser alzado sobre una espumosa ola incipiente o llevado en una ola de creativa inspiración y ser transportado hacia la costa con contagiosa alegría. Puede ser lavado por el hielo ártico de su impersonal majestad, y bautizarse en las chispeantes radiaciones de su fosforescente fuego. Del mismo modo que su innumerable progenie, encendiendo sus luces bioluminiscentes ora aquí, ora allá, alumbrará su camino en su oscuridad, en el mítico viaje nocturno por mar, las brillantes e intuitivas «luces vivas» de la psique ayudarán a salvar las profundidades.

No somos más que gotitas en la enorme liquidez del mar y, tal y como el océano puede engullir enteros nuestros titánicos barcos y aviones Jumbo, los pequeños buques de nuestra consciencia humana pueden quedar sumergidos bajo las aguas profundísimas de la psique. Sus energías vitales, amenazadoras como monstruos marinos míticos, son capaces de aspirarnos, escupirnos y desmembrarnos. La agitación de su abismo puede activar los epicentros arquetípicos de una fuerza potencialmente devastadora. Después de haber naufragado a causa del dinamismo elemental de las olas de la tormenta emocional, nos hundimos en una oscuridad insondable, fría y sepulcral en la

1. *Untitled (Ocean no. 1)*, detalle, de Karen Arm, pintura sobre papel, 1994, Estados Unidos.



UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS
FUNDADA EN 1620
QUITO

1

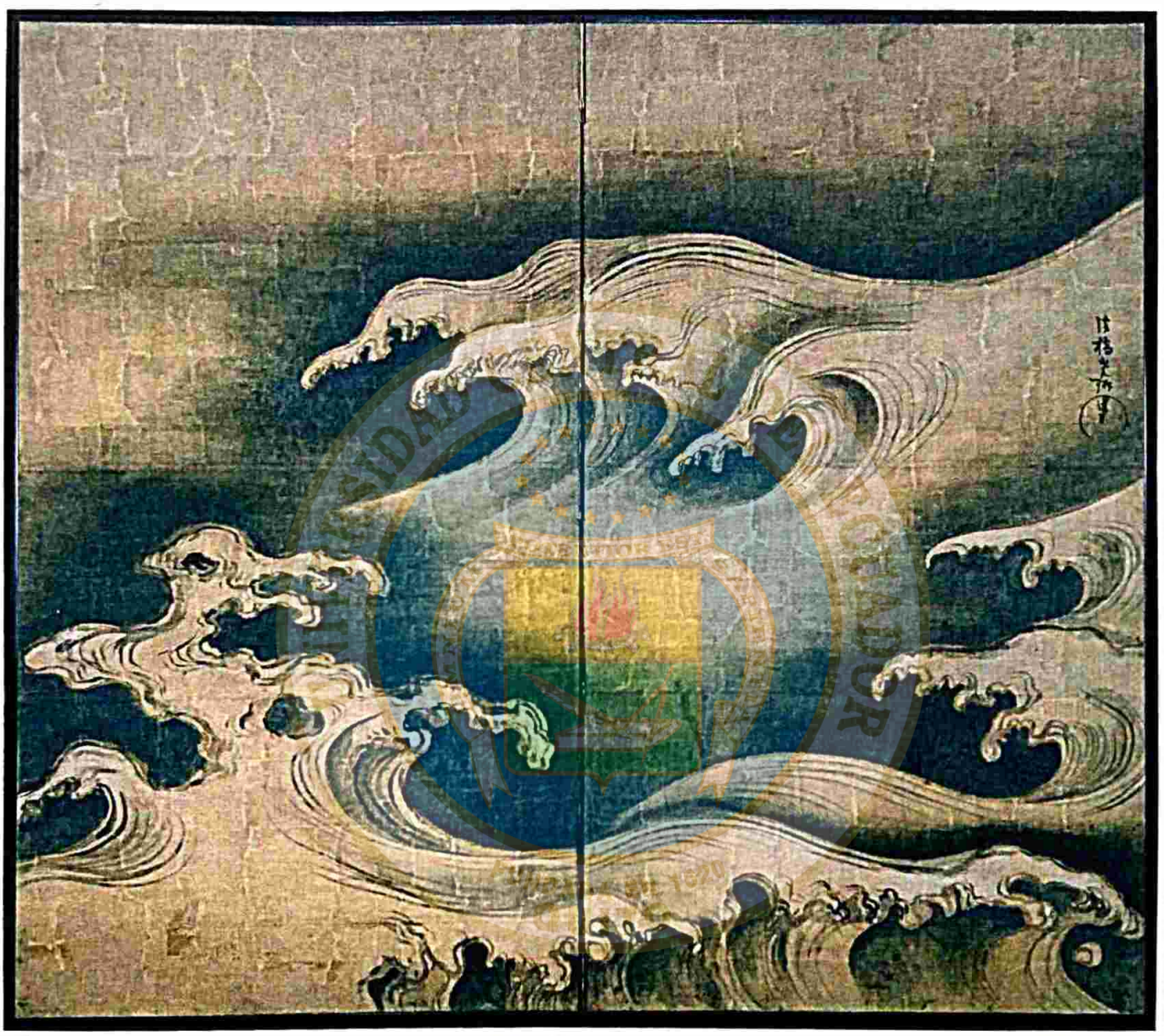
que ningún rayo de luz solar puede penetrar. De forma muy similar, la fuerza sin par del océano, cuyas inagotables aguas saladas casi cubren 104 millones de km² (cerca del 71 %) de la superficie terrestre, vicia la soberanía continental. En los desequilibrios de sus fosos —que pueden extenderse más de 11 km bajo el nivel del mar, el lugar más profundo del planeta— se generan los seísmos. Sus convulsas colisiones dan lugar a olas marinas sísmicas que se levantan como gigantes mareas traidoras, e invaden las viviendas costeras que forman la tenue frontera entre el mar y la tierra. Las letales olas tormentosas azotadas por los vientos huracanados y animadas por las mareas del temporal invaden el «ordenado mundo» y lo sumen en el caos.

Sin embargo, como el surgimiento y el hundimiento de las distintas corrientes y el desplazamiento de las capas superiores por las aguas inferiores ricas, vigorizantes y más frías, las siempre cambiantes aguas de la psique, con su inagotable fertilidad, son nutricias y rejuvenecedoras. Al atravesar sus Grandes Aguas, la unilateralidad se enfrenta a su lado opuesto. La amargura del combate contra profundidades desconocidas puede transformarse en sabiduría. «Las aves pasajeras se posan aquí y de nuevo se van volando totalmente ignoradas, bancos de grandes peces se mueven bajo las olas, el oleaje arroja su espuma al sol» (Beston, 2).

Beston, Henry. *The Outermost House.* Nueva York, 1981. / Carson, Rachel. *The Sea Around Us.* Nueva York, 1961. [Trad. esp.: *El mar que nos rodea.* Barcelona, 2007.]



2



3

2. Dioses y demonios trabajan juntos, batiendo el Océano Lácteo para obtener el elixir de la inmortalidad. *El batido del Océano Lácteo*, guache sobre papel, finales del siglo XIX, Uttar Pradesh, India.

3. Olas como la turbulencia del mar y la psique. *Hatō Zu* (Olas bravas), de Ogata Korin, biombo doble, 1704-1709, Japón.

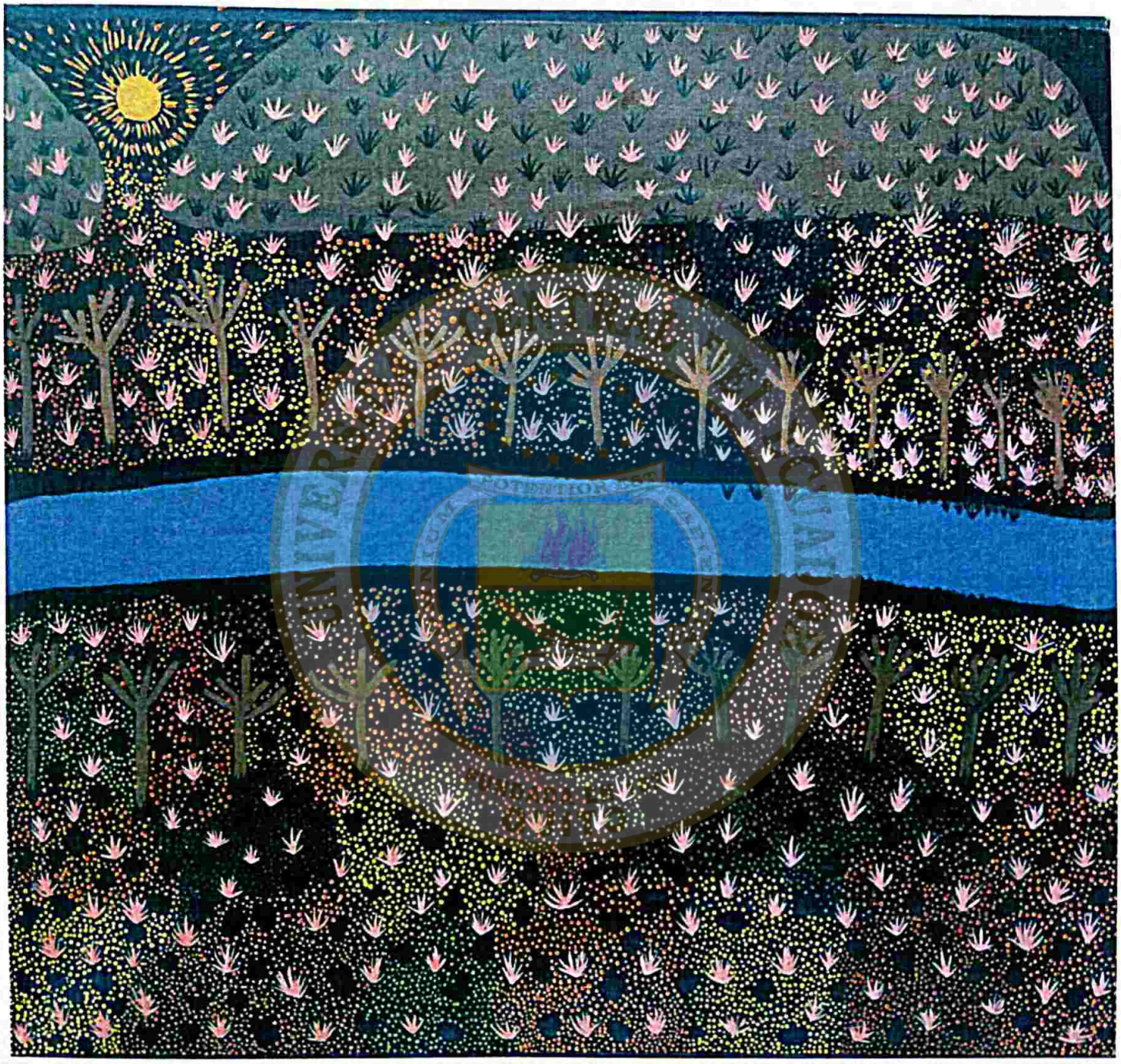
Río

Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río porque el ser humano, en lo más recóndito de su ser, ya comparte el destino del agua que fluye[...] un ser totalmente entregado al agua es un ser en continuo cambio. Muere cada minuto; parte de su esencia está en constante destrucción.
Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*

Como un gran pez nada a lo largo de ambas riberas, la más cercana y la más alejada, así viaja una persona por ambos estados, el del sueño y el de vigilia.
***Brihadaranyaka Upanishad*, libro IV.3:18**

Orinoco, Aqueloo, Misisipí, Nilo..., Ganges, Hudson, Danubio..., Estigia y Leteo... Nombres de corrientes de agua que fluyen entre dos riberas, aguas que se mueven como el propio tiempo, como venas de la Gran Madre Tierra. El río es fluidez vital; los ríos se mueven a través del mundo superior y del inferior, sobre la tierra y de forma subterránea, dentro y fuera: ríos de fertilidad y de prosperidad, ríos de olvido, ríos de juramento vinculante, ríos de comercio, ríos de sangre y ríos de agua, ríos de resurrección, ríos de muerte, ríos de dolor, todos presididos en nuestra historia mítica por divinidades benevolentes, terribles nixies o volubles espíritus fluviales. Los ríos han sido fundamentales para las civilizaciones ubicadas a lo largo de sus riberas, pues ofrecen agua fresca o refrescante, peces, arcilla, suelo fértil, inundaciones cíclicas y vías fluviales tan famosas como el Nilo, el Tigris y el Éufrates. Los ríos han sido la morada de seres inmortales a los que han ofrecido muchos regalos así como los dones de la pureza, la limpieza, la gracia y el mítico paso a la otra orilla. Los espíritus fluviales viles pueden quitar la vida con mucha facilidad, exigiendo los cuerpos de los que se ahogaron en corrientes rápidas e impredecibles. El río expresa la vida como flujo, libertad, movimiento, corrientes peligrosas, ahogamientos, correr siempre, correr por su curso, inundaciones, confinamiento, dirección, contención y canalización. El río nos recuerda que es imposible superar nuestra fuente, ya que todos los ríos fluyen cuesta abajo a partir de su fuente, para acabar en el mar o en una confluencia. Algunos animales pueden tener la pulsión de nadar a contracorriente, como el salmón, y otros solo se dejan llevar por la corriente; los ríos llevan cosas y transportan de forma literal y metafórica. Y los ríos pueden secarse, tener lechos erosionados y vacíos, señales de un cambio de curso o de estación, naturaleza que cambia con el tiempo. El lenguaje es un río de palabras..., un río de poesía y música que transporta la cabeza de Orfeo; los ríos están cansados, son fuertes, fluidos, espumosos, efusivos, descendentes, rápidos, tranquilos, pesados y brillantes. Todo lo que tiene vida comparte la cualidad de fluvial.

Las mitologías relatan cómo las grandes aguas vinieron a la tierra en forma de río. Los ríos se separaron en cuatro en el paraíso y en siete en la antigua India. Las aguas de la vida que brotan desde su fuente y fluyen por el mundo han de multiplicarse. El Ganges, el más sagrado de los tres ríos venerados de la India, brota del dedo gordo del pie de Vishnú, atraviesa el paraíso y fluye por la tierra y el mundo subterráneo. Érase una vez que el río sagrado de Ganga rodeaba tres veces el monte Meru en la ciudad de Brahma. Entonces, un buen día, Bhagīratha oró para que el río Ganga descendiera de la altísima morada de los dioses a la tierra y más allá, a las profundidades que pudiera alcanzar para resucitar a los sesenta mil sagara, sus ancestros, cuyas cenizas yacen en el inframundo. Sus plegarias fueron contestadas, pero la fuerza de las sagradas aguas era muy superior a lo que la tierra podía soportar, así que Siva ofreció su revuelta cabellera para atrapar al río en su descenso y suavizar su aterrizaje para la humanidad. Ganga brotó del pelo de Siva en forma de siete ríos, uno de los cuales es el Ganges. En el inframundo, las aguas cayeron en cascada y fluyeron sobre las cenizas de los sesenta mil sagara; en ese momento sus almas subieron a los cielos. Cada año, más de un millón de hindúes peregrinan a Benarés, donde confluyen los tres ríos más sagrados, a bañarse en sus aguas, a purificar los karmas de vidas previas y asegurarse una reencarnación propicia. Las aguas del río pueden prometer la reencarnación, así como en el río Jordán se efectuaban bautizos de almas para darles una nueva vida espiritual. «¿Nos reunimos en el río?»



1

1. El sueño de la artista Lily Sandover Kngwarreye, *El río Sandover*, pintura, 1989, Australia.

Junto a la imagen de la reencarnación se encuentra el paso del río, un símbolo antiquísimo de cruzar a la otra orilla, la tierra de los muertos. Morir es «cruzar». En la mitología griega, Caronte llevaba a los muertos a través del río Estigia en el inframundo. El río es una frontera entre tierras y entre los vivos y los muertos. Cruzarlo es una transición y una metáfora de la posibilidad de viajar entre las dos orillas de la mente, la orilla familiar de la consciencia y la orilla más alejada del inconsciente.

Además, el río resulta pedagógico. Los seres humanos intentan modificar los ríos para utilizar mejor su fuerza. Construimos presas para aprovechar su fuerza y enderezamos los cursos de los ríos para aumentar su velocidad y su fuerza. En cierta medida, la naturaleza nos apoya en esta empresa. Sin embargo, «durante siglos, el río Amarillo simbolizó la grandeza y los pesares de la antigua civilización china, mientras los emperadores equiparaban el hecho de dominar el río y domesticar sus catastróficas crecidas con el control de China. Hoy en día, el río es un símbolo muy diferente del calamitoso estado de los limitados recursos de China en una época en que el vertiginoso crecimiento económico del país precisa más de todo» (Yardley).

Bachelard, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter.* Dallas (Texas), 1983. [Trad. esp.: *El agua y los sueños.* Madrid, 1994.] / Roebuck, Valerie J. *The Upaninsads.* Nueva Delhi y Nueva York, 2000. / Yardley, Jim. «A Troubled River Mirrors China's Path to Modernity», *The New York Times*, 19 de noviembre de 2006.



2



3



2. El rollo completo retrata el río desde Kioto hasta Osaka, una de las mayores regiones topográficas representadas en una composición continua. *Ambos márgenes del río Yodo*, detalle, de Maruyama Ōkyo, tinta y colores sobre seda, 1765, Japón.

3. El río Nilo personificado en una figura masculina, con pechos de mujer y un gran vientre en señal de fertilidad. Extraído del *Libro de los muertos de Pennesattawy*, tercer periodo intermedio, 1070-712 a. C., Egipto.

Lago/Estanque

El lago es un gran ojo tranquilo. El lago acapara toda la luz y forja un mundo con ella. A través suyo, el mundo ya está contemplado y representado. También podría decir: «El mundo es mi representación suya».
Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*

Encontrar un lago es toparse con una extensión líquida de misterio, de apariencia quieta y que, sin embargo, se mueve. En la orilla del lago la tierra desaparece de pronto, da paso a otro medio y reaparece en el margen de más allá. Por lo tanto, el término *laguna* deriva de *lago* y significa 'algo omitido o perdido', un hiato. El lago, para muchos pueblos, ha sido un símbolo de la tierra de los muertos, de vida perdida en la sustancia líquida y la oscuridad de otro mundo. La presencia contenida y reflectante de un lago ha evocado muchas ideas míticas. Por ejemplo, el lago se ha equiparado al ojo líquido y abierto de la tierra sito en el filo del conocimiento donde todo lo sólido se diluye en un espejo del alma de dos vistas; un ojo a veces visionario, y en otras ocasiones hambriento, que mira hacia arriba desde el inframundo. De pie a orillas del agua y contemplando su superficie, nos detenemos para abandonarnos a los sueños, a la reflexión, a la imaginación y a la ilusión, a otros mundos inferiores y superiores de nuestro ser, que hacen del lago una entrada simbólica, para bien o para mal, en las dimensiones inconscientes de la psique.

En la superficie del ojo lustroso del lago, las imágenes de la tierra y del cielo se invierten en la orilla del agua. El lago parece decir: «Tal como es arriba así es abajo», y pone su imagen del mundo al revés. Además, el mundo se presenta al revés mediante el cristalino, y el cerebro debe «corregir» la percepción para ofrecer una realidad. Pero en la orilla del lago, la exactitud queda suspendida para producir una dimensión surrealista e imaginal, un espacio «más real» de fluidez psíquica en el que el alma dice: «El mundo es mi representación suya».

Abrigando las formas de vida subacuáticas que pueblan su sedimento a veces engañosamente seguro, el lago es apacible y atractivo pero, no obstante, oscuro y profundo. Los lagos han dado pie a fantasías de ninfas, seductoras nixies y diversos demonios acuáticos que viven bajo su superficie en reinos adornados con piedras preciosas y pueden abordar a espectadores distraídos y a nadadores para seducirlos y arrastrarlos al fondo. Uno se zambulle y queda atrapado en una ciénaga asombrosamente densa y entre una vegetación de juncos y se ahoga enredado entre verdes hierbas de suave apariencia. Las ninfas y nixies del lago juegan, como lo hace el propio lago, entre la superficie y la profundidad, entre la ilusión y la realidad. Con reflejos y fantasías de los deseos del corazón, estas criaturas imaginales seducen a sus víctimas y las ahogan en los paradisiacos deseos de la mente inconsciente. La Dama del Lago de la leyenda del rey Arturo era benévola con los hombres de honor y entrega caballerosos que respetaban la sabiduría de las aguas femeninas. Pero en su calidad de Viviana, era la perdición del mago Merlín, no porque este no respetara la dimensión mágica, sino porque la amaba demasiado y acabó encarcelado en ella.

Quizá pensamos y soñamos de forma tan profunda junto al lago porque nos refleja mejor como el más «corpóreo» de los volúmenes de agua. Diferente de la de un océano o un gran río, la escala de un lago puede ser abarcada por la imaginación humana, y los lagos, como nosotros, viven y mueren. Un lago comienza a morir en cuanto se forma, recogiendo sedimentos de ríos o arroyos afluentes, llenándose de acumulaciones de residuos orgánicos y siempre con la misma lentitud, mientras los periodos de tiempo geológico avanzan, y se convierte en pantano, en ciénaga y, por último, en tierra. Al mismo tiempo, el lago no deja de recoger y perder agua, fluye con una quietud y constancia aparentes y demuestra el trueque necesario para conservar la vida (*Ene. Brit.*, 13:600). Madre nutricia que ofrece agua, alimento y clima propicio a los habitantes de sus orillas, el lago requiere a su vez un sutil equilibrio de poder entre la naturaleza y el espíritu humanos para asegurar la vida natural de sus preciadas aguas.

Bachelard, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas (Texas), 1983. [Trad. esp.: *El agua y los sueños*. Madrid, 1994.]



En esta pintura de Georgia O'Keeffe, el lago refleja la tierra y el cielo. Combina la doble realidad de «tal como es arriba así es abajo» de reflejo y materia para sugerir la forma de una mujer tumbada que evoca la belleza de este mundo y su impermanencia. *Lago George*, 1922, Estados Unidos.

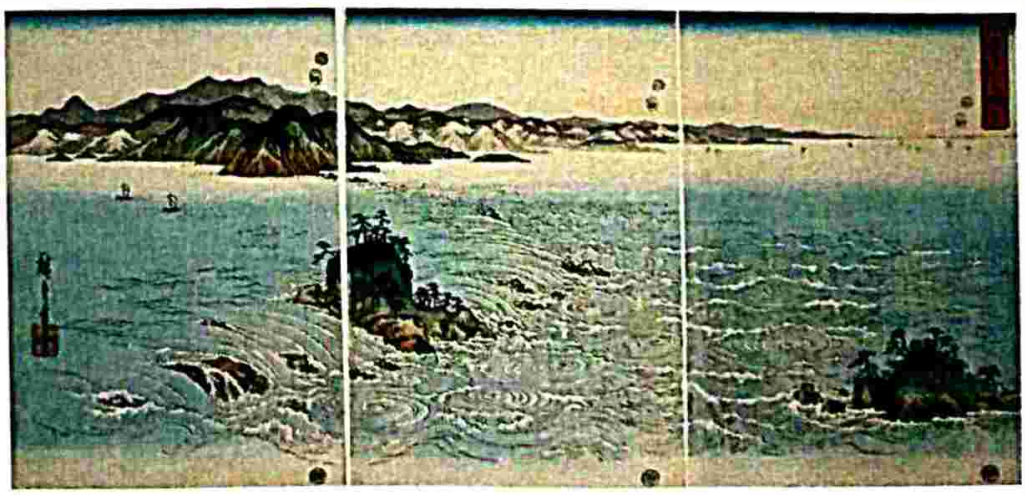
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PODIENTIOR EST
FUNDADA EN 1826
QUITO
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

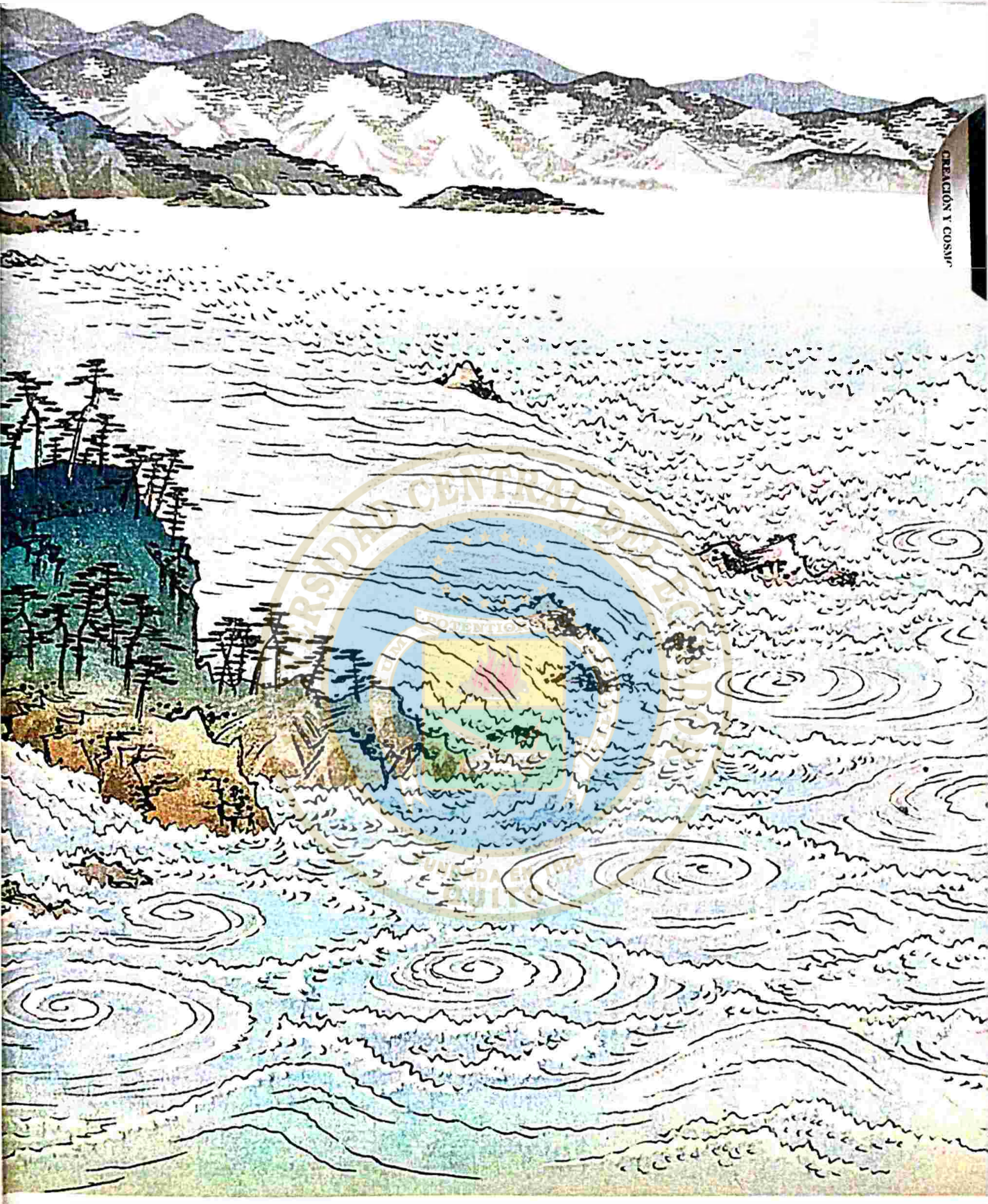
Remolino

La imagen de la xilografía de Hiroshige representa los remolinos de Awa, que sugiere la transición en medio de la aparente permanencia. Es una imagen de remolinos meditativa y apacible, de vigorosas corrientes producidas por la interacción de crecientes y reflujos. Estas corrientes conllevan asociaciones parecidas a las de la espiral y se representan de forma simbólica con respecto al centro. No obstante, cuando las configuraciones de la costa y del fondo del océano son estrechas y profundas, un remolino puede mostrar un temible vórtice que cambia su aspecto. El vórtice producido por estas corrientes puede aparecer para crear una abertura y descender a profundidades insondables, succionando todas las cosas en su vacío y luego arrojándolas. Por esta razón, el remolino suele aparecer personificado como una fuerza monstruosa. En *La Odisea* de Homero, el remolino Caribdis se traga el mar con las «grandes fauces» de su embudo, muestra la arena negra en el fondo del abismo y luego lo vomita como si fuera «una caldera hirviendo sobre una inmensa hoguera» (Homero, 217), sugiriendo lo que le sucedería a la consciencia si fuera presa de las fuerzas arremolinadas de la psique.

Muchos mitos marinos mezclan los aspectos benignos y violentos del remolino, y permiten que el caótico *maelström* (término holandés que significa 'corriente arremolinada') funcione como iniciación y el centro del vórtice revele una visión que suele ser inaccesible para las percepciones humanas. En el mito teutónico del siglo XI, los marinos entraron en un *maelström* que daba a una isla de gigantes, cuyo oro oculto estaba temporalmente abandonado (Rydberg, 320). En el mismo sentido, los remolinos sugieren puertas a otros mundos y periodos, y en muchas descripciones literarias siempre hay un momento prolongado en que el observador presencia el inframundo. Un mito cheroqui detalla las aventuras de dos miembros de la tribu que bogan en una canoa por la desembocadura del arroyo Suck. Uno de ellos fue apresado por un pez y nadie volvió a verlo. El otro fue rescatado antes de que alcanzara el círculo más estrecho del *maelström*. Allí el agua se abre y puede ver un gentío en el fondo del río, que le hace señas, pero antes de que pueda asirlo, la veloz corriente lo atrapa y lo pone fuera de su alcance (Mooney, 340). En otro relato, el abismo tiene un aspecto diferente: *Un descenso al Maelström*, de Edgar Allen Poe, se basa en los remolinos situados cerca de las islas Lofoten, frente a la costa de Noruega. Poe describió un estado de tranquila comprensión en el centro del embudo, una evolución desde el pavor a la esperanza, al descubrir en el abismo un «estrecho y tambaleante puente que [...] es el único camino entre el Tiempo y la Eternidad».

Homero. *The Odyssey*. Nueva York, 1963. [Trad. esp.: *La Odisea*. Madrid, 2010.] / Mooney, James. «Myths of the Cherokee», *Nineteenth annual report, 1897-1998* (30, 1900). / Poe, Edgar Allan y David D. Galloway. *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays, and Reviews*. Londres y Nueva York, 2003. / Rydberg, Viktor, Rasmus Björn Anderson, James W. Buel y Norroena Society. *Teutonic Mythology: Gods and Goddesses of the Northland*. Nueva York, 1907.





Paisaje con los remolinos de Awa, de Hiroshige, xilografía, 1857, Japón.

Cascada

Escuchamos el incesante estruendo de una cascada antes de ver sus enfurecidos y perpendiculares rápidos y las brumas envolventes producto de la torrencial y continua caída de agua. En su entorno natural de la selva tropical, los bosques y las montañas, la belleza y la fuerza de la cascada parecen sobrenaturales o sagradas. «Entre las aguas, bajo el alto risco[...] incluso el alma flemática puede ponerse a la altura de los intereses más nobles», escribió el humanista del siglo XIV Petrarca acerca de su paraje preferido, una cascada en Vaucluse (Provenza), la fuente del río Sorgue (Petrarca, 105, 124).

La xilografía de Hokusai representa una cascada cuyo nombre, Amida, refleja el parecido notable que hay entre la redonda garganta de la cascada y el halo luminoso de Amida, el buda que preside el Paraíso Occidental. La arremolinada corriente de la cascada pasa por el círculo de roca casi perfecto antes de caer en chorros blancos por la negra cara del escarpado risco. Las figuras humanas situadas en primer plano que preparan un picnic resultan diminutas respecto del esplendor de la naturaleza (Singer, 323). La caída de una gran masa de agua ha hecho pensar en el descenso de lo inmutable a la corriente de la vida, que no cesa de cambiar y de bifurcarse (DoS, 1089). En la tradición china, la cascada simboliza un aspecto del poder acuático del dragón. En otoño, se dice que el dragón se zambulle en el agua y los chorros de espuma de la cascada parecen las garras del animal (Desai, 3). Los seres humanos han aprendido a aprovechar la fuerza hidroeléctrica de la cascada para impulsar la tecnología, y al hacerlo destruyen la cascada y asolan la tierra a la que pertenece y a cuya ecología contribuye. Sin embargo, la propia cascada es un símbolo de equilibrio que une lo de arriba con lo de abajo. En las pinturas de paisajes chinas, la cascada contrasta con el movimiento ascendente de la superficie rocosa por la que desciende y el movimiento dinámico de sus impetuosas aguas, con la inmovilidad de la roca.

Blurton, T. Richard. *Hindu Art*. Cambridge (Massachusetts), 1993. / Desai, Helen. *Unpublished Essay*. Avery Brundage Asian Art Museum. San Francisco, 1997. / Petrarca, Francesco. *Letters from Petrarch*. Bloomington (Indiana), 1966. / Singer, Robert T., et al. *Edo, Art in Japan 1615-1868*. Washington D. C., 1998.

Cascada Amida en la autopista de Kiso, de Hokusai (1760-1849), de la serie *Un viaje a las cascadas de varias provincias*, xilografía, Japón.



Inundación

La riada arrastra a los nadadores que se hunden impotentes en los remolinos en medio del caótico mar alrededor de un arca parecida a una roca con las puertas cerradas a la última posibilidad de salvación. La *Epopeya de Atrahasis*, anterior incluso a la leyenda bíblica, es una versión sumeria del diluvio universal, que describe a las víctimas de la inundación esparcidas por los ríos como libélulas. En la babilonia *Epopeya de Gilgamesh*, el héroe Utnapishtim aguanta una inundación cósmica con su familia y los animales hasta que el barco se detiene, como lo hace Noé en la cima de una montaña solitaria.

La inundación recuerda imágenes de aterradora devastación, no solo míticas sino también realistas —agua de gigantesca fuerza en forma de lluvias torrenciales, niveles marinos desbordados y maremotos imponentes—, que se abren paso por todas las barreras que ha colocado el ser humano para detener este tipo de cataclismos. Las casas, sin amarres, son arrastradas por las furiosas corrientes con sobrevivientes aferrados a los techos; las vidas son arrojadas al vórtice de manera indiscriminada, los árboles son barridos y los cultivos arrasados, en una restitución de parte del mundo a sus elementos originales. Los mitos han descrito a menudo la autonomía de la naturaleza en la inundación y el frenesí de los cielos y del abismo como si fueran divinidades airadas y punitivas o tan solo como la impersonal actividad de los dioses.

Las inundaciones son especialmente aterradoras porque denotan la existencia de fuerzas íntimas impredecibles de parecida naturaleza en nosotros mismos. Tiempos de gran tensión y enormes cambios, cuando la consciencia puede quedar sumergida por ansiedades y afectos desbordados. Incursiones del inconsciente que pueden socavar las defensas y agobiar a un yo muy presionado, arrancando su asidero a la realidad. Inundación colectiva en la que los miembros de un grupo, atrapados en oleadas de emociones e ideas numinosas, pierden el contacto con los valores sólidos. Los mitos nos explican que sobrevivir a una inundación puede depender de la previsión, la astucia o la suerte, de la atención prestada a las advertencias que proceden de fuentes insólitas como son las visiones o los sueños y de refugiarse en barcos de contención aislante. En muchos relatos una sola familia humana comienza una nueva vida o hay un pequeño grupo de animales que, cuando termina la tormenta, saca un pequeño terrón, y nos recuerda que el renacimiento comienza alimentándonos del más pequeño trozo de materia.

Las inundaciones no solo son destructivas. La gravedad de la Luna atrae las aguas de los mares que rodean a la Tierra, crea un movimiento de mareas que inunda periódicamente las zonas costeras, fomenta el crecimiento sano de la vegetación y protege los fértiles suelos en los que se alimenta y procrea una multitud de animales. En algunos mitos, un diluvio suele marcar el final de inmensos periodos de tiempo. Las aguas carecen de forma intrínseca, pero dan lugar a numerosas configuraciones que, una vez separadas de la fuente, son vulnerables al envejecimiento, el cambio y el deterioro, y con el tiempo han de ser renovadas; así que la inundación representa la ablución cósmica y un nuevo principio (Eliade, 212). Cada aparición anual de la inundación del Nilo en el antiguo Egipto era una repetición del momento de la creación, pero también recordaba las primigenias aguas de la nada «de las que emergió la materia pero en las que el mundo pende en delicado equilibrio». Y, en la siembra del oscuro y rico aluvión que dejaron las crecidas en los campos, se hallaba la promesa de nueva vida (Quirke, 26, 50, 57). La alquimia intuyó en la imagen de la inundación la disolución de las estructuras psíquicas que ya no ayudaban a la integridad del sí-mismo y la conservación del sí-mismo como si fuera un arca de los que sí lo hacen (Edinger, 81). Podemos anegarnos de muchas formas que nos vinculan con las inundaciones y las transformaciones míticas. También podemos ahogarnos por los excesos más simples, como los irresistibles sentimientos de amor, la pasión erótica y el anhelo religioso o, como en el caso de Dylan Thomas, la exaltación del momento creativo.

Mi arca canta bajo el sol
al final del verano apresurado por Dios
y las flores de la inundación ahora.
Prólogo

Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche.* La Salle (Illinois), 1985. / Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion.* Lincoln (Nebraska), 1996. / Gossen, Gary H. y Miguel León-Portilla. *South and Meso-American Native Spirituality.* Nueva York, 1993. / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion.* Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto.* Madrid, 2003.]



1



2



3

1. «[...] todas las fuentes del abismo brotaron y las ventanas del cielo fueron abiertas» (Génesis, 7:11). El diluvio cósmico de la Biblia como fue ilustrado en un manuscrito cristiano primitivo.

2. En un sello de la civilización sumeria, una barca que lleva a un sobreviviente del diluvio y a un respetado antepasado o dios flota serenamente en las tranquilas aguas. La vida comenzará de nuevo. III milenio a. C.

3. Una pintura historiada del México contemporáneo ilustra el mito huichol de la preconquista de Watakami, el trabajador original. Instruido por la diosa de la tierra Takutsi, está fabricando una canoa a partir del tronco de un gran árbol en la que poder aguantar el próximo diluvio (Gossen, 312ss).

FUNDADA EN 1620 QUITO

Burbuja

En la realidad física, una burbuja es un objeto acuoso transparente lleno de aire o de gas. Su lisa y vítrea superficie refleja los colores del espectro luminoso y se entremezcla en un movimiento líquido. La ingravidez de la burbuja permite que esta flote libremente en las invisibles corrientes de una suave brisa, pero su fragilidad no tarda en llevarla a reventar y disolverse en neblina.

Por el contrario, el símbolo arquetípico de la burbuja existe en la psique más allá del tiempo y el espacio. Constituye una realidad invisible que los místicos han descrito a lo largo del tiempo, una nada redonda que, paradójicamente, es la fuente primordial de todo. Las fuerzas invisibles que contiene la burbuja arquetípica simbolizan la unidad, que puede compararse al Tao descrito en el *Tao Te King* (Lao Tse, 25):

Hay algo informe pero completo
Que existió antes que el cielo y la tierra.
¡Qué quieto! ¡Qué vacío!
Independiente, inmutable.
Totalmente saturado. Infalible.
Uno puede pensar que es la madre de todas las cosas bajo el cielo.
Desconozco su nombre,
Pero lo llamo «Significado».
Si tuviera que darle un nombre lo llamaría «El Grande».

A lo largo de la historia, la traslúcida burbuja ha inspirado la contemplación del infinito y de lo eterno. En el antiguo Egipto, el alma Ba o fantasma que aparecía tras la muerte entraba y salía volando de la tumba como una ingrávida burbuja. Como el círculo o la esfera, la redondez de la burbuja connota unidad, integridad, terminación y perfección espiritual. La translucidez de la burbuja introduce además lo sobrenatural, lo etéreo y la espiritualidad relacionados con la luz celestial. La pintura de Kukai, el fundador de la escuela Shingon de budismo, ilustra la dorada luminosidad de la burbuja espiritualizada. Aparece en una postura piadosa, sentado en un loto que flota en un círculo luminoso. La imagen simboliza el principio de la consciencia espiritual en el Niño Jesús. El recinto parecido a una burbuja de la figura excluye toda referencia al mundo de fuera y comunica una cualidad atemporal y sobrenatural (ARAS, 1:254).

La burbuja también tiene un lado sombreado. Por ejemplo, la burbuja que revienta sugiere una idea esquiva o un proyecto ilusorio, denotando informalidad e inestabilidad. A alguien que carece de pensamiento lógico se le llama *cabeza hueca*. Y el término *burbujeo* evoca la imagen de una caldera de bruja hirviendo, el horrible brebaje de las pesadillas.

Hay más proyecciones positivas que negativas en la esquiva burbuja, tales como los sueños de volar, de pelotas doradas volantes, de barcos a la deriva y de globos muy coloridos. Un niño feliz está lleno de burbujeante efervescencia y risa. Las burbujas llevan a los niños a países de ensueño, donde hadas y elfos representan la vida encantada. Y las canciones que hablan de burbujas evocan un sentido de levedad de espíritu y una creativa e imaginativa forma de vida. Como la brillante pompa de jabón desaparece pronto, el símbolo arquetípico de la burbuja comunica —más allá de la certeza del fallecimiento del cuerpo— la esperanza de la vida eterna del alma.



1



2

1. En este rollo colgante japonés del siglo xv de un artista desconocido, Kukai aparece como el Niño Jesús en un recinto parecido a una burbuja. Detalle de *Kobo Daishi (Kukai) de niño (Chigo Daishi).*

2. «Dentro de la burbuja de amor», detalle de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, tríptico al óleo sobre tabla, c 1504, Museo del Prado, Madrid.

Aire

A ojos de los antiguos egipcios, este pequeño reposacabezas de marfil de la tumba de Tutankamón plasmaba un amplio paisaje. Shu, el dios del aire, sostiene en alto un soporte para la cabeza del rey, que era considerado como el Sol. A ambos lados hay leones, cuyos lomos se comparaban con las montañas situadas en los extremos oriental y occidental del mundo. Así pues, Shu, como el aire, llena el espacio entre la tierra y el cielo, e impide que este caiga sobre aquella. Además de mantenerlos apartados, el aire mediaba entre la tierra y el cielo, y llevaba plegarias al cielo y luz y órdenes divinas al género humano (Bonnefoy, 1:103).

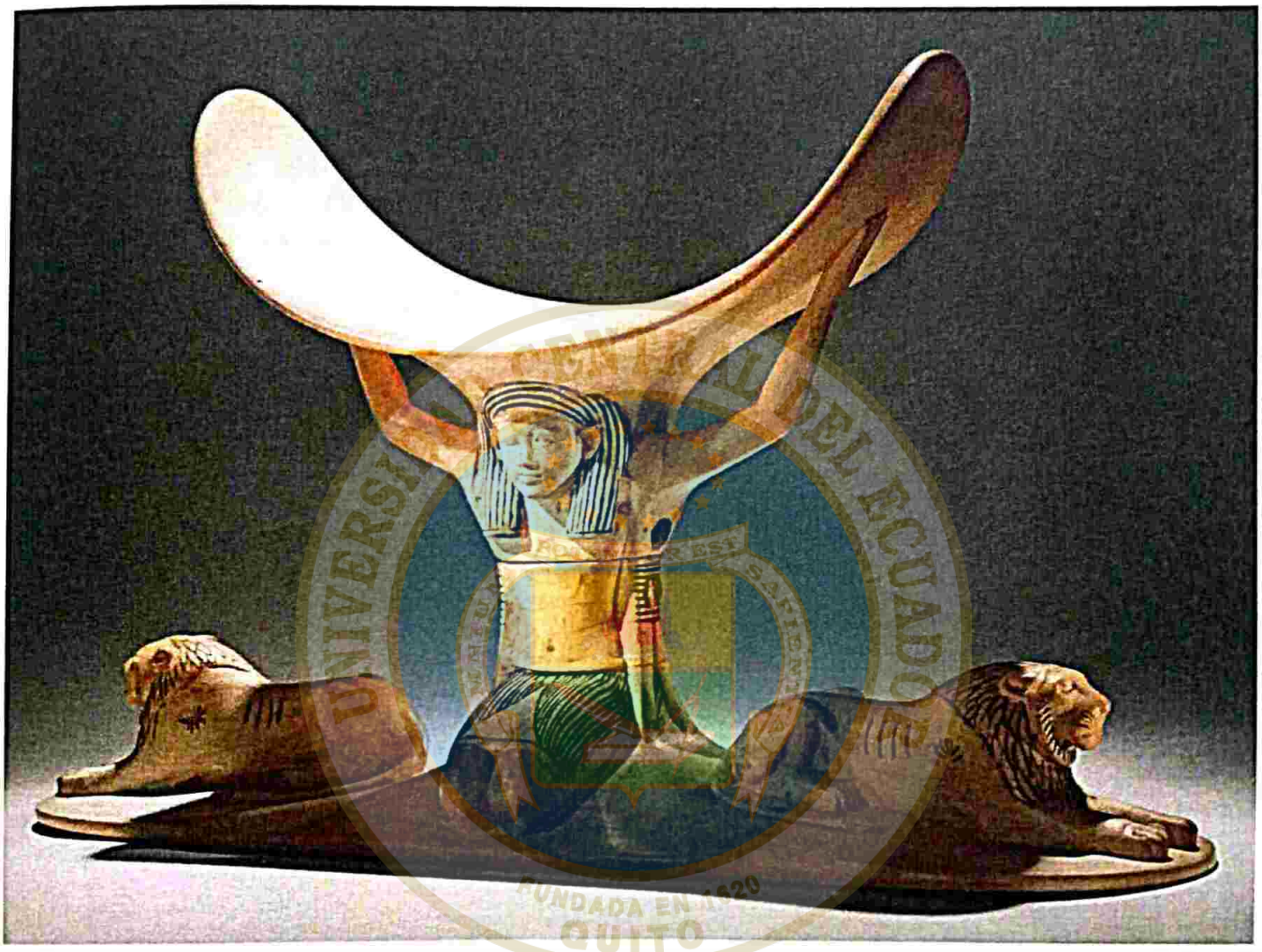
El aire es atmósfera y respiración, y distingue en términos cosmogónicos aquello que es necesario para la vida animal. Al principio de los tiempos, la atmósfera de la Tierra carecía de oxígeno libre, y el calor y las radiaciones ultravioletas del sol imposibilitaban la vida en la Tierra. Las células simples absorbían nutrientes del mar y las plantas primitivas posteriores desarrollaron la fotosíntesis como una forma de utilizar la energía solar para producir alimentos.

Invisible y material, el aire es una fina cubierta de gases compuesta de nitrógeno, oxígeno, pequeñas cantidades de dióxido de carbono e indicios de argón. Estrechamente ceñido a nuestro planeta a causa de la gravedad, el aire se mueve incansable en los remolinos y flujos que experimentamos como tiempo. El aire en movimiento cautiva nuestra imaginación. Proyectamos en el aire la presencia del espíritu, del alma, de la divinidad. Algunos de los primeros filósofos griegos consideraban que el aire era el éter divino del que provenía todo en el universo. En la obra de Platón, el aire era la morada eventual del alma tras la descomposición del cuerpo (Peters, 4). Incluso en el periodo cristiano se suponía que el aire situado entre la Tierra y la Luna estaba lleno de espíritus: dioses, imágenes de muertos, brujas, magos y ángeles (ERE, 1:256). Según se dice, los espíritus de la enfermedad residían en el aire frío o nocturno, y los demonios malignos vivían en la atmósfera inferior y ejercían su influencia en el género humano (Buttrick, 1:73).

En efecto, el aire es el medio de cosas dispares. El aire transporta de maravilla las ondas sonoras, pero también es el medio de contagio de los virus entre una persona y otra. La presión del aire trae aire fresco tras el calor, olas cálidas tras el frío y también los cataclismos producidos por huracanes, sequías, inundaciones y tornados. Los seres humanos, a su vez, influyen en la composición del aire con sus contaminantes y emisiones, que ponen en peligro la capacidad que tiene el aire de filtrar los rayos de sol nocivos y de mantener el equilibrio climático.

En un sentido simbólico, el aire obtiene gran parte de los elementos que contiene mediante procesos químicos que volatilizan, evaporan o destilan la materia sólida (Edinger, 117ss). La condición del aire puede describir la rapidez mental, la imaginación, la formación de ideas y la abstracción o, por otra parte, la insustancialidad o la carencia de fundamento. En la alquimia, sin embargo, el aire tiene un vínculo positivo con la *sublimatio*, la elevación de lo concreto a su significado simbólico. El aire guarda relación con el espacio y la perspectiva. La primera función de la divinidad egipcia Shu era separar a Nut y Geb, cielo y tierra, de modo que las formas distintas de creación y consciencia pudieran nacer. El aire es en la relación opuesto a la identificación. Cuando el entorno psíquico está demasiado «cerca» o resulta asfixiante o cuando uno se halla inmerso en él de manera compulsiva, hablamos de darnos un respiro, recobrar el aliento o tomar el aire. Paracelso, médico y alquimista del siglo xvi, escribió que los humanos están compuestos de dos tipos de fuerzas vitales: las naturales y «las aéreas, en las que no hay nada corporal» (CW, 13:200). Jung tradujo esto en el sentido de que experimentamos una realidad psíquica así como una fisiológica. Shakespeare, que escribía por aquellos tiempos, dio el nombre de Ariel al veleidoso agente de fantásticos sucesos en *La tempestad:* «Vengo a concederte tu mayor gozo; sea este volar / nadar, zambullirte en el fuego, cabalgar/ sobre las rizadas nubes [...]» (1.2.222-225). Así, es lo que el aire inspira, reluciente y mágico, soporta las alas del vuelo, tensa las velas del barco, agita las aguas estancadas.

Bonnefoy, Yves y Wendy Doniger. *Mythologies.* Chicago, 1991. / Buttrick, George A. (ed.). *The Interpreter's Dictionary of the Bible.* Abingdon, Nashville, 1991. / Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche.* La Salle (Illinois), 1985. / Peters, Francis E. *Greek Philosophical Terms.* Nueva York, 1967. / Wilkinson, Richard H. *Reading Egyptian Art.* Londres, 1992. [Trad. esp.: *Cómo leer el arte egipcio.* Barcelona, 2004.]



Shu, el dios egipcio que encarna al aire, sostiene un reposacabezas de marfil para sujetar la cabeza durante el sueño. La imagen hace alusión a la asociación entre la cabeza y el Sol. Ambos guardan relación con la iluminación, ambos disminuyen al anochecer, el Sol para ponerse y la cabeza para dormir, y ambos vuelven a levantarse al alba, evocando la resurrección tras la muerte (Wilkinson, 159). De la tumba de Tutankamón, XVIII Dinastía (c 1332-1323 a. C.), Egipto.

Cielo

Hubo un tiempo en que vivíamos a una gran y respetuosa distancia del cielo. Este era un enorme cuenco azul invertido o, según la Biblia, un gran plato metálico arqueado sobre la tierra (EoR, 13:346). Era el hogar de Dios, o Dios o la gran diosa Nut arqueados sobre el mundo para protegerlo. El cielo era tan inmenso y estaba tan alto y alejado que solo las aves y las montañas podían alcanzarlo. Alzábamos la vista hacia el estrellado cielo nocturno o hacia el infinito y radiante azul del día y conocíamos nuestra propia pequeñez. No es de extrañar que el cielo viniera a representar a Dios. De él partían estruendosos relámpagos y truenos. La luz del sol, de la luna y de las estrellas manaba de él. La lluvia vivificante caía a cántaros sobre la tierra.

En la mitología humana ha habido muchos dioses del cielo y con mucha frecuencia fueron ellos quienes al principio crearon todo lo que existe. Durante un tiempo y en muchos mitos, este dios y su reino estaban cerca de la tierra, accesibles. Entonces, de golpe, el cielo y los seres divinos subieron y se alejaron. Después de esto, el cielo divino estaba distante y era inalcanzable, aparentemente indiferente a la vida terrenal (EoR, 13:348-350). Otros dioses presidían el amor, la guerra, la fertilidad y eran objeto de sacrificios y de la construcción de templos en la tierra (James, 12). Pero el distante dios del cielo fungía como la autoridad y el poder máximos y a veces era llamado *el más alto*. Encarnaba la idea del orden, del orden cósmico. Para el género humano, que luchaba en un mundo caótico, los movimientos predecibles de las estrellas y de los planetas, la alternancia regular del día y de la noche, la aparición y desaparición repetidas de la Luna mostraban que había un orden básico en el universo.

Ahora podemos explorar el cielo en aviones y cohetes y dejar nuestras huellas en la Luna. Ahora decimos que el cielo es la parte superior de la capa gaseosa que envuelve la Tierra. La vieja imagen del cielo convive de manera incómoda con la moderna idea del espacio. En la actualidad, la psicología profunda interpreta la imagen del cielo cuajado de estrellas como una visualización de las temblorosas chispas de la conciencia dentro de la oscura inmensidad de la psique inconsciente. En el budismo, «la pura claridad del cielo es en términos metafóricos una ilustración de la Mente [iluminada] de Buda» (Beer, 31). Aparentemente, sin embargo, algunos símbolos antiguos del dios del cielo aún siguen vivos. Se invitó a uno de los astronautas del *Apolo* a escribir acerca de su experiencia respecto del infinito. Al decir que el universo no tiene fin, expresó su certeza de que algún Creador debía haber «colocado nuestro pequeño mundo, nuestro Sol y nuestra Luna donde están en el oscuro vacío» (Cernan, 209).

Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Londres, 2005. / Cernan, Eugene y Don Davis. *The Last Man on the Moon*. Nueva York, 1999. / James, E. O. *The Worship of the Sky-God*. Londres, 1963.





2

1. Imagen del cerúleo infinito, el cielo transmite tanta infinita libertad como vacío sobrenatural.

2. Nut, la diosa del cielo de los antiguos egipcios, se arquea en ademán protector sobre el mundo circular. Relieve grabado en un sarcófago, 380-300 a. C., Egipto.

Nube

En la pintura de la artista estadounidense Georgia O'Keeffe estamos muy por encima de las nubes, mirando la Tierra a través de huecos abiertos. Esta preciosa vista representa a las nubes como fenómenos naturales y como evocaciones poéticas de libertad y tranquilidad ilimitadas.

Las cualidades naturales de las nubes encarnan tanto una conexión con lo terrenal como una liberación de lo material. Formadas por la evaporación del agua terrestre, las nubes flotan suspendidas entre la Tierra y las capas superiores de la atmósfera. Las nubes forman parte de pautas cambiantes del clima global, reflejan y almacenan la energía solar y son fuente de rayos, truenos y lluvia. Hay diez familias o tipos principales de nubes, divididos en tres grupos según su altitud. Con sus formas externas distintivas y sus estructuras internas, algunas formas nubosas se relacionan con la lluvia, la nieve o el granizo o el buen tiempo (*Enc. Brit.*, 3:396-397; 17:601-602).

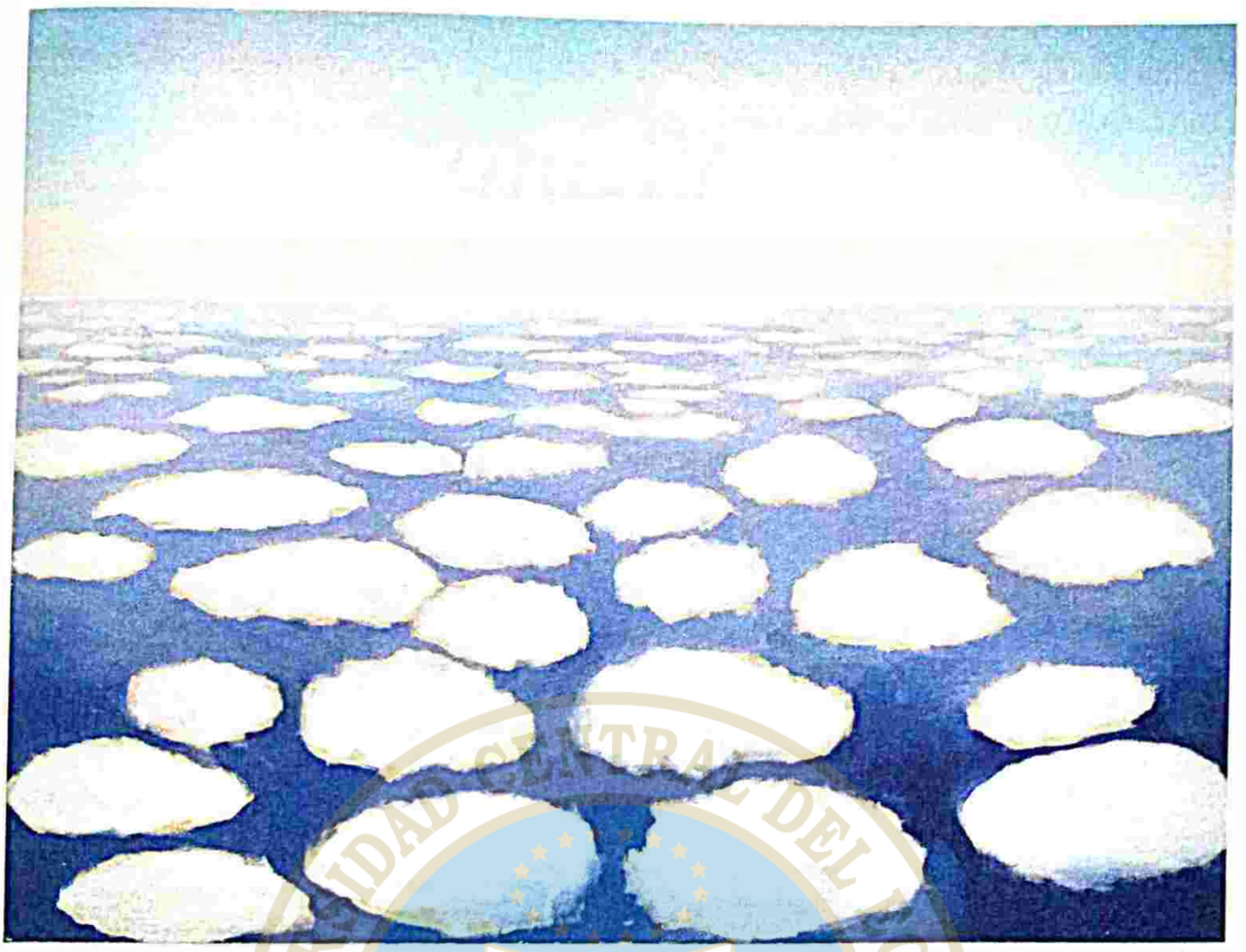
Las nubes forman parte de un intercambio continuo y recíproco entre lo etéreo y lo terrenal, y se mueven entre la informidad y la forma. En muchas culturas, las nubes eran consideradas fuentes de fertilidad cósmica. Se relacionaba a la nube con la lluvia que da vida y con el propio principio de fertilidad, que activaba a la tierra receptiva. Debido a que las nubes flotan entre el cielo y la tierra, constituían una imagen que expresaba tanto el carácter oculto de lo divino como su manifestación. Antes de que Alá se revelara en el islam, existía como una nube en un estado indiferenciado y primigenio (DoS, 206-207). En la cosmología maya, el Creador adoptó la forma de una nube, a partir de la cual creó el universo (EoR, 3:546). En las escrituras hebreas, Dios se aparece como una columna de nubes a Moisés y los israelitas en su largo éxodo desde Egipto. El texto místico del siglo XIV *La nube del desconocimiento* hace alusión a la oscura nube que lo aleja a uno de Dios. En esta nube no penetra la razón sino el amor intuitivo al que responde desde lo alto la penetrante luz de lo divino (MM, 4:489).

De manera simbólica, la nube también recuerda las imágenes siempre cambiantes que flotan en la naturaleza de la psique en un estado intermedio entre el espíritu y la materia. En las nubes vemos ángeles, dragones y animales, formas geométricas y símbolos religiosos que configuran la información previa de los procesos psíquicos. Dichas imágenes son alegres, premonitoras, influyentes y amenazadoras. O, también, «nebulosas», porque pueden indicar un estado de ánimo sombrío, la proximidad de una tormenta afectiva o, por otra parte, la resolución de un opresivo estado de tensión. La ignorancia y el engaño, la confusión y el pesimismo pueden nublar la mente. Podemos «vivir en las nubes», ajenos a las realidades terrenales. Pero la nubosidad también puede sugerir las efímeras fantasías que ofrecen una agradable difusión de la consciencia. El sabio chino incluso se asemeja a una nube: se transforma mediante la práctica espiritual, pierde la estabilidad del yo y experimenta una metamorfosis mientras se fusiona con la informidad del infinito (DoS, 207).

1. Esta sugerente pintura nos recuerda que las nubes han servido de símbolos de la habilidad que tiene la mente de proyectar sus propias expresiones íntimas e imaginarias sobre otros fenómenos. *Por encima de las nubes I*, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre lienzo, 1962-1963, Estados Unidos.

2. Cristo está rodeado de un nimbo de siete pliegues. Esta imagen hace referencia a la visión apocalíptica de Jesús, «He aquí que viene con las nubes», recogida por san Juan en el Apocalipsis 1:7. *Apocalipsis de Silos*, detalle, del Beato de Liébana, ilustrado por el prior Pedro, c 1073-1109.

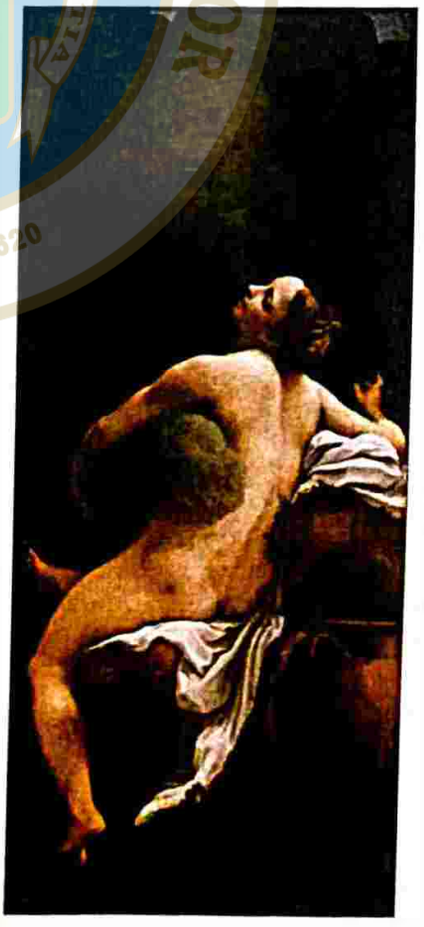
3. La sumisión de Ío a Júpiter (Zeus en Grecia) en forma de nube expresa el anhelo humano de unirse con Dios. En un plano más evidente, el ondulante abrazo de una vaporosa masa de nubes que ciñe el cálido y sensual cuerpo —nubes que no logran ocultar la cara y las manos del dios— es una imagen de éxtasis profano. *Júpiter e Ío*, de Correggio, óleo sobre lienzo, c 1530, Italia.



1



2



3

Viento

Las cuatro serpientes de madera que se utilizan en el ritual navajo llamado *camino del viento* expresan, mediante su forma ondulada de diferentes colores y su afinidad con la sinuosa serpiente que se alza con fiereza y el ave emplumada que se desliza y se abalanza, todos los movimientos posibles del viento, desde las suaves brisas del alba hasta los vendavales de polvo y los torbellinos que soplan por la colina. Dicen que «la existencia del viento es una maravilla. Allí en los inframundos, parece que esto era una persona». Para los navajos, el viento es la fuerza unificadora de la naturaleza, que abarca las nieblas primeras, la luz y la oscuridad, la grandeza de las montañas y los cuatro puntos cardinales. Fue el viento el que trajo a la Gente Sagrada, seres humanos de cuatro patas, desde la muda existencia en los inframundos a la vida en la superficie de la tierra y les dio palabra, pensamiento y protagonismo. El viento entra en el individuo en la concepción y produce los movimientos del niño nonato.

El viento es en realidad aire en movimiento, producido por las diferencias térmicas de la atmósfera de la Tierra y la presión ejercida por el aire más fresco y pesado sobre el aire caliente, que es más ligero. Aunque sea invisible, el viento nos afecta con sensaciones notablemente diferentes. El viento transporta la fragancia de las flores y roza la mejilla o la mano en señal de gracia y de saludo. El viento brama, gime, ruge y susurra.

Es esta animada naturaleza del viento y el abanico de su carácter con los que alguna fuerza autónoma y salvaje situada dentro de la psique se ha identificado desde siempre. «El viento existió primero como persona y, cuando la Tierra comenzó su existencia, el Viento la cuidó.» Totalmente independiente de nuestras órdenes y nuestro control, el viento evoca un invisible espíritu de generación, inspiración y éxtasis religioso hecho de fieltro. La azteca Quetzalcóatl, otra serpiente emplumada, era una encarnación del viento, que representaba la fertilización del maíz y los misterios de la muerte y la resurrección. El viento es *pneuma* en griego, *ruh* en árabe y *ruach* en hebreo, el aliento divino que medita tristemente sobre las aguas primigenias de la creación. El viento «sopla donde se registra», esparciendo las semillas de la transformación y el crecimiento, y el mismo es fálico, espermático, fecundativo y conceptual, Espíritu Santo y espíritu veleidoso, el ímpetu de la atracción, el vínculo o lazo que une las cosas.

En el viento hemos proyectado el impredecible factor que nos impele y nos lleva, dirigiendo a veces nuestro curso o forzándonos a cambiar de rumbo. El héroe Odiseo recibió el don de los vientos regulares para su viaje de vuelta a casa desde Troya, pero sus marineros liberaron insensatamente los horribles vientos encerrados en una bolsa de cuero e hicieron que su capitán navegase a la deriva durante veinte años. El viento hincha nuestras velas, la brisa más leve es más favorable que la ausencia de brisa, ya que los estados de calma chicha nos hacen vulnerables al anhelo de las sirenas. El marinero experimentado sabe en qué dirección sopla el viento, su velocidad y su presión, cómo moverse con el viento o en su contra y cómo mantener el barco a flote.

Hay «vientos malos» que connotan infortunios o un espíritu de incoherencia e incluso la locura. De forma simbólica, al reflejar nuestra experiencia de la libido que se manifiesta en turbulentas y borrascosas pasiones y furiosos accesos de ira, el viento puede ser agresivo, tifón, la fuerza del granizo, huracán y ciclón, derribar árboles robustos, arrancar tendidos eléctricos y devastar nuestras firmes estructuras. Las palabras y los afectos pueden estar «hinchados» o ser huecos, vehementes, secos o tempestuosos, frígidos o cortantes. El viento es todas estas cosas. Suave, mecedor, agresivo, violento, nos atrae, se instala sobre nosotros, fluye en nuestro interior, «ventea de maravilla». «Es esto, es una persona», dicen.

Matthews, Washington (ed). *Navajo Legends*. Boston y Nueva York, 1897. / McNeley, James Kale. *Holy Wind in Navajo Philosophy*, pp. 9-10. Tucson (Arizona), 1981.



Empleadas en los rituales de los navajos, las serpientes de madera con cuatro plumas representan el viento negro del este, el viento azul del sur, el viento amarillo del oeste y el viento blanco del norte (Matthews, 76), c 1903.

Lluvia

La cualidad de la compasión no se fuerza,
Cae como la suave lluvia del cielo
Sobre el lugar que está abajo...
Shakespeare, *El mercader de Venecia* (4.1.80-82)

No era como nuestra suave lluvia inglesa que cae dulcemente sobre la tierra; era despiadada y de algún modo terrible, uno notaba en ella la malignidad de los primitivos poderes de la naturaleza. No lloxía a cántaros, manaba. Era como un diluvio del cielo y traqueteaba sobre el tejado de hierro corrugado con una persistencia continua que resultaba enloquecedora.
W. Somerset Maugham, *Lluvia*

El agua de la que depende toda la vida desciende a la tierra en gotas suaves o torrenciales. La lluvia es una milagrosa visita del poder celestial, natural e inmensa, necesaria y temida, que limpia, libera, disuelve, inunda, alivia y es dulce. La lluvia acelera el crecimiento, el cambio, el refrescamiento, la purificación... y el desastre. La imagen de la lluvia en las mitologías de muchos pueblos representa la penetración en la tierra situada abajo de poderes celestiales y fertilizadores que descienden y señala el matrimonio sagrado del cielo con la tierra. El esperma sagrado que cae como la lluvia dorada de Zeus sobre Dánae impregna la tierra para conservar y renovar toda la vida, en calidad de imagen primigenia del don de la gracia, de la compasión y de la abundancia. Sin embargo, la lluvia también puede acaecer como expresión del justo castigo divino en las destructivas aguas del diluvio. Como símbolo y metáfora, los detalles de las lluvias de la naturaleza reflejan propensiones psíquicas secretas. Cuando estamos desbordados, nos sentimos emocionalmente agobiados. Cuando llueve, practicamos la introversión, nos trasladamos a un lugar interior y buscamos cobijo. Arriba, el cielo altivo, valeroso y superior se oscurece, truena y finalmente suelta sus aguas, que corresponden a lo gris, la desorganización, la melancolía, las lacrimosas lluvias de la tristeza o quizá a una muy necesaria liberación e incluso a la sencilla alegría que sentimos *Cantando bajo la lluvia*.

La provechosa curación mediante la influencia celestial de dicha lluvia limpia lo que es oscuro y está atrapado en la ceguera emocional o en la seca tierra interior, inerte y desprovista de vida, atascado en la inconsciencia o en la certidumbre y necesitado de las lluvias que disuelven y propagan. Los alquimistas consideraban la lluvia como el «lavado» de esta fase de *nigredo*, que ilumina y reanima lo que parecía muerto y oscuro. Esta intervención divina de la gracia, que ocurría en el punto más oscuro, precedía una nueva *coniunctio*, una unión física de emoción, cuerpo, imaginación y mente en un nuevo nivel de consciencia.

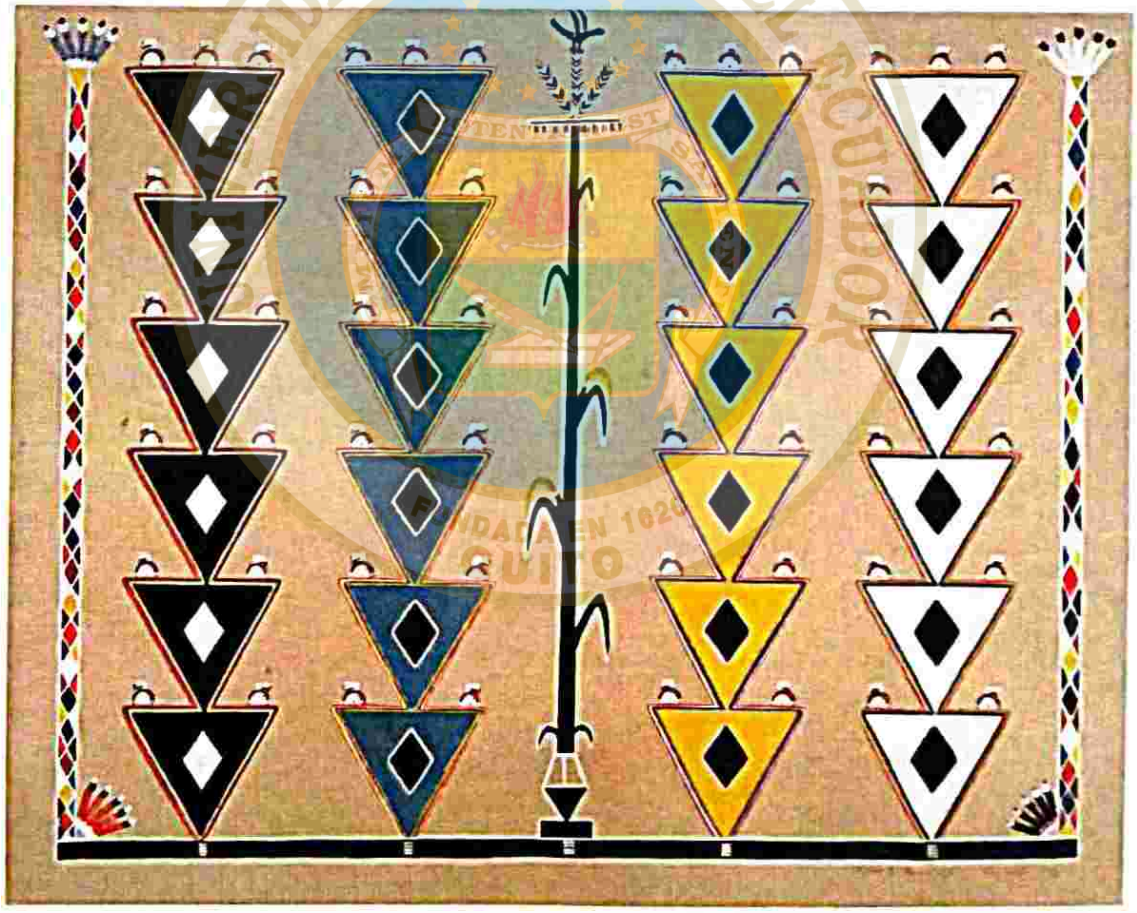
En las tradiciones míticas, el género humano en desequilibrio con la naturaleza divina de la vida propicia las inundaciones y las sequías. Los pueblos de todo el mundo han creado danzas y rituales de la lluvia para implorar un trato benéfico del dios del cielo o a veces de la madre de la lluvia que reparte las precipitaciones. Casi todas las mitologías del mundo incluyen referencias a un diluvio divino en el que las divinidades del cielo destruyen mundos antes de recrear y repoblar en una nueva era. Así lo anuncia Yavh: «llaré que llueva sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches y toda sustancia viva que haya hecho la borraré de la faz de la tierra» (Génesis, 7:4). Cuando las aguas están desbordadas, la gente debe buscar terrenos más altos; es necesaria una nueva perspectiva que nos mantenga a salvo de la inundación.

Como inexorable fuerza de la naturaleza, la lluvia es un inmenso poder que empequeñece la voluntad individual o la arrogancia colectiva del género humano.

1. El azul del agua y el cielo domina esta imagen, una representación de seres humanos en medio de la inmensa y compleja circulación de agua obra de la naturaleza, que sube, se condensa arriba y baja de nuevo en forma de lluvia. *Un chubasco súbito en Ohashi*, de Hiroshige, parte de la serie *Cien vistas famosas en Edo*, xilografía, 1856-1858, Japón.



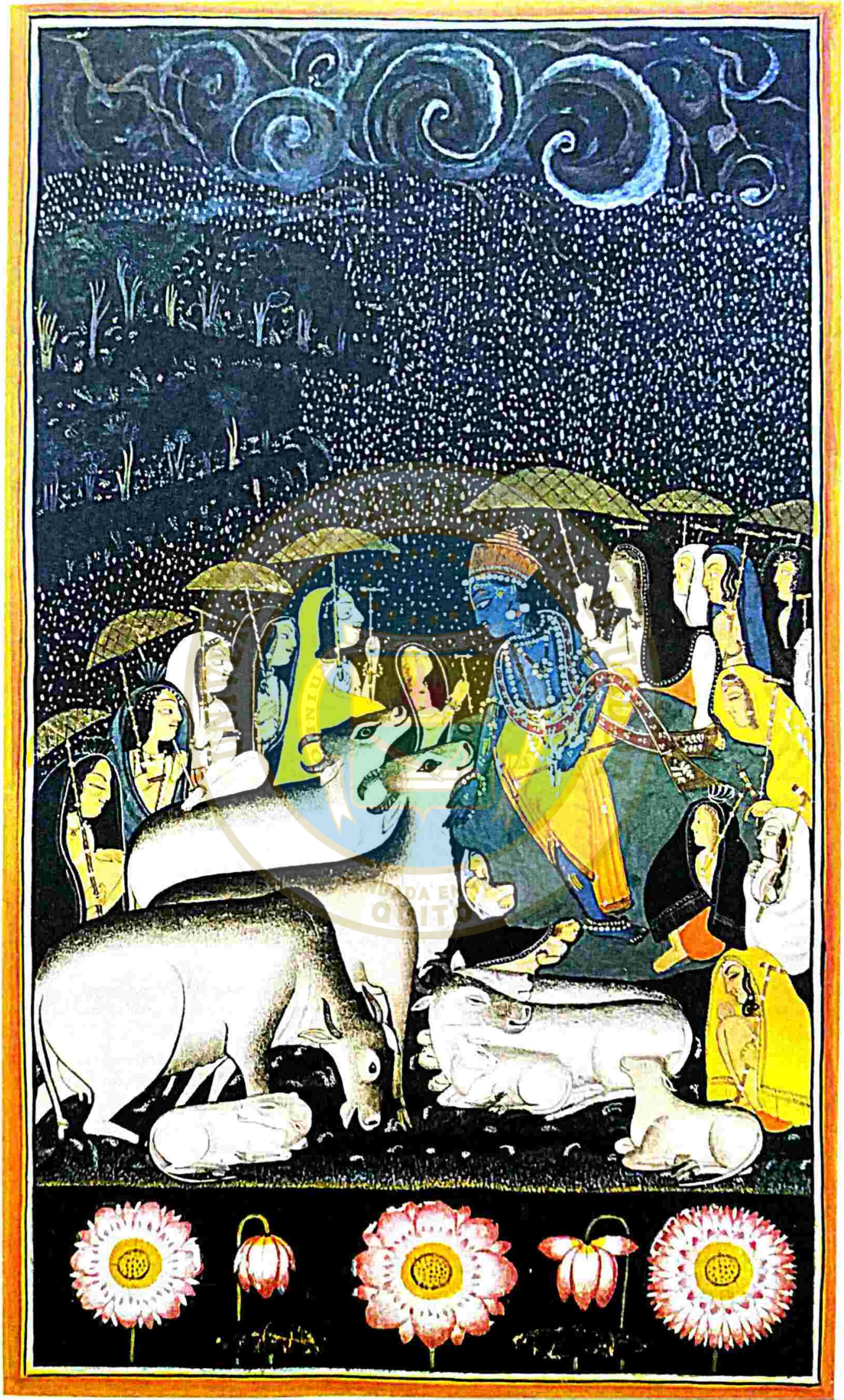
Las emisiones tóxicas de nuestras tecnologías han encontrado respuesta en las anómalas lluvias e inundaciones fruto del calentamiento global. Escritores como William Somerset Maugham han descrito la lluvia vengativa como el contrapunto de los esfuerzos mecánicos que buscan dominar la naturaleza. Pero también existe la lluvia de prosperidad y equilibrio. Cuando la última descendiente de las auténticas reinas de la lluvia africanas murió en 2001 en Petersburgo (Sudáfrica), se registraron tres días de lluvias intempestivas en la zona que comenzaron el día de su fallecimiento (*The New York Times*, 30 de junio de 2001). De forma similar, la humilde calidad de la imagen de Hiroshige, que representa a la gente protegida bajo paraguas yendo y viniendo por un puente en un amplio paisaje acuático, puede considerarse una actitud adecuada ante la preeminencia de la lluvia y de la actividad de hacer la travesía.



2

2. Pintura de arena que representa nubarrones y la gente de las nubes, una cuerda con un diseño de arco iris y semillas en el agua. La lluvia como principio vivificador. *Cloud People*, de Franc J. Newcomb, antes de 1933.

3. Los pastores buscan la protección de Krishna de la lluvia. Krishna como montaña protectora o terreno más alto por medio del cual las tremendas fuerzas de la naturaleza pueden ser encaradas. En esta imagen de un intenso reconocimiento psicoespiritual se pueden observar distintos niveles de miedo y tranquilidad. Miniatura, c 1700, India.



Tormenta

En el invierno de 1842, el gran artista británico J. M. W. Turner era un pasajero en el vapor de ruedas *Ariel* cuando este zarpó del puerto de Harwich en medio de una tormenta de nieve. Turner refirió después que, al igual que Odiseo, había pedido a los marineros del barco que lo ataran al mástil para poder observar el turbulento tiempo. Esta pintura, de pinceladas casi abstractas que evocan la nieve y las olas arremolinadas, fue el registro del artista de su sufrimiento de cuatro horas a merced de la tormenta (Bockemühl, 69).

Las tormentas se definen como violentas perturbaciones atmosféricas que traen lluvia, granizo o nieve, a menudo acompañadas de fuertes vientos, truenos y rayos. La tormenta, que trasciende la iniciativa y el control humanos, puede ser un fenómeno meteorológico espectacular, lo que la convierte en metáfora natural de convulsión espontánea en los asuntos comunes de la vida que puede resultar aniquiladora o trasformativa.

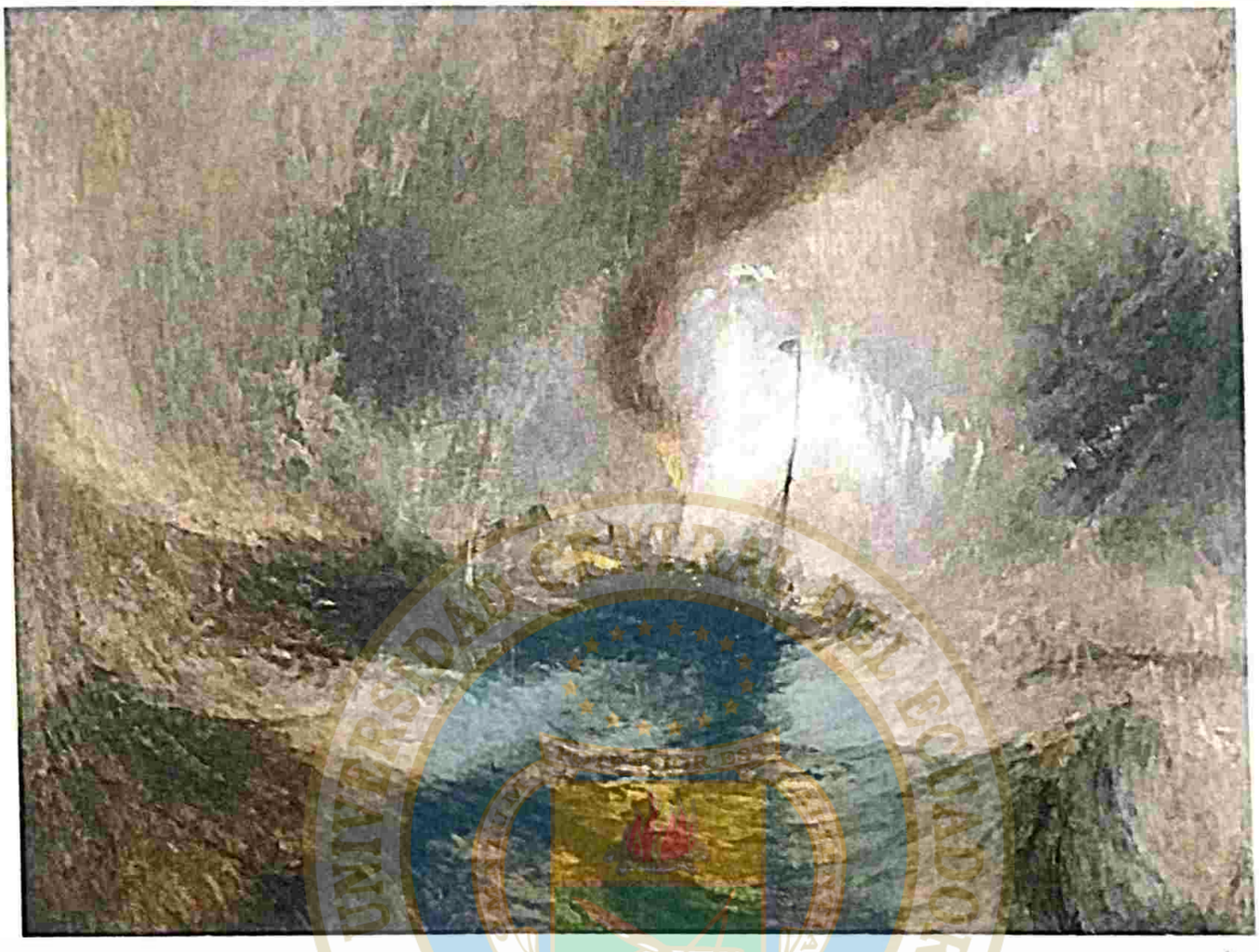
En todo el mundo, las tormentas eran consideradas manifestaciones de lo sagrado, las expresiones del poder celestial y generativo de las que participaba el reino terrenal. Los dioses de las tormentas que empuñaban rayos eran personificaciones de un aspecto de la naturaleza, capaces de volar y de violentos actos de destrucción; no obstante, los mismos dioses eran los responsables de ofrecer la lluvia vivificante. En muchos casos, los dioses de las tormentas habían evolucionado o eran hijos de los dioses del cielo creadores y desposaban a la Gran Madre, con lo que pasaban al estado de fertilizadores de la tierra y fuentes de la energía vital y del orden universal (EoR, 9:488). A menudo relacionados con animales míticos como el toro y el carnero, que encarnaban dichas energías dinámicas, estos hijos del poder cósmico se convirtieron en salvadores, sanadores o dioses de la vegetación que morían y resucitaban en cada nuevo año agrícola (Stevens, 182).

Las tormentas de la literatura suelen significar la confusión interna, la aflicción y el eros de un personaje. Los alaridos enfurecidos del rey Lear se mezclan con el estruendo de la violenta tormenta cuando sus dos hijas mayores le traicionan. En *Cumbres borrascosas*, las violentas tormentas reflejan la atmósfera borrascosa de la pasión erótica entre Heathcliff y Cathy. Dorothy, que había quedado huérfana, encuentra su mundo al revés cuando el vórtice de un tornado la lleva al fantástico País de Oz.

De forma simbólica, la tormenta evoca la tensión psíquica que crece poco a poco hasta estallar o las irrupciones más súbitas de las potentísimas energías transpersonales. Estas tempestades pueden dejar devastado o inundado el paisaje psíquico y también son capaces de imprimirle frescura y limpiarlo. Las nubes tormentosas que oscurecen el afecto latente pueden presagiar un conflicto explícito o una guerra declarada dentro de la psique y logran manifestarse en una caótica tormenta de igual intensidad fuera de ella. De forma análoga, hablamos del distante estruendo de las fuerzas armadas y de los vientos racheados del cambio. Los rayos pueden golpear como los catastróficos reveses del destino, pero también como *insight* revelador. La inactividad creativa y emocional se resuelve con irrupciones catárticas de la libido que llegan como un diluvio de lluvia fecunda. Como queda plasmado en la obra de Shakespeare *La tempestad*, la tormenta conjura las energías de los espíritus elementales, la violencia agotada y el orden alterado. Así habla el mago Próspero al provocar tormentas:

> *... he nublado*
> *el sol de mediodía, desatado fieros vientos*
> *y encendido feros guerra*
> *entre el verde mar y la bóveda azul!...*
> (5.1.48-50)

Berrin, Kathleen y Esther Pasztory. *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. Nueva York y San Francisco, 1993. / Bockemühl, Michael. *J. M. W. Turner: 1775-1851*. Colonia, 1993. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue*. Princeton (Nueva Jersey), 1999.



1



2

1. *Tormenta de nieve (vapor frente a la bocana del puerto)*, de J. M. W. Turner, óleo sobre lienzo, 1842. Inglaterra.

2. La piedra volcánica es un medio adecuado para este relieve del dios de las tormentas procedente de Teotihuacan, México. La lengua bífida, los cuatro dientes superiores apuntados y el labio superior fruncido evocan una divinidad relacionada con la guerra y sus guerreros y con el agua, la tierra y la fertilidad. Tlamilolpa-Metepec, 200-750 d. C. (Berrin, 171).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1
QUITO

Trueno

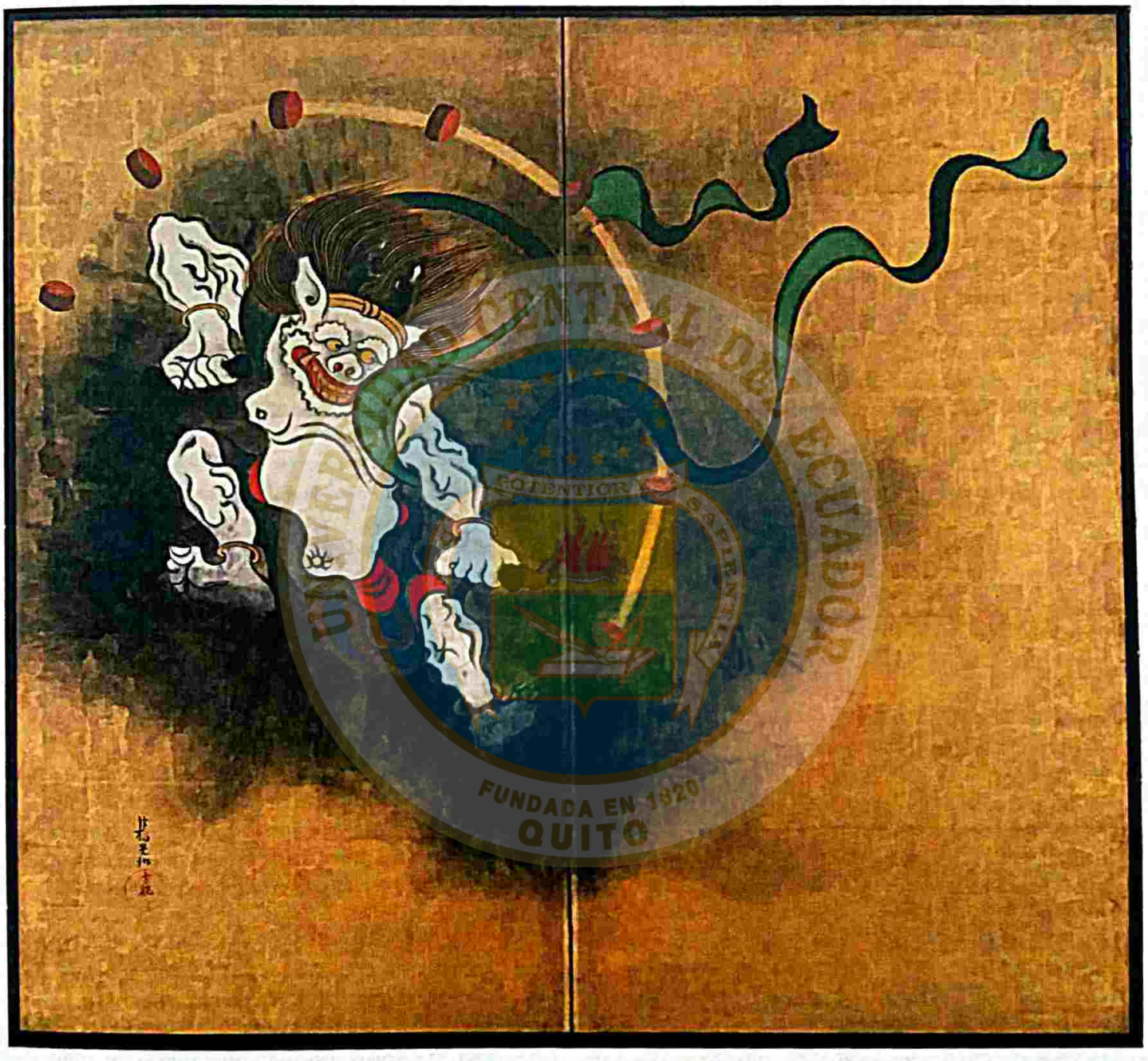
De tempestuoso semblante, el dios japonés Raijin fabrica truenos aporreando un gran aro de tambores. El estrépito de los truenos aún puede acobardarnos. Si bien la ciencia ha explicado el trueno como la expansión explosiva de aire caliente en la trayectoria del relámpago, antiguamente era la firma de los dioses supremos, trascendentales: Thor, Zeus, Yaveh, Indra, Baal y Taranis. Siempre ambivalentes, los dioses del trueno y del rayo podían traer muerte y destrucción o fertilidad y nueva vida al género humano y su entorno.

El trueno, por sí solo, era la voz del todopoderoso, majestuoso y aterrador, que sonaba de distintas formas como expresión de ira, aprobación o simplemente como presencia. Los Upanisads del hinduismo (Brijad Aranyaka 5, 2, en la obra de Radhakrishnan) cuentan que el padre cósmico original Prajapati instruyó a sus descendientes —dioses, seres humanos y demonios— mediante tres truenos idénticos, que cada clan interpretó de forma diferente según las necesidades de su naturaleza. «Conteneos», escucharon los dioses ingobernables; «Dad» fue lo que entendieron los hombres avariciosos que el trueno les decía; «Sed compasivos» fue el mensaje que recibieron los crueles demonios.

Algunos pueblos han imaginado que el sonido del trueno es el bramido de un toro divino, el batir de las alas de un pájaro del trueno gigante, el rugido de un jaguar mágico o el retumbo de las ruedas del gran carro de Thor al atravesar los cielos tirado por enormes cabras. En el *I Ching, el libro de las mutaciones*, el trueno es el símbolo de un gran trauma físico o psíquico, que puede aterrar y desorientar o aturdir temporalmente al espectador, pero también logra fomentar la reflexión y la introspección. En la naturaleza, las tormentas con truenos preceden a las lluvias de primavera y vuelven a despertar la divina fuerza vital (Wilhelm, 298). El mismo tema aparece en los rituales de los indios pawnee de las grandes llanuras de Estados Unidos, que creían que en invierno los dioses abandonaban la tierra. El primer trueno de la primavera anunciaba que los dioses por fin estaban regresando y la gente les preparaba de inmediato una ceremonia de bienvenida. Canciones, ofrendas de sacrificios, recitaciones de la historia sagrada y la incensación con humo sagrado señalaban el gran momento.

El trueno evoca los portentosos rumores de la psique, una palmada que despierta la atención de nuestra consciencia adormecida. El trueno significa movimiento, liberación, una irrupción o una ruptura, que traslada energía y hace que las cosas fluyan o, por otra parte, presagia violentas tormentas, caos psíquico, una disminución de la prosperidad. Todo lo que es tormentoso trasciende el ruido ordinario de la existencia cotidiana, resonando en las capas profundas de la memoria como cascos imponentes, cánones bélicos, aplausos sublimes. El trueno es eléctrico, caliente, revelador, lleno de relámpagos, nos estremece hasta lo más hondo y nos deja atónitos.

Radhakrishnan, S. *The Principal Upanishads*. Nueva York, 1953. / Wilhelm, Richard y Cary F. Baynes. *The I Ching: or, Book of Changes*. Nueva York, 1950. [Trad. esp.: *I Ching. El libro de las mutaciones*. Barcelona, 2001.]



Raijin, el dios japonés de los truenos, detalle de *Dios del viento y dios del trueno*, de Ogata Korin (1658-1716), pintura sobre biombo, Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Relámpago y rayo

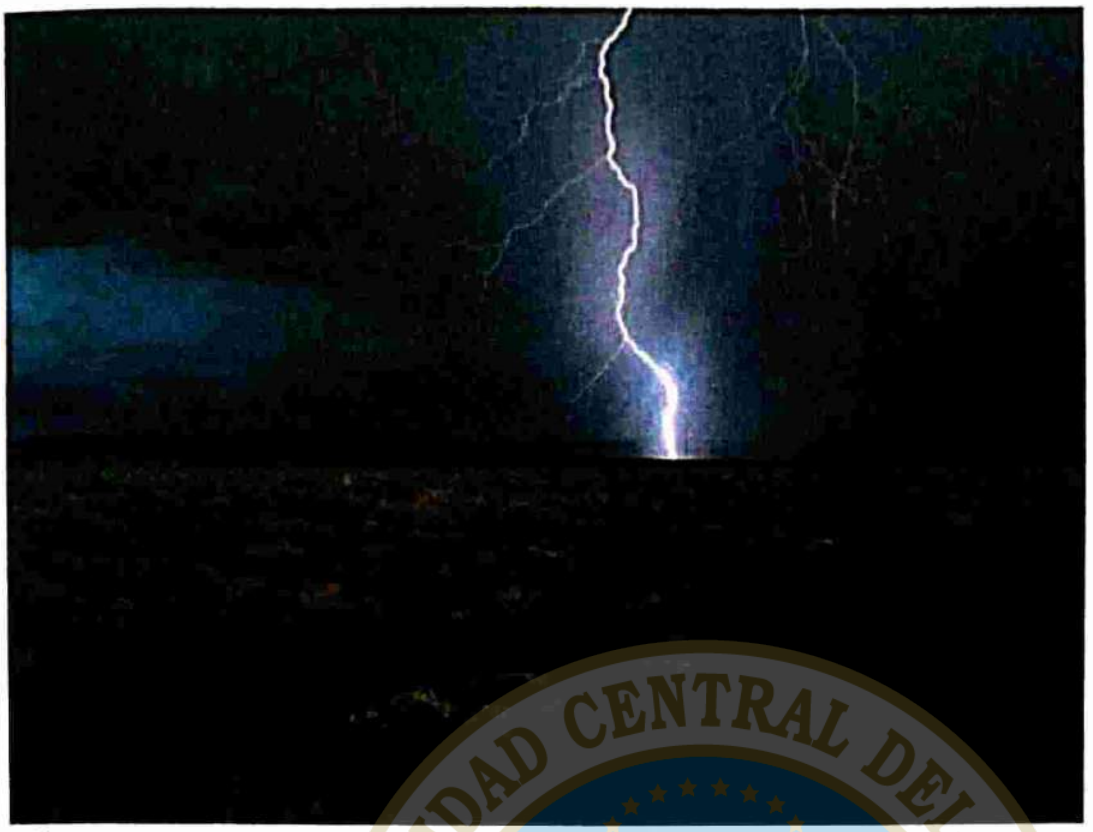
El brillo, la velocidad, el carácter inopinado y el poder mortal del deslumbrante e imponente rayo han sido atribuidos a divinidades como Baal, que está de pie en su montaña cósmica por encima del abismo acuático blandiendo su maza de relámpagos en una mano y una lanza de rayos en la otra. En la parte superior, la lanza parece abrirse en los brotes de un árbol que verdea, y sugiere la fuerza del relámpago, no solo como arma para rechazar el caos y las fuerzas perversas, sino también como un medio para fertilizar la tierra y liberar las aguas salvadoras (ARAS, 2cf.006). El mito mexicano sitúa el descubrimiento del maíz en el momento en que un rayo hendió una roca y la abrió revelando la semilla original (Miller, 106). A veces el relámpago se equipara a la fecunda eyaculación del dios viril. El símbolo chino del rayo, *shen*, hace referencia a las fuerzas positivas y expansivas del universo que, al acompañar a la lluvia, mantienen la vida (EoR, 12:203f).

Desde el punto de vista de la física, el rayo es una descarga repentina y visible de electricidad atmosférica. Las masas de aire situadas dentro de las nubes tormentosas son objeto de un calentamiento y un enfriamiento violentos, que originan la separación de cargas eléctricas positivas y negativas. Estas se acumulan en diferentes partes de la nube y cada cierto tiempo saltan para aproximarse, generando un calor y una luz intensos cuando se encuentran. El relámpago resultante se produce casi siempre dentro de las nubes o entre ellas, pero a veces algunas partículas con carga negativa saltan al suelo, y hacen que las partículas con carga positiva se acumulen en la tierra; la carga positiva, que salta para completar el circuito eléctrico, se traduce en un relámpago «negativo por tierra». El calor del rayo junta el nitrógeno y el oxígeno, formando nitrato y otros compuestos que infunden la lluvia y reponen los nutrientes del suelo *(Compt)*. El insólito rayo inverso sucede cuando las cargas *positivas* se precipitan de la nube al suelo, creando un canal de rayos por el que los electrones vuelven disparados desde el suelo a la nube. La polaridad inversa tiende a llevar más carga y está relacionada con misteriosas luces caprichosamente llamadas duendes, elfos y gnomos que flotan sobre las tormentas (Blakeslee, 1).

El aspecto más destructivo del relámpago se representa como un rayo, un único destello que simboliza la terrible espada veloz o la crepitante arma arrojadiza de una poderosa divinidad imponiendo un justo castigo. Los rayos parten árboles, incendian bosques, destrozan edificios y matan a personas. Como prueba de su capacidad simbólica de nivelar, el rayo suele alcanzar el objeto más alto en su trayectoria. En el hinduismo y el budismo, el rayo está encarnado por el *vajra*, un arma de transformación espiritual que destruye sin piedad las ilusiones exageradas del yo (Beer, 233). La imaginación concibe el relámpago como una revelación de lo divino o un presagio de desastre. A veces el relámpago señala la progresión de vientos fuertes y de violentas tormentas, va seguido de ensordecedores repiques de truenos y evoca cambios inesperados y arrolladores en el paisaje físico o psíquico (OC, 9/I:554, 558).

Pero los relámpagos también son la quintaesencia de la iluminación. El chamanismo enseña la experiencia mística de *qaumaneq* ('relámpago') que, al contactar con lo inconsciente, abre los reinos psíquicos de la clarividencia (EoR, 9:487s). El relámpago es advertencia y aclaración, irrupción de la naturaleza, decisiva y electrizante. «Alcanzado por un rayo» es la expresión con la que describimos no solo la estupefacción y un trauma paralizante, sino también la intuición que «viene como una ráfaga», la súbita conciencia que «da en el clavo» y esas pasmosas percepciones internas, inspiraciones y conversiones que representan nuestras propias iluminaciones.

Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Londres, 2005. / Blakeslee, Sandra. «Lightning's Shocking Secrets; Clues to Tornadoes and Other Mysteries». *The New York Times*, 18 de julio de 2000. / Miller, Maryy Karl Taube. *An Illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Nueva York, 1993.



1



2

1. *Lightning Field* (Campo de relámpagos), de Walter De Maria, una escultura permanente situada en el suelo que consta de cuatrocientos postes de acero inoxidable dispuestos en una retícula que mide 1,6 km x 1 km; la altura media de los postes es de 6,22 m, y las puntas de los mismos forman un plano uniforme. 1977, Nuevo México. Fotografía de John Cliett. © Dia Art Foundation.

2. El repentino, peligroso y vigoroso rayo es la esencia de los dioses creadores como Baal, dios de la antigua Canaán (Siria). Sujeta la lanza de los relámpagos o simplemente el rayo con la mano izquierda. En la mano derecha blande una maza; una daga sobresale de su cinturón. Relieve en piedra caliza, 1600-1400 a. C.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Arco iris

Cuando traiga nubes sobre la tierra y se vea el arco en las nubes, recordaré mi pacto entre yo y vosotros y cada criatura viva toda de carne; y las aguas no volverán a ser diluvio para destruir toda carne.
Génesis, 9:15

Tras la tormenta, el arco iris aparece, emblema de una promesa. Así sucedió en la historia bíblica del diluvio y así ha sido desde entonces. El arco iris es símbolo de renovación, de los cambios de la Alianza entre el cielo y la tierra que transmutan el corazón y el *eros*.

El arco iris se forma cuando la luz del sol (o de la luna) da contra una «pantalla» de gotas de lluvia, de llovizna o de niebla. Las pequeñas gotas hacen de prisma, refractando y después reflejando la luz blanca del sol. Un observador colocado entre el Sol y la lluvia aprecia la aparición de un arco de colores concéntricos: el diáfano espectro que forma el arco iris.

Los poetas han llamado al arco iris «matices del cielo», «reluciente manto de felicidad» y «calidoscopio celestial» (Whelan, 23, 26, 62). El Apocalipsis describe un arco iris como una esmeralda que rodea el trono de Dios. La alquimia representa el arco iris como una forma de la *cauda pavonis* o cola de pavo de brillantes tonalidades, haciendo alusión al lapislázuli que une todos los tonos (OC, 14:1, 51-52). Los budistas tibetanos hallan en la efímera translucidez del arco iris una indicación del espíritu que trasciende la naturaleza de la realidad, el «cuerpo de arco iris» que se logra mediante la intensa y solitaria meditación. El deseo desaparece, reemplazado por la luminosa consciencia y una felicidad tan completa que si uno muere en ese estado, el propio cuerpo se disuelve y se convierte en una luz irisada, de modo que solo quedan el cabello y las uñas.

Para muchos, sin embargo, el arco iris representa el puente imaginal que une el mundo visible y todo lo que es invisible, mágico y sobrenatural. La fantasía puebla los perímetros invisibles del arco iris con ángeles, hadas y elfos que guardan el abundante tesoro, el brillante oro y las luminosas perlas de la sabiduría, la creatividad y el juego veleidoso. Los mitos han descrito el arco iris como la carretera por la que los emisarios celestiales de la psique llevan sus mensajes a la consciencia. Desde el puente del arco iris, la pareja japonesa divina que forman Izanagi e Izanami remueve al mar primigenio del potencial con una cuchara enjoyada cuyas pequeñas gotas se fusionan con la materia viva. Los espíritus de las kachinas hopi, o antepasados, bajan desde el reino celestial de los muertos a la tierra de los vivos por el arco iris, cuyo equivalente terrenal es la escalera que desciende a la kiva.

Con todo, el arco iris es patéticamente evanescente. El mito nórdico del Ragnarök describe como el puente del arco iris se desploma bajo el peso de los insurgentes hijos de los gigantes que vienen a destruir la tierra al final de los tiempos. ¿Indica acaso la historia que las energías del pacto encarnadas por el arco iris de la Alianza podían volver al estado de caos del diluvio? Mientras tanto, las tonalidades pasmosas y diferenciadas del arco iris continúan materializándose, difuminándose y reapareciendo una y otra vez, y sugieren el proceso teñido de emoción entre lo conocido y lo desconocido que es nuestro frágil puente de posibilidad expansiva.

Lee, Raymond L. y Alistair B. Fraser. *The Rainbow Bridge*. Pensilvania, 2001. / Whelan, Richard. *The Book of Rainbows*. Cobb (California), 1997. / World Meteorological Organization. *International Cloud Atlas. Abridged Atlas*. Ginebra, 1956.

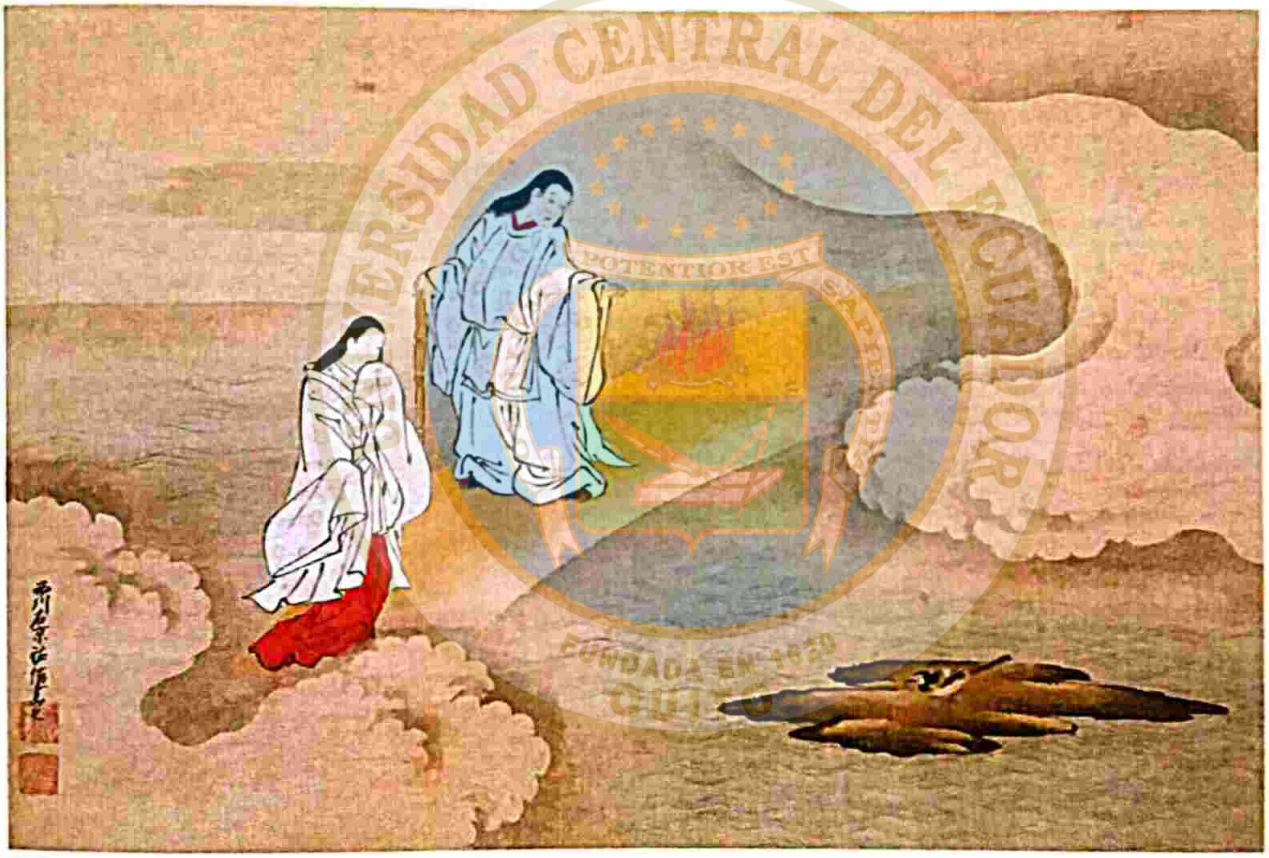
1. El arco iris, símbolo divino de la Alianza sobre la tierra antes inundada, hace una promesa a Noé y sus hijos. Iluminación de un manuscrito del Génesis de Viena, siglo VI, Siria.

2. En Japón, las divinidades creadoras hermano-hermana de Izanagi e Izanami se hallan sobre el puente del arco iris celestial para remover el mar cósmico. Un ave sagrada está posada en medio de la isla de Japón y se funde fuera del agua. Rollo colgante de Nishikawa Sukenobu, siglo XVIII, Japón.

3. Tocando la tierra, un brillante arco de gotas de lluvia prismáticas. Fotografía de Rohin Jaqua.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

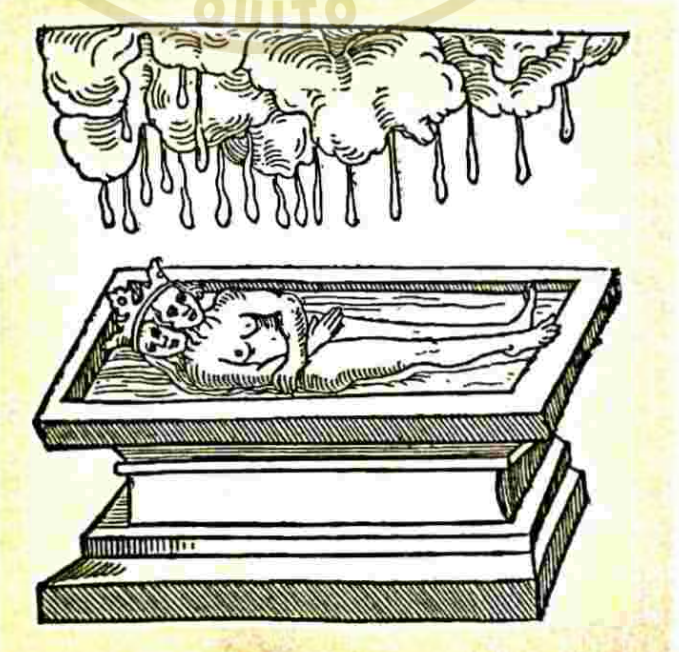
Rocío

Eos, la diosa alada del alba, vierte rocío de dos ánforas idénticas mientras sobrevuela la tierra. La encantadora levedad de la imagen plasma la gracia celestial de la diosa que trae la renovadora humedad de lo alto a la tierra.

La ciencia ha descrito el rocío como pequeñas gotas del aire nocturno que se condensan en las superficies frescas. Este misterio de la oscuridad que deja toda la flora reluciente al alba ha contribuido a la fuerza simbólica del rocío. Para los antiguos, el refrescamiento y el bálsamo refrescante del rocío daban fe de la visitación y el don divinos (de Eos, o de Iris, la mensajera del arco iris, o de Nut, la estrellada y global egipcia en su aspecto de cielo-noche). Debido a su fuente celestial, otros veían en el rocío un tónico y una panacea, incluso un espejo místico en el que el mundo se reflejaba. La literatura budista habla de cómo surge Kuan Yin del centro del loto con su ánfora de dulce rocío de la compasión (Matthews, 94). Etéreo y evanescente, el rocío, que se desvanece con la aparición del Sol, fue el alimento imaginal de los espíritus o la forma que el alma adoptó tras la cremación del cuerpo (ERE, 4:698).

La relación del rocío con la noche y el alba también lo ha convertido en presagio de intervención e iluminación transpersonal. En el Éxodo bíblico, el rocío anuncia el maná, el pan que Dios envía para alimentar a los israelitas en el desierto: «y a la mañana descendió rocío en derredor del real. Y cuando el rocío había ascendido, he aquí sobre la faz del desierto una cosa menuda, parecida a un copo, blanca como la escarcha» (16:13-14). Para los primeros cristianos, el rocío simbolizaba el don del Espíritu Santo, un favor del cielo que revitalizaba las almas agostadas. Inspirándose en parte en estas, la alquimia descubrió en el rocío un sinónimo del *aqua sapientiae*, la veleidosa agua de la sabiduría (Abraham, 53). El rocío no era una mera forma intelectual de conocimiento, sino que incorporaba valores sentimentales y aludía a la capacidad de la psique para refrescar y reanimar la personalidad marchita por la inconsciencia del material de su alma. La iluminación de estos contenidos, como brillantes gotas de rocío, representa la «humedad que anuncia el regreso del alma» (OC, 16:483ss).

Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Matthews, John. *The Grail: Quest for the Eternal*. Nueva York, 1981.





2

1. El rocío que cae del cielo indica resurrección, la posibilidad de una nueva forma de encarnarse tras la muerte de la vida anterior. Xilografía del texto alquímico *Rosarium Philosophorum*, 1550, Alemania.

2. Un jarrón griego representa a Eos, la diosa del alba, vertiendo rocío sobre la tierra, una bendición conocida por cualquiera que se levante temprano y camine descalzo sobre la hierba.

Niebla

Esta monumental pintura japonesa invita a adentrarse en el mundo de la niebla. Desde la derecha, partimos de la negrura imponente, pasamos por un oscuro plano medio a unos trazos y una translucidez delicados hasta lo que finalmente parece ser una luz brumosa. El simbolismo de la niebla es igualmente variable.

Las imágenes más oscuras surgieron en Escandinavia, donde Niflheim, un mítico yermo de niebla y bruma glaciales poblado de monstruos, también incluía el reino de los muertos (Orchard, 118). «Sentir niebla en la garganta» fue la metáfora de Robert Browning para describir la proximidad de la muerte (en *Prospice*). La niebla puede ser obra de los seres demoniacos de los cuentos de hadas o rodear a las brujas de Shakespeare, que hablan de la «niebla y el sucio aire» (*Macbeth*, 1.1.16). En las leyendas asiáticas puede representar extraños estados en los que aparecen espíritus (Biedermann, 139). Sin embargo, la niebla suele representar un estado entre lo real y lo irreal; es lo contrario de la brillante luz de la certeza.

Pese a que la niebla parece vaporosa, la sentimos porque está formada por la condensación de diminutas gotas de agua en torno a partículas de polvo microscópicas en el aire. Su base se halla sobre el suelo o cerca de él y su simbolismo no guarda relación con el cielo sino con el reino terrenal. T. S. Eliot imaginó que la niebla era un gato amarillo que frotaba «su lomo contra el cristal de la ventana» y finalmente «se enroscaba en cuanto estaba en casa y se quedaba dormido» (Eliot, 4). El poeta contemporáneo Nan Hunt hace referencia a la niebla como «el envoltorio de la momia de suave color blanco/ que hace alusión a la resurrección».

La niebla no favorece la acción directa, sino que genera una conciencia más lenta y más cauta. De forma simbólica, el mundo del pensamiento racional claro da paso a la ensoñación, la ambigüedad, un tipo de conocimiento con más matices. Este conocimiento quizá sea más valorado en Oriente que en Occidente. Así lo expresa el maestro del zen Keizan Zenji:

Aunque las claras aguas se extienden hasta el
vasto cielo azul otoñal
¡Cómo pueden compararse a la brumosa luna
de una noche de primavera!
La mayoría de la gente quiere tener una
claridad pura,
Pero borre cuanto quieras, que no podrás
vaciar la mente.
Maezumi, *iii*

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism.* Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, 1993.] / Eliot, T. S. *The Love Song of J. Alfred Prufrock, The Complete Poems and Plays: 1909-1950.* Nueva York, 1952. / Hunt, Nan. *What Will You Do?* Poema original inédito. © Nan Hunt. / Maezumi, Hakuyu Taizan. *The Hazy Moon of Enlightenment: On Zen Practice III.* Los Ángeles, 1977. / Orchard, Andy. *Dictionary of Norse Myth and Legend.* Londres, 1997.



La niebla es el medio en que los elementos de un estudio de la naturaleza clásico japonés se oscurecen y se materializan. *Bosque*, de Senju Hiroshi, pintura en *fusuma* (puerta corredera), 2001.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nieve

En el precioso grabado de Hiroshige, la suspensión de los copos de nieve en el aire sugiere una casi mágica detención en el tiempo. La nieve anuncia el invierno, la estación que ralentiza el mundo. El movimiento ineludible de la nieve se aquieta a medida que se acumula, flota y bloquea el camino donde le place: «Como un poco de nieve, apilada por todas partes, luego se convierte en una montaña» (Shakespeare, *El rey Juan*, 3.4.176).

La nieve está formada por cristales de hielo que proceden del vapor atmosférico y caen en copos. La estructura cristalina de los copos de nieve evita que formen una masa compacta, lo que se traduce en resquicios de aire que hacen de la nieve un excelente aislante del calor. Al «cubrir como un manto» la tierra, la sigilosa nieve parece aislar los sentidos de las distracciones del mundo exterior. El paisaje cubierto de nieve parece estar durmiendo, incluso soñando. En el cielo de las estaciones, la inercia del invierno nevado precede el despertar de la primavera.

Con todo, la nieve también puede mostrar una actividad sorprendente y brillar, hacer piruetas, soplar, y transformar entornos de tan variadas formas como sus propias configuraciones físicas, de tal manera que algunas culturas como la inuit tienen un sinfín de maneras diferentes de describir el término *nieve* (Hall, 103). La nieve es ambigua: mágica y peligrosa, amable y arrolladora. Puede enterrar todo debajo suyo, aunque conserva cierta afinidad con las alturas y se aferra a las azoteas y a las ramas de los árboles, remolonea en la cima de las montañas en todas las estaciones, dando una imagen de indiferente pureza y de majestuosa sabiduría.

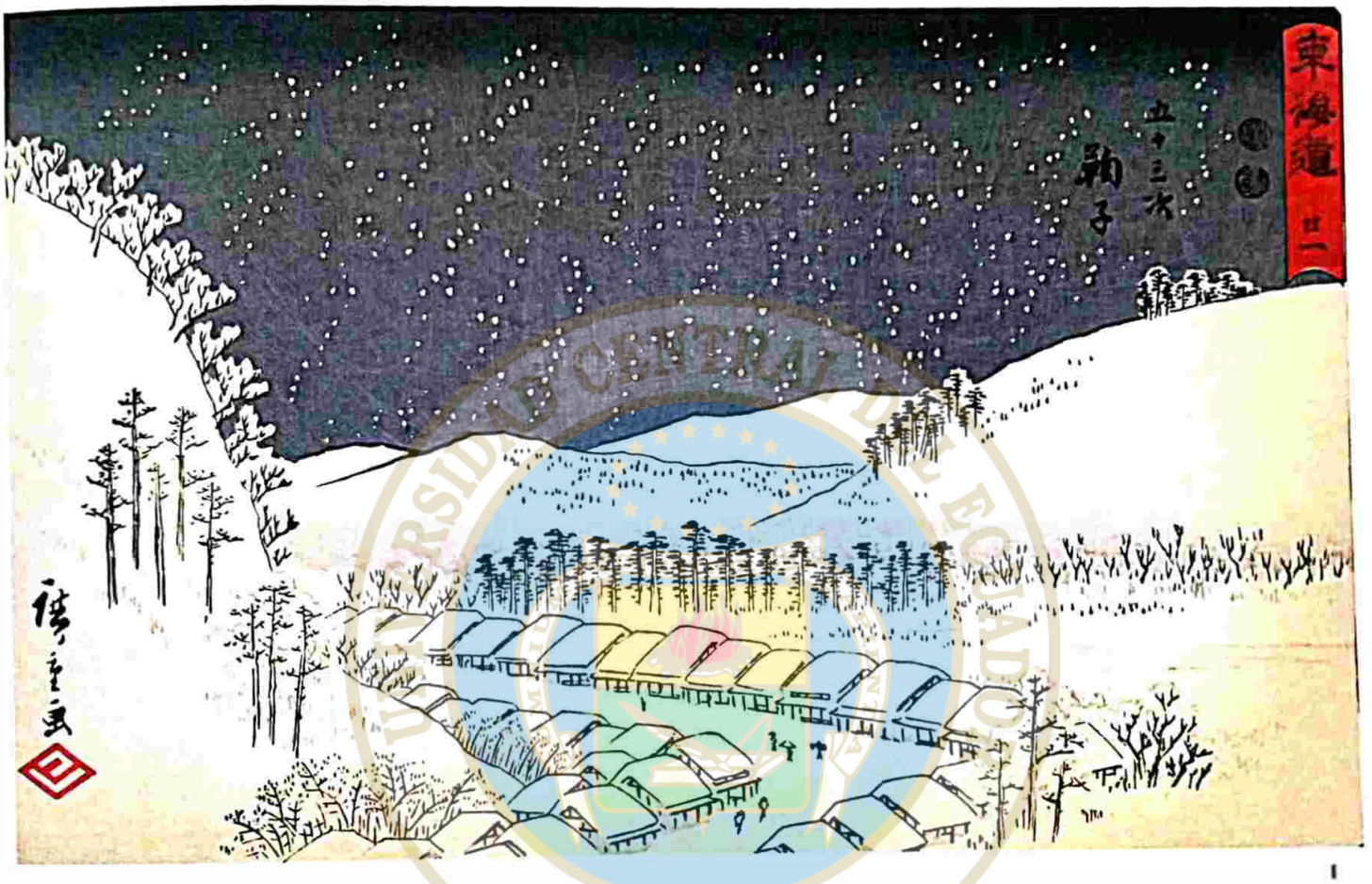
Por todo ello, el brillo de la nieve parece frío. Más parecido a la luz de la luna que a la del sol, la luz reflejada del blanco fresco de la nieve a menudo simboliza la pureza y el casto retraimiento del tibio tacto humano. De forma paradójica, la nieve también puede reflejar tanta luz que deja de alumbrar, pero en cambio ciega, crea bloqueos totales por la ventisca o quema los ojos que no están protegidos con gafas para la nieve. Al contener, como todos los símbolos, poderosos elementos opuestos, la nieve parece unir el fuego con el hielo. En muchas culturas del mundo, la nieve se convierte en la doncella de nieve, una forma regia pero distante del arquetipo femenino que inspira la pasión solo para drenar la sangre vital del afecto emocional de su enamorado. Su belleza, como la de la nieve, es fascinante aunque inhumana y potencialmente mortal. Por otra parte, la nieve puede representar el suelo helado psíquico como son los sentimientos reprimidos o disociados por un afán de protección. Solo a su debido tiempo, quizá, dichos sentimientos puedan descongelarse, cuando haya una conciencia capaz de soportar el derretimiento.

Leve, aunque también magnífica, la estética de la nieve inspira respeto y temor. Un poder formal y perfeccionista reside en el interior de los copos de nieve, en gran parte cristales hexagonales, todos y cada uno de ellos únicos. En *Puerta negra con nieve*, Georgia O'Keeffe revela que cada copo individual es como un emisario potencial de la belleza. Los copos de nieve pueden perfilar delicadamente las ramas de los árboles o los cables telefónicos o acumularse para reducir un paisaje entero a una topografía básica. Incluso el copo de nieve aspira a convertirse en esa forma espiritualmente perfecta que es la esfera. La nieve crea la belleza sencilla y activa las fantasías de transformación. Así podemos comprender por qué los alquimistas medievales se regocijaban tantísimo cuando veían el sublimado blanco caer como la nieve de repente en sus retortas, un acontecimiento clave en la elaboración de la escurridiza piedra filosofal (Abraham, 184).

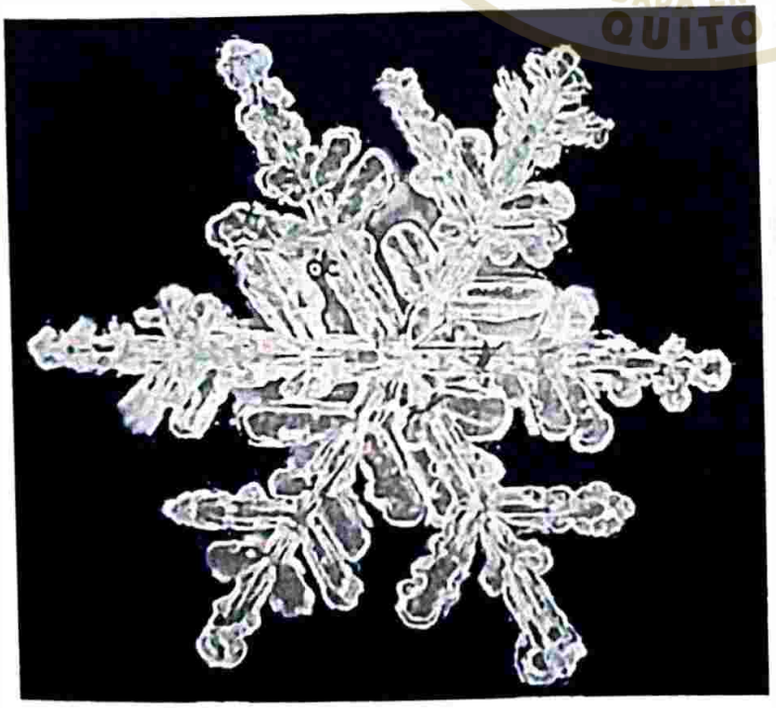
Abraham, Lyndy. ***A Dictionary of Alchemical Imagery.*** **Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Hall, Edward T.** ***The Silent Language.*** **Greenwich (Connecticut), 1963. [Trad. esp.:** ***El lenguaje silencioso.*** **Madrid, 1989.]**

1. Diminutos cristales de nieve casi imperceptibles se acumulan para transformar todo el paisaje. *Nieve cayendo en un pueblo, Mariko, estación n.º 21,* de *Las 53 estaciones del camino de Tōkaidō, de Hiroshige*, xilografía, 1851-1852, Japón.

2. Un copo de nieve, mágico en su cristalina belleza.



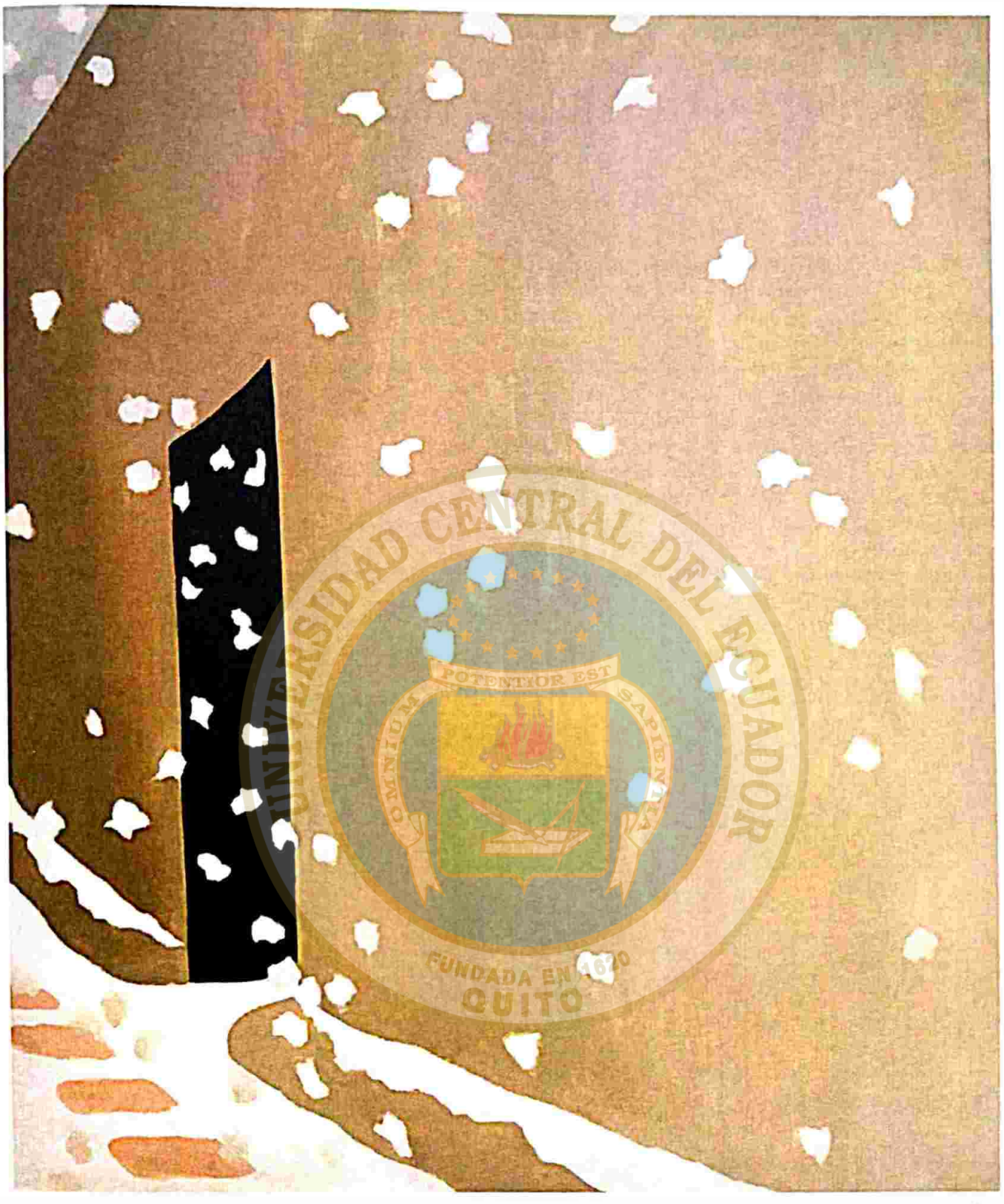
1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



4

3. El artista David Hammons con copos de nieve que firmaba y vendía en la ciudad de Nueva York. *Blissard Ball Sale* (Venta de copos de la ventisca), 1983, Estados Unidos.

4. El casi imperceptible movimiento de la nieve revela que cada copo es una creación efímera pero única. La ciencia nos dice que no hay dos copos idénticos. *Puerta negra con nieve*, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre lienzo, 1955, Estados Unidos.

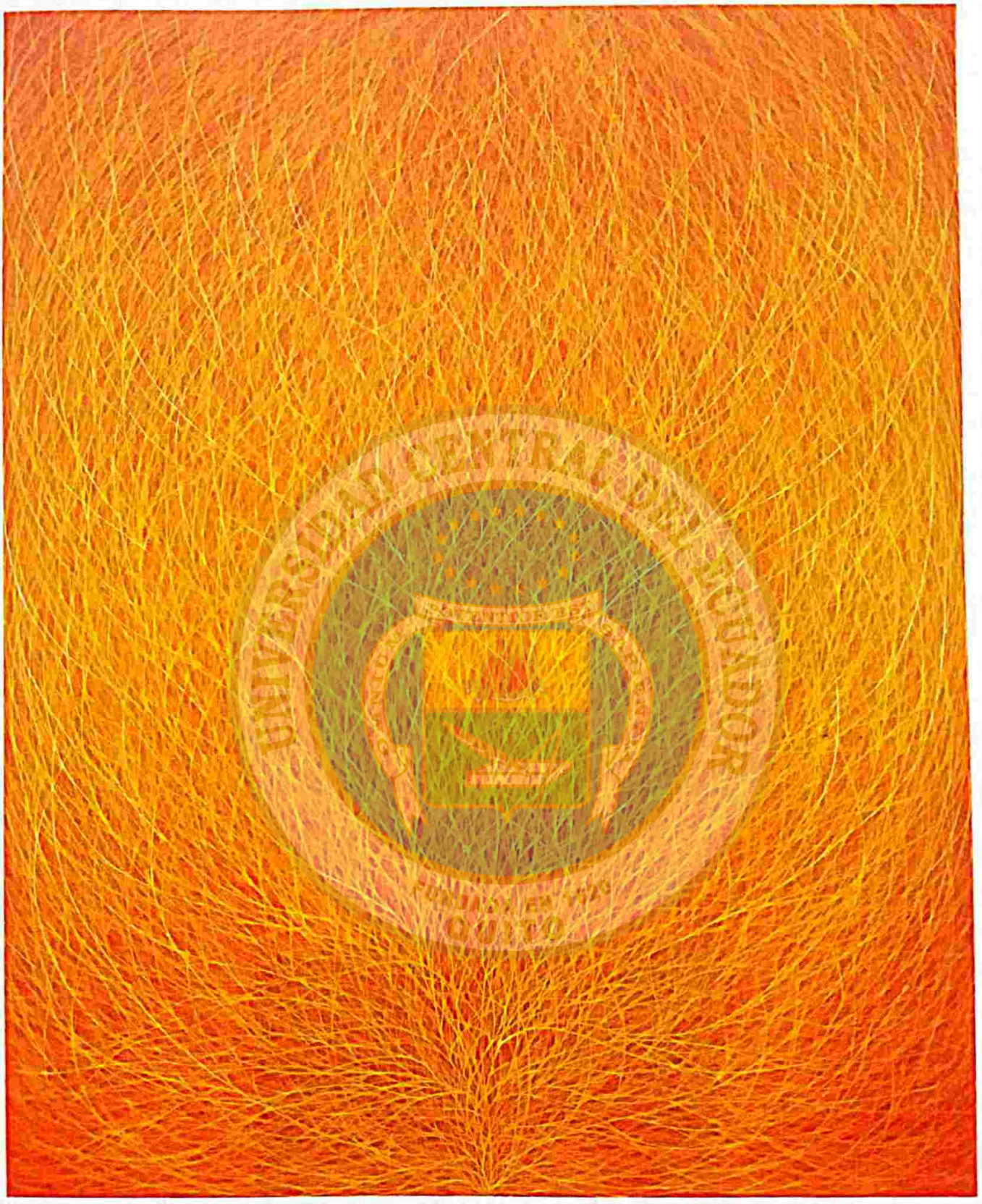
3

Fuego

El fuego ilumina la naturaleza con el calor del sol, el brillo de las estrellas y los destellos de los rayos, hierve y arde lentamente en las regiones subterráneas, estalla de forma espontánea en incendios de bosques ondulados o en inmensos infiernos. En cierta medida, todas las cosas vivas son fertilizadas, templadas, maduradas o destruidas por distintos tipos de fuego. Es probable que un millón de años antes de que los homínidos supieran cómo hacer fuego cebaran las ascuas de hogueras espontáneas y aprendieran «que el fuego podía ser manejado como un peligroso aliado» para ofrecer calor y luz, alejar a los depredadores e insectos y también como la «atracción hipnótica de una "actividad" llena de vida en el vacío de una noche sin luna» (Kingdon, 56). El fuego visible fue insinuando la presencia de un fuego invisible que da vida a nuestra esencia y se manifiesta en las variadas oscilaciones y excitaciones de la vida psíquica. La fricción enciende el fuego oculto de la madera y la piedra, como en nosotros mismos convierte la posibilidad en concepto.

Las primeras chispas del conocimiento humano de sí mismo coincidieron con el hecho de hacer fuego y cuidar de él. Por todas partes el fuego era imaginado como una divinidad, medio animal, medio espíritu, que vivía, respiraba, comía y se multiplicaba; un estafador de forma cambiante a quien atraemos y propiciamos. La diosa egipcia Sejmet muestra la ardiente ferocidad leonina del desierto, insufla vida en el faraón, exhala fuego en contra de los enemigos de este, sedienta de sangre se transforma en «la poderosa» como el Ojo vengador y candente del dios sol Ra (Hart, 187-188). El hinduista Agní, fuego primordial, calor vivificante de





2

1. La muerte y la cremación, así como el tapas o calor meditabundo del practicante tántrico, están plasmados en esta imagen de un manuscrito del *Bhagavata purana*, pintura sobre papel, e siglo XVII. Rajastán.

2. *Sin título*, de Karen Arm, acrílico y óleo sobre lienzo, 1997. Estados Unidos.

las aguas y las plantas, que se inmola a sí mismo como la llama contenida del hogar y el altar, se reencarnaba cada día a partir de los dedos de doncellas divinas que atizaban un simulacro de incendio de astillas, se intensifica como la rubicunda y chillona Rudra, la «feroz esencia del fuego», el abrasador fuego devorador, la fiebre de la locura, las violentas flechas de la muerte, la «fecunda furia sexual» y el ardor del asceta (EoR, 5:341; Kramrisch, 15ss, 78). Rodeado por un anillo de llamas, Siva, el Señor del Yoga, o Kali de la lengua roja, la diosa Tiempo, descubren nuestras ilusiones de existir haciéndolas bailar en la ceniza en los parajes de cremación sembrados de cadáveres. La perturbadora ambigüedad del fuego aplicada a los «maestros del fuego», y al fuego interno en la misma medida que al externo. *Azufre* era el término alquímico para denominar el fuego secreto, un agente colorante y que era la clave de la obra porque extraía la esencia vital de la materia. El azufre podía ser creativo, diabólico, curativo y fétido. Su fuego a veces es dorado y luminoso, y en ocasiones arde en las profundidades pero no irradia luz, o brilla pero no se consume. Estas son otras tantas formas de expresar el «elemento inflamable» y el «factor motor» desconocidos y subyacentes del misterio de la fuerza inconsciente y de la voluntad consciente (OC, 14:1, 146).

Tanto en los mitos como en la realidad, el fuego a veces solo destruye, pero a menudo del residuo purificado nace un nuevo mundo. El griego Heráclito imaginó una especie de éter ardiente como el constituyente primigenio del cosmos y el alma, como si ambos estuvieran compuestos por un fuego similar. Muchas religiones han descrito un espíritu divino que reside en nuestro seno como un fuego que puede ser atizado o sofocado. Debido a que la técnica para hacer fuego es el descubrimiento que nos define como seres humanos, en muchos mitos de la creación el fuego es descrito como un don inapreciable de los dioses, un descubrimiento fortuito o un robo gigantesco. Así como los materiales y las estructuras de las civilizaciones han sido construidos y renovados mediante la diestra utilización del fuego, del mismo modo la materia del ser es trabajada por los fuegos libidinales de los impulsos, instintos, afectos y deseos. «La naturaleza cambia por obra del fuego», escribió Eliade (p. 170), quien hizo de él la «base de las magias más antiguas» y el portador en su simbolismo, aún hoy en día, de nuestros terrores y esperanzas de transmutación.

Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. Chicago, 1978. [Trad. esp.: *Herreros y alquimistas*. Madrid, 2001.] / Hart, George. *Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Routledge (Oxford), 2000. / Kingdon, Jonathan. *Self-Made Man: And His Undoing*. Londres y Nueva York, 1993. / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.]



3



4

3. Un colérico y sulfúreo fuego llueve desde el cielo para destruir Sodoma y Gomorra, en una representación de la historia bíblica. *Paisaje con Lot y sus hijas*, detalle, de Ilerri met de Bles (c 1510-1572), óleo sobre tabla, Flandes.

4. *El paso por el fuego del purgatorio*, ilustración del manuscrito de *La divina comedia* de Dante, siglo XV.

Chispa

[...] Pobre del hombre, una chispa
De la inexistencia golpeado por la ira divina, [...]
Noche VII, p. 48 (líneas 964-965). (1742-1745), William Blake (Butlin, 54-55)

En la visión de Hildegard, el globo ardiente y brillante parecido a un ojo del Dios creador lanza una lengua de fuego que penetra en la oscura y caótica esfera, provocando la creación del cielo y de la tierra y encendiendo los corazones del género humano dentro del humilde terrón de arcilla, de modo que «cada alma es una chispa despierta procedente del gran fuego de la vida» (ARAS, 5Dk.199). Los orígenes del término *chispa* dan prueba de su naturaleza fértil y espermática, así como de su esencia vivificante y vital. El término griego *spargan* significa 'hincharse, pulular, abundar' y luego 'romperse o brotar', y también hace referencia a un brote o a la germinación de la vida vegetal. En latín, *spargere* es 'sembrar o esparcir', como las semillas de luz activadora pueden sembrarse en la oscuridad de la inmutabilidad o de la inactividad (Partridge, 645).

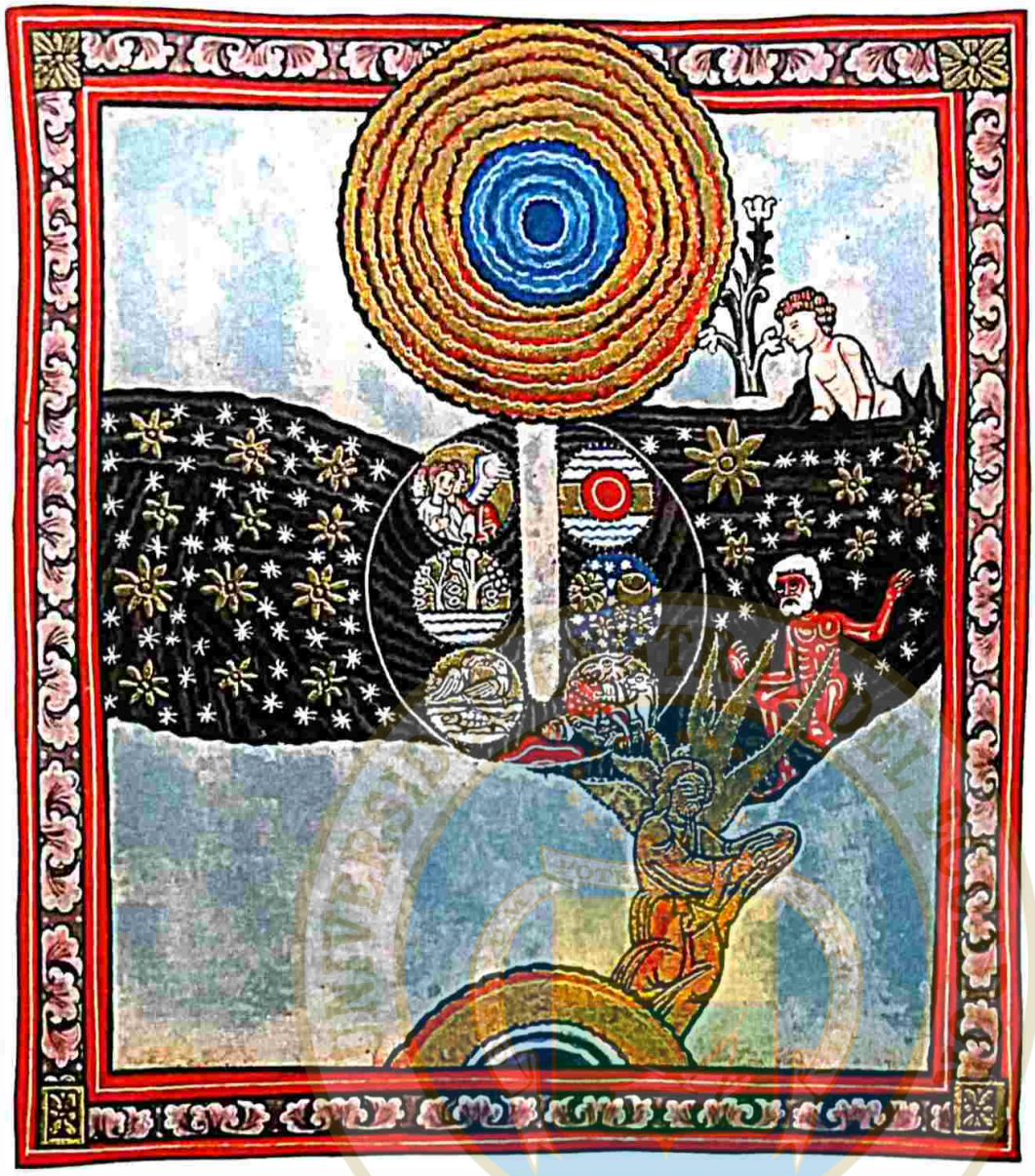
Una chispa es una partícula incandescente arrojada o restante de una hoguera, la más diminuta de las cuales, si se deja encendida en el hogar o en una hoguera al aire libre, puede revivir con ferocidad suficiente para consumir una casa entera o desencadenar un incendio forestal. Así, la chispa encarna el potencial incendiario de las ideas, que pueden plantar la semilla de un nuevo invento, un descubrimiento científico o una creación artística, así como hacer estallar una revolución tan profunda que baste para reconfigurar el orden del mundo entero. Las chispas vuelan cuando las cargas eléctricas opuestas se unen o se contraponen y cuando las pasiones se encienden entre dos personas, ya sea por amor, ira o enemistad.

Es posible imaginar el pavor y el respeto que inspiró a los antiguos humanos la primera vez que la fricción de dos piedras provocó chispas, como si estuvieran escondidas en lo más profundo. Muchas tribus nativas americanas veneraban el sílex, un cuarzo duro que echa chispas cuando se frota con acero, lo consideraban un dios del fuego y lo utilizaban como amuleto de la suerte para protegerse de la magia negra y como ayuda en la búsqueda del oro enterrado (MM, 20:2707). La herramienta de piedra y el bifaz prehistóricos estaban cargados de poderes misteriosos análogos a los del rayo, ya que los tres podían emitir chispas y herir. El meteorito, bola de fuego que cae sobre la Tierra como una chispa procedente del yunque, estaba considerado el producto del impacto nupcial entre el dios del trueno y la diosa de la tierra (Eliade, 29ss). A los herreros primitivos que forjaban herramientas sagradas a partir de este mineral sideral se los veneraba como dioses.

En la imagen de Blake, un trazo parecido a un relámpago labra un camino zigzagueante a través de la acuciante oscuridad terrenal, acabando en una brillante chispa con un radiante recién nacido, hecho un ovillo, en el centro. Así la chispa brota, irrumpe y crea un espacio de crecimiento potencial para el diminuto germen de nueva vida. Los filósofos griegos del siglo VI a. C. decían que el alma estaba hecha del fuego grandioso de Dios, abandonado o caído durante su creación, preso en la oscuridad de la materia, aguardando la restauración del reino de la luz. Esta chispa del alma formaba la piedra angular secreta del género humano, sin la cual no habría expiación (Rudolph, 109).

En la fantasía alquímica de la partícula, las chispas infinitesimales se encuentran en muchas formas en la tierra o sutilmente confundidas en las profundidades del agua oscura. Cuando se las contempla, estas chispas brillan en la oscuridad como los ojos de los peces y, cuando están juntas, forman el oro alquímico. Jung descubrió que estos procesos se correspondían con sus observaciones clínicas de los numerosos centros de la psique. Describen cómo un ser humano puede tomar consciencia de (o «juntar») la sustancia luminosa de la personalidad, extraída de las proyecciones complejas e inconscientes y conformar un todo más integrado (OC, 14:1, 42ss).

Butlin, Martin. *The Paintings and Drawings of William Blake: Text*. New Haven (Connecticut). 1981. / Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. Chicago. 1978. [Trad. esp.: *Herrerosy alquimistas*. Madrid. 2001.] / Partridge, Eric. *Origins*. Nueva York. 1958. / Rudolph, Kurt y R. McL. Wilson. *Gnosis: The Nature and History ofGnosticism*. San Francisco. 1983. / Siegfried, T. *Life's Story Starts with Chemistry ofthe Stars*. 2007. http://whyfiles.org/sie-gfried/story20/.



1



2

1. Visión iluminada de la chispa de la creación de Hildegard von Bingen (1098-1179). Del *Liber Scivias (Conoce los caminos del Señor)*, libro II, de un facsímil del siglo XII, Alemania.

2. Ilustración a la acuarela, detalle, de William Blake, de la obra de Edward Young *Las noches. Pensamientos nocturnos o Noches*, Noche VII, c 1795-1797, Inglaterra.

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL
FUNDADA EN 1620
QUITO

Alba

[...] Mira, amor, esas rayas envidiosas
Que atan las nubes rotas allá, por el oriente:
Las velas de la noche se consumieron
Y el alegre día despunta en las cimas brumosas.
Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Acto III, v 9-12

Aunque al principio parezca una simple atenuación de la oscuridad, el alba, el inicio del amanecer, señala un inevitable resurgimiento de la luz. Tanto si alude al incipiente universo o la momentánea variación de una idea o de un sentimiento en su más temprana percepción como si llama al interludio de la comunión engendrado por la prístina claridad y el centro compartido de toda la creación serena en el momento del orto, el alba evoca la anunciación, el principio, la aproximación y el nacimiento.

Entremezclando abigarradas apariencias de luz en el tejido del universo, el alba puede, por una parte, restablecer la forma y la textura de un mundo ordenado. Para algunos, cada alba es una nueva creación que la divinidad crea a partir del eco transformado de la noche. Por otra parte, en la primitiva tradición popular hindú el alba representa el embriagador encanto del poder primigenio de la existencia que introduce lo sorprendente, lo adorable por naturaleza, lo obstinadamente involuntario en el proceso continuo de la creación (Zimmer, 258). Y en la oscuridad ártica, durante los diez días en que el Sol desaparece tras el solsticio de invierno, los cazadores de ballenas inuit y sus mujeres se reúnen en las cubiertas de sus iglús a esperar el romper del alba, un jirón de luz que brilla y se desvanece de inmediato en el horizonte meridional, anticipando el regreso paulatino de la luz del día y una próspera época de caza en primavera (Lowenstein, 128).

La alquimia relaciona el alba con la operación de *separatio* y la ruptura del huevo cósmico que separa el cielo de la tierra. En la abertura, el intersticio del alba, nace la conciencia. El alba también es símbolo de la fase purificadora de la *albedo* o 'blanqueamiento'. De forma parecida, los sufrimientos de la iniciación en el bautismo acaban al alba, cuando los «recién nacidos» a los que se lava en la fuente y se viste con trajes de un blanco prístino asumen su nueva identidad.

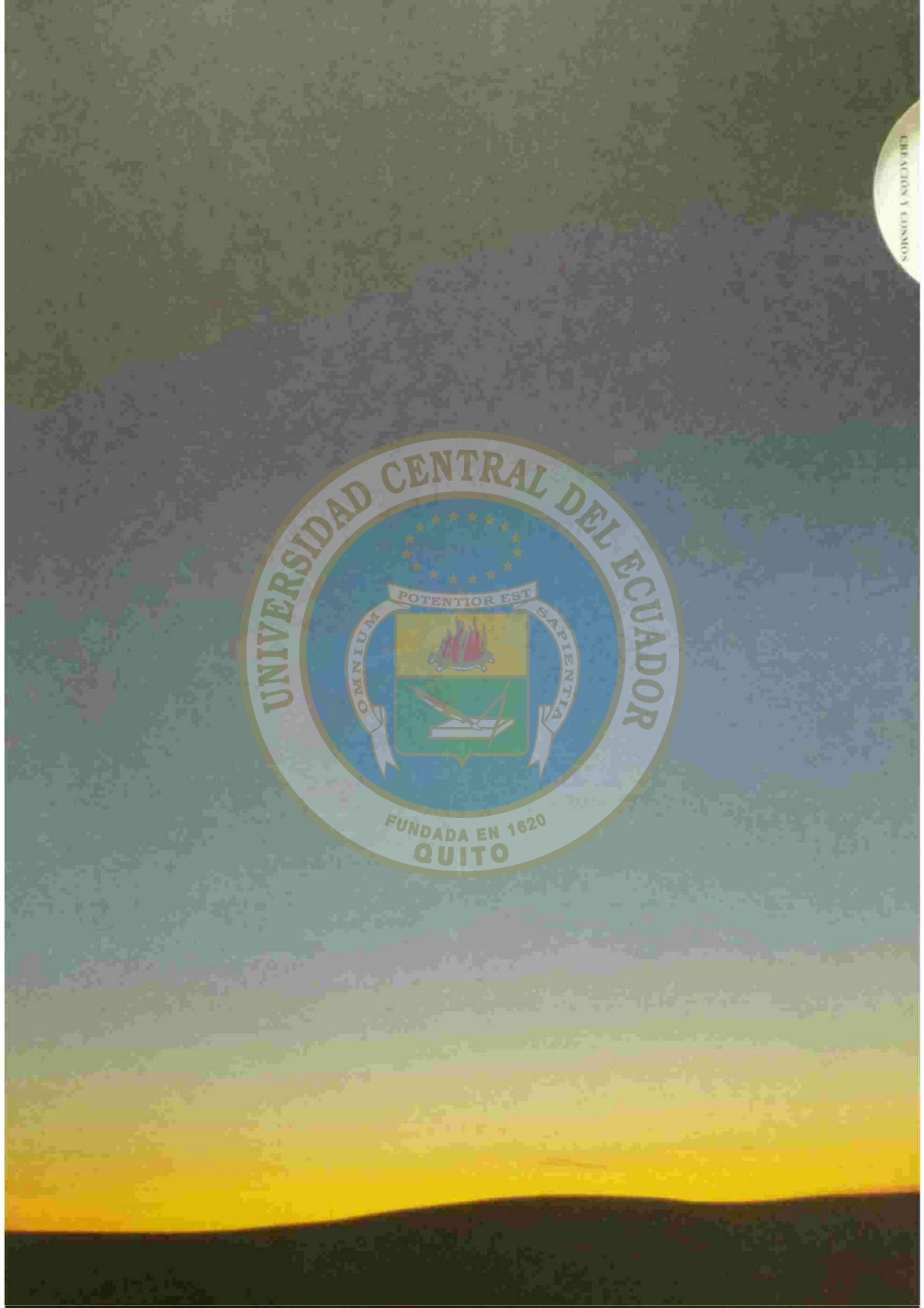
La tradición representa el alba como una preciosa mujer joven, como Eos, la diosa de la mitología griega cuya luz de color azafrán y rosa anuncia el trascendental y notable advenimiento de su hermano Helios. En la antigua mitología egipcia, las rayas rojas del alba representan la sangre de la diosa vaca Hathor mientras se halla de parto para dar a luz a su ternero, el sol, que renace cada mañana (Clark, 87-89). De la misma forma, quienes tiran del carro de la diosa védica Usas, cargado de riquezas para el género humano, son unas vacas leonadas o unos caballos de un rojo dorado. En cuanto las vacas escapan de su cercado nocturno, Usas rompe la oscuridad; como la hinchada ubre de la vaca da la leche vivificante, así Usas «destapa su pecho» para ofrecer la luz benéfica (Doniger, 179-181).

El alba, sin embargo, no carece de paradojas. La alborada o lamento lírico de Romeo por la llegada del alba y, por lo tanto, de la inminente separación de los dos enamorados, sugiere la cara oculta del alba. La encantadora Usas, por ejemplo, aunque está engalaaada con los brillantes adornos de bailarina y sonríe enamorada, también roba la juventud a los mortales como aa jugador que hurta las apuestas ajenas. Y aunque el alba despierte al que duerme, instándolo a vivir y cumplir con sus responsabilidades laborales, familiares y religiosas, también separa al hombre abatido del breve y curativo alivio nocturno.

Con todo, la mayoría de los mortales caen rendidos ante los halagos más agraciados del alba. Como lo expresó Walt Whitman: «Hallamos nuestra propia ¡oh! alma en la tranquilidad y el frescor del amanecer».

Clark, Robert Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Doniger, Wendy. *The Rig Veda: An Anthology: One Hundred and Eight Hymns, Selected, Translated and Annotated*. Harmondsworth, Middlesex (Reino Unido) y Nueva York, 1981. / Lowenstein, Tom. *Ancient Land, Sacred Whale: The Inuit Hunt and Its Rituals*. Londres, 1993. / Zimmer, Heinrich Robert. *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil*. Nueva York, 1948. [Trad. esp.: *El rey y el cadáver*. Barcelona, 1999.]

Interpuesta entre la noche y el día, la luz que preludia el alba separa los negros bordes difuminados de la tierra y el cielo.


CREACIÓN Y COSMOS
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Orto

Todos los poetas y los héroes [...] son hijos de Aurora, y tocan su música al amanecer.
Henry David Thoreau, *Walden*

Cualquiera que haya aguardado en silencio premonitorio a que el Sol se deslizara como una aleluya líquida fuera del mar, o se haya aventurado a salir mientras el enorme motor de la ciudad cobra vida bajo la luz del sol matinal reflejada en el río y el rascacielos; cualquiera cuyo pensamiento creativo o intuición cruce el umbral que separa el principio de la epifanía armoniza con la veneración ancestral de la salida diaria o estacional de la estrella que sustenta la vida misma de la Tierra.

[...] De todas las formas, lo amarillo, lo omnisciо,
la meta suprema, la luz única, el que da calor.
Dotado de mil rayos, adopta cien formas,
El sol sale como el hálito de las criaturas.
***Prasna Upanishad*, pregunta 1:8**

El término en latín para la salida del Sol o el Sol matinal es *oriens*, nombre que también lleva la dirección por la que se levanta el astro: el este u oriente. Estamos «orientados» cuando miramos o apuntamos hacia el este; una piedra con «oriente» es brillante. El término *oriens* deriva del verbo *orior*, 'levantarse' o 'hacerse visible'.

El orto señala de forma decisiva la división del tiempo entre la noche y el día al que da luz y simboliza no solo la creación del mundo sino el nacimiento de la consciencia —el día de la vida psíquica— y el yo que es la lumbrera que la preside y orienta. Y de la misma forma que el orto es representativo del dios salvador que se sumerge en la tierra de los muertos, solo para ascender de nuevo, el resurgimiento diario de la consciencia de la breve muerte onírica y del sueño es un ensayo de la resurrección. La alquimia, al igual que muchos mitos, distingue el orto del alba. Como el amanecer, esta sugiere la primera luz de la iluminación espiritual, simbólica o psíquica, en tanto el orto evoca su infusión con el fuego, la sangre y el enérgico calor de la experiencia vivida.

Claro que el orto no es siempre un acontecimiento grato. La diosa egipcia que eleva el Sol es «la aniquiladora [...] [que] sale de la oscuridad»; aunque disipa los últimos vestigios de la noche y puede representar un espíritu que destruye a los enemigos del dios sol Ra, el epíteto probablemente hace referencia al carácter aniquilador del Sol (ARAS, 2An.084). De forma parecida, los corazones humanos que los aztecas arrancan a las víctimas de los sacrificios y ofrecen a modo de ritual para fortalecer a la divinidad del Sol en su diario ascenso, sugieren la fuerza bruta y digestiva que retumba fuera de la oscuridad tanto para devorar la vida como para sustentarla. T. E. Lawrence describió el abrasador Sol del desierto que «salía como espada y nos dejaba estupefactos» (Brooks, 144). Al comentar el *chakra* Manipura, «brillante como una piedra preciosa» y localizado en la región del plexo solar, un texto en sánscrito dice que mediante la meditación «en la región de Fuego, de forma triangular y brillante como el Sol naciente [...] se adquiere el poder de destruir y crear (el mundo)» (Avalon, 366, 369). Sin embargo, el Sol recuerda especialmente el nacimiento, un nuevo principio, la manifestación. Y en una mañana de primavera, ¿quién preguntaría por qué el poeta «madruga» para saludar al Sol naciente?

Avalon, Arthur. *The Serpent Power, The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga*. Nueva York, 1974. / Brooks, Geraldine. *Nine Parts of Desire: The Hidden World of Islamic Women*. Nueva York, 1995. / Roebuck, Valerie J. *The Upanishads*. Londres y Nueva York, 2003. / Thoreau, Henry David. *The Variorum Walden*. Nueva York, 1962.



1



2

1. En una proeza cósmica de levitación, la aniquiladora diosa levanta la esfera de un naranja rojizo del Sol sobre los horizontes de Oriente y Occidente que la veneran. Detalle de un fresco en la tumba de Ramsés VI, c 1145-1137 a. C., Valle de los Reyes, Egipto.

2. Un Sol azafranado de serena majestuosidad emerge de las nubes doradas. Rollo central de *Tríptico de flores y el Sol naciente*, de Sakai Hoitsu, tinta y colores sobre seda, después de 1824, Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO

Solsticio

El solsticio es un punto decisivo. El Sol «se detiene» en su cenit durante el solsticio de verano de finales de junio en el hemisferio norte y en su nadir durante el solsticio de invierno de finales de diciembre; es «la curva que forma el columpio dorado en el cielo» (Calasso, 41).

En estos extremos compensatorios de luz y oscuridad se halla la evocación de un límite alcanzado en el arco de una vida, un carácter, una capacidad o en la hegemonía de la consciencia o lo inconsciente. La noche de mediados del verano del solsticio estival es una noche de magia y sueños fantásticos, de perfección extravagante e imbuida de Sol de la tierra y de sensualidad y ternura de los enamorados. Desde la Antigüedad, las celebraciones tradicionales en el solsticio de verano señalan el día más largo y cúspide anual de la intensidad del sol: «En una medianoche de verano, puedes escuchar música / de flauta dulce y tamboril / y verlos bailar en torno a la hoguera (T. S. Eliot, *East Coker*). Al mismo tiempo, el solsticio de verano conlleva la siega de la primera cosecha y el principio del descenso paulatino del Sol a la oscuridad. El solsticio de invierno es el día más corto del año, un periodo dominado por Saturno, de siega, oscuridad, frío, muerte y el ancestral presentimiento de la extinción de la luz. Pero el solsticio de invierno es también el punto en que se detiene el descenso y comienza la reascensión; en las saturnales de este día, las funciones de amo y esclavo se invertían, lo que implicaba la noción de dirección inversa (Vitale, 11ss).

El solsticio de invierno se ha mitificado como el nacimiento de la divina luz en una época de gran oscuridad y como el triunfo sobre la muerte en el eterno rejuvenecimiento del Sol. En Newgrange (Irlanda), el Sol del solsticio de invierno penetra por una larga galería a una cámara interior con intrincadas espirales y discos solares tallados en las paredes de la cueva para captar la nueva luz, como si pudiéramos atrapar un ápice de esperanza o una chispa de significado, que lo cambien todo. El *I Ching* describe el solsticio de invierno como una época de reposo, puesto que la fuerza vital permanece bajo tierra y el movimiento natural y espontáneo que la luz origina está comenzando apenas (Wilhelm, 97, 170). A pesar de todo, comienza, y es el imperceptible movimiento el que hace que el solsticio nunca sea el mero triunfo o fracaso de la luz respecto de la oscuridad. Más bien, el solsticio refleja una simultaneidad numinosa del Sol que se halla en un extremo y se convierte en lo opuesto, una divina rotación de ascenso y descenso que unifica la luz y la oscuridad.

Calasso, Roberto. *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Nueva York, 1993. [Trad. esp.: *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona, 1994.] / Vitale, Augusto. «Saturn: The Transformation of the Father», en Berry, Patricia (ed.). *Fathers and Mothers*. Dallas (Texas), 1990. / Wilhelm, Richard. *The I Ching; or Book of Changes*. Princeton (Nueva Jersey), 1967. [Trad. esp.: *I ching: el libro de las mutaciones*. Madrid, 1992.]





2

1. Este juego en un columpio evoca el límite y el regreso escenificados en cada solsticio. Detalle de una miniatura, c 1760, India.

2. El orto ilumina el gran círculo de monolitos en Stonehenge durante el solsticio de verano. Wiltshire, Inglaterra.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Crepúsculo

Salvadas por un puente, las aguas del río Sumida reflejan las primeras estrellas titilantes del crepúsculo, mientras que a lo largo de la ribera del río una geisha camina detrás de la linterna llevada por su acompañante oculto. Al fondo, el canal Sanya conduce a la puerta de la zona de tolerancia de Yoshiwara, donde los restaurantes y las casas de placer empiezan a animarse.

El crepúsculo es el intervalo entre el día y la noche, un oscurecimiento que aún conserva en su seno el último brillo residual del sol, ahora embarcado en su mítico viaje por el mar de la noche. Es esta suave y paulatina disolución de la luz diurna simultánea con la aparición de la luna y de las estrellas vespertinas la que evoca esa mezcla de elementos: lo erótico, lo seductor, la melancolía, lo reposado, las posibilidades mágicas o siniestras de la noche, la soledad, el cese y el regreso. Entre los inuit, el crepúsculo era el periodo en que la sombra de un chamán podía separarse de su cuerpo y entrar abiertamente en los reinos invisibles (Seidelman, 47). De la misma manera, en el crepúsculo la consciencia puede someterse al remolque psíquico del inconsciente, los sentidos y las percepciones se armonizan de forma diferente y el paisaje psíquico padece una borrosidad y una mezcolanza de las cosas. El crepúsculo aporta encanto y manifestaciones extraordinarias. Los animales de la noche despiertan y se ponen en movimiento, delatándose mediante pares de brillantes ojos, el revoloteo de los murciélagos, el ulular de un búho o la amorosa incandescencia de las luciérnagas. Nuestras propias energías reprimidas y crepusculares emergen, descritas en los mitos como una aceleración del mundo espiritual y de lo sobrenatural, apariciones obsesionantes, y cambiando de la forma humana a la de teriomorfo, vampiro o álter yo.

El crepúsculo significa el anochecer del día y de la vida o de un tiempo (como el crepúsculo de los dioses) cuando la luz de la tierra es engullida. Hay una intimidad y una liberación tristes en las alargadas sombras y la amenazadora oscuridad cuando lo que ha resplandecido ya se ha abandonado a la noche que viene y el día ha terminado.

Seidelman, Harold y James Turner. *The Inuit Imagination*. Nueva York, 1994.

Vista vespertina de Matsuchiyama y el canal Sanya de la serie *Cien vistas de Edo*, de Hiroshige, xilografía, c 1857, Japón.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Ocaso

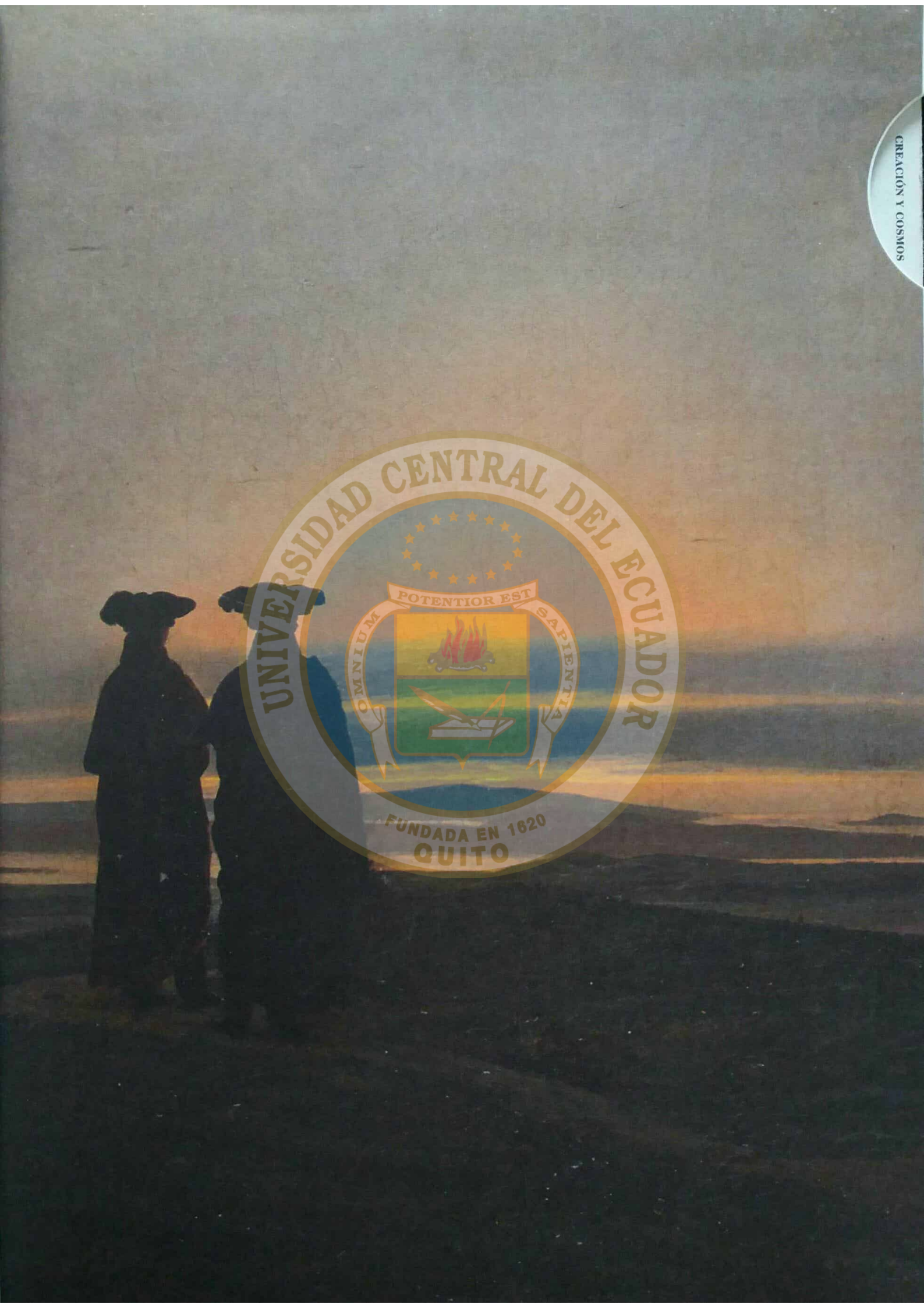
Dos figuras vestidas con pesadas capas destacadas sobre una alta montaña contemplan un ocaso de invierno, acentuando por contraste los rojos, los amarillos y los púrpuras dorados de las estriaciones descendentes del Sol. Cada anochecer, el Sol se hunde por el horizonte, reúne a la tierra con el cielo, se desliza bajo el límite de nuestra perspectiva y lleva consigo algo de nosotros mismos al inframundo de la imaginación. Para una cultura, el ocaso recuerda a un gran tigre rayado y crepuscular, mientras que para otra es el descenso del águila real de los dioses. «Unas enormes alas salen por poniente, triste luz, roja y espléndida», escribió el poeta estadounidense Robinson Jeffers. A menudo contemplamos el ocaso como miraríamos los últimos rescoldos de un fuego agonizante, de forma tranquila o pensativa, pensando en la inexorable repetición de la muerte y de la resurrección, el declive de una vida individual o la conclusión de un ciclo. Algunas tribus aborígenes de Australia describieron el ocaso como el drama más íntimo de la consciencia que desciende cada noche al eterno reino del sueño y los ensueños para encontrar una renovación en la chispa latente del fuego creativo de la psique. La mujer sol agota su provisión de combustible al final de cada día y por la noche baja al inframundo a buscar nuevas provisiones de leña. O tiene un amante entre los muertos y cada noche desciende al inframundo para estar con él y reaparece al orto vistiendo el regalo de su amante, una piel de canguro rojo (MM, 20:2719).

Sin embargo, si el ocaso guarda una relación simbólica con una conjunción fertilizante en el inframundo, también es el emblema de todo lo que se parece al Sol en nuestro fuero interno y está rodeado de oscuridad. Porque es la dirección del ocaso, el oeste es la mítica tierra de los espíritus en la que comienza el viaje del héroe por el mar de la noche. Hace mucho tiempo, nuestros antepasados deben de haber contemplado el ocaso con pavor, respeto y agitación, deseando poder participar en el circuito y rejuvenecimiento eternos del Sol. Más tarde este anhelo se amplió a un viaje de transformación y renacimiento espirituales, o desde el punto de vista psicológico, a una incubación en lo inconsciente que integra las energías de este último en la consciencia. En la exuberante mitología del antiguo Egipto, la diosa sin cabeza de la montaña de Occidente envuelve el Sol del anochecer en un abrazo o el Sol en su barco de tres palos entra en la boca de la diosa Nut, exquisitamente arqueada como el cielo nocturno. La puerta del otro mundo se abre, diluyendo cualquier posición conocida del día. Evocando nuestra experiencia en el asedio a fuerzas inconscientes, el Sol se abre camino por el mar nocturno de un negro tizón, luchando contra el caos y la extinción, y amenazado por los enormes y eclipsantes anillos de la serpiente primigenia Apofis y los monstruos que la acompañan. Solo en las últimas 12 horas de noche, el agotado Sol alcanza el vientre contenedor de la diosa y renace al alba a través de las puertas de su vulva.

El ocaso cuenta con diversas descripciones como son rendición, unión o tensión entre el elemento solar relativamente fijo y el medio acuoso y mutable, indicadas por el ascenso en el crepúsculo de la luna creciente y menguante. En los mitos, el ocaso ha sido incluso definido como el fin de los tiempos, cuando toda la creación vuelve al océano primigenio de la preexistencia. A su tiempo, el Sol concluye el día y nos inicia, en las alargadas sombras, a las posibilidades de un orden diferente. Existe una liberación en ello, que nos permite, según las palabras de Roethke, «mirar fijamente la luz crepuscular, el brillo que queda sobre la superficie del lago, / cuando el sol se ha ocultado tras una arbolada isla».

Jeffers, Robinson y Albert Gelpi. *The Wild God of the World: An Anthology of Robinson Jeffers*. Stanford (California), 2003. / Roethke, Theodore. *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Garden City (Nueva York), 1975.

Ocaso, detalle, de Caspar David Friedrich. óleo sobre lienzo, c 1830-1835, Alemania.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Noche

Noche que abrazo, una querida proximidad[...]
Theodore Roethke, *In Evening Air*

Misteriosa y próxima fuerza, con resonancias de animal humano y dios, emana de la representación de la noche de los indios navajos. Suspendida en el espacio de ébano, una pensativa Luna, bajo algo de bruma aquí y allá, domina el cielo. En perfecto equilibrio, un Sol velado refuerza la soberanía de la Luna cuando el día ha terminado. «Solo la oscura, oscura noche muestra a mis ojos las estrellas», escribió Walt Whitman.

Como un fino chal, la noche envuelve el mundo en el intervalo entre el crepúsculo y el alba. La noche trae el silencio, la curación y una fresca interrupción del calor y de la luz ardientes del sol y evoca la soledad y el reposo regeneradores, el velo de la conciencia parecida al Sol, que sigue al esplendor y lucha tumultuosos del día. Pero para los ojos de la noche y sus oídos, la llegada de la oscuridad es también un despertar: un mundo numinoso manifiesto en los vacilantes juegos de las luciérnagas, el secreto susurro de los forrajeadores nocturnos, el aleteo del murciélago al salir la Luna. De noche Walter Otto observa que «el conocimiento se enciende, o desciende como estrella fugaz (raro, valioso, incluso mágico conocimiento)» (Otto, 119).

Un mito órfico describe la noche como la que estaba «al principio», un ave de alas negras con poderes proféticos que inspira pavor y respeto. La diosa quedó preñada del viento y puso un huevo de plata en el inmenso regazo de la oscuridad. De este huevo, nació Eros, el dios del amor de alas doradas (Kerényi, 16-17). De la misma forma, la noche pare en el alma un sentimiento oceánico de afinidad, no solo con el amante con el que uno duerme «mientras la oscura tierra gira con vivos y con muertos» (Pablo Neruda, «La noche en la isla», 25-27), sino con los antepasados y los futuros descendientes, los universos conocidos y desconocidos, los dioses y las criaturas del tiempo y de la eternidad.

Mucha gente, sin embargo, experimenta la proximidad del lado oscuro propio de la noche como una siniestra envoltura por parte de todo lo que es amenazador, terrorífico e impredecible. En lugar de prestar al mundo una inmensa semejanza, el comienzo de la oscuridad puede intensificar una sensación de alteridad: la noche como amiga del depredador, del traidor, del ladrón y de la pesadilla, del desasosegado muerto viviente que drena la sangre de los vivos. O, como espejo del abismo acuoso, el cielo nocturno puede evocar la soledad del vacío en cuyos bordes la Tierra y sus habitantes parecen pequeños e insignificantes.

La noche a menudo ha simbolizado el envejecimiento y la muerte del cuerpo, el último apagón de una vida individual. Como tal, puede preverse con aversión o como una grata liberación. En una escala cósmica, en el hinduismo, la Noche de Brahma significa intervalo de ausencia de manifestación tras el catastrófico final de un ciclo. Mientras Vishnú duerme en el océano cósmico durante esta «noche de todas las noches» que lo abraza todo, la integridad y el encanto primordiales del universo vuelven a ser incubados (Zimmer, 20, 37-39).

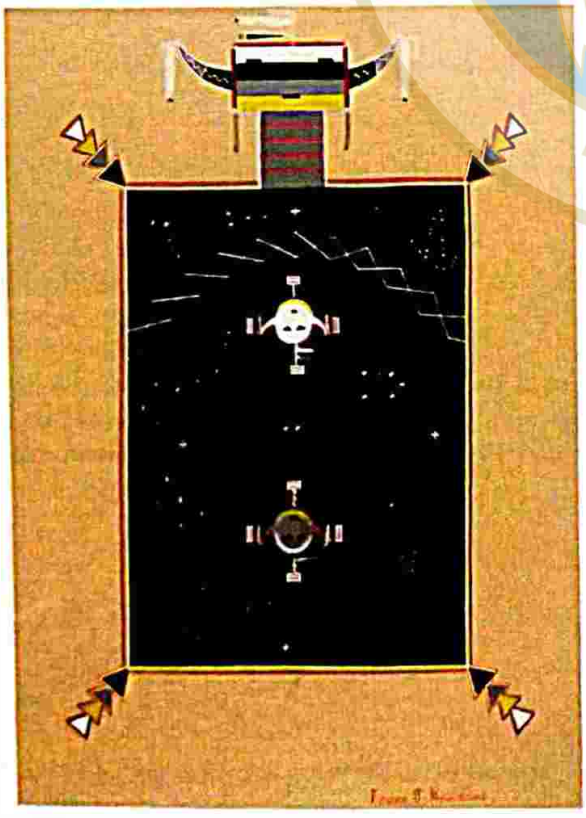
Desde el punto de vista psicológico, la noche puede evocar lo inconsciente tanto en sus aspectos positivos como en los más amenazadores. Así como Nut devora el Sol, lo inconsciente deglute la conciencia del yo durante los intervalos del sueño. Los humores depresivos, el estado de inconsciencia, la lasitud y el sinsentido caracterizan la oscura noche del alma. Por otra parte, el sentido de una epifanía divina causado por la contemplación de un cielo nocturno incrustado de joyas puede reflejar constelaciones del incipiente *insight* en lo inconsciente del espectador, el sinfín de lucecillas que se revelan poco a poco a la conciencia.

Al escribir acerca del dios griego Hermes, el seductor y letal compañero de la noche, cuya dorada vara acuesta las almas y las vuelve a despertar, Karl Kerényi observó: «La noche de la generación y la de los muertos, ¿acaso no las llevamos en nuestro seno? La caída de la noche sobre la conciencia no señala necesariamente una muerte permanente del yo, sino solo un oscurecimiento temporal del que surgirá una visión y una percepción más completas de la divinidad interior.

Kerényi, Karl. ***The Gods of the Greeks.*** **Londres. 2002. [Trad. esp.:** ***Dioses de los griegos.*** ***Caracas.*** **2003.] / Neruda, Pablo.** ***The Captain's Verses.*** **Nueva York, 1972. / [Vers. en esp.:** ***Los versos del capitán.*** **Santiago de Chile, 2006.] / Otto, Walter Friedrich:** ***The Homeric Gods: The Spiritual Significance of Greek Religion.*** **Londres, 1979. / Quirke, Stephen.** ***Ancient Egyptian Religion.*** **Nueva York, 1992. [Trad. esp.:** ***La religión del antiguo Egipto.*** **Madrid, 2003.] / Whitman, Walt.** ***Leaves of Grass, and Selected Prose.*** **Nueva York, 1949. / Zimmer, Heinrich Robert y Joseph Campbell.** ***Myths and Symbols in Indian Art and Civilization.*** **Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.:** ***Mitos y símbolos de la India.*** **Madrid, 1995.]**



1



2

1. Un sinfín de estrellas, que evocan las brillantes almas de los muertos, se resguardan dentro del cuerpo grácil y global de Nut, la diosa egipcia del cielo, que aquí aparece como la noche. Debajo de ella, la dama Taperet ora ante Atón. Estela de madera pintada, XXII Dinastía (1070-712 a. C.), Egipto.

2. Unas manchas multicolores vigilan el Sol y la Luna enastados en esta pintura de arena de los navajos que representa el aspecto nocturno del Padre Cielo. Las líneas desiguales de la lluvia masculina se extienden desde la cara del Sol, cubierta con una turquesa. Frente a él, una luminosa Luna con la cara revestida de cuarzo blanco emite líneas rectas de lluvia femenina. *Night Sky*, de Franc J. Newcomb, 1936.

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
FUNDADA EN 1620
QUITO

Oscuridad

Fuera de la oscuridad
de vuelta a la oscuridad...
asuntos gatunos
Issa

A lo largo de nuestras vidas —en los diarios ritmos circadianos del sueño y de la vigilia, el proceso creativo del juego y de la invención, el pensamiento a la espera de salir de las profundidades del inconsciente o durante los periodos de introversión, cuando se sosiega el encanto del mundo exterior y lo transpersonal se encuentra en el horizonte de la consciencia— nosotros, como los gatos, salimos de la oscuridad y volvemos a entrar en ella una y otra vez. La oscuridad es nuestra primera realidad, el amenazador enigma de nuestro devenir. Como la macrocósmica galaxia hipotéticamente sumida en una esfera de materia oscura e impregnada de una misteriosa energía oscura, nuestro propio ser microcósmico, que empieza a moverse en el útero, queda envuelto por la materia y la energía oscuras heredadas de nuestros antepasados.

La definición más sencilla de la oscuridad es como ausencia de luz y nuestra vivencia de una de ellas en un principio puede tomar forma como el anverso de nuestra experiencia de la otra. Pensamos en la luz, por ejemplo, como algo que aclara y define. El mundo nace al amanecer. La oscuridad, por su parte, como nos recuerda Rilke, absorbe y convierte lo numeroso en uno solo:

Pero la oscuridad recoge todo:
formas y hogueras, animales y a mí mismo
¡qué fácilmente los reúne!

Mientras la luz es rápida, propulsora y transparente, la oscuridad está quieta, aguarda y es opaca. La luz brilla, transmite e irradia; la oscuridad extingue, eclipsa y deglute. La oscuridad es el túnel, el abismo, el estómago, la ciudad durante un apagón, el armario cerrado, o la cucaracha que corre sobre la encimera antes de que se encienda la luz de la cocina. Es la cara velada y el cuerpo encapotado. Es el inmenso iceberg oculto bajo la superficie del mar negro como un carbón, la miasmática tierra de los muertos o la nocturna nada del sombreado borde de la luna. Como ausencia, la oscuridad atrae las proyecciones humanas de la deficiencia moral o mental, que suelen traducirse en términos de pecado o maldad: el capítulo de la Luz en el Corán, por ejemplo, describe los actos del descreído como «oscuridad en un enorme mar abismal [...] capa sobre capa de oscuridad». Un «corazón de las tinieblas» en la imaginación de Joseph Conrad es un corazón gobernado por repugnantes pasiones e instintos básicos que atraen el «alma ilícita» más allá de lo límites que definen el género humano. Para Sylvia Plath, la oscuridad es íntima y próxima:

Estoy aterrada por esa oscura cosa
que duerme en mí,
todo el día siento sus suaves
y plumosas vueltas y su malignidad.

La oscuridad suele evocar la abundante enormidad del principio: «La oscuridad primaba en un principio», declara el Rig Vedá. «Este todo oculto en las tinieblas era el caos indiscriminado». O puede sugerir un empobrecimiento del espíritu o de la esencia. El kali iugá del hinduismo, o 'época oscura', por ejemplo, al carecer del poder organizativo de dharma, la ley sagrada abunda en orgullo, codicia y guerras. La alquimia relaciona las imágenes de la oscuridad con la *nigredo* (la fase en la que el yo se confronta no solo



1

1 De forma inescrutable, la oscuridad preside el siniestro estado latente y la fantasmal luminiscencia del mar y del cielo. *Océano Pacífico Norte, playa Stinson*, de Iliroshi Sugimoto, impresión en gelatina de plata, 1994.

con el peso de su terrenidad y sus posibilidades anuladas, sino también con su capacidad para el mal).

Con todo, lo que parece ser solo ausencia, vacío y oscuridad puede incluso apuntar a una luminosidad, una presencia y una plenitud del ser propias del dominio de la oscuridad. Después de todo, ¿acaso no está viva y activa?

I'm getting the spirit in the dark
I'm getting the spirit in the dark
People movin, aw, ain't we groovin?
Just getting the spirit in the dark
Aretha Franklin, *Spirit in the Dark*

Según el escritor cristiano del siglo IV Gregorio de Nisa, solo tras haber apagado la brillante luz de la mente racional puede uno llegar de forma muy inmediata ante la presencia y al conocimiento de Dios: «La visión de Dios por parte de Moisés comenzó con luz, y después Dios le habló en una nube. Pero cuando Moisés ascendió más y se hizo más perfecto, vio a Dios en la oscuridad».

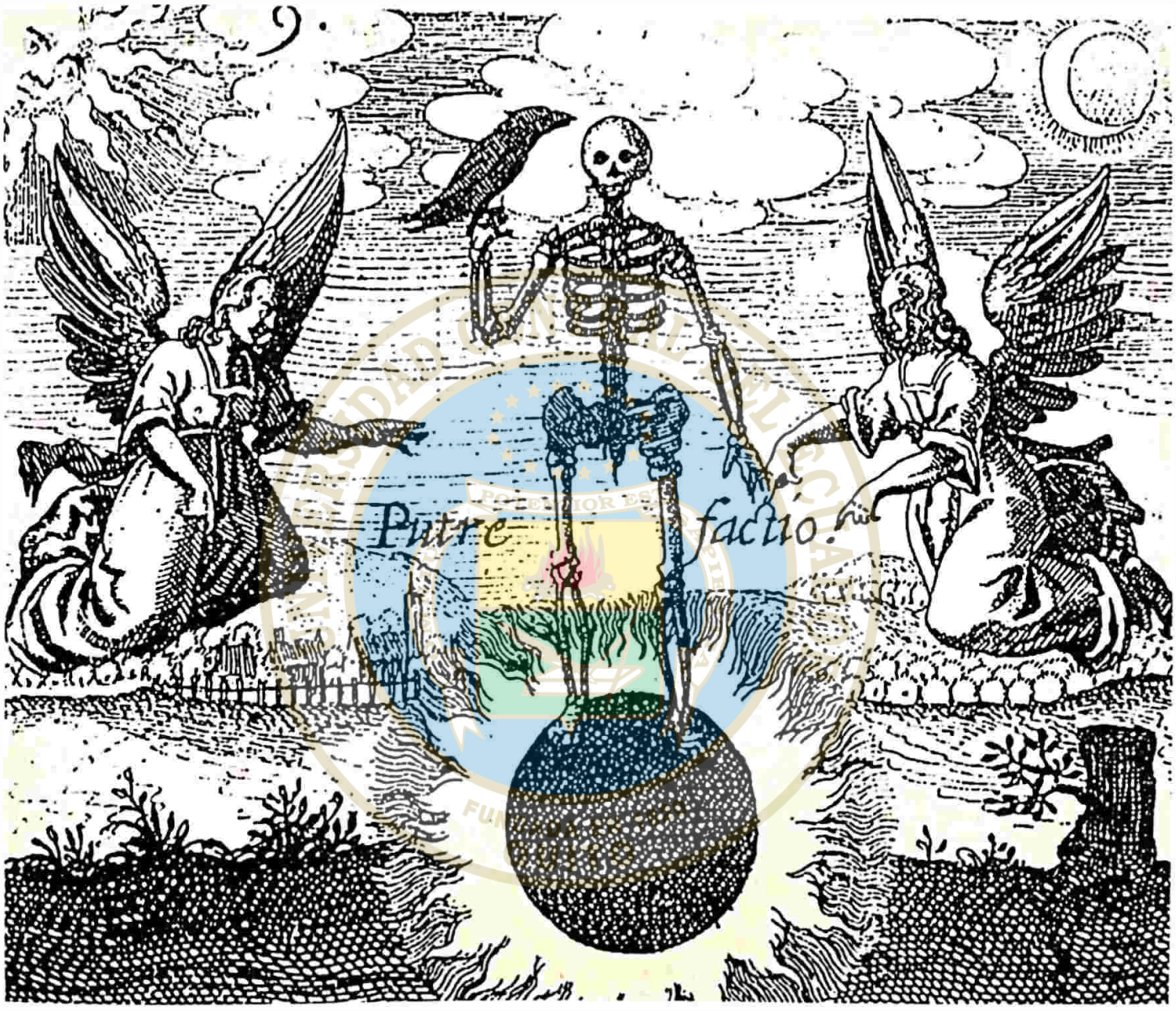
Principalmente, la oscuridad es el recinto de la iniciación. En el bosque encantado, la cueva del chamán, el negro estanque o el pozo, el teatro oscuro, el tiempo de los sueños o *alcheringa*, el templo de Asclepio con el que uno se topa de frente en la agonía y el apagado éxtasis de la muerte y el (re)nacimiento. La experiencia de la oscuridad inicial, como la evocó T. S. Eliot, es, claramente, un ensayo de la paradoja y la ambigüedad:

Oh oscuro, oscuro, oscuro [...]
Dije a mi alma, no te muevas y deja que
la oscuridad se te acerque[...]
Dije a mi alma, no te muevas y aguarda
sin esperanza
pues la esperanza sería esperanza de algo
malo, espera sin amor,
pues el amor sería amor a algo malo.[...]
Espera sin pensar, pues no estás preparado
para pensar:
así la oscuridad será luz y la quietud
el baile.

Pero si uno entra en la oscuridad y soporta su envolvimiento, si uno actúa como los gatos y aprende a ver y a oír con agudeza en sus huecos, la oscuridad mostrará poco a poco los tesoros que esconde. En el proceso la oscuridad se convertirá en la misteriosa y conocida fuente de transformación e inspiración, crecimiento y curación a la que volvemos agradecidos una y otra vez:

Tú, oscuridad, de la que vengo,
te amo más que a todas las hogueras
que protegen en el mundo.
Rainer Maria Rilke, *Tú, oscuridad*

Nacianceno, san Gregorio, Jean Daniélou y Herbert Musurillo. *From Glory to Glory: Texts from Gregory of Nyssa's Mystical Writings*. Crestwood (Nueva York), 1979.



2

2. El «Sol Negro» de la fase alquímica de la *nigredo* significa un eclipse del punto de vista del yo debido a una incursión del inconsciente. Aunque se lo define como un encuentro con la muerte, la presencia de los ángeles confirma la necesidad de este oscurecimiento temporal para llevar a término la obra. Viridarium chymicum, 1624, Alemania.

Piedra

La afilada y mellada piedra de Stenness, en Escocia, apunta hacia el cielo y está hincada en el suelo hasta la mitad de su altura. Nunca sabremos el significado real que reviste este monumento, pero sigue impresionándonos después de cuatro mil años. Al levantar la piedra y colocarla en una posición erguida, su forma escultural queda patente, y crea una poderosa presencia y un nuevo significado. De hecho, fue este acto de dar significado a su mundo —tomar la piedra como símbolo— lo que convirtió a nuestros primeros antepasados en seres completamente humanos. Nuestra relación con la piedra es tan antigua e íntima que al principio de la historia humana lo hemos llamado la Edad de Piedra.

Las piedras, a menudo labradas con hermosa perfección, formaban parte de nuestras primeras herramientas y armas; eran símbolos de poder y aumentaban la fuerza y la efectividad de los primeros hombres y mujeres en el enfrentamiento con su entorno. A lo largo de la historia la piedra ha formado parte de la vida humana. Las piedras calentadas al fuego podían usarse para cocinar, y las estructuras de piedra albergaban a los vivos y los muertos. En Alemania, el espíritu de los muertos permanecía en las lápidas sepulcrales, de la misma forma que en África las piedras llevaban en su interior el espíritu de un antepasado. Una piedra podía denotar un dios o convertirse en lugar de culto, como la Kaaba, la negra piedra meteorítica de La Meca, el objeto principal de la peregrinación islámica. Otro famoso meteorito es la piedra negra de Pesinunte, una epifanía de la diosa frigia Cibeles (ARAS, 1:52, 326).

Sin embargo, el mundo mineral está considerado la forma más humilde de la creación. Se requiere una fuerza externa para mover o modificar una piedra; lanzamos una y luego permanece inerte. Hay muchas expresiones en nuestra lengua que reflejan este aspecto humilde de la piedra, como por ejemplo «menos da una piedra». La piedra carece de sensaciones o sentimientos, y por ello acusamos a alguien de tener un corazón de piedra. Cuando Medusa, en el mito griego, convierte a alguien en piedra, su sentido psicológico es que esa persona regresa a un estado menos consciente. Nuestro peor miedo nos deja petrificados, y nos priva de nuestra capacidad de reacción.

Nos fascina la densa naturaleza de la piedra que nos impide pasar. En su poema *Conversación con una piedra*, Wislawa Szymborska escribe:

Llamo a la puerta de entrada de la piedra.
«Solo soy yo, déjame entrar.»
«No tengo puerta», dice la piedra.

El hermético mundo de una piedra invita a nuestra imaginación a jugar; a veces asignamos un sexo a la piedra. Las piedras erguidas, desde los antiguos menhires hasta la escultura contemporánea, parecen tener una naturaleza fálica. Las rocas y las piedras se asemejan a los testículos. La relación del meteorito con el fuego y el cielo también se añade al carácter masculino de la piedra. En el hinduismo el *lingam*, o principio creativo activo, aparece como una piedra parecida a una columna mientras el elemento receptivo femenino, o *yoni*, está labrado dentro de la concavidad de una piedra circular. Así, la piedra también representa la materia femenina y en su forma personificada se convierte en la madre tierra. El dios Mitra nació de una roca y muchas tradiciones rezan cómo las rocas son el origen de piedras preciosas. Como embriones, maduran dentro de la roca viva antes de ser extraídos o de «nacer» (Eliade, 43-52). Y una vez más, la piedra, como hermafrodita de los antiguos alquimistas reunía todos los opuestos: macho y hembra, niño y anciano, principio y fin o ignorancia y sabiduría.

La idea de que algo está escrito en la piedra lo hace inalterable y permanente —lo opuesto a la mercurial naturaleza de la piedra que contraviene todas las categorías—. El término *mercurial*, 'veleidoso' o 'voluble', procede del dios romano Mercurio, que era capaz de cruzar en soledad las fronteras entre el cielo, la tierra y el inframundo, una trasgresión prohibida a los demás. Mercurio también era el guardián de las fronteras en la

1. Monumento erguido de Stenness, Escocia, que está hecho con una losa local y mide más de 3,70 m de alto pero solo tiene 30,50 cm de grosor. En sus orígenes, formaba parte de un círculo de 12 piedras erguidas, de las cuales solo quedan cuatro (Clarke, 40). Rocas de Stenness, c 2400 a. C.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

forma de una piedra fálica erecta llamada *herma* (término derivado del griego *Hermes)*. Para los alquimistas, Mercurio devino el espíritu unificador y su nombre solía intercambiarse con el de piedra (OC, 14:II, 371).

Comparada con la brevedad de la vida humana, la piedra se convierte en símbolo de la resistencia; de hecho, sugiere el concepto de la eternidad. Con todo, la piedra común nos rodea por todas partes y le damos escaso valor. Para los alquimistas, la humilde y poco agraciada piedra, de precio asequible, se convirtió en el material indestructible de la transformación en la piedra filosofal. Su idea de que es «una piedra y no lo es» sugiere que quizá la piedra tan buscada debe ser comprendida de forma psicológica. El alquimista árabe Morienus lo expresó con una contundencia aún mayor: «Este objeto [la piedra filosofal] se extrae de *ti: tú* eres su mineral y lo puedes encontrar en ti» (Jung, 210). Esto nos dice que debemos trabajar pacientemente toda la vida, como los antiguos alquimistas, con amor y aceptación, para transformar lo que menos valoramos —los aspectos inertes, ignorantes o falsos de nosotros mismos— en la verdadera piedra, sabia y eterna.

Clarke, D. V., et al. *Symbols of Power at the Time of Stonehenge*. Edinburgo, 1985. / Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. Chicago, 1978. [Trad. esp.: *Herreros y alquimistas*. Madrid, 2001.] / Jung, C. G. y Marie-Louise von Franz. *Man and His Symbols*. Garden City (Nueva York), 1964 [Trad. esp.: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, 1995.]



2



3



4

2. La piedra sugiere una dureza esencial. Las hachas de piedra datan de la época de Stonehenge. c 3000 a. C., Inglaterra.

3. Uno de los nombres de esta piedra labrada es Akwanshi, que significa 'persona muerta enterrada'. Monolito con forma fálica conmemorativo de los antepasados de los pueblos ekoi (c 1500-1900), Nigeria.

4. Monjes birmanos rezando ante la Roca Dorada en Shwe Pyi Daw (el 'País Dorado'), lugar sagrado de los budistas.

Montaña

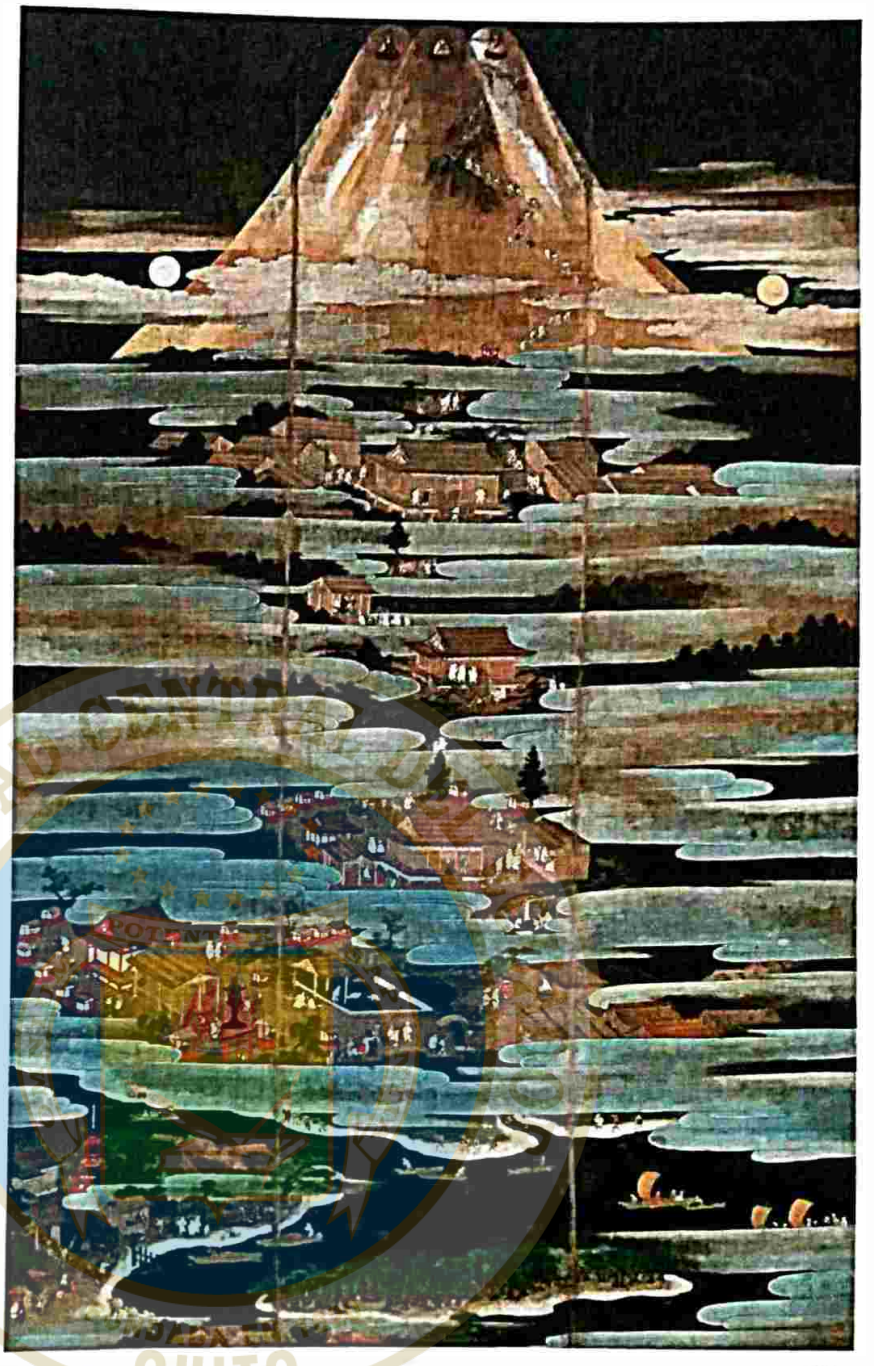
Fuji flota sobre los visitantes que se dirigen a sus populares templos-santuarios. Sus figuras, diminutas respecto a la montaña, pueden apreciarse allí donde las estilizadas nubes de Kano Motonobu se separan para demarcar las etapas de su peregrinaje. Tres budas sentados representan el estado de ilustración buscado por la zigzagueante procesión de peregrinos que se acercan a la cima.

Visible desde 12 provincias, Fujisan es el «centro del mundo» en un país cuya superficie está cubierta de montañas en un 85 %; un volcán activo que es, paradójicamente, el guardián de la nación. En sus orígenes colocaban allí a los muertos, y en las laderas cubiertas de pinos del Japón medieval brotaban *yama-miya* (santuarios de montaña) habitados por *yamabushi* (ascetas de la montaña), cuyas prácticas de *Shugendō* incluían una escalada ritual de la montaña para absorber sus poderes mágicos (EoR, 13:302-305). Mezclando el *Shinto* (sintoísmo) autóctono con el budismo chino y las creencias taoístas, estos eremitas meditaban sobre los reinos trascendentes que las mismas cimas de la montaña daban a entender. Los ermitaños crearon rituales para venerar a los *yamo no kami* (espíritus de la montaña) y defenderse del hechizo imprevisto de los *tengu* (demonios de la montaña) (ARAS, 1:39-41; Bonnefoy, 2:1059). Pues incluso el más sagrado de los montes de Japón, el Fuji, fue imaginado no solo como el acceso al paraíso del buda Amida, sino también como el temible «hoyo de hombres» *(hito-ana)*, el respiradero volcánico que era la entrada al ardiente infierno (Clark, 10).

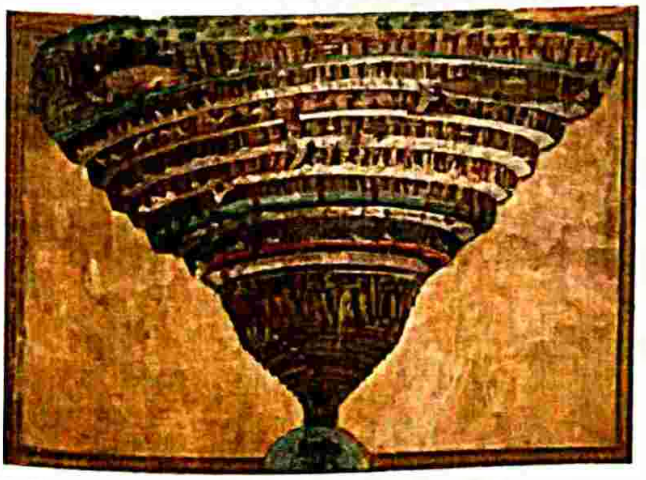
La montaña es una de nuestras imágenes más antiguas de una divinidad, los distantes dioses celestes del trueno y de la lluvia, los dioses de la intensidad eruptiva, los sagrados metalúrgicos que accionan los fuelles volcánicos de la creatividad. Aún más antigua es quizá la montaña como diosa madre de Asia Menor y la India. La montaña es el trono desde donde gobierna y protege, sentada, inmóvil y eterna. Su nieve fundida y su lluvia bajan por la ladera de la montaña fertilizándolo todo. Los animales salvajes y las aves rapaces se cobijan en sus laderas y grietas. En su interior hueco se gestan metales preciosos, una imagen que adoptó la alquimia para describir la misteriosa materia prima, el material indiferenciado con el que comenzamos cuando extraemos minerales de nuestras profundidades, el mismo que poco a poco revela sus formas y sus valores potenciales (Abraham, 131). Aquí también fue evocada la existencia de las fuerzas invisibles y sobrenaturales del potencial, pues la madre montaña abarcaba no solo a los vivos sino también a los espíritus de los metales y de los muertos. Los reyes como Arturo y Federico I Barbarroja, los mártires islámicos y los siete durmientes de Éfeso dormían, según las leyendas, encerrados dentro de las montañas a la espera de renacer.

Sean cúpulas montañosas de magma endurecido o rocas sedimentarias de crecimiento ascendente, las imponentes cordilleras de la tierra y los anillos intercontinentales lentamente comprimidos por las placas tectónicas en pliegues fracturados o transformados por cataclismos como los aludes y los volcanes, estos sugieren el empuje y el desplazamiento de fuerzas tectónicas profundas (del griego *tekton*, 'constructor') que nos llevan fuera de la nada, de la lava que fluye y forma nuevos paisajes. Las montañas están relacionadas con la revelación y la transición; la cima de la montaña es el lugar donde Moisés tuvo un encuentro con Dios y Jesús se transfiguró. Las montañas sugieren el ascenso y la sublimación arduos y concienzudos, amplitud de miras, experiencia apoteósica, el delicado aire de la impetuosidad y de la sublimación. El zigurat babilonio en cuya cima se celebraba un matrimonio sagrado y las pirámides funerarias de Egipto están hechos a imitación de la montaña y sus intangibles alturas donde la tierra y el cielo se juntan; reflejan la meta mítica de las búsquedas sagradas y el pináculo del conocimiento de sí mismo. Lutero, sin embargo, consideraba que las montañas eran grotescas irregularidades en medio de la ordenada creación (EoR, 10:130), y los budistas imaginan que no hay montañas que ocupen el perfecto vacío del nirvana. Con todo, el monte Meru, en la India, de 135.000 km de altura, es el prototipo himalayo de las cúpulas de los templos indios y el centro de un universo cúbico. En el sudoeste de Estados Unidos, el territorio de los navajo estaba encajonado entre las cuatro montañas sagradas de las cuatro direcciones. En sus viajes, Jung conoció al jefe Lago de Montaña, de la tribu de los indios pueblo, que le preguntó, «¿Cree usted que todo lo que está vivo procede de la montaña?» (Jung, 251).

Abraham, Lyudy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 2001. / Bonnefoy, Yves. *Mythologies*. Chicago, 1991. / Clark, Timothy. *100 Views of Mount Fuji*. Trumbull (Connecticut), 2001. / Jung, C. G. y Aniela Jaffé. *Memories, Dreams, Reflections*. Nueva York, 1989. [Trad. esp: Recuerdos, sueños y pensamientos. Barcelona, 1964.]



1



2

1. El camino del conocimiento de sí mismo está representado como un ascenso a la cima del monte Fuji, que se eleva a 3.776 m sobre el nivel del mar —dominando incluso al Sol y a la Luna—. *Mándala de la peregrinación al monte Fuji*, de Kano Motonobu (1476-1559), rollo colgante, Japón.

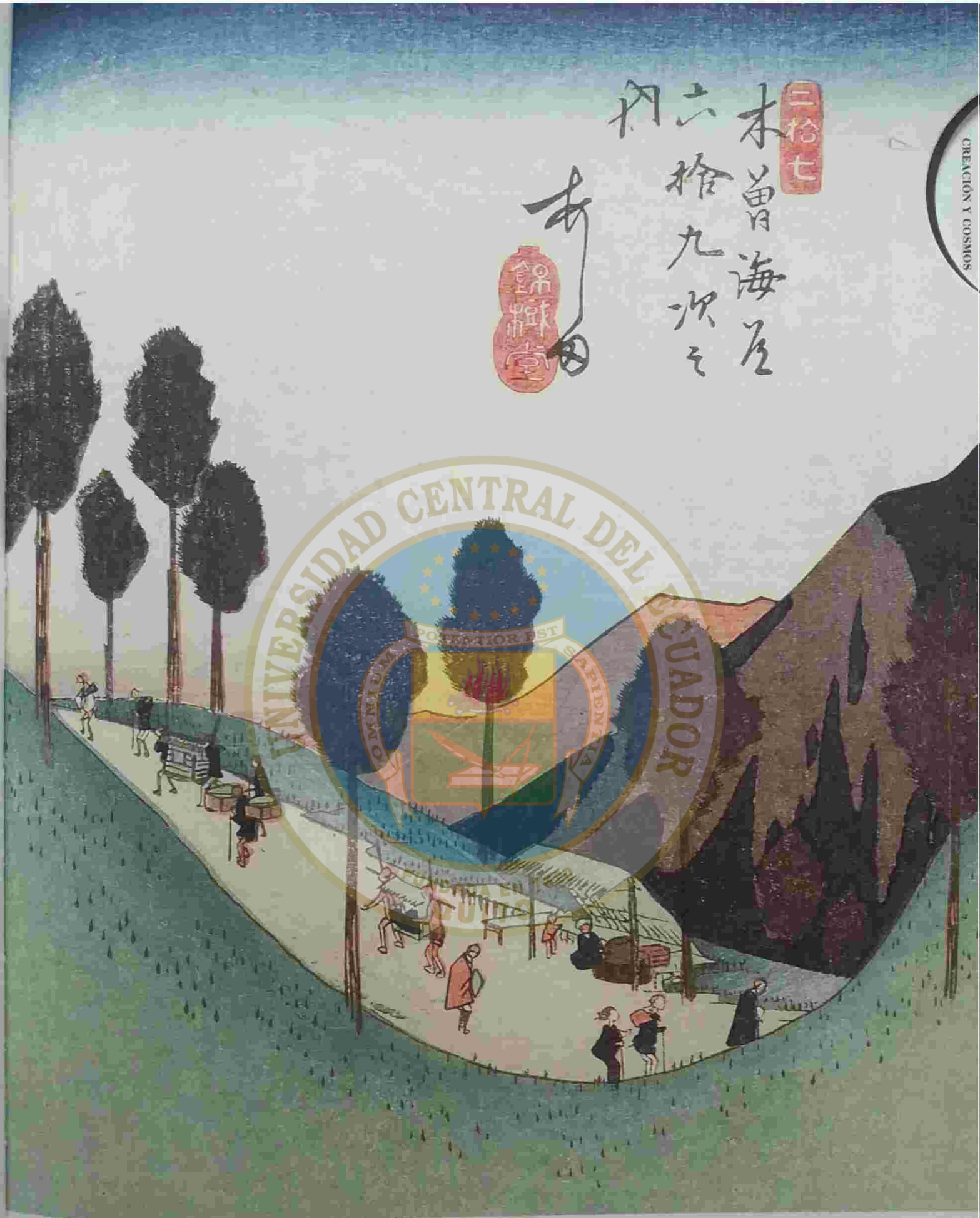
2. La montaña de Botticelli de intrincados compartimentos cabría en la cavidad hueca del infierno de Dante, que es el tema de esta ilustración. Al purgarnos de los rasgos que nos arrojan a estas profundidades infernales, podríamos ascender el monte Purgatorio y volver al paraíso. Ilustración en un manuscrito, c 1500, Italia.

Valle

Un valle es lo opuesto de una cima; es el punto más bajo de un paisaje encumbrado. A menudo es una zona de plenitud, pues acumula la lluvia y ofrece una tierra fértil para la vegetación, un destino ansiado tras duras caminatas. Debido a que el agua se recoge en el lugar más bajo, un río o un glaciar pueden cortar un valle, cuyos contornos serán una consecuencia de la erosión del cauce, del transporte y el depósito de residuos. Los valles constituyen el registro fósil viviente de poderosas fuerzas geológicas y fluviales, del desgaste y del desplazamiento paulatino del manto rocoso. La representación casi abstracta de Hiroshige del puerto de Kasatori contrasta con el suave verdor de un valle con ángulos agudos formados por montañas azules y grises que evocan el sinuoso movimiento de la vida entre lo alto y lo bajo. El flujo de viajeros que siguen las curvas del paisaje parece tan eterno como los ancianos pinos que bordean su camino. El valle se relaciona con lo terrenal, con lo humilde y también con el útero como fuente que nos vincula con el Camino y la identidad. «Aquellos en el Camino de Tao, como el agua / necesitan aceptar donde se encuentran a sí mismos; / y ese lugar puede ser a menudo aquel adonde el agua va / a los lugares más bajos y así debe ser» (Lao Tse, 41). El valle también puede estar vacío y desierto. Describimos los estados de letargo emocional como valles de vida, oscurecidos de forma agobiante por colosales cargas o amenazantes temores (el valle de lágrimas, el valle aislado). Al mismo tiempo, el valle de la sombra de la muertees el lugar donde el salmista siente la presencia inmanente de la divinidad y se siente confortado; el visionario valle de los huesos secos en Ezequiel, percibido con un significado profético, se transforma en el lugar de la esperanza y el consuelo. Empequeñecido por las majestuosas alturas de las montañas y la trascendencia que dan a entender, el valle trasmite una sensación de experiencia que no ha sido superada pero comunica una impresión profunda y continua. «El alma se siente como en casa en los profundos y sombreados valles», dijo un dalái lama tibetano (Hillman, 119ss). De un modo parecido, la necrópolis de los faraones, el Valle de los Reyes en Egipto, denota un lugar de inmortalidad y callada observación, definido de manera permanente por los riscos y los *wadi* que lo rodean, y es un emblema de la inmovilidady el descanso.

Hillman, James. «Peaks and Vales», en Needleman , Jacob (ed.). ***On the Way to Self Knowledge: Sacred Tradition and Psychotherapy***. Nueva York, 1976. / Laozi. ***Tao Te Ching: A New Translation***. Nueva York, 1994. [Trad. esp.: Lao Tse. ***Tao Te King***. Madrid, 2007.]





Ashida, Estación 27: Verde valle con árboles, de la serie *Las 69 estaciones del Kisokaido*, de Hiroshige, xilografía, 1834-1842, Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826

Cueva

El descubrimiento de Pech Merle en 1922 devolvió al género humano uno de sus primeros refugios y una de sus más primitivas galerías de arte sagrado permanente: la caverna subterránea. Las imágenes de Pech Merle, que datan de la época del Paleolítico superior (30.000-10.000 a. C.), incluyen un elemento antropomórfico, como este esbozo de pecho primordial, con su insinuación de que la cueva es una madre, y huellas de pies infantiles. Aunque algunas cuevas fueron formadas por repentinas fuerzas geológicas (bolsas de gas volcánico, tubos de lava o seísmos), la filtración del agua subterránea es lo que creó las estalactitas y la tranquilidad eterna de las legendarias cavernas de piedra caliza del Paleolítico en Francia y España. Antes de lograr pintar esos animales dotados de un realismo increíble, prueba de la prolongada fascinación del género humano por la técnica artística y las imágenes simbólicas, nuestros antepasados caminaban a tientas a lo largo de esas frescas paredes, llevando en precario equilibrio vasijas de aceite hirviendo en las manos, detectando la respiración de los enormes osos.

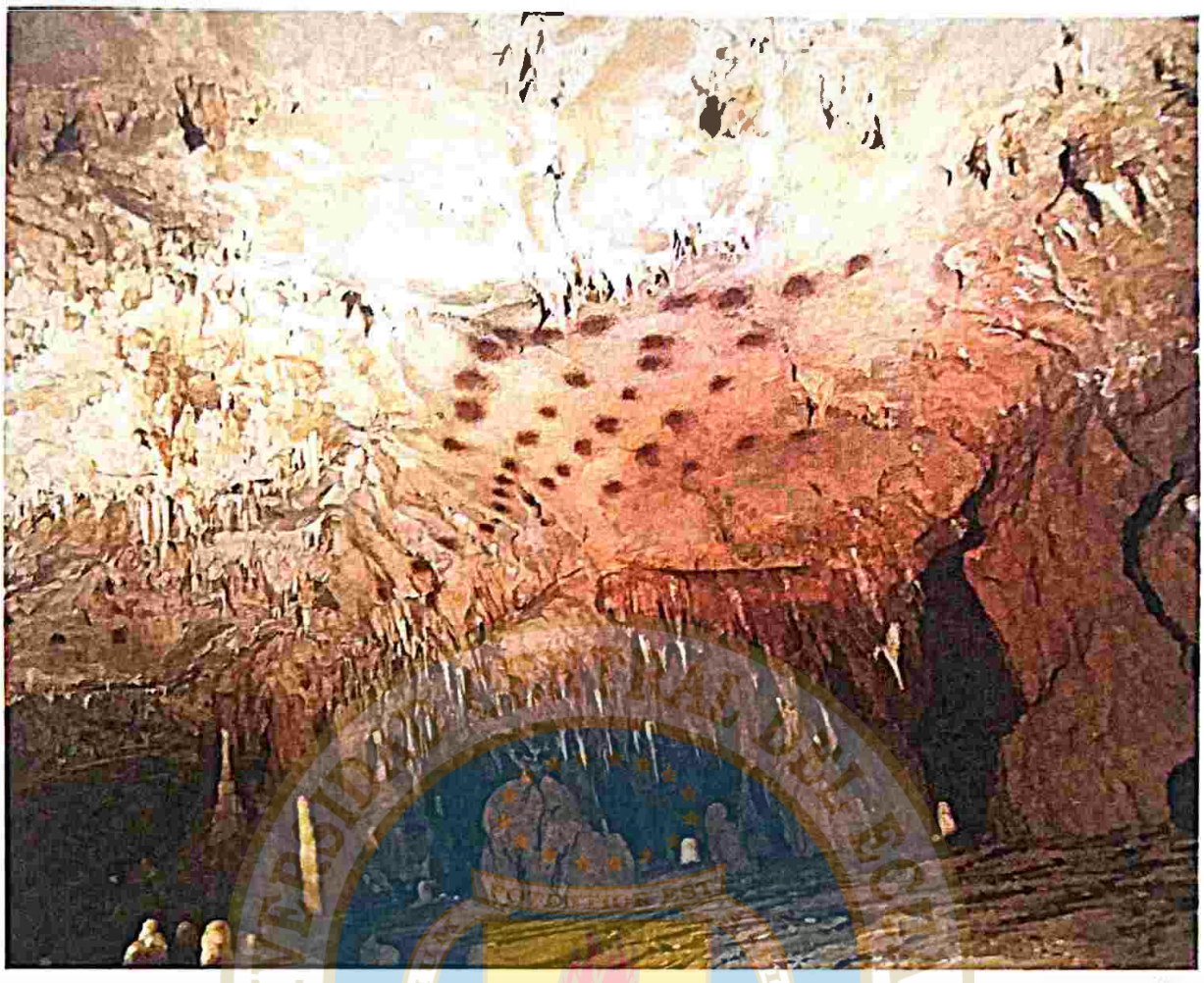
Al ofrecer un paso entre este mundo y el inframundo o entre la vida y el país de los muertos, las cuevas evocan las funciones primordiales de la madre tierra como útero y tumba a partes iguales. Los aztecas rastrearon su origen hasta Siete Cuevas *(Chicomoztoc)*, un acontecimiento primordial reflejado en los mitos de creación de los pueblos, los hopi y los zuni, que recuerdan su génesis de una cavernosa tierra útero. Según Eliade, los mineros tradicionales comparaban su oficio de extraer el precioso metal del cuerpo de la tierra con el arte de la obstetricia (Eliade, 41). De forma parecida, Ovidio cuenta que los seres humanos hicieron de las cuevas sus primeras viviendas (Ovidio, 6), del mismo modo que Júpiter se resguardó de Saturno en la cueva cretense del monte Ida, alimentado por abejas y cabras. En la oscuridad total de la cueva, el dramático símbolo de la luz era muy manifiesto. Cuando la injuriada diosa del sol japonesa, Amaterasu, se retiró a una caverna, sumió el mundo en la oscuridad. La engatusaron para salir solo cuando los dioses suscitaron su curiosidad sosteniendo un espejo frente a la entrada de la cueva para reflejar su propio brillo. Platón enseñó que el propio mundo es una caverna para los ignorantes, que ven sombras en las paredes proyectadas por una luz celestial que los ilustrados perciben directamente. Desde el punto de vista psicológico, entrar en una cueva puede tener la naturaleza de la introversión, la incubación, la regresión a la fuente, el retraimiento psíquico o la hibernación. La cueva puede representar un refugio, pero también una perspectiva confinada y arcaica. Un viajero puede perderse o desorientarse en una cueva, o experimentar un derrumbe, que refleja cómo una sólida contención puede dar paso a una demoledora desconfianza en sí mismo. La alquimia describió la cueva como una forma del vas alquímico y las tradiciones religiosas han visto en la cueva un espacio de conversión y el punto culminante de la búsqueda espiritual. Mahoma escuchó la voz de Alá retumbando en una caverna, de la misma forma que en los iconos del cristianismo ortodoxo Jesús no nació en una cuadra sino en una cueva. La estrella de Belén dirige desde las alturas su rayo a la entrada de la cueva, iluminando al nuevo dios que se resguarda en el interior secreto de la madre tierra.

Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible.* Chicago, 1978. [Trad. esp.: *Herrerosy alquimistas.* Madrid, 2001.] / Ovidio. *Metamorphoses.* Bloomington (Indiana), 1955. [Trad. esp.: *Metamorfosis.* Barcelona, 2002.]

1. Las enormes cavernas de España y Francia, desaparecidas hace mucho tiempo, ofrecían a la gente del Paleolítico refugios, templos primitivos y galerías de arte sagrado. En el santuario de Le Combel, en Pech Merle (Dordoña francesa), las hileras de puntos de un ocre rojizo destacan una formación natural de estalactitas, y atraen la vista hacia algo parecido a un pecho de piedra. Se cree que los puntos fueron colocados mediante el soplado de ocre a través de un hueso hueco o por impresión de las palmas de las manos y de los dedos.

2. Un «monstruo terrenal» olmeca de las laderas de Chalcatzingo, en México, contempla a los montañistas que están a punto de entrar por sus grandes fauces. Perforada hace más de 2.500 años y labrada con imágenes para hacer aparecer la lluvia, la cara enmarca una abertura baja de la cueva. Allí se escenificaban ritos que seguramente podían ver los aldeanos desde abajo.

3. El interior rosa cálido de caparazón de molusco aunado a las concavidades de un cuerpo femenino evoca la seductora entrada de una cueva. *Pink Cove*, de Louisa Chase, óleo sobre lienzo, 1983, Estados Unidos.



1



2



3

Sal

Una fotografía ampliada de los cristales de sal revela su estructura cúbica (cuaternaria), que sugiere unidad, diferenciación y equilibrio. En su forma seca y concentrada, la sal es tan sólida que las columnas de sal sostienen los techos de enormes minas situadas a miles de metros bajo tierra. Sin embargo, en presencia de agua, la sal se disuelve con rapidez y se convierte en un líquido transparente e incoloro.

El mar salado fue nuestro principio. Solo cuando el océano primigenio contuvo electrolitos de sal esenciales y oxígeno, la vida primitiva en la Tierra pudo desarrollarse, hace miles de millones de años. En el océano del Paleozoico tardío, cuando la vida vertebrada evolucionó, la concentración de sales quizá era tres veces inferior a su cifra actual. Es esta menor concentración de sal la que llevamos en nuestra sangre de mamíferos, en el líquido amniótico, el sudor, las lágrimas y el semen. Para el ser humano, el grado exacto de salinidad es crucial y si bebemos el agua del mar del océano de hoy en día esta drena el agua de nuestras células y morimos de deshidratación. Así pues, nuestras papilas gustativas han evolucionado de tal forma que el exceso de sal tiene un gusto amargo.

La sal es tan valiosa, sobre todo allí donde escasea o es difícil de obtener, que los soldados de la antigua Roma recibían una paga en sal, el *salarium* del que deriva nuestro término *salario*. Así pues, decimos de una persona que es «la sal de la vida». El sabor que la sal añade a la comida como condimento la ha vinculado desde hace mucho tiempo a los ritos de hospitalidad que se practican en el Mediterráneo y Oriente Próximo. A través de los lazos compartidos que se creaban durante las comidas, la sal se convirtió en un símbolo del acuerdo entre los hebreos. La sal debe acompañar todos los regalos, incluso las ofrendas hechas a Yaveh, y es señal de alianza. La función de la sal en la condimentación la convirtió en metáfora del ingenio, la sabiduría, la franqueza o el humor que aportamos a nuestra asimilación y expresión de una experiencia.

Con todo, la sal de la alquimia, no era sal común sino una personificación de la sustancia secreta y el principio místico de la transformación. La sal guardaba relación con las aguas bautismales, la humedad y la frialdad de la Luna como sensación, con la «marinación» en la decepción corrosiva, la tristeza y la amargura, con la *albedo* o la limpieza en la *solutio* de lágrimas saladas hasta que la amargura se disolvía y se trasmutaba en la sal de la sabiduría. Debido a que la sal conserva y esteriliza, drena el agua e imposibilita la supervivencia de las bacterias, hacía pensar en un agente que acoge algo incorruptible en su interior. La sal quema, tiene un gusto acre y amargo, y la salmuera deglutida puede ser tóxica, lo cual adscribe simbólicamente la sal a los elementos y los efectos del fuego y el agua. La extracción o la evaporación de sal evocaban procesos de extracción y «cocción», de purificación por medio del sufrimiento afectivo, que han dejado un delgado residuo de comprensión. La sal fue uno de los ingredientes principales del vidrio, emblema de lote de materia prima del que, a través del *opus*, se llegaba al sólido, trasparente e indestructible sí-mismo.

Los alquimistas eran conscientes de las paradójicas propiedades de la sal. Es necesaria para la vida y venenosa, realza el sabor de los alimentos y puede amargarlos, esquece y cura, mata microbios y puede destruir los tejidos. Su efecto esterilizante dio lugar a la idea de sembrar la tierra de sal para hacerla árida. La mujer de Lot, en el relato bíblico de Sodoma y Gomorra, se convierte en columna de sal porque mira hacia atrás, hacia la destruida ciudad de Sodoma; no puede renunciar a lo que ya ha agotado su posibilidad (Génesis, 19:26). Jung observó que «la sabiduría es el paliativo en todos los sufrimientos psíquicos [...] allí donde hay amargura, escasea la sabiduría y allí donde se halla la sabiduría, no puede haber amargura» (OC, 14:1, 329). La sal del sabio discrimina con edificante precisión lo que es demasiado poco de algo o demasiado de lo otro.

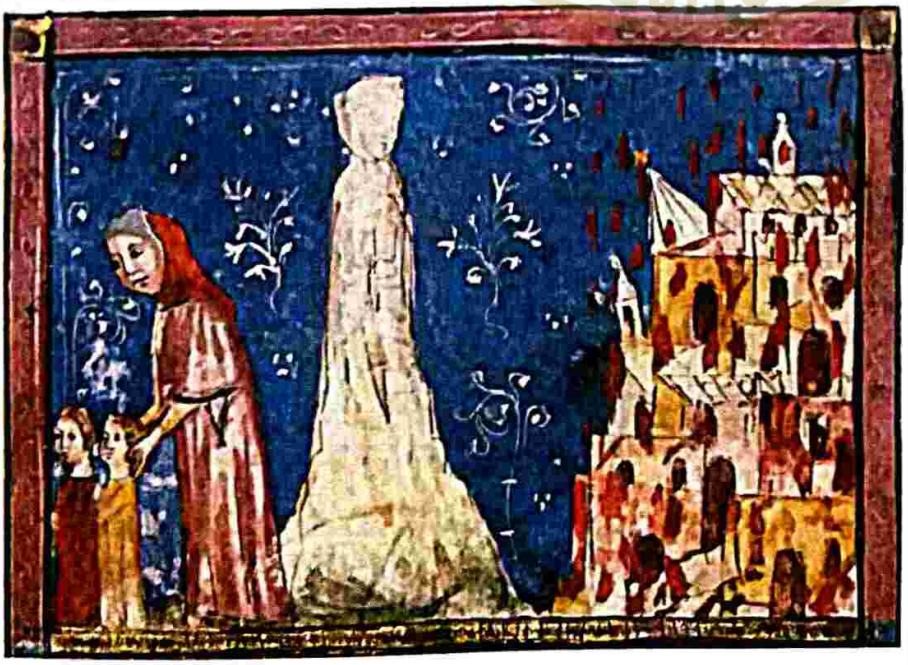
Jones, Ernest. C. G. Jung y James Hillman. en Marlan, Stanton (ed.). *Salt and the Alchemical Soul: Three Essays*. Woodstock (Connecticut) y Nueva York, 1995.

1. Ampliación fotográfica que muestra la estructura cúbica de los cristales de sal.

2. La mujer de Lot se convirtió en columna de sal. Ilustración del *Haggadah de Sarajevo*, siglo XIV. España



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Desierto

Las pinturas del desierto de Georgia O'Keeffe contrastan drásticamente con sus retratos de los altísimos rascacielos de Manhattan con sus luces de neón que produjo antes de su solitario viaje a Nuevo México, donde fue presa del hechizo de un yermo que la cambió para siempre. Fascinada por la luz pura cayendo a plomo sobre los árboles secos y las calaveras calcinadas por el Sol, dio la espalda al mundo del arte neoyorquino y se retiró a una ermita. Al confiar en sus instintos de esta forma, O'Keeffe emuló un éxodo que algunos visionarios habían realizado a lo largo de los siglos para enfrentarse a cuestiones relacionadas con la vida, la muerte y el espíritu fácilmente eludidas entre las frenéticas costumbres urbanas. Uno puede adentrarse en el desierto tanto para perderse como para encontrarse. Incluso en el siglo IV, la clausura y el retiro monásticos de los cristianos eran «una búsqueda instintiva del desierto» en su ansia de soledad y su rechazo de lo mundano (Walker, 154).

El desierto, claro está, es una mezcla de cosas. Sus condiciones suelen ser adversas: enormes extensiones áridas sin demarcación, calor abrasador y frío paralizante. La privación absoluta convierte las necesidades básicas en anhelos alucinantes, que conjuran tanto espejismos en sentido literal como fantasías obsesivas de tentadoras voluptuosidades y grandes banquetes. Sin embargo, el desierto también revela cactus de ensueño y jadeantes reptiles, exóticas aves que parecen sobrevivir de rocío y camellos que encuentran su sustento en las espinas.

Como paisaje psíquico, el desierto suele ejemplificar prolongados periodos de enajenación, sequía espiritual y tedio creativo, desorientación y agotamiento, y también mortificación, purificación, redención e iniciación. Los escritores bíblicos conocían monótonas extensiones parecidas a desiertos, pobladas de vacío y desesperación, el ululante dominio del demoniaco Señor de las Moscas. O el desierto era un espacio de transición para vagar, exiliarse, ponerse a prueba y esperar el porvenir.

Muchos pueblos antiguos imaginaron el desierto en forma de calientes mares de arena, malas tierras a las que se desterraba a los proscritos y a las víctimas propiciatorias. Los egipcios concebían el desierto que bordea al exuberante Nilo y su fértil sedimento negro como un lugar desolado gobernado por el dios Set, de cuya *deshret*, o 'tierra roja', irrumpían las perturbadoras fuerzas de la pasión y la violencia en los civilizados límites de la vida consciente. El desierto era el lugar donde la cálida diosa gata Bastet se convirtió en la leona Sejmet, tan fiera y ardiente como el Sol del desierto.

Ya sea el desierto físico o el imaginal, algunos de los que se aventuran en él tienen suerte. Uno puede morir en el desierto a causa de la agostadora intensidad del calor, el frío o las escaseces. Pero aun siendo un lugar adverso, también es un punto de encuentro. La propia O'Keeffe no solo descubrió la agostada aridez en el desierto, sino también flujos relámpago de inspiración reflejados en las lluvias esporádicas y torrenciales y los vientos erosivos que barrían un mundo fantástico de pináculos y bóvedas de piedra de colores, así que, después de montar su caballete frente a este fondo primordial en 1929, vivió allí hasta una edad cercana a los cien años. En una época muy anterior, cuando san Antonio pasaba hambre en el desierto, fue alimentado, según cuentan, por un cuervo, emblema del imprevisto sustento en la psique activada por la necesidad. Uno observa y escucha y comienza a detectar las señales únicas y desapercibidas de la vida. De la misma forma que en el desierto el agua duerme en el corazón de una planta (Ondaatje), también existen fuentes de vitalidad ocultas en los espacios desiertos del alma. Y estos a veces aparecen en los sueños, y, como invisibles estrellas en la ciudad demasiado luminosa, se revelan en la negra sequedad de la noche en el desierto.

Ondaatje, Michael. ***The English Patient.*** **Nueva York, 1992. [Trad. esp.:** ***El paciente inglés.*** **Barcelona, 2008.] / Walker, Williston, et al.** ***A History of the Christian Church.*** **Nueva York, 1985.**

1. Georgia O'Keeffe vio el desierto como un lugar de maravillosas formas y deslumbrantes colores que la transformaban de artista urbana en pintora visionaria de obras tales como *Lago Bear (Abstracción del desierto)*, óleo sobre lienzo, 1931. Estados Unidos.

2. Una fotografía aérea del Sahara revela un paisaje excepcional recorrido por vientos secos, desierto que aquí sumerge un oasis de palmeras bajo sus incansables olas de arena.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Bosque / Selva

Un niño pequeño toma la mano de su joven hermana y, armándose de valor, ambos niños se enfrentan a la perspectiva de un enorme y antiguo bosque. Cualquier ser humano se torna pequeño y joven ante un gran bosque, que parece interminable y eterno. El pintor sueco del siglo XIX Edvard Bergh era fiel a los cuentos de hadas germánicos de niños que se ven obligados por las circunstancias a alejarse y adentrarse en una selva en la que cada rama rota señala la proximidad de un duende y cada oscuro tocón se convierte en un animal merodeador. Cuando uno está perdido en sus profundidades, el bosque cobra una vida diabólica mientras la penumbra de la noche deglute el último rayo de sol y los cuecos dan paso a los lúgubres búhos.

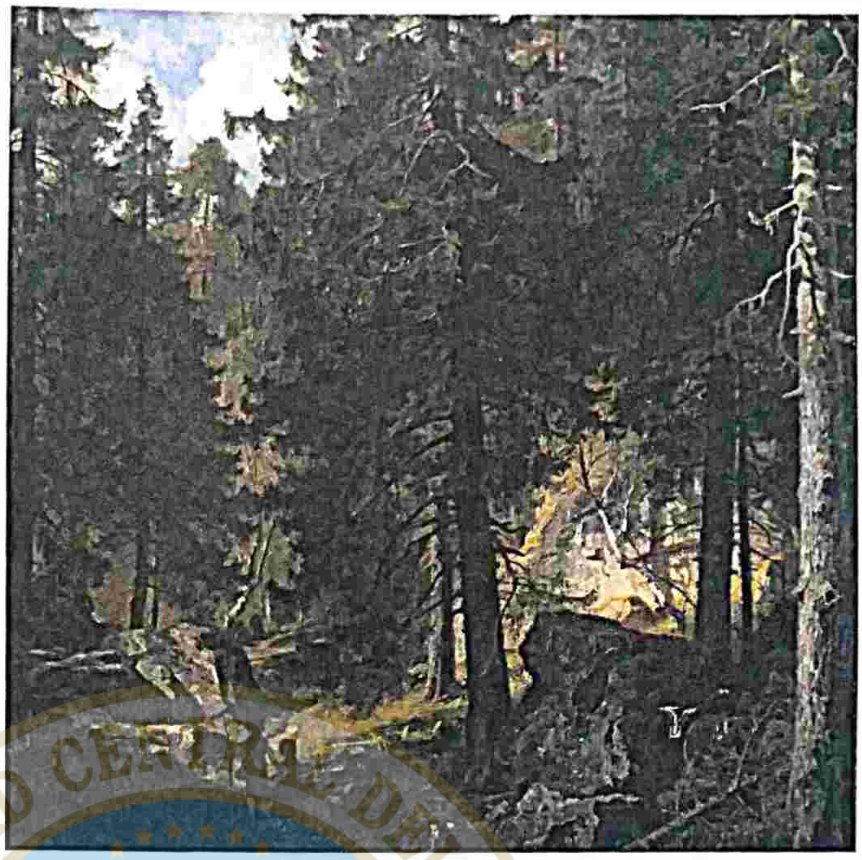
Hace tiempo, los grandes robles de Alemania y los árboles de hoja perenne de Escandinavia formaban una bóveda continua, una parte del inmenso bosque que se extendía desde Irlanda hasta Japón. Antes de caminar erguidos, nuestros antepasados homínidos vivían en los árboles de las áridas selvas de África. Una sofocante, inmensa y torrencial selva pluvial como la amazónica alberga la mayor parte de las especies de árboles, así como el 90 % de los organismos de cada tipo (Tudge, 17). En la selva las hormigas guerreras, anacondas, aves brillantes y multicolores, arañas del tamaño de un plato, gatos, monos, elefantes y estranguladoras higueras trepadoras coexisten, interactúan, compiten y se devoran mutuamente, un paradigma del despliegue y la imparcialidad interminables de la Gran Madre mítica.

El bosque, con sus exóticas fuerzas, yace fuera de los recintos habitados de la conciencia, como un pueblo, una ciudad, un hogar o un castillo. Pero los límites suelen representarse como tenues: muchos cuentos comienzan con un protagonista que vive en la linde de un bosque, así como, por fuerza, los mundos de lo típico y lo arquetípico se afectan mutuamente. Una presencia insólita sale del bosque o un animal mágico es avistado allí. Uno se aventura en el bosque como en un ensueño y se desorienta. El bosque es un lugar de soledad, embrollos, curación, regresión, grandiosidad y obstrucción, crecimiento espontáneo y continua putrefacción. Elfos bondadosos o perversos se materializan y surgen de apretadas raíces o espinosas zarzas. La munífica y absorbente bruja, el libidinoso sátiro, el diablo, el mago, la hechicera, el ángel y el hada, todos moran en el bosque. Como los espíritus animales, comparten su sabiduría, muestran el camino o te despedazan. Un joven que llega a la mayoría de edad o un iniciado chamánico irían al bosque en busca de una visión. Muchos viajes espirituales y psicológicos comienzan, como lo hizo el de Dante en *La divina comedia*, entrando en el oscuro bosque del páramo psíquico. Y debido a que el bosque posee una «misteriosa impenetrabilidad [...] las cosas aparecen y desaparecen de repente, y no hay caminos, cualquier cosa es posible» (Jung, 178).

Pensamos que el bosque es eterno, un árbol reemplaza a otro y todos juntos resisten a lo largo de las épocas mientras la otra vida se desvanece. Pero el bosque también es la fuente de los materiales de construcción de la civilización. Durante siglos, pueblos de todo el mundo comenzaron a talar sus viejos árboles de hoja caduca y las coníferas de madera blanda con el espíritu del héroe del folclore estadounidense Paul Bunyan, el imaginario leñador gigantesco que cortaba bosques enteros con un hacha descomunal. Hemos diezmado nuestros bosques y la vida silvestre que albergaban, desquiciando el equilibrio ecológico, y la ciudad se ha convertido en una jungla urbana de extensión ilimitada.

Uno puede desaparecer en el bosque y escapar de la vida. Pero la noción hindú de la vida incluye el convertirse en *vanaprastha*, o 'habitante del bosque', una vez terminan las responsabilidades familiares. Fue en el legendario bosque de cedros deodara de refugio ascético donde el falo de deshecho del señor Siva se convirtió en un pilar de fuego que conectaba el cielo con la tierra y la forma del *lingam* original. A los sagrados bosquecillos de la Antigüedad, los devotos de la divinidad iban a curarse y a comulgar. Una puerta torii japonesa da simplemente al santuario natural de un bosque de coníferas. En algún lugar en medio del bosque también podemos tropezar con un santuario aislado en tierra virgen. Quizá esté empapado de lluvia, cubierto de nieve, o el liquen colgante haga que los árboles tengan un aspecto fantasmal. Quizá las secuoyas de 100 m, que beben las brumas del Pacífico, formen el templo sublime de la naturaleza. Lo que es primigenio en nosotros mismos cobra vida gracias al bosque original. ¿Podemos arriesgarnos a perderlo? Se trata de la naturaleza más íntima, tal como está, y totalmente encantada.

Jung, C. G. *Nietzsche's Zarathustra*. Princeton (Nueva Jersey), 1988. / Tudge, Colin. *The Tree*. Nueva York, 2006.



1



2



3

1. Dos niños pequeños en el umbral de un mundo siempreverde animado por sombras susurrantes, cantos rodados parecidos a osos y, en la distancia, un tranquilizador espacio de luz. *En el bosque*, detalle, de Edvard Bergh, óleo sobre lienzo, 1868, Suecia.

2. «A mitad del camino de la vida en una selva oscura me encontraba.» Así comienza Dante su *Divina comedia*. *El oscuro bosque*, de Gustave Doré, grabado *(Infierno 1)*, 1868, Francia.

3. Un mundo fantástico de vistosas aves, cocodrilos hambrientos de carne, monos acróbatas y, no menos familiarizados con este paraíso zoológico, el hombre y la mujer primigenios. *Selva*, de Tonie Roos, óleo sobre lienzo, 1977, Suecia.

Pantano

La pintura de la tumba que representa una cacería en un pantano del delta del Nilo no es al parecer un acontecimiento real en la vida de Ti, el aristócrata fallecido; el barco, por ejemplo, es demasiado endeble y un hipopótamo difícilmente llevaría entre las fauces a su más temido depredador, el cocodrilo. Más bien, la imagen es una evocación del más allá, el denominado Campo de Juncos, que recuerda el pantano en su forma primitiva y eterna, no alcanzada por la historia del hombre y su agricultura (ARAS, 2Ad.098). En cambio, la realidad de un pantano sugiere un concepto egipcio especial de la existencia tras la muerte.

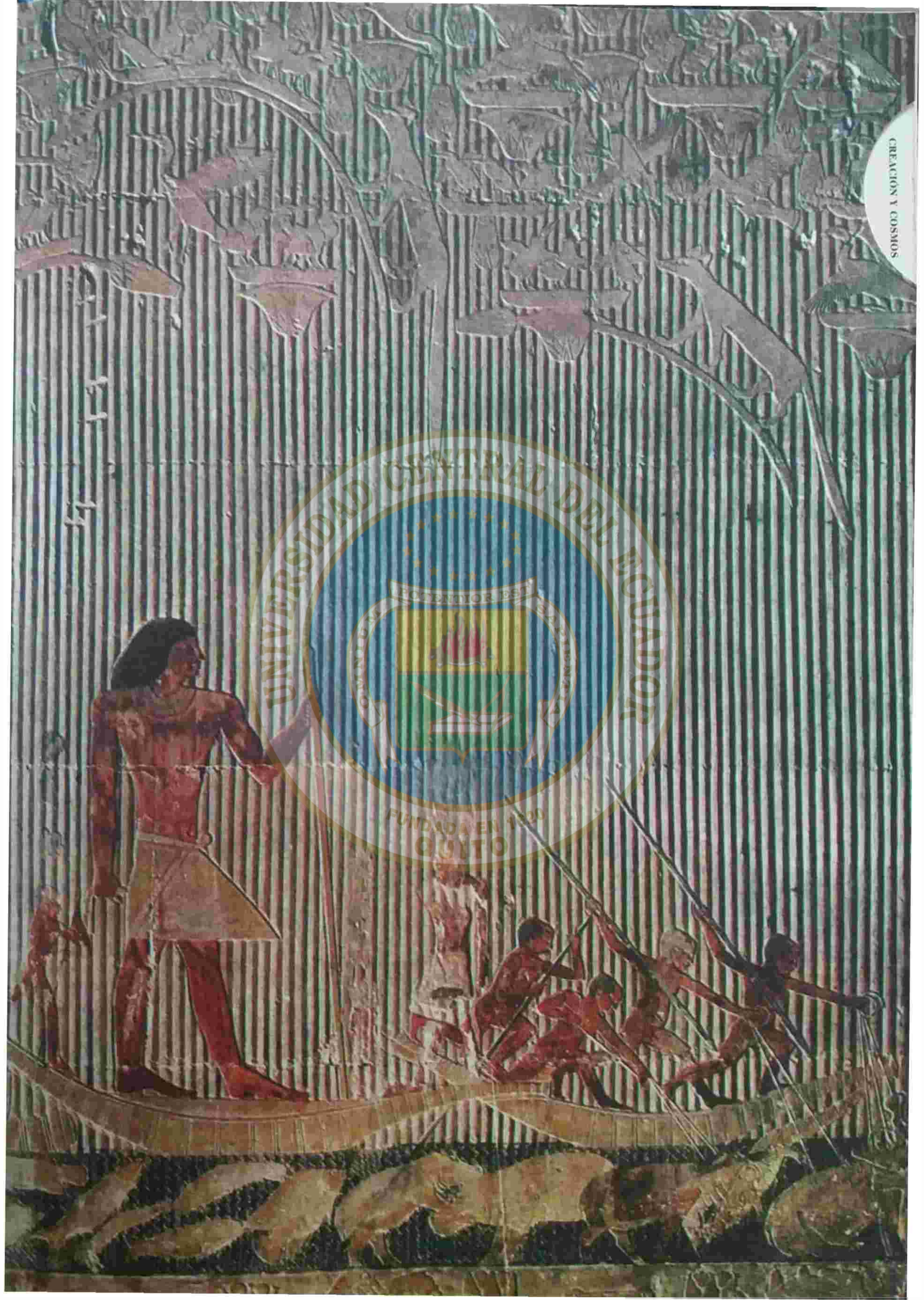
Los pantanos, tanto si son de marea (los que están situados a lo largo de las líneas costeras e influidos por los ciclos de las mareas del mar) como si no (los emplazados en los límites de lagos, estanques o ríos), son humedales de agua dulce, salada o salobre. A veces están inundados, en su mayor parte por aguas de la superficie o subterráneas. Ricos en nutrientes y minerales, también tienen un pH neutro, así que sustentan una vida animal y una vegetación abundantes, diversas y adaptadas al suelo saturado. Los sedimentos y los contaminantes se depositan en el fondo del pantano, preservando la limpieza de las aguas en la superficie, y los microorganismos utilizan los nutrientes excedentes que harían peligrar los niveles de oxígeno. Los pantanos almacenan las crecidas y amortiguan los océanos tormentosos (EPA).

El fértil cieno del pantano y la realidad intermedia del agua turbia y de la seca tierra insular son emblemáticos de lo que, para los antiguos egipcios, representaba la muerte: un estado de oculto devenir, una fuente de nueva vida, purificación y constante renovación, un «paso de un tipo de tiempo a otro, de la vida de ayer a la de mañana» (Clark, 165). Cada verano, con la crecida del río Nilo a causa de las lluvias de las tierras altas, los pantanos y los campos bajos del valle del Nilo regresaban a la forma de aguas primordiales. Y cada otoño, los campos reaparecían, cubiertos de una capa de fértiles sedimentos (Quirke, 50-51). Así pues, el encharcamiento del pantano indicaba las energías acuosas de la disolución que subyacen a la sustancia del ser. Es posible ver una vaca asomando por entre los juncos y transformarla en una visión momentánea de la maternal «vaca de las aguas», de la que la tierra emerge como un ternero. En un pantano puede haber abundantes peces en el agua, aves acuáticas que construyen su hábitat entre los juncos y las aneas y también serpientes, cocodrilos escondidos en los bordes del pantano, tomando el sol sobre la arena o nadando en la misma agua en la que las ratas almizcleras hacen sus elaboradas cabañas y los lotos de muchos pétalos surgen del lodo entre aneas, hierbas y nubes de insectos. Nidadas de huevos y crías, señales de principios, aparecen al lado de las depredadoras fuerzas de la aniquilación. «Animados por crujidos y zumbidos, aleteos y graznidos»: así describe un escritor los humedales de los Everglades de Florida (Bilger, 84).

El pantano sigue siendo una metáfora adecuada para las transiciones en el desarrollo o los tránsitos temporales circunscritos en un proceso más grande en el que la consciencia se experimenta en el desorden entre lo que está firmemente desvanecido y lo que aún debe ser, un espacio de potencial extremo y suma indefensión, vital, resbaladizo, impredecible y emergente. Y así como esto sucede más de una vez durante una vida o una individuación, también para los antiguos egipcios el Campo de Juncos no significaba un solo estado por el que se pasaba y al que nunca se entraba de nuevo, sino un circuito cósmico completo situado sobre y bajo la tierra, en el que, como en la psique, las continuidades de la forma se encarnan en las especificidades del ser.

Bilger, Burkhard. «Swamp Things», *The New Yorker*, 20 de abril de 2009. / Clark, Robert Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. Londres, 2003. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto*. Madrid, 2003.] / EPA (Environmental Protection Agency [Agencia de Protección Medioambiental]) de Estados Unidos. Marsh (Pantano). http://www.epa.gov/owow/wetlands/types/marsh.html.

Bajorrelieve de la tumba del dignatario egipcio Ti, retrato del difunto en el Campo de Juncos. c V Dinastía (2600-2390 a. C.).



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

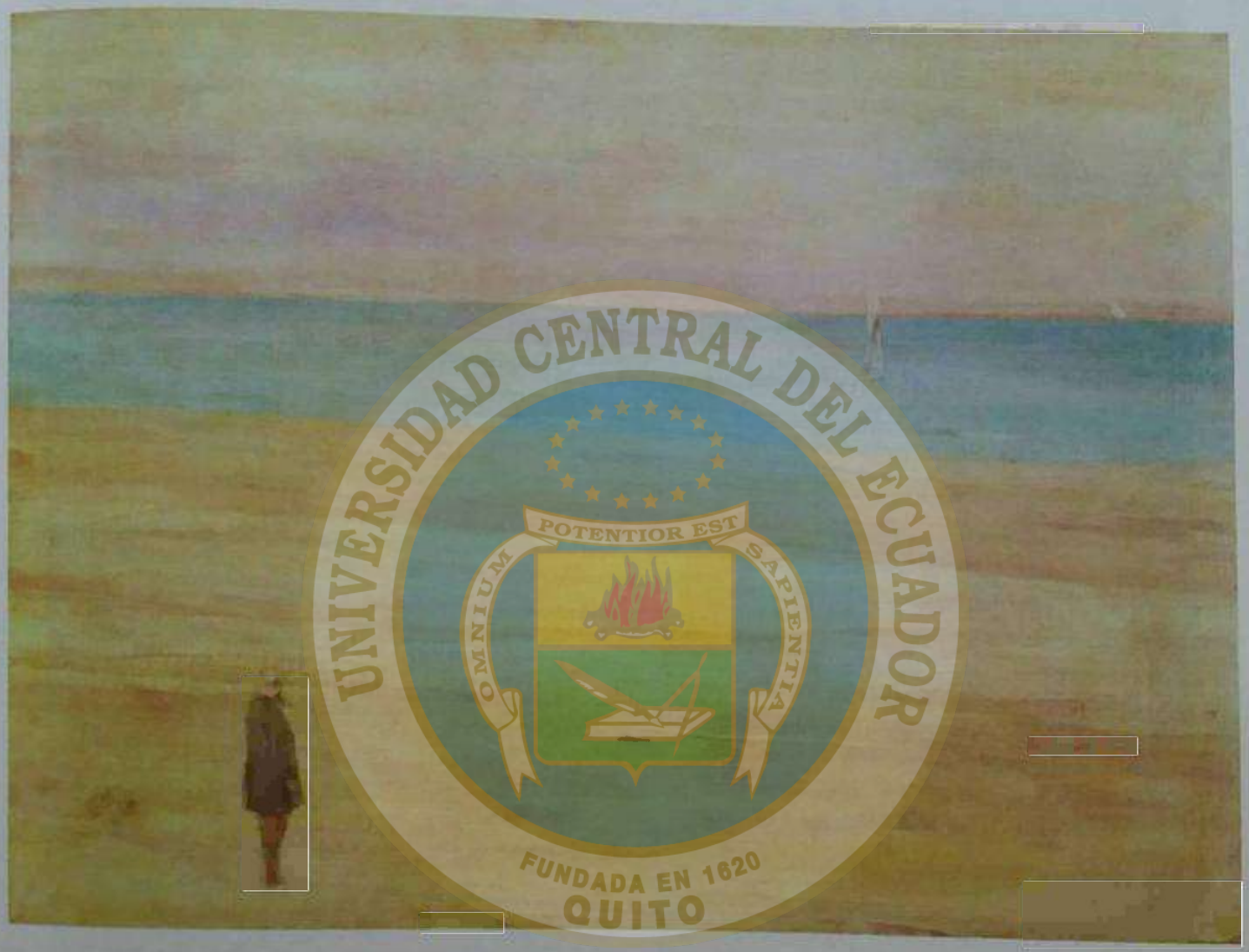
Playa

Borde y límite de un mar o un lago, la playa es un estrecho margen de arena o de guijos en continua creación, cambiada de sitio y destruida a ritmo de las mareas. Representa la convergencia de tres mundos inmensos: cielo, mar y tierra. Se está en la playa como si fuera el extremo del mundo conocido, contemplando lo desconocido más allá del agua. Los innumerables granos de arena en la costa, el lejano horizonte y las ilimitadas aguas bajo un cielo infinito pueden inspirarnos sentimientos de pavor y respeto, o simplemente de diminuta insignificancia. Aunque la *Trouville* de Whistler es serena, su playa, como todas las playas, se ve inexorablemente afectada por las poderosas fuerzas del mar. Las mareas arrastran la playa dos veces al día. Las olas mueven los residuos de la tierra y crean sus propios depósitos. Los diferenciales térmicos entre la tierra y el agua producen vientos casi continuos en la playa.

Desde el punto de vista psicológico, la playa evoca la experiencia diaria de la delgada costa que hay entre lo consciente y lo inconsciente, acariciada y golpeada, trasladada y cambiada, temporalmente sumergida y delineada una vez más durante los ritmos de las mareas de la vigilia y el sueño. Hay «depósitos» procedentes de los sueños y la fantasía, el juego de la imaginación y la claridad del conocimiento. A veces, lo que la psique lanza a la costa solo puede ser padecido pero sin asimilarse, como las medusas. La perspectiva y los ritmos de la playa y el movimiento entre el agua y la tierra pueden liberar nuestros sentimientos y ampliar nuestro sentido del espacio, el tiempo y el ser, como lo hace el intercambio entre las profundidades de la psique y la consciencia.

Con todo, la playa también es vulnerable a las fuerzas elementales del mar. La tierra seca puede inundarse. El maremoto y el seísmo pertenecen a Poseidón, cuyos grandes caballos, con las fantásticas crines ondeando en la espuma del mar, retumban en el embate del oleaje. De forma análoga puede haber movimientos sísmicos en nuestro estado consciente, y es factible que nos inunden los afectos tempestuosos y quedemos postrados por traumas psíquicos. D. H. Lawrence capta la autónoma naturaleza de estas energías: «La luna rige las mareas. Las playas nada pueden hacer al respecto» (p. 509). El mar inunda y retrocede puntualmente, aunque puede alterar el terreno de la costa y a la larga erosionarla en una evolución gradual o un cambio más radical.

Lawrence, D. H. *The Complete Poems*. Nueva York, 1964.



Armonía en azul y plata: Trouville, de James Abbott McNeill Whistler, óleo sobre lienzo, 1865, Francia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Isla

En las encrespadas oleadas del sueño, uno puede derivar en una isla como esta, que fue pintada por una artista sueca: oscura como lo desconocido, verde de vida, aislada y misteriosa. Las islas siempre han abrigado nuestras fantasías conscientes y nuestras proyecciones inconscientes. Evocan la evasión, la soledad, el refugio o lo cautivador. Las islas figuran en los mitos y relatos de culturas de todo el mundo y hay inhóspitas y ocultas islas de los muertos, o islas de los bienaventurados, eternamente fértiles y de cuyos árboles gotea miel. Hay islas de soledad y exilio, islas mágicas habitadas por fabulosos seres, islas en las que los náufragos encuentran tierra firme y aventuras inesperadas. El Odiseo de Homero estuvo sensualmente cautivo de la ninfa Calipso en su isla durante siete años. El Próspero de Shakespeare conjura una redentora tempestad desde su isla de turbulenta magia. El rey Arturo yace muerto, o solo dormido, en las brumas de la isla fantástica de Ávalon. Las islas se forman gracias a fracturas de un continente o a acumulaciones de arena en una plataforma continental. Bajo el mar suelen estar conectadas al continente. Las islas volcánicas pueden emerger en medio del océano debido al movimiento de las placas tectónicas sobre puntos álgidos volcánicos o, como Islandia, por el afloramiento de una cordillera oceánica. Intensamente fascinantes para la Imaginación, las islas evocan porciones desprendidas de consciencia, animadas por las acuosas profundidades de la psique. Representan secretos que aíslan, el sedimento acumulado de memorias remotas, deseos tabú, traumas disociados. Pueden ser «magnéticas y evasivas», y pueden tener un efecto sutil e insidioso (Von Franz, 89). Tales cordilleras están conectadas a la personalidad entera de formas ocultas o pueden parecer totalmente inconexas. En los mitos de la creación, las islas representan los principios de la consciencia, pequeños y vulnerables trocitos de tierra arrojados desde el fondo del mar cósmico que se vuelven a hundir con facilidad. La isla puede expresar la insularidad como enajenación, ensimismamiento o inaccesibilidad, pero también un estado de introversión, un bendito alejamiento de los estímulos que inundan o la capacidad de quedarse en soledad. La isla puede representar el lugar de un factor psíquico que nos aísla de lo que es más vital en el sí-mismo. O bien puede expresar el imprevisto e inviolable espacio en el que se encuentra el tesoro del sí-mismo.

Franz, Marie-Louise von. *An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales.* Dallas (Texas), 1982. [Trad. esp.: *Érase una vez... (Una interpretación psicológica).* Barcelona, 1993.]

FUNDADA EN 1620 QUITO



Isla, de Suzanne Nessim, pintura, 1990, Suecia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



REINO VEGETAL

ÁRBOLES

ÁRBOL, ROBLE, OLIVO, PINO, PALMERA, RAÍCES, ÁRBOL CABALÍSTICO, YAKSHI

128

PLANTAS Y FLORES MÁGICAS

JARDÍN, FLOR, LIRIO, AZUCENA, LOTO, ROSA, CARDO, MANZANA, MELOCOTÓN, VID / VIVO, GRANADA, SETAS / HONGOS, MANDRÁGORA

146

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

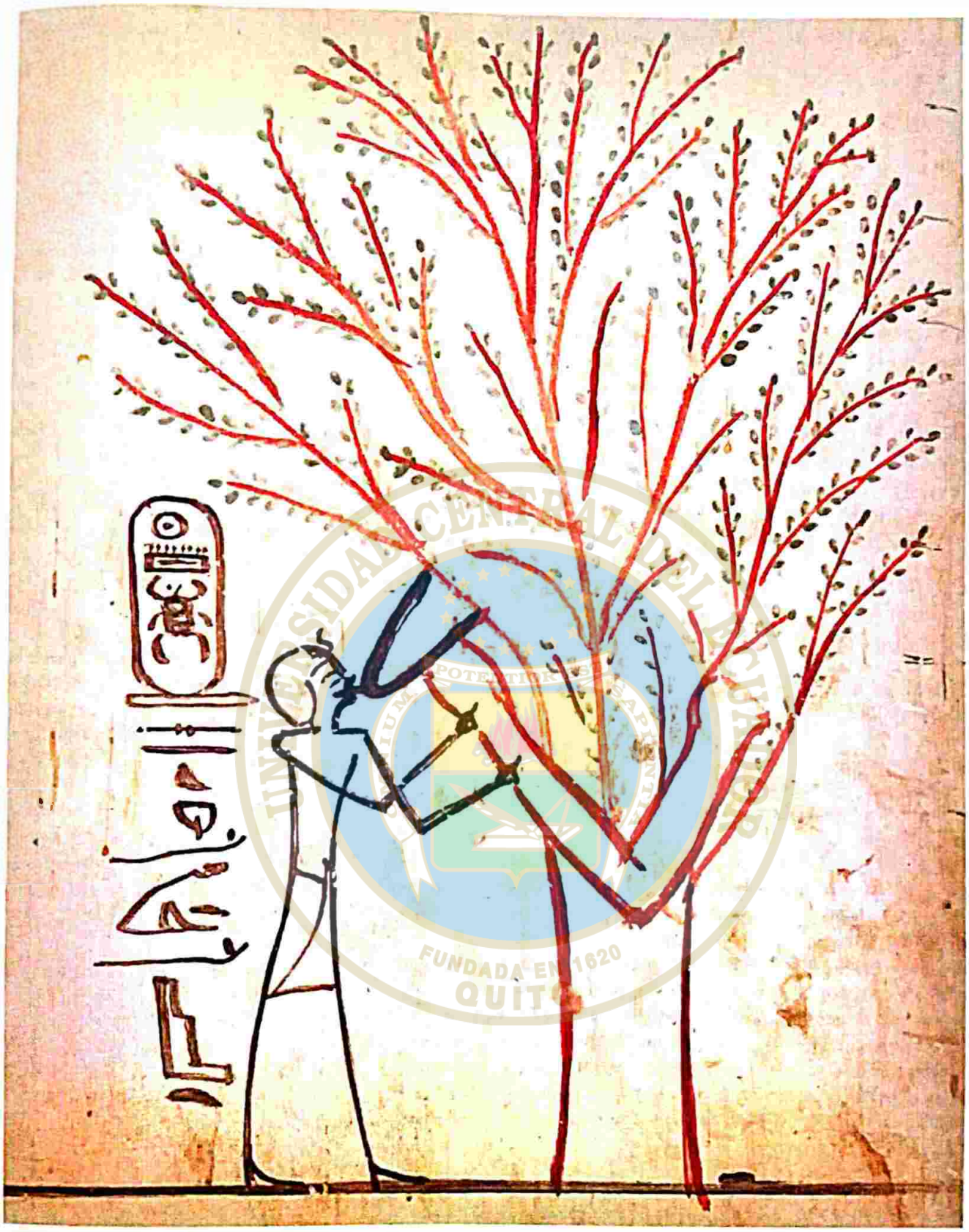
REINO VEGETAL

Árbol

Cómo deseamos alcanzar el crecimiento que el árbol fomenta en sí mismo, la envergadura y la raigambre, la robustez y el equilibrio entre alto y bajo, la forma en la que se enfrenta a cada estación, abrazando su suelo, deshojado o floreciente. Todo tipo de criaturas anidan en las ramas protectoras y maternales del árbol, se ocultan en sus cavidades y se alimentan de su savia. Nuestros antepasados homínidos eran arborícolas, y solo descendieron de ellos cuando las épocas glaciales redujeron los bosques primigenios, y la destreza de nuestras manos y la fuerza de nuestros miembros evolucionaron para trepar a los árboles y colgarnos de ellos. Nos parecemos al árbol, con el tronco erguido, los brazos largos, los dedos finos, dejando nuestra huella en la tierra. En los mitos, los seres humanos a veces se convierten en árboles, y el suspiro de un árbol y sus resinosas lágrimas son tan arbóreos como humanos y nos hablan de resistencia, embrollos y también de firmeza. Tenemos un alma, y parece que hay un espíritu vivificante, que hemos imaginado como una serpiente, un ave o un genio metido en una botella, enterrado en las raíces. El árbol nos muestra cómo, a partir de una diminuta e inerme semilla de potencial, el sí-mismo puede cobrar vida, centrado y contenido, y alrededor de él se suceden incesantes procesos del metabolismo, la multiplicación, el fallecimiento y la renovación del ser. El agua y los minerales suben a las ramas de un árbol desde la tierra por las profundas raíces e infinidad de ordenados vasos conductores situados en el tronco y las ramas. El árbol



UNIVERSIDAD ESPÍRITU DE ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST PIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



2

1. La vertiginosa vista de un pino situado fuera de la casa de Georgia O'Keeffe en Nuevo México nos permite acceder a un secular mundo de las maravillas buscado por chamanes y profetas, que, según la tradición, utilizaban los árboles como puentes hacia los reinos de los espíritus. *The Lawrence Tree*, óleo sobre lienzo, 1929, Estados Unidos.

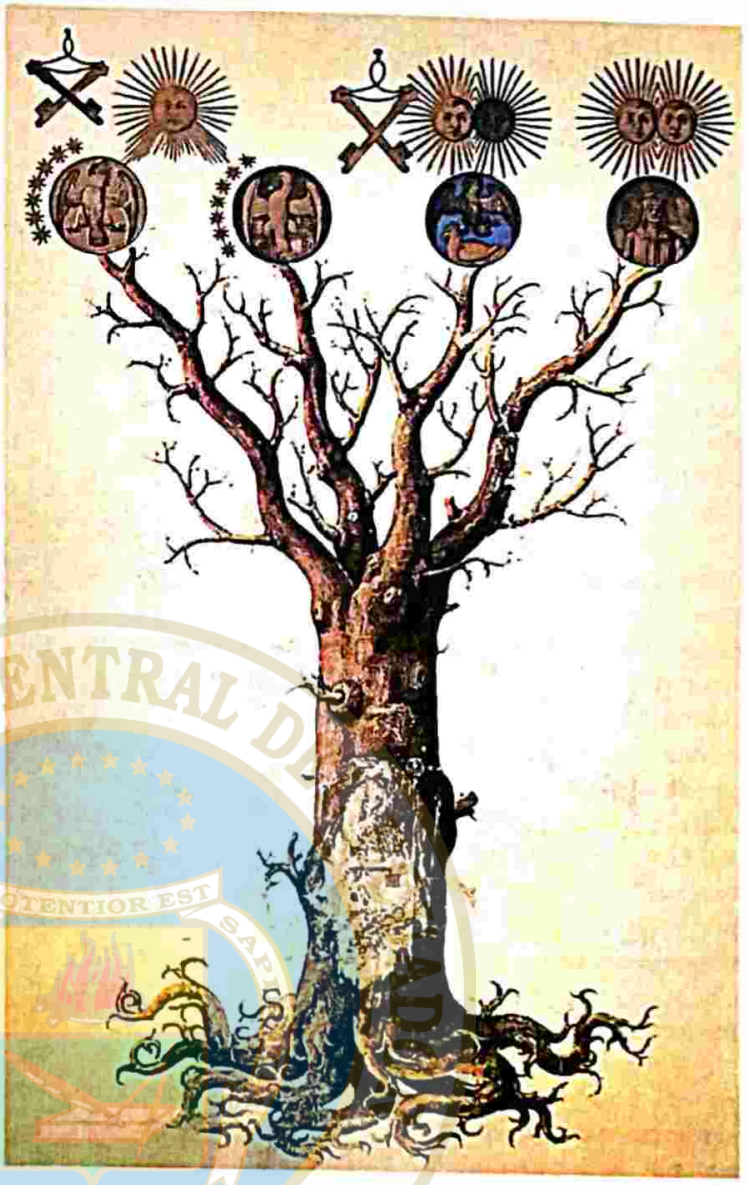
2. Esta pintura de una tumba egipcia representa a la diosa Isis en su forma de frondoso sicómoro que amamantaa un faraón en el más allá y refuerza la relación del árbol con la eternidad y los misterios del renacimiento en el útero de la Madre (ARAS, 2Ak.057). Pintura procedente de la tumba del faraón Tutmosis III (c 1479-1426 a. C.), Valle de los Reyes, Egipto.

mantiene sus hojas planas y perforadas a la mayor altura posible para que absorban dióxido de carbono del aire y el ardor del sol. La clorofila que da su color verde a las hojas atrapa los fotones de la luz del sol y parte las moléculas de agua, de modo que el oxígeno se desprenda en la atmósfera y nos permita respirar (Tudge, 252ss). El árbol sabe cómo encontrar alimento incluso en la materia muerta, y asimila la putrefacción de sus propias hojas caducas, de la fauna y la flora de la tierra.

Hemos abandonado los cuerpos de nuestros muertos en los árboles, nos hemos mecido en sus ramas en espera del renacimiento o nos hemos recogido en posición fetal en el tronco ahuecado porque el árbol significa regeneración y afecta al cielo y el inframundo, que son los reinos de la eternidad. Así pues, el árbol es también un cosmos que abarca las esferas psíquicas de la renovación, la creatividad y la iniciación, y trasciende el espacio y el tiempo. En la mitología escandinava, una de las tres grandes raíces de la ceniza cósmica o del tejo, Yggdrasil, logra bajar al reino donde habitan los gigantes de escarcha. Allí está el pozo de Mimir, lleno de las aguas de la sabiduría y la memoria. Otra raíz desciende al reino de los muertos, mientras debajo de la tercera raíz está Asgard, la morada de los dioses (Orchard, 186). Cerca viven las Nornas, tres hermanas que hilan la red del destino y riegan el árbol con agua de la sagrada fuente de Urd. Mientras tanto, las cabras y los ciervos mordisquean las hojas y la corteza de Yggdrasil, y la gran serpiente Nidhogg roe sus raíces. Una magnífica águila se posa en la rama más alta, y la ardilla Ratatosk sube y baja corriendo por el tronco llevando y trayendo los insultos que se entrecruzan el ave de arriba y la serpiente de abajo en medio de una tensión eterna y un equilibrio de los opuestos (Davidson, 26-27).

La alquimia hizo del árbol un símholo central de su obra, porque este representaba la naturaleza de la intensa vida interior y del desarrollo que obedece a sus propias leyes y puede revelar lo imperecedero que yace dentro del individuo. Los alquimistas no olvidaron que el árbol no solo puede representar un lugar donde despertar a una nueva vida, sino también de sufrimiento (míticas privaciones del sacrificio, la experiencia penosa, el suicidio, la ejecución y el trastorno). Un tesoro guardado por serpientes o dragones que moraban en las nudosas raíces del árbol aludía a la dificultad de alcanzar una meta, la extracción del sí-mismo de la confusión de los factores inconscientes (CW, 13:304ss). Con todo, las fantasías intuitivas representaban el árbol que lleva el Sol, la Luna y las estrellas como si fueran frutos de oro y plata, los metales de los planetas que cuelgan de sus ramas, o el árbol lleno de flores o de aves cantoras, todas expresivas de la ilustración espiritual, de la integración de muchas fuerzas distintas de la vida y de la fructífera imaginación esencial en el proceso simbólico. En la cima está la hermosa simetría de la corona del árbol, que significa la unión de los opuestos. Pero mientras los alquimistas vieron esto como la consumación de la obra, la realidad del árbol —y de la psique— es que a esos momentos de logro suelen seguir nuevos ciclos de desecación y crecimiento.

Davidson, Hilda Roderick Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe*. Londres y Nueva York, 1990. / Orchard, Andy. *Dictionary of Norse Myth and Legend*. Londres y Nueva York, 1998. / Tudge, Colin. *The Tree: A Natural History of What Trees Are, How They Live, and Why They Matter*. Nueva York, 2006.



3



4

3. El Árbol de la Filosofía de la alquimia realizado en una retorta de vidrio, grabado, e 1470.

4. La vida psíquica y sus símbolos sagrados como un árbol arraigado en reinos invisibles que rebasa los límites de la consciencia. «Árbol de la Bienaventuranza» invertido procedente de un devocionario turco, siglo XVIII.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Roble

La fotografía de Ansel Adams de un roble blanco destacado contra las estribaciones de la sierra revela las ramas retorcidas y el gigantesco tronco característicos de un roble maduro. Son formas que han dejado su impronta en la imaginación humana, junto con su hoja grande y su graneado fruto, la diminuta bellota.

Antiguamente Europa tenía tal densidad de robledales que Julio César dio con tribus germánicas que nunca habían cruzado esos bosques de dura madera. Muestra de la grandiosidad y la inmensidad de los míticos Árbol del Mundo y eje del mundo, la presencia dominante del roble lo convertía en el árbol más venerado. Como las historias divulgadas sobre la materia divina de la creación, la sustancia del roble devino en la materia prima de cualquier tipo de construcción humana. Los carpinteros convertían su madera en puentes, bancos, quillas, toneles, ataúdes y tronos admirados por su solidez y su belleza. La suave corteza del alcornoque aún provee a los vinicultores de tapones de corcho y una variedad inglesa más duradera proporciona madera a los armadores de la flota imperial británica.

La bellota también resultó inapreciable. Las leyendas antiguas hablan de una época anterior a la agricultura en que los seres humanos contaban con las bellotas como alimento básico; también servía de pienso a animales silvestres y ganado. Un roble comienza a dar bellotas cuando tiene al menos veinte años, y además lo hace una sola vez al año, en otoño.

Los robles evocan lo que es regio, sólido y eterno, y, según la tradición, guardan relación con los ciclos de nacimiento y muerte, sobre todo en los rituales estacionales en torno a los reyes del año mítico. Los antiguos druidas (del término celta con que se denomina el roble, *daur)* arrastraban troncos de roble en el solsticio de invierno, y los apilaban en hogueras durante el solsticio estival para señalar el fallecimiento cíclico del Rey Roble de la primavera, a quien sucedía el Rey Sagrado del otoño (Williamson, 58ss). Virgilio sostenía que un roble había dado a luz a los primeros seres humanos, así como los dioses nórdicos dieron forma a Embla, la primera mujer, tallando un roble. Por otra parte, en la Europa septentrional, donde el roble pertenecía a los muertos, su tronco a veces hueco proporcionaba un ataúd muy codiciado. De forma parecida, el Árbol Filosófico de los alquimistas solía ser un roble hueco, un recipiente maternal en cuya hendidura el dios alquímico instalaba su baño de simbólico renacimiento, lo que sugería una dimensión interna femenina del árbol de apariencia viril, la cual correspondía a la materia del alma del maestro (OC, 14:I, 71-73).

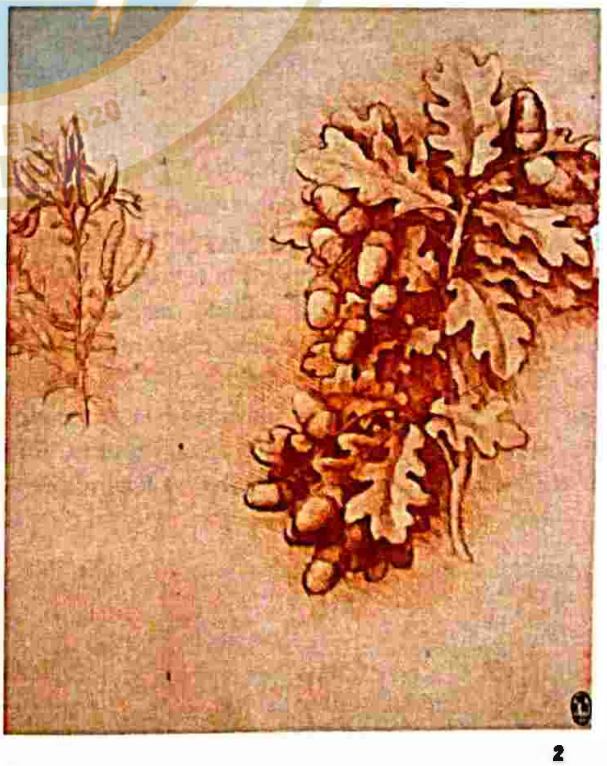
Al acumular fuerzas a lo largo de su vida, el roble representa la fuerza invencible y augusta. Virgilio escribió que la violencia de las tormentas no podía desarraigar el roble, que tenía las raíces ancladas en el Tártaro y las ramas tocando los cielos. Los robles antiguos y legendarios, que atraen los rayos como si fueran pararrayos naturales, eran sagrados para los dioses del trueno mediterráneos, Zeus y Júpiter, y del norte de Europa, Thor y Dona. Se creía que el rayo se adhería a las ramas del roble adoptando la forma del muérdago, al que James Frazer llamó la «sede de la vida» del roble, puesto que permanecía verde en invierno y se tornaba dorado cuando se talaba el roble. Pero el culto más antiguo al roble se dio en el nordeste de Grecia, en Dodona, donde escuchaban el susurro de sus hojas como el comunicado de un oráculo. Atenea dio a Jasón un espolón de roble parlante de Dodoma para el casco de su barco, el *Argo*, el cual condujo a los argonautas a Cólquide, donde Jasón encontró el vellocino de oro clavado en otro roble.

De forma simbólica y física, el roble sigue extendiendo sus ramas y dando nuevos frutos. En el fantástico cuento alquímico *El genio en la botella*, el oscuro y voluble genio de la transformación está escondido en las raíces de un roble. Jung encontró que esta imagen del roble que contiene un tesoro era una bella evocación del sí-mismo, lo inconsciente centro de la personalidad, una «figura regia» entre todos los demás contenidos del inconsciente (CW, 13:241ss). Como el roble cuyas raíces se adentran en el reino mineral, el sí-mismo está anclado en los elementos químicos del cuerpo y se extiende, en sentido psicológico, hasta alturas y profundidades infinitas. Dado que un roble maduro se desarrolla a partir de una bellota, la individualidad psíquica se despliega desde alguna insinuación pequeña del sí-mismo que, concienciado, crece y se multiplica con el tiempo hasta adquirir una gran diversidad de imágenes. Al reflejar la solidez del roble, el sí-mismo es el centro perdurable que puede soportar ardientes arranques de afecto e inundaciones psíquicas. El roble embelesa y se humilla, pues su forma es la encarnación perfecta de la naturaleza imperial.

Williamson, John. ***The Oak King, the Holly King, and the Unicorn***. Nueva York, 1986.



1



2

1. El majestuoso roble blanco puede crecer hasta una edad muy avanzada, tiene un sistema radicular profundo y suele estar aislado. Posee mucha fuerza y puede resistir inundaciones, tormentas e incluso el fuego, pero atrae los rayos. En cambio, el roble americano es más pequeño y sus hojas permanecen hasta la siguiente primavera. *Oak Tree, Sunset City, Sierra Foothills, California*, de Ansel Adams, fotografía, 1962, Estados Unidos.

2. Dibujadas a partir de la observación del natural con la técnica de la creta roja, que él creó, las bellotas hábilmente plasmadas de Da Vinci sugieren por qué el fruto del roble poseía una simbología sexual en las tradiciones folclóricas. Cada almendra fálica está inscrita en una cápsula femenina, así como un roble maduro aúna la fuerza masculina con la espiritualidad femenina. *Ramos de hojas de roble y retama de tintoreros*, de Leonardo da Vinci, c 1503-1504, Italia.

Olivo

Capaz de arraigar, crecer, dar frutos y sustentarse en el seco y rocoso suelo del paisaje mediterráneo donde nació, el olivo evoca la resistencia, la regeneración y la fertilidad que forjan civilizaciones enteras y sobreviven a ellas. La pintura de Van Gogh expresa el espíritu del olivo, con su nudoso tronco centenario, e incluso milenario, y las ramas a las que el viento golpea y retuerce a medida que pasa el tiempo, hasta que parecen olas en las laderas montañosas erguidas sobre bulliciosas sociedades y antiguas ruinas.

Los olivos se renuevan a perpetuidad desde las raíces (Psilakis, 209). Resucitan tras los incendios, echan nuevas raíces y pueden volver a crecer aunque su copa y su tronco se pudran. Las cepas de olivo cultivadas no pueden crecer por sí mismas a partir de semillas, sino que deben injertarse en olivos silvestres. San Pablo empleó la imagen inversa como metáfora y recordó a los cristianos gentiles que eran brotes del olivo silvestre, que había sido injertado contra natura en el olivo que cultivaron los creyentes judeocristianos, cuyas raíces y ramas eran Israel (Romanos, 11:13-24). El olivo era el Árbol de la Vida para los antiguos pueblos de Grecia y Roma, los hebreos bíblicos y los musulmanes. Su fruto (procesado con lejía o sal), su rico y delicioso aceite y su madera proporcionaban alimento, luz, medicamentos, combustible y materiales para la construcción. Las ramas de olivo de hoja perenne, sus elegantes hojas verdes por una cara y gris plateado por la otra de forma que relucían bajo el sol, coronaban a las novias, los héroes bélicos y los atléticos vencedores que encarnaban a los inmortales. El aceite de oliva ungió a los reyes, los objetos sagrados para el ritual y los espacios sacros, y alumbró las lámparas del hogar y del templo durante siglos. Los que se acercaban al santuario terapéutico de Asclepio en Epidauro lo hacían «coronados con la guirnalda del olivo puro», lo que significaba la trascendencia de las fuerzas destructivas y el renacimiento. Antes de ir a Creta a matar al Minotauro, el legendario Teseo dedicó una ofrenda a Apolo con ramas del olivo sagrado de la Acrópolis (Psilakis, 164ss). Las guirnaldas y las ramas de olivo eran comunes en el culto al dios Zeus y en las fiestas panatenaicas en honor de Atenea, hija de Zeus y diosa guerrera de la ciudad-estado.

El olivo era tan esencial para la vida religiosa, práctica y económica de Grecia que en el siglo VI a. C., el dirigente Solón promulgó estrictas leyes para protegerlo (ibíd.). En la mitología, sin embargo, fue Atenea quien regaló el olivo a los griegos, quienes lo cultivaron en Creta desde el año 3500 a. C. o incluso antes (*Enc. Brit.*, 8:917). Atenea y Poseidón, el divino señor de los mares, compitieron para determinar quién gobernaría el Ática. Poseidón golpeó la roca de la Acrópolis con su tridente, e hizo que brotara a chorro una fuente de agua salada. Atenea plantó un olivo junto a la roca y su don fue considerado de inmenso valor; se hizo con el Ática y Atenas se llamó así en su honor.

Ante todo, el aspecto belicoso de Atenea fue útil para la defensa de Atenas y su perpetuación como un próspero centro de la cultura griega. La relación del olivo con la vida lo convirtió en el emblema no solo de Atenea sino también de la diosa romana Pax o Paz. Los mensajeros que buscaban una tregua o asilo llevaban una rama de olivo envuelta en lana (Biedermann, 245). En el relato bíblico del Génesis, fue una rama de olivo lo que la paloma llevó de vuelta a Noé, que significaba la retirada de las riadas y el restablecimiento de la armonía entre lo humano y lo divino. Así es el olivo, el símbolo de la quintaesencia que sobrevive a la disolución de las viejas formas y se renueva desde la raíz.

Biedermann, Hans. ***Dictionary of Symbolism.*** Nueva York, 1994. [Trad. esp.: ***Diccionario de símbolos.*** Barcelona, 1993.] / Psilakis, Nikos. ***The Olive Wreath: The Wreaths of the Olympic Winners, Symbolic and Moral Background.*** Heraclión (Creta), 2003.



Nudosos, retorcidos, plateados, los olivos de Van Gogh parecen convertir la tierra y el cielo en testigos atemporales de sucesivos esfuerzos humanos.
Paisaje con olivos, óleo sobre lienzo, 1889, Francia.

Pino

Con pocas pinceladas, un pintor japonés capta la fuerte presencia erguida de los pinos en medio de las grises nieblas del invierno. Relacionado con Confucio y los inmortales taoístas, el pino es uno de los temas preferidos de los pintores y los poetas chinos y japoneses. Debido a su resistencia y a que conserva sus verdes hojas incluso durante el invierno, el pino se ha convertido en un símbolo de longevidad, inmortalidad, constancia, valor, fuerza frente a la adversidad y tenacidad no afectada por los golpes de la naturaleza. A los pinos maduros se los considera imágenes del espíritu y de la sabiduría de los ancianos. El poeta chino del siglo IX Bo Juyi escribió acerca de los viejos pinos que crecían en su patio: «[...] son "amigos útiles" para mí y satisfacen mi deseo de conversar con "hombres sabios"» (Eberhard, 237-238).

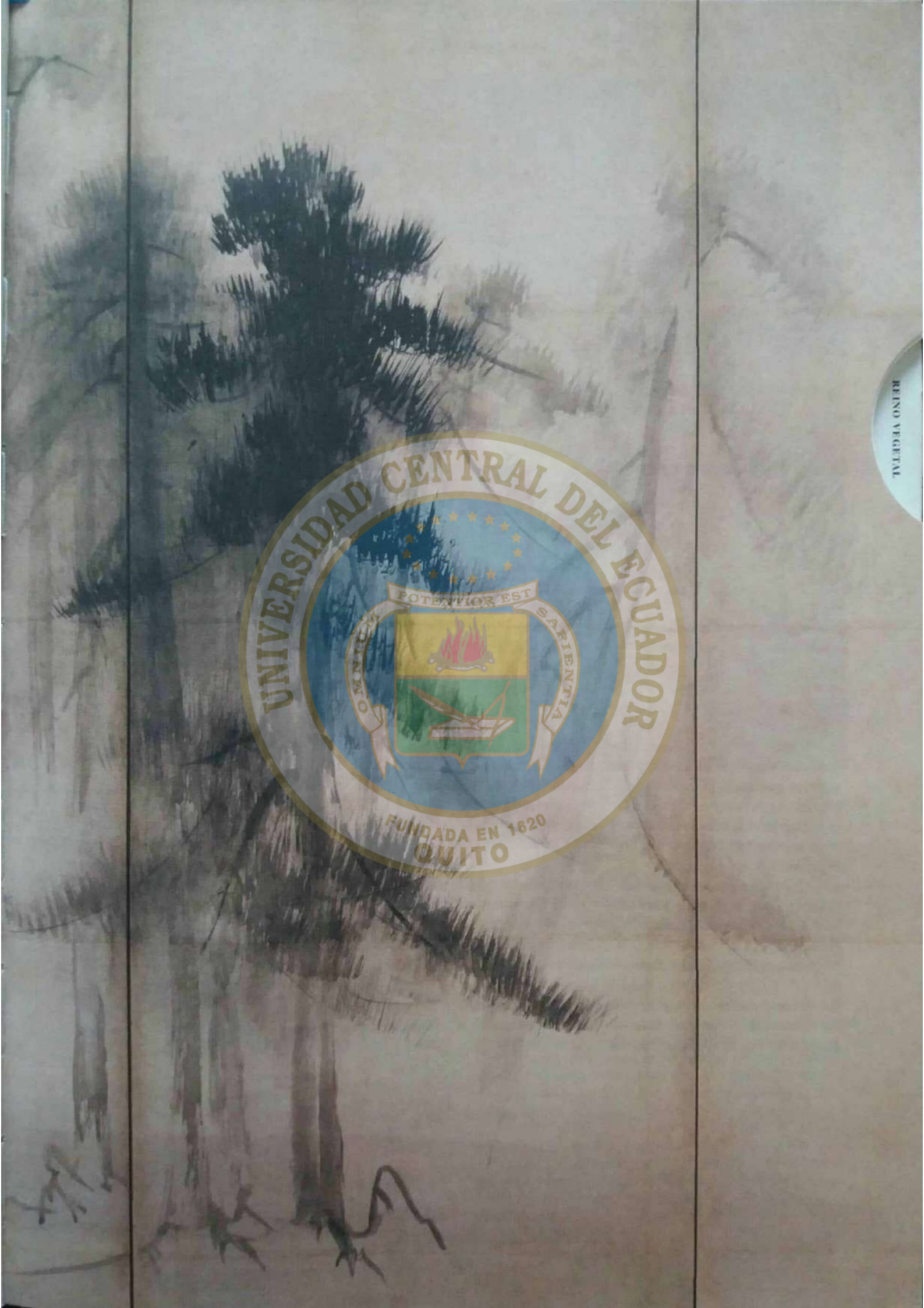
De todos los árboles, los pinos son los más antiguos. Más de cien especies crecen en las regiones frescas y montañosas del mundo. Se sabe que los pinos de Balfour del oeste de Estados Unidos son las plantas vivas más antiguas de la Tierra. Un ejemplar de Nevada (ya talado con motosierra) tenía más de 4.800 anillos de crecimiento; era «el organismo vivo y aislado más viejo jamás visto» (Balog, 37). Todos los pinos, que son de hoja perenne y se caracterizan por tener hojas parecidas a agujas y piñas que contienen semillas, se desarrollaron mucho antes que los árboles de hojas grandes, que las pierden en invierno. La veneración humana a estos árboles es igualmente antigua. Las especies de pinos eran sagradas para las divinidades egipcias y de Oriente Próximo, y para los dioses y diosas griegos y romanos, entre ellos Zeus, Artemisa, Dioniso y Poseidón.

Tanto en el mundo occidental como en Oriente, el pino es una imagen de la inmortalidad y también de la fertilidad, la creatividad, la regeneración y la buena suerte. Con todo, el pino también evoca el sufrimiento, la muerte y la resurrección de las divinidades de la vegetación y de los jóvenes hijos y amantes del eterno regreso. La piña del pino, con su miríada de piñones, formaba la punta del tirso o bastón de Dioniso, el antiguo dios de la vid relacionado con la vida indestructible, la vinicultura, la intoxicación y el renacimiento subterráneo en los mundos externo e interno. Atis, el bello joven amado por la diosa frigia Cibeles, se castró y murió bajo un pino cuando, en un arrebato de celos, ella le robó su cordura. Cibeles lo convirtió en pino y de las gotas de su sangre crecieron algunas violetas. En la fiesta de Atis se taló un pino que fue llevado en procesión, con violetas colgando de sus ramas, lo que simbolizaba los eternos ciclos de muerte y renovación propios de la naturaleza.

Como sucede en el caso del árbol de Navidad, la piña del pino solía coronar el mítico Árbol de la Vida, morada de la Gran Madre, fecunda fuente y recipiente de sustentación, curación y transformación. En concreto y de hecho, los remedios medicinales hechos de pino son legendarios. El humo de la combustión de agujas de pino cura la tos; la resina de pino se comía como tónico contra el envejecimiento y se utilizaba aplicada en las heridas para prevenir la infección; la infusión de agujas de pino se recomienda para curar resfriados y el escorbuto. La analítica moderna ha demostrado que una taza de infusión de agujas de pino cargada proporciona más vitamina C que el limón común (Vitale, 232). El mito y la realidad se combinan en el maravilloso pino, cuyas formas más antiguas, los ejemplares de tronco nudoso y retorcido, tienen cerca de cinco mil años de edad y siguen creciendo.

Balog, James. «92 Ways of Looking at a Tree», *Sierra*, 90/6, 2005. / Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres y Nueva York, 1986. / Vitale, Alice Thoms. *Leaves: In Myth, Magic & Medicine*. Nueva York, 1997.

***Pinos*, detalle, de Ilasegawa Tōhaku, biombo, siglo XVI. Japón.**



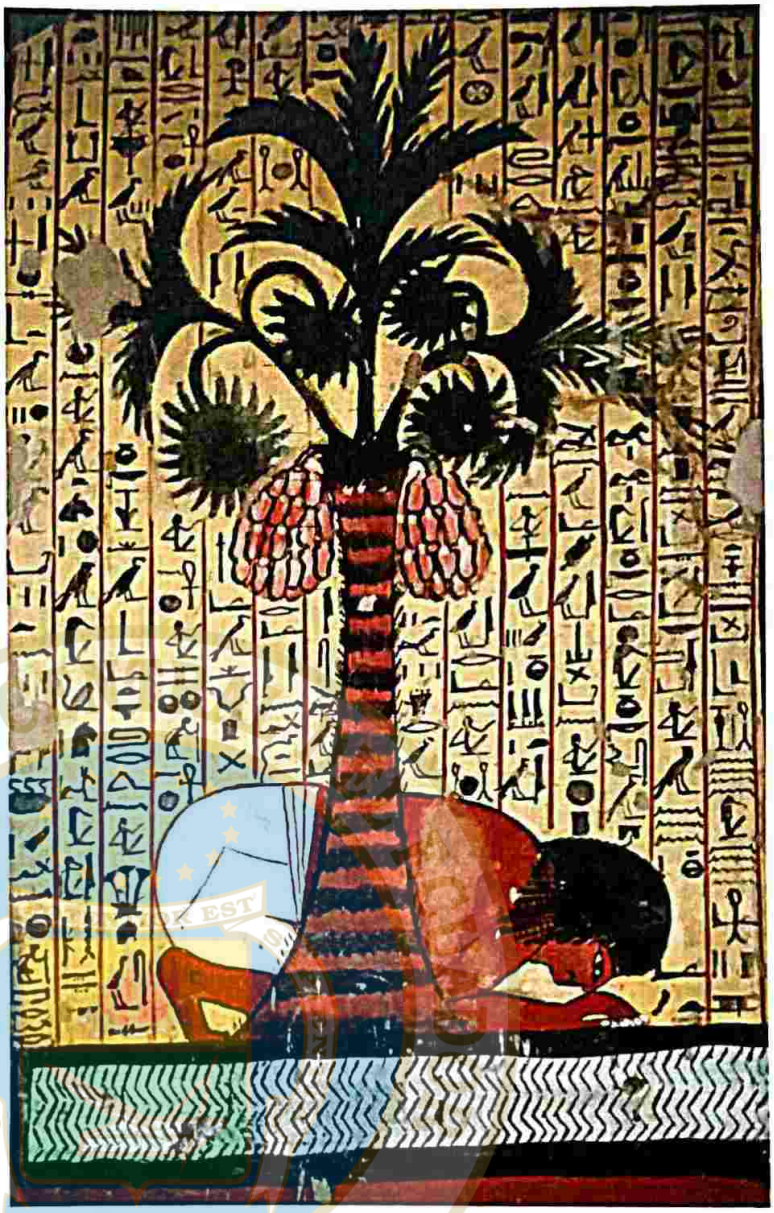
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Palmera

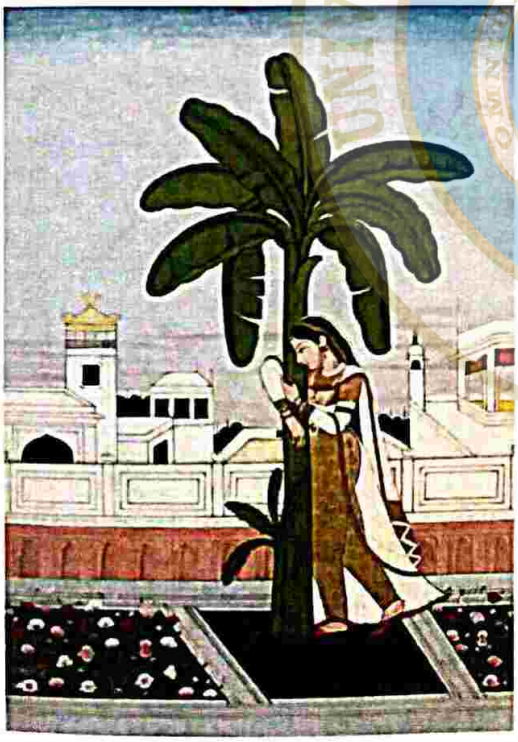
La palmera datilera egipcia *(Phoenix dactylifera)* tiene este nombre por la palma de la mano a la que se parecen sus frondes. Considerada una hierba más que un árbol pese a su alto y robusto tronco, una palmera da almendras encerradas en cortezas carnosas (dátiles) o duras y protectoras (cocos). La variedad egipcia poiiniza al alba, creando una neblina que dio lugar a la leyenda del fénix, la mítica ave renacida en una nube de fuego, humo y cenizas en los frondes de la palmera. Levantar la palma en señal de saludo era un gesto tradicional de adoración en las representaciones egipcias del triunfo o del renacimiento (Wilkinson, 29). Con este mismo espíritu, las palmeras recibían a los muertos en el Campo de Juncos, las ciénagas del más allá que requerían un esfuerzo mínimo y simbolizaban una resurrección victoriosa. La palmera datilera era sagrada para las diosas celestiales Nut y Hathor, que repartían comida y bebida extraídas de sus frondes. Nut servía el agua de la inmortalidad, mientras el par de racimos de dátiles colgantes (ilustrados en esta página) debían recordar los pechos de Hathor —la reina de la palmera datilera—, para que, tras la muerte, el alma *ba* se apresurase a beber su leche sagrada (Goodenough, 7:94-96). Las olas verticales del estanque significan la «lejana agua del más allá» de la que surge y regresa toda la vida (Wilkinson, 137). A las oscilantes palmeras situadas a lo largo de las riberas del Nilo se las relacionó con el poder del río sagrado para devolver la vida a los muertos. De hecho, era habitual dejar en las tumbas comida hecha con productos de la palmera.

Quizá la palmera datilera de Mesopotamia fuera el prototipo del Árbol de la Vida bíblico en el Edén, como indican los sellos de cilindro de los primeros sumerios (Langdon, 5:179). Más tarde, la palmera entró en la historia cristiana. Jubilosas muchedumbres extendían hojas de palma ante Jesús cuando hizo su entrada en Jerusalén, un acontecimiento convertido en el ritual del Domingo de Ramos. Las cenizas de los frondes guardadas desde el Domingo de Ramos anterior se imponían en las frentes de los penitentes el Miércoles de Ceniza, que señala el principio de la Cuaresma. La leyenda apócrifa cuenta que cuando la Sagrada Familia huyó a Egipto a través del Sinaí descansó bajo una palmera. Cuando María no pudo alcanzar los frutos del árbol, Cristo le ordenó que se inclinara, con lo cual la palmera mostró una fuente oculta y los convidó a beber. Agradecido, Jesús prometió que sus brotes serían plantados en el paraíso (Schiller, 118-119). Sucede algo parecido en el Corán. Cuando María sintió los dolores del parto cerca de una palmera, un ángel la consoló así: «Tu Señor ha creado un arroyo que fluye a tus pies y si sacudes el tronco de esta palmera, dejará caer frescos dátiles maduros en tu regazo. Por tanto, regocíjate» (Dawood, 32ss). En el arte hindú aparecen imágenes de la palmera parecidas a joyas, y a menudo están relacionadas con los amantes. El tronco vertical sugiere el *lingam*, las hojas de la palmera, que se despliegan en la corona (y a veces contienen una bella mujer), el *yoni*. El árbol de los oasis del desierto, la palmera, ofrece una visión refrescante: el placer sexual y los frutos de la unión erótica, redención en el desierto, compasión a los que sufren y felicidad a aquellos que, como el Pashedu egipcio, se arrodillan agradecidos para beber la lejana agua del más allá bajo la fresca sombra de la palmera.

Dawood, N. J. *The Koran*. Harmondsworth (Middlesex), 1968. / Goodenough, Erwin R. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Princeton (Nueva Jersey), 1954. / Langdon, Stephen. *Mythology of All Races: Semitic Mythology*. Boston, 1918. / Lurker, Manfred. *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*. Nueva York, 1980. [Trad. esp.: *Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo*. Barcelona, 1991.] / Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*. Greenwich (Connecticut), 1971. / Wilkinson, Richard H. *Reading Egyptian Art*. Londres, 1992. [Trad. esp.: *Cómo leer el arte egipcio*. Barcelona, 2004.]



1



2

1. Las aguas eternas del más allá refrescan una palmera, bien cargada de dátiles y rebosante de exuberantes frondes. Pashedu, capataz de la necrópolis a quien está dedicado este mural de una antigua tumba egipcia, se arrodilla respetuosamente para beber del mismo estanque. Mural, 1295-1185 a. C., Deir el-Medina, Tebas, Egipto.

2. La nostalgia de una joven por su amante ausente es transferida como en sueños al verde tronco de una palmera relacionada con los líquidos vitales y el producto abundante. Pintura, principios del siglo XIX, Punjab, India.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Raíces

[...] digas lo que tengas que decir, deja
las raíces puestas, deja
que cuelguen

y el polvo
solo para aclarar
de donde vinieron.
Charles Olson, ***Estos días***

En la fotografía de Eugene Atget (derecha, arriba), las raíces nudosas y tenaces afianzan el árbol a la tierra y sostienen su tronco, que se extiende hacia el cielo sin que lo veamos. En botánica, la raíz primaria es la primera parte de la planta que aparece cuando germina una semilla. La raíz ancla la plántula y baja por la tierra, buscando en la oscuridad los nutrientes y un asidero en suelo viable. A partir de la raíz primaria crecen y se propagan otras raíces, que se extienden para absorber agua y minerales disueltos del reino inorgánico a fin de alimentar y ventilar el tallo vivo.

Los asuntos relacionados con la raíz son el fundamento, el origen y la fuente. Cundo hablamos de una causa primordial o de la raíz de un problema nos referimos a su base. La raíz de un término lleva su significado primario. Una raíz musical es la nota fundamental de un acorde. La tradición cultural reconoce un principio fundamental o de raíz en algunas plantas comestibles. Los antiguos griegos creían que las zanahorias silvestres encendían las pasiones. El rábano (*radix* en latín, 'raíz') se convirtió en uno de los temas preferidos en el arte japonés, lo que significa que la forma de vida más humilde puede alcanzar la cualidad de Buda (Baird, 95).

Las raíees étnicas y geográficas nos vinculan a nuestros orígenes ancestrales y a los estratos profundos del proceso evolutivo y su matriz psíquica en el «tiempo sagrado». Los árboles genealógicos de sustancia material y mítica evolucionan a partir de estas raíces, como la bíblica raíz de Isaí y continúan creciendo con cada generación. Asimismo, las raíces de un individuo se extienden en capas de suelo personal y arquetípico. La calidad de dicho raigambre, fomentada por la experiencia, la imitación y la imaginación, afecta a la capacidad de prosperar, de generar nuevo crecimiento y de florecer de manera creativa. Las raíces que solo encuentran una magra subsistencia en un suelo rocoso pueden luchar contra circunstancias tan adversas que parecerá que no sostienen la vida de manera alguna. Pero el poder de las raíces estriba en que encuentran un medio de hacerlo. Por otra parte, el desarraigo tiene la connotación de un movimiento inconexo de un lugar a otro, o de una entidad a otra. Los sentimientos de superficialidad, inestabilidad y despersonalización que caracterizan el narcisismo patológico, los estados dudosos y los trastornos afectivos y disociativos sugieren una desconexión de nuestro terreno auténtico y nutricio. *Radicar* significa 'echar raíces, arraigar, estar fundado algo en otra cosa y estar una cosa en determinado lugar'. La guerra, el terrorismo, la hambruna y las enfermedades separan a los pueblos cada vez más de las estructuras culturales, religiosas y simbólicas que han sostenido su identidad, lo cual supone un cruel desarraigo. Con todo, las raíces pueden anclar y atrincherar. Las raíces esenciales pueden adoptar la forma de un amasijo de apariencia caótica y las raíces que un día fueron vitales pueden quedar afectadas.

Nuestras raíces psicológicas bajan al nivel psicosomático más profundo. En el fantástico cuento alquímico recogido por Grimm de *El genio de la botella*, el espíritu de la vida veleidosa aparece en una botella cerrada oculta entre las raíces de un gran roble, que se extiende hasta el reino inorgánico. Una imagen afín en alquimia es la del Árbol de los Filósofos, que no está arraigado en la tierra sino en los cielos o en el mar. Simbólicamente, expresa la idea de que un proceso arbóreo de crecimiento en el que la consciencia está transformada se origina en la dimensión inconsciente de la psique, cuyas energías dinámicas están plasmadas en las formas arquetípicas.

Baird, Merrily C. *Symbols of Japan*. Nueva York, 2001.

1. Las raíces arraigan un árbol como los dedos de un antiguo pie. Fotografía sin título de Eugène Atget, c 1924-1925, Francia.

2. De vibrantes colores, estas raíces crecen en un amasijo de apariencia caótica. *Raíces de árbol*, de Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 1890, Francia.

3. Los mangles arraigan en costas sujetas a las mareas, atrapando residuos, sedimentos y lodo. En las lagunas de Trineomalee y Negombo, estas raíces albergan al cangrejo de Sri Lanka. *El mangle*, fotografía coloreada a mano de *El ciclo de la laguna* (1972-1982), un mural de 107 m de largo creado por Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Sri Lanka.



1



2



3

Árbol cabalístico

Para los cabalistas, el Árbol de la Vida sirve, entre otras cosas, como una especie de sistema para archivar todos los arquetipos. Hay muchas versiones del árbol. La que aparece en esta página, tomada de una obra de 1652 del ocultista Athanasius Kircher, es el ejemplar más conocido. Las *sefirot*, representadas como diez círculos, están conectadas con los nombres y los principios divinos. Los senderos que conectan las *sefirot* simbolizan las conexiones entre los diferentes niveles del cosmos. En la parte superior está el Infinito, el «Horizonte de la Eternidad». El siguiente es el *mundus archetypus*, relacionado con las jerarquías angélicas. Los niveles inferiores indican los reinos de los planetas y los elementos, con Maljut, el Reino, o la realidad terrenal, en el último nivel.

¿Cómo surgió el mundo de la nada? ¿Cómo mantiene su existencia en la insondable profundidad del vacío? ¿Cómo podemos volver a lo divino los que estamos en la tierra? La cábala ofrece poderosas respuestas a estas cuestiones. Significa 'tradición' en hebreo y es la enseñanza esotérica del judaísmo. Como todas estas enseñanzas, en el fondo trata de los numerosos niveles, visibles e invisibles, que conectan la unidad primordial con la realidad que experimentamos cada día.

El Árbol cabalístico de la Vida presenta lo esencial de esta enseñanza. Esta «escalera de luces», como a veces se le llama, quizá se remonte al judaísmo místico de la España del siglo XII y ofrece una imagen sucinta aunque profunda del universo como lo enfocaban los cabalistas. El árbol ha informado e inspirado a innumerables místicos, judíos, cristianos y de otros credos. Pese a toda su aparente oscuridad, no es un sistema especialmente difícil o intrincado; uno lo podría memorizar en una noche. Uno también podría pasarse la vida contemplándolo y seguir encontrando cosas nuevas que aprender.

La versión más conocida del Árbol de la Vida representa diez círculos (que simbolizan las *sefirot* o principios, término cuyo singular es *sefirá*) dispuestas en tres columnas o «pilares». Este sistema ofrece una vista flexible pero dinámica de las labores de la existencia aplicables a todo, desde la creación de un cosmos hasta la elaboración de un pastel. En la parte superior está Keter, o Corona, el punto adimensional en el que algo comienza a aparecer de la nada. En el fondo se halla Maljut, o Reino, nuestra realidad conocida y sólida. Entre estas, otras ocho *sefirot*, con nombres como Tiferet (Belleza) e Iesod (Fundamento), simbolizan las fuerzas de la expansión, la contracción y el equilibrio que engendran y mantienen todas las cosas.

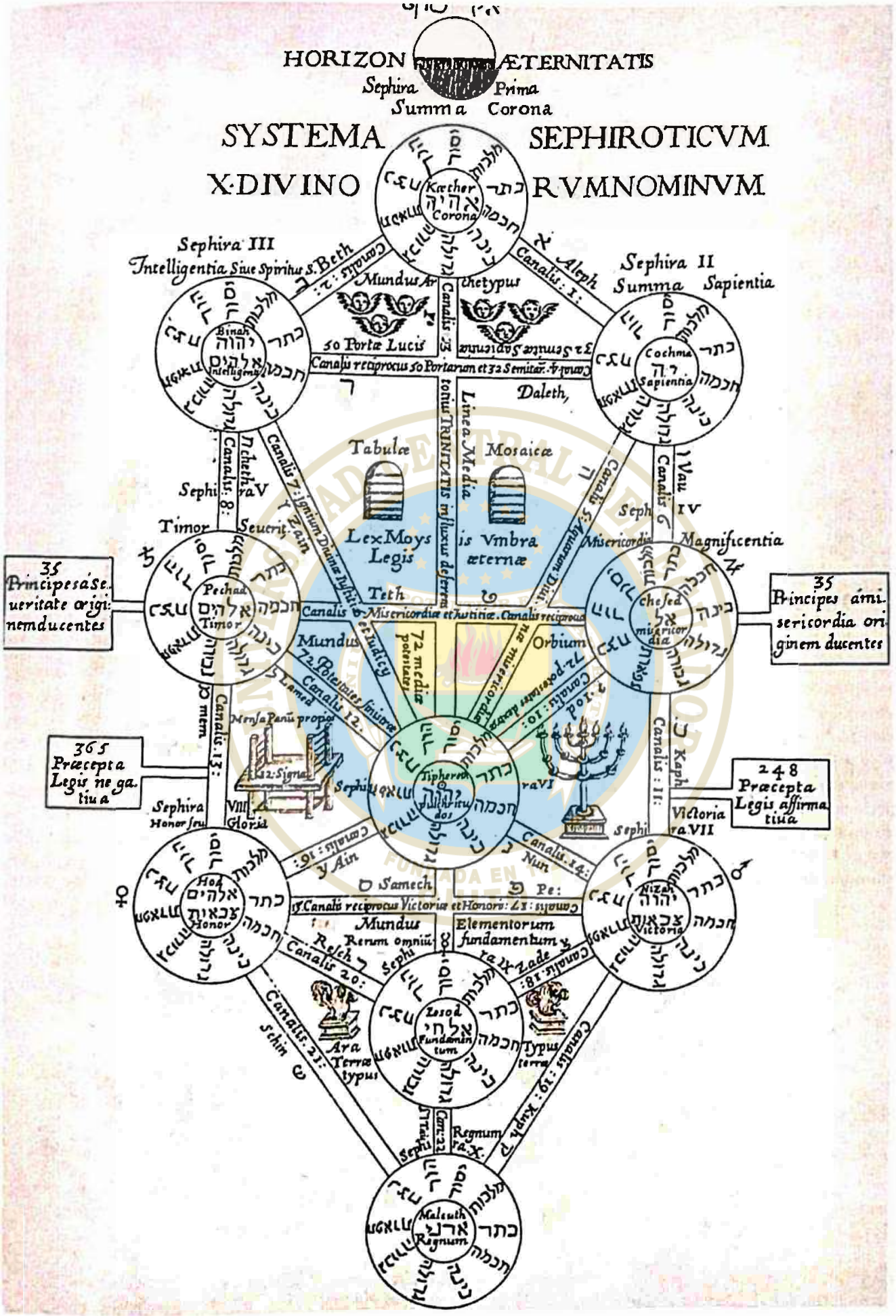
El árbol cabalístico es muchísimo más que un sistema intelectual. Es una herramienta profunda para ampliar los horizontes de la consciencia. Algunos cabalistas ascienden a estados de consciencia superiores a base de imaginarse subiendo por las *sefirot*. Otros pueden meditar sobre uno de los distintos nombres hebreos de Dios (cada uno de ellos relacionado con una *sefirá* concreta). Un cabalista que desee evocar el rigor o la severidad se centrará en el lado izquierdo del árbol, llamado Pilar de la Fuerza; otro que quiera fomentar la amabilidad cariñosa trabaja con la derecha, el Pilar de la Compasión.

Ninguno de los pilares y *sefirot* es mejor o peor que los demás. Lo más importante es experimentar estos principios directamente y equilibrarlos. Esta es la función de la columna central, llamada Pilar de la Dulzura, a veces denominada Pilar de la Consciencia. Es la consciencia en todos los niveles que nos permite elegir entre la misericordia y el rigor, entre la expansión y la contracción, en cada momento de nuestra vida.

Quizá la enseñanza subyacente de este profundo símbolo sea que existe una sola estructura que apuntala todas las cosas. Y es el aspecto inmanente de Dios: la faceta de lo absoluto que podemos conocer y experimentar. Es una parte de nosotros mismos en la misma medida en que lo es del mundo exterior. La cábala enseña que este sistema divino tiene un orden y una belleza propios, y que al llegar a conocerlo y a vincularnos a él podemos promover una mayor armonía en nuestro interior y en lo que nos rodea.

Halevi, Z'ev ben Shimon. *Kabbalah: Tradition of Hidden Knowledge*. Londres, 1979. / Scholem, Gershom Gerhard. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nueva York, 1961. *Kabbalah*. Jerusalén, 1974. / Smoley, Richard y Jay Kinney. *Hidden Wisdom: A Guide to the Western Inner Traditions*. Nueva York, 1999.

El Árbol de la Vida de diez esferas de los cabalistas, de Athanasius Kircher, dibujo, 1652, Alemania.


HORIZON ÆTERNITATIS
Sephira Prima
Summa Corona
SYSTEMA SEPHIROTICVM
X·DIVINO RVMNOMINVM
Kæther Corona
Sephira III
Intelligentia Siue Spiritus S. Beth
Sephira II
Summa Sapientia
Mundus Archetypus
50 Portæ Lucis
Canalis reciprocus 50 Portarum et 32 Semitar.
Daleth,
Tabulæ Mosaicæ
Lex Moys Legis
is Vmbra æternæ
Linea Media
Sephira V
Timor Seuerit.
Sephira IV
Misericordia Magnificentia
35 Principes a Seueritate origi: nem ducentes
35 Principes a misericordia originem ducentes
Pechad Timor
Chesed misericordia
Teth
Mundus
72 Potestates sinistræ
72 mediæ potestates
Orbium
Mensa Panũ propios
12 Signa
365 Præcepta Legis negatiua
248 Præcepta Legis affirmatiua
Sephira VIII
Honor seu Gloria
Sephira VI
Victoria
Sephira VII
Hod Honor
Nizah Victoria
Samech
Pe:
Mundus Rerum omniũ
Elementorum fundamentum
Sephira IX
Zade
Ara Terræ typus
Typus terræ
Zesod Fundamentum
Regnum
Sephira X
Malcuth Regnum

Yakshi

En un nicho de la puerta de piedra labrada con primor que da acceso a la gran estupa budista de Sanchi, puede verse una figura femenina grácil, semidesnuda e íntimamente entrelazada con un mango. La sensual ninfa es una *Yakshi*, expresión de la divina vida y fuerza que surgen a través de todas las cosas vivas, especialmente como se manifiesta en el crecimiento y el florecimiento de la vida vegetativa. La hembra *Yakshi*, en concreto, se identifica con la vida del árbol. Desde el punto de vista indio, el árbol extrae su sustento directamente de las aguas subterráneas absorbidas a través de sus raíces y transformadas en savia vital. La savia sube, canalizada e impulsada a través del tronco central del árbol, hacia la luz. Cuando llega a su cumbre, se derrama como una fuente y se desborda hacia el interior de las numerosas ramas del árbol, llevándolo a su madurez en una bóveda de follaje, flores y abundante fruta.

Encarnación antropomórfica de este proceso, la *Yakshi* de esta imagen expresa de forma explícita la pujante vida del mango. Al asir una rama alta levantando el brazo izquierdo, este forma una grácil curva que sigue la copa arqueada del árbol, mientras su brazo derecho ciñe con amor una rama baja y se curva hacia abajo como si fuera otra rama. El pie derecho, bien plantado en la base del árbol, va en paralelo al robusto tronco, mientras que el pie izquierdo levantado por detrás de él toca o quizá incluso golpea el tronco del árbol para inducirlo a florecer. Los abundantes mangos maduros, que penden en apretados racimos, tienen como equivalente los grandes pechos redondos de la *Yakshi*, mientras que su suave y grueso cuerpo, inclinado en la clásica y atlética postura de *tribhanga*, es un emblema de la belleza femenina ideal. Su cinturón adornado de piedras preciosas, los pendientes, el collar y los numerosos brazaletes sirven para destacar su desnudez e intensa sexualidad mientras nos recuerda que las *Yakshis* otorgan beneficios y custodian la riqueza.

La benigna y benevolente *Yakshi* de la puerta de Sanchi solo representa una faceta de la naturaleza de una *Yakshi*. En la primitiva literatura hindú, budista y jainista, se describía más como una ogresa que como una ninfa. Ronda los bosques y las zonas marginales de las afueras del pueblo desde el cual pueden escuchar sus aterradores gritos por la noche. Aborda a los viajeros y los transeúntes de forma furtiva, los engaña con su *maya*, atrapándolos en sus propios deseos e ilusiones, en la absorbente rueda del samsara.

Esta misma energía vital, sin embargo, la misma fuerza que lleva a los árboles a florecer, también rige el despertar de la consciencia. El hinduismo y el budismo ni niegan ni suprimen esta fuerza vital, pero la utilizan, controlan y dirigen hacia su propósito: la trascendencia y la liberación del yo. Bajo la *Yakshi* de la fotografía podemos percibir vagamente la imponente cúpula de la estupa, el símbolo esencial de la trascendencia. La *Yakshi* y la estupa aparecen juntas, vía de entrada y meta, dos aspectos del mismo complejo sagrado.

De buen augurio y atractiva, una *Yakshi* adorna la puerta oriental de la Gran Estupa de Sanchi. c 50 a. C. India.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jardín

El mecenas del siglo xviii Rana Jagat Singh II de Kotah, India, cultivaba las artes como quien pudiera cultivar un delicado jardín. El maestro de Kotah a quien se atribuye esta pintura ha honrado a su mecenas al representarlo entronizado en el centro de un jardín en flor, dividido en cuatro partes de flores rosas y anaranjadas, exuberante vegetación y fuentes repletas de agua. Unas sirvientas atienden a Jagat Singh y la luz lunar le rodea, como para sugerir que, a semejanza de los rocíos relacionados con la Luna, su generosidad es fuente de frescor y fecundidad (Welch, 18-19).

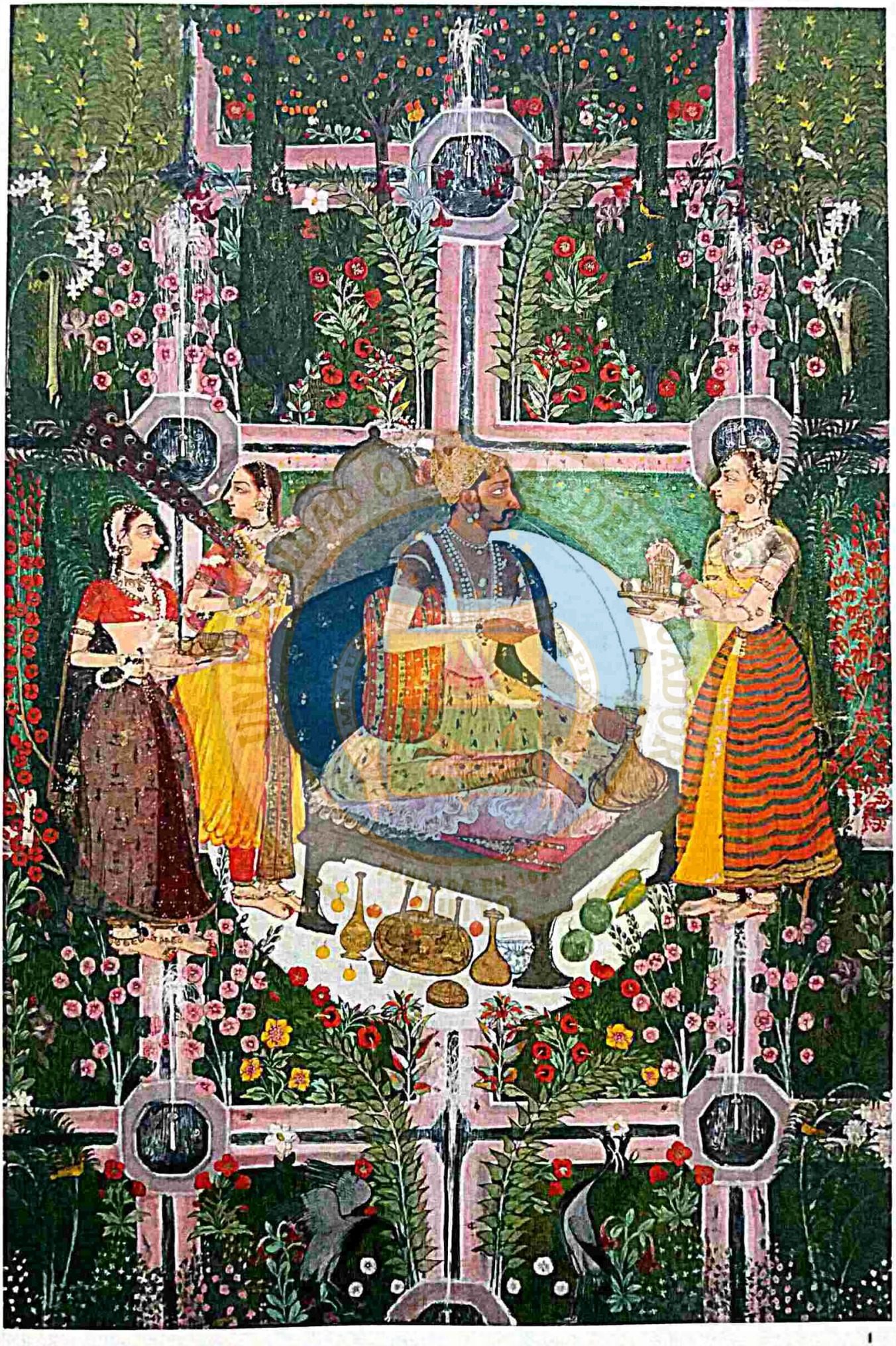
El jardín comienza con la intimidad de la mano que toca la tierra, tamiza y revuelve el suelo, esparce las semillas o entierra bulbos, arranca distraída una forma de vegetación para dar respiro a otra. Plantamos jardines, los cuidamos, los abonamos, recogemos lo que dan y los podamos, a la vez que salvamos las reivindicaciones de las fuerzas de la naturaleza. Debemos ser vigilantes, atentos a las necesidades del jardín, dijo el poeta Stanley Kunitz, que comparaba los niveles de su jardín con las estrofas de un poema. El jardín expresa fusión, secretos, mutabilidad, posibilidad y un «intercambio entre el sí-mismo y la atmósfera» (Kunitz, 62ss). Hay jardines en onduladas hectáreas de tierra y también en azoteas de rascacielos, en alféizares de ventanas, en diminutas parcelas fuera de una vivienda. Los jardines, a cambio, nos ofrecen alimento, hierbas aromáticas y medicinales. Nos alimentan con la fragancia de su suelo, los néctares, el mantillo y el compost, la viveza de sus colores y formas, la interacción de los elementos, la presencia de aves cantoras, pequeños animales, zumbidos de insectos y movimientos en la oscuridad.

Los jardines suelen quedar apartados de los apremios de la vida común para dedicarlos al placer y la contemplación. En muchas lenguas, el término *jardín* significa 'cercado' y recuerda jardines tapiados, secretos o míticos —mundos ocultos y sobrenaturales que trascienden la muerte, el desorden, el tiempo y la nostalgia—. El paraíso del jardín es el lugar imaginal de nuestro principio y fin, el útero original y el mándala de la vida, alimentado por fuentes subterráneas de aguas vivas. El Jardín del Edén, los Campos Elíseos, el Reino Celestial o Paraíso Occidental del budismo, el Jardín de las Hespérides donde Zeus y Hera fueron desposados son todos mundos de jardines paradisiacos cercados cuyos habitantes están protegidos por divinidades. El jardín paradisiaco refleja de diversas formas nuestras fantasías de un espacio interior idealizado de potencial totalidad, el proyecto oculto o un estado preconsciente de inocencia y armonía. El cristianismo medieval proyectó en la Virgen Madre el aspecto anímico del jardín cósmico paradisiaco: inviolado, autogenerador y contenido.

Las puertas de entrada a los jardines secretos son típicamente invisibles, estrechas, difíciles de encontrar. Igual que en los procesos psíquicos de individuación uno rodea repetidas veces los aspectos más accesibles de la personalidad, acercándose al centro de forma muy pausada, en el sueño o el mito uno puede tener que circunvalar la pared del jardín externo muchas veces antes de que se revele la puerta de acceso al jardín interior. Físicos o imaginales, los jardines suelen tener una disposición que refleja los proyectos de totalidad, una forma cuaternaria, por ejemplo, con una fuente, un árbol o la imagen de una divinidad en el centro.

En casi todas las culturas y religiones, el jardín representa un espacio sagrado, una unidad entre lo personal y lo transpersonal. Los musulmanes hablan de los jardines como si fueran estados de éxtasis y llaman a Alá «el jardinero». Los enjutos jardines japoneses no suelen verse de inmediato y por completo, se van revelando poco a poco en espacios que se abren a lo largo de caminos y vías fluviales por los que se puede pasear y contemplar. Los jardines zen secos, reducidos a la esencia misma, expresan lo eterno mediante un diseño abstracto y místico, haciendo de la jardinería un camino hacia la ilustración.

1. El jardín como proliferación y floración creativa. El mecenas de las artes Rana Jagat Singh II de Kotah, entronizado como un dirigente en un exuberante jardín. *El maestro de Kotah*, acuarela opaca y oro sobre papel, c 1750-1800, India.



1

Nunca podemos domesticar del todo un jardín como tampoco nos es posible domeñar el alma. Incluso nuestros esfuerzos más compulsivos por controlar o manipular un jardín están sujetos a la autonomía, la aleatoriedad y las sorpresas de la naturaleza. Príapo, nos recuerda San Agustín, encarna el espíritu del jardín que prolifera sin parar. Y con qué facilidad el jardín abandonado vuelve a ser silvestre, con su espesura y enredadas parras invadiendo todos nuestros emblemas de civilización.

Kunitz, Stanley y Genine Lentine. *The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the Garden.* Nueva York, 2005. / Welch, Stuart Cary. *Gods, Kings, and Tigers: The Art of Kotah.* Múnich y Nueva York, 1997.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



2



3

2. Monje sentado contemplando un jardín seco en el monasterio del Daisen-in, en Kioto. El jardín seco zen expresa las formas y los ritmos de la naturaleza como una esencia abstracta. Las ondas de arena sugieren la idea del agua, los montículos de arena, la tierra elevándose, una representación del equilibrio entre yin y yang.

3. Detalle de un fresco romano en la habitación jardín de Livia. La imagen capta el progreso de un jardín natural a través de las estaciones y extendiéndose en la nebulosa distancia, un jardín sobrenatural en el que todas las estaciones coexisten de forma atemporal. Desde una habitación subterránea en una villa cerca de Prima Porta, en la Via Flaminia, finales del siglo I a. C., Italia.

Flor

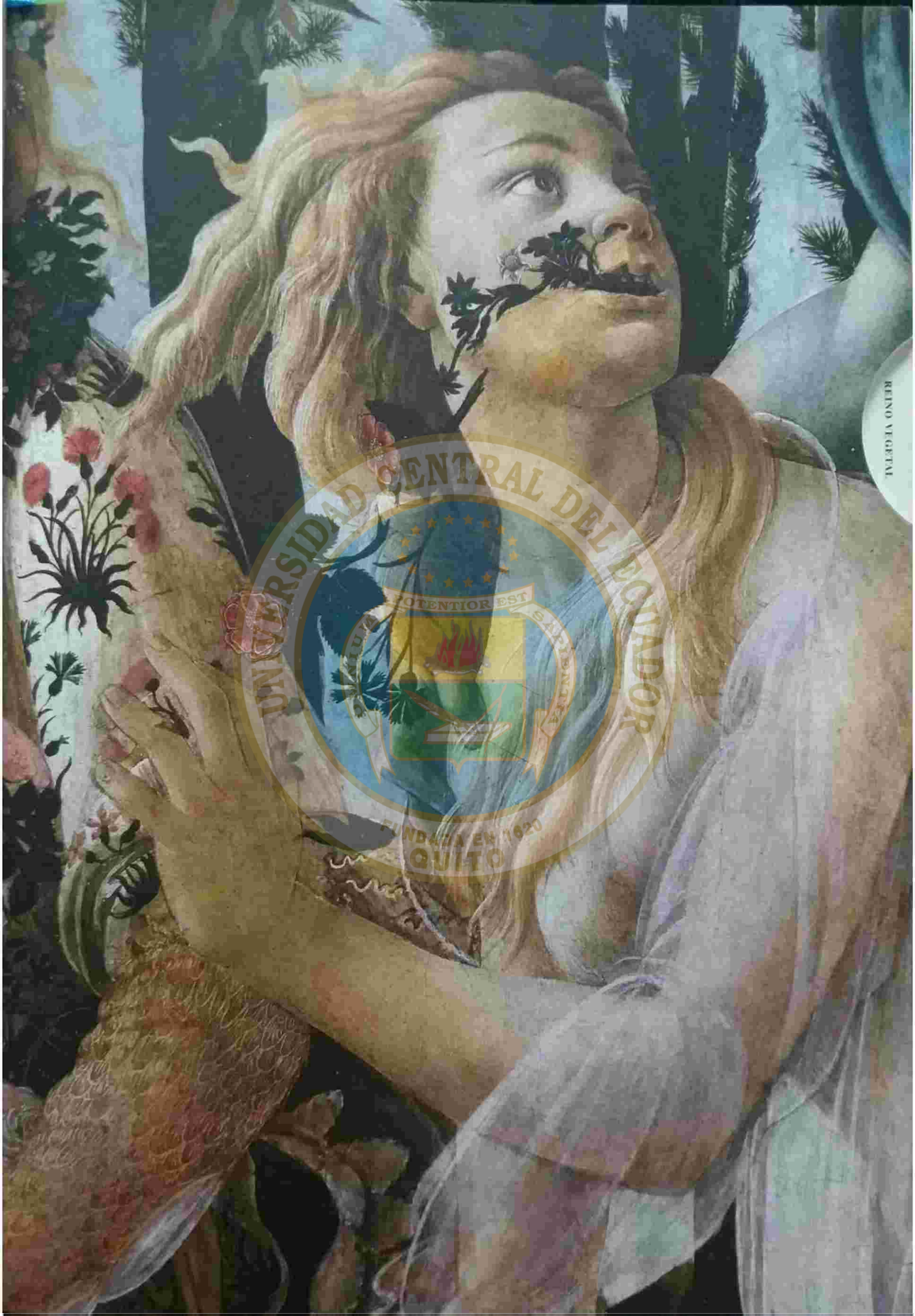
La homóloga en la antigua Grecia de Flora, la diosa romana de las flores, recibió el nombre de Cloris, que significa 'verde'. Céfiro, el suave viento de poniente, enamorado de Cloris, la persiguió y cuando alcanzó a la doncella, salieron flores de sus labios y más tarde se casaron.

Las flores son el sello de la primavera. No hay una señal más segura de la renovación del mundo, el despertar y el renacimiento. Los jóvenes y embrionarios brotes de violetas, campanillas blancas y azafrán brotan incluso a través de la tierra impactada y las tardías nieves de finales del invierno. Las delicadas y fragantes flores del cerezo y el manzano anuncian frutos precoces; otras flores son ellas mismas la radiante y culminante floración de la vegetación. Sus efímeras florescencias tienen flores relacionadas con todas las brillantes formas que no tardan en marchitarse. El alma transitoria, por ejemplo. O Koré, la divina doncella que, mientras recogía flores, fue raptada por Hades y llevada al inframundo para convertirse en su reina. O los atractivos y efímeros jóvenes míticos de la Antigüedad. Narciso, que se consumió, hechizado por su propio reflejo; Jacinto, derribado por la flecha desviada de Apolo; o Adonis, cuya sangre la anémona de pétalos efímeros conmemora, sangre de la letal herida infligida por un jabalí. Sin embargo, las flores tienen, en realidad, una notable resistencia. Sus agresivas raíces invaden el suelo áspero y poco propicio. Imponen su brillante crecimiento en los pedregosos arcenes de las carreteras y en las grietas del asfalto. Las anémonas se adhieren gloriosamente a las paredes y los enrejados, y llenan las selvas, los desiertos y los bosques. En las marismas florecen insólitas especies de orquídeas.

Toda la naturaleza se implica en la proliferación de la flor. El estambre forma dorados granos de polen que producen gametos masculinos. Estos espermas son transferidos al estigma o extremo del pistilo y bajan por el pistilo a los óvulos situados en la abultada base. En la fusión de la célula espermática y el óvulo se forma una semilla. La mayoría de las plantas de flor son hermafroditas, pero algunas tienen estambre o pistilo. La polinización cruzada de las flores está producida por las abejas, las avispas, las mariposas y las polillas, las aves, los murciélagos y el viento fructífero. «Hay abril en el viento de poniente y narcisos», dijo el poeta John Masefield. El color, la fragancia y el dulce y dorado néctar en el cáliz de la flor invitan y guían a los numerosos portadores de polen.

¿Hay algo más sensual que una flor? ¿Sus verdes sépalos que forman el cáliz, sus tímidos capullos que se despliegan para revelar una corola de aterciopelados pétalos, sus embriagadores perfumes, las esencias de rosa, jazmín, azucena y fresia comestibles y cosméticas? En Pampore, en la India, el *Crocus sativus* de color lavanda que solo florece durante dos semanas en octubre se recoge al alba, y sus estigmas se retiran con cuidado para hacer azafrán, esa carísima especia con la que de manera tradicional se ungían las divinidades hindúes Krishna y Radha (Bharadwaj, 36-37). Las flores están incorporadas en los ritos y sacramentos por todo el mundo, como emblemas del eros, de la belleza, la perfección, la pureza, la fecundidad, la alegría y la resurrección. La forma más simple de la flor con una disposición radial es un mándala natural que relaciona simbólicamente a la flor con la rueda y el eterno movimiento cósmico en torno a un centro místico y orientador. Las cualidades hermafroditas de la flor sugieren la unión de los opuestos en el devenir del yo. Visible por arriba aunque arraigada en el invisible abajo, la flor tiende un puente simbólico entre los mundos patente e invisible, los reinos de la latencia y la potencialidad y los de la generación activa. La amapola, por ejemplo,

1. Flora, la diosa romana de las flores. *Primavera*, detalle, de Sandro Botticelli, pintura al temple sobre tabla, c 1482, Italia.

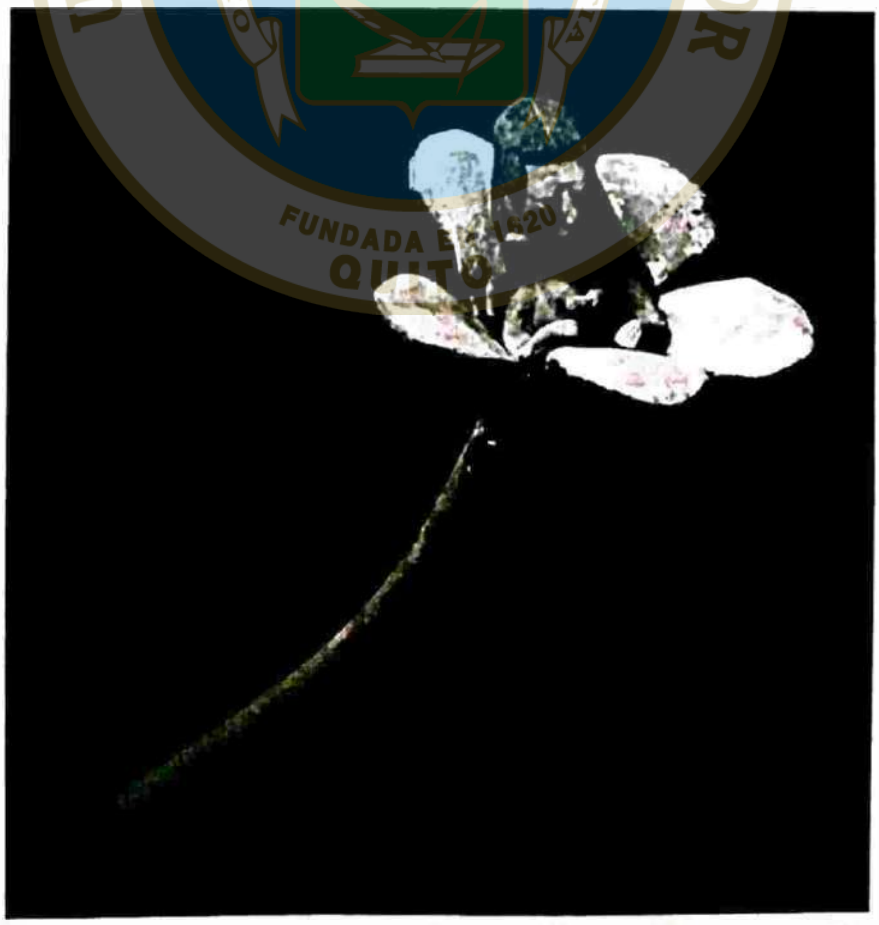


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

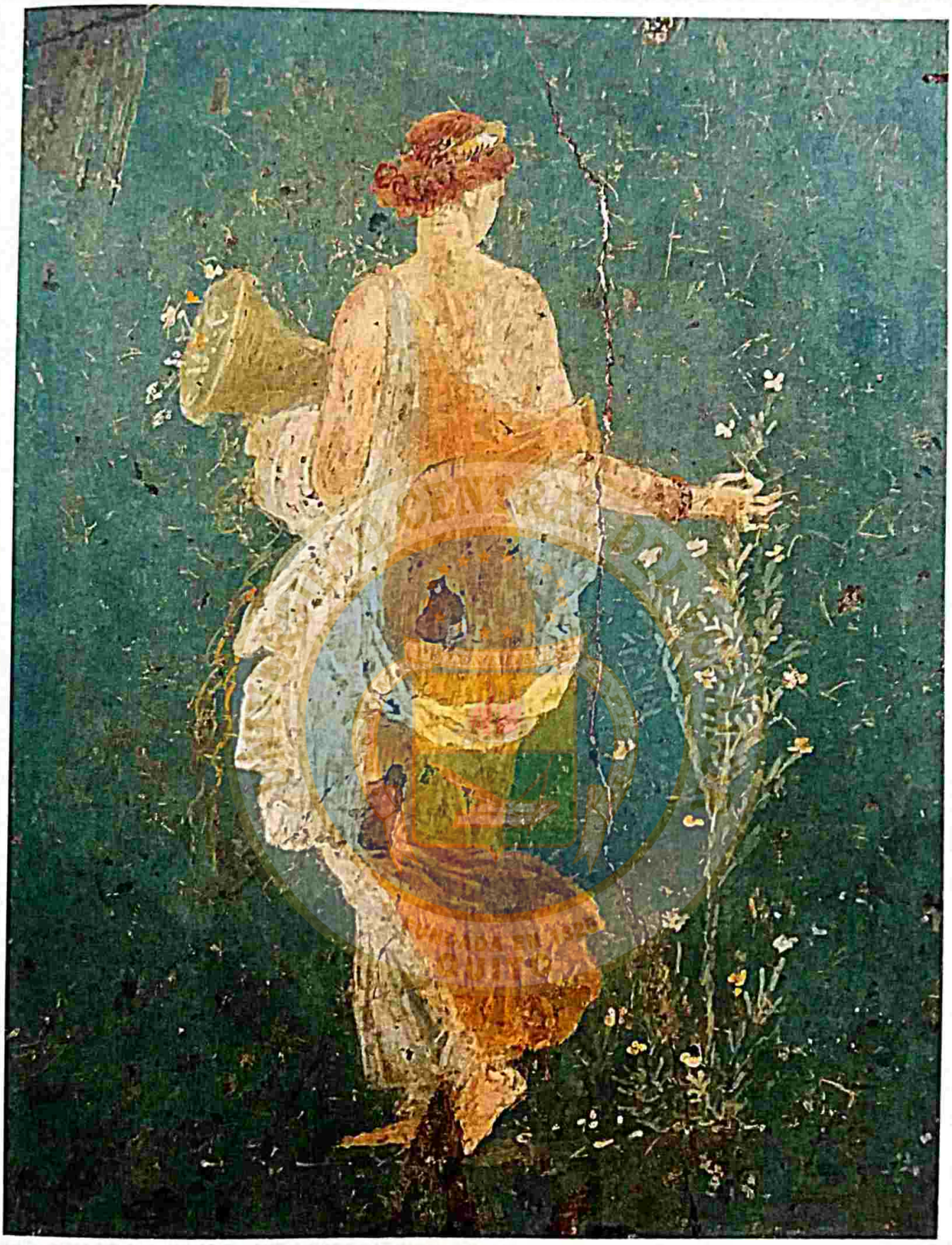
está relacionada con la diosa de los cereales Deméter y combina flores de muchas tonalidades brillantes con propiedades narcóticas que inducen la ausencia de dolor, la inercia o la muerte. La flor azul de cuatro pétalos de la alquimia significa tanto la oscuridad de la materia prima como el sí-mismo desconocido e indistinto y la totalidad cuadrática y unificadora del *lapis*.

Florecemos junto con la flor. Es el emblema del oculto semillero situado en nuestro interior, respaldado por muchas energías participantes. El Espíritu Santo se da a conocer en la secreta fragancia de las flores. La opulenta rosa indica la presencia de Afrodita y de la Virgen María. En el budismo, el loto significa la ilustración, y la dorada flor de la alquimia china simboliza la consecución del cuerpo de diamante a través de la circulación interior de la luz. Un texto alquímico europeo describe la síntesis de los cuatro elementos, la tan esperada unidad en la multiplicidad de la naturaleza y la psique como objetivo del *opus*. Es «como si fuera un prado adornado con colores y fragantes flores de diversos tipos, que fueron concebidos en la tierra por el rocío del cielo» (OC, 14:II, 49).

Bharadwaj, Monisha. ***The Indian Spice Kitchen***, Nueva York y Londres, 1997. / Clark, Kenneth. ***Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist***. Nueva York y Cambridge (Reino Unido), 1939. [Trad. esp.: ***Leonardo da Vinci***. Madrid, 2000.]



2



3

2. Silbato maya con lo que bien puede ser la efigie de Xochiquétzal, o 'flor pluma', diosa del amor, el placer erótico y la transformación espiritual. Cerámica, 550-850, isla de Jaina, Campeche, México.

3. Posiblemente la figura de una de las gracias, Talía (flor) evoca la primavera; la belleza virginal y femenina y todo lo encantador y fugaz. *Primavera*, pintura de un dormitorio de Villa Arianna, 89 a. C.-79 d. C., Estabia (cerca de Pompeya), Italia.

Lirio

Un puente bajo zigzaguea por un puesto de lirios azules con frescos tallos verdes. En un biombo japonés dorado, los lirios permanecen lozanos a perpetuidad, un recordatorio vivo tanto de la renovación primaveral como del amor ausente. En la pintura, el artista alude a un episodio en el clásico literario del siglo x, el *Ise Monogatari*. Tras el fracaso de unos amores, el héroe del relato, acompañado por un grupo de amigos, abandona la capital para dirigirse al oriente y empezar una nueva vida. En un puente que pasa por los lirios en flor, estos componen un poema acerca de la nostalgia, el amor y la pérdida (ARAS, 1:367).

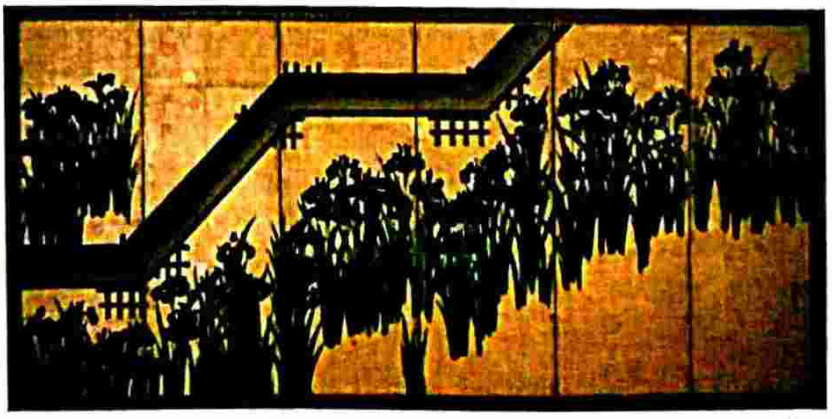
Los lirios son un género con unas trescientas especies de plantas de flor que durante milenios han sido apreciadas por sus deslumbrantes colores. La cifra de las maravillosas variedades naturales de lirios ha aumentado por el uso de la reproducción selectiva. Los colores de esta flor van desde el casi negro al azul y el violeta, pasando por el bermellón, el naranja, el amarillo y el blanco (Westrich, 17). A este despliegue multicolor de los lirios responde su nombre, *iris*, 'arco iris' en griego clásico. Iris era la mensajera de los dioses del Olimpo. Su emblema era el arco iris, el puente por el que viajaba entre el cielo y la tierra con sus mensajes divinos. De forma análoga, el iris es lo que da color al ojo.

Llamativo no solo por sus colores, sino también por su sensual naturaleza, el lirio tiene hojas en forma de espada en torno a unas flores características formadas por tres pétalos erguidos y tres sépalos externos más grandes y parecidos a pétalos. Estos sugieren, como en el *Lirio negro*, de Georgia O'Keeffe, la forma y la seducción de los genitales femeninos, aunque la artista negara que hubiera tenido ese tipo de imágenes en mente (Wright, 65). Mientras que la flor del lirio no destaca por su aroma, el perfume de esencia de violeta está hecho con rizoma de lirio, de las variedades de esta planta que crecen a partir de dicho tallo subterráneo rastrero (*Enc. Brit.*, 6:384).

Sus propiedades medicinales acompañan a los sensuales placeres del lirio. En un jeroglífico egipcio de un lirio labrado en piedra hace 3.500 años había una lista de plantas medicinales. Los antiguos griegos documentaron los usos internos y externos de la flor (Westrich, 9, 12). Por tradición, en Japón se celebra una fiesta del lirio en mayo, donde la flor se expone al público y los hombres y las mujeres llevan lirios en el pelo; los hombres jóvenes beben infusiones hechas con rizomas de lirio y se bañan en agua en la que han estado flotando lirios, para asegurar una buena salud y su virilidad (ARAS, 1:367). También se cree que el lirio protege de las enfermedades y los malos espíritus (Baird, 85).

Las diversas y ricas tonalidades de iris, reflejadas en la flor, el arco iris y el ojo, corresponden, en la fantasía alquímica, a la cola del pavo real, los brillantes *omnes colores* que representan la integración de todas las cualidades en la piedra. Tal como Iris anunciaba la aproximación de los dioses, así, en psicología, la exposición de muchos colores augura el sí-mismo trascendente en el que se unifican las numerosas facetas de la personalidad, en su día opuestas entre sí (OC, 14:II, 48ss).

Baird, Merrily C. *Symbols of Japan*, Nueva York, 2001. / Lehner, Ernst y Johanna Lehner. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Nueva York, 1960. / Westrich, Josh y Ben R. Hager. *The Iris: The Rainbow Flower*, Nueva York, 1989. / Wright, Susan. *Georgia O'Keeffe: An Eternal Spirit*. Nueva York. 2009.





2



3

1 *Lirios y puente en zigzag*, de Ogata Korin, biombo pintado, c siglo XVIII, Japón.

2. Lozano y misterioso, este lirio refleja las profundas pautas reproductivas subyacentes en los amores y la vida. *Lirio negro*, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre lienzo, 1926, Estados Unidos.

3. La diosa Iris era la mensajera de los dioses y viajaba en un arco iris entre el Olimpo y la tierra. Iris era honrada al plantar su flor, un lirio, en las tumbas de las mujeres, puesto que era ella quien conducía sus almas a los Campos Elíseos (Lehner, 64). El Pintor de las Nióbides, siglo V a. C., Grecia.

Azucena

Tras lanzar un alto tallo desde su bulbo subterráneo, la planta de la azucena nos asombra al desplegar grandes y relucientes flores blancas, que desprenden una penetrante fragancia. Sostenida en lo alto sobre su tallo frondoso, esta flor prístina se ha vinculado con las regias divinidades de la época de la Creta de la Edad de Bronce, donde representaba a la diosa que reinaba en la isla. En la antigua Grecia era sagrada para Hera, la Reina del Cielo, y se decía que había surgido de las gotas de leche del pecho de esta cuando cayeron a tierra durante la creación de la Vía Láctea.

El término *azucena* abarca casi cuatro mil especies de más de 280 géneros y se encuentra en cualquier parte del mundo. La azucena no es solo blanca, pues también se puede presentar con los vistosos rosas, azules, amarillos y rojos del tulipán, el narciso y el jacinto. Como contrapeso de la delicada y fragante belleza de las flores, las terrosas y tuberosas raíces tienen propiedades medicinales, tóxicas y embriagadoras. La cebolla, el puerro, el ajo y el espárrago son formas comestibles y olorosas de la azucena.

En los mitos, la efímera azucena también ha representado al *puer*, el hermoso joven que muere antes de llegar a la madurez. Narciso, que estaba cautivado por su propia imagen reflejada en una charca, se consume y transmuta en un narciso. Jacinto, el joven príncipe amante de Apolo, también atraía al Viento de Poniente, que en medio de una furia de celos asestó un golpe mortal en el cráneo del joven. La sangre del chico muerto se convirtió en el jacinto. Sin embargo, es la azucena blanca la que ha florecido en el simbolismo cristiano, la azucena de la misericordia que equilibra la espada en llamas del juicio. Desde el siglo XII la azucena se ha identificado con la pureza, la inocencia y la castidad de la Virgen María. La azucena que aparece en muchas imágenes de la Anunciación evoca una actitud de receptividad a otros que no están contaminados por meros deseos o aspiraciones personales (Edinger, 26ss).

Con todo, la blancura de la azucena no es pura. Mientras ser blanco como la azucena puede significar que se posee un carácter intachable e inmaculado, también puede denotar aquello que carece engañosamente de sombra o, como los grupos políticos de tonos blanco azucena (racistas), aquello cuya finalidad explícita es la discriminación racial. También se relaciona con la belleza femenina en China, donde un emperador de la dinastía Qi, exaltado por la belleza de una concubina, exclamó: «Por dondequiera que pisa, brota una azucena». Esto dio lugar a la azucena dorada, el diminuto pie de la mujer china sometida al vendaje de los pies.

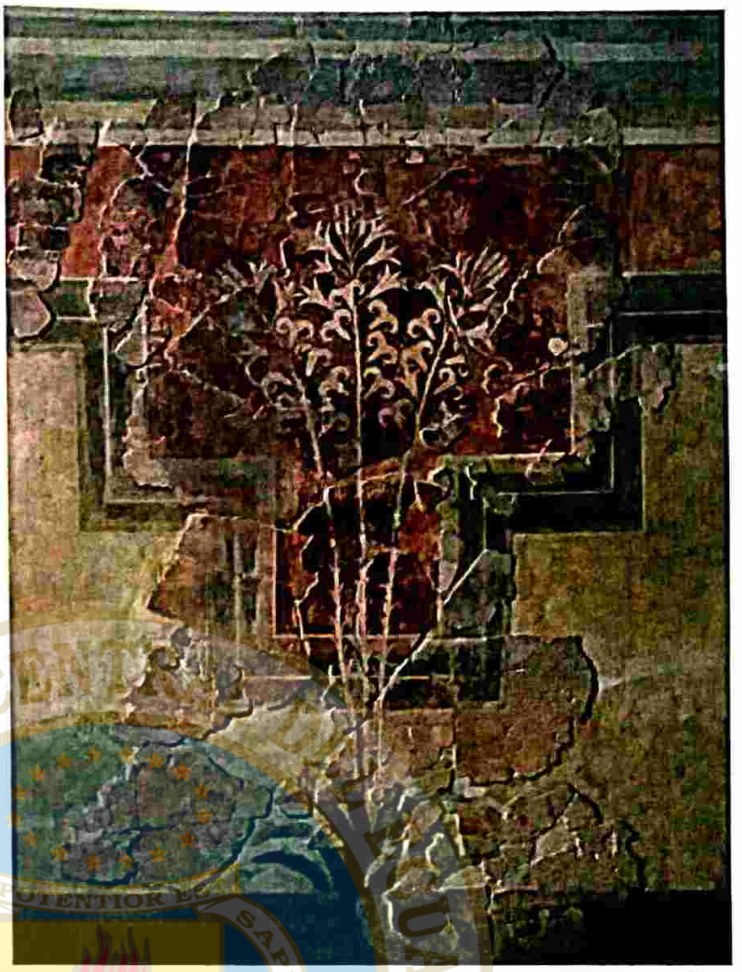
El cáliz de la azucena es un caso aparte. El profundo cáliz de la azucena refleja la fuente vital y en forma de trompeta, campana y cáliz, crece en todos los colores desde la oscura tierra en primavera, anunciando la resurrección y la renovación. La azucena tiene gran capacidad para regenerarse y brota incluso tras un incendio o una sequía. La alquimia honró a la azucena por evocar la esencia misma de Mercurio, el espíritu de las profundidades del inconsciente de la psique y el *opus* que transforma. Como la quintaesencia, el ansiado objetivo del maestro, la azucena representa la integridad psíquica que el afecto ya no puede destrozar. La azucena alquímica es «incorruptible» y «eterna», «lo máximo que puede alcanzar la "meditación humana"» (OC, 14:II, 349). Unidas en el amor como si fueran una sola tras un largo antagonismo, la azucena roja representa las energías solares y masculinas de la psique; y la azucena blanca, lo lunar y femenino que contrarresta la combustible naturaleza del Sol.

Edinger, Edward F. *The Christian Archetype.* Toronto, 1987.

1. Azucenas blancas emblemáticas de la diosa primordial están representadas en un fresco pintado en la pared de una casa cretense, c 1650 a. C., Grecia.

2. Una diosa griega emerge del cáliz de una flor parecida a la azucena, recipiente mítico y lugar de nacimiento de lo divino. Piedra, grecorromana, siglos I a. C.-IV d. C.

3. Al anunciar la concepción del divino niño, el arcángel san Gabriel regala a María una azucena blanca, que significa su naturaleza virgen. *Anunciación*, detalle, de Gaudenzio Ferrari, óleo sobre tabla, c 1512-1513, Italia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Loto

Fuera del agua oscura, un loto rosa con muchos pétalos y centro dorado emerge sobre un delgado tallo. Rodeado de yemas y hojas cerradas o entreabiertas, mira de frente al espectador. Una mujer de piel pálida y un hombre de piel azul vestidos con lotos se miran de frente. Sentados en una ribera verde oscuro, intercambian miradas de amor. Cada uno de ellos ofrece un loto cortado al otro. Solo sus rostros y manos asoman por los envoltorios de capas de pétalos.

El loto sagrado de la India, *Nelumbo nucifera*, es una flor acuática rosa y perenne. Como en otros lotos, sus raíces se hunden en el turbio suelo de una charca o lecho fluvial. Desde allí, los tallos suben por encima de la superficie del agua para presentar brillantes flores al Sol. La cápsula seminal parecida a un cáliz está rodeada por una corona con muchas capas de pétalos de loto, que se abren al alba en una flor completa a tiempo para saludar al Sol mientras sale. Durante el día las flores giran para mirar el Sol mientras este atraviesa el cielo meridional y, tras el ocaso, los pétalos de loto se cierran en una yema apretada en torno a una cápsula seminal central. Las flores tienen la insólita habilidad de controlar su temperatura; crean un lugar cálido para las abejas y otros polinizadores. Los lotos y nenúfares de otras familias pueden ser blancos, amarillos o azules. En el mito egipcio, un loto emerge de las oscuras aguas del mar primigenio como emblema del espíritu de la vida, luminoso y fragante, y revela, a veces como divino niño, al dios sol Ra, en forma del precioso loto azul del valle del Nilo divino, que es sagrado para la diosa, de cuyo útero surge la vida dorada. La inundación anual del Nilo fue una repetición de esta primera vez en que las aguas se retiraron para revelar los primeros bajíos fuera de los cuales una flor de loto podía florecer para sostener al dios sol (Quirke, 26).

«Nacido en el barro» *(pankaja)* es una expresión poética en sánscrito que designa el loto de la India. Como imagen poética e icono visual, el símbolo del loto evoca la comprensión de que toda la vida, arraigada en el lodo, alimentada por la materia en descomposición, y que crece a lo alto a través de un medio líquido y cambiante, se abre radiante en el espacio y la luz. El lodo y la liquidez simholizan las cualidades de la naturaleza más toscas y profundas, incluida la naturaleza de la mente. La flor, de hermosos y numerosos pétalos, simboliza la impresionante colección de cualidades más sutiles y lúcidas, con el tono dorado, el resplandor del espíritu, en el centro.

La pareja de lotos en la pintura de Basohli es la de Radha y Krishna. Su relación erótica revela un precepto filosófico indio de que el Espíritu *(Purusha*, simbolizado por Krishna) y la Naturaleza *(Prakriti*, simbolizado por Radha) son principios eternos. Existen el uno para el otro: ella para la visión que él tiene de su creación, él para la felicidad de ella en su unión espiritual con él. El loto central abierto sugiere el centro de un enfoque meditativo o ritual (el corazón, las manos, los ojos, los pies, una imagen interior o exterior). La práctica de la meditación, conforme a los principios del yoga, enlaza o une este enfoque psicológico con su centro espiritual, como los pétalos de un loto que están todos unidos al centro de la flor.

Como es típico en las imágenes sagradas hindúes o budistas, Akshobya, el Buda Imperturbable, está sentado en un trono de lotos y revela una luminosidad espiritual. Toca el suelo para que sea su testigo de que el mundo del samsara, todo lo que surge y fallece, no le perturba. Pero con todo, no está separado de él. Igual que un loto vive en una charca turbia de fondo lodoso, así el nirvana, del que es imagen, no está separado del samsara, ni este último del nirvana. El mantra sánscrito «Om mani padme hum (literalmente 'Om la joya dentro del loto hum')» expresa este estar sentado del Budamente, la joya informativa, en el mundo psicológico.

Los yogas esotéricos de la India y el Tíbet describen una secuencia de *chakras*, centros de energía vital en el cuerpo sutil, como lotos de tonos y número de pétalos especiales. En la coronilla hay un loto de mil pétalos. Sus colores y número de pétalos reflejan su lugar en el espectro desde la luz roja a la violeta y la blanca y sus energías se corresponden con las fuerzas del universo. Los colores, las formas y las energías se manifiestan a través de la meditación, el canto y las visualizaciones estimuladas por imágenes como las de Radha, Krishna, Buda, sus ojos o manos de loto o una flor de loto.

Clark, T. Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Nueva York y Londres, 1959. / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. Londres, 2003. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto*. Madrid, 2003.]

Radha y Krishna como naturaleza y espíritu. *El mundo del loto*, gouache sobre papel, siglo XVIII, montañas del Punjab, India.





2



3

2. Mujer oliendo un loto. Tumba de Djehuty, XVIII Dinastía (c 1550-1295 a. C.), Luxor, Egipto.

3. *Tathagata Akshobhya* (Buda Imperturbable), bronce dorado con incrustaciones de plata y cobre, siglos XV-XVI, Guge, Tíbet occidental.

4. Figura maya emergiendo de un nenúfar, probable referencia a las resurrecciones de Hun Hunapú, padre de los gemelos heroicos. Cerámica, 600-900, posiblemente de Jaina, Campeche, México.



UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
OMNIUM BONORUM PENNA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rosa

Bajo las rosas estivales
cuando el escandaloso carmesí
está al acecho en la oscuridad
de las silvestres y rojas hojas,
el amor, con manos pequeñas,
viene y te toca
con mil recuerdos,
y te hace
preciosas preguntas incontestables.
Carl Sandburg, *Bajo la luna de la cosecha*

Deja que en nuestro banquete haya rosas...
Horacio, *Odas*, 1.36.15

¿Cómo sería el banquete de la vida sin el «escandaloso carmesí» o la casta sencillez, la festiva exuberancia o la serena compostura de la rosa? Durante al menos seis milenios, sus antepasados silvestres de cinco pétalos y sus miles de descendientes cultivados han deleitado la vista, aliviado el alma y atestado una miríada de ritos y viajes humanos. Las rosas atraen a los altivos así como a los humildes y evocan la fugacidad de la inocencia y la juventud, adornan la cabeza del vencedor, conmemoran al mártir, se entrelazan para formar banderas nacionales y estandartes de regias estirpes. Por encima de todo, las rosas significan amor, en todos sus matices terrenales y celestes: aquello o aquel o aquella a quien amamos actualmente; la persona a la que queríamos y hemos perdido, y la nostalgia de algo innominado —encarnado en la forma y el color de las rosas y en el perfume que «de repente [...] está en el aire como la fama» (Rilke, 149)— que nos llama y nos evita misteriosamente.

Las rosas se sienten igual de cómodas cuando las cuidan los ángeles en el Jardín del Edén o decorando una barroca tarjeta victoriana de san Valentín. El agua o el aceite de rosas han realzado cutis, han sido usados como plaguicidas, han lavado y purificado la mezquita de Omar y se han incorporado en la preparación y el entierro de los muertos. El perfume de rosas sigue siendo el que ha gustado más y durante más tiempo que cualquier fragancia floral y evoca tanto la seductora magia amorosa de Cleopatra como el olor de santidad de la Virgen María. Aunque las rosas guardan relación con algunas divinidades masculinas, son sobre todo la flor de la Gran Diosa, y se hacen eco de su sensualidad, fecundidad y regia compasión. Sagradas para Venus (Afrodita), flotan en el viento en la famosa pintura de Botticelli de su nacimiento del océano; los devotos de la frigia Cibeles «dan sombra a la Madre y su séquito con una nevada de rosas» (Lucrecio Caro, 2.627). Y en la novela de Apuleyo del siglo II *El asno de oro*, aunque las rosas son el antídoto de la magia enloquecida que ha transformado al héroe Lucio en un asno, siempre están fuera de su alcance hasta que ocupan una posición estratégica en una procesión festiva en honor de la diosa egipcia Isis, quien más tarde llamó a Lucio al servicio sacerdotal.

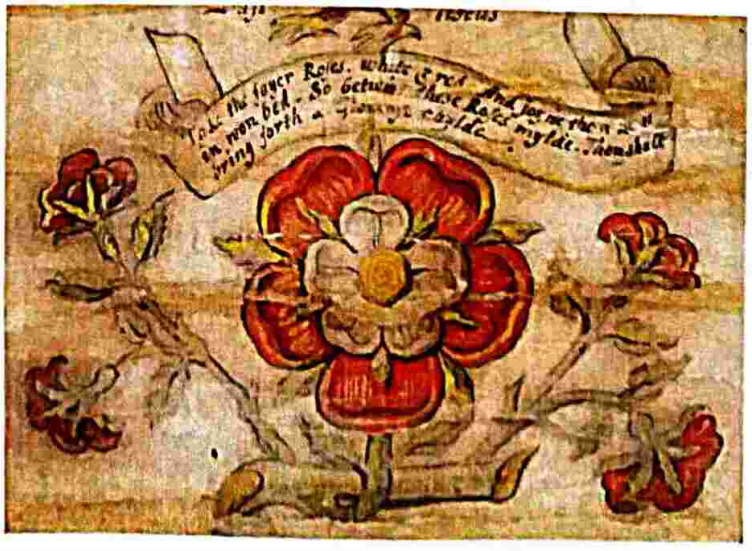
Para los alquimistas, el proceso completo de la transformación psíquica tiene lugar *sub rosa* ('bajo la rosa'). La expresión, que significa 'en silencio', supuestamente se originó en la historia de la rosa que Eros obsequió a Harpócrates, dios del silencio, en agradecido reconocimiento por su discreción con respecto a los ilícitos amores de Afrodita, la madre de Eros. En alquimia, con todo, las ramas cruzadas de la rosa blanca

1. La angelical flor de la bendición y el emblema quintaesencial del amor terrenal se unen en los voluptuosos pétalos de esta rosa carmesí. *Cramoisi Supérieur*, ilustración botánica de *Journal des Roses* (agosto de 1883).

2. Como una flor bicolor aislada, la rosa roja y blanca alquímica es la versión occidental de la flor dorada de la alquimia china: la «luz de las regiones más íntimas» *(El secreto de la flor dorada)* donde nació el *filius philosophorum*. Ilustración del *Ripley Scrowle*, de sir George Ripley, 1588, Alemania.



1



2

y roja no solo aluden a los amores y al matrimonio de naturalezas opuestas, y a la *albedo* y *rubedo* como comprensión de los procesos psíquicos, sino también al silencio necesario para la naturaleza interior del trabajo y al útero o rosa en cuyos pliegues de pétalos el sí-mismo es concebido en secreto.

Pero mientras que las entrañables cualidades de las rosas son indiscutibles, también lo es su naturaleza espinosa. Literalmente, las espinas de las rosas las protegen, disuadiendo a los depredadores de darse un banquete con sus deliciosas flores. También pueden servir de depósitos acorazados para impedir la deshidratación de los tallos, sobre todo los de aquellas, como la rosa del desierto, que viven en climas calurosos. Aunque esto sugiere en un plano psíquico que cierta cantidad de espinas es un atributo positivo, las espinas también pueden representar una actitud defensiva y punzante que excluye la intimidad. En el cuento de hadas *La bella durmiente*, el huso que pincha a Rosa Silvestre (la princesa Aurora) y le produce un sueño narcótico de cien años tiene una réplica en el seto vivo del rosal silvestre que aprisiona, enreda y hiere de muerte a sus aspirantes a pretendiente. En el cuento de hadas *Blancanieves y Rosarroja*, por otra parte, la naturaleza espinosa y fálica de su propia agresividad y la «espina» de la realidad son exactamente lo que las dos hermanas necesitan para dejar atrás las «sonrosadas» y empalagosas dulzura y bondad —desprovistas de cualquier sospecha— que inundan su mundo idílico y exclusivamente femenino en compañía de su madre. Como emblema de Dioniso, tanto las espinas de la rosa como su seductor perfume sugieren los peligros potenciales del aspecto subterráneo de la psique. En el poema de Keats *Oda a un ruiseñor*, por ejemplo, el «suave incienso [...] en la embalsamada oscuridad» de la rosa almizclera y el espino indica los amores melancólicos del poeta con la muerte.

Dado que reúne la gracia terrenal y la espiritual, así como la desgarradora pena, la Virgen María, quizá más que cualquier otra figura religiosa, lleva el apodo de Rosa. En el poema *Miércoles de Ceniza*, en el cual están identificadas las dos —la Rosa y la *Mater Dolorosa*—, T. S. Eliot capta la muda elocuencia de las Reinas del Cielo y de las Flores:

Dama de los silencios
sosegada y afligida
desgarrada y muy entera
Rosa de la memoria
Rosa del olvido
exhausta y dadora de vida
inquieta tranquila
la única Rosa
es ahora el Jardín
donde terminan todos los amores.

Dante Alighieri. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Toronto y Nueva York, 1986. [Trad. esp.: *La divina comedia*. Madrid, 2010.] / Horacio. *The Odes and Epodes of Horace*. Chicago (Illinois) y Londres, 1960. [Trad. esp.: *Odas. Cantos seculares. Épodos*.Madrid, 2007.] / Keats, John. *Selected Poetry and Letters*. Nueva York, 1965. / Lucrecio Caro, Tito. *On the Nature of the Universe*. Nueva York, 1951. [Trad. esp.: *La naturaleza*. Barcelona, 2003.] / Rilke, Rainer Maria. «The Sonnets to Orpheus: Second Series, 6», en *Duino Elegies and the Sonnets to Orpheus*. Boston, 1977.

3. La Reina del Cielo preside niveles de almas, cada una forma un pétalo, mientras las abejas ángeles polinizan la Rosa Celestial con la paz y el ardor de la morada eterna del amor divino (Dante: *Paraíso*. Canto XXXI, 7, 17). *Paraíso*, de *La divina comedia*, de Dante Alighieri, manuscrito iluminado, siglo XV, Italia.



3

Cardo

El cardo es intrínsecamente exigente. Los bordes con púas de sus profusas hojas escuecen y desgarran como si fueran pequeñas espinas, con lo que desalientan el contacto con ellas. Sin embargo, la vistosa flor que corona el tallo tiene una dulce fragancia, atrae a las mariposas, los insectos, las abejas y las aves. La naturaleza espinosa del cardo, que evoca a una persona mordaz pero compasiva, guarda relación con la autoprotección, la impenetrabilidad, la austeridad y la resistencia. En los mitos, el cardo no se dio en el Jardín del Edén, sino que más bien los cardos y sus espinas aparecieron por obra de una maldición que se produjo tras la caída, opuesta a la bendición de los higos y las uvas del paraíso. De hecho, los agricultores consideran el cardo como una plaga —una prolífica e insoluble mala hierba— y, según las creencias populares, es un regalo del diablo. No obstante, el cardo también expresa el amor que tolera el sufrimiento y el trabajo que soporta el infortunio. El cardo guarda relación con el amor mundano de Afrodita y con la amorosa compasión de la Virgen María; al cardo se le han atribuido propiedades curativas, limpiadoras y de longevidad . Escocia, cuyo emblema nacional es el cardo, celebró su naturaleza en una leyenda del siglo x. Los invasores vikingos, que esperaban atacar por sorpresa el castillo de Staines, se quitaron las botas. Pero los escoceses habían llenado de cardos el foso seco del castillo y los gritos de angustia de los enemigos delataron su presencia (Heilmeyer, 26). Orgánicamente, hace brotar una fragante flor de su áspero tallo y se dice que las raíces del cardo disipan la melancolía.

Heilmeyer, Marina. *The Language of Flowers: Symbols and Myths*. Múnich y Londres, 2001.

Cardo con insectos, de Barbara Regina Dietzsch (1706-1783), gouache sobre papel vitela, Alemania.



Manzana

El surrealista belga René Magritte (1898-1967) despierta nuestro recuerdo de un mundo de mayor realidad —o surrealidad— por la mera yuxtaposición de los objetos cotidianos. En este cuadro, que consiste nada más que en una manzana verde dentro de una cámara de música, Magritte hace que las cualidades mágicas de la fruta broten en la mente. «Fotos instantáneas de lo imposible», como el crítico de arte Robert Hughes llama al trabajo de Magritte; también podría haber dicho que son «ventanas a un paraíso olvidado» abiertas de golpe por probar esta manzana de apariencia ordinaria. Escondidas en el aromático corazón de la reluciente manzana —que nos sugiere el paraíso inicial de la vida y la ardiente luna de miel de un amorío— se hallan las semillas de la oscuridad en lo que se denomina el «ovario, un recordatorio explícito de la pauta femenina revelada cuando cortamos una manzana en dos a lo largo». Así pues, servía de regalo de amor común en la antigua Grecia, donde imaginaban la manzana como un atributo de Afrodita, la diosa del amor. La fatídica leyenda de Paris, un guapo príncipe que indicó su elección de la más bella entre tres diosas ofreciéndole una manzana proporcionada por Eris, la diosa de la discordia, concluyó en la tragedia de la Guerra de Troya, ya que Afrodita recompensó a Paris por haberla escogido presentándole a la mujer viva más hermosa, Helena, la primera causa de la guerra. Esta pauta de una manzana de apariencia inocente que inicia una tortuosa narración se repite en la conocida historia de Adán y Eva en el Jardín del Edén. Aunque el Génesis (2:15-3:24) no hace mención explícita de una manzana, un equívoco en latín (*manzana* viene de *malus*, que también significa 'malo') reforzó la vieja identificación de la fruta prohibida con la manzana (en el sentido en que san Agustín equiparó el comer con mantener relaciones sexuales) (Bendiner, 14).

Pariente botánica de la rosa, la manzana (*Malus pumila*) se remonta a las etapas tempranas del asentamiento humano, y su tamaño y dulzura actuales son el resultado de la larga naturalización de su pequeño y amargo prototipo. Hoy en día se suele prescindir de las sabrosas manzanas que dispersó en su día Johnny Appleseed como un medio para civilizar las tierras vírgenes de Estados Unidos a favor de sus suaves homólogas transportadas en compartimentos refrigerados para tenerlas disponibles todo el año, mientras el sabor fragante de la manzana tradicional despierta fantasías de los deleites perdidos de la naturaleza que afectan a su complejo simbolismo. A través de Eva, tanto la manzana como la propia mujer fueron estigmatizadas por los cristianos medievales debido a su belleza tentadora y su engañosa naturaleza, que el cristianismo saldó con su creencia de que el paraíso había sido restaurado a través de María y su legendario regalo del árbol del que pendía Cristo como una manzana figurada. El analista junguiano Erich Neumann fue más allá e incluso cambió el nombre de la obra de Giovanni da Modena *Misterio de la caída y la redención del hombre* (representación renacentista de Cristo crucificado en un manzano) por *Restitución de la manzana mística al Árbol del Conocimiento*. Pretendía que el nombre comunicara la inversión simbólica del destino humano: la conmovedora pérdida de la dulzura original de la vida y su transformación potencial a través de la paradójica coexistencia de la bondad y la oscuridad en el seno de lo femenino (Neumann, lámina 116). Las manzanas que pertenecían a la diosa nórdica Idun, por ejemplo, guardaban relación con la juventud inmortal, el mismo aspecto que tentaría a cualquiera a cometer hurtos y que Idun castigaba irónicamente infligiendo un rápido envejecimiento y la muerte. A la inversa, la rojiza piel de la manzana recuerda el ocaso occidental al final de la vida, y sin embargo fue en el Jardín de las Hespérides, situado en el extremo occidental, donde Hércules consiguió la inmortalidad robando manzanas a las ninfas del atardecer que custodiaban el huerto. Las leyendas galesas describen a Arturo y Merlín viajando a una isla igualmente bendita en los mares occidentales para renacer tras la muerte. Ese paraíso insular de huertos de manzanas (donde se colocó el grial para custodiarlo) era conocido como Avalón, que al parecer deriva del



1

1. Al situar esta manzana dentro de una habitación, René Magritte la dota de un gran tamaño surrealista, invitándonos a enfrentarnos a su sensualidad de cera: la tensa piel, su dulce carne en torno a un corazón oculto y, a medida que nuestros labios seducidos se acercan, la fragancia que anhelamos recobrar. *La cámara de escucha*, óleo sobre lienzo. 1958, Bélgica.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

término galés *afal*, 'manzana'. Buscada por los marineros hasta el siglo XI, se acabó por aceptar que Avalón era un paraíso figurado, una impronta que el simbolismo de la manzana (más que su historicidad literal) estaba dejando en la mente moderna; quizá fuera una disminución de la inocencia de la fe, pero también un primer paso hacia la digestión consciente del enigmático y dulce veneno de la manzana.

Bendiner, Kenneth. *Food in Painting*. Londres, 2004. / Magritte, René. *The Portable Magritte*. Nueva York, 2002. / Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid, 2009.]

3



2

2. Oscuras tentaciones levantan la cabeza incluso en las fantasías animadas hechas para inocentes criaturas. La clásica descripción de Walt Disney de la maldad que tienta a la pureza con una manzana envenenada ha dejado su impronta en nuestra memoria colectiva. *Blancanieves y los siete enanitos*, 1937.

3. La caída de Adán y Eva y su expulsión del paraíso, la gran escena final de la que su primer bocado de la fruta prohibida es el acto inicial. Detalle de *El pecado original*, postigo izquierdo del tríptico *El Juicio de Viena*, del Bosco (1450-1516). óleo sobre tabla. Países Bajos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Melocotón

Una bandeja cargada con suculentos melocotones rosáceos, llevada por una joven de jade, ha sido preparada para la diosa. Es Xiwangmu, la Reina Madre de Occidente, y por fin están listos sus extraordinarios frutos. Han tardado tres mil años en madurar, pues estos son los melocotones de la inmortalidad (Little, 276). Ahora que por fin han sido recogidos, Xiwangmu invitará a sus compañeros los dioses taoístas a una fiesta para comer esta milagrosa cosecha (Eberhard, 227-228).

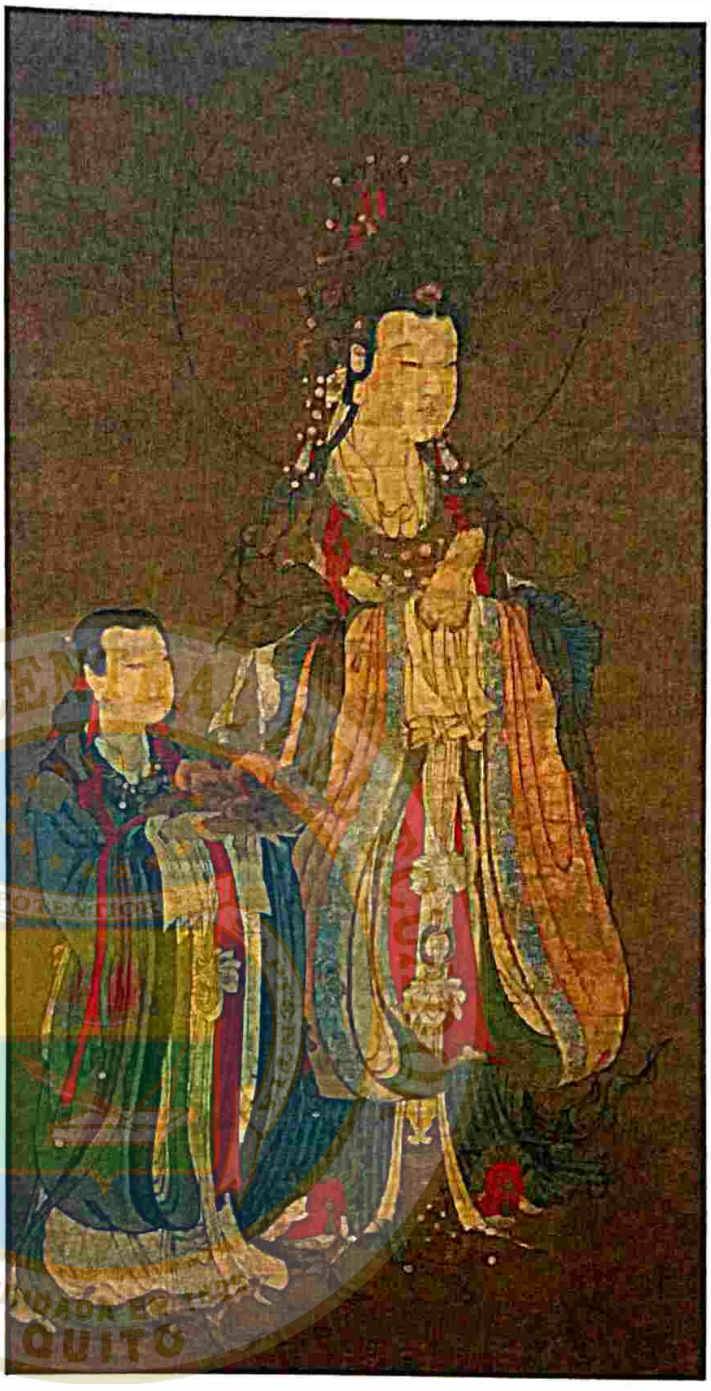
El árbol que da los melocotones de Xiwangmu crece en el jardín de su palacio situado en el paraíso chino del monte Kunlun (Little, 276). Con 16.668 km de ancho, este árbol del mundo tiene las ramas enmarañadas que tocan el cielo y sirven de escalera a los dioses para que se muevan entre el cielo y la tierra. Así como el árbol está protegido por guardianes divinos, la madera del melocotonero contiene *ling*, fuerza espiritual, y de este modo es eficaz contra los malos espíritus (Birrell, 308; Leach, 2:849).

En China y Japón, el simbolismo del melocotón es extenso, pues aúna lo sensual con lo esotérico y lo humano con lo divino. Por su apariencia y sabor, el melocotón sugiere una jugosa abundancia que es tan natural como sagrada. El melocotonero florece a principios de la primavera y es una señal certera de la regeneración de la naturaleza. El melocotón, con su surco y sus redondas formas, se ha relacionado desde hace tiempo, tanto en Oriente como en Occidente, con los genitales femeninos y con el protagonismo femenino de la fecundidad y la renovación (Stevens, 388). La evocación del renacimiento de la vida por parte del melocotón se incorpora en dos mitos chinos. En uno, la Primavera del melocotonero en flor, que sale de lo profundo de una cueva, da entrada a un mundo feliz más allá de esta vida mortal (Eberhard, 228). En el otro mito, una pareja sin hijos descubre al Pequeño Niño de Melocotón cuando encuentran un gran melocotón flotando en un arroyo. Cuando parten la fruta, esta da a luz al diminuto niño, Momotaro, que significa 'niño melocotón'. Este emprende la heroica recuperación de los tesoros robados por una banda de demonios (Piggott, 86).

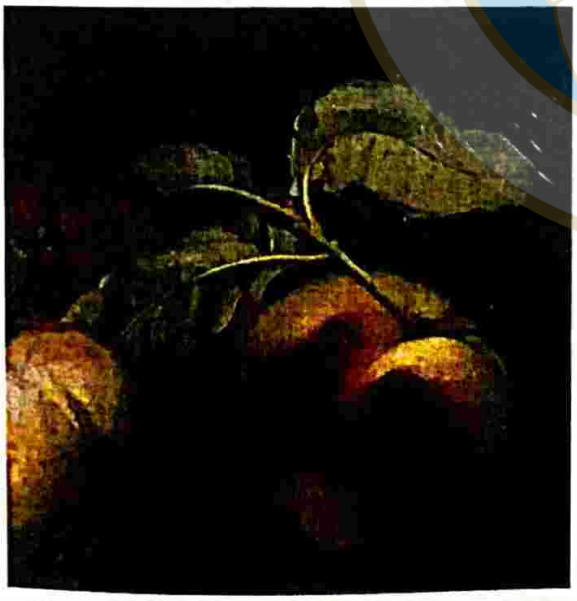
Los melocotones no solo son frutos mágicos y el alimento de los inmortales, sino que también afectan a las vidas corrientes. Shou-Lo, un anciano con barba que aparece en las pinturas saliendo de un melocotón, es el dios chino de la longevidad del género humano. Y la promesa del melocotón queda patente en una sopa que comen en China para celebrar el día de Año Nuevo (Leach, 2:849).

Se dice que cuando un alma come del melocotonero sagrado, gozará de tres milenios de buena salud. Pero cada vez que mordemos la jugosa carne de un melocotón, no necesitamos ningún jardín divino ni entrever la eternidad. Cuando rompemos la vellosa superficie del melocotón y nos inunda su rico sabor, nos transportamos al presente con nuestro propio y dulce bocado del paraíso.

Birrell, Anne. *Chinese Mythology: An Introduction*. Baltimore, 2003. / Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres y Nueva York, 1986. / Leach, Maria (ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York, 1949. / Little, Stephen y Shawn Eichman. *Taoism and the Arts of China*. Berkeley y Chicago, 2000. / Piggott, Juliet. *Japanese Mythology*. Londres y Nueva York, 1969. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue: A Guide to the Symbols of Humankind*. Princeton (Nueva Jersey), 1998.



1



2

1. Xiwangmu, la Reina Madre de Occidente, recibe los melocotones de la inmortalidad de manos de una joven de jade. *Bendiciones para una larga vida*, detalle, pintura en rollo de pergamino, dinastía Yuan (1260-1368), China.

2. ¿Qué podría ser más sensual y tentador que el rubor de los melocotones, la suave pelusa de sus pieles, la promesa de su madura y dorada fruta? *Bodegón con melocotones*, detalle, de Jan van Huysum, óleo sobre lienzo, c siglos XVII-XVIII, Países Bajos.

Vid/Vino

La historia del vino comienza con la uva, la brillante fruta dulce que parece ser zumo toda ella y que pende de las verdes vides en pesados racimos, reluciente con la luz de finales de verano mientras aguarda la cosecha. Esta bella fruta aparece en la primera imagen, de forma sorprendente, como la brillante capa de una figura humana, el dios Baco personificado (el Dioniso de los griegos). O quizá el dios sea el racimo de uvas, una insinuación de que las uvas son más que un mero cultivo alimentario y están ligadas al espíritu. Una vez se han cortado los racimos de las vides y se han prensado, comienzan los misterios. La fruta prensada se transforma en una poderosa sustancia nueva, el vino. Y esta sustancia nos trastoca a medida que la bebemos, y nos emborracha. Esta doble transformación es la base del simbolismo del vino.

La viticultura y la producción vinícola existen desde hace más de seis mil años y algunos de los mejores vinos proceden, según parece, de uvas cultivadas en suelos difíciles, prueba de la fuerza vital de la vid. El Génesis nos cuenta que, tras el diluvio, Noé plantó vides. La vid solía equipararse con el Árbol de la Vida. En la escritura cuneiforme sumeria, el carácter de *vida* era una hoja de parra (Stevens, 390). Más tarde, pero aún en la Antigüedad, el dios griego del vino, Dioniso, exaltaba y aterraba por turnos las almas de sus fieles con el zumo de las uvas (DoS, 1115), que en el mito cretense el dios y sus sátiros pisaban con pasos de baile (Kerényi, 59).

El vino (junto con las mujeres y las canciones) ha representado durante mucho tiempo los exuberantes placeres de la vida y la liberación de la inquietud y el deber a favor de la alegría y el desenfreno. Dioniso y sus cultos llevaron este espíritu a la vida griega y, junto con él, la oscuridad del vino. En cuanto al prensado de las uvas y los zumos que chorrean parecidos a la sangre, también significaban la desmembración del dios, reflejada en el hecho de que devotos enloquecidos y ebrios partan animales vivos y se los coman, y a veces incluso a seres humanos. Como las parras trepadoras que proliferan, los poderes del oscuro dios pueden poseernos en momentos de desinhibición, disolución, éxtasis y agresión. La antigua copa dorada de la tercera imagen muestra una figura divina sentada entre vides, pero no se trata de Dioniso. Es Jesús, que dijo de sí mismo: «Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el labrador» y comunicó a sus seguidores: «Yo soy la vid y vosotros los pámpanos [...]» (Juan, 15:1-5). Aquí, como la divinidad pagana de tiempos anteriores, el Cristo crucificado y resucitado se identifica con la uva, prensada para elaborar el vino vivificante. En el sacramento de la eucaristía, el vino consagrado que significa la sangre del Salvador se ofrece a los fieles para unirlos en la vida eterna. Sin embargo, en el Apocalipsis quedan patentes los misterios más violentos de la uva. Al final de los tiempos, la vida terrenal será lanzada al «gran lagar de Dios» del que fluirá un inmenso río de sangre (Apocalipsis, 14:20). En el islam, a los fieles les está prohibido beber el vino de este mundo, pero, en sentido figurado, el vino divino fluye con fuerza, sobre todo en el misticismo islámico. Los poetas místicos equiparan el vino con el amor divino y la ebriedad con el éxtasis de perderse en Dios. El poeta persa Rumi escribió en el siglo XIII: «Antes de que existieran en este mundo un jardín, una vid o una uva, nuestras almas estaban borrachas de vino inmortal» (DoS, 1115).

Kerényi, Karl. *Dionysos: Archetypal Image of the Indestructible Life.* Princeton (Nueva Jersey), 1976. [Trad. esp.: *Dionisios: Raíz de la vida indestructible.* Barcelona, 1998.] / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue.* Princeton (Nueva Jersey), 1998. / Yalal al-Din Rumi. *The Soul of Rumi.* Nueva York, 2002.

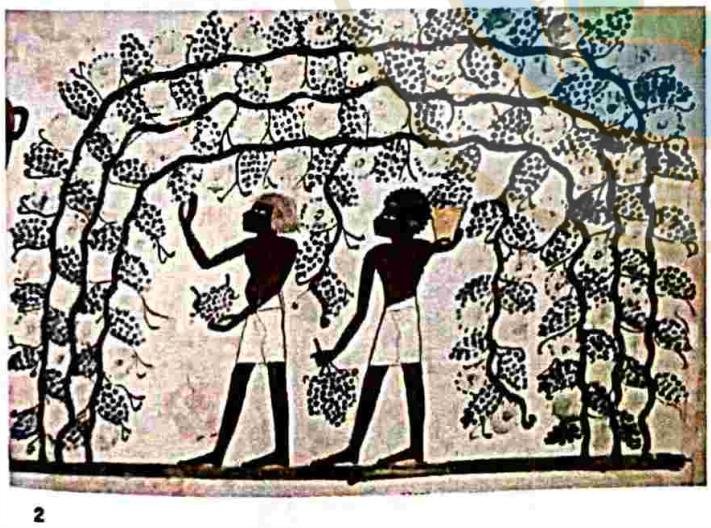
1. En este antiguo fresco pompeyano, enterrado durante ochocientos años por la erupción del monte Vesubio, vemos a Baco envuelto en vides y el volcán con las laderas cubiertas de vides en espalderas. La serpiente del primer plano seguramente era un espíritu positivo bastante cómodo en la capilla de la casa en la que este fresco decoraba una pared. Siglo I.

2. Vides cargadas de uvas, simbólicas de la resurrección de los muertos, cubren el techo de una cámara mortuoria del antiguo Egipto. Detalle de un mural en la tumba de Nakht, XVIII Dinastía (1550-1295 a. C.).

3. Este detalle de un cáliz cristiano primitivo ubicado en las ruinas de la antigua Antioquía (Turquía) no fue descubierto hasta el siglo XX. Muestra a Jesús sentado entre vides, de forma parecida a como el dios griego Dioniso había sido representado siglos antes. Plata, 500-550.



1



2



3

Granada

Una doncella arrodillada sobre media granada levanta su manto en un gesto que simboliza la epifanía. La presencia del alado Eros junto a su hombro indica que la que se revela es divina; en este caso, la diosa Perséfone (Kerényi, 144). La cáscara lisa, correosa y sonrosada de la granada, coronada por una aureola dorada, se abre para revelar los granos de un rojo sanguino y numerosas pepitas, fundamento del dinamismo mítico de la granada en todo el Mediterráneo de la Antigüedad. Según un mito frigio, un falo de piedra fertilizado engendró un ser hermafrodita, Agditis, quien, tras sufrir una castración por parte de los dioses, se convirtió en la diosa Cibeles (Daniélou, 90). De la sangre vertida durante la castración surgió el primer granado. Los sacerdotes de Atis, hijo y amante castrado de la diosa tierra, llevaban granadas en las manos o se las ponían en la cabeza a modo de coronas (Kerényi, 136). Junto con el higo y la manzana, a la granada se la relaciona con el inframundo y los misterios de la muerte, la concepción y el renacimiento de la vegetación, y la personifican jóvenes de ambos sexos. Las pepitas de la granada y sus granos de color sanguino simbolizaban esta renovación eterna de la vida del mundo en la que el iniciado humano también podría participar. La granada era sagrada para Hades, quien secuestró a Perséfone, la hija de la diosa del grano Deméter, y la llevó a la tierra de los muertos. Cuando la afligida Deméter negó el grano a la tierra, Zeus accedió a que Perséfone fuera devuelta a su madre. Pero Hades dio a la doncella «una sola pepita de dulce granada», lo que significaba que ella debía pasar una tercera parte del año con él como esposa suya y Reina de los Muertos (ibíd., 133). La granada tuvo un papel en los Misterios Eleusinos y honró a ambas diosas como la fuente femenina y la continuidad de la vida, y también en el festival fálico de las Dionisias y en las Tesmoforias. En algunos ritos, al iniciado no se le permitía comer más que las pepitas de la granada, y en otros estaba prohibido comer esta fruta. Como ofrenda votiva al aspecto subterráneo de la Gran Diosa en concreto, la granada sugiere, en un sentido psicológico, las amargas profundidades y las majestuosas fuerzas del inconsciente que se encuentran al recoger las fértiles y terribles pepitas del sí-mismo.

Daniélou, Alain. ***The Phallus: Sacred Symbol of the Male Creative Power.*** Rochester (Vermont), 1995. /Kerényi, Karl. ***Eleusis.*** Nueva York, 1967. [Trad. esp.: ***Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija.*** Madrid, 2004.]



FUNDADA EN 1620 QUITO



1. *Pepita de granada*, de Elizabeth J. Milleker, pintura a la tinta sumi-e y *gouache*, 2003, Estados Unidos.

2. Niña con Eros arrodillada en media granada, terracota, c 400-323 a. C., Grecia.

Setas / Hongos

Las setas tienen algo misterioso. Sobre la tierra, las setas aparecen de pronto, durante la noche, allí donde antes no podía verse planta alguna. Son extrañamente ligeras. Parecen plantas, pero no son verdes. Como alimento, a veces son un placer gastronómico y en otras ocasiones resultan tóxicas. Algunas setas producen alucinaciones. No es sorprendente que estas pequeñas plantas, las más grandes de entre los hongos, hayan sido (y aún lo son en algunos lugares) consideradas mágicas (demoniacas o divinas). La antigua piedra labrada de El Salvador, con su halo semejante a una flor, parece divina (o, al menos, benigna).

Las setas vegetan bajo el suelo entre masas de densos filamentos blancos y enredados llamados *micelio*, que bajo condiciones adecuadas pueden vivir cientos de años. Las setas de tipo sombrilla tienen láminas bajo los sombrerillos en las que se forman esporas que el viento esparce, y de las que brotan filamentos que se convierten en un nuevo micelio *(Compt.)*. Las setas se han consumido y cultivado en muchas regiones del mundo durante miles de años. En China y Japón, la dieta basada en setas u hongos agáricos estaba asociada a la longevidad legendaria. Las investigaciones médicas actuales indican que algunos compuestos de este mismo hongo refuerzan el sistema inmunitario y permiten una mayor tolerancia a los fármacos empleados en la quimioterapia, y quizá también reduzcan los niveles de incidencia del cáncer. Los viajeros a Siberia del siglo XVIII informaron de que algunas tribus usaban un hongo especial, el matamoscas, como neurotóxico, además de considerarlo sagrado (Kipie, 1:330). Es probable que este uso se remonte a épocas muy remotas, quizá hasta la Edad de Piedra (EoR, 15:284). Los chamanes de Siberia y Alaska usaban setas para aumentar su fuerza física e inducir los trances. Algunos de estos grupos creían que los seres de espíritu maligno vivían en las setas y solo los podía controlar la magia de los chamanes (Andrews, 154).

En la imaginación de la Europa occidental las setas están asociadas con el moho, la putrefacción, las hojas marchitas, los sapos babosos. La fantasía sostiene que las setas son un ingrediente de las pociones de las brujas y pertenecen a las hadas. O que los aros de setas silvestres que brotan cuando su sistema radicular subterráneo se extiende poco a poco, dejando el centro vacío, son lugares donde bailan las hadas que pueden retener a una persona cautiva. Varias generaciones de niños recuerdan la clásica reunión de *Alicia en el País de las Maravillas* (Carroll, 49-57) con la filosófica oruga sentada sobre una seta. Alicia creció cuando dio un mordisco a un fragmento de uno de sus lados y menguó de tamaño tras probar la otra parte. Estas experiencias pueden hallar eco hoy en día en lo que sabemos de las alucinaciones inducidas por las setas con respecto a la estatura.

En los cultos prehispánicos de los hongos sagrados que aún perduran en México y Centroamérica, se comen unas setas especiales (de la especie *Psilocybe)* en un ritual cuyos fines son curativos, de adivinación y para inducir estados visionarios (Wasson, 142ss). Las piedras en forma de setas, como la de El Salvador, seguramente eran usadas por los antiguos antecesores de estos cultos en una fecha tan remota como 1500 a. C. (EoR, 12:49).

Como símbolo, la seta evoca insólitas manifestaciones de lo que ya prolifera en las dimensiones invisibles y vegetativas. Es decir, qué «setas» en la vida consciente pueden funcionar para encantar, extender, alterar o alimentar, pero también para envenenar. La nube en forma de hongo, por ejemplo, significa una destrucción explosiva y un cambio nuclear. Las setas siempre se han asociado con espíritus ambivalentes y rituales sagrados que conjuran su potencia. Cuando a un indio mazateco de Oaxaca, México, se le preguntó por qué el hongo sagrado se llamaba *nti si tho*, 'aquello que brota', el mazateco contestó: «El pequeño hongo viene de sí mismo, nadie sabe de dónde ni por qué» (Wasson, 147).

Andrews, Tamra. *Nectar & Ambrosia*. Santa Bárbara (California), 2000. / Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking-Glass*. Nueva York, 1946. [Trad. esp.: *Alicia en el País de las Maravillas y Al otro lado del espejo*. Madrid, 2010.] / Kiple, Kenneth F. y Kriemhild Conèe Ornelas. *The Cambridge World History of Food*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 2000. / Wasson, R. Gordon y la Mycological Society of America. *The Hallucinogenic Fungi of Mexico*. Cambridge (Massachusetts), 1961.



Una seta ritual con poco más de 30 cm de alto, piedra, 400 a. C.-250 d. C., El Salvador.

Mandrágora

Un denso cúmulo de fantasía, superstición y leyenda rodea, y casi entierra, a esta planta de aspecto modesto, y conocida desde hace más de tres mil años. Común en tierras mediterráneas, su gran roseta de hojas de un verde oscuro crece cerca del suelo sobre una larga raíz carnosa y bifurcada, que suele parecerse a las piernas y horcajadura de un ser humano. Las flores malva o azules dan lugar a fétidos frutos naranja que parecen huevos en un nido.

No es de extrañar que desde tiempos muy remotos se relacionara la mandrágora con la fecundidad: en el arte egipcio, en el Cantar de los Cantares bíblico o en el Génesis, donde la estéril Raquel se sirvió de esta raíz y acabó concibiendo un hijo. La leyenda griega se refiere a ella como la planta de la poción mágica de la seductora Circe, que convertía a los hombres en cerdos. Como afrodisiaco era ampliamente conocida desde China a Arabia y Persia, e incluso hasta en la Inglaterra de Shakespeare.

Shakespeare conocía asimismo sus usos medicinales. Cleopatra suplica: «Dame de beber la mandrágora / para que pueda dormir durante este largo periodo de tiempo / en que mi Antonio se halla ausente» (*Antonio y Cleopatra*, 1.5.6-8). La raíz y las hojas de la planta son tóxicas, pero en la dosis adecuada aliviaban las convulsiones, la depresión y el insomnio. Los antiguos griegos y romanos fueron los primeros en usar la mandrágora, el primer anestésico conocido, que producía un estupor pasajero parecido a la muerte para combatir incluso el dolor causado por una cirugía mayor o una amputación (Thompson, 3). Los análisis químicos modernos apoyaron las antiguas afirmaciones médicas y hallaron que la mandrágora contiene unos cuantos alucinógenos tóxicos, incluidas la atropina y la escopolamina (Biedermann, 216). En la época romana se daba un «vino» de mandrágora y mirra a los prisioneros crucificados para aliviar su tormento antes de morir, y a veces los bajaban de la cruz cuando solo parecían muertos, de modo que escapasen y salvaran la vida. En la Alemania medieval se labraba la raíz, a la que daban la forma de un pequeño y precioso maniquí dotado de poderes arcanos. Se los vestía, bañaba y pedía consejo. Si se los trataba bien, traían buena suerte (Thompson, 132-133).

Pese a todos estos beneficios mágicos, el poder de la mandrágora era funesto. Cuando aún estaba hincada en la tierra, guardaba relación con las fuerzas diabólicas, la muerte y la locura, el Inframundo. Había que tomar complicadas precauciones rituales al arrancarla. Para la mentalidad medieval, el peor peligro venía cuando la planta, extraída del suelo, daba un terrible chillido que podía matar a cualquiera que lo oyera, o enloquecerlo. A la luz de la luna, había que atar un perro negro al tallo de la planta, de modo que el hombre se tapara las orejas y huyera, ofreciendo comida al perro para que se alejara de la planta y de este modo la arrancara de la tierra. De otro modo, el perro moriría por el chillido. Después el hombre podía volver a recoger la mandrágora, poniendo atención para no dejar que la planta tocara la tierra de nuevo, y que sus poderes no infiltraran el suelo. Podemos interpretar esta fórmula en el sentido de que hace falta recurrir a las feroces energías funestas para extraer el contenido mágico de las profundidades del inconsciente, pues estas solo pueden hacer su trabajo en la oscuridad y no con un estado de ánimo cotidiano. Sin embargo, estas energías deben sacrificarse una vez se ha hecho el trabajo, para que no se apoderen de la vida consciente (Edinger, 117ss).

Como símbolo, la mandrágora es ambigua. Da la vida y trae la muerte; cura y envenena. «En general, la mandrágora simbolizaba las fuerzas a las que los seres humanos solo deben acercarse con gran cautela» (Biedermann, 216). En diferentes épocas estas fuerzas han adoptado distintas formas: la misteriosa Hécate de los griegos, los demonios del mundo musulmán, el diablo de la carne para los cristianos medievales, el impredecible inconsciente de los modernos psicólogos profundos (Edinger, Whitmont) o el misterioso, oscuro y claro mundo de la sexualidad. Para conocer estos poderes debemos ser sabios, perspicaces y no temer demasiado a la oscuridad.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism.* Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, 1993.] / Edinger, Edward F. *The Mysterium Lectures.* Toronto, 1995. / Rahner, Hugo. *Greek Myths and Christian Mystery.* Nueva York, 1971. [Trad. esp.: *Mitos griegos en interpretación cristiana.* Barcelona, 2003.] / Thompson, C. J. S. *The Mystic Mandrake.* New Hyde Park (Nueva York), 1968. / Whitmont, Edward C., «The Magical Dimension in Transference and Counter-Transference», en Adler, Gerhard (ed.). *Current Trends in Analytical Psychology.* Londres, 1961.



El poder somnífero de la mandrágora, a punto de ser arrancada de la tierra para introducirla en el mundo humano. Ilustración de un manuscrito médico del *Theatrum Sanitatis*, de Ububchasym de Baldach, finales del siglo XIV, Italia; texto del siglo XI, Bagdad.

REINO ANIMAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

CRIATURAS PRIMORDIALES

CARACOL, LOMBRIZ / GUSANO, SAPO, RANA,
TORTUGA DE MAR / TORTUGA DE TIERRA, SERPIENTE, COBRA, COCODRILO

184

CRIATURAS ACUÁTICAS

PEZ, BALLENA, DELFÍN, PULPO,
CANGREJO, CAPARAZÓN, ALMEJA / OSTRA

202

ARÁCNIDOS E INSECTOS

ESCORPIÓN, ARAÑA, CUCARACHA, HORMIGA, ABEJA MELÍFERA,
MOSCA/MOSQUITO, MARIPOSA / POLILLA, ESCARABAJO

218

AVES

AVE, PLUMA, PALOMA, CUERVO / GRAJO,
HALCÓN, BÚHO / MOCHUELO / LECHUZA, ÁGUILA, PAVO REAL

238

ANIMALES SALVAJES

SIMIO / MONO, ELEFANTE, GRANDES FELINOS, OSO, LOBO, COYOTE,
ZORRO, CANGURO, CIERVO, CONEJO / LIEBRE, RATA / RATÓN, MURCIÉLAGO

262

ANIMALES DOMÉSTICOS

PERRO, GATO, VACA, TORO, CABALLO, BURRO, CABRA,
OVEJA, CERDO, GALLINA / GALLO

296

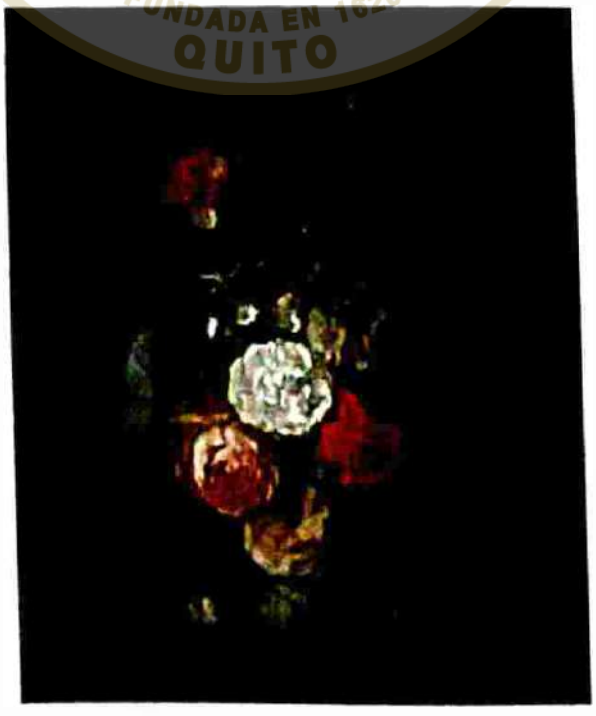
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Caracol

Mientras pienso
un caracol
me pasa de largo.
Anónimo

Es probable que el caracol de esta pintura holandesa del siglo xvi haya comido de la rosa marchita y de la hoja raída, pues estos animales se alimentan de plantas y de materia vegetal podrida. Aunque las flores supongan un recordatorio de la mortalidad, el caracol decreta que la vida sigue, incluso con sus impulsos más pequeños y con los imperceptibles movimientos del tiempo. Las espiras del caparazón plateado del caracol lo relacionan con los ciclos lunares de renacimiento y evolución. En el antiguo México, al dios de la luna Tecciztécatl se lo representaba encerrado en el caparazón de un caracol (DoS, 890); el avance del caracol es pausado, medido, como la Luna o el despliegue de la eternidad. El «pie» del caracol, su suave cuerpo de molusco, produce una baba mucosa que reduce la fricción con el suelo; se ha comparado la exerción y la húmeda sustancia del cuerpo del caracol a las de la vulva femenina; en otras culturas como la de Benín, se considera que el caracol es un depósito de semen (ibíd.). Los tentáculos del caracol recuerdan los cuernos, ese emblema secular de la generación masculina. Aunque la mayoría de los caracoles tienen sexo y se reproducen por copulación y fecundación interna, otros, como los terrestres y los de agua dulce, son hermafroditas y se reproducen como sus primos sexuados, pero están equipados para actuar como un macho o una hembra en la cópula. Los caracoles son modelos de independencia y autosuficiencia. Pueden recogerse por completo en su caparazón helicoidal y tienen una disposición compacta. Un saco interno y visceral contiene los órganos digestivos, excretores y respiratorios, y en la cabeza hay unos ganglios cerebrales que podríamos llamar *mente*. Los caracoles se han adaptado a todos los continentes de la tierra salvo la Antártida. Dado que necesitan permanecer húmedos, huyen del calor y de la luz del sol, y se cobijan en las hojas, hendiduras o bajo tierra durante el día y salen por la noche, por la mañana temprano o cuando hay rocío o llueve. Esto provoca nuestras proyecciones de la naturaleza que se retira y esquiva la luz, pero también de algo vital y oculto. De hecho, el humilde caracol unifica los opuestos como masculino y femenino, tiempo y eternidad, pequeño y grande.

Addiss, Stephen y Fumiko Y. Yamamoto. *A Haiku Menagerie: Living Creatures in Poems and Prints*. Nueva York, 1992.



FUNDADA EN 1820 QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Arreglo floral, detalle, de Jan van Huysum. óleo sobre lienzo, e siglo XVII. Países Bajos.

Lombriz / Gusano

Quién respeta realmente a la lombriz,
la trabajadora agrícola muy por debajo
de la hierba en el suelo.
Mantiene la tierra en continuo cambio.
Trabaja totalmente llena de tierra,
muda por la tierra y ciega.

Es la agricultora de abajo, la subterránea,
donde los campos se están poniendo
la ropa de cosechar.
Quién la respeta de verdad,
a esta profunda y sosegada trabajadora
de la tierra,
la inmortal, gris, diminuta agricultora
en el suelo de este planeta.
Harry Martinson, *La lombriz*

La diminuta figura en su mortaja representa la Matrona Arcilla o la Madre Tierra, que, junto con la lombriz que alimenta, es la lombriz de tierra, la forma de materia más humilde. Al seguir el principio alquímico de «tal como es arriba, así es abajo», no obstante, la imaginación de Blake ve en la lombriz tanto un lugar de residencia para lo divino como el aspecto más sublime de los cielos (Raine, 1968, 1:122).

La lombriz de Blake encarna el complejo simbólico que ha surgido en torno a este pequeño y sencillo animal. Las lombrices son criaturas ápodas, desnudas, tubulares y segmentadas que pertenecen a muchos filos distintos. Su primitiva fisiología, de movimientos ondulantes y exterior a menudo baboso, contribuye a su capacidad para perturbarnos. Tanto si son parásitas como si se alimentan de manera independiente, las lombrices han sido confundidas con larvas de insectos como las cresas.

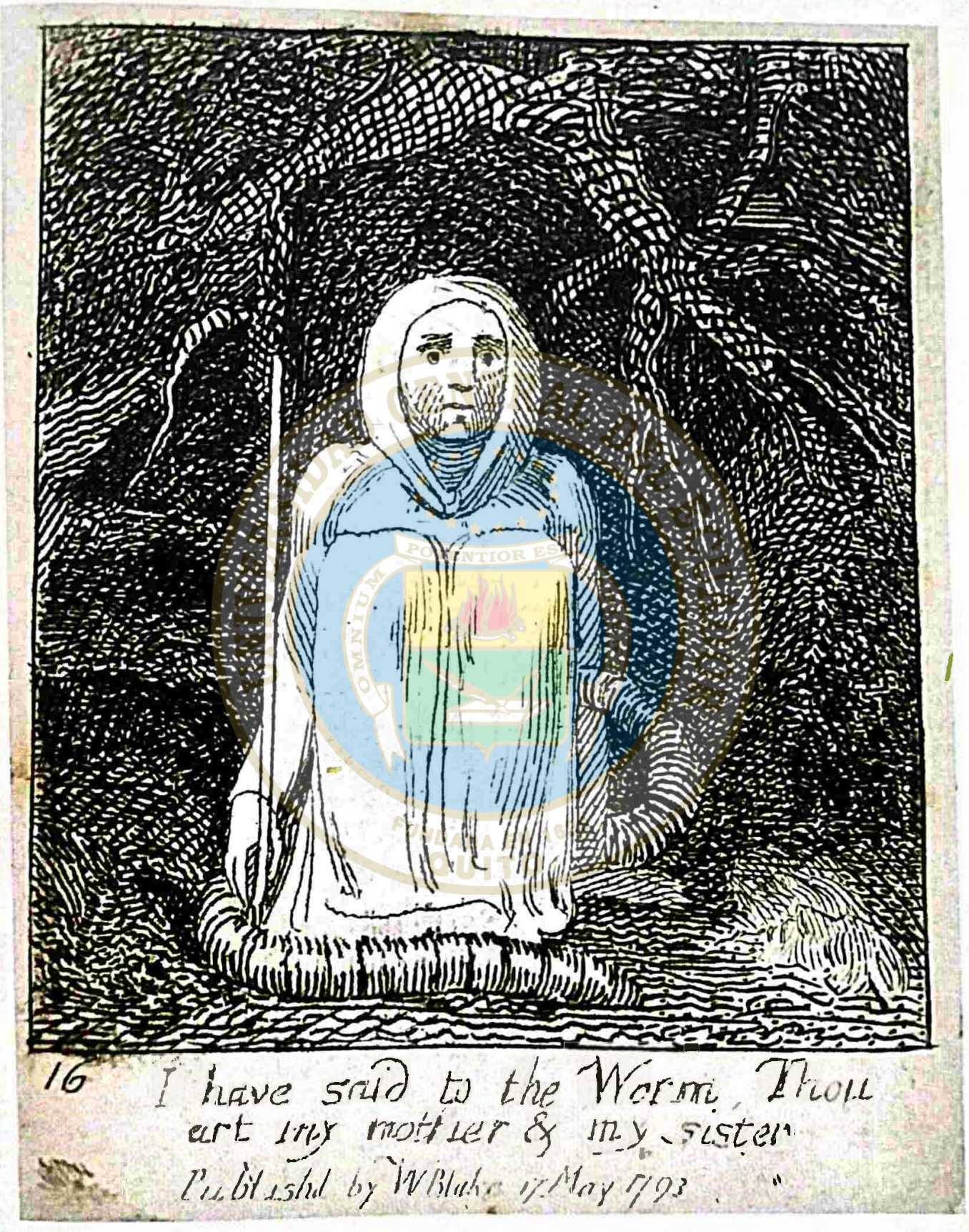
El silencioso trabajo que efectúa la lombriz al romper la materia la ha convertido en una metáfora de la destructividad insidiosa. La lombriz como símbolo ha sido relacionada con la muerte y la putrefacción, la corrosión de los cadáveres y el miedo a ser enterrado. Este sentido del horror es captado en la descripción del infierno en las antiguas *Eddas* escandinavas: «Gotas de veneno / caen del techo; / cuerpos de gusano son/ las paredes de la sala» (OC, 14:II, 147). Con todo, las características especiales de la lombriz de tierra que repugnan a muchos son también las cosas que la hacen tan valiosa para la naturaleza. La excavación de túneles subterráneos de la lombriz de tierra y sus excreciones ventilan y acondicionan el suelo para que este sea un medio óptimo para la germinación de las semillas y el crecimiento de los retoños.

La alquimia relacionaba la lombriz con la fase de *putrefactio*, que evoca el acabar con las actitudes disfuncionales que estaban «pasadas» para preparar el terreno psíquico del individuo y la renovación orgánica de este. En algunos mitos de la creación, la nueva vida procede de los gusanos que se alimentan del cadáver de un ser primordial (DoS, 1129). De forma parecida, en el mito del fénix, lo que surge primero de las cenizas es un diminuto gusano, que sugiere la «cosa despreciada» que es paradójicamente la fuente del potencial luminoso de la personalidad (OC,14: II, 137).

Debido a su humildad, que es literalmente 'cercanía a la tierra' y vulnerabilidad física, los seres humanos proyectan en la lombriz la conducta modesta e incluso servil, así como la falta de voluntad. El salmista hebreo se siente olvidado por Dios y grita: «Pero yo soy un gusano y no hombre; oprobio de los hombres y despreciado del pueblo» (Salmos, 22:6). Sin embargo, para el cristianismo, el mismo versículo es una referencia al elegido, el Mesías. Como la musca y el grano de arena, la lombriz de tierra es una imagen del *punctum*, el punto más diminuto donde reside la eternidad (Raine, 1968, 2:165). Insignificante y parecida a una diosa, la lombriz de tierra es la mutabilidad de la tierra y todo lo que es terrestre. La belleza , la vida misma, la psique están sujetas al cambio, la putrefacción y la disgregación. Pero tal como la lombriz de tierra puede regenerar sus segmentos perdidos, así se convierte la tierra del gusano en el terreno del renacimiento.

Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. Princeton (Nueva Jersey), 1968. / Ídem. *Blake and Antiquity*. Princeton, Nueva Jersey, 1977.

Este aguafuerte con grabado de línea proviene del libro de Blake *Para los niños: las puertas del paraíso*. Blake enseña al espectador a reconocer a Dios en la más humilde de sus criaturas. «[...] puesto que se ha convertido en una lombriz puede alimentar a los débiles» (Raine, 1977, 72). *La lombriz en su sinuosa mortaja*, de William Blake, 1793, Inglaterra.



REINO ANIMAL

Sapo

A tono con la quijotesca expresión de su compañero humano, un sapo, luminoso como la Luna o la fosforescencia del mar, descansa en el hombro de Liu Haichan, cuyo nombre significa 'Maestro Sapo del Mar'. En su día gran concejal de un emperador chino, Liu se aficionó a la alquimia interior (la circulación de la luz interna), se hizo ermitaño y a veces fue incluido entre los Ocho Inmortales (Little, 330). Uno de sus emblemas es el sapo, cuyas tres piernas significan las tres fases lunares. El rostro lunar del sapo también aparece en los pétalos de la flor del melocotonero en flor y con frutos que Liu sostiene en la mano izquierda; así pues, ambos, el sapo y la flor, transmiten longevidad, fecundidad y pureza.

El mito chino describe el sapo como una diosa lunar de transformación e inmortalidad. El sapo sentado se parece a la redondez y la gravidez de la luna llena y sus grandes ojos y moteada piel, a las manchas oscuras de la Luna. Sus hábitos de caza nocturnos y suave veneno lo han relacionado con las divinidades ocultas y los espíritus de la noche y sus pociones afrodisiacas y medicinales, incluso las que aliviaban los dolores de parto. De boca grande, con una lengua más bien sujeta al frente que a la parte posterior para extenderla hasta el insecto presa, el sapo ha sido descrito como un devorador que eclipsa el Sol como lo hace la oscura Luna. Por ejemplo, la diosa sapo azteca Tlalteuhtli deglutió el Sol en su «estómago del otro mundo», el útero de la destrucción y el renacimiento cíclicos (DeGraaff, 82). Las especies grandes de sapos son casi omnívoras y añaden roedores y aves a su típica dieta de escarabajos, arañas y hormigas. El sapo tiene un amplio campo visual y un buen sentido de la orientación. Audaz en su manera de defenderse, se hincha y se levanta sobre la punta de las patas para aumentar su tamaño, y recuerda a la luna creciente además de que los sapos tienen la cabeza en forma de culata y las serpientes los ahuyentan (Caspari, 272). En otras culturas el sapo evoca la pesadez, la solidez y la oscuridad de la tierra, la madre tierra y la tierra de la que su color marrón grisáceo lo hace casi indistinguible. Con todo, el sapo es más terrestre, puesto que solo puede saltar con una pata, a diferencia de la rana. Para la alquimia occidental, el sapo es la imagen de la firme realidad a la que las cosas volátiles del espíritu (el águila) deben estar vinculadas para alejarse volando sin encarnarse nunca. Y en el aspecto que adopta al ocultarse y al deglutir, el sapo encarna el otro lado de la realidad, que es la mortalidad. Hay algunos que perciben el sapo como la quintaesencia del animal sencillo, incluso feo, pero para otros sus desiguales riachuelos de piel y sentimentales ojos parecen joyas, así como su naturaleza sabia y mágica.

Caspari, Elizabeth. *Animal Life in Nature, Myth and Dreams*. Wilmette (Illinois), 2003. / DeGraaff, Robert M. *The Book of the Toad: A Natural and Magical History of Toad-Human Relations*. Rochester (Vermont), 1991. / Little, Stephen y Shawn Eichman. *Taoism and the Arts of China*. Chicago y Berkeley (California), 2000.

El inmortal Liu Haichan toca el pie de un sapo de tres patas, que está relacionado en China con la Luna y el principio del yin como longevidad, riqueza y lo lucrativo. *Haichan* (detalle), de Yun-mui, rollo colgante de la izquierda de un par de ejemplares, color sobre seda, dinastía Yuan (siglos XIII-XIV), China.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rana

La pequeña rana de loza azul del antiguo Egipto es tan naturalista que se inclina hacia delante agachada y en equilibrio, con la piel de aspecto húmedo, la cabeza levantada, los protuberantes ojos mirando fijamente, y parece que la lengua va a salir disparada de su gran boca y a atrapar un insecto, o las largas patas posteriores, en un diestro salto, la llevarán a otra parte de la charca. La estatuilla de cristal pudo haber sido un regalo de Año Nuevo de un amigo a otro ofrecido con deseos de larga vida y buena suerte, o quizá fuese un amuleto. Las ranas eran sagradas para Heqet, diosa de las aguas embrionarias; era la esposa de Khnum, que moldeó la vida humana material en su rueda de alfarero. Heqet ayudó a formarlos en el interior del útero como comadrona y protectora de las embarazadas y los neonatos. La posición de parto en cuclillas de una mujer tiene un parecido asombroso con la de una rana. Se han hallado figuras con cuerpo de rana y cara y genitales de mujer que datan del año 6000 a. C., lo que sugiere que la idea de una diosa rana es muy antigua.

La riqueza del simbolismo de la rana yace en esta relación con el útero, las aguas, la fecundidad y la vida en desarollo. Muy dependientes del agua, las ranas la absorben del entorno a través de su piel permeable. «Cantando bajo la lluvia», croan y copulan durante toda la época de celo; «una brillante y agotadora noche de locura operística del universo» (Kennedy, 174). Tras la inundación del Nilo, aparecerían millones de ranas de canto exuberante, como si fuera por generación espontánea, en el lodo sedimentario emblemático de la materia informe antes de la creación y el intervalo entre la muerte y el renacimiento. Una especie de rana que vive en climas templados «muere» de congelación en invierno y revive descongelándose en primavera (Goodeve, 41). «Soy la resurrección», proclama una inscripción en las lámparas de aceite de los primeros cristianos coptos, que llevan la imagen de una rana con una cruz en la espalda (Andrews, 63). Los cristianos más tardíos consideraban el insistente croar y los hábitos nocturnos de la rana una evidencia de un espíritu sucio, impúdico y demoniaco relacionado con las brujas y la hechicería afrodisiaca.

Las ranas deben poner sus millares de huevos en el agua, y estos carecen de cáscara para evitar la pérdida de agua. De ellos salen renacuajos, que viven en el agua mientras experimentan su metamorfosis. Las branquias larvarias son sustituidas por pulmones aerobios, la cola se reabsorbe y las extremidades se desarrollan (Uhlenbrock, 46-47). Debido a que las patas posteriores son mucho más largas que las delanteras, la rana adulta suele percibirse como poseedora de un entrañable parecido a un ser humano en miniatura o a algo que está a medio camino entre lo humano y lo extraordinario. En los sueños y los cuentos de hadas, la rana llega, de forma bastante repentina, y sale del agua en alguna parte, justo con un aspecto (a menudo principesco) de sustancia del yo emerge de las aguas del inconsciente, pero no ha adoptado aún su forma totalmente consciente y reconocible. En muchos cuentos de hadas de este tipo, ese fecundo y pequeño ser procedente de las regiones acuosas debe ser aceptado y atendido en su forma de rana, por poco atractivo o extraño que pueda parecer, y forzosamente se transforma en el príncipe o la princesa conmovedores.

En muchas culturas distintas, se ha creído que las ranas traen las lluvias purificadoras. Se decía que los chamanes haida, americanos nativos de la costa noroccidental del Pacífico, adquirían sus poderes curativos de las ranas (Kennedy, 183). A causa de su piel extremadamente sensible y permeable a las toxinas del entorno, las ranas son también las primeras en hacernos saber que la naturaleza se halla en un drástico desequilibrio (una de las razones por las que, quizá, en los cuentos de hadas producen lo que hace falta). Hoy día son uno de los grupos de animales más amenazados en la Tierra, y un indicador preciso de una biosfera traumatizada y de un futuro que por desgracia podría quedarse sin su manera de capturar mosquitos y moscas, sus brillantes colores, sus fervientes formas de todos los tamaños, su nudoso adorno y sus roncos cantos nupciales.

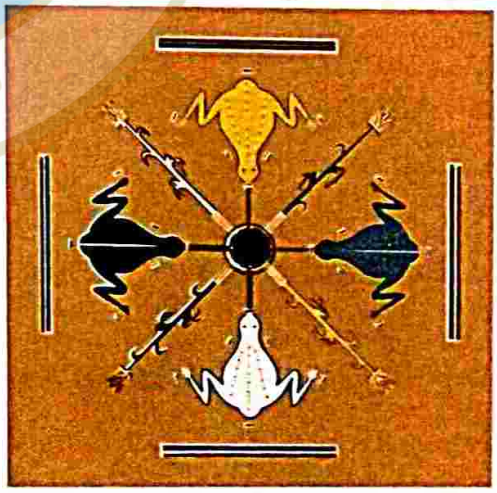
Andrews, Carol. *Amulets of Ancient Egypt*. Austin (Texas), 1994. / Goodeve, Thyrza Nichols. «Mythic Creatures: Dragons, Unicorns, and Mermaids. Frogs: A Chorus of Colors», *Artseen*, julio-agosto de 2007. / Kennedy, Des. *Nature's Outcasts: A New Look at Living Things We Love to Hate*. Pownal (Vermont), 1993. / McDade, Melissa C. y Neil Schlager. *Grzimek's Animal Life Encyclopedia: Amphibians. VI*. Detroit (Michigan), 2003. / Uhlenbroek, Charlotte y American Museum of Natural History. *Animal Life*. Nueva York, 2008. / Wyman, Leland Clifton y Berard Haile. *Beautyway: A Navaho Ceremonial*. Nueva York, 1957.



1



2



3

1. Encarnación de la vida prolífera, la rana era sagrada para Heqet, la diosa egipcia del agua. La imagen de la forma larvada de la rana, el renacuajo, era el jeroglífico que significaba 'cien mil', y asimismo expresa la abundancia. Loza, reinado de Amenhotep III (c 1390-1353 a. C.). Egipto.

2. Como si estuviera inmersa en una profunda meditación, la rana permanece varias horas inmóvil aunque es consciente de su entorno. *Rana meditando*, del maestro de zen Sengai, tinta sobre papel, siglo XVIII, Japón.

3. En el mito navajo las ranas eran al principio gente que plantaba maíz (véanse los cuadrantes) para alimentarse (Wyman, 193). *Frogs at the Waterhole* (Ranas en el charco), copia de una pintura con arena ceremonial de los navajo en la que las ranas señalan las orientaciones de la brújula, de Willito Wilson, 1942, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Tortuga de mar/ Tortuga de tierra

El galápago lleva a cuestas su arcaica forma desde hace millones de años, el grosor de sus piernas arqueadas y su piel apergaminada, su rugoso caparazón de intrincados dibujos, capaz de llevar una carga doscientas veces superior a su peso corporal, y tan pesado y bello como una piedra. De porte decoroso, pausada y prudente en sus rituales, una tortuga de tierra puede alcanzar una edad insólitamente avanzada. Los mitos y las leyendas la describen como la inmensa antigüedad, la solidez, la continuidad y la sabiduría de la tierra o afirman que abarca la totalidad del cosmos entre la parte superior de su caparazón parecida a una bóveda y la zona inferior aplanada. Según los mitos, incluso los ritmos subyacentes bajo la naturaleza musical del universo son obra de la tortuga de tierra, puesto que el dios griego Hermes fabricó la primera de todas las liras con un caparazón de tortuga de tierra y se la regaló a Apolo.

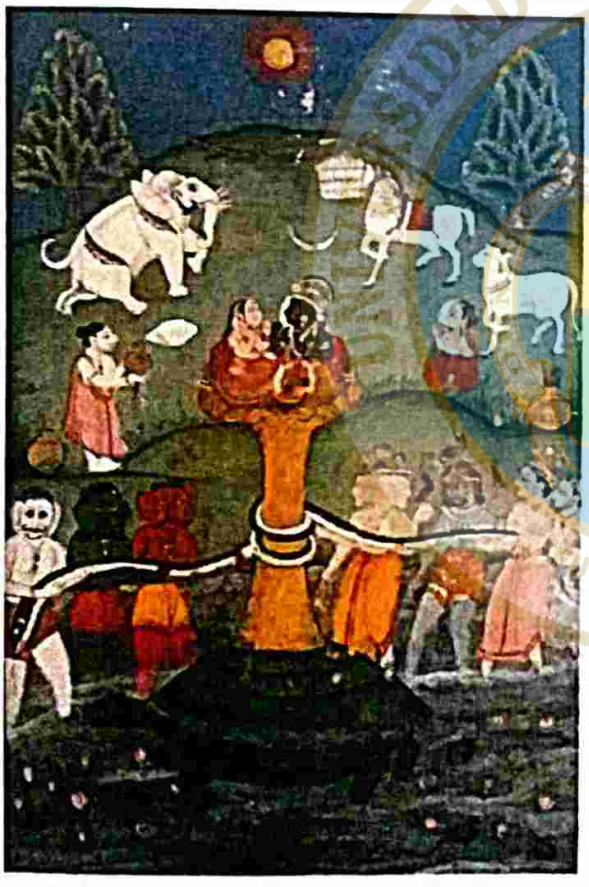
Al igual que las tortugas marinas, las terrestres existen desde hace al menos 225 millones de años. La tortuga de tierra es una tortuga de mar que aprendió a vivir en tierra firme; usa su vejiga como depósito para almacenar agua y excava un foso dentro de la tierra para huir del abrasador Sol del desierto o hibernar durante meses debajo de la zona de las heladas, insensible a los estragos del frío y las tormentas (Young, 14). La etimología popular atribuye el término *tortuga* al latín *Tartarus*, o 'inframundo', que trasmite el sentido de que el terreno subterráneo de la psique sostiene todos los niveles ascendentes de la vida y la conciencia. Un mito iraquí cuenta cómo las aves acuáticas primordiales suben porciones de tierra y las colocan sobre el dorso de una tortuga que flota en la superficie del mar y la tierra crece y se extiende con la tortuga como la fuerza sustentadora de su centro. En el hinduismo, el mundo reposa sobre el dorso de una tortuga de tierra como forma telúrica del creador y preservador Vishnú. Kashyapa, el Viejo Hombre Tortuga y decano de los mayores, es el señor y progenitor de todas las criaturas (Zimmer, 5). China imagina a la tortuga de tierra como la madre de todos los animales (Jung, 78), mientras que en la alquimia significa la materia prima a la que las cosas del espíritu deben estar vinculadas si van a encarnarse. La imagen de la tortuga en su caparazón bajo tierra tiene un aspecto mucho más siniestro: el duro y oscuro caparazón de la naturaleza bajo el cual, en épocas de oscuridad y sequía, parecen encarcelados la vida, el crecimiento, el potencial, la creatividad y la esperanza. Con todo, la tortuga de tierra también evoca esos estados meditativos o introvertidos en los que la libido es apartada del mundo para dedicar su calor o humedad a lo interior.

Las especies de tortugas acuáticas y semiacuáticas permanecieron como en casa en el mar o en ríos, lagos, charcas o marismas. La tortuga marina tiene un caparazón curtido y plano, y anchas y suaves aletas que mueve como si fueran alas, lo que permite a esta ágil y potente nadadora sumergirse a grandes profundidades, donde permanece hasta media hora sin salir a la superficie a respirar. La capacidad de la tortuga para descender a las oscuras y frías profundidades del océano inspiró fantasías ambivalentes de depender de este espíritu del mar y ser llevado por él a las regiones más bajas del misterio y la regeneración y también la aterradora perspectiva de ser atrapado y arrastrado a un absorbente abismo de muerte y locura. Sin embargo, el gran caparazón de una tortuga de mar transporta, en el *Fausto* de Goethe, a los pequeños cabiros, espíritus creativos y protectores de aquellos que viajan sobre lo profundo (II:2, 231, fn 2.). Las tortugas de mar macho no abandonan el mar pero las hembras han de hacerlo para criar; nadan enormes distancias y son infalibles para encontrar playas donde depositar sus vastas nidadas (hasta doscientos huevos) en sincronía con la Luna y las mareas. Algunas tortugas han dado con una solución para contrarrestar las aves depredadoras que aguardan a las crías: innumerables hembras ponen sus huevos en la misma playa y, al eclosionar a la vez, las crías corren en busca del mar en tal tropel que desconciertan a las aves, lo que asegura que la mayoría sobreviva. La tradición mítica ha relacionado la tortuga ante todo con la fecundidad y sabiduría de la Gran Diosa, las cualidades húmedas, oscuras y lunares del yin y las aguas primigenias en las que todas las cosas tienen su (protegido) comienzo.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: A Tragedy: Interpretive Notes, Contexts, Modern Criticism.* Nueva York, 2001. / **Jung, C. G. y Karl Kerényi. *Essays on a Science of Mythology.*** Nueva York, 1949. [Trad. esp.: ***Introducción a la esencia de la mitología.*** Madrid, 2003.] / **Laughton, Timothy. *The Maya: Life, Myth, and Art.*** Nueva York, 1998. [Trad. esp.: ***Los mayas. Vida, mitología y arte.*** Madrid, 1999.] / **Young, Peter. *Tortoise.*** Londres, 2003. / **Zimmer, Heinrich Robert. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation.*** Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: ***Mitos y símbolos de la India.*** Madrid, 1995.]



1



2



3

1. El galápago gigante nos ofrece una apreciación íntima de la antigüedad de la Tierra, pues podría superar los 175 años de edad. Fotografía de Guido Rossi.

2. Vishnú, en su forma de Kurma, una tortuga de tierra, sostiene el monte de Mandara, la paleta para batir el Océano Lácteo a fin de extraer el divino elixir de la vida. Gouache sobre papel, siglo XVIII, India.

3. El dios maya del maíz huye de un fúnebre inframundo cuando se libera del caparazón de una tortuga de mar con la ayuda de sus hijos, los Gemelos Heroicos (Laughton, '07). El renacimiento de la divinidad simboliza el maíz fresco que brota de la oscura tierra. Cerámica maya, periodo clásico tardío, 600-850.

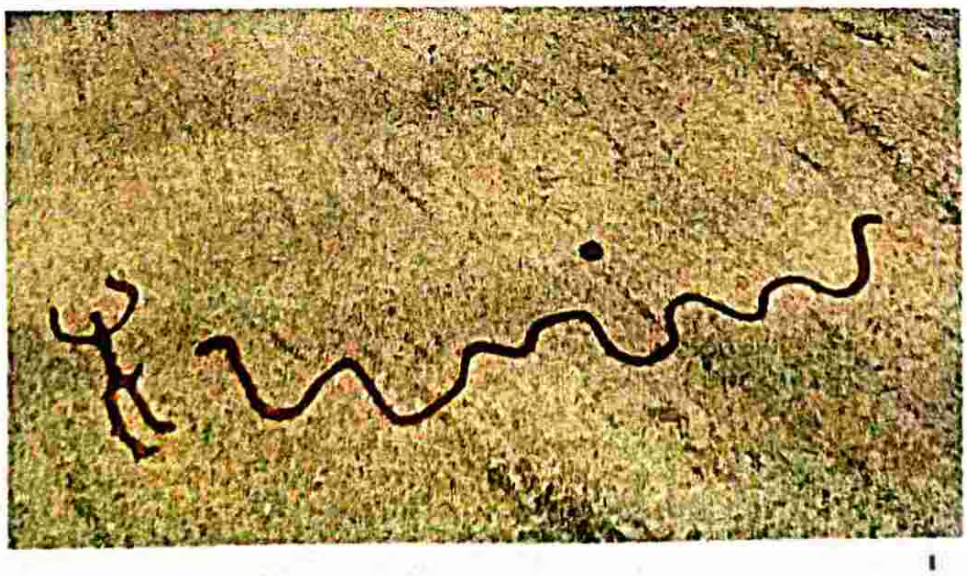
Serpiente

Las serpientes que cantan no existen. El sonido de un siseo o un cascabel, un aviso al incauto paseante de la presencia de una serpiente y a veces advertencia ominosa, aterroriza a muchos. Emily Dickinson expresa este miedo con elocuencia:

Mas nunca encontré a este Tipo
acompañada o sola
sin una respiración más contenida
y frío en los huesos.
Un estrecho tipo entre la hierba

Con los brazos levantados en ademán de pavor y respeto, y asiendo una vara o un palo con la mano izquierda, un macho itifálico se enfrenta a una enorme y sinuosa serpiente. El falo erecto del humano refleja la cabeza erguida de la serpiente, en lo que constituye un encuentro numinoso con la serpiente o mágica invocación de la misma como fuerza vital emblemática y primordial. Emergiendo de las aguas primarias con movimientos en forma de ese, dando vueltas en espiral o enrollándose sobre sí misma, atacando a una velocidad de relámpago o deslizándose hábilmente en su huída y desapareciendo en un santiamén, la serpiente entra en nuestras mitologías como creadora, progenitora y destructora cósmica y ser sagrado.

Qué horripilante puede parecer una serpiente. Huele con su vibrante lengua bífida. Oye a través de la piel y es muy sensible a las vibraciones de baja frecuencia y a los terremotos, lo cual la vincula a los misterios del conocimiento, secretos, subterráneos y proféticos. La serpiente mira por sus ojos sin párpados cubiertos por una escama transparente, nunca parpadea y evoca una vigilancia sobrenatural, como la cobra que ciñe la frente del faraón egipcio de forma protectora, o el ojo de la psique inconsciente que ve donde la conciencia no puede hacerlo, o el ojo hipnótico del legendario héroe o el resuelto ojo de la muerte. Cuando la serpiente se aparta para cambiar de piel, lo que significa renovación, renacimiento e inmortalidad, las escamas de los ojos se vuelven lechosas, a veces adoptan un tinte de un azul etéreo y brumoso como si la serpiente entrara en un estado meditativo y tuviera acceso a una sabiduría incomprensible para nosotros. Un radar de infrarrojos termosensible permite a algunas especies rastrear a su presa de forma infalible en la oscuridad. La quijada de la pitón se desencaja, lo que le permite deglutir una presa entera mucho mayor que ella. Estas proezas relacionan a la serpiente con el aspecto inexorable y letal de la naturaleza o con la psique instintiva y «sus manifestaciones súbitas e inesperadas, sus dolorosas y peligrosas intervenciones en nuestros asuntos y sus aterradores efectos» (CW, 5:580). El sexo de la serpiente está determinado por la temperatura de su entorno durante la gestación. Los machos tienen hemipenes bífidos, un pene hifurcado, y las hembras poseen un clítoris hendido, lo que relaciona estos órganos con la lengua, las imágenes de seducción paradisiaca, el mundo creativo y también con la sexualidad. Su inconfundible forma fálica combinada con su costumbre de copular durante





2

1. Hombre y serpiente. Escultura rupestre. Edad del Bronce, 1300-500 a. C., Suecia.

2. Dos hombres y una mujer en actitud de reverencia ante una inmensa serpiente, probablemente Zeus Meiliquios, la divinidad del Ática que era el homólogo telúrico del dios del Olimpo. Relieve en mármol, e 400-375 a. C., Grecia.

días o incluso semanas ha identificado a la serpiente con la energía fálica activa y penetrante, la fecundidad y la potencia (Stutesman, 11ss). El poeta Stanley Kunitz llamó «trenza salvaje de la creación» a una pareja de serpientes entrelazadas que colgaban de un árbol de su jardín (*Las serpientes de septiembre*, 221).

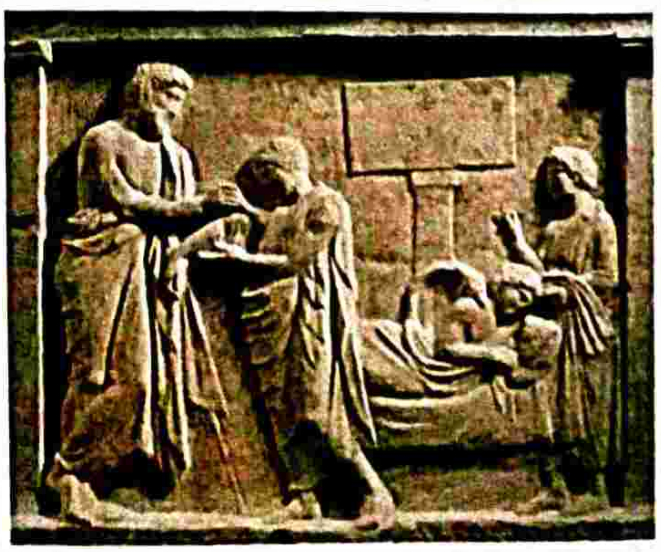
El reino del inframundo de los muertos donde, según los mitos, residen las serpientes es también el fecundo suelo del que emerge la nueva vida, un lugar de curación, iniciación y revelación, el dominio de la antigua Gran Diosa. La serpiente es la forma teriomórfica de innumerables divinidades, entre ellas Zeus, Apolo, Perséfone, Hades, Isis, Kali y Siva. En las tradiciones tántricas de la India, la energía cósmica femenina de la *kundalini* yace dormida como una serpiente enrollada en la base de la columna vertebral. Esta serpiente, Shakti, que despierta en los procesos de la meditación yáguica, sube por el cuerpo sutil, con las corrientes de los dos nervios fluyendo por ambos lados de la médula espinal, atraviesa y abre los centros de energía o *chakras*, para unirse en la coronilla con Siva en éxtasis y trascendencia (ARAS, 1:351-352).

Sagrada también para Asclepio, el divino sanador de la antigua Grecia, la serpiente encarnaba al demonio o genio del médico y se solía representar enrollada en torno a su bastón. Un paciente llegó al santuario buscando una incubación en la cámara más secreta, donde, mientras dormía, las profundidades más íntimas podían efectuar sus potencialidades curativas en forma de un sueño. La analogía de lo dicho fue la visita real de la serpiente del santuario, emblema de «una fuerza oculta, oscura y fría, pero a la vez cálida y radiante que se mueve bajo la superficie del mundo de la vigilia y efectúa el milagro de la curación» (Kerényi, 34). Hoy en día se sabe que algunas especies concretas de serpiente realmente poseen extraordinarias propiedades medicinales incluso en su veneno, que también puede hacerlas enfermar o matarlas. La serpiente siempre ha comunicado su poder sobre la vida y la muerte, lo que hace de ella, en todas partes, una forma de espíritu ancestral, una guía a la Tierra de los Muertos y una mediadora de los ocultos procesos de transformación y regreso.

Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess*. San Francisco, 1989. [Trad. esp.: *El lenguaje de la diosa*. Oviedo, 1996.] / Kerényi, Karl. *Asklepios*. Nueva York, 1959. / Kunitz, Stanley y Genine Lentine. *The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the Garden*. Nueva York, 2005. / Narby, Jeremy. *The Cosmic Serpent*. Nueva York, 1999.Stutesman, Drake. *Snake*. Londres, 2005.



3



4



5

3. Los límites establecidos por la serpiente que custodia el mándala contienen unas apacibles serpientes enrolladas de aspecto tridimensional. *Montaña enrollada*, copia de una pintura de arena del canto de caza navajo, una de las ceremonias de curación más importantes, de Franc J. Newcomb. Estados Unidos.

4. En primer plano, un joven atendido por un médico, quizá en un sueño; al fondo, una imagen del santuario más íntimo en el que el equivalente telúrico del médico, la serpiente del santuario, visita y lame al paciente dormido. Relieve en piedra, c 380-370 a. C., Grecia.

5. Una pareja de serpientes entrelazadas, en forma de yantra o diagrama sagrado, seguramente de la tradición tántrica de la India. Las serpientes representan el Sol y la Luna, componentes del cuerpo sutil, describiendo espirales en torno al eje del mundo. Gouache sobre papel, siglo xviii, Punjab, India.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR E SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Cobra

El ojo soberano del dios mayor del antiguo Egipto, el calor o la furia del Sol abrasador, era representado como una cobra de intensa y obsesiva visión y ardiente veneno. Llamada *diosa creciente* o *diosa fogosa*, la cobra dorada erguida rodeaba la frente de los faraones, en señal de su monarquía santificada y el poder del dios para atacar en todas sus manifestaciones, incluso la de rey coronado. Entre los deslumbrantes tesoros de la tumba del faraón Tutankamón había un medallón conocido como «la gran hechicera», una diosa con cabeza de mujer y cuerpo de cobra que amamantaba al joven rey y una cobra dorada Netjer-Ankh, «el dios vivo», que servía a Tutankamón como dispositivo protector.

¿Quién se atrevería a enfrentarse a una cobra? Con un profundo y espeluznante siseo, amenaza irguiendo un tercio de su cuerpo y, por medio de unos músculos especializados en el cuello y las costillas, amplía su decorada capucha. Las cobras egipcias inyectan su veneno sumamente tóxico con una mordedura letal. Cuando necesitan huir, las cobras escupidoras también pueden lanzar su veneno (que normalmente no es mortal) por un pequeño orificio en los colmillos delanteros. Apuntan a los ojos y dan en el blanco a una distancia de 0,60 a 1,20 m y ciegan al agresor (Mayell, 2005). La cobra real, la serpiente venenosa más grande del mundo, puede alcanzar una longitud superior a 5,50 m, así que el tercio que yergue puede ser más alto que una persona, aunque en realidad prefiere evitar la confrontación (Zoo de San Diego). La cobra india tiene un par de señales circulares en el dorso de su capuchón que parecen gafas y son visibles cuando se yergue, «balanceándose de un lado a otro como una mata de dientes de león se mece con el viento» (Kipling, 305). Una cría de cobra es capaz de extender su capuchón, atacar y escupir desde que nace (Zoo de San Diego).

Fácil de mitificar como imagen de la aniquilación —aterradora, hipnótica, independiente y rápida como un relámpago— la cobra es, no obstante, emblema tanto de inmortalidad como de la muerte, pues el tiempo se adentra en la eternidad, que una vez más da lugar al tiempo. En la India se describe a la cobra como una forma del *nagá*, el residuo que deja la serpiente del cosmos que ha sido destruido al final de una época, y también la materia de un nuevo comienzo. Esta cobra es la más antigua de las serpientes míticas, Vrita, que se enrolla en torno a la montaña que protege a la eternidad antes de la creación. Así mismo, la cobra ciñe la cintura, rodea o es el cordel sagrado, el amuleto o adorno de los divinos Rudra-Siva, Kali y Ganesha, creadores y destructores que mantienen el universo en su esencia. La cobra extiende su capuchón protector por encima del *lingam* sagrado o sobre la infinidad de los meditadores Siva, Brahma y Buda. Su significado es el de las inescrutables ferocidad y fascinación del salvaje dios del mundo y sus espantosos sensualidad y ascetismo. Parecido a la cobra, Rudra lanza fuego arrollador por su tercer ojo y muerte desde sus sorprendentes flechas, pero también cura y protege de los venenosos colmillos de la existencia. «Las serpientes, en la polivalencia de su significado, se abrazan a Rudra, el sanador, que sabe cómo controlarlas; cambian de piel como símbolo de renovación» (Kramrisch, 429).

Para los egipcios la cobra también representaba no solo lo inevitable de la muerte, sino su antídoto en los misterios del renacimiento y el establecimiento del orden, con los que la cobra se alineaba como exterminadora de roedores. La cobra como la serpiente Apofis era el caos envolvente que cada noche amenazaba con deglutir el Sol y al mismo tiempo su opuesto, «el poder de la vida para defenderse inviolado contra la disolución y los espíritus del no ser» y protectora de los enemigos del rey, el reino y el cosmos (Clark, 94). En nuestra época psicológica, la Apofis se materializa en las espirales de la asfixiante ansiedad, la indicación de la tenue superioridad del yo. Como observó Jung, el miedo al inconsciente ocasionará que sus fuerzas instintivas, al ser ignoradas una y otra vez, se eleven en señal de oposición y se transformen en una serpiente venenosa y cuanto más negativa sea nuestra actitud, más peligroso se tornará lo inconsciente (CW, 5:450). Y si se trata de la cobra, la advertencia será en serio.

Clark, Robert Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Kipling, Rudyard. «Rikki-Tikki-Tavi», en Beecroft, John (ed.), *Kipling: A Selection of His Stories and Poems*. Garden City (Nueva York), 1956. / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Mayell, Hillary. «Cobras Spit Venom at Eyes with Nearly Perfect Aim». *National Geographic News*, 10 de febrero de 2005, http://news.nationalgeographic.com/news/2005/02/0210_050210_cobra.html. / Zoo de San Diego. Mordeduras de animales, http://www.sandiegozoo.org/animalbytes/t-cobra.html.



Descenterrada en 1923 en la recién abierta tumba de Tutankamón, Netjer-Ankh, una feroz cobra de madera dorada con ojos de cuarzo translúcido, protege al faraón muerto en el inframundo. La altura del frente levantado de la serpiente es de 56 cm, tal y natural. C 1332-1323 a. C., Egipto.

Cocodrilo

Cuidado con señalarle el camino al que puede estar buscándome hasta que lleguemos a Cocodrilópolis, que yace en el borde de las Marismas.
Delta Cycle **(Clark, 194)**

Situados frente a frente en idénticas posturas de respeto se hallan un cocodrilo sagrado y una noble dama egipcia cuyo paso seguro a la otra vida es trasmitido por el apacible ambiente en el cual se reúnen. Aquí, la divinidad telúrica Geb, representada con excesiva confianza como una figura humana, encarnación de la verde vegetación que retoña, adopta la forma del cocodrilo en la ribera del río del inframundo, y vincula la idea de renovación con las energías de la disolución. En otro de sus aspectos simbolizados un cocodrilo, del que solo los ojos y las narices asoman a la superficie, puede salir disparado del agua, propulsado por sus poderosas musculatura y cola y aferrar, ahogar y despedazar a su presa, una imagen aterradora del potencial sumergido para devorar y desintegrar repentinamente. En el antiguo Egipto, se adoraba y propiciaba al cocodrilo sagrado Sobek sobre todo en las peligrosas riberas de los ríos, en los lugares donde las marismas ocultaban animales o allí donde las difíciles corrientes aumentaban el riesgo de naufragio (Quirke, 73-75). Lo parieron las aguas más bravas de la diosa Neith, la primigenia esfera acuosa. Sobek evoca el caótico tirar hacia abajo, devolver a su sitio y despedazar, pero en su aspecto del Furioso personifica la capacidad del faraón para arrasar a los enemigos del reino (Hart, 201). En la ceremonia en la que se pesa el corazón de los muertos, el monstruo Ammit, una combinación de cocodrilo, león e hipopótamo, deglute el corazón que no ha alcanzado el equilibrio psíquico que agrada a Maat, el orden subyacente del universo que reúne el caos con el cosmos en la proporción justa.

En sentido literal, los cocodrilos, incluidos los aligatores, caimanes y gaviales, son dinosaurios vivientes, los últimos representantes del grupo de arcosaurios que en su día dominaron la tierra (*Ency. Brit.*, 16:388). Los cocodrilos han estado presentes durante 230 millones de años y pueden incluso haber sido la imagen del leviatán en el relato bíblico de Job: «¿Quién se acercará a él con su doble coraza? ¿Quién abrirá las puertas de su rostro? Hay terror alrededor de sus dientes» (Job, 41:13-15). Carnívoro oportunista que se las arregla bien con pequeñas presas vivas y con carroña, el cocodrilo lleva una pesada armadura de láminas óseas con protuberancias que contienen fibras nerviosas tan sensibles que detectan hasta el más leve movimiento de un pez o una garza en el agua. Por su boca y su hábitat el cocodrilo es una criatura inferior y a menudo relacionada con las inmundicias primigenias de la Gran Madre que empantanan y aprisionan, pero también comparte su paradoja como lodo vital del comienzo y el devenir. En las mismas fauces que pueden cortar y triturar, la madre gira suavemente los huevos sin eclosionar entre su lengua y el paladar para hacer que sus crías salgan, luego las lleva con cuidado al agua desde su nido en tierra firme y las protegerá ferozmente de los depredadores durante un año o más (Angier, F4).

La regulación de la temperatura corporal del cocodrilo depende de la de su entorno. Así, convertido en señor de las fecundas aguas en las que caza y se aparea, emerge del agua para anidar y asolearse, y como el Sol que se sacude la oscura humedad nocturna, encarna el renacimiento de la luz y el predominio y la ferocidad de lo solar. O, a la inversa, un mito australiano imagina al cocodrilo como un antepasado que sobrevivió a las llamas del incendio de su choza zambulléndose en las aguas de lo profundo y ahora lleva su cabaña de corteza quemada en la poderosa cola (Morphy, 176).

Aún invocado como presencia protectora y espíritu iniciador de los arcaicos, fecundos y peligrosos procesos de la psique, corre el peligro de ser objeto de una caza excesiva por su piel, de perder su hábitat original y de ser desplazado a entornos insostenibles por el tráfico de mascotas exóticas. Esos cocodrílidos adultos, como otros reptiles grandes, están apareciendo en los patios posteriores y porches delanteros de las urbanizaciones costeras y esto da que pensar. ¿Es posible que exista en el seno de nuestra relación con la naturaleza un ominoso desequilibrio al que la naturaleza está reaccionando con su antiguo correctivo?

Angier, Natalie. «Not Just Another Pretty Face». *The New York Times*, 26 de octubre de 2004. / Clark, Robert Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Hart, George. *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. Londres y Boston, 1986. / Morphy, Howard. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*. Chicago, 1991. / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto*. Madrid, 2003.]



1



2

1 En la entrada al inframundo, la noble dama Ilereubekhet se postra ante la divinidad Geb, en su forma de cocodrilo, y bebe de las aguas que la unirán con los dioses y le garantizarán un paso seguro a la otra vida. Pintura sobre papiro, 1000 a. C., Egipto (ARAS, 2AP.004).

2 La «sonrisa del cocodrilo». Un cocodrilo abre las mandíbulas para ayudar a refrescar y a calentar su cuerpo y porque requiere menos fuerza muscular para abrirlas que para cerrarlas. El enorme cocodrilo marino de Australia tiene la mordedura más fuerte que ningún otro animal vivo; no obstante, su homólogo del Nilo permite que el chorlito africano entre en su hoca abierta y se dé un banquete con los parásitos que se adhieren a las encías y el paladar del cocodrilo.

Pez

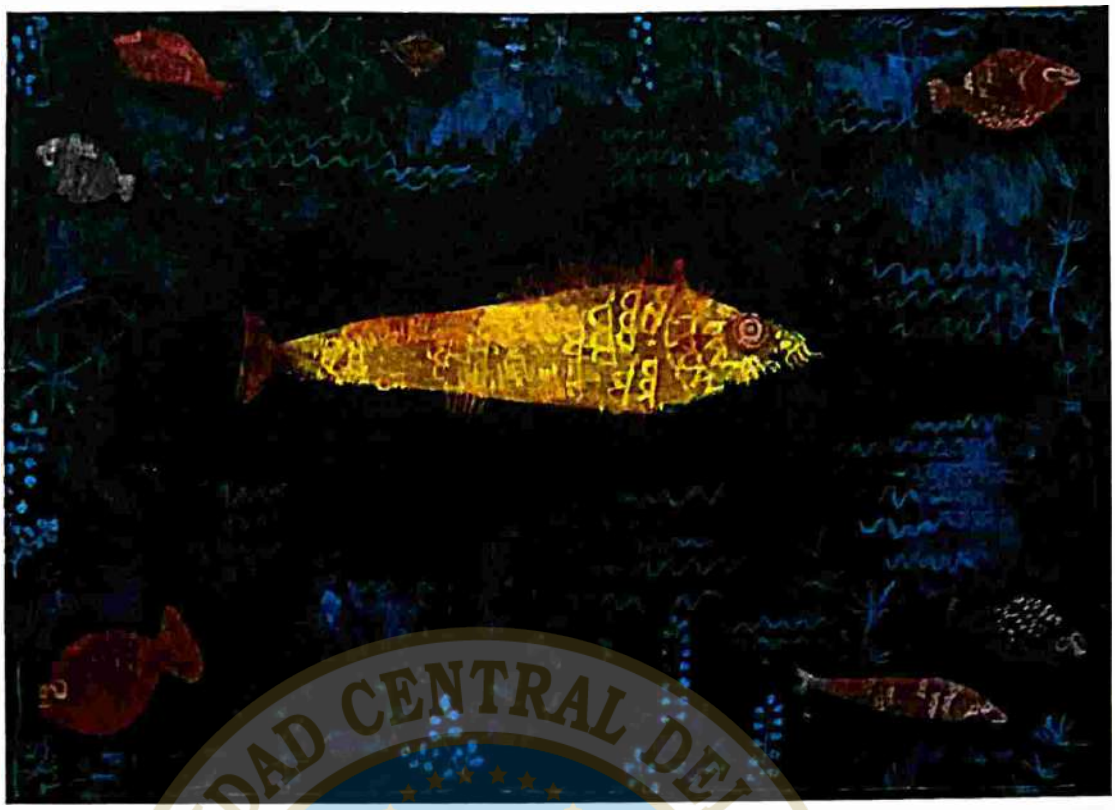
El artista suizo Paul Klee, que defendía su propia vida íntima, sintió una afinidad protectora con su luminoso *Pez dorado*. El pez de Klee, que parecía asustado por nuestra intrusión en su oculto lecho marino, nos observa con cautela, como si codiciáramos sus escamas bordadas en oro, mientras sus tímidos compañeros salen disparados a esconderse entre las algas acuáticas. En realidad el mismo Klee fue pescador durante un tiempo y dejó la caña después de que sus dudas internas lo llevaran a renunciar a sus depredaciones y, en vez de eso, dedicarse a esperar pacientemente en la costa de la consciencia las revelaciones parecidas a peces. Capaz de dejarse llevar a la ensoñación artística como si se deslizara suavemente bajo el agua, Klee anotó en su diario que sus pinturas eran como sueños que fluyen bajo la superficie de la vigilia de la vida, sueños que podían arrancarse con los dedos como su pez dorado, reluciente con la incandescencia de un mundo primigenio. «Una especie de quietud brilla cerca del fondo —escribe Klee en un poema—, y desde lo incierto un algo brilla que no proviene de aquí, ni de mí, sino de Dios» (Klee, 312).

Los modernos rara vez sitúan a Dios en el fondo del mar, pero los antiguos lo hacían por instinto. Las redes rebosantes de anguilas retorciéndose, de inexplicables caballitos de mar, de relucientes pez linterna y pez eléctrico con una carga de trescientos voltios favorecían una sensación de milagro religioso. Para los poetas antiguos, el mar significaba la Gran Madre como matriz del ser, cuyos hijos amantes eran peces. Para comprender el agua, insinuaban que uno debía estudiar los peces, y, para comprender el pez, uno debía estudiar el agua. De hecho, los contornos aerodinámicos de un pez, así como sus escamas cubiertas de cieno y su sinuosidad de animal de sangre fría, podrían hacernos intuir que el elemento que lo circunda por todas partes es el agua. Desde nuestro moderno punto de vista psicológico, un pez es el contenido vivo de su medio líquido, la psique inconsciente, cuya invisible naturaleza se hace patente a través de sus imágenes simbólicas, que con paciencia pueden deducirse para instruirnos en sus secretos.

Los peces son los primeros vertebrados del mundo, y aparecieron en el océano hace quinientos millones de años. Los peces son un símbolo fácil de nuestra participación en su arcaico e inconsciente mundo, la que los cuentos de hadas suelen describir como un anillo dorado perdido que un pez devuelve a modo de regalo, llevándolo en la boca o dentro del vientre. La inocencia primigenia del pez sugería a los cristianos que había sido salvado durante el diluvio universal. Representaban a los que esperaban el bautismo como peces que nadan en torno a los tobillos de Cristo y al propio Cristo como un pez *(ichthys)* o como un «pescador de hombres» (un atributo no solo compartido con san Pedro sino también con Buda y Orfeo). Después de que los cristianos primitivos fueran bautizados en una fuente conocida como *piscina* ('estanque de peces'), a veces se disfrazaban de pez para comunicar su naturaleza rescatada (Eisler, 72-73).

Los *pisciculi* ('pececillos') cristianos pueden considerarse almas semiconscientes necesitadas de una *cura animarum* ('curación de las almas') debido al desarrollo unilateral de la consciencia descrita de formas tales como el rey pescador herido y estéril en la leyenda del grial y como el signo zodiacal de Piscis. Este es una representación astrológica de dos peces que nadan en sentido opuesto en su constelación, y se refiere, según la tradición, a la época de los últimos dos mil años en la que un pez nada en sentido vertical hacia el espíritu y el otro en horizontal hacia la materia. Estos dos peces caracterizan con habilidad nuestra división actual entre psique inconsciente y consciente, una división igualmente grave si uno la entiende como espíritu carente de encarnación o materia falta de espiritualidad. La alquimia reflejó un desarrollo prometedor en nuestra época para reunir esos peces divergentes y, como Klee, apuntó a la imagen del ojo de pez, símbolo de un arquetipo aún no realizado del sí-mismo que incluye espiritualidad y materia en una sola naturaleza voluble (CW, 9ii:103ss). Mientras la mayoría de los peces duerme, en el sentido de pasar algún tiempo en un estado de ahorro de energía, no cierran los ojos, que carecen de párpados, lo que evoca el ojo omnisciente de Dios (OC, 14:1, 44). Los alquimistas imaginaron los ojos de pez como brillantes chispas en el interior de la materia prima que indican luminosidades siempre despiertas dentro de las oscuras aguas de la psique, una maravilla que podemos contemplar en el ojo que no duerme del *Pez dorado* de Klee.

Eisler, Robert. *Orpheus the Fisher*. Londres, 1921. / Klee, Paul. *The Diaries of Paul Klee: 1898–1918*. Berkeley (California), 1964. [Trad. esp.: *Diarios 1898-1918*. Madrid, 1999.] / Martin, Stephen A. The «Young» *Paul Klee*, tesis inédita. Zúrich, 1980. / Verdi, Richard. *Klee and Nature*. Nueva York, 1985.



1



2



3

1. Paul Klee pintó *El pez dorado* tras una visita al acuario de Nápoles, donde contempló un pez de otro mundo deslizándose hacia él, bañado en una luz espectral, más puro en su mundo azul de ultramar que cualquier criatura que él hubiera podido imaginar en el paraíso. Óleo y acuarela sobre cartulina, 1925, Alemania.

2. Ganga, la diosa del sagrado Ganges, está sentada sobre su base de peces mientras se prepara para descender de la fuente himalaya del río a las anchas llanuras de la India. Acuarela opaca y oro sobre papel, c 1815, Himachal Pradesh, India.

3. La dimensión mítica de la pesca, el mar del que los pescadores extraen su captura, abunda de criaturas marinas de tamaño sobrenatural. La pesca representada en este mosaico es parecida a una heroica lucha con la naturaleza. Mosaico romano, siglo III d. C., Túnez.

Ballena

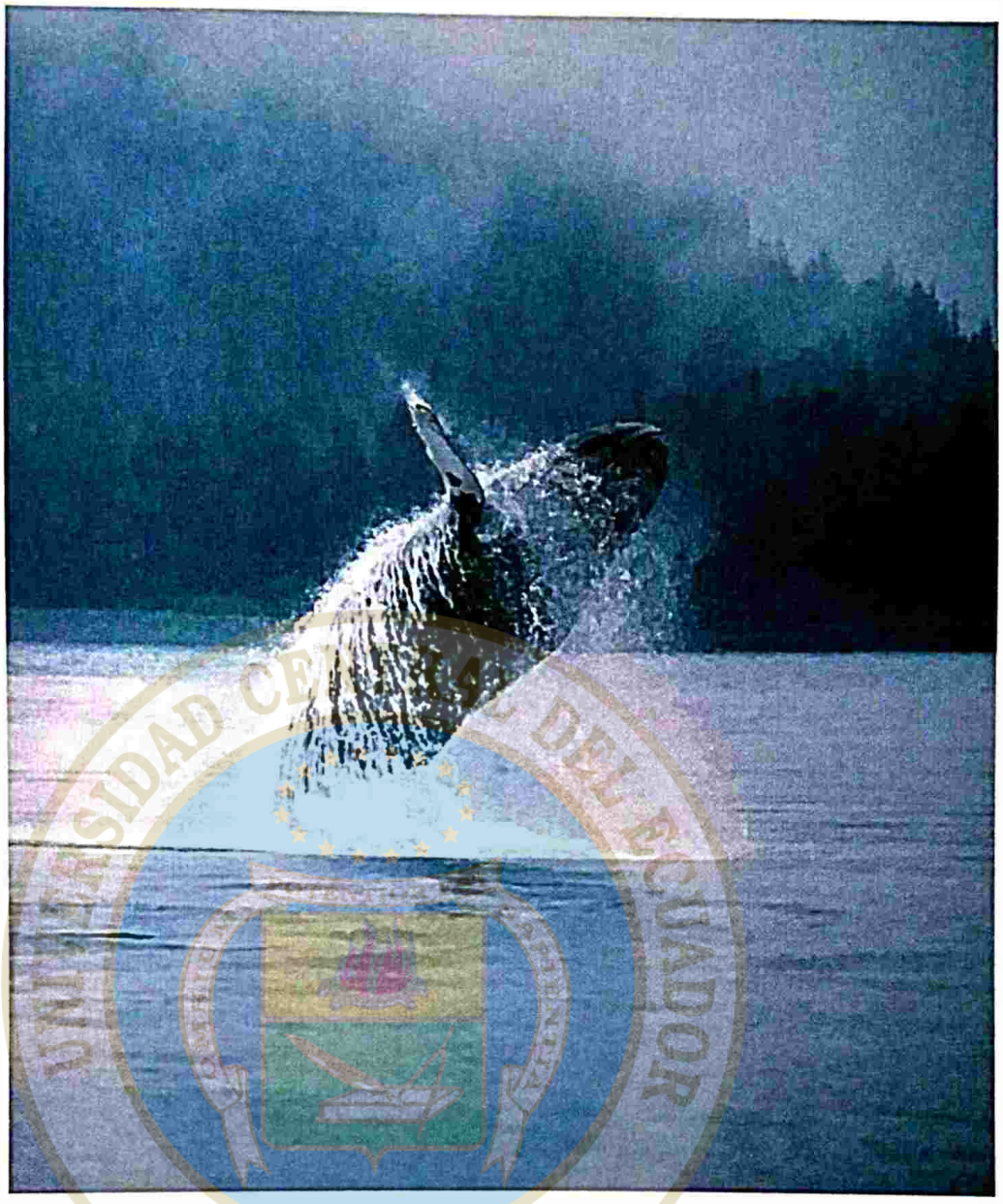
La ballena es el espíritu de lo profundo, la criatura que refleja su incomparable tamaño y deglute (como océano, inconsciente, memoria, noche, útero e inframundo). A veces, al entrever en la distancia blancas perlas de salada exhalación, la cabeza que abre brecha y los oscuros trematodos, hemos pensado en el cosmos que sale (transformado) de las aguas primigenias. En una constelación de estrellas plateadas situada en el oscuro abismo del espacio hemos percibido la forma nadadora de Cetus, la Ballena, cuyo ojo astral parece el ojo de una inteligencia en nuestro seno que es superior al yo.

Nuestros antepasados llamaban a la ballena *dragón, monstruo marino* y *pez gigante*, proyecciones cargadas de miedos innatos de con qué facilidad son deglutidas la existencia y la cordura. En el mito del viaje nocturno por el mar, el héroe solar atrapado en el vientre de la ballena destroza el infierno y vence a la muerte al encontrar la forma de salir. Los balleneros inuit tikigaq describieron el alma de la mujer y la ballena primigenias como si fueran una sola; el iglú de la primera era una ballena, el pasillo de huesos de ballena montados de nuevo constituía una zona de nacimiento, muerte, peligro e iniciación; en algunos relatos mujer y ballena son la misma víctima (Lowenstein, 39). Cuando los hombres cazaban la ballena jorobada, sus mujeres permanecían inertes y pasivas en un estado de magia chamánica con la que hacían que la ballena se rindiera pasivamente para que su muerte pudiera reanimar el iglú, la comunidad y el paisaje (ibíd., 37ss). El leviatán hebreo al principio denotaba un atributo del Creador y podía haberse referido literalmente al gran cocodrilo, pero el término pasó a simbolizar un adversario de inmensas proporciones y diabólica ferocidad, imagen adoptada y amplificada por los balleneros: «[...] Todos los sutiles demonismos de la vida y el pensamiento; todo el mal, para el loco Ahab, estaban claramente personificados [...] en Moby Dick. Amontonó sobre la joroba blanca de la ballena la suma de toda la rabia y el odio conjuntos sentidos por todos los integrantes de su etnia desde Adán hacia abajo [...]», escribió Melville en su famosa novela.

¿Qué fue lo que matamos cuando masacramos la ballena en el frenético conflicto entre nuestro terror al oscuro vacío de nuestro ser desconocido y la atracción que por él sentimos? El torcual azul, con 30 metros de largo y 200 toneladas de peso, es la criatura más grande que existe, y el cachalote tiene el mayor cerebro del mundo. Las ballenas dentadas —el cachalote, la orca y el delfín—, así como las enormes ballenas desdentadas, que son más solitarias y filtran diminutos crustáceos a través de sus flexibles placas de barbas como tamices, poseen estructuras cerebrales similares a las nuestras y desarrollaron neuronas de células fusiformes que enlazan a funciones como la consciencia de uno mismo, la compasión y la expresión lingüística quizá quince millones de años antes que los seres humanos (Siebert, 7-8). Los ritmos y estribillos de la ballena jorobada, con un millón de cambios de frecuencia portadores de datos, representan el alarde vocal individual más complejo de la naturaleza (Saunders, 132). Orientadas hacia los campos magnéticos de la Tierra mediante las partículas de óxido de hierro que contiene el cerebro, las ballenas recorren grandes distancias hacia los criaderos, se cortejan, copulan, paren y amamantan a sus crías bajo el mar. Las ballenas se reconocen a sí mismas e identifican a sus congéneres, inventan herramientas, juegan, aprenden, enseñan y se ayudan entre sí, sufren y sueñan.

En los espacios protegidos para parir de la laguna de San Ignacio en Baja California, las ballenas grises, algunas de las cuales presentan viejas heridas de arpón, han estado acercándose últimamente a los barcos de los observadores de ballenas. «El bebé gris se deslizó hasta el borde del barco, luego sacó del agua toda la larga cabeza en forma de bucero justo a mi lado y un enorme ojo ovoide se abrió lentamente para percibirme. En la vida me había sentido tan observado», afirma un escritor (Siebert, 4). ¿Acaso percibe la ballena que el yo humano, independiente durante tanto tiempo, anhela rescatar a su antigua madre? Entonces podríamos sondear nuestras profundidades con el espíritu del sensor consumado y dejar que la imaginación adopte el boyante volumen y la grasa aislante de ballena, almacene oxígeno en los músculos, reduzca el ritmo cardiaco para hacer frente a la presión del fondo y descienda de nuestras superficies ilustradas al lecho oceánico de la actividad primigenia, iluminando la oscuridad con explosiones del sonar, navegando por los pasos de los cañones oceánicos, los residuos de volcanes sumergidos y todas las apetitosas formas vivas, que agitan e hinchan el interior del mar.

Lowenstein, Tom. ***Ancient Land: Sacred Whale; The Inuit Hunt and its Rituals.*** **Nueva York, 1999. / Saunders, N. J.** ***Animal Spirits.*** **Boston, 1995. / Siebert, Charles. «Watching Whales Watching Us».** ***The New York Times Magasine,*** **12 de julio de 2009.**



1



2

1. Ballena jorobada *(Megaptera novaeangliae)* saltando cerca del barco para la observación de ballenas, Sudeste de Alaska, Estados Unidos.

2. Sobre su cabeza y lomo un chamán Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) llevaba esta máscara de ballena articulada, con trematodos y aletas pectorales móviles, durante los bailes ceremoniales de invierno para alentar al espíritu de la ballena a conceder larga vida y prosperidad (Saunders, 132). Máscara de ballena barbada, siglo XIX, Columbia Británica.

Delfín

Quintaesencia de los salvadores de los náufragos y los ahogados, los delfines son los ágiles «habitantes del mar» (Baquílides de Ceos) con los que podemos contar para mantenernos a flote y llevarnos de vuelta a la costa, protegernos de los merodeadores del mar, hacernos compañía en nuestros solitarios trayectos a través de traicioneros canales y, si somos afortunados, alejar nuestros barcos del peligro antes de que se vayan a pique en la primera ocasión. Desconocemos las causas del largo historial de obras de caridad de los delfines para con nosotros, pero su función de salvadores de un inminente hundimiento está confirmada en la realidad externa así como en nuestros sueños. Hay algo sugerente en la semejanza de los términos griegos que significan 'delfín' *(delphis)* y 'matriz o útero' *(delphys)*. Así como la diosa Afrodita nació de las olas y se la representa montada a lomos de un delfín, las aerodinámicas criaturas que están en tan notable armonía con su mundo marino son emisarias del útero del océano, de donde surgió toda la vida y al que las ballenas, cosa excepcional entre los mamíferos, regresaron después de haber pasado algún tiempo como habitantes de tierra firme.

Los delfines son más pequeños, ballenas dentadas como las marsopas, los calderones y las ballenas asesinas u orcas. Famosos por sus acrobáticos saltos y giros y su elegante movimiento en semicírculos sobre la superficie del mar, los delfines tienen una misteriosa capacidad para levantar a la gente física e incluso emocionalmente. Esto no se debe solo a que (algunos) delfines tienen la «sonrisa» perpetua formada por la curva de su morro parecido a un pico sino a que, tanto si se debe a nuestras proyecciones como si no, gozan claramente de su medio acuoso, su vida social, sus habilidades para cazar y su libertad. Tampoco se debe a que su color —moteado, reticulado, uniforme o en tonos contrastantes— se mezcla con la luz cerca de la superficie del agua, o con la oscuridad allí donde la luz se desvanece a mayor profundidad, camuflándolos o disolviendo sus lineamentos, de tal forma que parece convertirse en agua, luz o sombra. Hay algo más, más sutil: la forma en que los delfines parecen estar en sintonía con nuestros campos de energía y escudriñarnos de cabo a rabo, percibiendo lo que nos va bien o lo malo que nos pasa e incluso alterar nuestra «frecuencia» para restablecer el equilibrio.

Aunque hayamos idealizado los delfines en términos casi angelicales, estos también son agresivos y tenaces, pueden convertirse en eficaces misiles, que rompen las agallas de los tiburones, o enseñar a un entrenador humano en un espectáculo de delfines cautivos la realidad de las cosas. Las orcas son conocidas como lobos de mar debido a sus técnicas de caza en grupo, por alimentarse de otros mamíferos, incluso de ballenas, por sus sacos seminales de tejido apretado y por su versión marina de «aullar» en grupo. Los delfines a veces son embusteros y no les importa gastar una mala pasada o dos a los seres humanos que nadan a su alrededor, aunque todo sea en broma. El mito más famoso relacionado con el delfín es el del rescate del poeta griego Arión. La tripulación de su barco, empeñada en robar su tesoro, insistió en que se matara o saltara al mar. El maestro citarista preguntó si podía cantar una última canción. Su canto fue tan bello que cuando saltó al mar, los delfines que lo habían escuchado lo recogieron y llevaron a la costa. Se sabe que los delfines han roto a silbar en fanfarria con motivo de la ayuda humana recíproca en el rescate de delfines. Es agradable pensar que la «música» une a las dos especies.



Un joven desnudo, con el cabello al viento, monta sobre el lomo de un delfín. Moneda de plata, siglo V a. C., Grecia.

Pulpo

El molusco marino de ocho tentáculos, que aparece en las profundidades como un fantasma amorfo, todo cabeza y pies (cefalópodo), ha recibido las figuraciones más abismales del género humano acerca de los misterios de la disolución y la regeneración. Esquivo mándala en movimiento, la imagen del pulpo aúna atributos negativos y positivos en grado sumo, paradoja que expresa los vínculos ocultos entre el caos, el vacío y la capacidad de la psique para poner orden.

De manera simbólica, el pulpo suele pertenecer a la fatídica esfera de la Gran Madre. Como a otros «monstruos de la profundidad» arquetípicos, los antiguos marinos parecen haberlo considerado uno de los más grotescos y espantosos terrores del mar, capaz de tirar de barcos completos para darles una sepultura acuosa. Motivo recurrente en el arte decorativo minoico y griego, el pulpo también era un modelo para la Hidra de siete cabezas o para la paralizante Medusa: ¿de quién si no son la gran cabeza redonda, los ojos que miran fijamente y los tentáculos a modo de pelo con los que guarda un extraño parecido el pulpo? Los griegos apodaron al pulpo (y a su gran héroe del mar Odiseo) *Polumetis,* cuya traducción aproximada sería 'sabiduría' y 'mágica astucia'. ¿Quizá los monstruos marinos que amenazaban a Odiseo y su tripulación personificaban los aterradores e indiferenciados aspectos de la psique griega tradicional, que se percibía como peligrosa, capaz de sorber y vaciarse, hasta que la dominó el creativo y listo Odiseo? Relacionado con el signo astrológico de Cáncer, con la Luna, el solsticio de verano y las profundidades, el pulpo se parece a sus primos —el remolino, la telaraña, la rueda y la espiral— en que representa tanto el centro místico como el despliegue de la creación a través de la disolución.

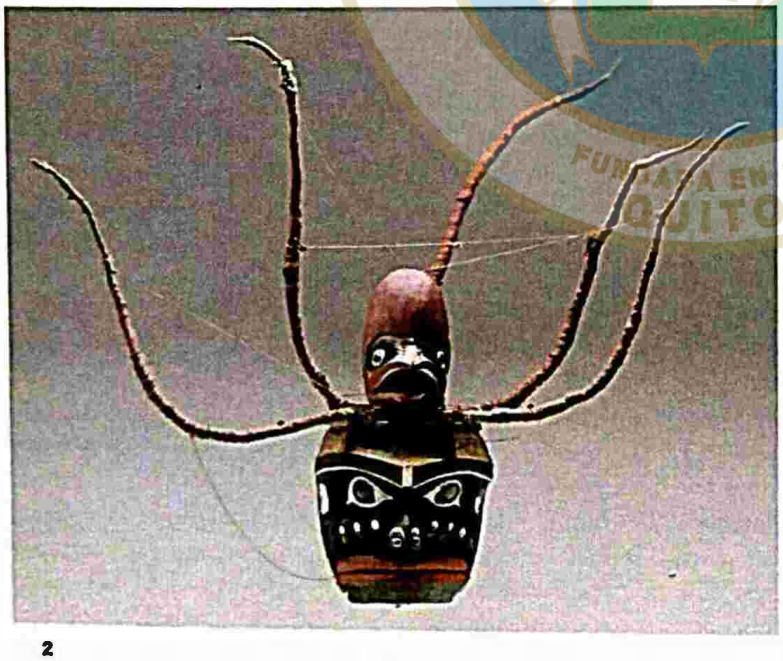
Los pulpos, que retan incluso a los vertebrados superiores por su inteligencia, perdieron la necesidad de los invertebrados de tener un caparazón como consecuencia de su agilidad y movilidad extremas. Se ordenan por tamaños que van desde un ejemplar minúsculo de 5 cm hasta una envergadura de tentáculos de 10 m. Si un tentáculo presenta una herida o se rompe, otro crecerá en su lugar. Su sentido del tacto es intenso y los ojos de un pulpo se asemejan mucho al ojo humano por su elevado desarrollo. Los pulpos pueden «leer» formas parecidas a letras. El pulpo, con una capacidad excepcional para cambiar de forma, elástico y líquido, cambia de color libremente según su estado emocional o se fusiona con el entorno para protegerse, y de este modo pasa del gris al rojo, rosa, blanco, azul y a los verdes. Cuando se le acercan en son de paz, los buzos submarinos experimentan fuertes nexos de empatía con el pulpo. Cuando es amenazado, se retira hacia atrás, se oscurece y desaparece en medio de una oscura nube de tinta.

Dado que se le han atribuido con frecuencia unas señas de identidad injustas y erróneas, la imagen del pulpo describe simbólicamente un encuentro con las profundidades de la psique, con toda su ambivalencia, sufrimiento y aparente caos. Ambos distan del género humano aunque se parecen a él, ya que tienen una afinidad especial con la fluidez y la dinámica del proceso psicológico. La «mansa inteligencia extraterrestre» (De Luca Comandini, 91) del pulpo simboliza la totalidad en movimiento y la activación de la imaginación, que a su vez promete nuevas posibilidades de consciencia. El potencial curativo de esta profunda consciencia, que busca de manera instintiva posibles nexos y plantea preguntas, se expresa en la encantadora sabiduría popular. En las zonas rurales de Japón, donde atribuían al pulpo emociones y deseos humanos, empleaban como talismán para combatir la tos ferina las imágenes de un pulpo de siete tentáculos. Cuando se producía una curación, la octava pata era remetida y se colocaba la imagen del pulpo a la deriva en las corrientes de un río bravo.

Baird, Merrily C. *Symbols of Japan.* Nueva York, 2001. / Caspari, Elizabeth. *Animal Life in Nature, Myth and Dreams.* Wilmette (Illinois), 2003. / De Luca Comandini, Federico. «The Octopus: Metamorphosis of an Imaginal Animal», *Spring,* 1988. / Saunders, Nicholas. *Animal Spirits.* Nueva York, 1995. [Trad. esp.: *Los espíritus animales.* Madrid, 2006.]



1



2

1. Vasija pintada decorada con pulpos. Terracota, periodo minoico neopalacial, c 1500 a. C., Palecastro, Creta.

2. Máscara ceremonial de pulpo con tentáculos móviles y mandíbulas de bisagra manejadas con cuerdas. Obra de un artista Kwakwaka'wakw (Kwakiutl), madera, c siglo XIX. Columbia Británica.

UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cangrejo

Corta noche de verano
que fluye entre juncos,
burbujas de cangrejos.
Buson

En esta representación imaginaria sobre un oscuro y ondulado fondo que evoca el mar, un cangrejo sostiene una luna llena en sus pinzas, como si la Luna fuera un espejo en el que el crustáceo viera su reflejo. ¿O acaso está el cangrejo a punto de comerse a la Luna, para iniciar su fase menguante? Incluso la cola en espiral que el artista le ha puesto al cangrejo es una réplica de las imágenes lunares, que evocan los ritmos cósmicos de la Luna con los que el cangrejo está en sincronía.

El cangrejo y la Luna tienen una simbología similar tanto en esta ilustración de un manuscrito armenio del siglo XV como en el resto del mundo. La Luna sale en el cielo nocturno, el cangrejo en su blanco caparazón surge de las profundidades acuosas. La Luna crece y mengua, en un ciclo que va de oscura a nueva, a llena y luego en sentido inverso. El cangrejo también avanza y retrocede, orientado por las marcas lunares y, en función de la especie, en su movimiento típico corre de lado, hacia atrás o hacia delante. La Luna y el cangrejo guardan relación con la madre, la noche, el agua, el sentimiento y también con lo cambiante, lo caprichoso y lo inconstante.

Los cangrejos auténticos, a diferencia de las especies de cangrejos ermitaños y terrestres, son en su mayor parte crustáceos marinos (aunque algunos viven en agua dulce) y habitan todos los mares del mundo. El cangrejo tiene un caparazón duro que protege sus órganos internos y, a diferencia del crustáceo del dibujo, no tiene seis pares de patas articuladas, sino cinco. Solo el par delantero, los llamados *quelípedos*, está provisto de grandes pinzas, que facultan al cangrejo para agarrar el alimento rápidamente y llevárselo a la boca y para defenderse de sus agresores. Los cangrejos han sido dotados de sensores físicos muy efectivos. Las cerdas y los pelos del cuerpo, sobre todo los de las patas locomotoras, son receptores táctiles que avisan al animal cuando se encuentra con superficies duras o con corrientes de agua. Los ojos compuestos con miles de unidades ópticas sobresalen del frente del caparazón sobre cortos pedúnculos, ven muy bien y pueden introducirse en las cuencas para protegerse. Los cangrejos oyen y emiten sonidos privativos de su especie. Sus antenas detectan olores que los ayudan en el apareamiento, a encontrar alimento y a escapar de los depredadores.

La imaginación ha amplificado las cualidades visibles del cangrejo. Describimos las grandes pinzas y la ancha boca devorando incluso la Luna como si fuera el tiempo. Los mitos de cangrejos gigantes que arrastran los barcos hacia abajo, a su perdición, reflejan los catastróficos reveses y profundas regresiones que parecen salir de la nada, a la manera de los cangrejos, para hundirnos. Con todo, la regresión no tiene una esencia negativa. Lo oscuro de la Luna trae la renovación y lo oscuro del inconsciente, renacimiento psíquico en el útero de la mar madre. El resistente caparazón del cangrejo ha sido una metáfora de la actitud defensiva que contrarresta la inseguridad inherente, pero también puede representar la firme circunscripción de los límites para proteger lo que es violable.

En la astrología occidental, el cangrejo es el distintivo del cuarto signo del zodiaco, Cáncer, en el que la Luna está elevada. La época del Cangrejo es el solsticio de verano, cuando el Sol alcanza su punto septentrional más alto y luego da marcha atrás hacia la eclíptica cuando los días se acortan. Por un lado, se trata de la derrota del héroe solar y del hosco tirón de la vida que ha alcanzado su cenit. Por otro lado, es el equilibrio de la progresión y la regresión por parte del Cangrejo y la disolución del ansia solar en la oscuridad de la media luna.

En las cartas astrales, el cangrejo domina la cuarta casa, la del entorno del hogar. Allí, el cangrejo denota armonía con los ritmos y los ciclos naturales en los que nos alojamos, y evoca el instinto de refugiarse y recuperarse, cómo regresamos cada día al lugar en que moramos. El signo del Cangrejo flota sobre la soledad necesaria, el compañerismo compartido y el recuerdo de los recursos. Pero también evoca la fiera protección de uno mismo de la intrusión percibida y una inconsciente vigilancia y profunda sensibilidad que anticipan las corrientes cambiantes y las duras superficies de la experiencia.



1



2

1. Relacionados de forma biológica y mítica en su ritmo y naturaleza, el cangrejo y la Luna parecen observarse mutuamente. Manuscrito, siglo *xv*, Armenia.

2. Hacia atrás o de lado, los cangrejos corren, un movimiento que los asemeja a la cambiante cualidad de la Luna y el mar. En China, se celebraba la luna llena de la cosecha de otoño con un banquete de cangrejos. *Cinco cangrejos*, de Qi Baishi, dibujo a la tinta en un rollo colgante, 1950, China.

Caparazón

Desde tiempos inmemoriales, hemos acercado caparazones a nuestros oídos para escuchar un sonido parecido al del oleaje: son las eternas mareas de la vida que graban sus señales en nosotros. El oído humano se parece a un caparazón, que recoge las vibraciones del aire en su cavidad exterior llamada *cóclea* y las dirige a través de los sinuosos canales de su oído interno en forma de caparazón como un sonido, y evoca de manera simbólica una escucha interna. «Deja que escuche aquel que tenga oídos para escuchar», dijo Jesús del sentido oculto de sus parábolas. Las imágenes de Buda con las orejas alargadas sugieren que el escuchar con el oído interno implica mantenernos en silencio, meditar sobre lo que se ha dicho y abrirnos a la resonancia de la fuente.

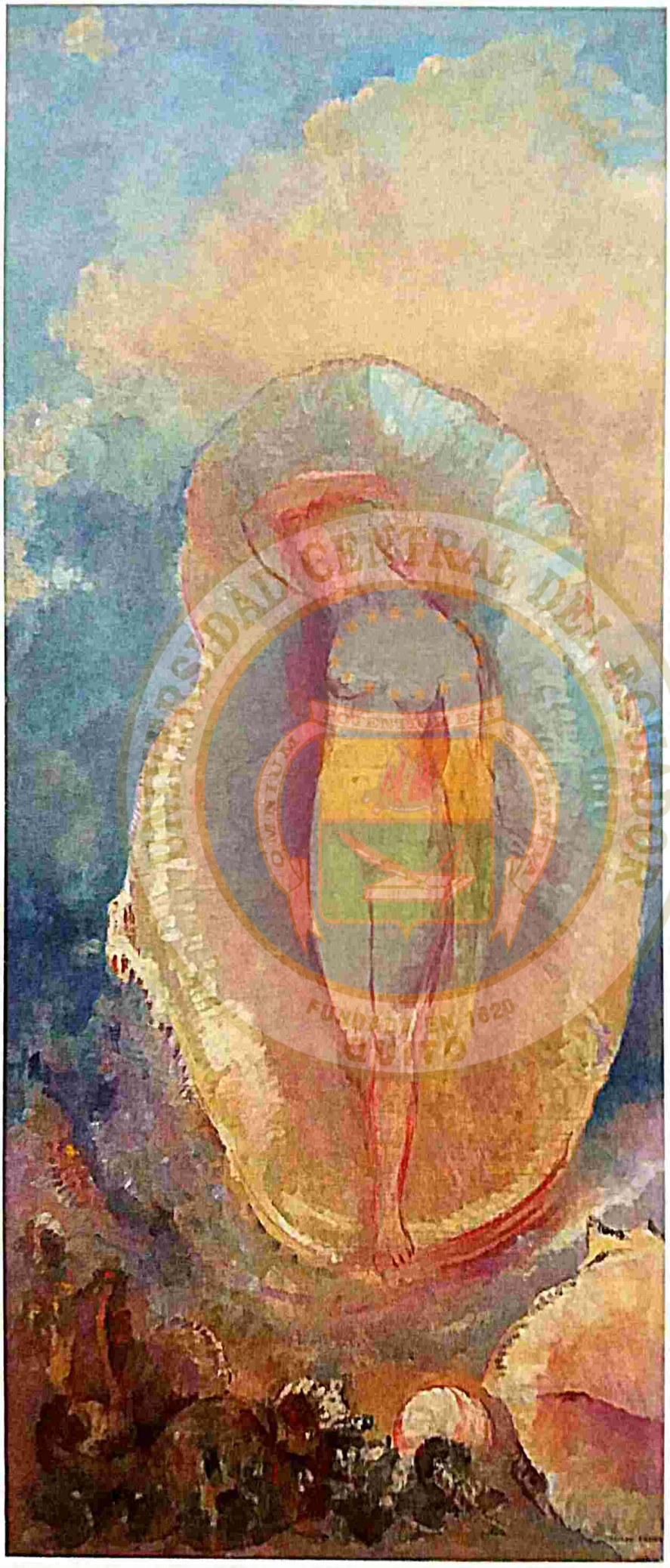
También nos hemos llevado el caparazón en forma de cóclea a los labios, hemos trompeteado como lo hubieran hecho los dioses del mar, debido a que se dice que el sonido del caparazón aquieta las tumultuosas olas del mar. El hecho de que el caparazón proceda de las profundidades lo relaciona con el inframundo. Según los mitos, la divinidad azteca Quetzalcóatl desciende al Mictlan, la morada de los esqueletos, como un caparazón muerto que ha quedado en silencio, de forma que los gusanos puedan perforarlo para que resucite por dentro (Moctezuma, 138-139).

Los caparazones son un misterioso tesoro del mar, de bellas formas, a veces asimétricos, a menudo estriados y con espirales que reflejan las etapas del crecimiento.



1. Como si estuviera grabado por las aguas de la eternidad, he aquí un caparazón en forma de cóclea. Piedra, azteca, c 1486-1502, Templo Mayor, México.

2. *El nacimiento de Venus*, de Odilon Redon, óleo sobre lienzo, c 1912, Francia.



2

Los huecos de un caparazón recuerdan la espiral, el laberinto y el centro sagrados. El vestigio de la vida marina también alude a la existencia oculta de nuestro mundo interno, que algunas veces emerge, dejando su evidencia en la consciencia, y otras veces no lo hace. Un caparazón es un exoesqueleto cuya función estriba en proteger la vulnerable criatura que vive en su interior. Pero los caparazones también resultan delicados, se rompen con facilidad y no son el resistente carapacho de la actitud defensiva. Hablamos de salir del caparazón o de entrar en él, lo que sugiere una exposición gradual y sutil al mundo o de retirarse de él, en la intimidad, en un refugio o en reclusión.

La forma y la profundidad de algunos caparazones y el exuberante rosa de su colorido recuerdan la vulva de la mujer y relacionan el caparazón con el encanto y el misterio de lo femenino y con la encarnación y la fecundidad. Afrodita, la diosa griega del amor (la Venus de los romanos), que se materializa emergiendo de la espuma del océano, nació en tierra firme en un caparazón de mar. En su famosa pintura, Odilon Redon representa el caparazón abierto en forma de vulva, con su suave opalescencia infundida en el cielo y la diosa tendida, aunque de pie, dormida pero caminando, como en una visión. Nos adornamos con caparazones, en recuerdo de la diosa, su belleza y sus seducciones. El caparazón y su evocación del mar salado, la luna, el flujo y el reflujo de la marea, comunican un sentido de nacimiento y renacimiento; el arte palcocristiano hizo del caparazón vacío una imagen de la partida del alma hacia la inmortalidad.

Moctezuma, Eduardo Matos y Michel Zabé. *Treasures of the Great Temple*. La Jolla (California), 1990.



3

3. Figura, quizá una divinidad, emergiendo de un caparazón que presenta varias espirales de crecimiento. Jarra efigie, terracota pintada, maya, 600-800.

4. En forma de caparazón y de tamaño descomunal, la oreja del Gran Buda sugiere una sabia escucha. Detalle del grabado en una cara abrupta, 713 d. C., Leshan, China.

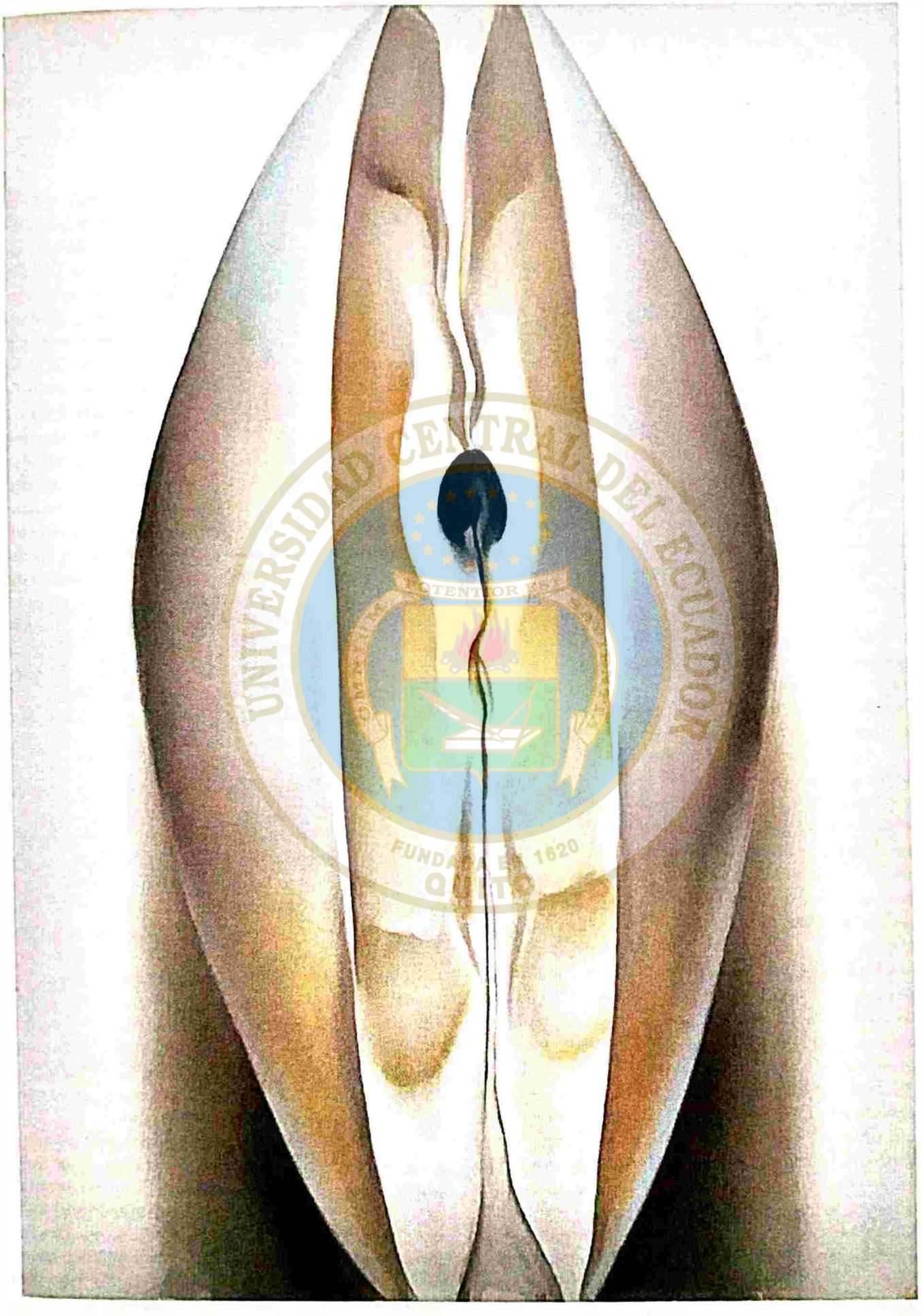


Almeja/Ostra

Cuando investigamos el caparazón de almeja un poco abierto de Georgia O'Keeffe, vemos la casta belleza del caparazón primordial de la existencia, un recordatorio de los primeros frutos elementales y salados de la vida marina. O, de nuevo, el caparazón un poco abierto comunica sutiles cualidades teñidas de sentimientos: lo receptivo, lo íntimo, lo sensual y lo tímido. Habla de lo creativo y de lo que se gesta, de la contención introvertida que fomenta la esencia de una vida. En el ángulo concreto en que O'Keeffe ha representado el caparazón, la forma parecida a una vulva de su abertura resulta evidente y erótica, comunica el poder acuoso del yin y lo virginal que se somete a la inseminación. Los moluscos bivalvos o con caparazón doble, como la almeja y su pariente la ostra, cierran su caparazón para protegerse mediante unos músculos especiales que lo mantienen bien precintado, esconden hasta el menor pedacito de carne y confunden a sus depredadores naturales. Cuando el caparazón se cierra, un caucho proteico llamado *abductina* se estira o se comprime en función de la especie, y al hacerlo almacena energía mecánica, lo cual permite que el caparazón se abra cuando la criatura necesita respirar o alimentarse. Los diminutos cilios o estructuras parecidas a pelos propulsan agua al interior del animal y ayudan a eliminar por filtración las pequeñas partículas de alimento de las que se nutre (Denny, 72). ¿Cuánto tiempo hace que comenzamos a cultivar la almeja y la ostra —húmedas, viscosas, comestibles y afrodisiacas— y a exigir la posesión de la inmaculada perla de la ostra? Sus rugosos o redondos caparazones incitan nuestras proyecciones de abrir por la fuerza el mundo con nuestra consciencia —«el mundo es mi ostra»— para extraer sus tesoros y asimilar su bien. El caparazón que se abre por sí mismo evoca los prodigios de la revelación y la encarnación. Y el cierre del caparazón recuerda un proceso oculto, la reserva y el aislamiento; «callarse como un muerto», un dibujo de frontera, un recogimiento; ser «reservado e independiente, y solitario como una ostra» (Dickens, *Canción de Navidad*).

Denny, Mark. «Features - the Rewards of Chance», *Natural History*, mayo de 2001. / Dickens, Charles. *A Christmas Carol, and Other Haunting Tales*. Nueva York, 1998. [Trad. esp.: *Canción de Navidad*. Madrid, 2000.]

Caparasón de almeja un poco abierto, de Georgia O'Keeffe, pastel sobre cartulina, 1926, Estados Unidos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escorpión

Desde siempre, el escorpión ha encarnado el puente para salvar las profundidades líquidas y la tierra más firme. Más antiguo que el dinosaurio y la araña, el escorpión residía en el cálido entorno del Silúrico de hace cuatrocientos millones de años. Es el arácnido más antiguo del que existen fósiles. Probable descendiente de un animal marino, fue capaz de evolucionar a criatura terrestre sin experimentar una pérdida de agua letal gracias a su exoesqueleto córneo.

La unicidad del escorpión se presta a majestuosas y calamitosas proyecciones. Encarnada en la madre escorpión que lleva a su progenie en su lomo hasta su primera muda, la diosa escorpión egipcia Selket representa la capacidad de sobrevivir a las transiciones de naturaleza fundamental. Selket es la que nos da aliento; suyo es el don de la inmortalidad. El bronce del periodo del Imperio Nuevo la representa como una esfinge, una figura benevolente y protectora. Su cola, terminada en un venenoso aguijón, está levantada. Sus brazos humanos están extendidos para recibir al Sol que se pone, mediando su descenso al inframundo del cual emergerá, renovado, al amanecer. Junto a las diosas Isis, Neftis y Neith, Selket custodia los ataúdes de los muertos y los canopes que contienen sus órganos vitales.

Sin embargo, Selket también guarda relación con el Sol abrasador y la desolación del desierto. Los mayas representaban a su dios de la guerra y los cristianos al diablo dotados de una ardiente cola de escorpión, que en el primer caso evoca la muerte física y, en el segundo, el fallecimiento espiritual, la traición y las subversiones de la consciencia en los misteriosos dominios de la sugestión y la coacción. En China, el escorpión era uno de los cinco animales ponzoñosos o Wu Tu. El Macbeth de Shakespeare, envenenado por sus ambiciones homicidas, se lamenta: «¡Ah! Tengo la mente llena de escorpiones, querida esposa» (3.2.43). El legendario escorpión de Malí afirma: «Soy una criatura que trae la muerte a todo aquello que me toca» (DoS, 835).

Por naturaleza, los escorpiones son seres solitarios. Aclimatados a las selvas, los desiertos y los entornos urbanos, son cazadores nocturnos y fieros, con su boca flanqueada por un par de pedipalpos terminados en quelas, con las que el escorpión captura y despedaza o tritura su presa y luego sorbe sus jugos corporales. En último caso recurre a su arma: en la punta de la cola segmentada hay dos glándulas de veneno que se abren en un aguijón y están rodeadas de músculos que, al contraerse, inoculan el veneno en la víctima.

Pero si el escorpión representa el aguijón de la muerte, también da fe de la renovación infinita inherente en la muerte perpetua, lo que lo convierte en uno de los emblemas más antiguos de la Gran Madre y su entorno. Como la psique que transforma su materia prima —veneno, antídoto y panacea—, el escorpión mítico que se autodestruye y se cura a sí mismo se asesina con su propio dardo y se devuelve la vida. El *opus* alquímico utiliza las energías del escorpión en su «desgarramiento» y «recuerdo». Los sellos y los cilindros, algunos de ellos con una extraordinaria antigüedad, representan a los escorpiones que protegen a la Gran Madre biológica de Uro que rodean la roseta de la sumeria Inanna. La diosa escorpión india Chamunda es una de las siete compañeras de Durga, la diosa que asesina demonios. Siete serviciales escorpiones acompañan a Isis en su búsqueda de las partes dispersas de Osiris. La griega Artemisa había puesto un escorpión en eterna persecución del arrogante y seductor Orión.

La danza de aparcamiento de los escorpiones es una hermosa evocación de la proximidad de la fecundidad y la aniquilación que están relacionadas con la criatura de la Gran Madre. El macho sostiene a la hembra con los pedipalpos o las quelas, con las colas erguidas y a veces entrelazadas. Al llevarla o forzarla a ir hacia atrás y de lado, la sitúa de forma que reciba el espermatóforo en su orificio genital; una vez completado el apareamiento, ella suele devorar al macho. También dicotómico, Escorpión, el octavo signo del zodiaco, es dominante cuando el otoño da paso al invierno. Perteneciente al elemento agua, fijo, regido por Marte e identificado con los genitales, Escorpión guarda relación con la vendimia, las fuerzas de la fecundidad, la intoxicación, el poder, la sexualidad, la putrefacción y la transmutación. Al buscar la oscuridad, el escorpión comunica la penetración de las profundidades plutónicas de la psique, llena de riquezas y peligros. La alquimia proyectaba en el escorpión el siniestro aguijón del talento, los deseos descubiertos que resultan tanto en dramas diabólicos de pérdida de identidad como en procesos de integración.

Todo esto es esencial para los misterios de la muerte y el renacimiento, el dejarse ir y el llegar a ser, por los que el escorpión es famoso desde hace muchísimo tiempo. Así, se dice que los alquimistas celebraron el periodo del escorpión cuando los metales comunes se convirtieron en oro. Y aunque el escorpión tiene poco interés en este empeño, simbólicamente no hay otro que esté tan bien equipado como él para producirlo.



1



2

1. Guardiana del umbral, la diosa escorpión está dotada del venenoso aguijón de la muerte, y también de su antídoto. Consecuente con esta antigua representación, la toxina del escorpión, que afecta al sistema nervioso, está reconocida como una sustancia que posee propiedades curativas. Bronce, 1539-1295 a. C., Egipto.

2. Escorpión, el octavo signo del zodiaco, reside en el insondable cielo nocturno como su homólogo lo hiciera en el mar, criatura capaz de negociar las energías de dispares dimensiones al servicio de la transformación por excelencia. Ilustración de manuscrito, siglo XVIII, Estados Unidos.

Araña

Si algo encarna a la perfección la magia arsenical de la naturaleza es una araña sentada en el centro de su tela recién hilada esperando a su presa. Mojadas de rocío al rayar el día, ubicuas y a veces tatuadas, las telarañas relucen en los árboles, los arbustos, las cuevas, los techos, las criptas y las briznas de hierba. Todas las momentáneas y complejas matrices de la vida visible e invisible se producen por arte de magia en la araña y su cautivante telaraña.

Con una antigüedad de trescientos millones de años, según se cree, la araña encarna la vieja alma de la existencia que retumba con creatividad y devastación. La naturaleza ha hecho de la araña un ser sumamente extraordinario, una artista del trapecio colgada de su hilo de seda que se enrolla en él para subir de nuevo, hilandera del virtuosismo y astuta cazadora con una amplia red. La artista Louise Bourgeois comparó la araña con su madre, «mujer de tapicería», y la describió como «sutil, indispensable, pulcra y útil» (Sischy).

Desde el punto de vista biológico, la araña es un artrópodo, como el escorpión, y solo tiene un abdomen y un cefalotórax al que están pegadas ocho patas y normalmente ocho ojos, así como las partes de la boca que incluyen las mandíbulas y un par de colmillos con pedipalpos para capturar, aturdir y sujetar sus víctimas. Los artistas japoneses del siglo XIX caricaturizaron estos rasgos y convirtieron la araña en una versión de las monstruosas *tsuchigumo*, las gigantescas arañas terrenales de los mitos primitivos que evocan la fatídica consunción de la frágil vida y la conciencia primigenia por parte de la naturaleza.

Las arañas producen seda, y la deslumbrante magia de su cacería con red es otra solución para el problema de capturar insectos. Algunas especies hacen bolas para entrampar o falsas escotillas; otras hilan redes en forma de esferas, embudos, hojas y escaleras. Las distintas glándulas situadas en el abdomen de la araña producen diferentes tipos de seda para propósitos como las bolsas para sus huevos o para envolver las presas grandes o venenosas. Las arañas jóvenes cuelgan de hilos de seda sueltos mientras el viento las transporta durante varios kilómetros. La araña devana seda de las hileras situadas en su extremo posterior, y durante este proceso reviste algunos hilos con una sustancia pegajosa. Una araña que hace esferas trabaja en sus líneas para formar un cadalso de rayos, en torno a los que teje a salvo sus pegajosas espirales más letales y reabsorbe los hilos rotos o superfluos (Dawkins, 38ss).

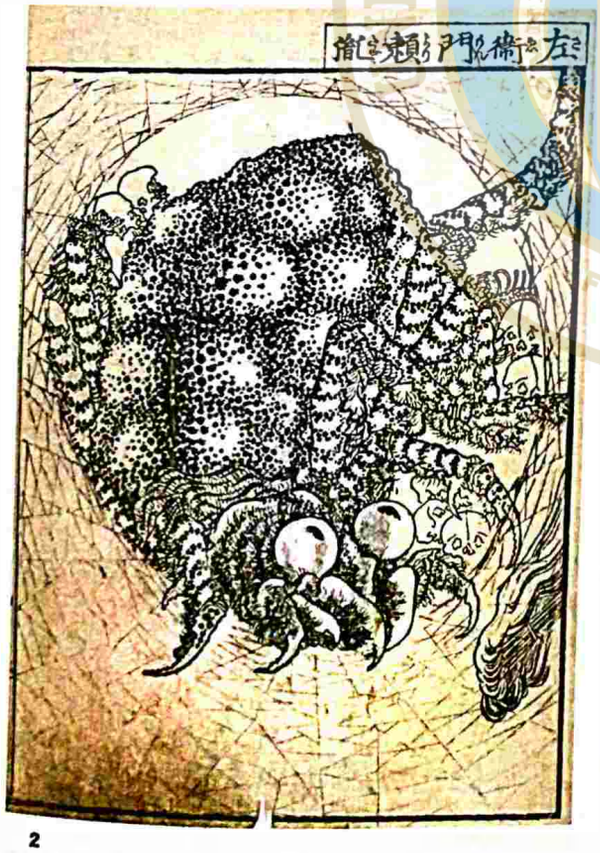
Como una ventana de celosía cuyo centro mira a la eternidad, la telaraña indica las pautas de comportamiento instintivas fuera de las cuales se nota la oscura y luminosa mediación de la psique, que en los mitos identifica la araña con el divino creador, el héroe cultural, el estafador y el benefactor. En un relato de ficción hopi, la abuela araña vive en una kiva que imita la vivienda de la araña con escotilla y recuerda la aparición de los hopi procedentes del inframundo. Un relato navajo describe a la mujer araña alojada tras la oreja del héroe, que susurra consejos secretos y hace de mediadora en su tránsito entre las dimensiones física y sutil, todo ello dentro de la red envolvente de la vida. La araña Anasi de la tradición del África occidental es un payaso desaprensivo, pero también un embaucador que burla a criaturas más grandes como el elefante o el león (Courlander, 135). En el mito hindú, la velada Maya hila el mundo ilusorio con su sustancia y lo reabsorbe.

Ocultando y revelando, las arañas medievales velan a la Sagrada Familia y al profeta Mahoma para protegerlos de sus enemigos, mientras la milagrosa Carlota de la novela de E. B. White escribe en su red para salvar a un cerdo. Spiderman aprovecha las versátiles hileras incorporadas en sus manos de ser humano. Ovidio relacionó a la araña con la gracia y la crueldad de Atenea, la diosa luna primordial y, más tarde, encarnación olímpica de las virtudes de la consciencia creadora del mundo y sus oficios. Aracne, de la que las arañas toman el adjetivo *arácnido*, era una joven dotada de habilidades tan fabulosas para hilar que retó con jactancia a Atenea a un concurso y sus brillantes tapicerías fueron juzgadas iguales. La diosa acosó a Aracne de tal forma que esta se ahorcó; por compasión, Atenea la convirtió en araña.

De hecho, la araña encarna los horribles misterios de muerte y disolución propios de la Madre Terrible, ya que la tensión y el retroceso magníficos de su red están hechos a prueba de los esfuerzos de la presa. Las imágenes de sus terrores quedan reforzadas porque la araña mata o paraliza a sus víctimas con el veneno de sus huecos colmillos y devora al macho tras el apareamiento. Evocando nuestras propias defensas propiciatorias contra el destino, el macho puede ofrecer un paquete señuelo de comida hecho de seda, arrancar un hilo durante la danza del cortejo que pueda demorar su necesidad de alimentarse o atarla con un hilo de seda lo bastante largo como para aparearse y huir (Dawkins, 38ss).



1



2

1. La artista acogía las arañas en su hogar como pequeñas heroínas que la libraban de los mosquitos y también admiraba la toma de contacto expresada por sus telarañas. *Spider*, de Louise Bourgeois, acuarela y tinta sobre papel, 1994, Estados Unidos.

2. El artista japonés Hokusai (1760-1849) representa la araña como un monstruo absorbente cuyo inmenso tamaño es sugerido por las pequeñas calaveras humanas que se amontonan bajo su vientre. El veneno de araña, con todo, rara vez es efectivo en los seres humanos. Ilustración de un libro.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La araña sugiere una traba, un dogal y la hierba del diablo. Hablamos de redes de conspiración y mentiras. La red del ciberespacio nos tienta a visitar una infinidad de sitios de datos, relaciones, ficción y perversión. Nuestros desventurados embrollos en circunstancias malinterpretadas son cosa de la araña. Como lo son las atracciones letales del sexo o la ambición, y los enredos de identidad que nos desmiembran. Las defensas del sí-mismo pueden atraer el alma traumatizada a redes de fantasía y adicción cerradas y esquizoides. Se trata del tejido solitario de los mundos adustos y autistas y las extrañas ataduras de la locura. Contumaz, la araña es la naturaleza, que hila sin cesar sus hilos de vitalidad y devastación. La materia misma de la psique puede convertirse en una voluble red de bloqueo. Asimismo, los hilos señalados del sueño y la clarividencia vibran con significados comprensibles, que nutren el alma y sus transformaciones. Como dice la noble y agresiva Carlota: «Una araña debe ganarse la vida de un modo u otro, y da la casualidad de que yo soy cazadora».

Courlander, Harold. *A Treasury of African Folklore.* Nueva York, 1996. / Dawkins, Richard. *Climbing Mount Improbable.* Nueva York, 1996. [Trad. esp.: *Escalando el monte improbable.* Barcelona, 1998.] / Sischy, Ingrid. «Interview with Artist Louise Bourgeois, October, 1997», Procuniar Workshop, http://www.procuniarworkshop.com/home/index/article/26.html. / White, E. B. *Charlotte's Web.* Nueva York, 1952. [Trad. esp.: *Las telarañas de Carlota.* Barcelona, 1988.]



3

3. Diseño de tatuaje de una araña situada en el centro de su telaraña. Pintura de George Burchett, tinta y acuarela, principios del siglo xx, Inglaterra.



4

4. Este amuleto de gorjal grabado representa una araña rodeada por una telaraña parecida a un mándala. La araña aparece como creadora, protectora y guía ancestral. Caparazón, periodo de los bosques orientales de Norteamérica (1300-1500 d. C.).



5

5. Aquí, el pintor simbolista francés Odilon Redon sugiere el embaucador aspecto de la araña. Joris-Karl Huysmans, compatriota de Redon, describió este dibujo como una «espantosa araña con su rostro humano alojado en el centro del cuerpo» en su novela *Contra natura. La araña sonriente*. Carboncillo sobre papel, 1881.

Cucaracha

Hace trescientos millones de años, en los densos y húmedos bosques del Carbonífero, medraban ochocientas especies de cucarachas. El antepasado más primitivo de la cucaracha podría tener hasta cuatrocientos cincuenta millones de años. La cucaracha existía cuando la masa continental del mundo se dividió en continentes y, con el tiempo, sus poblaciones se extendieron por todos ellos, llegando incluso al Ártico. Sobrevivió a las glaciaciones y los deshielos que extinguieron grupos enteros de formas de vida. Presenció la aparición, evolución y progreso del *Homo sapiens*, que aprovechó para sobrevivir.

Podemos acobardarnos al ver una cucaracha aislada, tanto más una plaga que produce un ondulante mar de huidizo movimiento, antenas trémulas y el intenso aroma de las feromonas animales, como si la fuerza de la marea pudiera devolvernos al caos. La cucaracha representa un poder elemental *profundamente* arcaico, inamovible y adaptable, que se desliza a través de los muros de nuestras defensas, prolifera en lo telúrico y lo primigenio, evita nuestros calculados intentos de represión, desaparece de una habitación de nuestra existencia, e inexorablemente reaparece en otra. Su cuerpo segmentado (cabeza, tórax y abdomen) es ovoide y plano, lo que le dota de la capacidad de moverse a través de estrechas grietas. Muchas especies de cucaracha tienen dos pares de alas para volar que también pueden doblarse junto al cuerpo, lo que les permite entrar en lugares estrechos y salir de ellos. Sus seis patas flexibles y articuladas funcionan como un sistema de alarma previa capaz de emprender huidas a una velocidad sorprendente, tienen diminutas cerdas parecidas a pelos y sensibles a los cambios ambientales minuto a minuto, y también oídos en cada articulación de las rodillas, tan armonizados con las vibraciones del interior de la tierra que pueden detectar un seísmo de 0,07 grados en la escala de Richter (Copeland, 28-29). Su boca parecida a la de un saltamontes permite a la cucaracha comer casi cualquier cosa, incluso recortes de uñas, pelo humano, pegamento, pintura, jabón y papel (Embery, 51-52).

Nuestras fantasías y proyecciones han demonizado a la cucaracha, relacionándola con la molestia, el desorden, la pobreza y las plagas. La tradición patriarcal occidental la sepulta mitificada en las entrañas de la tierra, en el «elemento criminal» de la naturaleza o el temido «lado de abajo» de la Gran Madre dedicado a la brujería y la destrucción. Con todo, hay mucha gente que reconoce en la cucaracha un venerable anciano vinculado a los comienzos primigenios, un espíritu protector del hogar que garantiza la buena suerte, un mentor de la heroica adaptación a todo, desde unas circunstancias meramente onerosas a un cataclismo nuclear, un emblema de la continuidad y encarnación del resistente y agorero espíritu del inmigrante y el forastero a los que las sociedades han tratado como si fueran chusma. Los entomólogos y otros estudiosos han reparado en la inteligencia de la cucaracha, en su sensible compañerismo y su mágica belleza y variedad; por ejemplo, tenemos la cucaracha gigante de Madagascar, la cucaracha dorada, la cucaracha cubana verde claro o la cucaracha centro y sudamericana de la divina cara, con su envergadura de alas de 30 cm. Los relatos populares de África y el Caribe han descrito a la cucaracha como el astuto héroe de los oprimidos que burla a los poderosos; algunas novelas de reciente aparición hacen de ella portavoz de la ética del ecofeminismo.

En todo el mundo, la cucaracha ha sido desde hace tiempo una fuente de alimento y medicamentos para un montón de dolencias humanas, lo que sugiere una afinidad secreta con nosotros. Aunque puede portar los contaminantes de un entorno, como las viviendas de los barrios céntricos de la ciudad, donde antaño se pensó que era la causa de altos niveles de asma, no se ha descubierto que la propia cucaracha provoque enfermedades. Pero la cucaracha no es una criatura de la luz, lo que quizá fomenta la aversión que sentimos por ella. Prefiere estar oculta, la oscuridad y la tierra, como los residuos vegetales de los bosques, donde es ecológicamente esencial para la producción de compost. La cucaracha también es una visitante frecuente y familiar del otro mundo de nuestros sueños, que suele señalar con su antigua presencia la activación de un viejo complejo o una regresión inminente. ¿Y quién mejor que esta anciana para recoger las energías que se preparan en el núcleo arquetípico de la psique?

Copeland, Marion. ***Cockroach.*** **Londres, 2003. [Trad. esp.:** ***Cucaracha.*** **Barcelona, 2007.] / Embery, Joan,** ***Joan Embery's Collection of Amasing Animal Facts,*** **Nueva York, 1983.**



1



2

1. Cucaracha antigua atrapada en ámbar, con una antigüedad aproximada de noventa millones de años, Estados Unidos.

2. *Colgadas*, de la serie *Ejecución*, de Catherine Chalmers, copia impresa en gelatina de plata, 2000, Estados Unidos.

Hormiga

Inadvertidas por una familia entregada a sus tareas, media docena de hormigas da vueltas con una actividad humilde e incansable, imitadas por sus equivalentes humanos. Desde la Antigüedad, los escritores y artistas, como este desconocido pintor español, han elegido la hormiga para comunicar la virtud de la laboriosidad en los planos físico, psicológico y espiritual. En el mito griego de Psique y Eros, las diminutas hormigas encarnan el trabajo metódico y exigente que ayuda a Psique, o el alma, a clasificar las semillas de su relación con el principio divino del Amor (Von Franz, 116ss). En este manuscrito, la Sagrada Familia cristiana aparece trabajando con humildad, a pesar de las espléndidas prendas indicativas de su majestad espiritual. La Virgen María borda mientras su marido José cepilla madera. Representado mucho más pequeño para destacar su juventud, Jesús juega con un ave atada con una cuerda. La insólita adición de las hormigas a sus pies sugiere que así como la actividad casi invisible de las hormigas tiene una finalidad, también el juego del niño anticipa su deber futuro de liberar las almas de sus ataduras.

Presentes en toda la naturaleza, las hormigas forman parte de comunidades de organización rigurosa dominadas por una hormiga reina que pone huevos. La hormiga se pasará la vida alimentando a otra con néctar o trabajando en guarderías de hormigas o fungiendo de aguerrido soldado, tejedora, carpintera o incluso de hormiga lechera que cuida de los pulgones productores de melaza (Chinery, 16). Tanta diligencia inspiró a Salomón en el libro de los Proverbios: «Acércate a la hormiga, perezoso, observa su conducta y aprende». En la historia cristiana, la formación de Cristo en una carpintería sirvió para santificar el trabajo. La laboriosidad devino en pronóstico de la redención del alma, doctrina que daría forma a la ética protestante del trabajo y revolucionaría la Europa de la Reforma. La Fontaine volvió a contar la fábula de Esopo de la hormiga que trabaja duro almacenando alimentos para el invierno.

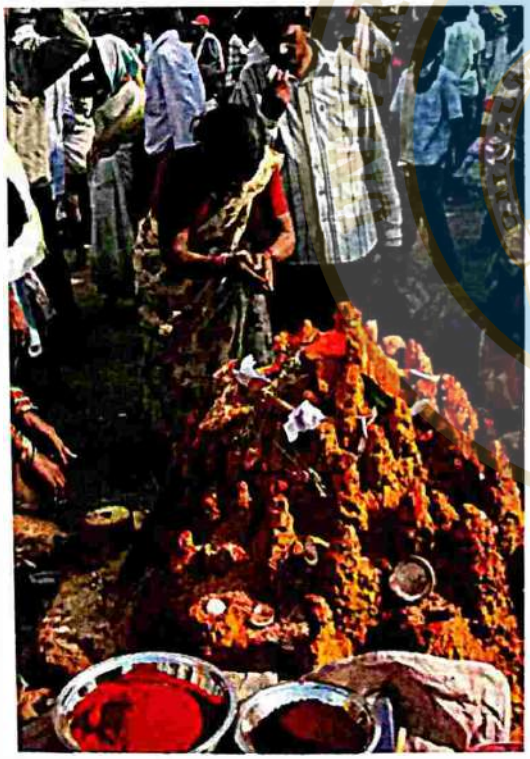
Al mismo tiempo, las hormigas pueden invadir los hogares y sus picaduras, que inoculan enzimas que disuelven los tejidos, son dolorosas. Las hormigas siafu forman enjambres invasores y sus mandíbulas pueden descarnar incluso a grandes vertebrados hasta el hueso (Morris). En función de la especie, los hormigueros pueden extenderse por el suelo en montículos con muchas cámaras y galerías (Hölldobler, 373), o a varios metros bajo tierra. Los hormigueros elevados, a menudo habitados por serpientes, son adornados por devotos religiosos con flores e incienso. El hormiguero que conduce al interior de la Tierra conlleva una asociación mítica de la hormiga con la ambivalente magia de las fuerzas instintivas y subterráneas que causan el caos y que apoyan el orden. Los indios navajo incluían a la hormiga entre sus demonios intangibles y su ritual curativo, el sistema de las hormigas rojas, controlaba plagas de todo tipo de animales implacables (Reichard, 326) que, como la hormiga, moraban en el inframundo navajo (Wyman, 20). No obstante, fue la mítica gente hormiga la primera en construir casas, y se tomó el hormiguero como prototipo de *hogan* navajo abovedado con su abertura cenital (ibíd., 90). En la búsqueda del héroe navajo, fue la hormiga la que reunió los fragmentos del cuerpo destrozado del héroe (ibíd., 23), lo que sugiere la capacidad de la psique para cohesionar poco a poco la sustancia disociada.

El hinduismo halla en la hormiga un emblema de la pequeñez de una unidad de tiempo, la infinita sucesión de universos, ambiciones, renacimientos, Indras, Brahmas y dioses (Zimmer, 3ss). El pululante hormiguero recuerda las muchedumbres de una metrópolis moderna, especialmente si se mira desde la cima de una montaña o un rascacielos, colocando todas las vanidades en su sitio. Sin embargo, la hormiga también es sagrada, y evoca las sutiles realidades que rechazamos con facilidad, pero que están cargadas de fuerza: «Nada podría ser más peligroso y delicado que un hormiguero. Es el oído de la tierra, el lugar donde quedan las sobras de los sacrificios, el hogar de la serpiente, el umbral del mundo subterráneo» (Calasso, 207).

Calasso, Roberto. *Ka*. Nueva York, 1998. [Trad. esp.: *Ka*. Barcelona, 2005.] / Chinery, Michael (ed.). *The Kingfisher Encyclopedia of Animals*. Nueva York, 1992. / Franz, Marie-Louise von. *The Golden Ass of Apuleius*. Boston, 1992. / Hölldobler, Bert y Edward O. Wilson. *The Ants*. Cambridge (Massachusetts), 1990. / Morris, Dale. «Army Ants», *BBC Wildlife Magazine*, diciembre de 2002. / Reichard, Gladys A. *Navaho Religion: A Study of Symbolism*. Nueva York, 1963. / Wyman, Leland. *The Red Antway of the Navalo*. Santa Fe (Nuevo México), 1965. / Zimmer, Heinrich. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*. Nueva York, 1946. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, 1995.]



1



2

1. Hormigas diminutas se desplazan a los pies de la Sagrada Familia. Manuscrito iluminado, 1461-1500, España.

2. Los devotos adornan los hormigueros sagrados de la India, en los que las serpientes pueden fijar su residencia. Los hormigueros pueden extenderse sobre la tierra y debajo de ella.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Abeja melífera

La elaboración de la miel es un oficio que implica la creación de un mundo, y en su esencia consiste en un procesamiento de lo cálido alquímico que comienza en algún lugar profundo de la interacción entre el Sol y la flor, donde se forman el néctar y el polen, y continúa gracias a la abeja amante del Sol, que los recoge, consume, digiere y metaboliza en los órganos de su cuerpo y los espesa con el abaniqueo de sus alas hasta alcanzar su máxima consumación. Para los antiguos egipcios, que se cuentan entre los primeros apicultores, la abeja melífera era la criatura que transformaba la calidez de los rayos solares en dulzor dorado. Las ambivalentes divinidades hindúes Indra, Krishna y Vishnú se denominan *los nacidos del néctar* y el sonido de la serpiente erguida *kundalini*, a la que han despertado de su enroscado estado, es comparado con el zumbido de las abejas.

La abeja melífera a menudo se asocia con la Gran Diosa madre, puesto que la reina, criada a partir de una larva cualquiera alimentándola únicamente con jalea real, domina la sociedad de abejas melíferas. Sus feromonas químicas y aromáticas se extienden por el contacto con las abejas obreras que la alimentan e imparten a la colmena su identidad distintiva (Hubbell, 20). Numerosos zánganos copulan con la reina en pleno vuelo y quedan condenados; la ráfaga de aire abre el abdomen del macho para liberar su órgano, que, tras haber penetrado la vulva de la reina y haber eyaculado el esperma, queda «colgando de la reina como un trofeo» (Longgood, 117). El único vuelo de apareamiento de una reina virgen le proporciona todo el esperma que es capaz de almacenar. Después vive su vida en la oscuridad de la colmena, donde pone hasta dos mil huevos al día, cumpliendo con su única función (ibíd., 77). Las abejas obreras, que tienen los ovarios atrofiados y no pueden producir huevos fertilizados, alimentan y cuidan del parvulario y de la reina, construyen el panal, buscan néctar y polen y alimentan a los zánganos. Para obtener 500 g de miel hacen falta unos veinticinco mil viajes entre la flor y el panal y la esencia de más de dos millones de flores. Los antiguos apicultores comprobaban la miel nueva vertiéndola en la mano; un hormigueo en la palma significaba que era tóxica y podía llevar a la demencia o la muerte si se ingería. Nuestros antepasados relacionaban las abejas y las cuevas con la crianza de dioses niños ambivalentes como Zeus y Dioniso, o bien con la creación de la Tierra, o acaso imaginaban un panal universal en el centro de la Tierra o se figuraban un gran panal que producía dioses, diosas y seres humanos (Andrews, 116).

Las abejas que construyen el panal se sacian de miel, se enganchan entre sí en largos bucles y, mediante una especie de proceso meditativo, convierten la miel en cera, que segregan por el abdomen y esculpen en grupos de intrincadas celdillas hexagonales cuya forma es tan ingeniosa que con apenas 28 g de cera pueden dar cabida a casi 2 kg de miel; de este modo, contenedor y contenido son diferentes manifestaciones de una misma sustancia (Burroughs, 4). Así Dios hacía referencia





2

1.Jeroglífico de nesu-bit ('El del junco y la abeja'), Rey de Egipto. La abeja era símbolo del Bajo Imperio de Egipto y el junco, del Alto Egipto. Ambos están unidos en esta imagen heráldica. Piedra, XII Dinastía.

2.Apicultor, pintura rupestre de la Cueva de la Araña, 6.000 a 8.000 años de antigüedad, España.

a la «miel de la piedra», pues el alma es para el cuerpo como la miel es para el panal: una esencia divina que se aloja en un recipiente terrenal (Salmos, 81:16).

No es sorprendente que se identificara el panal y el proceso de elaboración de la miel con la sabiduría divina, o que el dulce contacto de su producto dorado con la lengua pudiera servir de inspiración para la poesía, la veracidad y las profecías, e incluso ser propicio para los dioses y los monstruos. En las religiones mistéricas, se vertía miel purificadora sobre las manos y las lenguas de los iniciados. Dado que su color (parecido al del Sol) la relacionaba con la inmortalidad, la administraban en fases posteriores de la iniciación como señal de una nueva vida y transformación, mientras el objetivo final de los místicos sufíes era fundirse como la miel en la divinidad. Equiparada con la beatitud del nirvana en la India y los placeres celestiales en China, la miel también connota el placer sexual terrenal. Los poetas primitivos describían el eros como miel amarga, ya que Cupido, el ladrón de miel, hiere con flechas que intoxican con el dulzor y la agonía del deseo sexual, cuya última consecuencia es una nueva vida. En la alquimia, la miel pegajosa une y coagula, como el deseo, y se dice que inicia la encarnación del espíritu, mientras Paracelso identifica la materia prima del oro de la abeja melífera con «la dulzura de la tierra que yace en las cosas que crecen por instinto» (Edinger, 87, 90).

Andrews, Tamra. *Nectar & Ambrosia: An Encyclopedia of Food in World Mythology*. Santa Bárbara (California), 2000. / Burroughs, John. *Locusts and Wild Honey*. Boston y Nueva York, 1907. / Conversaciones con Håkan Rönnberg, apicultor. / Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Illinois), 1985. / Hubbell, Susan. *A Book of Bees*. Nueva York, 1988. / Longgood, William. *The Queen Must Die*. Nueva York, 1985.



3



4

3. *Los apicultores*, detalle, de Pieter Bruegel el Viejo (c 1525-1569), pluma y tinta marrón sobre papel, Países Bajos.

4. Un enjambre de abejas ataca a los ladrones de miel en la cueva Dictean, sagrada para la Gran Madre. Figuras negras en una ánfora griega, c 550 a. C., Vulci, Italia.

Mosca/Mosquito

Donde hay gente
hay moscas,
así como budas.
Issa

Mosquito en mi oído;
¿piensa acaso
que estoy sordo?
Issa

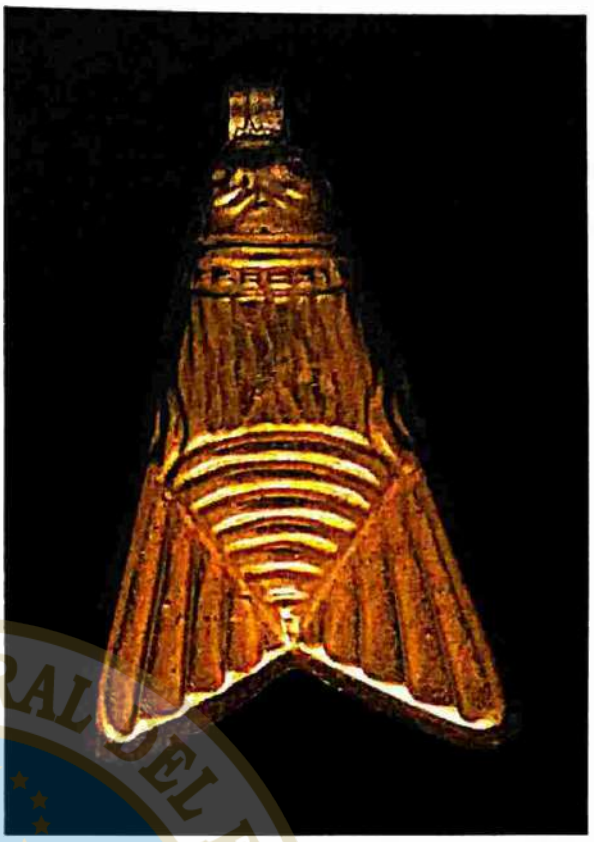
La mayoría de la gente percibe la mosca como una mera lata y un insecto nocivo, que enloquece a los animales y seres humanos con su implacable zumbido, su mordedura y su diestra forma de evitar el matamoscas. Los egipcios, por el contrario, hallaban en la molesta persistencia de la mosca un emblema del soldado diestro en el ataque e incluso crearon una insignia militar que reproducía una mosca dorada de tamaño natural (Andrews, 62).

Las moscas pertenecen al orden de los dípteros, los insectos que solo tienen dos alas. Entre las más de ochenta y cinco mil especies conocemos las moscas domésticas, los tábanos, las moscas negras, los jejenes, los mosquitos y las moscas tse-tsé. Nos olvidamos de que las moscas son provechosas carroñeras, depredadoras y parásitas de algunas plagas de insectos. Polinizan las plantas y destruyen las malas hierbas. Los inuit llevaban amuletos con moscas ya que pensaban que la mosca era invulnerable debido a lo difícil que resultaba atraparla. Las moscas eran «amas del aire con cambios de humor tan imprevisibles como el gran espíritu del aire», es decir, Sila, el dios inuit que controlaba al caprichoso tiempo (Seidelman, 25, 36). Para los tlingit, la succión de sangre del mosquito alude a la vez a la capacidad del chamán para succionar la enfermedad o los males de sus pacientes; se utilizan máscaras de aspecto fiero y rojos labios, con la aguda probóscide tallada de modo que parezca un largo pico (Wardwell, 101).

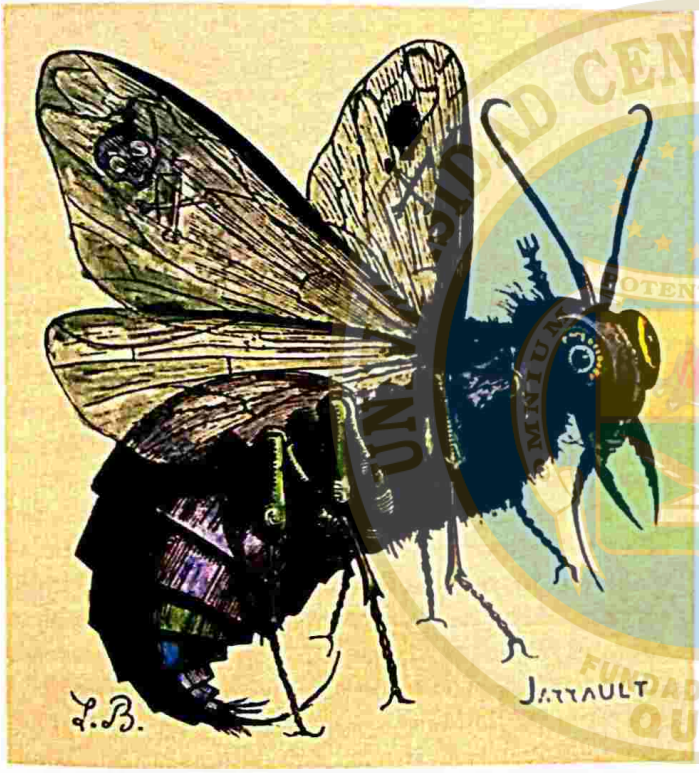
Sin embargo, por lo general las moscas se identifican menos con el cielo que con la tierra, con la enfermedad, la muerte, las menudencias y la putrefacción. Las hembras de muchas especies, como el mosquito y el tábano, tienen mandíbulas que perforan para succionar la sangre necesaria para producir huevos. Las moscas domésticas y asílidas tienen una probóscide dotada de pequeños dientes para desgarrar la piel en torno a las llagas y heridas para aumentar la hemorragia. Las moscas domésticas se desplazan de los excrementos a los alimentos y transmiten enfermedades (*Enc. Brit.*, 21:667-668). La gordura de las crías y el estado de las pupas abandonadas cuando se convierten en moscas ayudan a los médicos forenses a determinar cuánto tiempo lleva muerto un cuerpo en descomposición (Osborne, 105ss). En las regiones de la Costa del Noroeste con las que están familiarizados los tlingit, así como en tierras muy templadas, los mosquitos proliferan en asombrosas y absorbentes hordas, que los mitos relacionan con los caníbales y ogros a partir de cuyos restos o cenizas se han originado.

Estos hábitos instintivos de supervivencia y su función en la transmisión letal de enfermedades han mitificado a la mosca como criatura de lo diabólico y de su posesión: «El espíritu del mal se posa como una mosca en la puerta del corazón humano», reza el Talmud (ERE, 2:299). Belcebú, el Señor de las Moscas, una divinidad filistea, se convirtió en las escrituras cristianas en sinónimo de Satán. Las demonologías medievales representaban a Satán como una mosca con calaveras en las alas. En el mito persa, el enemigo de la Luz deificada adopta la forma de una mosca (Biedermann, 138). Así como la mariposa de belleza angelical significa el alma que trasciende el cuerpo en la muerte, la mosca nos recuerda que quedaremos reducidos a esqueletos: «Una mosca zumbaba cuando fallecí», comienza un poema de Emily Dickinson. En la alquimia, la mosca sería un aspecto de la *nigredo* vinculado con la pestilencia, el desorden y la inmundicia psíquicos, con el zumbido en la cabeza en torno a memorias, sentimientos y deseos putrefactos y largamente reprimidos. Con todo, coherente con la disciplina del maestro y quizá del guerrero, la mosca nos enseña a no evadirnos de este caos mortificante, como nos gustaría hacerlo, sino a implicarnos directamente en él, a afrontarlo y hacerlo fructificar.

Andrews, Carol. ***Amulets of Ancient Egypt.*** **Austin (Texas), 1994. / Biedermann, Hans.** ***Dictionary of Symbolism.*** **Nueva York, 1994. [Trad. esp.:** ***Diccionario de símbolos.*** **Barcelona, 1993.] / Osborne, Lawrence. «Dead Men Talking»,** ***The New York Times Magasine,*** **3 de diciembre de 2000. / Seidelman, Harold.** ***The Inuit Imagination.*** **Nueva York, 1994. / Wardwell, Allen.** ***Tangible Visions.*** **Nueva York, 1996.**



1



2



3

1 Una mosca para premiar el celo militar. Adornos de oro como este de la XVIII Dinastía eran otorgados a los soldados competentes en el antiguo Egipto. C 1540-1295 a. C.

2. Mosca como Belcebú: con las alas engalanadas con calaveras, Belcebú aparece como una mosca letal. Xilografía del *Diccionario infernal* de Collin de Plancy, 1863, Francia.

3. Máscara de mosquito de un chamán tlingit. Fue encontrada en su casa mortuoria. Madera, c 1830-1850, Alaska.

Mariposa/Polilla

Arrodillados frente a frente, un hombre y una mujer jóvenes se besan, mientras una enorme mariposa flota como por ensalmo sobre el arbusto en flor, un recordatorio de la liberación erótica y el embeleso del dulce néctar del primer amor. Desde la Antigüedad, el significado de la mariposa, *psyche*, no solo ha sido el misterio de las metamorfosis físicas, sino también las más bellas transmutaciones del alma.

Hay más de cien mil especies conocidas de mariposas y polillas, insectos con dos pares de alas escamosas (a menudo, de vivos colores), cuerpos delgados y antenas sensibles. Los órganos auditivos situados entre el tórax y el abdomen detectan las señales ultrasónicas de ecolocación del murciélago, el depredador primario de estos delicados seres. Las polillas tienen algunos millones de años más que las mariposas, un colorido más apagado, son prácticamente nocturnas y se guían por la Luna y las estrellas. Las mariposas, presentes en todos los continentes, son criaturas diurnas y se guían por el Sol.

En todo el mundo, la sutilísima belleza de la mariposa, su naturaleza alada y su pasmoso despliegue a partir de un capullo de pupa han simbolizado el renacimiento del alma que emerge de un continente parecido a la crisálida. Al principio, la mariposa es una oruga que sale de un huevo. La oruga debe comer materia vegetal suficiente como para vivir durante toda la vida útil de la mariposa, ya que las mariposas solo liban néctar azucarado, que no les proporciona proteínas ni grasas. Como se alimenta con voracidad, la oruga crece y desarrolla varias pieles. A continuación exuda un hilo de seda del que se cuelga de un árbol o una hoja, mientras su última piel se va endureciendo lentamente hasta mudar en crisálida. Como un *vas* alquímico, la crisálida es el recipiente dorado *(chryseos)* de la transformación, así como el objeto metamorfoseado, que oscila con suavidad en el viento y no ofrece ninguna señal externa del despliegue que yace oculto en su interior mientras las viejas formas se disuelven y el tejido embrionario se reestructura.

La mariposa es una de nuestras imágenes más poéticas de la renovación propia de la psique, e incluso trasciende los finales traumáticos. Los aborígenes australianos imaginaban las mariposas como almas que volvían después de haber entrado en la otra vida en forma de prosaicas orugas (Saunders, 128). Para los aztecas, las mariposas representaban las heroicas almas de los guerreros enemigos sacrificados o de las mujeres que morían en el parto. Un emblema de su sufrimiento de condenados a muerte era la diosa Itzpapálotl, una divinidad estelar a la que se representa como una mariposa rodeada de cuchillos de piedra y que está relacionada con el eclipse solar. En Oriente, la pupa quieta pero que se transforma ha parecido un modelo de «evolución espiritual a través de la serena contemplación» (Caspari, 46).

La sombra de las mariposas y las polillas se encuentra en el ligero movimiento de sus alas, que no solo ha sugerido el temblor del fuego o el centelleo de las estrellas sino también lo errático, el ansia o la inconstancia del deseo. En Latinoamérica, el término *mariposa* significa también 'prostituta' (Saunders, 128). El revoloteo crepuscular de gran cantidad de polillas guarda una relación misteriosa con las fuerzas que devoran de manera compulsiva.

Sin embargo, la fragilidad y la fugacidad de la polilla y la mariposa, que pueden vivir unas pocas horas o algunos meses, los intensos colores de la mariposa, parecidos a los de las flores, el hecho de que liban néctares fragantes y la manera en que los mantecosos granos de polen se adhieren a su cuerpo, así como la atracción por la luz que consume a la polilla, han hecho de ambas criaturas imágenes exquisitas y potentes del ardiente deseo. El mito griego de Eros y Psique cuenta la historia de la pasión, la duda y la separación del alma y su amado y el atormentado proceso anterior a su reunión. Este drama es representado en innumerables formas cuando la libido ocupa los objetos del deseo del alma, formas que pueden ser intensamente autodestructivas, o sugerir una esperanza.

Caspari, Elizabeth. *Animal Life in Nature, Myth and Dreams*. Wilmette (Illinois), 2003. / Saunders, Nicholas. *Animal Spirits*. Nueva York, 1995. [Trad. esp.: *Los espíritus animales*. Madrid, 2006.]



1



2



3

1. «Pupa» humana a la espera de la transformación. Frontispicio de *Para los niños: las puertas del paraíso*, de William Blake, 1793, Inglaterra.

2. Mariposa como el espíritu del amor joven que transforma. De Bahram-e Sofrekesh, acuarela opaca y oro sobre papel, Persia, c 1640.

3. Ornamento de la antigua ciudad de Micenas que representa una mariposa dorada, emblema de la inmortalidad, c 1600 a. C.

Escarabajo

Aunque el término *escarabajo* atañe a una familia completa de coleópteros corpulentos, es el *scarabeus sacer,* escarabajo pelotero del desierto occidental, el que ha cautivado en gran medida la imaginación mitopoética. Este escarabajo sagrado encarna al dios egipcio Jefri, que impulsa el Sol fuera de la oscuridad del inframundo y a través del cielo en su trayecto diurno (Quirke, 35-36). En estas páginas, en una ilustración del *Libro de los muertos* egipcio, Jefri engloba el Sol que nace del mar nocturno. Shu, el dios del aire, sostiene el barco solar, mientras Nut, la diosa del cielo, recibe la brillante esfera a la que da a luz cada día.

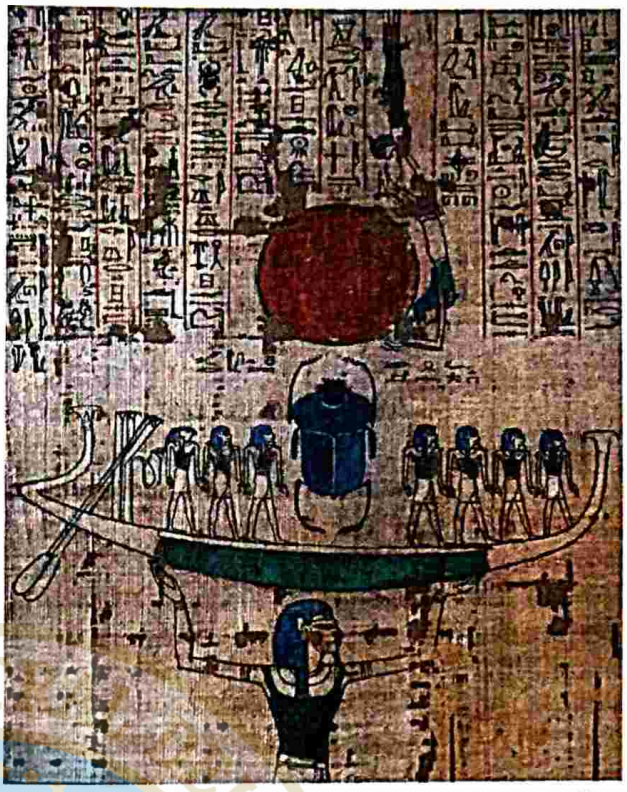
El escarabajo pelotero tiene el notable instinto de transportar bolas de estiércol animal por el suelo hasta su escondrijo subterráneo en el que almacena el estiércol para su alimentación. A pesar de todo, y desmintiendo las imágenes del escarabajo, el coleóptero no transporta el estiércol con sus patas delanteras sino con las posteriores, las de aspecto plumoso. A veces la bola es tan grande que el coleóptero se ve forzado a adoptar una posición casi vertical; no obstante, persistente y resucito, el escarabajo logra superar los obstáculos que encuentra a lo largo del camino.

Las culturas africanas presentaron el escarabajo pelotero en los mitos del origen, como la criatura capaz de rescatar un fragmento de tierra primordial del abismo acuoso. Pero el hecho de que el escarabajo empuje su bola de estiércol tuvo una resonancia especial en la imaginación de los antiguos egipcios. Jefri, relacionado en concreto con el Sol de la mañana, era representado en tamaño natural como el escarabajo pelotero negro, a veces con las alas extendidas, o como la figura de un hombre con cabeza de escarabajo. *Kheper,* nombre del cual procede Jefri, significa 'tomar forma' o 'nacer', y evoca el Sol y la consciencia solar que adoptan una forma visible con el día. Pero la negrura de Jefri también sugiere que es una fuerza invisible que apoya las energías solares, un inconsciente que impulsa la consciencia a despertar y a adoptar formas definidas, la creatividad y el movimiento continuo.

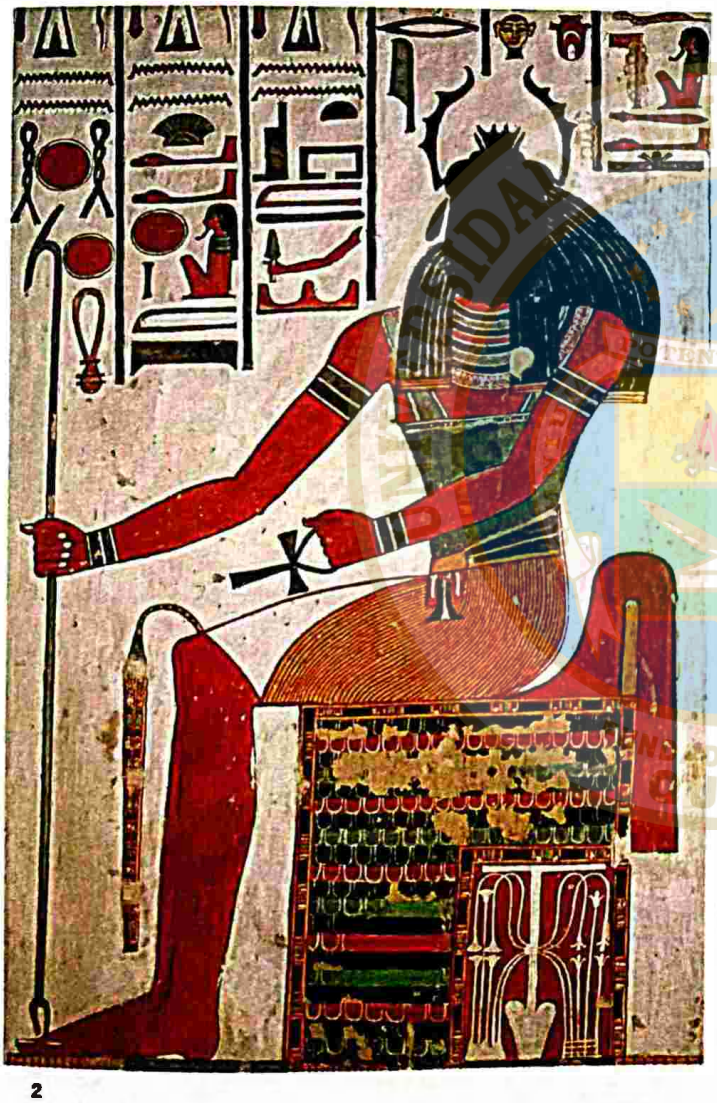
La relación del escarabajo con el Sol naciente lo convirtió en un emblema del renacimiento. Reforzó este simbolismo el hecho de que, además de la bola de estiércol que transporta para alimentarse, el escarabajo moldea el estiércol de oveja en forma de pera en la que pone sus huevos y alimenta a las larvas. Las pupas, parecidas a pequeñas momias, con las alas y las patas encapsuladas, emergen de la tierra en la que estaba la bola de estiércol que contenía los huevos del coleóptero, imagen que parece una partenogénesis espontánea.

El escarabajo evoca en tal medida la cualidades de la inmortalidad, la sublimación y la trascendencia que su morada, un pozo subterráneo y vertical que lleva a un pasaje horizontal, puede haber sido imitada en la arquitectura de la tumbas egipcias (Andrews, 51). En Egipto se elaboraron miles de amuletos de escarabajos en piedras preciosas y semipreciosas, en metal y vidrio. Sus caras inferiores planas llevaban inscritas imágenes de animales, dioses, reyes y otros diseños y dotaban de poder a los vivos en forma de sellos o joyas (Lurker, 105). Los textos funerarios iluminan la idea de que en la muerte, el corazón, considerado el centro de la vida, los sentimientos, la acción y la memoria, sería pesado y comparado con la pluma de Maat, la diosa del orden y la proporción. Si el corazón no lograba equilibrar la balanza, sería devorado por un monstruo, lo que le impediría la entrada en el otro mundo. Los corazones de escarabajo eran un medio mágico de prevenir este tipo de consecuencias, incluso ante la presunción de que la vida careciera de virtudes (Andrews, 56). Sujetos o cosidos a los vendajes de la momia que cubrían el pecho, su propósito era «obligar al corazón a guardar silencio durante el pesaje» (ibíd.). Muchos llevaban inscripciones de súplicas al corazón de no traicionar a su dueño: «No me desmientas ante los jueces [...] no hagas que mi nombre hieda para los dioses» (Wilkinson, 77). En este caso, puede decirse que la imagen del escarabajo significa, por un lado, una defensa bien oculta de la autenticidad y, por otra parte, el equilibrio y la esencia que se requieren para «nacer» como enlace de las dimensiones finitas e infinitas del sí-mismo.

Andrews, Carol. *Amulets of Ancient Egyp.* Austin (Texas), 1994. / Lurker, Manfred. *The Gods and Symbols of Ancient Egypt.* Nueva York, 1980. [Trad. esp.: *Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo.* Barcelona, 1991.] / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion.* Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto.* Madrid, 2003.] / Wilkinson, Richard H. *Reading Egyptian Art.* Londres, 1992. [Trad. esp.: *Cómo leer el arte egipcio.* Barcelona, 2004.]



1



2

1. Trascendiendo las fronteras de la oscuridad y el inframundo, el dios escarabajo Jefri emerge con el Sol naciente. Ilustración del *Libro de los muertos de Anhai*, XX Dinastía (c 1100 a. C.). Egipto.

2. Cambiando de «cabeza» a medida que el día avanza, la divinidad solar es Jefri por la mañana, mientras que el Sol de mediodía situado en el cenit se manifiesta como Ra, el de la cabeza de halcón, y el Sol del atardecer, como Jnum, el de la cabeza de carnero. Pintura mural de la tumba de Nefertari, XIX Dinastía (c 1270 a. C.), Valle de las Reinas, Egipto.

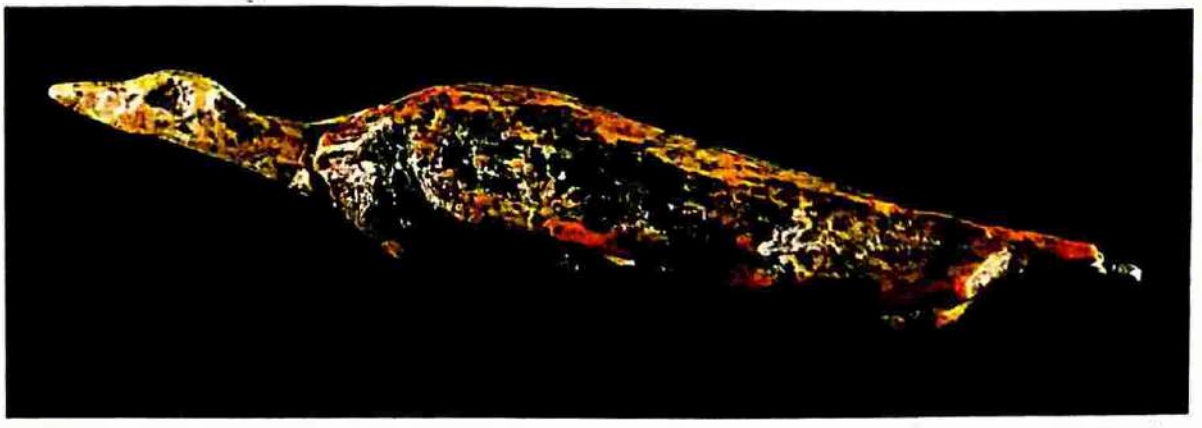
Ave

Aprende que la psique tiene su propia
fama, sea conocida o no, que
el alma puede brillar como las plumas de un ave.
Deviene en tu propio plumaje, radiantemente,
para que cualquier árbol sea una maravillosa
ciudad.
James Applewhite, *Plegaria para mi hijo*

En fechas recientes se encontró una pequeña escultura de un ave en una cueva en Hohle Fels, Alemania. Resultó ser una de las obras de arte más antiguas jamás halladas. Solo tiene 5 cm de largo pero es de una sencillez muy poderosa. Se trata de la imagen de un ave acuática, con las alas plegadas como si estuviera a punto de zambullirse. Nos hace percatarnos de que hace treinta mil años alguien fue capaz de desplazarse entre los diferentes mundos —como el ave que puede moverse entre los distintos elementos— desde el mundo exterior de los sentidos hasta una visión interna. Algo indujo a este escultor a comenzar a dar a un trozo de marfil una nueva forma, la imagen de un ave. Y, con ello, algo cambió y el mundo ya no fue lo mismo. Fue este cambio a un arte creativo lo que nos humanizó.

El vuelo de las aves debe haber estimulado nuestra imaginación desde el instante en que las vimos ascender hacia el cielo. Las aves no parecen regirse por las mismas leyes de la naturaleza por las que lo hacemos nosotros. Con la misma levedad de pensamiento desafían la gravedad, y lo hacen por igual en casa, en el aire y en la tierra. Algunas pueden incluso nadar bajo el agua. El ave forma un vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo consciente y lo inconsciente, y se la considera en casi todo el mundo como un símbolo del alma o *anima*, como la respiración del mundo o el alma del mundo oculta en la materia.

Las plumas, a veces de gloriosos colores, son lo que hace únicas a las aves en el mundo animal. Tal vez solo haya habido otra especie plumífera, la de algunos dinosaurios de los que descendieron las aves. A diferencia de las serpientes, sus eternos adversarios míticos, las aves son de sangre caliente, lo que les permite adaptarse a todas las estaciones. Su increíble levedad procede de las bolsas de aire que engalanan sus huesos (Embery, 25). Las aves se cuentan entre los animales más inteligentes; usan sus picos y garras para crear complicadas herramientas, algunas hablan, tienen sentido del humor y construyen neologismos, y otras son capaces de algo parecido al engaño (Blakeslee, 1, 4). Regresan año tras año, a veces desde el lado opuesto del mundo, al mismo nido, evocando un sentido de hogar. Los indios de las llanuras de Norteamérica comparaban el círculo sagrado de los nidos con su propio tipi; Alce Negro decía de este: «el gran Espíritu significaba para nosotros empollar a nuestros hijos» (Neihardt, 165). Durante la empolladura y la ruptura del cascarón, los indefensos polluelos siguen siendo cuidados por sus protectores padres, a veces incluso después de que aprendan a volar. Aunque otros animales pueden volar, ninguno presenta el incomparable, elegante y variado vuelo de las aves. Sus plumas especializadas les permiten cernerse y remontarse, girar en pleno vuelo, inclinarse





2

1. Las aves parecían tener un poder tan notable que se las relacionaba con la creación del mundo. En un mito de la creación de los amerindios de Estados Unidos, un ave acuática se zambulle en el océano y recoge una bola de fango, que forma el principio de la tierra firme. Escultura en marfil de mamut, treinta mil años de antigüedad, Hohle Fels, valle del río Ach, Alemania.

2. Pintura de Habib Allah (detalle), de *El lenguaje de los pájaros (Mantiq al-Tayr)*, libro persa de poemas de Farid ai-Din Attar acerca de unas aves que peregrinan en busca de la iluminación, c 1600, Irán.

o zambullirse a una velocidad increíble o, como el colibrí, incluso volar hacia atrás.

En nuestro deseo de libertad ilimitada, nos identificamos con el vuelo de las aves. En nuestra imaginación, trascendemos el mundo común abandonando la tierra y el peso del cuerpo. Las alas nos elevan. «La esperanza es una cosa con alas», dice Emily Dickinson. Platón declaró que «la función del ala es recoger lo que es pesado y elevarlo a la región superior donde residen los dioses». Según Alce Negro: «Las criaturas más importantes son las aladas, pues son las más cercanas a los cielos». Cuando estamos dotados de alas podemos ver las cosas desde la perspectiva terrestre y celeste al mismo tiempo. La intuición y la inspiración parecen llegar de improviso volando y salidas de la nada como primera señal de cualquier acto creativo. Todo tipo de seres alados nos conectan con el mundo del más allá: la blanca paloma del Espíritu Santo y Afrodita, los negros cuervo y grajo, el ángel y el demonio, mitad ave y mitad humano, *daemon* y duende, como las voces del destino, Mercurio, espíritu alado de la alquimia, los antiguos chamanes que volaban a otros mundos con sus alas mágicas; la imaginación misma tiene alas. Y vuelven, cada uno con un mensaje único.

Es también su canto lo que hace a las aves tan notables. Sus voces no solo son la voz del espíritu, como solemos pensar, sino también las voces de los instintos sitos en lo más profundo de nuestro cuerpo; el sonido de la sangre y el hueso, el tejido y los nervios; en resumen, los instintos animales. El canto de las aves nos despierta por la mañana, convidándonos a vivir. Las aves saben orientarse e interpretan las señales de las estaciones. Saben cuándo llega la hora de levantar el vuelo y de partir para el siguiente y largo viaje. Como llevan incorporado algo parecido a un sextante con una brújula, se orientan con respecto a lo que hay arriba y abajo. Siguen el Sol, la Luna y las estrellas y, cuando están cubiertos de nubes, el campo magnético de la Tierra, cuando atraviesan los continentes y los océanos volando (Chinery, 202). En lo más profundo de nuestro ser, nuestros instintos nos indican adónde ir. Sabemos lo que es cierto. Y contestamos a nuestra vez con nuestro propio canto. «El canto es la existencia», dijo Rilke. En este diálogo del ascenso y el descenso, de escuchar y expresar podemos hallar nuestra propia ave del alma, que nos guía en nuestro trayecto.

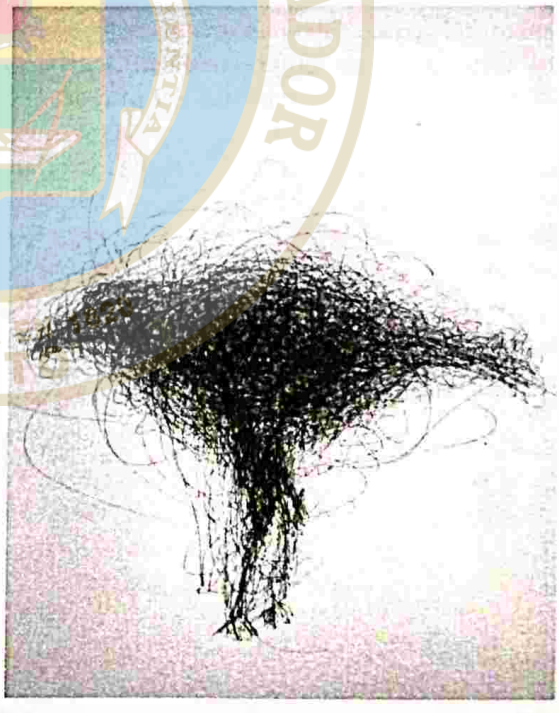
Blakeslee, Sandra. «Minds of Their Own: Birds Gain Respect». *The New York Times*, 1 de febrero de 2005. / Brown, Joseph Epes. *Animals of the Soul: Sacred Animals of the Oglala Sioux*. Rockport (Massachusetts), 1997. [Trad. esp.: *Animales del alma: Animales sagrados de los oglala siux*. Palma de Mallorca, 199-4.] / Chinery, Michael (ed.). *The Kingfisher Encyclopedia of Animals*. Nueva York, 1992. / Embery, Joan. *Joan Embery's Collection of Amazing Animal Facts*. Nueva York, 1983. / Gallo, Christopher, comunicación personal, 2009. / Neihardt, John G. *Black Elk Speaks: Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*. Nueva York, 1972. [Trad. esp.: *Alce Negro habla*. Palma de Mallorca, 2000.]



3



4



5

3. Ba, o ave del alma, es la manifestación de la plenitud de la individualidad de una persona, que sobrevive tras la muerte y siempre regresa al cuerpo en la tumba. Del *Libro de los muertos de Tchenena*, XVIII Dinastía (c 1550-1295 a. C.), Egipto.

4. Bandada de grajos o cuervos que limpia los cadáveres hasta dejarlos en los huesos. Se trata de la *nigredo*, el lugar más oscuro, la depresión más profunda, que según los alquimistas señala a la vez un final y un principio. Con frecuencia, grandes bandadas de aves tienen connotaciones negativas, como las aves del Estínfalo en la mitología griega o las gaviotas asesinas en la película clásica de Alfred Hitchcock *Los pájaros*. *Viridarium chymicum*, 1624, Alemania.

5. Dibujo lineal que muestra a la vez la estructura externa e interna de un ave, como sugiriendo trascendencia. *A Bird*, de Bert Kupferman, dibujo a la pluma y la tinta sobre papel para acuarela, 2008, Estados Unidos.

Pluma

Muchas de las cualidades que relacionamos con las aves están condensadas en la imagen de una sola pluma: la levedad, la movilidad, el aire, el hecho de tener alas, el equilibrio, el vuelo y la felicidad. Parte de la magia de las plumas estriba en que, al ser privativas de las aves, las criaturas más celestiales, se cree que evolucionaron a partir de las escamas de los reptiles primordiales, y dan fe de la unidad del cielo con la tierra. Ahora conocemos la existencia de dinosaurios emplumados que probablemente originaron el vuelo, de la misma forma que el mítico dios azteca Quetzalcóatl (o 'serpiente emplumada') aúna los elementos numinosos del ave y la serpiente.

Las plumas son excrecencias epidérmicas que consisten en cañones y venas entrelazadas con diminutas barbas. Tienen varias funciones. Algunas ayudan en el vuelo, otras aíslan el cuerpo y otras ofrecen una brillante exhibición en los rituales de cortejo. Los amerindios usaban pieles de aves emplumadas cortadas en tiras y tejidas en forma de mantas como aislamiento. Los habitantes del Ártico forraban sus anoraks con pieles de aves acuáticas para impermeabilizarlos (Hausman, 44-46). Pero en todas las regiones del mundo se creía que las plumas estaban dotadas de poderes mágicos, que se depositaban en el individuo que llevara un traje ritual o usara accesorios adornados con plumas. Las plumas han decorado los saquitos medicinales, los cascabeles ceremoniales, los tambores y las baquetas, los tocados de guerra, los cascos y las coronas. Las plumas representan los estados alterados de la consciencia, descritos como vuelo extático entre la tierra y el mundo del espíritu, y cubrían el bonete o el manto del chamán. Las varas decoradas con plumas se usaban en los rituales de los indios para llevar las oraciones a lo alto y por los maoríes para transportar el alma de un jefe fallecido al reino de los dioses (Eliade, 492). Las *apsaras* hindúes (o deidades voladoras) y los ángeles cristianos tienen alas de brillantes plumas, lo que les permite ser veloces mensajeros celestiales. En el antiguo Egipto, la pluma de avestruz era el jeroglífico que designaba a Maat, la diosa del orden justo. En épocas dinásticas posteriores, se creía que el corazón de los fallecidos se pesaba con respecto a la pluma de Maat. En función del resultado, el muerto entraba en la tierra de los bienaventurados o era tragado por el vacío, lo que sugería que el corazón de alguien que hubiera llevado una vida equilibrada debía ser al final ligero como una pluma.

Las plumas son sensibles al viento más leve y así son emblemas de la capacidad de la psique para recoger «corrientes invisibles e inapreciables» (Von Franz, 49). Si las observamos y las seguimos, como sucede en algunos cuentos de hadas, podemos descubrir nuevas posibilidades o cuál es la tendencia de la energía psíquica. Los pensamientos, las intuiciones y la imaginación suelen representarse como plumas que quedan atrapadas y son llevadas por el hálito de la inspiración. Las plumas de las alas con las que se puede trascender lo concreto escapan de la reclusión y se remontan a alturas creativas o visiones espirituales. La alquimia comunicaba las fases del *opus* mediante los colores cambiantes de las plumas del ave del espíritu. En la *nigredo* eran negras, ya que aún quedaba mucho en la oscuridad; en la *albedo*, blancas, pues la inteligencia había aclarado las cosas, y en la *rubedo*, rojas, por la descripción de las percepciones que había surgido.

Eliade, Mircea. *Shamanism*. Nueva York, 1964. [Trad. esp.: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid, 2001.] / Franz, Marie-Louise von. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston, 1996. [Trad. esp.: *Érase una vez... (Una interpretación psicológica)*. Barcelona, 1993.] / Hausman, Gerald. *Turtle Island Alphabet: A Lexicon of Native American Symbols and Culture*. Nueva York, 1992.

1. Esta pluma con un solo vuelo, incrustada en piedra caliza, fue hallada cerca de un fósil de unos ciento cincuenta millones de años de antigüedad, y vincula los dinosaurios con las aves.

2. Cada pluma de este tocado de guerra perteneciente al jefe Becerro Amarillo de los indios arapaho de las llanuras simboliza un honor bélico. Las puntas de las plumas estaban decoradas con pelo, lo que sugería mechones de cabello.

3. Maat, diosa de la Justicia, la comprensión del orden eterno del universo, denotado por la pluma de avestruz que lleva como corona. Detalle de un relieve mural egipcio, XIX Dinastía (1320-1200 a. C.). Egipto.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Paloma

Paloma mía, que estás en los agujeros
de la peña,
en lo escondido de escarpados parajes,
muéstrame tu rostro,
hazme oír tu voz
porque dulce es la voz tuya,
y hermoso tu aspecto.
Cantar de los Cantares, 2:14

La inocencia, la belleza y la sencillez son virtudes legendarias de la dócil y curiosa ave de redondo cuerpo con suaves plumas, elegante cabeza y brillantes ojos. Con dulzura, observa desde el techo los divinos nacimientos, se cierne en amorosas parejas frente a las representaciones del galanteo y el matrimonio, alza el vuelo como espíritu de la esperanza, heraldo de las buenas noticias y emblema de la paz. Sus arrumacos, caricias y parloteo nos resultan familiares y simpáticos. Es probable que desde la época de los cavernícolas nos hayamos sentido fascinados por esta criatura celestial pero servicial, que era capaz de relacionarse con nosotros y encarnaba las fuerzas sagradas con las que tenemos vínculos integrales. Las grandes diosas madres del amor y la fertilidad, como la babilónica Ishtar, la fenicia Atargatis y la griega Afrodita, adoptaron la forma de la paloma. La diosa del amor de Roma acompañaba al que traía la quieta muerte como Venus Columba, Venus la Paloma, cuyas catacumbas y sepulcros eran *columbaria*, o 'palomares' (Walker, 253).

De naturaleza monógama, las palomas son los tórtolos por excelencia, cuyo ritual de cortejo, la inclinación-arrullo, y diferentes posturas específicas de esta especie acompañadas de arrullos preceden la cópula (Grzimek, 249). Una paloma hembra puede dejar que el macho que la corteja la alimente como si fuera un pajarito al introducir su pico en el de él, a semejanza de un beso. Las palomas hembra y macho comparten la construcción del nido, la incubación de los huevos y la alimentación de los pichones con la leche que segrega el epitelio del buche, o garganta. La prolífica paloma siempre ha sido relacionada con la atracción y la devoción místicas y eróticas que llevan las cosas a una fecunda unión. La paloma de la alquimia, como el alma que emerge de las caóticas aguas de la *nigredo* o que desciende del cielo para reunirse con ellas, produce un matrimonio entre nuestras nobles aspiraciones y la agitada vida afectiva que rebosa desde abajo. En los mitos judíos y babilonios, una paloma vuela en círculo sobre las aguas de la crecida primigenia que ya remiten y regresa con la rama de olivo, señal de renovación tras las inundaciones. Como el viento fecundador del Espíritu Santo, la paloma preña a la Virgen María y en el bautismo de Jesús consagra a su hijo humano y divino.

Las palomas, especialmente la inteligentísima paloma bravía de la que proceden nuestros pichones domésticos y urbanos silvestres, tienen un vuelo espléndido y habilidades para navegar, lo que alienta nuestras proyecciones de intermediarios angelicales. Sostenida por huesos huecos dotados de reservas de oxígeno, un fuselaje ahusado e inmensos músculos pectorales, la paloma puede superar velocidades de 100 km/h y mantener dicha velocidad en distancias largas, o volar subiendo y bajando la cara rocosa de enormes riscos. Hace más de dos mil quinientos años, las palomas llevaban los nombres de los ganadores olímpicos desde Atenas a otras ciudades-estado, eran las mensajeras aéreas de Egipto y China y han transportado mensajes durante la guerra desde el principio de la historia escrita. Las palomas mensajeras salvaron miles de vidas en las dos guerras mundiales, y a menudo llegaban heridas de gravedad a sus destinos (Blechman, 30ss).

No todos quieren a la paloma. Hay algunos que desprecian a la paloma urbana como una molestia y las envenenan, electrocutan o atrapan en redes para sacrificarlas en recreativos tiros al pichón. Hacia 1914, habíamos abatido a tiros hasta su extinción la bella paloma migratoria de pecho rojo que solía oscurecer los cielos con sus bandadas (Weisman, 244-245).

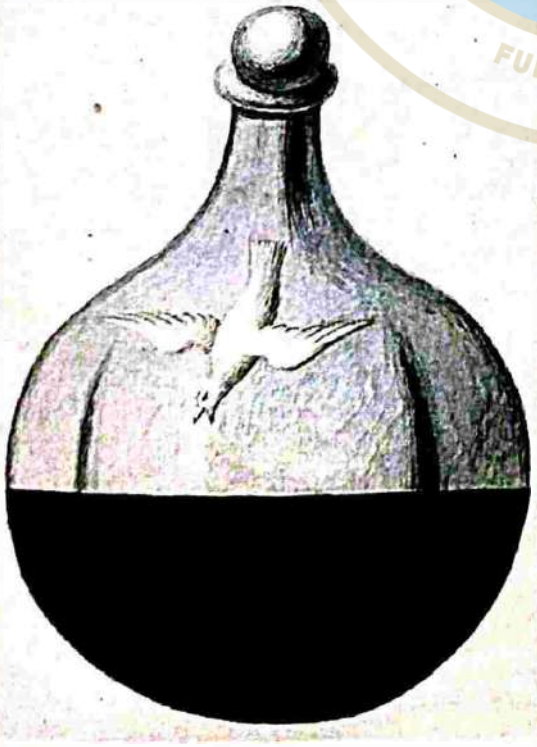
1. Paloma de un blanco níveo. Detalle de una pintura de Ferdinand von Wright (1822-1906), Finlandia.

2. *Purgatio*. Una paloma prístina se sumerge en las oscuras aguas, y activa procesos que reunirán a lo alto y lo bajo. Del manual alquímico *De sapientia veterum philosophorum*, siglo XVIII.



1

PVRGATIO



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin embargo, durante miles de años, el apresurado sonido del rápido batir de alas de la paloma ha significado la llegada de un emisario celestial, la inspiración salvadora que salida de la nada ilumina el momento crítico o, como la luminosa alma difunta, presiona las alas hacia la eternidad. Un alquimista medieval compara las alas de la paloma con los «nítidos y sencillos pensamientos y meditaciones» (OC, 14:I, 197ss). En el sudoeste de África, la paloma alberga el espíritu ancestral de la amabilidad, la risa y el canto. Incluso los excrementos de la paloma fueron considerados en su día un abono incomparable. La paloma, que no es depredadora, depende del vuelo y la fecundidad para su supervivencia. Y sobrevive, además, en las conmovedoras imágenes que trascienden la violencia de nuestras polaridades.

Blechman, Andrew D. *Pigeons*. Nueva York, 2006. / Grzimek, Bernhard. *Grzimek's Animal Life Encyclopedia: Birds, II*. Detroit, 2003. / Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco, 1983. / Weisman, Alan. *The World without Us*. Nueva York, 2007. [Trad. esp.: *El mundo sin nosotros*. Madrid, 2007.]

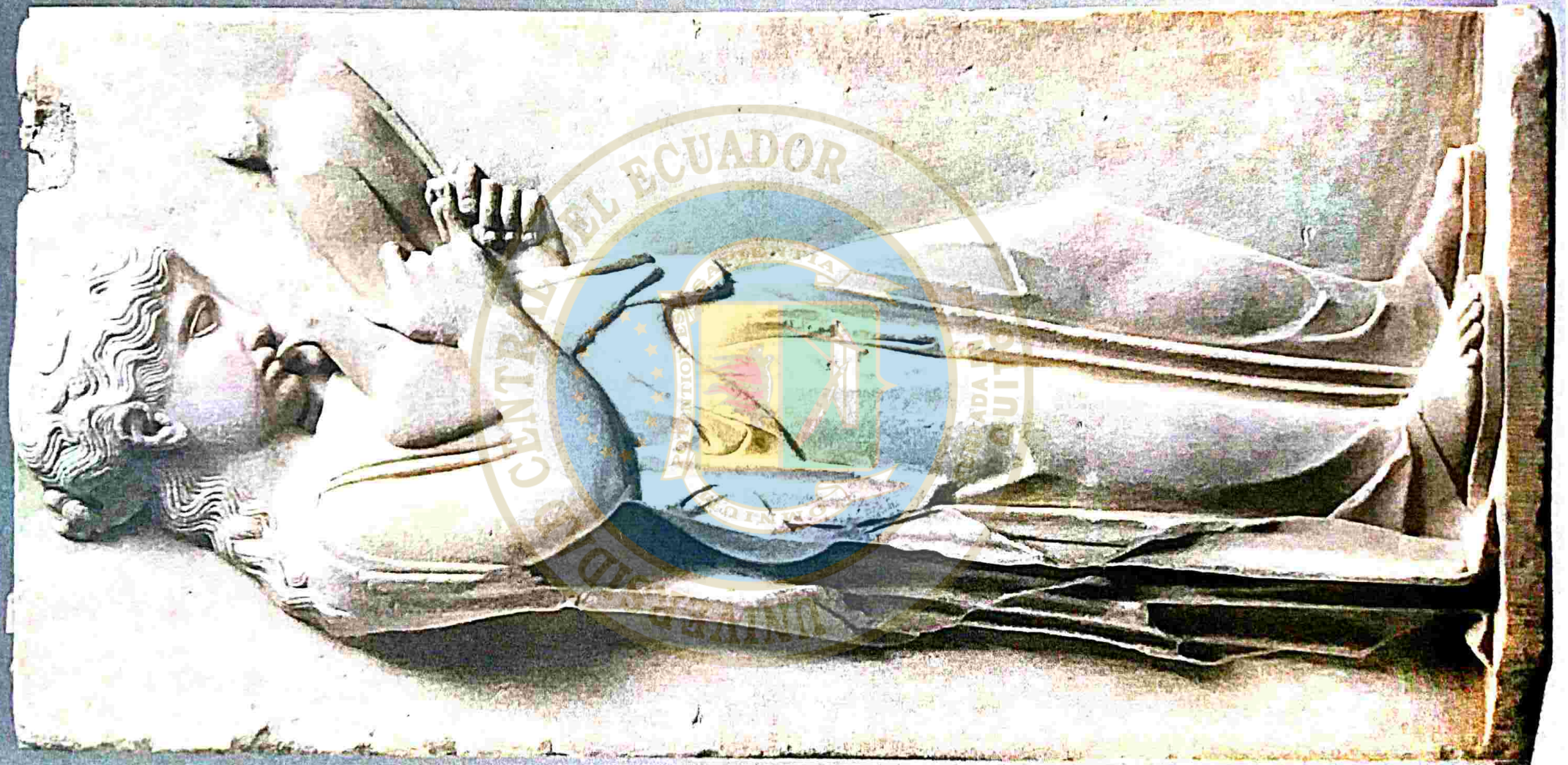


3

4

3. Paloma con aureola como Espíritu Santo, una de las tres partes de la Trinidad. Detalle de una pintura del siglo XIX de la Santísima Trinidad cristiana, Italia.

4. Niño despidiéndose de sus palomas en un relieve griego destinado a hacer de lápida funeraria para una pequeña del siglo IV a. C.



Cuervo / Grajo

Aquí, entre los muelles y las coles fétidas,
[Silverspot] desenterró un montón de
caparazones y otras cosas blancas y brillantes.
Los extendió al sol, les dio la vuelta, los levantó
uno por uno con el pico, los dejó caer, y anidó
sobre ellos como si fueran huevos, jugó con
ellos y se recreó contemplándolos como si
fuera un avaro. Este era su pasatiempo,
su debilidad[...]
Ernest Thompson Seton, *Animales salvajes que he conocido*

Dando zancadas
como si estuviera labrando los campos,
el cuervo.
Issa

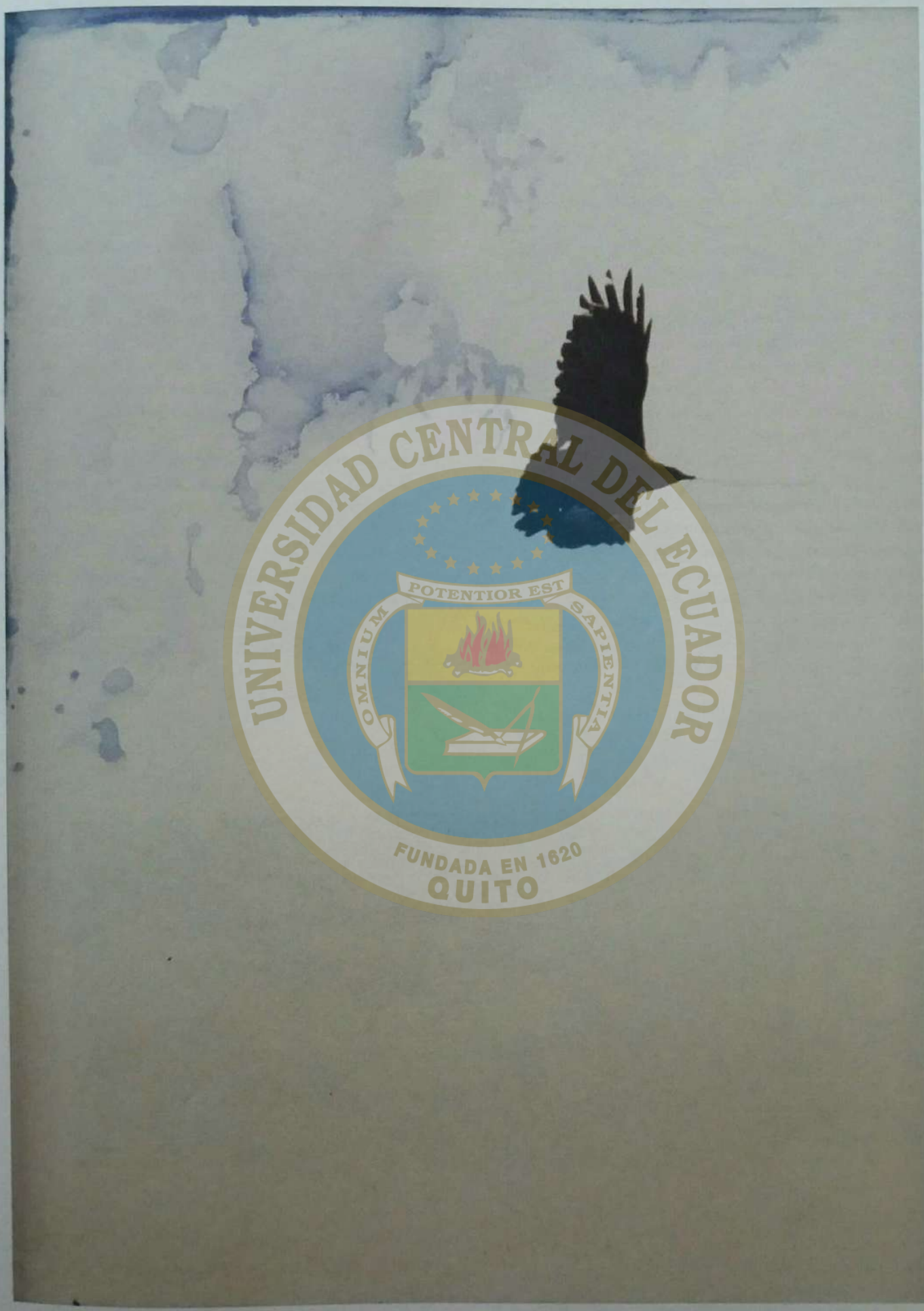
Querida amiga:
[...] Los cuervos que escuché esta mañana
me apresuran a ocuparme de todas las cosas
celestiales: acepte un amoroso graznido de una
amiga anónima.
Emily Dickinson, en una carta a a esposa de Edward Tuckerman, de Amherst (Massachusetts), abril de 1885

Aunque sean corrientes en todas partes, es inevitable que los cuervos y los grajos conserven un halo misterioso. Como ángeles caídos venidos a equilibrar el orden natural de los derechos, se pavonean y revolotean por los paisajes del desierto y el ártico, los trópicos y las extensiones urbanas, sobre tierras de labranza cultivadas y el cambiante territorio de la imaginación humana. No resultan discretos, se muestran con descaro. Son tan destructivos como útiles. Sus comunicaciones, anunciadas por los graznidos, agudos y broncos, pueden apresurarnos a ocuparnos de las cosas celestiales o parecer molestos, perturbadores y subversivos del statu quo. Como el mítico Cuervo que los indios de la Costa Noroeste del Pacífico de Estados Unidos conocían como «Jefe Real», el «Gran Inventor» o «Aquel cuya voz ha de obedecerse» (Marzluff, 112), los cuervos y los grajos son pastores de los misterios velados. Producen en nosotros un espíritu elemental de plumaje negro, un *daemon*, que contesta a sus llamadas con un fuerte, ronco y alegre graznido de reconocimiento.

Durante más de 12 millones de años, los cuervos y los grajos han empleado su magnífica inteligencia en el arte de vivir del cuento. Son consumados oportunistas. Buscan y encuentran. Agarran o roban. No esperan por fuerza a que se les abran las puertas o cualquier otra cosa, pues lo hacen por su cuenta, con sus macizos picos parecidos a cuchillos. Su capacidad para la fabricación de herramientas y un lenguaje complejo despiertan nuestra admiración. Su brillante y maliciosa explotación de la cultura humana suscita nuestro resentimiento. Han adquirido notoriedad como aves carroñeras y macabras que hurgan en los residuos y sacan los ojos de los cadáveres a picotazos. Saquean los huevos y los polluelos de otras aves cantoras y destrozan implacables a las aves raptoras depredadoras de los suyos. Les encanta deslizarse sobre el lomo o el vientre por la pendiente de una montaña nevada, robar la colada de un tendedero, cantar a dúo con sus parejas, tomar el sol, untarse la piel con aceite de hormiga triturada, montar frenéticas exhibiciones de vuelo, encontrar brillantes tesoros, ocultarlos y pensar en ellos con ternura.

Nunca comprendemos las aves en toda su magnitud. Trastornan nuestras tentativas de hacerlo, de la misma forma en que estafadores, chamanes, magos y héroes culturales a los que encarnan en el folclore y los mitos subvierten nuestras más fervorosas ideas de la superioridad humana, cuestionan lo que constituye la realidad de lo sagrado o lo profano y reorganizan nuestro paisaje moral. Piense en el progenitor y chamán Cuervo, que da a luz a los seres humanos sonsacándolos fuera de su valva (de almeja), les roba la luz del día con engaños o combate al halcón de la noche para llevarles fuego y agua, les enseña a sembrar semillas y a cazar, y luego juega con sus criaturas y de vez en cuando las mata y se las come. Así mismo proceden los demonios cuervo o grajo encaramados

1. Con las alas redondeadas «remando» sobre un cielo blanco, un cuervo solitario navega por un mar de nubes. *Sin título*, de Joseph Cornell, *collage*, 1970. Estados Unidos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

en las puertas abiertas de nuestra psique, nos roban tesoros de lugares secretos, nos sonsacan de nuestro estrecho y convencional caparazón y nos confunden, nos hacen caer, nos deprimen y a veces nos devoran, todo ello sin piedad. Los famosos cuervos Hugin y Mugin (Pensamiento y Memoria) del dios escandinavo Odín recorren los nueve mundos como si fueran chamanes, fisgoneando e indagando bajo la superficie de las cosas a fin de llevar la verdad oculta a oídos del dios. El Pensamiento y la Memoria que se llevan a picotazos nuestras ilusiones y pretensiones propias nos pueden afectar a veces como «inexorables, torpes, cadavéricas y ominosa(s) ave(s) de antaño» (Poe, *El cuervo*). Después de todo, el artífice conocía la fase alquímica de la *nigredo* como el cuervo o la cabeza de cuervo/grajo (*capus corvi*). Los representan las imágenes de un cuervo encaramado en el hombro de un esqueleto erguido sobre un Sol negro o de aves hurgando en un campo de cadáveres humanos, y evocan la mortificación en su sentido más profundo, el de reducirse a lo esencial de la verdad psicológica.

Aunque el cuervo era también el ave adivinatoria de Apolo, no fue tanto el cegador dios del Sol, sino la consciencia apolínea la que se enamoró de la Doncella Cuervo, oscuridad y luz de la luna. Las aves nos orillan a una forma de estar en el mundo establecido en un tipo diferente de consciencia. Como el cuervo o el grajo de tres patas de las iconografías china y japonesa, que se sientan en el centro del Sol, ese tipo de consciencia guardará cierta semejanza, a la vez astuta, pilla, compasiva y juguetona, con las enigmáticas aves.

Dickinson, Emily. ***Selected Poems and Letters of Emily Dickinson.*** Nueva York, 1959. / Marzluff, John M. y Tony Angell. ***In the Company of Crows and Ravens.*** New Haven (Connecticut), 2005. / Poe, Edgar Allan y Richard Wilbur. ***Poe; Complete Poems.*** Nueva York, 1959. / Seton, Ernest Thompson. «Wild Animals I Have Known», 1898. Citado en Savage, Candace (ed.). ***Crows: Encounters with the Wise Guys.*** Vancouver (Canadá) y Berkeley (California), 2005.



2

2. Como caracteres cuneiformes impresos en el Sol, un gregario conventículo de cuervos es representado con elocuentes y precisos detalles, *Cuervos*, sección de biombo, tinta y oro sobre papel, periodo Edo (1615-1868), Japón.


REINO ANIMAL

Halcón

El clarividente halcón de largo vuelo fue una de las primeras imágenes de la monarquía en Egipto y en la cultura humana. Sus alas extendidas evocaban la gran amplitud del cielo. Sus fieros y redondos ojos sugerían el Sol y la Luna. Su pecho moteado se parecía a las nubes ligeras como plumas que puntean el empíreo y su respiración se equiparaba con los vientos. Por lo tanto, el halcón era emblema del dios supremo o «el distante», y el rey era el representante o la encarnación terrenal del dios (Frankfort, 37). El Horus Halcón al final se convirtió en el título de la dignidad real y la «personificación del poder divino y real» (Quirke, 61).

Este elegante halcón invoca con facilidad dicho simbolismo. Al dar vueltas y después caer de los cielos como una bala plumada, un halcón alcanza velocidades superiores a 320 km/h para romper el cuello de su presa de un solo golpe, lo que lo vincula con las imágenes de la clarividencia sobrenatural, la vigilancia experta y el ataque relámpago, que también han expresado, para algunos, la idea de la guerra como un poder que se abate sobre otro. Tan lejanos como cercanos, los halcones construían su morada en la parte superior de los antiguos palacios y templos de Egipto, tal y como lo hacen hoy en día en los edificios urbanos altos. Los escultores representaban el halcón encaramado en la nuca del faraón, acariciándole de forma protectora la cabeza con sus largas alas apuntadas, lo que sugería una intercesión protectora de una región celestial. A veces la forma del halcón aparecía coronando el palacio, representada como el *serej* rectangular, en donde residía el faraón, o subyugando a los rivales del rey bajo sus impresionantes garras. Con sus extraordinarias facultades visuales, el halcón puede reconocer objetos pequeños a más de 1,5 km de distancia; sus inmensos ojos esféricos son treinta veces más sensibles al color que los nuestros y están equipados con una fóvea doble para lograr una auténtica percepción estereoscópica. Lo que para los ojos humanos es el borroso vuelo de una libélula se registra en la mente del halcón a una velocidad cuatro veces menor, lo que le ayuda a aturdir a su víctima en pleno vuelo (Macdonald, 21s). Mientras que otra criatura predilecta de la iconografía egipcia, la cobra, es la representante telúrica del ojo fiero, penetrante y ardiente del Sol, que puede «levantarse» en violenta defensa, el halcón es la forma celestial, y a veces ambos se representan juntos como el dios supremo y el rey. Pero el ojo del halcón es el ojo del Sol primigenio que protege de las aguas de la desintegración.

El halcón peregrino recibe su nombre del término latino *peregrinus*, que significa 'forastero' y, por lo tanto, 'errante', lo que hace del halcón espíritu de la peregrinación, que boga con sus alas ahusadas de la misma forma que el Sol surca sobre el cielo y el barco solar navega adentrándose en la noche y el inframundo, o la consciencia cruza las extensas aguas que conducen al inconsciente. El peregrino representaría el vuelo de la intuición que muestra el camino que conduce a los distantes lugares de la experiencia, de forma muy parecida a la del halcón, que ha hecho sus propios desarrollos en la dispersión global y las rutas migratorias de hasta cerca de 29.000 km de largo (Slater, 54) entre Siberia y Sudáfrica o entre Alaska y Argentina. Debido a su capacidad para volar alto, viajar por todas partes y ver incluso la luz ultravioleta, en los mitos el halcón es un mensajero que reside entre los mundos terrenal y sobrenatural. Las esculturas del halcón en las perdurables estelas de piedra situadas en los emplazamientos mortuorios de Egipto ayudaron a garantizar el renacimiento del faraón, pues en cuanto el Horus Halcón emergió triunfal de la oscuridad y la muerte al amanecer, también ascendió a la eternidad el *ba* del faraón fallecido, su alma con cabeza de halcón (Lurker, 49). Sus afiladas y poderosas garras clasifican al halcón entre las aves raptoras; los místicos han equiparado el vuelo en espiral ascendente del halcón con la ascensión contemplativa y consideran su espectacular picado en pos de su presa como el espíritu que se apodera del corazón humano. En el hinduismo, el halcón es el que roba en la morada celestial de sus guardianes el divino soma y lo lleva en volandas desde el reino eterno de la psique a la consciencia de los seres humanos.

Frankfort, Henri. ***Kingship and the Gods.*** **Chicago, 1978. [Trad. esp.:** ***Reyes y dioses.*** **Madrid, 1998.] / Lurker, Manfred.** ***The Gods and Symbols of Ancient Egypt.*** **Nueva York, 1980. [Trad. esp.:** ***Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo.*** **Barcelona, 1991.] / Macdonald, Helen.** ***Falcon.*** **Londres, 2006. / Quirke, Stephen,** ***Ancient Egyptian Religion.*** **Nueva York, 1992. [Trad. esp.:** ***La religión del antiguo Egipto.*** **Madrid, 2003.] / Slater, P. J. B.** ***Encyclopedia of Animal Behavior.*** **Nueva York, 1987.**



Descubierta dentro de una de las primeras criptas mortuorias de Egipto, la imagen inscrita muestra al faraón como serpiente de aguda vista vigilada por la visión, la velocidad y el poder del halcón divino. *Estela del Rey Serpiente*, durante el reinado del Rey Serpiente, I Dinastía (c 3000 a. C.). Egipto.

Búho/Mochuelo/Lechuza

La primera imagen conocida de un búho tiene una antigüedad de unos treinta mil años y apareció en la pared de piedra caliza de la cueva Chauvet, en la Francia meridional. Con sus plumas en las orejas, su cara redonda y su cuerpo con listas verticales, la imagen sugiere en gran medida el gran búho real que era corriente en aquel entonces en el continente eurasiático. Estos búhos son las mayores rapaces de la noche, como las águilas lo son de día. Con ojos y oídos que perciben en la oscuridad casi completa y alas con puntas dotadas de suaves plumas para tener un vuelo sigiloso, esperan en silencio a su presa y la capturan con extraña brusquedad y resolución (Terres, 664). Su «sonoro úú-o o acentuado en la primera sílaba, de la que deriva el imaginativo nombre *Uhu* en alemán de la especie, tiene un gran alcance» y un sonido melancólico y obsesivo y «su risilla tonta, su risa, su gruñido y su parloteo» (Voous, 91) en la comunicación sexual evocan una mágica cualidad semihumana. Al ser cazadores nocturnos, los búhos rara vez se ven de día, pero cuando aparecen parecen mirarnos fijamente con una intensidad humana y una atención concentrada.

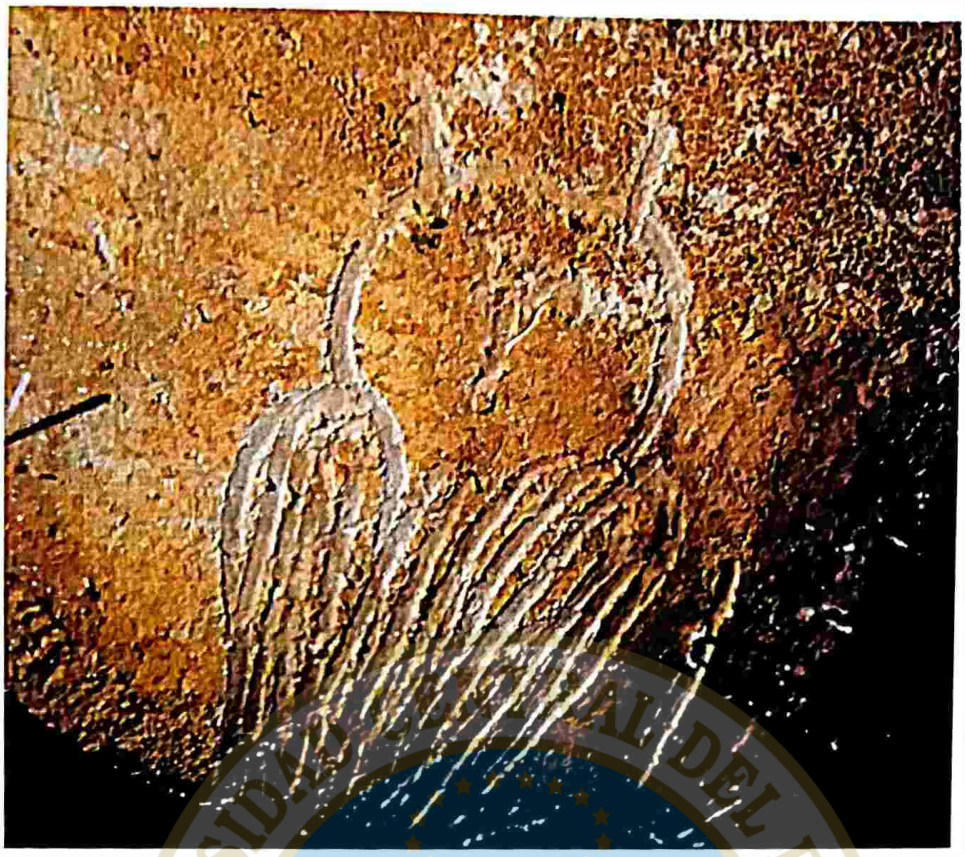
Los búhos tienen una visión aguda en extremo, provista por unos ojos situados en cuencas óseas que no pueden moverse. Su cabeza compensa esta inmovilidad al ser capaz de girar más de 240 grados en ambas direcciones e invierte el sentido de giro con tal sutileza que algunos observadores han tenido la ilusión de que los persigue formando un círculo completo. Bien disfrazados con su plumaje en sus hábitats naturales, no suelen perseguir sus presas desde muy lejos, y a menudo se colocan en una rama cercana o una situación elevada mientras esperan a abatirse cuando ven o escuchan a los animales pequeños debajo de ellos. Así pues, no es sorprendente que los búhos se hayan convertido en símbolos tanto de la consciencia penetrante —el invisible vidente en la oscuridad, el ave de habilidad astuta que acompaña a Atenea (diosa griega de la civilización y protectora de Atenas)— como del poder aturdidor de la muerte: terror mortal al furtivo visitante nocturno.

En Alemania y Europa del Este se cree que un búho que se posa en una vivienda o una granja prevé una muerte inminente y esta asociación se extiende por la mayor parte del mundo incluso, por ejemplo, a la alianza de la mitología amerindia del búho con el Hombre Esqueleto, el dios de la muerte. Pero con la misma frecuencia los poderes de la muerte son también los de la transformación y el búho está vinculado de forma simbólica a la renovación de la vida que en los mitos está implícita en la muerte. Una de estas asociaciones más acusadas se halla en las imágenes de la Gran Diosa con rasgos de búho o acompañada de búhos. Como apunta Marija Gimbutas, hay muchas imágenes de ese tipo, en la alfarería y la escultura y otros artefactos creados durante un periodo de varios milenios, tanto prehistóricos como posteriores (Gimbutas, 190). Puesto que la Gran Diosa da la vida, también la quita en el ciclo eterno de la muerte y la regeneración. Comunica la sabiduría de la evolución de que cada criatura viva debe renunciar a su petición de tiempo para que pueda vivir la siguiente generación.

Estos vínculos tempranos del búho con la fecundidad femenina y la regeneración así como con la muerte sugieren que las cualidades positivas de Atenea como mecenas de las artes marciales y civilizadas están varadas en la sabiduría más antigua de la diosa para quien la muerte es la tierra de la vida en la misma medida en la que la oscuridad es el lecho del día. Hoy en día solemos calificar el sabio búho de sagaz y listo, pues ve y oye en la oscuridad con una vista tan aguda como la de Atenea, pero la profundidad de la sabiduría de esta ave no solo incluye la habilidad de iluminar lo oscuro sino también la de vivir en la oscuridad ella misma.

La ambivalencia de una criatura que ve y oye con un talento sobrehumano y captura a su presa de noche a hurtadillas da lugar a imágenes de misterioso poder. El búho es íntimo de las brujas y el mundo de la magia. También es el compañero habitual de los chamanes, a quienes ayuda a invocar a los espíritus. «Los chamanes siberianos e inuit los consideran espíritus serviciales, fuente de una ayuda y una orientación poderosas, y llevan sus plumas en las gorras y los collares» (EoR, 11:144). En el folclore, la tradición y la mitología tribales, la historia natural del búho nos invita a imaginar lo que yace más allá del velo del crepúsculo.

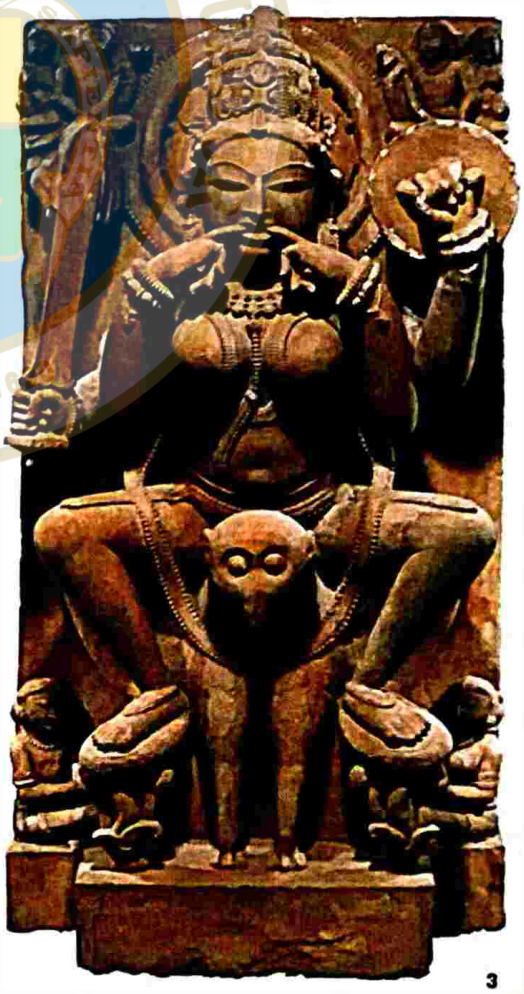
Chauvet, J. M., E. B. Deschamps y C. Hilaire. *Dawn of Art: The Chauvet Cave, the Oldest Known Paintings in the World.* Nueva York, 1996. / Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess.* San Francisco, 1989. [Trad. esp.: *El lenguaje de la diosa.* Oviedo, 1996.] / Terres, John K. *The Audubon Society Encyclopedia of North American Birds.* Nueva York, 1980. / Voous, Karel H. *Owls of the Northern Hemisphere.* Cambridge (Massachusetts), 1989.



1



2



3

1.Primera imagen conocida de un búho, hallado en una cueva de la Francia meridional por Jean-Marie Chauvet y sus colegas en 1994. C 30.000-32.000 años de antigüedad, cueva Chauvet, Francia.

2. La diosa Atenea y su mochuelo. Dos caras de una moneda de plata, siglo V a. C., Grecia.

3.Diosa esotérica montada en una lechuza que quizá sea una representación de una yoguini. *La ruidosa*, siglos X-XI, Uttar Pradesh, India.

Águila

[...] mientras el águila-madre
recorre sus mismos montes, grita su mismo
grito bello y solitario y nunca
se cansa; sueña los mismos sueños,
y oye por la noche las sacudidas y el estruendo
de los desprendimientos de rocas en las
gargantas
de estas montañas vivas.
Robinson Jeffers, ***Los picos de las águilas***

[...] y cuando volví
a las negras laderas después de que el incendio
pasara, un águila
estaba encaramada en la cima de un pino
quemado
insolente y ahíta, camuflada en las tormentas
plegadas de sus hombros.
Robinson Jeffers, *Fuego en los montes*

Podría ser una aurora primitiva. Un águila se posa en un poste que emerge de las oscuras aguas ondeantes; la roja esfera del Sol se eleva sobre los lejanos montes en una suave difusión de calor y luz. La magnífica ave y la majestuosa esfera son equiparables, cada una evoca la ascensión soberana, la ferocidad de la naturaleza y la lucha solitaria y heroica contra los poderes de la disolución.

Desde la época de las civilizaciones primigenias, la grandeza del águila ha inspirado comparaciones con el Sol y las divinidades sobrenaturales del relámpago y la tormenta, con los dirigentes terrenales y las naciones imperiales. Es difícil no sentir un temor reverencial al ver a un águila posada en la cumbre. El sonido de sus alas, con una envergadura de 1,80 m a 2,40 m, es como la ráfaga de los vientos poderosos o el estampido del trueno. Los sioux oglala sintieron la presencia del Gran Espíritu en el águila, porque se remonta más alto que cualquier otra ave y en la forma sagrada del círculo (Brown, 33). Las alas de los ángeles, esos mensajeros de resuelta mirada y visión trascendente, son alas de águila. Se nos lleva, de manera metafórica, en las alas de las águilas a través de las nubes tormentosas, sobre los efectos destructores de la borrasca para que sobrevivamos y nos beneficiemos de las fecundas consecuencias de la inundación y el incendio de la maleza. El enorme nido de ramas, ramitas y hierba secas del águila en la cima de un árbol o un peñasco es el emblema de la «aguilera» del espíritu, la perspectiva sublimada y la opinión dominante.

El águila, que es el halcón de mayor tamaño, con sus fuertes patas y grandes garras curvas, es una rapaz agresiva, una cualidad que hemos convertido en parte ambivalente de su simbolismo. El águila imperial de los aztecas tenía su propia sociedad de guerreros y a los corazones de los guerreros enemigos se los sacrificaba al Águila del Sol (DoS, 324-325). Sin embargo, el pico ganchudo del águila que desgarra la presa sostenida con sus patas también coloca con delicadeza trocitos de comida en las bocas de los hambrientos polluelos, cuya incubación y alimentación comparten los padres monógamos, que vuelven

1. *La gran águila solar*, de Chong Hong-Nae, acuarela y oro sobre seda, 1720, Corea.

2. Águila marina de cola blanca en pleno vuelo, Noruega.



1



2

al mismo nido año tras año. Las parejas apareadas o los grupos de águilas juegan a lanzar y atajar la presa en el aire, o dan vueltas de campana, caen en picado, e incluso enlazan las garras en notables exhibiciones acrobáticas de fuerza y vitalidad. A las águilas culebreras que arrebatan su presa se las ha mitificado como la victoria de las fuerzas solares sobre las de lo abismal y telúrico. Garuda, el águila divina del hinduismo que «arde con el calor del sol candente», ataca a la serpiente como «vivificante líquido de la tierra del todo nutricia» (Zimmer, 75).

Con todo, así como el águila y la serpiente son aspectos del supremo Vishnú, el dominio mítico de la primera incluye las aguas celestiales que refrescan y se mezclan con las de la tierra, las cuales a su vez se evaporan para llevar humedad a los cielos. Un mito iroqués cuenta cómo Oshadage, la Gran Águila del Rocío, transporta un lago de rocío en su lomo que lleva agua y vida a la tierra tras el incendio que agosta. La divina águila con cabeza de león Imdugud de los mitos asirio-babilónicos extiende las alas tras una sequía y cubre los cielos de nubes cargadas de lluvia (EoR, 4:533).

En la alquimia, al águila se la define como la ascensión del espíritu desde la materia prima, una forma de describir cómo alza el vuelo y puede desaparecer con facilidad en el éter, cuando el conocimiento se separa del caos emotivo. Los alquimistas creían que al ascenso debía contestarle su opuesto, lo que significa que nuestras luces más encumbradas han de descender a una encarnación armoniosa para aplicarse. Así, se suponía que el águila mítica del espíritu, a la que inspiraba el pigargo que se zambulle desde el cielo soleado en el océano o río y vuelve a emerger, volaba hasta el Sol ígneo para casi quemarse, solo para sumergirse en las aguas profundas de la vida henchida y resurgir renovada como el ave fénix.

Brown, Joseph Epes. ***Animals of the Soul: Sacred Animals of the Oglala Sioux.*** **Rockport (Massachusetts), 1997. [Trad. esp.:** ***Animales del alma: Animales sagrados de los oglala sioux.*** **Palma de Mallorca, 1994.] / Zimmer, Heinrich.** ***Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation.*** **Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.:** ***Mitos y símbolos de la India.*** **Madrid, 1995.]**

3

3. *Guerrero águila azteca*, símbolo del Sol, del Templo Mayor, 1480, México.



REINO ANIMAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pavo real

La extravagancia de la naturaleza ha hecho al pavo real casi más mítico que real. Como el fénix, es un ave solar. Su reluciente cola es el emblema del expansivo y ardiente descenso del Sol y su brillantez expuesta en forma de abanico, de la oscuridad al alba. Ave de la inmortalidad, el pavo real entroniza a los mortales, sus múltiples «ojos» sugieren su visión sin par y el eterno que todo lo ve. Hay un viejo refrán hindú que reza que el pavo real tiene «las plumas de un ángel, el andar de un ladrón y la voz de un demonio». La maravillosa cola sirve de alarde en el ritual de cortejo, pero también resulta pesada y ostentosa, y hace al pavo real vulnerable a los depredadores y a los moralizadores que ven en ella un ejemplo de orgullo y pecado. El cauteloso contoneo del pavo real es, por supuesto, un medio para mantener el equilibrio mientras lleva su magnífica carga.

Y la cola es deslumbrante. En la Antigüedad, el pavo real significaba el renacimiento, y el arte cristiano primitivo adoptó su imagen como símbolo de la resurrección. Las parejas de pavos reales acompañaban al cordero en los sarcófagos cristianos. Las versiones renacentistas de la adoración de los Magos o de la Anunciación presentaban a un pavo real encaramado en el techo, lo que significaba los acontecimientos favorables que quedan por revelarse. El pavo real muda la pluma en otoño y, después de permanecer sin adornos durante muchos meses, adquiere su brillante plumaje en primavera, hecho que halló correspondencia en la época penitencial de la Cuaresma que precede a la renovación pascual. Había una antigua leyenda de que la carne del pavo real no se corrompía, así que se lo llegó a identificar con el divino cuerpo de Cristo. La alquimia reivindicó la misma carne y la imaginó como un tipo de alimento arcano, una materia psíquica que se podía asimilar para encarnar y alimentar al sí-mismo imperecedero.

Originario de la India, el pavo real fue recibido como una maravilla por todo el mundo antiguo. Las cortes de Bizancio y Roma asignaron el pavo real a la emperatriz, de la misma forma que el águila era el ave del emperador. Para los griegos, que protegían el ave para garantizar su propagación, el pavo real pertenecía a Hera, la reina del Olimpo, la Juno romana. Ovidio relató cómo Mercurio asesinó a Argos de los cien ojos, a quien Juno había reclutado para espiar a la doncella Ío, una de las conquistas de Zeus: «Así Argos quedó postrado y toda la luz en todos aquellos ojos se apagó para siempre, cien ojos, una oscuridad. Y Juno recogió los ojos y los sujetó a las plumas de un ave suya, el pavo real, para que la cola del pavo real esté cubierta de joyas [...]» (Ovidio, 25). Iris, la mensajera de los dioses, el arco iris, comparte los mismos colores iridiscentes que la cola del pavo real, la *cauda pavonis*, señal de la síntesis naciente del cielo y la tierra, el propósito del *opus*.

Al evocar una nueva percepción que puede transformar lo que se considera tóxico en un medicamento curativo, se decía que el pavo real transmutaba el veneno de la serpiente en las plumas azules de su garganta y la astucia del reptil en los «ojos de la sabiduría» de su cola (Beer, 85). La garganta del divino Siva se había puesto de un azul de pavo real cuando se tragó y purificó el veneno del océano primordial. La epopeya india, el *Ramayana*, relata cómo Indra, el dios de las tormentas, se transformó en pavo real para esquivar al demonio Ravana y después premió al ave con cientos de ojos en las plumas y la facultad de matar serpientes. De hecho, es el ave la que vence el ardiente veneno y la sequía abrasadora. Los graznidos del pavo real anuncian el monzón indio, el tiempo del celo y el crecimiento exuberante; las imágenes líricas de la temporada lo representan con las suntuosas plumas abiertas en abanico y bailando bajo la ansiada lluvia.

Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston, 1999. / Ovidio. *Metamorphoses*. Bloomington (Indiana), 1955. [Trad. esp.: Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona, 2002.]

1. Myo'o (Vidyaraja) descendiendo del cielo sobre un pavo real. *El Rey Pavo Real*, pintura en rollo colgante, dinastía Song del norte, siglo XI, China.

2. Pintura mogol que representa un pavo real matando una serpiente, mientras lo observa una hembra de su especie. Ave nacional de la India, el pavo real es un legendario asesino de serpientes. *Pavo real*, atribuible a Ustad Mansur, Nadir al-Asr, 1610, India.

3. Un pavo real aparece en el alambique de cristal, lo que significa el alba dorada, el clímax del *opus*. *El pavo real*, ilustración del manuscrito *Splendor Solis*, o Esplendor del Sol, de Salomón Trismosin, escuela de Núremberg, c 1531-1532, Alemania.



1



2



3

Simio/Mono

Resulta fácil comprender por qué, a lo largo de nuestra historia, los monos y los simios han sido objeto de nuestras proyecciones y, por consiguiente, de nuestra adoración, admiración y a veces de nuestras mofas. Sus costumbres sociales, apariencia física, desarrollo mental, comportamientos y talentos han hecho tentadora y acertada la comparación con nosotros mismos. Casi todas las pautas de organización social relevantes se dan en el ámbito de los monos y los simios menores (gibones) y mayores (orangutanes, gorilas, chimpancés y bonobos) del antiguo y nuevo mundos. Nos identificamos con un mono pequeño bajo la luna llena en la selva amazónica que grita con tristeza en lo alto de los árboles y busca una compañera para toda la vida. Y, sin embargo, mientras se columpia asido a las sombras del árbol ancestral de la humanidad, el mono habla a las ambivalentes fantasías e imágenes de nuestros orígenes animales, a su romántica perfección prístina, a la ridícula e inculta hilaridad de los instintos y a las payasadas de nuestra «mente de mono». El mono es una criatura revoltosa que, no obstante, busca un código de conducta (como los famosos tres monos sabios que «se niegan a escuchar maldades, a decirlas y a verlas»); encarna la condición del género humano, atrapado entre la amoralidad, la literalidad de la expresión instintiva y el impulso hacia la evolución social y emocional.

Inmortalizado en la mitología maya por haber sido la única criatura que sobrevivió a la destrucción de la creación por parte de los dioses; venerado en el antiguo Egipto como Tot, amigo de los muertos y espíritu de la sabiduría que apoya al faraón, y elevado en la India como el dios Hánuman, 'el de mandíbula recia', guerrero inerme y perfecto, hijo del viento que mueve montañas, en muchas culturas milenarias el listo e impúdico mono no tenía rival alguno. Pero, cuando el mono comenzó a extenderse sobre las sabanas teológicas del judeocristianismo y el islam, la imagen recogió las proyecciones de la lujuria, la codicia y la maldad del género humano, y se convirtió en la perversión de la obra de Dios. En un bestiario del siglo XII aparecía la opinión de que el mono entero es «vergonzoso, aunque sus traseros realmente resultan inmorales y horribles en exceso». En la Edad Media se describió a Satán como *simia Dei* ('el simio de Dios') y el arte cristiano solía representar a su demonio con un trasero semejante al del mono. En la imagen más degradada, un simio con una manzana en la boca significaba el pecado original del ser humano.

En la época moderna, mientras las hordas primigenias recorrían los paisajes del descubrimiento científico y el psicoanálisis, la imagen del mono permaneció escindida, pero se suavizó un poco, llegó a representar la verdad aleccionadora e instructiva de la teoría evolutiva y actuó como un psicopompo en el lado primitivo y descontento de la civilización y la psique humanas, aún con matices ambivalentes de represión *versus* libre expresión y con nuevas indicaciones de una cultura patriarcal asilvestrada. Además, «los seres humanos no son el "producto final" de la evolución del gran simio. Cada especie de los homínidos ha evolucionado por su propio camino distinto, aunque todas comparten una ascendencia común» (Grzimek, 225), que refuerza la máscara del pueblo africano de los makonde.

A diferencia de la trayectoria occidental, la historia budista del siglo XVI *Viaje al Oeste* o *Las aventuras del Rey Mono* cuenta el peligroso relato de un mono que acabó por convertirse en un dios. Molestia continua para el ser humano y los dioses, impedido por la embriaguez, la necedad y las pretensiones, pero no obstante en busca de la sabiduría, el mono usa sus facultades de astucia y perseverancia y su deseo vehemente de vivir para conseguir la inmortalidad y un lugar eterno en el panteón chino, como Dios de la lucha victoriosa. Como sucede con su primo, el embustero Hermes, dios de los magos y las transformaciones de la alquimia, Mono nos desenmascara como necios, pero también ofrece inmensas ventajas como personificación de la actividad instintiva.

> *El cuerpo transformado de un mono se casa con la mente humana. La mente es un mono, esto, la verdad profunda.*
> Wu Cheng'en, *Viaje al Oeste* (o *Las aventuras del Rey Mono*)

Allan, Tony, Charles Phillips y John D. Chinnery. *Land of the Dragon: Chinese Myth*. Ámsterdam, 1999. / Freud, Sigmund y James Strachey. *Civilisation and Its Discontents*. Nueva York, 2005. / Grzimek, Bernhard, et al. *Grzimek's Animal Life Encyclopedia: Mammals, I, III, V*. Detroit, 2004. / Mercatante, Anthony S. *Zoo of the Gods: Animals in Myth, Legend, & Fable*. Nueva York, 1974.



1



2



3

1. Máscara utilizada como parte de las ceremonias de baile iniciáticas para ocultar la identidad del bailarín. Escultura, madera y pelo humano. Pueblo makonde, principios del siglo XX, Mozambique y Tanzania, África.

2. Dios hindú Hánuman, dirigente del gran clan de los monos, erguido sobre un pedestal de dos lotos. Bronce, siglo XI, Tamil Nadu, India.

3. Estatua de un mandril rezando, que protege una figura real. Piedra, Imperio Nuevo, 1550-1295 a. C., Egipto.

Elefante

La bañista solitaria adoraba el Ganges a su manera, no como una suplicante humana sino como una criatura nacida del agua. En un momento dado retozaba en el río sagrado, chapoteando y rociándose con inocente placer, y después de repente se desplomó y dejó que el río la cubriera, débil como un canto rodado, y peinada y esculpida por la corriente.
Stephen Alter

Nuestro recién surgido pacto con los elefantes [...] requiere nada menos que un cambio fundamental en la forma en la que consideramos a los animales y, por extensión, a nosotros mismos. Requiere [...] una nueva «psique transespecie», un compromiso de trascender el marco antropocéntrico de referencia y, en efecto, ser elefantes.
Charles Siebert

En arquitectura, la altura y la masa tienen un maravilloso efecto porque sugieren de inmediato una relación con la esfera en la que reposa la estructura y, por consiguiente, con el sistema gravitatorio.
Ralph Waldo Emerson

Casi todo lo relacionado con los elefantes africanos y asiáticos (la última especie sobreviviente de su tipo) tiene proporciones enormes: su imponente arquitectura, la grandeza de sus almas, la elocuencia con la que residen en su espléndido gigantismo cada vez más vulnerable. Nacieron con pies acolchados que están en armonía con las vibraciones de la Tierra, tienen mil tipos diferentes de células olfatorias y táctiles con sus trompas, viajan con sigilo y agilidad por las cambiantes superficies de las selvas pluviales y estribaciones de las montañas, de la sabana africana y la periferia de los desiertos, de los bosques rurales de un santuario en Tennessee y las vistas de los sueños de la psique humana. Por el camino reconfiguran la topografía, abren los espacios oscuros a la luz, eliminan obstáculos, cavan pozos para acceder a corrientes subterráneas. Disfrutan de la compañía de otros elefantes, se comunican secretos infrasónicos y se tocan la cara y los costados. Celebran y sufren. Saludan con gritos estrepitosos a los viejos amigos en sus abrevaderos preferidos. Recubiertos de lodo marrón dorado o transformados en apariciones calcáreas bajo una fina capa de polvo, encantadores al ir coronados con matas de hierba o confeti arenoso, podrían ser los arquitectos tutelares que han venido a enseñar a los menos ilustrados cómo ser elefante de verdad en un mundo que se encoge con rapidez.

Los elefantes no solo guardan una relación íntima y devota con la «esfera en la que están de pie», sino que sus primeros progenitores míticos fueron 16 elefantes que surgieron de las doradas mitades del cascarón del huevo cósmico y por siempre jamás sostuvieron la Tierra en sus amplios lomos. Sus descendientes, alados y parecidos a nubes, tenían la habilidad de cambiar de tamaño y forma a placer, atravesaban velozmente el mundo de norte a sur y de este a oeste, y estaban a sus anchas en el agua, la tierra o el aire. Incluso hoy en día, los poetas aún ven elefantes en el cielo: los enormes y oscuros nubarrones, cargados de lluvia, despiden sus colmillos de relámpagos y contestan con trompetazos profundos y sonoros al llamamiento mágico y eficaz de sus homólogos de abajo. En general, se cree que la presencia de los elefantes es propicia, asegura la fecundidad, la vitalidad y el resurgimiento de la vida física y espiritual del universo. Gaja Lakshmi (Lakshmi de los elefantes), la adorable Madre Tierra cuya benevolencia maternal hace que los jugos que sustentan la vida fluyan por cada planta y animal, aparece en los retratos tradicionales con dos elefantes, uno a cada lado, que vierten poderosas libaciones de agua sobre su exuberante figura. Ganesha, el amado eliminador de obstáculos y guardián de los umbrales, otorga riqueza material y creativa a sus devotos. Y Airavata, maravilla de un blanco lunar y seis colmillos que surgió del Océano Lácteo primordial, es la forma teriomórfica y vehículo divino de Indra, el señor de los cielos que maneja el arco iris y libera la fecunda fuerza de la lluvia.

Con toda seguridad, los elefantes también pueden epitomar la destructividad colosal. La agresividad intensificada de un toro en estado de *must* o el casi delirio de un elefante provocado por el dolor, el miedo o la rabia son los emblemas proverbiales de la furia del cuerpo y la mente. Los elefantes pueden dejar un yermo donde pacen en exceso debido a la continua invasión humana de su hábitat. Cada vez más, los elefantes se están trastornando, en lo social, lo emocional y conductual, por el trauma que suponen la caza furtiva del marfil, la caza y las matanzas de manadas enteras, pese a las sanciones gubernamentales.



1



2

1. Esta impresionante máscara africana de cabeza de elefante, tallada con la madera de una arboleda sagrada, trasmite refinamiento y energía. Praderas occidentales, Camerún.

2. A las manadas de elefantes siempre las conduce una matriarca en cuyas larga experiencia y prodigiosa memoria se destilan las complejidades de la cultura y la socialización del elefante, el cuidado, la protección y la educación de los jóvenes, así como las ubicaciones estacionales del agua y para pacer, y la constancia en todas las exigencias que hacen posible la supervivencia.

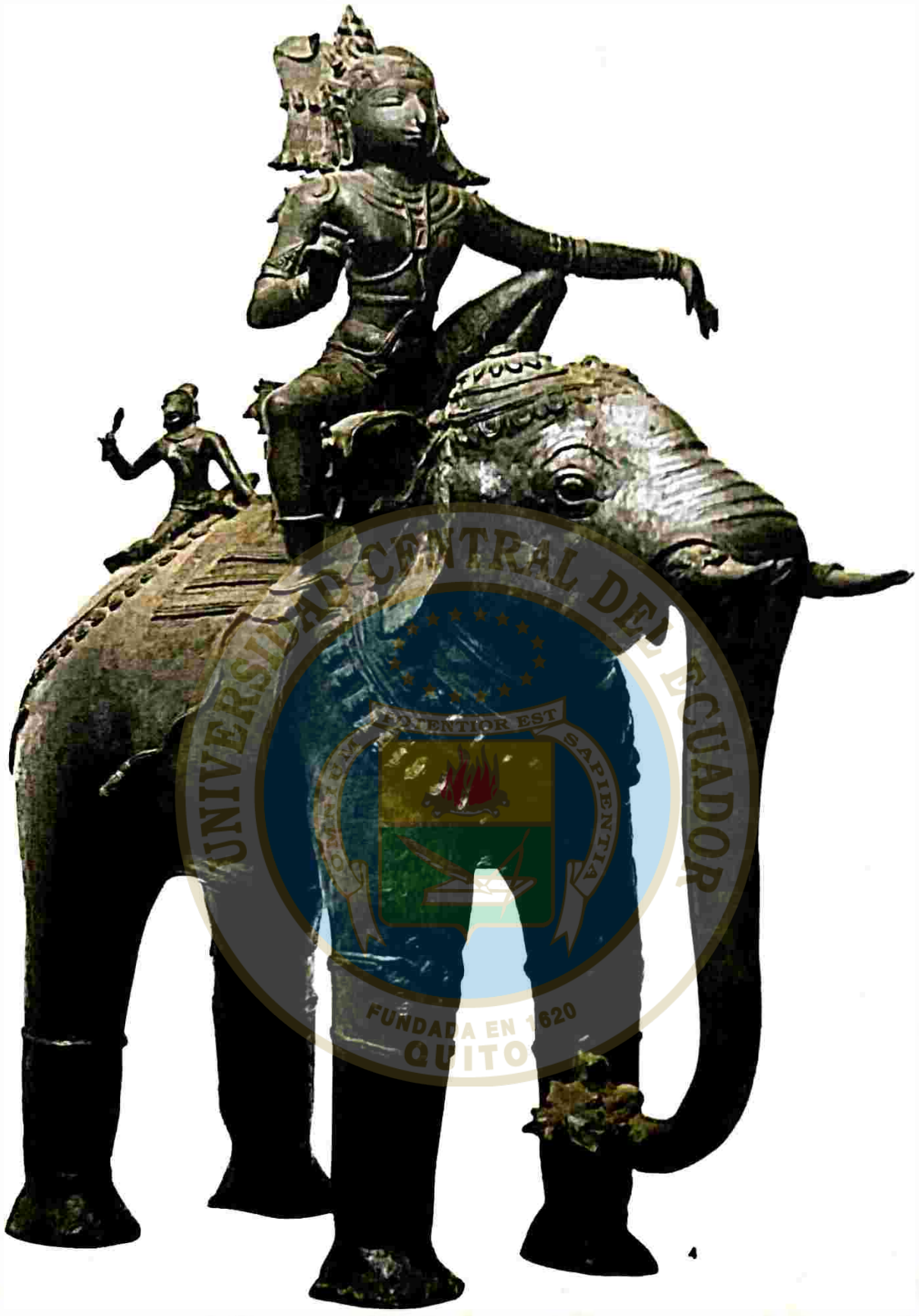
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

Compete al poder de los seres humanos dar un acomodo adecuado al tamaño de los elefantes, en todos los sentidos del término. Si les permitimos ser elefantes con sencillez y de ese modo nos enseñan también cómo ser elefantes, daremos cabida a algo grande, a algo que de otra forma languidecería en nosotros mismos. Tal como la larga evolución de los elefantes consiste, en general, en la adaptación de su gigantismo a la miriada de movimientos íntimos de la «existencia en el suelo» (Darton, 119), podríamos renunciar a nuestra abstracción de la vida terrenal y residir en nuestra animalidad más profunda. Dar cabida a los salvajes y los amaestrados. Adquirir la capacidad de eliminar obstáculos y dejar vía libre. Impregnarnos de nuestra grandeza latente: con un tamaño que no tiene nada en común con la grandiosidad de un yo henchido, sino más bien con la *gravitas:* la plenitud, la influencia, la fuerza interior de nuestra propia esencia.

Alter, Stephen. *Elephans Maximus: A Portrait of the Indian Elephant*. Orlando (Florida), 2004. / Darton, Eric. *Divided We Stand: A Biography of New York's World Trade Center*. Nueva York, 1999. / Siebert, Charles. «An Elephant Crackup?», revista de *The New York Times*, 8 de octubre de 2006. Whicher, Stephen E. (ed.). *Selections from Ralph Waldo Emerson: an Organic Anthology*. Boston, 1960.



3



2. En esta conocida representación de la concepción de Buda, su madre Maya sueña con un elefante blanco de buen augurio que desciende como una nube para entrar en su matriz. El hecho de que un espíritu elefantino ensombreciera su concepción se refleja en la sabiduría perfecta de Buda, en su amabilidad y autoridad real, así como en sus notables habilidades docentes. Relieve sobre piedra, 180-72 a. C., India.

4. Este elefante asiático, que sujeta una flor de loto en el tronco y lleva *kirttimukhas* (rostros de gloria) en las corvas, evoca las energías protectoras que sustentan la vida. Lleva al señor Alyamar, un dios local e hijo de Siva. Fundición de bronce, siglo XVI, Mali.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM ENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Grandes felinos

El rugido de regia y depredadora magnificencia es lo que convierte en «grandes felinos» al león, el tigre, el leopardo y el jaguar. Acechadores furtivos y artistas de la emboscada, despachan su presa de un solo salto y la muerden en el cuello o, si es grande, la abaten bajo la poderosa fuerza de sus ondulantes músculos. Su prestigio no procede de la velocidad sino de la fuerza y la ágil elegancia, lujuriosa sensualidad y suntuoso pelaje. Trasmiten gracia protectora y noble autoridad, y lo han inspirado todo, desde las sociedades de guerreros y la magia chamánica hasta una de nuestras imágenes de la divinidad majestuosa más antiguas e imponentes.

El juego de luces y sombras en sus preciosos mantos y su agresividad natural se reflejan en la ambivalencia simbólica. Los grandes felinos a veces se equiparan con una criatura mítica, el león con el unicornio y el tigre con el dragón, y evocan las tensiones dinámicas de la naturaleza y la mezcla de sus energías, sentimentales, espirituales y corporales. Parecidos en el carácter compacto de su ancho pecho, se mueven y cazan en la naturaleza con un sigilo y una agilidad que pueden parecer sobrenaturales. A los diferentes tipos de gran felino también se los asocia con fuerzas concretas y relaciones míticas. Los más sociables de los grandes felinos son los leones, dignatarios reales que residen en las sabanas y viajan en manada. Sus mantos leonados y la exuberante melena del macho, que rodea su cabeza como el radiante nimbo del Sol, su fiera vigilancia del territorio, que efectúan patrullando, su orgullo y la destreza de la hembra como cazadora y madre relacionan a los leones con el esplendor solar dorado, la supervivencia heroica y la magnanimidad, así como con la compasión del salvador y el soberano, parecidas a la del sol. Dibujados por los artistas rupestres hace ya treinta y dos mil años en la cueva de Chauvet, en el sur de Francia, las manadas de leones de las cavernas vigilaban y cazaban en las antiguas llanuras de forma parecida, cosa notable, a sus homólogos de hoy en día. Los leones que vivían en los márgenes del desierto de Egipto pasaron a representar los centinelas de los horizontes oriental (amanecer) y





2

1 El león de montaña, o puma, no es un «gran felino» de manera técnica porque no ruge como sus otros congéneres, pero es el único felino de su tamaño en Estados Unidos. Es solitario y nocturno, se adapta a muchos entornos y, después de haber disminuido su número durante algún tiempo, ahora está repoblando incluso el este de Estados Unidos. *Silueta de león de montaña acechando su presa*, fotografía de Chase Swift, Estados Unidos.

2. La conmovedora cabeza tallada de uno de los dos leones que sostienen el lecho funerario del Rey Tutankamón. Debido a la asociación del león leonado con el Sol, fue emblema de la resurrección. Madera dorada, c 1332-1323 a. C., Egipto.

occidental (anochecer) y las energías creativas de la disolución y el devenir (Shaw, 162). La diosa guerrera Sejmet, leona o con cabeza de leona, es el ojo vigilante y a veces rabioso del dios sol Ra; su respiración, los calientes vientos del desierto, y su cuerpo emana un ardiente resplandor (Lurker, 106). El León Verde de la alquimia, que devora al Sol, evoca cómo las furtivas y volubles energías de la psique instintiva pueden obnubilar incluso el calor abrasador del intelecto y someter la mente a violentos terrores, a la oscuridad y la decadencia.

Misterioso y fantasmagórico, el tigre se hace invisible en la selva, el bosque o los altos pastos gracias a su «mágico abrigo de pieles» con rayas irregulares en el cuerpo, diseños horizontales en las patas e intrincadas manchas en la cara (Green, 36). El tigre significa el valor y la ferocidad del guerrero, la capacidad de lanzarse a la acción en el momento crítico. En las manchas de su negra frente todos los tigres llevan un diseño idéntico al carácter chino que significa 'rey'. El tigre también pasa por las dimensiones líquidas pues ama las aguas de la charcas ocultas de la selva, el océano y los manglares (ibíd.). En las tradiciones china y japonesa tardía, el tigre es una criatura de ascendencia y descendencia montañosas, y evoca las cualidades del yin como oeste, anochecer, otoño y tierra. El tigre, que está aquí y no está, es como el espíritu o el viento, «el misterioso susurro del viento en un matorral de bambú, un sonido que tiene un encanto sobrenatural y misterioso» (Desai, 3).

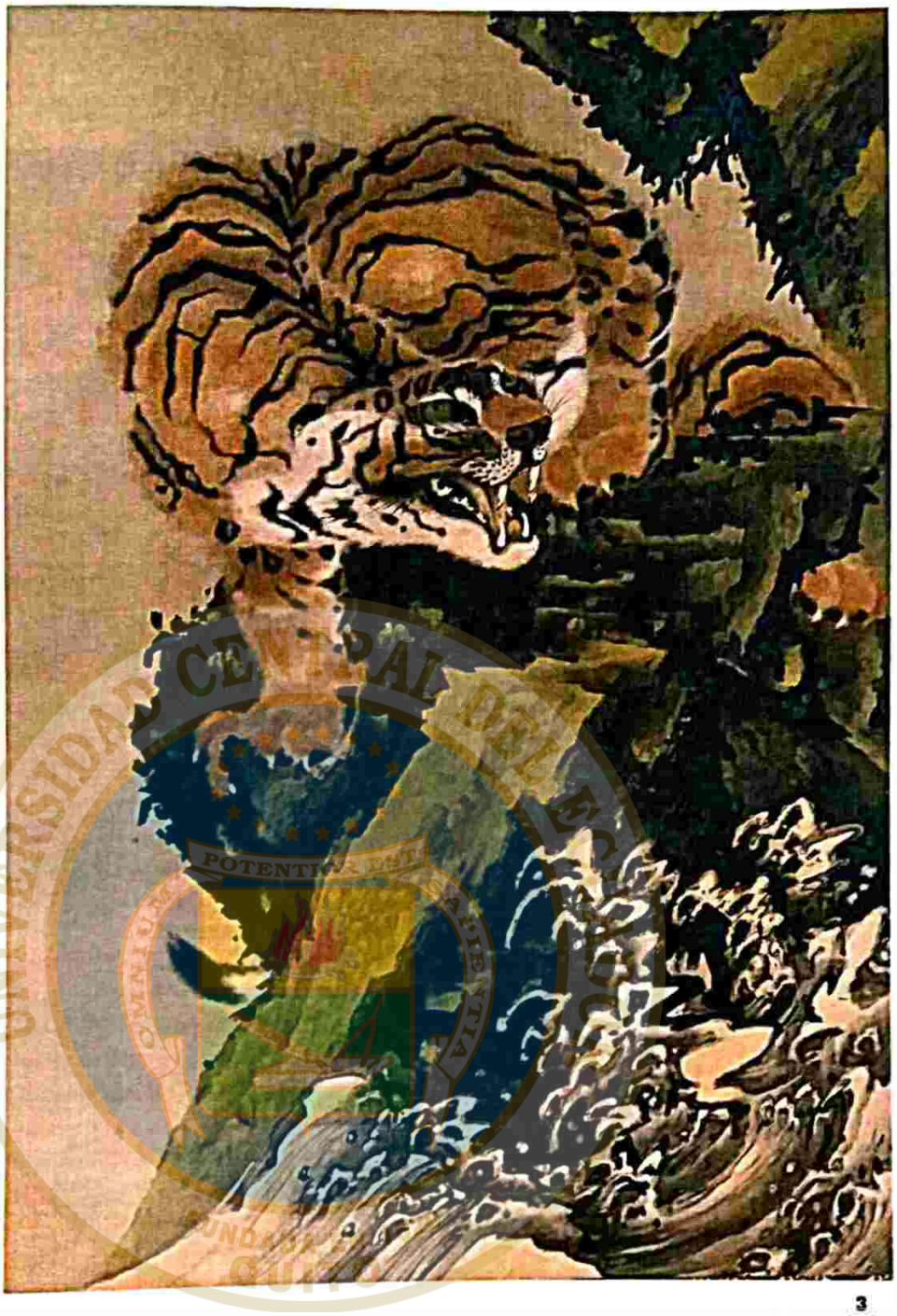
El leopardo es tímido y solitario, el más nocturno de los grandes felinos, y tan esquivo que la observación del bello leopardo de las nieves, que vive a alturas mayores de 3.000 m y al que rara vez se vislumbra en su hábitat natural, representa el propósito místico de los viajes espirituales. El leopardo puede perseguir a su presa a lo largo de grandes distancias y es ágil en extremo. Su cuerpo alargado y sus cortas y sólidas piernas lo convierten en un ágil trepador de árboles. Puede trepar por un árbol de 10 a casi 14 m con un cadáver de animal más pesado que él para ponerse fuera del alcance de los felinos competidores. Cazador arbóreo, al leopardo se lo relaciona con la magia y la forma cambiante de los chamanes, para quienes las copas de los árboles eran aberturas iniciáticas y numinosas a la tierra de los espíritus. El leopardo y su primo el jaguar han desarrollado la imaginación debido a las rosetas de sus aterciopelados mantos, presentes incluso en los leopardos negros. Al jaguar se lo asocia con el eclipse de luz, de la consciencia que sufre la inclusión en la oscuridad y los poderes misteriosos. Al jaguar, que según se cree tiene su guarida en las cuevas, también se lo vincula con el inframundo y sus misterios y transformaciones. El eco de los paisajes cavernosos se ha asociado con la voz del jaguar, así como la producción de las lluvias fertilizantes. En Sudamérica sus habilidades para la caza lo han convertido en Señor de los Animales, el amo de los espíritus.

Los grandes felinos son salvajes. Pueden devorar. Y tanto si hablamos de los animales como de los poderes vitales localizados en nuestro interior a los que encarnan, los grandes felinos necesitan un hábitat y respeto al valor y la fuerza de su presencia viva en la naturaleza. No somos su presa, pero podríamos serlo. En las imágenes en sueños como la de un gran felino que ronda por la casa, la psique nos advierte de que nos identificamos en lo físico o lo afectivo con la libido de un gran felino y necesitamos distanciarnos un poco. Reaccionar a tales impulsos matando, enjaulando o degradando a un gran felino es reprimir con brutalidad una de las encarnaciones más extraordinarias de la naturaleza: la de la agresividad creativa y el instinto soberano. La solución parece hallarse en el equilibrio y los límites.

Brakefield, Tom y Alan Shoemaker. ***Big Cats: Kingdom of Might.*** Stillwater (Minnesota), 1993. / Desai, Helen. Ensayo inédito. Avery Brundage Asian Art Museum. San Francisco, 1997. / Green, Susie. ***Tiger.*** Londres, 2006. / Lurker, Manfred. ***The Gods and Symbols of Ancient Egypt.*** Nueva York, 1980. [Trad. esp.: ***Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo.*** Barcelona, 1991.] / Shaw, Ian y Paul T. Nicholson. ***The Dictionary of Ancient Egypt.*** Nueva York, 1995. [Trad. esp.: ***Diccionario Akal del antiguo Egipto.*** Madrid, 2004.]

3. En toda Asia el tigre es el rey de los animales. En esta imagen, se lo representa con un impetuoso torrente como amplificación paralela de su poder. En Japón, el tigre se convirtió en el símbolo de los guerreros aristócratas, los samuráis. *Tigre*, de Kishi Ganku, rollo colgante, c 1795, Japón.

4. Son excelentes las esculturas del reino de Benín en Nigeria. Casi todo el arte de Benín posterior al siglo XV se creó para honrar al Oba o rey. Los leopardos, como el de esta imagen, se conservaban en altares reales y simbolizaban el poder real. Marfil y cobre, siglo XIX. Benín, Nigeria.



3



4

Oso

Hay datos que sugieren que desde el Paleolítico los seres humanos han hecho del oso un objeto de veneración mágica y religiosa. Inteligente, curioso y hábil, el oso se parece mucho a los seres humanos tanto en su apariencia como en el carácter, aunque también es salvaje y voluminoso, con su enorme cabeza, amplias mandíbulas, grandes dientes, manto lanudo y pesadas y poderosas patas con cinco garras afiladas como navajas capaces de desmembrar a su presa. Para muchos pueblos, este inmenso mamífero terrestre y carnívoro, capaz de erguirse sobre sus patas posteriores hasta alcanzar 3 m de alto, ha representado una criatura sagrada que podía moverse entre los diferentes mundos y que solía hacer de figura tutelar o ayudante espiritual de los héroes mitológicos. Algunos relatos hablan de matrimonios y mutaciones entre osos y seres humanos. Muchas tribus amerindias veían al oso como un maestro sanador que, al utilizar plantas para mantener su propia salud, enseñaba a los seres humanos cuáles eran sus propiedades medicinales (Shepard, 100). Los chamanes u hechiceros se vestían de oso e imitaban el andar osuno en sus bailes para adquirir sus poderes curativos, o adoptaban la forma del oso en sus viajes espirituales (Saunders, 76). Ponerse la piel del oso equivalía a casarse con un ser sobrehumano, un antepasado iniciador, al que se solía mencionar con respeto como «hermano» o «abuela». En las leyendas escandinavas, a los guerreros seguidores de Odín se los llamaba *berserkers* por las pieles de oso que vestían para entrar en un trance de furia incontrolable y de fuerza y resistencia sobrehumanas en la batalla.

Dotado de un inmenso poder, el oso sabe de la muerte a través de su habilidad para darla y sobrevivir a ella. Al oso se lo relaciona con los ámbitos espirituales de gran potencia y por tanto peligrosos, y es también emblemático de las drásticas repercusiones para los no iniciados que los violan. El oso es el animal de la virginal diosa cazadora Artemisa, autosuficiente como la madre osa solitaria, feroz patrona del parto, de los animales jóvenes y los niños, y capaz de desmembrar a cualquiera que se entrometa en su ámbito (ARAS, 1:97). En la alquimia, el oso corresponde a las energías afectivas del ámbito del inconsciente psíquico que pueden ser absorbentes y apoderarse de nosotros con afán destructivo, sobre todo si somos inocentes o irrespetuosos en grado suficiente como para subestimar su importancia. Sin embargo, el oso evoca por igual el aspecto maternal de la naturaleza, patente en la imagen de la osa que mantiene a sus oseznos erguidos y los amamanta, los lleva a su lomo y les enseña a rastrear y cazar con ferocidad y ternura. A las niñas atenienses de nueve años las acogía la osa Artemisa como miembros de su culto. Vestidas con pieles de oso, bailaban en el bosque y se comunicaban con sus propias naturalezas feroces mientras se instruían sobre todo en los misterios femeninos en torno a la fecundidad y el nacimiento. En los cielos, la Osa Mayor y la Osa Menor, vinculadas a la Estrella Polar, ofrecen una orientación geográfica y a los viajes místicos, y toda la bóveda celeste parece girar al unísono con el circuito de la Osa.

Debido a que el oso desaparece y regresa en su cielo de hibernación, también es un emblema de renacimiento. De hecho, los osos pardos y negros no hibernan de verdad, sino que duermen con sueño ligero durante el invierno y su temperatura corporal solo desciende unos pocos grados, así que las osas pueden parir y amamantar a sus oseznos mientras aún están enterradas en el suelo y se levantan rápido si se los molesta (Saunders, 76). Cuando salen en primavera de su «pequeña muerte», las acompañan nuevas vidas, los oseznos que nacieron tan diminutos, desnudos y ciegos que en la Antigüedad clásica se creía que eran trozos amorfos de carne hasta que sus madres «los lamían para darles forma» y así creaban el orden donde antes reinaba el caos. De modo parecido, en las sociedades chamánicas, los iniciados tenían visiones del oso como el espíritu animal que desmembraba y limpiaba, fortalecía y reconstituía sus esqueletos y sustituía de manera simbólica la vieja estructura del ser con una nueva capaz de resistir las fuerzas más imponentes no solo de la esfera mundana sino también de la eterna.

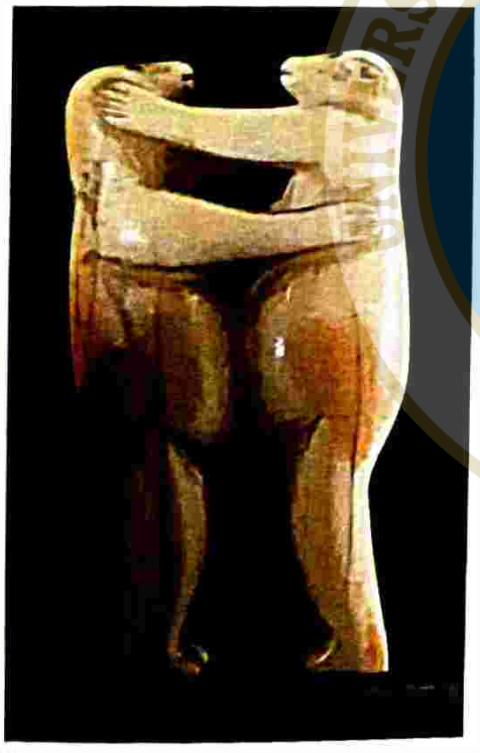
Clottes, Jean. *Return to Chauvet Cave: Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report.* Londres, 2003. / Davidson, Hilda Roderick Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe.* Baltimore (Maryland), 1964. / Saunders, Nicholas. *Animal Spirits.* Nueva York, 1995. [Trad. esp.: *Los espíritus animales.* Madrid, 2006.] / Shepard, Paul y Barry Sanders. *The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth, and Literature.* Nueva York, 1985.



1



2



3

1. Estas imágenes de un oso pueden haber servido para someter la sustancia vital del animal a la influencia de los seres humanos mediante un ritual sagrado (Clottes, 204). Pintura rupestre, c 30.000-32.000 años de antigüedad, cueva de Chauvet, Francia.

2. En este oso grizzly es patente la gran corpulencia, sello distintivo de este animal.

3. El calentamiento global amenaza la existencia de este oso enorme, poderoso, feroz y juguetón, que es casi invisible en la nieve. Su supervivencia puede depender en parte de su cruce con el oso pardo. En las tradiciones de los inuit, los osos mutan a seres humanos y viceversa. *Dos osos polares abrazados*, inuit occidentales, marfil de morsa, siglo XIX, costa noroccidental de Estados Unidos.

Lobo

Los heiltsuk creen que los lobos no se muestran a menos que intenten decirnos algo.
Ian McAllister, *Los últimos lobos salvajes: fantasmas de la selva pluvial*

Es posible que ninguna otra criatura nos haya incitado a establecer una comunión más mística con la naturaleza o a un terror más abyecto de sus oscuras realidades que el lobo. Escuchar la áspera magia del aullido de un lobo conjura paisajes oníricos en los que los lobos están reunidos en el fondo de un abismo o pasean por las desiertas calles urbanas o se asoman de manera sobrecogedora a la puerta de nuestra casa. Estos hábiles depredadores, que ocupan el nivel superior de la cadena alimentaria, evocan las vitales y nada sentimentales energías instintivas de la psique animal. Nuestras proyecciones en ellos revelan el anhelo por una (re)conexión con nuestra propia alma animal y terror que sentimos de que el encuentro ocasionará la desmembración del yo.

Los lobos son espeluznantes. Cuando atraviesan grandes distancias sobre sus delgadas patas y prodigiosos pies parecen flotar, silenciosos y espectrales, como espíritus emisarios. Las gradaciones cromáticas de sus pelajes jaspeados van del blanco y color de crema y ocre al anaranjado y marrón, gris y negro. Podrían ser transmutaciones a la forma y la corporeidad de la difusa luz de la aurora y el crepúsculo, los intervalos de transición y sortilegio conocidos en el folclore como «la hora del lobo». Esta denominación alude a las horas que estos legendarios viajeros prefieren para cazar, acompañados por cuervos. En sentido figurado, connota los recintos de lo liminal donde se encuentran y se fusionan las energías divergentes de la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, la desintegración y la reintegración.

En la mitología, a los lobos se los define como encarnaciones de las mandíbulas abiertas de la muerte y del apetito insaciable. Sobre todo en la iconografía cristiana, son los abusadores rapaces de la inocencia parecida a la de los corderos. Pero si los peligros de lo telúrico son reales, es también en lo telúrico en donde se inserta la inmediatez vital. Es el lobo, en completo acuerdo con la naturaleza, el que media en la «muerte voluntaria», que suframos la desmembración necesaria de la candorosa e inocente idealización propia de la materia oscura que transporta nuestra esencia. En la figuración teriomórfica, los lobos representan al dios del sol Apolo como poseedores de su luminosidad más oscura y más sutil a la que los alquimistas llamaban *luz de la naturaleza*. Los lobos acompañan al dios de la guerra, Marte, y connotan la habilidad de expresar con vigor y eficacia los indicios instintivos y la astucia diferenciada. Geri y Freki son los robustos compañeros lobunos de Odín, el pensativo y sacrificado dios escandinavo de la sabiduría, la poesía, la magia y la muerte. Como ellos, las fuerzas vigilantes de la naturaleza se ocupan de las horas señaladas de la llegada y la partida.

El hecho de que la loba primordial criara una civilización para que creciera nos dice mucho sobre la importancia de las energías lobunas telúricas como terreno del proceso creativo, el desarrollo cultural y nuestra capacidad de atraer las energías psíquicas de la disolución, así como el renacimiento en nuestros ciclos repetidos de transformación. Sin esas energías, a diferencia del lobo, nunca nos sentiríamos integrados en el universo.

1. La loba mítica, que comunica la vitalidad de la naturaleza con su leche maternal, amamanta a los gemelos Rómulo (el futuro fundador de Roma) y Remo. La imagen sugiere las raíces psíquicas de innumerables relatos de niños abandonados criados por lobos. Loba, etrusca, finales del siglo VI-principios del V a. C., y *Gemelos*, de Antonio Pollaiolo, Renacimiento.

2. Los atributos que los amerindios admiraban en el lobo eran su valor, resistencia y habilidad para ayudar en la caza y la feroz protección de sus crías. Efigie de cabeza de lobo, madera, c 800-1400, Cayo Marco, Florida.

3. Fenrir, uno de los lobos de la muerte gigantes de los mitos escandinavos, a quien los dioses traicionaron, ataron y acabarán por soltar para que ocasione la destrucción de lo viejo para dar paso a lo nuevo. Bronce, siglo VI, Suecia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

Coyote

Bow-wow-wow, ki-yi-i-i-yee-ip-ip-ow-ow-ow!
Bow-wow-ki-yi-i-i-ee-ow-ow-ow-ow-ow-ow!
Yee-ee-ee-yow-wow-ow-ow-ki-yip-ee-i-ow-ow!
Versión [inglesa] de la canción del coyote de E. A. Brininstool (Dobie, 1938)

Con los dientes a la vista y apretados, la corbata aflojada como si fuera el final de un largo y caluroso día, el coyote levanta la cabeza y emite un aullido vacilante y agudos chillidos, la canción del Oeste. Puede estar comunicándose con la manada o anunciar su presencia y dominio territorial. Hay quienes han pensado que el coyote debe de ser un cruce de zorro y lobo, y, en efecto, sus parientes más cercanos son los lobos, los perros y los chacales. El coyote tiene rasgos comunes con todos ellos pero también tiene individualidad propia. Desmadejado y trotón, con la poblada cola contenida pero no remetida y las orejas erguidas, camina de puntillas con su manto que exhibe los tonos marrón amarillento y rojos del desierto, en resumen, una presencia evanescente, «ahora me ves, ahora no», de aspecto delicado. En su obra ya clásica de 1938, *The Voice of the Coyote* (La sabiduría del coyote), el tejano J. Frank Dobie afirmó que el coyote sobrevivía gracias a su astucia, y se hacía el muerto para atraer a sus víctimas y después las mataba cuando se acercaban confiadas, lograba con maña que los perros lo persiguieran mientras sus cómplices robaban los pollos que los perros vigilaban y fingía estar herido para apartar a los depredadores de sus crías. Al coyote se lo considera ventrílocuo, afirmaba Dobie, porque cuando escuchas su aullido no sabes de dónde procede y el canto de un solo coyote puede sonar como si fuera el de muchos (Dobie, 50, 57). Los seres humanos que se han sentido engañados por el coyote han proyectado en él rasgos como la codicia y la astucia. Para otros, como los indios crow, Coyote Viejo representaba el primero entre los dioses míticos y antepasados; era el creador de la tierra, sus criaturas y las costumbres humanas. Que el mundo no sea perfecto hizo del propio coyote un espíritu tan imperfecto que resulta alentador, capaz de equivocarse y de ser la víctima. Para muchas naciones amerindias, Coyote es el creador y el destructor, un personaje que cambia de forma y cuyos actos y bromas de apariencia fortuita tienen consecuencias imprevisibles. Los navajo se refieren al coyote como el Perro de Dios (Ryden, xii, xiii), y el nombre del Dios azteca tramposo Huehuecóyotl significa 'el Coyote' (Miller, 92).

Al tener un vigor y una agilidad inmensos, ser oportunista en todos los sentidos y estar presto para colonizar un nicho ecológico libre, el coyote es una de las criaturas más adaptables del mundo, y desafía sin cesar nuestras tentativas de definirlo o exterminarlo. Así pues, el coyote es idóneo sobre todo para personificar el carácter imprevisible y mudable de la psique, la manera en que adapta y extiende su territorio con el tiempo y la evolución, su habilidad para ser visible e invisible a la vez, para cambiar de forma y armarnos lazo justo cuando creemos que hemos eliminado sus efectos más molestos y lo tenemos dominado.

Dobie, J. Frank. *The Voice of the Coyote.* Boston, 1949. / Miller, Mary Ellen y Karl A. Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya.* Nueva York, 1993. / Ryden, Hope. *God's Dog: A Celebration of the North American Coyote.* Nueva York, 1979. http://news.nationalgeographic.com/news/2002/08/0806_020806_coyote.html.

Coyote aullando, cerámica con detalles en pintura resinosa negra, siglos V-VI d. C., Veracruz, México.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Zorro

El zorro sabio nunca roba el gallinero de su vecino.
Proverbio inglés

El manto rojo pasión del zorro, sus orejas y cola parecidas a las llamas y sus pupilas verticales inmersas en unos relucientes ojos ambarinos le otorgan una apariencia volátil, que encarna las cualidades esquivas, vacilantes y transformadoras del propio fuego (Wallen, 36, 82). Al parecer, el zorro posee su propia luz interna, como la cambiante y misteriosa bioluminiscencia que despide luz en las ciénagas y los bosques y representa una forma más telúrica de la consciencia que la del ser humano. En el folclore japonés, se dice que quien genera este fuego que cambia de forma es Kitsune, el zorro embustero, cuando quiere hacerse humano, y para ello utiliza su vientre como tambor (Addiss, 132ss) o, en alusión a su potencia sexual y su fecundidad, tira de su cola entre sus patas y la frota con sus patas delanteras hasta que se enciende (Wallen, 69). Por consiguiente, produce una luz trémula y esquiva que atrae desde otro ámbito, una presencia fugaz que los poetas japoneses compararon con el destello de la luz solar en medio de la lluvia, que aparece de repente y nos deslumbra, y después se desvanece como el propio zorro.

Fácil de distinguir entre los cánidos por sus largos bigotes parecidos a los del gato, sus delicadas piernas e intenso olor, el diminuto zorro omnívoro salta sobre su presa con juguetones y acrobáticos brincos, y después oculta lo que su pequeño estómago no puede digerir de inmediato (ibíd., 36-37). Aunque no hiberna, en primavera la numerosa camada de la zorra duerme oculta en una guarida subterránea llamada *madriguera*, con las pobladas colas de punta blanca envueltas en torno a las narices, mientras el macho suministra alimento con regularidad (MacDonald, 70). En cuanto a su legendaria astucia, se ha visto al zorro rojo mitigar su propio rastro odorífero lamiendo los lomos de las ovejas o barriendo la nieve con la cola mientras corre, con lo que «borra» sus huellas (Caspari, 111), así como usando sus *vibrissae* (bigotes) para determinar el tamaño de una abertura y no quedar encerrado en una trampa (Macdonald, 68-73). Aparte de lo normal, sus ladridos, aullidos y extraños gritos de muerte, el zorro engaña a su presa, según reza la leyenda, y bala como un cordero perdido, chilla como un conejo herido o para hechizar a las ratas de las edificaciones de las granjas.

Aunque se lo suele describir como un vil proscrito ladrón al que se debe localizar y castigar, la notable habilidad del ágil zorro para transgredir los límites lo ha convertido en uno de los supervivientes más consumados del planeta (Caspari, 110). En la pintura de Homer, un zorro corre a través de la gruesa capa de nieve, al parecer perseguido por cazadores y perros que ladran hasta la orilla del mar, en el mismo momento en que los cuervos negros anuncian su cercana muerte desde lo alto (Lucie-Smith, 231). Aunque el conato de levantar la pata y la tensa panza transmiten la sensación de estar atrapado, las orejas aguzadas indican que el listo y ágil zorro aún puede esquivar a sus perseguidores.

En la leyenda medieval, los pasajes laberínticos del «castillo» subterráneo del astuto Reynard le permitían estar en todas partes y en ningún sitio a la vez, mientras la reluciente fluidez de su inteligencia vulpina, que se anticipaba a todos sus oponentes y los engañaba, trastocó el orden «adecuado» de las cosas. El zorro, al que los incas llamaban hijo de la tierra, tenía la habilidad de oír a través de la tierra acontecimientos lejanos, lo que lo convirtió en adivinador y sanador, de la misma forma que el conocimiento subterráneo del zorro guía condujo a los chamanes norteamericanos y siberianos por caminos que no suelen estar abiertos o ser visibles para los seres humanos. Así pues, si nos dirigimos al ubicuo y voluble zorro, como lo inconsciente, en sus propios términos, este puede guiarnos por los espacios transformacionales entre los estados desafiantes del ser —entre el bosque silvestre y la tierra de labrantío cultivada, entre la inteligencia intuitiva que no es convencional y las normas sociales colectivas y entre los mundos animal, humano y espiritual, tanto benéficos como demoniacos— en pro de la totalidad (Wallen, 43ss).



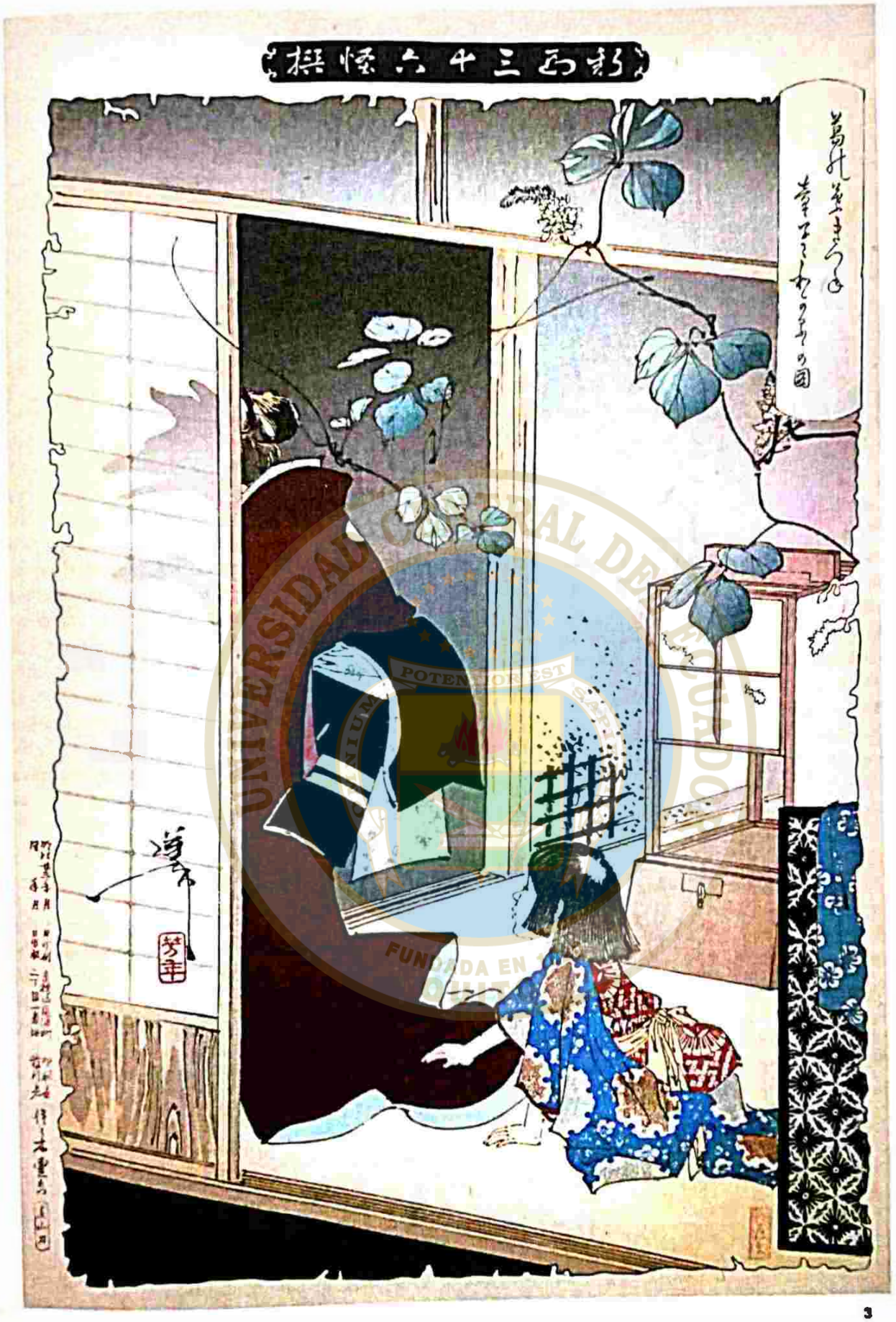
t.Zorro rojo *(Vulpes vulpes).*

En Japón y China no se ha dotado a ninguna otra entidad de una mayor potencia espectral que al zorro (Veith, 84), al que se considera no solo como la «más sutil de todas las bestias» sino también como un *kami*, una extraña fuerza espiritual a la que se equipara con el trueno, los ecos y los dragones (Munsterberg, 144). Respetado como mensajero de Inari, la benéfica diosa del arroz sintoísta, pero también temido como animal malvado que puede atormentar y poseer (EoR, 5:406-407), se dice que el zorro, aunque está dotado de su propia fuerza vital y terrenal, también anhela la sabiduría y un mayor poder espiritual. Para conseguir esto, se disfrazará de mujer astuta y seducirá a jóvenes eruditos para absorber la esencia de la vida a través de su semen (EoR, 5:406), lo que le permitirá convertirse primero en ser humano, después en un ser inmortal y por último en una divinidad con nueve colas y una edad de mil años capaz de pasar a esferas superiores (Leach, 413; Wallen, 69). Estas seducciones suelen dejar a sus víctimas agotadas, deprimidas o histéricas (Piggott, 107), y la posesión por un zorro es aún un diagnóstico grave en Japón. En ocasiones, un espíritu de zorro puede amar a su compañero humano con sinceridad, casarse con él y darle hijos, aunque rara vez le devuelve la esencia de la vida que le robó y, como vemos en el grabado de Yoshitoshi, nunca pierde la habilidad de retomar su antigua forma (EoR, 5:406). Así nos supera lo femenino esquivo e íntimo, que regresa sigiloso al inconsciente tras hechizarnos.

Addiss, Stephen, et al. *Japanese Ghosts and Demons.* Nueva York, 1985. / Caspari, Elizabeth. *Animal Life in Nature, Myth and Dreams.* Wilmette (Illinois), 2003. / Leach, Maria (ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* Nueva York, 1949. / Lucie-Smith, Edward. *Zoo.* Nueva York, 1998. / Macdonald, David W. *The Encyclopedia of Mammals.* Nueva York, 1984. / Munsterberg, Hugo. *Dictionary of Chinese and Japanese Art.* Nueva York, 1981. / Piggott, Juliet. *Japanese Mythology.* Feltham (Nueva York), 1969. / Veith, Ilza. *Hysteria: The History of a Disease.* Chicago, 1965. / Wallen, Martín. *Fox.* Londres, 2006.



2



3

2. *Fox Hunt* (Caza del zorro), de Winslow Homer, óleo sobre lienzo, 1893, Estados Unidos.

3. *Kusunoha, la esposa sorro, separándose de su hijo*, de la serie *Shinkei Sanjurokkaisen*, de Tsukioka Yoshitoshi, xilografía, 1890, Japón.

Canguro

Una cría de canguro asoma fuera de la bolsa de su madre en una expresiva pintura aborigen sobre corteza. En la naturaleza, la cría nace con poco más de 2,5 cm de longitud y tan solo las patas delanteras, las narices y la lengua bien desarrolladas; debe usar sus patas delanteras para subir por la piel de la madre e introducirse en su bolsa en cuanto nace. Allí se adhiere con furia a una de sus cuatro mamas, que reacciona hinchándose y casi se fusiona con la boca de la cría hasta que está más desarrollada. El período de gestación completo solo ha durado de treinta a cuarenta días. A diferencia de los animales placentarios, que alimentan a sus crías subdesarrolladas en el útero y las expulsan en una abrupta separación de la madre durante el nacimiento, los marsupiales (animales que paren de manera prematura y nutren a sus crías subdesarrolladas dentro de una bolsa que les cubre las mamas, el marsupio) conservan a sus crías muy cerca. En la oscura calidez de la bolsa materna, la cría mama a placer y la madre la limpia y la mantiene a salvo durante muchos meses, hasta que es capaz de aventurarse por su cuenta. Al salir de la bolsa, el joven canguro regresa a ella a mamar y permanece cerca de su madre hasta que llega a la madurez sexual, a los dos o tres años de edad (*Enc. Brit.*, 23: 399ss; Embery, 103).

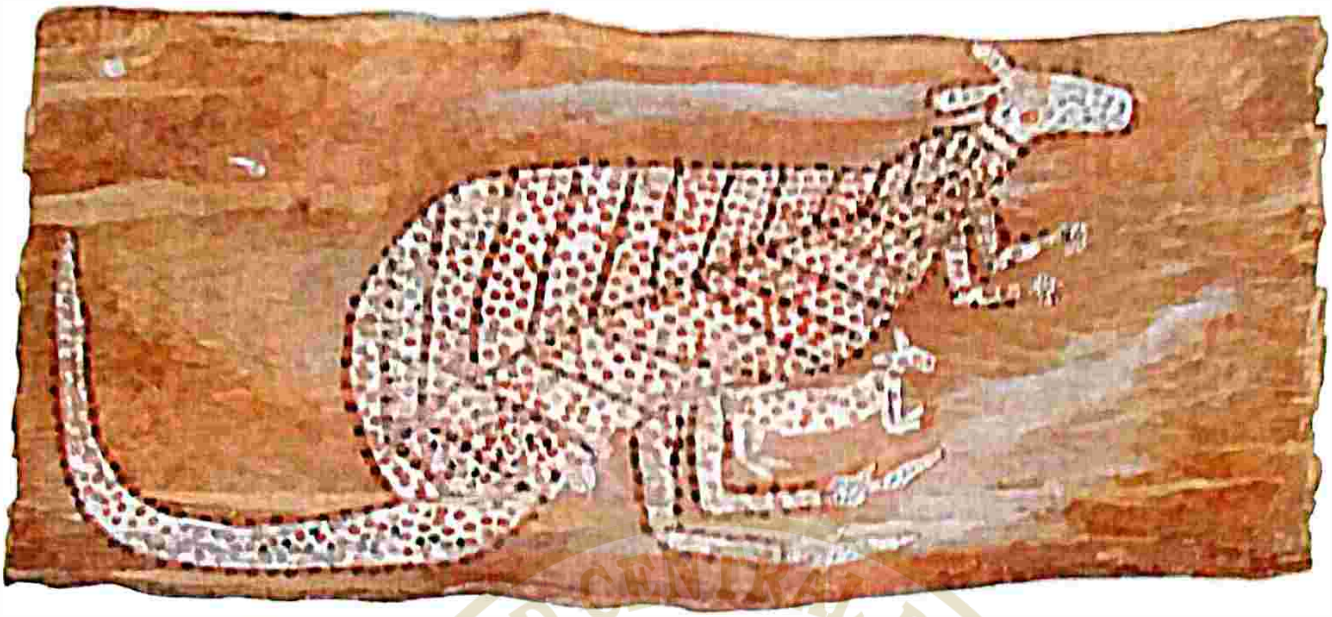
Los generosos cuidados maternos de las mujeres aborígenes imitan las prácticas maternales del canguro. Sus criaturas disfrutan de un contacto casi constante con el cuerpo de su madre y los amamantan cada vez que lo solicitan durante tres a cinco años. Las mujeres aseguran que lo aprendieron en el sueño de los canguros, el ámbito interpersonal que infunde sus vidas colectivas y las vincula a sus antepasados (Lawlor, 165). El canguro ofrece un paradigma de cómo alimentar todo lo que damos a luz, ya se manifieste como conciencia embrionaria o como proyecto creativo. Nos enseña a estrecharlo y nutrirlo en la oscuridad hasta que se desarrolle lo suficiente para liberarse y expresarse en el mundo.

Los canguros viajan en grandes grupos llamados *manadas* encabezados por un macho dominante que rechaza a sus rivales más jóvenes mordiéndolos, dándoles patadas o boxeando. Es muy conocida la notable capacidad del canguro para saltar, que puede recorrer hasta 8 m de un solo salto y alcanzar alturas de más de 3 m (*Enc. Brit.*, 6:717). La mitología habla de un canguro rojo que hizo el «creativo y sobrenatural viaje de los sueños» a través de la tierra, la primera de sus especies en hacerlo (Cooper, 142). Tótem y antepasado tribal, también fue él quien dio al ser humano el lanzador de lanzas y quien, como héroe cultural, viajó al centro del continente y señaló la tierra con cuevas, rocas y riachuelos mientras deambulaba. Estos mojones se convirtieron en lugares sagrados, impregnados del poder creativo del canguro (Willis, 286). Según la leyenda, también fue la piel del canguro rujo la que cubrió el Sol, lo que explica por qué llega cada mañana vestido de rojo (Gulrand, 464).

Cooper, J.C. *Symbolic and Mythological Animals*. Londres, 1992. / Embery, Joan. *Joan Embery's Collection of Amazing Animal Facts*. Nueva York, 1983. / Guirand, Félix. *Larousse Encyclopedia of Mythology*. Nueva York, 1959. / Lawlor, Robert. *Voices of the First Day: Awakening in the Aboriginal Dreamtime*. Rochester (Vermont), 1991. / Willis, Roy G. *World Mythology*. Nueva York, 1993.

1. Canguro con su cría. Pintura sobre corteza de árbol, aborigen, 1921-1928. Tierra de Arnhem Occidental, Australia.

2. Dos canguros pelean propinándose patadas y puñetazos en una postura erguida, como la de los seres humanos. Región occidental de Nueva Gales del Sur, Australia.



1



2

Ciervo

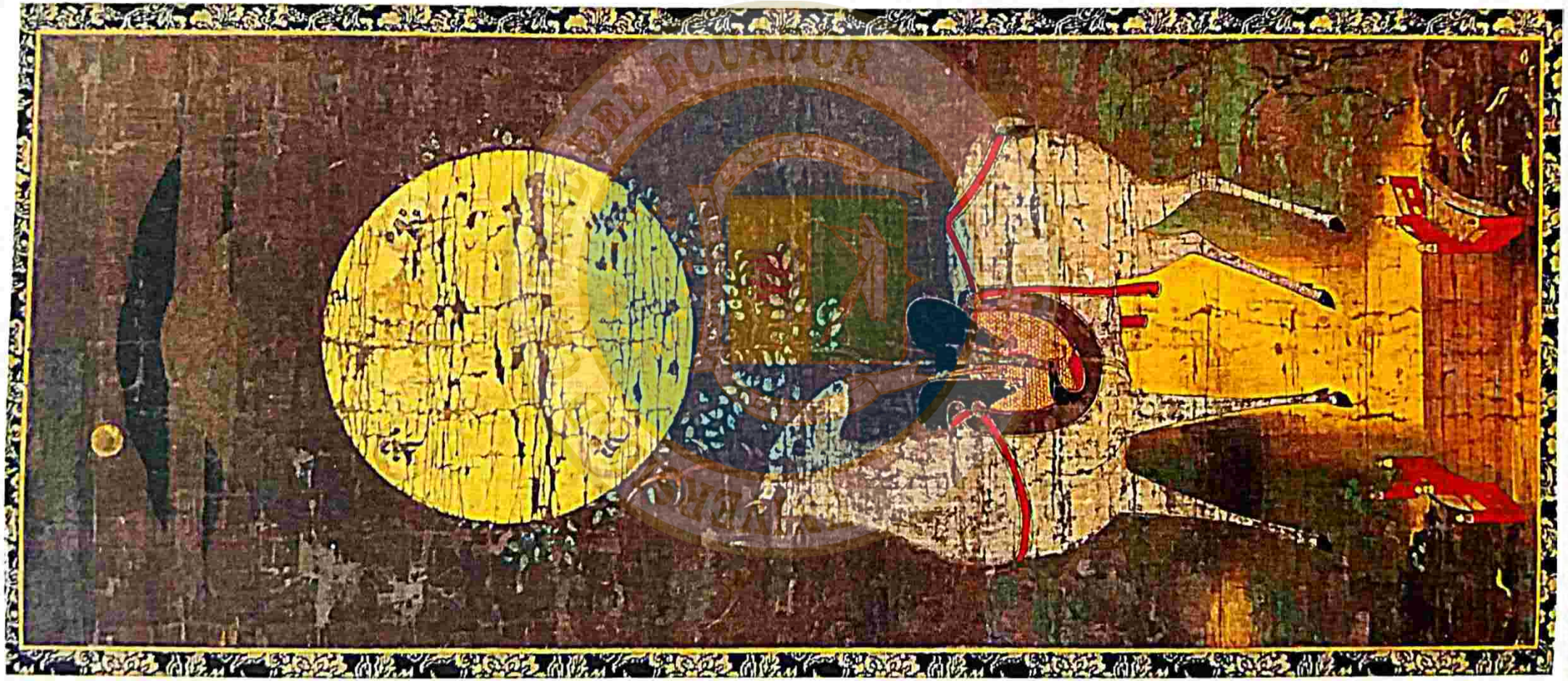
Corres como manada de luminosos ciervos
y yo soy oscuro, soy un bosque.
Eres una rueda en la que me yergo,
cuyos oscuros radios a veces me aprisionan,
y me hacen girar más cerca del centro.
Rilke, *El libro de las horas*

Al flotar en la luminosa trayectoria de la luna llena, en medio, encima y debajo de ella, al caminar hacia adelante a la ligera entre el aquí y lo que no es aquí mientras mira hacia atrás sobre su hombro, este reluciente ciervo blanco salva las esferas terrenal y espiritual, encarna el ámbito simbólico e intermedio del alma y nos conduce hacia él. Con su manto de terciopelo, su suave y húmedo hocico, sus ojos marrones que brillan bajo sus largas pestañas y sus delicados y delgados miembros, parece que la propia naturaleza del ciervo simboliza la pureza y la sublimidad. Se suele representar una pareja de ciervos a los costados del trono de Buda, quien se encarnó en una vida anterior como dorado ciervo de voz melosa cuya misión era calmar las pasiones de los seres humanos hundidos en la desesperación y conducirlos al noble sendero óctuple. La grácil cautela del ciervo, así como sus elegantes saltos, repentinas apariciones y ágiles desapariciones, vinculan al animal con el Mercurio alquímico, la esencia anímica intermediaria y transformadora, así como con el peregrinaje o los senderos iniciáticos que son tortuosos, indirectos, de dirección en cambio constante o, como los ciervos, que desaparecen del todo (Abraham, 52). Los ocasionales y misteriosos sonidos de las pezuñas que oímos a lo largo del camino serpenteante pertenecen a una criatura oculta que nos enseña a caminar por nuestro sendero con apacible reverencia a lo invisible y desconocido.

Al ciervo se lo venera en todo el mundo por sus altas astas arbóreas que se renuevan cada año, símbolos de la fecundidad, el rejuvenecimiento, el renacimiento, el flujo y reflujo del crecimiento espiritual y el paso del tiempo. Los ciervos mudan sus cuernas cada invierno, y cada primavera vuelven a crecer con una rama más, en una exhibición patente de su edad y fuerza creciente. En otoño pierden el suave terciopelo de las astas y están listos para la época de celo. Los sonoros y bruscos gruñidos, los bramidos y el choque de las cuernas de machos competidores se pueden oír a varios kilómetros a la redonda, lo que fomenta su fama de virilidad, ya que el ciervo triunfador puede aparearse con hasta una docena de gamas. Tras una larga gestación invernal y el parto en primavera, la hambrienta gama se escabullirá para pacer, dejando a su neonato hecho un ovillo, a salvo porque este carece de olor y está inmóvil, oculto gracias a su camuflaje moteado entre las altas hierbas. Más tarde, el cervatillo la seguirá y aprenderá a rozar, explorar y esconderse al descubierto. A diferencia de otros ungulados, como las ovejas y las cabras, de naturaleza jerárquica y por tanto domeñable, el ciervo, más solitario, esquivo, territorial y poco dispuesto a criar en espacios cerrados, no resulta fácil de domesticar, y nos impone pavor y respeto desde la Antigüedad (Kennedy, 33-34; Slater, 62-64).

Desde el Paleolítico hasta la era industrial, los ciervos han ofrecido a los seres humanos una fuente importante de alimento, así como de ropa y herramientas. La prolongada persecución de este amable animal aguzó la intuición del cazador no solo de los hábitos del ciervo sino del bosque circundante. Las sociedades de caza, desde la antigua Europa hasta el Japón medieval y la Norteamérica indígena, adquirieron una experiencia tan profunda de los movimientos del ciervo que surgió la creencia de que la criatura podía viajar de un mundo a otro de un grácil salto. El señor celta de las bestias del bosque, Cernunnos, adornado con frondosas astas, recoge las almas de los moribundos y las acompaña hasta el inframundo, junto con la diosa de la caza Flidass, quien, como su homóloga griega Artemisa, viaja en un carro tirado por ciervos. La leyenda cuenta cómo nadaban las gamas preñadas a la isla de Artemisa, conocida como Ciervo Madre, para parir, mientras ella transformaba al cazador Acteón, cuando osó espiarla durante su baño, en un ciervo al que despedazaron sus propios sabuesos, lo cual vincula al ciervo con los misteriosos tránsitos del nacimiento, la muerte y la transfiguración. De hecho, hay una equivalencia inconsciente entre el cazador y

t. Mándala del ciervo de Kasuga, tinta y pigmentos sobre rollo de seda, siglo XIII, Japón.



el cazado. En una leyenda cristiana, un ciervo entra en un tupido bosque para atraer al soldado y alejarlo de sus compañeros, de forma que el ciervo pueda «cazar al cazador mientras caza», y acaba por encararse a él con un crucifijo que brota por milagro entre sus astas (Giorgi, 122-123). Así, «el cazador y el cazado son idénticos en secreto», el buscador y el propósito espiritual, así como el camino que conduce a él, son uno y lo mismo (Von Franz, 118-121).

El ciervo salvaje, que vaga aquí y allá,
protege al alma humana de las
preocupaciones.
William Blake, *Augurios de inocencia*

Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery.* Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Chinery, Michael (ed.). *The Kingfisher Illustrated Encyclopedia of Animals.* Nueva York, 1992. / Franz, Marie-Louise von. *The Interpretation of Fairy Tales.* Dallas, 1970. [Trad. esp.: *Érase una ves... (Una interpretación psicológica).* Barcelona, 1993.] / Giorgi, Rosa. *Saints in Art.* Los Ángeles, 2002. [Trad. esp.: *Santos. Los diccionarios del arte.* Madrid, 2002.] / Kennedy, Des. *Nature's Outcasts.* Pownal (Vermont), 1993. / MacDonald, David W. *The Encyclopedia of Mammals.* Nueva York, 1984. / Slater, Peter. *The Encyclopedia of Animal Behavior.* Nueva York, 1989.



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



3

2. *La visión de Eustaquio de Roma*, detalle, de Pisanello, temple al huevo sobre tabla, c 1438-1442, Italia.

3. Soporte de tambor en madera con forma de ciervo, dinastía Zhou oriental (771-256 a. C.), Hubei, China.

Conejo / Liebre

En un bordado chino del siglo XVIII, un conejo blanco aparece erguido en la Luna junto a un Árbol de la Vida y, bañado de luz de luna llena, bate el elixir de la inmortalidad con una mano dorada. El conejo como agente de la renovación eterna se refleja en la tradición japonesa de preparar pasteles de arroz triturado llamados *mochi* ('luna llena') para la celebración del Año Nuevo. Se dice que un conejo que vive en la luna no para de hacer *mochi*.

En todo el mundo están vinculados la Luna y el conejo. Una pieza de cerámica maya muestra un rollizo conejo azul sobre el disco de la Luna. La existencia de la Luna y el conejo refleja en un alto relieve la naturaleza cíclica de la vida, la conjunción periódica y eterna de la oscuridad y la luz, la muerte y el renacimiento. Como todos los meses la Luna cae presa de la oscuridad solo para brillar de nuevo al estar llena, así logran vivir los conejos bajo la sombra de la muerte. En Norteamérica, por ejemplo, son presa de los coyotes, lobos, gatos monteses, búhos, águilas, halcones, serpientes y seres humanos, y sin embargo medran.

Las defensas de supervivencia del conejo incluyen unos ojos situados en los costados de la cabeza, que ven hacia delante y hacia atrás, así como unas orejas y nariz sensibles y la capacidad de correr a gran velocidad con cambios de dirección irregulares y repentinas inmovilizaciones, que le permiten desvanecerse de la vista. Además, los conejos silvestres, si los acorralan, usarán sus afiladas garras y dientes para luchar. No obstante, lo que le permite seguir poblando casi todos los continentes del mundo es la notable capacidad del conejo para parir. Las hembras paren todos los años hasta cinco camadas de tres a seis crías, y el periodo de gestación es de cuatro semanas. Dos semanas después del parto, la coneja está lista para aparearse de nuevo. Las crías de conejo carecen de olor, lo que las hace difíciles de detectar, y la coneja, que sí huele, puede alejarse de la camada excepto cuando los infrecuentes amamantamientos porque su leche tiene un altísimo contenido en grasa.

Los conejos, que pisan la tierra con dulzura para mordisquear frescos brotes verdes y hierbas, salen de la madriguera bajo la suave luz del amanecer y el anochecer, que son umbrales de la transición. La luz difusa bajo la que aparece el conejo, su habilidad para desaparecer con facilidad de la vista y sus alegres travesuras lo han convertido en la encarnación del Mercurio de la alquimia, el esquivo y comunicativo espíritu de la psique que puede reunir los aspectos mortales e inmortales del sí-mismo. Al conejo se lo define así como guía del iniciado en los procesos que conducen a la obtención del elixir de la inmortalidad, que también se encuentra en su posesión. Quizá debido a la asociación del conejo con la regeneración interminable y la esfera de lo eterno, se lo ha definido en los mitos como capaz de actos heroicos de abnegación. En un relato indio de Jataka, el Buda, en una de sus primeras encarnaciones, aparece como un conejo y consiente en sacrificarse saltando a una hoguera para convertirse en alimento para un brahmán. En consecuencia, el brahmán puede cumplir con sus deberes sacerdotales y la generosidad del conejo se honra mediante la impresión de su imagen en la Luna. A menudo en clave de humor, la figura del conejo conlleva las energías compensatorias y embusteras que subvierten el orden habitual de las cosas. La joven heroína de *Alicia en el País de las Maravillas* cae dentro de la madriguera de un conejo y, al ver un conejo blanco que corre con rapidez delante de ella, lo persigue hasta un mundo subterráneo y extraño. En la obra de teatro *Harvey*, Elwood P. Dowd y el conejo blanco de 1,80 m que lo acompaña contrastan con una familia decente y adinerada que carece de imaginación sentimental (Chase, 571-607). Lo pequeño suele vencer a lo grande en las escapadas del Peter Rabbit inglés y el afroamericano conejo Br'er.

Los conejos tienen un encanto notable como pequeños y a veces tímidos animales. Su suave piel invita a tocarlos y sus largas orejas y ojos rosa resultan entrañables. También es sabido que los conejos bailan y saltan en las praderas bajo la luz de la luna y hacen cabriolas en sus juegos sexuales. Es natural, entonces, que los conejos se unieran a la multitud que se agolpaba en torno a la diosa del amor Afrodita, o que al obsequio de un conejo en la Grecia del siglo VI a. C. se lo considerara una señal de amor. O incluso que las «conejitas» de la revista *Playboy* vayan vestidas con trajes de conejitas. A la Gran Diosa madre en su aspecto maternal a veces se la representa con conejos gigantes erguidos a su lado, emblemas de fecundidad y renacimiento, que más tarde incluso se entrelazaron con los misterios cristianos como el Conejo de Pascua con su cesta de huevos mágicos de intensos colores.

Chase, Mary, *Harvey*, en Gassner, John (ed.). *Best American Plays: Supplementary Volume, 1918-1958*. Nueva York, 1961.



1



2

1. Conejo en la Luna removiendo el elixir de la inmortalidad. Bordado, siglo XVIII, China.

2. Conejo azul y figura humana en la Luna. Cerámica maya, 550-800, México.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rata/Ratón

Atraviesa corriendo el altar
y roba un crisantemo,
la rata del templo.
Takamasa

Los ratones son tan raros. Son como seres humanos con disfraces de roedores.
Noah Baumbach, *Ratones al vino*

Los tifones ya terminaron,
la rata nada por
las aguas que fluyen.
Buson

Soy una rata, lo que significa que la vida es dura.
Remy, el chef-rata, *Ratatouille*, 2007

Nada hay que sea pequeño o mezquino para el alma.
Ralph Waldo Emerson (apunte en su diario, verano de 1841)

Las ratas y los ratones son difíciles de sujetar. Esquivos por naturaleza y subrepticios, aparecen y desaparecen como magos diminutos. Viven junto a los seres humanos y siempre vienen por la espalda. Nos siguen allá donde vamos, perpetuos polizones en nuestro viaje por la historia y nuestras travesías a nuevos mundos felices. Se cuelan por las grietas de nuestro terreno físico y psíquico y están enterados de nuestros secretos guardados en armarios y alacenas. Como el tiempo, el hambre y la culpa roen sin cesar. Personifican el desasosiego laberíntico bajo la superficie de las cosas. Su comensalismo inquieto no es apreciado en muchos sitios. Vilipendiados como alimañas, temidos como portadores de enfermedades y la muerte, despreciados como voraces saqueadores de nuestras afluencias ambarinas de grano, la mayoría de los ratones y las ratas tiene una existencia marginal. Habitantes de sótano y desván, cloaca y callejón, hurgan a escondidas los enormes vertederos de nuestros deshechos colectivos. Y con todo, al observar al anochecer un grupo contento de ratas que reciclan los dulces desechados de la víspera de Todos los Santos o al mirar por la ventana de un autobús en marcha la inconfundible silueta que hurga con resolución en la oscuridad nevada, ha de admirarse su tenacidad, su extraña habilidad para vencer sus desventajas.

Como todos los roedores, las ratas y los ratones tienen un prodigioso poder para cortar. Pueden roer para abrirse paso por casi cualquier material, incluso el ladrillo, la madera y el plomo. Carentes de especialización y omnívoros, pueden adaptarse a casi cualquier clima y con su ingeniosidad aprovechan lo que pueden encontrar a mano. Los más prolíficos de todos los mamíferos, han persistido por ser numerosos contra el ataque violento de sus depredadores rapaces, mamíferos y reptiles y las persecuciones implacables del género humano. Curiosos, sociables y ágiles, dotados de un excelente sentido del olfato, de un oído afinado y de papilas gustativas tan sensibles como las nuestras, a las ratas y los ratones se los representa en el folclore y la cultura popular como héroes, pinches e incluso chefs de restaurantes de cinco tenedores. Los ratones, que roen una red para liberar a un león atrapado, se dejan caer por una tubería para recuperar una alianza, cosen intrincados ojales que las manos de un viejo sastre ya no pueden hacer, sugieren las labores pequeñas, invisibles, complejas del inconsciente para superar obstáculos, incluso sin nuestra participación consciente. Asimismo, la rata que acompaña y hace de vehículo de la divinidad

1. Una mujer india vierte una ofrenda de leche para algunas de las veinte mil ratas sagradas que viven en el templo hindú de Karni Mata en Deshnoke (Rajastán). Se ha aseverado que ninguna rata del templo ha transmitido enfermedad alguna al grupo de turistas y fieles que se congregan allí en busca de bendiciones y buena suerte. Fotografía tomada el 20 de junio de 2002.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

hindú Ganesha escoplea los nudos que nos atan y logra acceder a los tesoros de la psique encerrados bajo cerrojo. Como emblemas de la fecundidad, tanto los ratones como las ratas, en especial los blancos, pueden significar riqueza, buena suerte y abundancia, como en el año chino de la Rata.

Por otra parte, como sigilosas criaturas activas después del anochecer, a los ratones y las ratas se los relaciona con las fuerzas ocultas subversivas y la afluencia absorbente. Notorios como anfitriones de las moscas que trasmitieron la peste bubónica a millones de personas en la Edad Media (y también exterminaron a millones de ratas), son heraldos míticos de las plagas. Las ratas que abandonan un barco que se hunde o los ratones que huyen corriendo de una casa son presagios conocidos de un infortunio inminente. Resulta paradójico que a ratones y ratas se los suela representar en los relatos folclóricos como vehículos de una venganza justa, verdugos de los que escaparon del castigo legítimo, en especial para crímenes en contra de los pobres y los hambrientos.

Hay un elemento ratonil o de la rata en muchos de nosotros: un aspecto de nosotros mismos pequeño, salvaje, telúrico, censurable a ojos de nuestro colectivo. Resulta tentador relegar esta «rata» a los márgenes furtivos de la consciencia, donde permanecerá casi invisible. Pero si queremos atraerla, darle un espacio respetable en el que se pueda mostrar, su energía puede convertirse en un aliado inestimable. Profética, con los oídos cercanos a la tierra y lo subterráneo, nos puede advertir de las parcelas oscuras y participar en nuestro camino a través de ellas.

Baumbach, Noah. Shouts & Murmurs – «Mouse au Vin». *The New Yorker*, 26 de enero de 2009. / Wicher, Stephen E. (ed.). ***Selections from Ralph Waldo Emerson: An Organic Anthology.*** Boston, 1960.



2



3

2. En esta espeluznante imagen de ratas, dispuestas con fría objetividad en las contorsiones esparrancadas de una muerte angustiosa, los «traidores» son los individuos humanos cuya voraz búsqueda del conocimiento hace que la naturaleza sea estéril y exánime. *The Traitors*, de Heng Peng, pintura, 1997, Estados Unidos.

3. Representada en la puerta de latón de un templo de Bikaner en Rajastán, la diosa de las ratas Karni Mata es una mística del siglo XIV y, según se cree, un avatar de la diosa hindú Durga. Las ratas llevan las almas de sus devotos y las escasas ratas blancas son encarnaciones de la diosa y su familia. Placa conmemorativa de latón, puerta de templo, Bikaner (Rajastán), India.

Murciélago

Los bordados en una túnica imperial china representan el vuelo de los murciélagos, veloz y parecido al de una flecha, sobre las olas del océano que dan vueltas en espiral y suben hacia el cielo en un impulso de felicidad correspondiente. Una mujer hubiera llevado esta túnica para una ocasión feliz en celebraciones como cumpleaños o aniversarios; los murciélagos son emblemas de la longevidad y la bendición.

Los murciélagos son unos mamíferos únicos en muchos sentidos. No solo tienen habilidad para planear, sino también para emprender un vuelo sostenido y mecánico. Cuelgan de sus dedos de los pies ganchudos, boca abajo, cuando duermen o están inactivos e incluso cuando paren y amamantan a sus crías. Los murciélagos ecolocalizadores vuelan con la boca abierta y los dientes apretados y emiten chasquidos ultrasónicos enfocados a un equipo de sónar que los modifica y tiene forma de hojas, púas y lanzas, lo que da un aspecto estrafalario a la nariz y la boca. Tienen manos aladas (es decir, son quirópteros), y sus dedos delgados como patas de araña son alargados para sostener la membrana gomosa y el tejido vivo que cubre estas gárgolas de carne y hueso. Los murciélagos tienen un «pulgar» oponible dotado de una garra, y poseen vías nerviosas cerebrales compatibles con los de los primates, pero han conservado el cuerpo de un roedor. Vuelan como aves, batiendo las alas, pero carecen de las plumas de un pájaro o un ángel.

Los murciélagos cargan con nuestras proyecciones de un orden «inverso» que fuerza a nuestra perspectiva a adentrarse en lo nocturno, el inframundo y las profundidades cavernosas equivalentes de la psique. La salida crepuscular de los murciélagos a millares o millones para alimentarse encarna a nuestros ojos las fuerzas ocultas y primordiales del otro mundo que se escapan en una liberación expansiva. La fantasía ha relacionado a los murciélagos con las lunas nueva y llena y la esfera de los espíritus y, por consiguiente, con la hechicería, los encantamientos y la brujería. En épocas primitivas, a los pequeños murciélagos hematófagos nativos de Centro y Sudamérica se los asoció con los misterios de la muerte relacionados con los ciclos eternos de la renovación y también con los terrores del hombre animal y el vampiro. Sus dientes afilados como navajas recordaban el cuchillo de sílex que cercena la vida de la víctima sacrificada. Al cegador demonio murciélago Zotz se lo imaginaba cuando deglutía la luz del día, y la Casa del Murciélago era uno de los corredores que se atravesaban de camino al inframundo (DoS, 71). Con todo, el revoloteo de los murciélagos al anochecer, que parece irregular y asemejamos a los pensamientos lunáticos, no es desordenado en modo alguno, sino que está guiado por un sónar, de la misma manera que hay una coherencia instintiva en la aparente incoherencia de los oscuros apasionamientos de la psique. En las selvas pluviales, los zorros voladores son prolíficos polinizadores de la vegetación de floración nocturna, que los vincula a los dulces néctares, la eficiencia mágica y la fecundidad de la noche. Un mito de la creación representa al murciélago como el único ser que puede ver en la oscuridad hendida antes de que el mundo nazca, cuando el cielo y la tierra están unidos como la roca.

En realidad, el murciélago es tímido y amable, se acicala de manera meticulosa y es un amo de casa ordenado (Ackerman, 4ss). Sobre todo en Asia, el murciélago representa el aspecto maternal de la Gran Diosa. La sintonía de una madre murciélago con su cría es tal que pueden reconocer al instante el grito agudo del otro en una cueva guardería con millones de ejemplares y reunirse. Se sabe que los murciélagos vampiro comparten la sangre regurgitada con sus congéneres hambrientos y para adoptar a huérfanos (Schutt, 23-24).

A veces la alquimia representó el espíritu voluble del inconsciente con alas de murciélago. Es un recurso para comunicar no solo la oscuridad, el misterio y la ambivalencia de la psique, sino también su provisión y mediación imprevista, la manera en que puede conducir a la consciencia a esferas que requieren un tipo diferente de orientación y en las que se puede hallar la fructífera originalidad de la naturaleza.

Ackerman, Diane. «In Praise of Bats». *The Moon by Whale Light: And Other Adventures among Bats, Penguins, Crocodilians, and Whales*. Nueva York, 1991. / Schutt, Bill. «The Curious, Bloody Lives of Vampire Bats». *Natural History*, noviembre de 2008.



1



2



3

1. Murciélagos y olas participan de la misma energía dinámica y adornan esta opulenta túnica de mujer para una ocasión feliz. En otras partes de la túnica hay medallones en los que cinco murciélagos rodean los emblemas de la longevidad, que significan las cinco bendiciones de esta vida: longevidad, riqueza, tranquilidad, virtud y la realización del destino personal. *Túnica con medallones de murciélagos*, detalle, dinastía Qing, c siglo XVIII, China.

2. Como guardián del umbral, un murciélago extiende las alas sobre la entrada, con los ojos y oídos atentos a los sutiles espíritus de la oscuridad. Florencia, Italia.

3. Hombre murciélago de los mayas, parecido a las imágenes del demonio murciélago Zotz, un vampiro con nariz de hoja. Al murciélago hematófago de Centro y Sudamérica se lo incorporó a la tradición europea de los vampiros, de tal manera que el murciélago pasó a llamarse *vampiro*. C 550-950, Guatemala.

Perro

No hay agua allí donde debe pasar el alma de uno que ha muerto. Y allí hay un perro, un pequeño perro negro con una mancha blanca en la garganta. Y uno debe pedir permiso a aquel perro para pasar, para continuar con el viaje, para alcanzar ese otro nivel, en el que aquellos que han muerto esperan, donde aquellos antiguos parientes viven en su rancho.
Ramon Medina Silva, *Huichol*

Con la salida de la estrella perro, el Perro distingue a los vivos de los muertos, pues en verdad se marchita todo aquello que no ha arraigado.
Antiguo texto alquímico

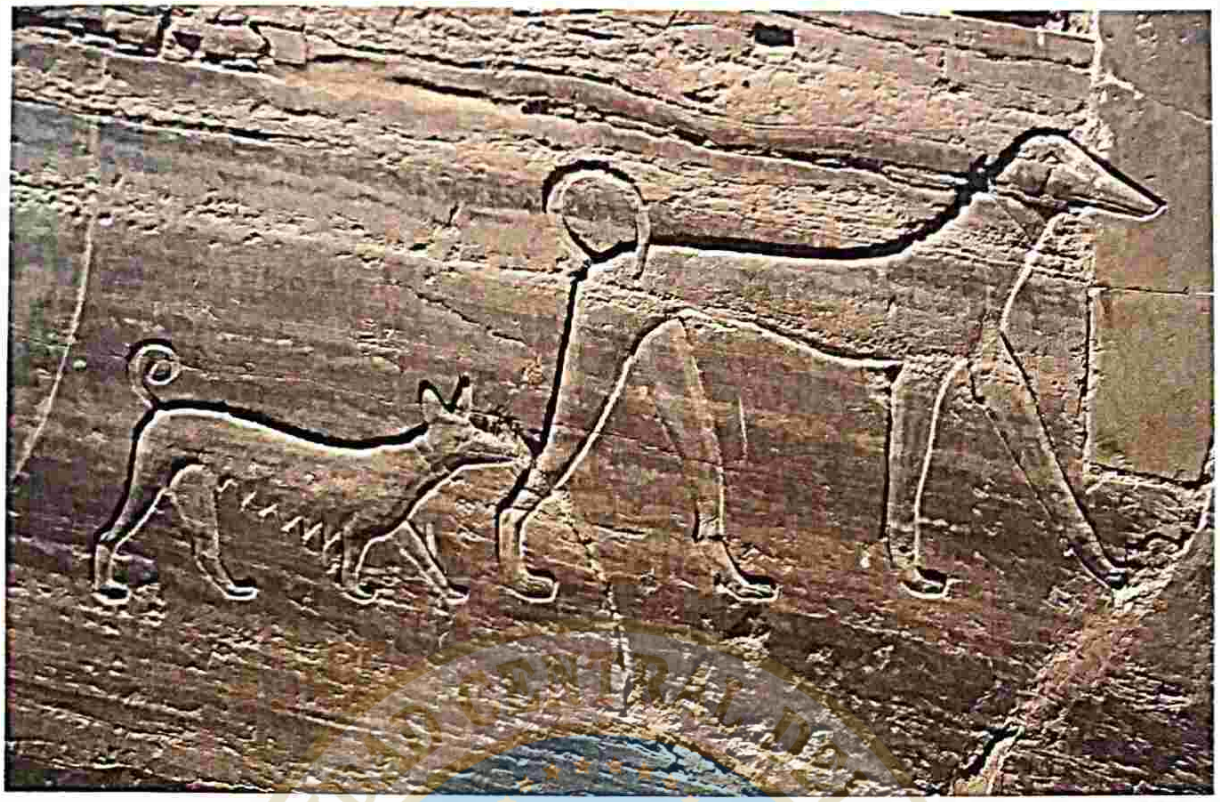
Uno podría imaginar que la primera actividad del género humano al mantenerse erguido y tener conocimiento fue amaestrar y amparar al perro, pues desde hace milenios tenemos un lazo íntimo con nuestro mejor amigo y aliado animal. La superioridad de sus sentidos ha sido nuestra prolongación a las esferas en las que no podríamos aventurarnos sin la ayuda de su dirección. Puede hallar lo que hemos perdido en los proverbiales bosques de lo desconocido y obtener sustento de la caza; en algunas culturas, se creía que se comunicaba con el mundo espiritual. Ha querido entrar en nuestra esfera desde su ascendencia lobuna con una plenitud de amor y devoción incondicionales, a menudo mucho más intensos que los nuestros. Al ser así, el perro ha ocupado un lugar central en incontables mitologías como guía entre las esferas de la vida y la muerte, de lo conocido y lo desconocido, de lo humano y lo animal y en los símbolos entre la mente consciente y el yermo de la psique y el alma inconscientes.

En casi todas las mitologías del mundo, a nuestro compañero constante, el perro, se lo ha llegado a relacionar con nuestra otra fiel camarada, la muerte. Los perros son devoradores salvajes de carroña que olfatean a los muertos y se los comen, mansos, siempre hambrientos, que escarban hasta las profundidades de la tierra con sus patas y entierran o hallan huesos, asisten a la muerte y la asimilan. En los mitos estos temibles demonios de la muerte o guías permanentes del alma secuestran almas humanas en el abismo del inframundo o las traen de él como robarían un pedazo de carne o recuperarían una pelota. Hay perros que vigilan las puertas del infierno con una ferocidad característica de los canes, como Cerbero y Garm, el perro del averno y los perros que asisten a los dioses y diosas del misterio de la vida y la muerte, a saber, Hécate, Artemisa, Osiris, Isis, Siva, Asclepio, Hermes y demás. La correa con la que sujetamos el perro nos vincula a las energías de la vida y la muerte. El modo en que manejamos la correa revela cómo vamos a experimentar la ambivalente naturaleza de la esfera de la muerte propia del perro. El perro tiene una intensa sensibilidad al amor o los malos tratos de su amo.

En su papel de psicopompo, al colarnos entre los opuestos de la oscuridad y la luz internas, la vida y la muerte, el perro aparece ahora como herido y en otros momentos como sanador. Nos busca hasta dar con nosotros y nos conduce como un loco por nuestras propias pasiones desatadas hacia una autenticidad más profunda. Fiel a su naturaleza, el perro es sensible sobre todo a los cuidados de los seres humanos, que sacan lo mejor de él. Aprendemos del perro a experimentar cuán paradójicas resultan las compensaciones de controlar una relación sentimental con lo desconocido en sus propios términos. Mordidos por el «perro del Jorasán» podríamos caer en las fauces de la depresión, nos deglutiría el perro devorador de un infierno personal, tendríamos una malicia y una mordacidad horribles, y nos sentiríamos acorralados y hambrientos. Churchill se refería a su propia depresión recurrente como su «perro negro». Al percibir nuestra desesperación,

1. Los perros nunca abandonan a sus amos, lo que tal vez explique el que en diversas mitologías y religiones se considere que acompañan a sus dueños incluso hasta la muerte y los guían en la otra vida. En esta imagen, a los dos perros del faraón, que no se parecen en nada, se los representa uno detrás del otro. Escultura en relieve, de la tumba de Sarenput II, XII Dinastía (c 1938-1756 a. C.), Egipto.

2. El perro bien pudo haber sido el primer animal al que se domesticó. En este mosaico de la antigua Pompeya, el perro aparece sujeto con una correa al mundo de las cuatro esquinas de la creación del género humano, puesto allí para servirle como su amigo animal material. *Cave Canem (Cuidado con el perro)*, de la Casa del Fauno, mediados del siglo I a. C., Pompeya, Italia.



1



2

nuestro perro del alma puede llegar y si somos sensatos quizá acabemos por pedir al perro guía del inframundo, tal vez al Xólotl mexicano, que nos lleve de nuestro estado oscurecido, «a través del río óctuple», a una nueva vida, o renacimiento. O podríamos suplicar al dios perro egipcio Anubis que pesara nuestro corazón para valorar su aptitud para amar, como si pidiéramos que nos hicieran más receptivos a nuestro compañero y animal del alma de forma que pueda olfatear nuestro camino en las profundidades en las que nos extraviamos.

El héroe de Goethe, Fausto, a quien desespera una vida vacía dedicada a los libros pero inane, reza para morir y pide un guía para las «tierras lejanas». Mefistófeles se le aparece primero como un caniche negro extraviado, símbolo de su propia alma desposeída y carente de hogar. Después Mefistófeles se revela como un diablo cuyo propósito final era la salvación. El perro nos inicia en la oscuridad infernal, en la que, si no fuéramos también tan entrañables y leales, podríamos no hallar nunca nuestro camino.



3



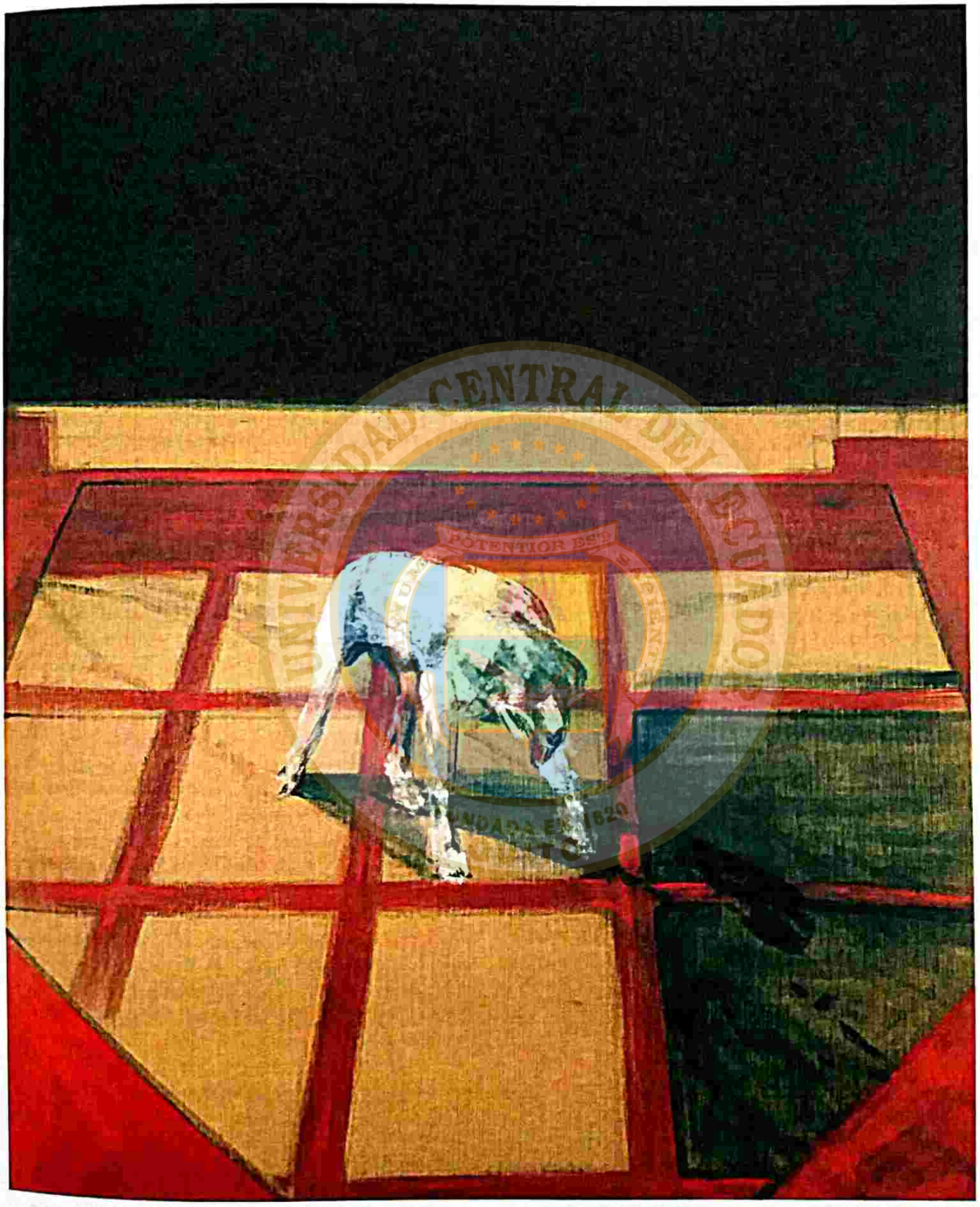
4

3. Una mujer abraza a un perro con una actitud tan cálida y amorosa que inspira la comparación con el vínculo de amor incondicional entre una madre y su hijo. Escultura precolombina (1400-950 a. C.), Tlatilco, región central de México.

4. En la mitología de los pueblos del centro de México, el perro era trascendente en la creación del género humano, y además era el animal relacionado con un paso individual por el inframundo tras la muerte. Vasija efigie de loza roja. 300 a. C.-600 d. C., Colima, México.

5. Las oscuras e infernales cualidades del perro son evidentes en esta cruda y poderosa imagen. El perro permanece inmóvil en un estado hambriento y tal vez rabioso, y lo sujeta con firmeza una reja roja que indica una ventana de posibilidad que ya no forma parte de la imagen. *Dog* de Francis Bacon, óleo sobre lienzo, 1957, Inglaterra.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



5

REINO ANIMAL

Gato

La niebla viene
con pequeños pies de gato.

Se sienta y examina
el puerto y la ciudad
en silenciosas cuclillas
y luego reanuda su viaje.
Carl Sandburg, *Niebla*

Un camino corre descalzo por el bosque.
En el bosque hay muchos árboles, un cuclillo,
Hansel y Gretel y otros animales pequeños [...]
Cuando oscurece el búho cierra el bosque con una gran llave, porque si un gato entrara allí, habría algunos daños.
Zbigniew Herbert, *Bosque*

Al anochecer, todos los gatos que habían participado en la cacería de ratas celebraron una gran sesión en la casa [del Espadachín] y pidieron con respeto a la gran Gata que ocupara el asiento de honor. Le hicieron profundas reverencias y dijeron: «Todos deseamos que divulgues tus secretos en nuestro beneficio». La gran gata vieja respondió: «Enseñar no es difícil, escuchar tampoco lo es, pero lo que resulta complicado de verdad es tomar consciencia de lo que tienes en tu interior y ser capaz de usarlo como si fuera tuyo».
***El Espadachín y la Gata*, de un libro de maestro del siglo XVII sobre esgrima**

Los gatos tienen una forma de acercarse a nosotros, de hallarnos allí donde vivimos. Desde el momento en que salieron por vez primera de la naturaleza y forjaron su cauta afiliación con los seres humanos, han definido en gran medida los términos de su propia domesticación. Para gran deleite de sus admiradores, el animal domesticado y el tigre residen en su interior en un acuerdo sinuoso y paradójico. Al andar por los espacios de nuestra habitación común, los gatos viajan ligeros pero llevan a remolque otros mundos completos. En su ámbito siempre ingenioso, las selvas primordiales brotan invisibles en las salas de estar, los arroyos desbordan un cuenco de agua y de los alféizares de las ventanas se alzan rocosos afloramientos. Curiosos empedernidos, no dejan piedra por mover. Incluso nuestros pétreos corazones humanos se vuelven maleables bajo la impronta de sus inquisidoras y pequeñas patas de gato. Acompañe a un gato y observe con qué determinación se apodera del momento con sus garras ganchudas y prensiles y materializa sus posibilidades en la tierra. De qué forma tan íntima atraviesan lo liminar y la noche y observan desde sus oscuridades con ojos de luna llena y sonrisas secretas. De qué manera tan inescrutable presiden los ritos y las ceremonias de su felino ritmo de vida. Cómo vienen y van de un modo tan clandestino como el de la niebla; y son y no son las amadas criaturas que creemos conocer.

Los gatos han inspirado poderosas proyecciones humanas, tanto positivas como negativas. El antiguo dios solar egipcio Ra puede aparecer disfrazado de un feroz gato macho que asesta un golpe letal a la serpiente Apofis del caos primigenio. El hecho de que los gatos, como las serpientes, pueden atacar con la velocidad y la precisión del rayo no hace más que reforzar la imagen. Los monasterios budistas albergan gatos, no solo para proteger los textos sagrados de la destructiva roedura de los ratones, sino también como compañeros que comparten su aptitud para mantener una reserva tranquila y metódica. En los cuentos de hadas, un gato puede adoptar el papel de un psicopompo cuya vitalidad instintiva y nerviosa compensa el refinamiento excesivo y los instintos «sublimados» del héroe o la heroína humanos. El ubicuo *maneki-neko* ('gato que llama') de la cultura popular japonesa, que atrae a los clientes a las tiendas y la buena suerte y la prosperidad a los hogares, alude a las energías felinas fecundas que alargan la vida.

A ojos de sus detractores, por otra parte, a los gatos se los ha considerado crueles, interesados o fríos y nada cariñosos. En el folclore budista, una rata que fue

1. Bastet agita un sistro mientras sujeta una égida, con gatitos a sus pies. El nombre de la diosa gato significa 'la del tarro de ungüento', que refleja su dulce y pacífica naturaleza, aunque como buena madre devota también es fiera. Periodo Tardío, c 664-630 a. C., Egipto.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA SAPIENTIA

enviada a traer medicamentos para el Buda moribundo nunca completa su misión, porque un gato la mata y se la come por el camino. La cultura cristiana suele relacionar el gato con el poder subversivo del diablo y en concreto con el de las mujeres que parecían incumplir con las nociones imperantes de la obediencia, la modestia y la rectitud moral femenina (y felina). Descritos como desenfrenados y salidos vagabundos nocturnos de callejones, capaces de robar las almas de los muertos o la respiración de los bebés, a los gatos se los señaló con facilidad como parientes de las brujas y fueron objeto de una persecución frenética.

Pero los individuos que tienen la suerte de que los atraiga el gato interior que vagabundea por su psique pueden descubrir que es capaz de conducirlos al hogar que se halla en el centro de su Casa Original. Los gatos pueden propiciar la reunión con la tierra nativa e instintiva de la que a muchos de nosotros se nos ha desarraigado. Con su sentido preciso de la orientación espacial, pueden enseñarnos cómo ubicarnos en el aquí y el ahora. Si hacen de musa pueden terciar en el juego espontáneo e impredecible de las energías creativas. ¿Y quién mejor que el gato para demostrar, solo por poner un ejemplo, cómo reivindicar «lo que yace en nuestro interior y utilizarlo como si nos perteneciera»? Al mirar a través del «tapete brillante» *(tapetum lucidum)* que cubre las retinas de los ojos felinos y concentra todos los destellos adicionales de luz disponible, podemos aprender a cazar las facetas ocultas de nosotros mismos en los paisajes más oscuros de la psique y, sin pedir disculpas, llevarlas a cabo durante la vigilia diurna.

Suzuki, Daisetz T. «The Swordsman and the Cat», citado en *Zen and Japanese Culture*. Nueva York, 1973. pp. 429, 431, 435.



2



3



4

2. Poderosa evocación del arrojo mortal del cazador que acecha y salta sobre su presa con el mayor grado de especialización de la naturaleza. *Gato devorando un pájaro*, de Pablo Picasso, óleo sobre lienzo, 1939, Francia.

3. Su magnífica musculatura, su flexibilidad, sus reflejos y equilibrio se aplican en la singular habilidad del gato para aterrizar sobre sus cuatro patas cuando cae desde una altura.

4. La reserva y el autodominio felinos, así como la energía comprimida del gato en reposo, aparecen cincelados en las flexibles líneas de esta *Figura felina arrodillada*. Cultura caluisa, periodo misisipiano tardío, 1400-1,500, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI HONOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Vaca

Pulida por los elementos y quizá por el tacto de sus devotos, una vaca empuja con el hocico y ternura atemporal a su becerro recién nacido para que mame su tibia leche cuyo flujo los indios podían imaginar incluso en una réplica de arenisca. Se ha colocado un altar frente a la vaca, que tal vez contenga bolas ceremoniales de *ghee*, o mantequilla clarificada, elaboradas con la rica leche de la misma vaca y que se le vuelven a ofrecer con toda reverencia en un cielo eterno. El ser entero de la vaca irradia la ternura del cuidado materno.

La vaca es la proveedora esencial de riqueza. Sus becerros labran los campos, su estiércol se convierte en fertilizante, combustible y material para la construcción de casas, sus nervios y huesos se transforman en herramientas, se usa su piel para fabricar ropa, y su leche es el alimento por antonomasia, lo cual hace de ella una nodriza para millones de personas. En las imaginaciones de los antiguos, la vaca encarnaba los misterios de la doble transformación en la que la sangre de la madre creaba o formaba a las crías y después se transformaba en leche al parirlas. Con razón se veneraba a la vaca como diosa madre que cuida de toda vida, la alimenta y la crea. Ella estaba allí «antes del principio del mundo». «Soy tu madre, la que formó tus extremidades y creó tus bellezas», clama la diosa vaca egipcia Hathor (ARAS, 1:87). En Escandinavia, la vaca primigenia Audhumla lamió los bloques de hielo salados del abismo para nutrir a Buri, el antepasado de los dioses, mientras su leche, que fluía en cuatro ríos, alimentó al gigante Ymir, a partir de cuyo cuerpo se formó el mundo (Davidson, 27). En las imágenes de la naturaleza, a la leche de la vaca se la consideraba la Vía Láctea, la blanca luz de luna o la lluvia vivificante.

Como vaca celestial, Hathor forma una bóveda protectora sobre el mundo, con el vientre sembrado de estrellas. Era la madre del Sol, que también era el becerro dorado «de su boca pura». La gran corona de cuernos de la vaca se parece a la media luna y la llevan las tres grandes diosas vaca egipcias, Nut, Hathor e Isis, que cuidan del Sol, así como del becerro del Sol, en su viaje a través de la muerte y el renacimiento. Así, la diosa vaca pertenece al cielo y el inframundo mientras su robusto cuerpo la conecta con la tierra. Las cuatro patas de Nut en su forma de vaca representan las cuatro regiones de la Tierra. Durante las cuatro eras cósmicas de la India (*iugás*), cuando el orden moral de la vida se deterioraba y pasaba de la perfección a la oscuridad, la vaca del dharma cambió sus cuatro patas estables por tres lamentables extremidades, por dos miembros de equilibrio inestable y acaba erguida sobre una sola pata, que representa nuestra caótica era actual (Zimmer, 1963, 13-15).

La veneración a las vacas aún continua en la India, donde recorren en libertad los pueblos, comen sin que las molesten de los puestos de alimentos del mercado o se mezclan con el tráfico en las bulliciosas calles de la ciudad; la protección que ofrecen contra cualquier daño puede remontarse incluso al *Rig Veda*, uno de sus primeras escrituras sagradas. En realidad, la naturaleza de la vaca parece tan mágica como la de su homóloga mítica. La vaca solo duerme una hora al día, que divide en breves «siestas de vaca». Se alimenta de hierba, cuya energía es tan escasa que requiere una digestión lenta y rumiarla para extraer todos los nutrientes. La rumia (parte de la cual consiste en regurgitar la comida para masticarla de nuevo) se ha convertido en sinónimo de reflexión parsimoniosa. Cuando el bolo vegetal entra en el omaso (el primero de sus cuatro estómagos), fermenta a 40 °C, y aprovisiona de combustible un horno interno que la mantiene caliente a temperaturas bajo cero (MacDonald, 545).

Debe de haber sido la naturaleza paciente de la vaca, su amorosa devoción a su becerro, su inagotable provisión de leche, su quietud que casi parece un estado hipnótico mientras rumia la verde hierba de la tierra, lo que inspiró una parte tan grande de la tradición hindú en la que un establo podía servir de templo para los pobres y su leche y la mantequilla eran elementos esenciales de los rituales del templo. La cálida y húmeda boca de la vaca se convirtió en una metáfora del pueblo para la abstracción hindú más sublime, la liberación divina mediante la amorosa bondad hacia todas las cosas. Y, por supuesto, el querido dios Krishna era un joven vaquero, lo que demuestra este principio entre pastores y *gopis* ('vaqueras'). Gandhi escribió una vez que la demostración de amor a una vaca «lleva al ser humano más allá de la especie vacuna [...] a través de la vaca al hombre se le ordena pereatarse de su identidad con todo lo que tiene vida» (Gandhi, 170).



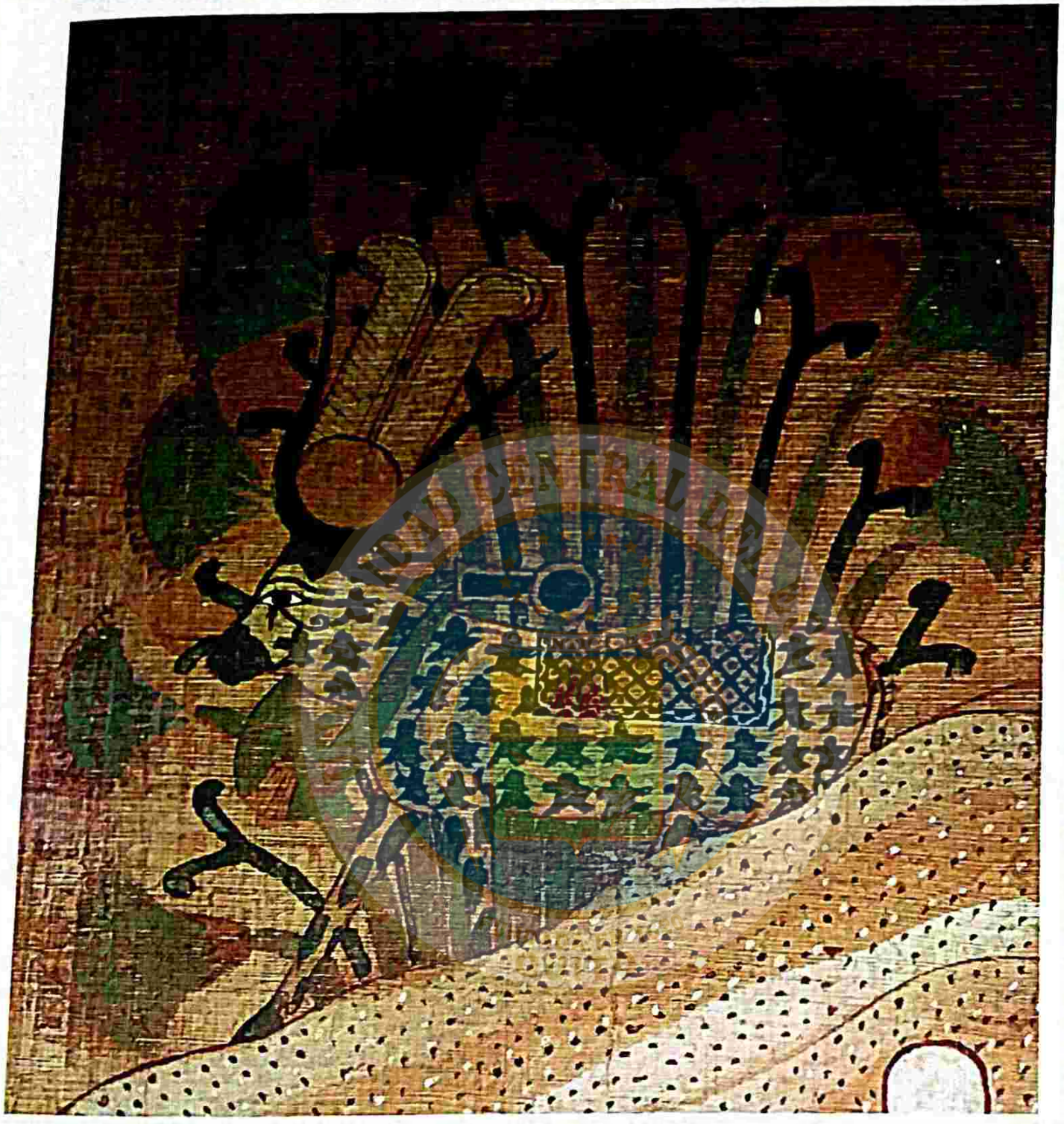
4 En este altorrelieve labrado con mimo por un artista del Punjab, una vaca empuja con suavidad a su becerro hacia su ubre, protegida por una imagen doble de Krishna. Relieve en arenisca, siglo x, India.

Por último, al ordeño de la vaca se lo compara con la existencia del mundo: «La porción que se manifiesta como mundo solo es la producción de un único ordeño de la fuente sublime, la gran vaca manchada» (Zimmer, 1951, 346). A partir de esta visión cósmica, podemos recordar la sencilla escena terrenal de la vaca esculpida con su becerro con la que comenzamos y reconocer ahora a Maya que empuja a sus vástagos (nuestros propios egos) por el «camino de la vaca», antigua denominación de la Vía Láctea, a beber su leche de amorosa identidad con toda vida.

Davidson, Hilda Roderiek Ellis. *Gods and Myths of Northern Europe*. Baltimore (Maryland), 1964. / Gandhi y Homer Alexander Jack. *The Gandhi Reader*. Nueva York, 1989. / Macdonald, David W. *The Encyclopedia of Mammals*. Nueva York, 1984. / Zimmer, Heinrich Rubert, Joseph Campbell (ed.). *Philosophies of India*. Nueva York, 1951. / Ídem. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*. Nueva York, 1963. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, 1995.]



2



3

2.Ningún gato ni becerro bebe de la ubre de una vaca en los actuales entornos casi fabriles donde se alimenta al ganado para la producción masiva de carne. *Cat Drinking Milk*, de Peter Zokosky, óleo sobre lienzo, 1991, Estados Unidos.

3. Hathor amamantaba a las almas de los difuntos bajo el disfraz de una vaca celestial, su anterior personificación de la Vía Láctea. En esta imagen aparece como una vaca salvaje, con el cuerpo cubierto de estrellas, cuando sale de los tallos de papiro de las montañas occidentales, el lugar donde se encuentran el cementerioy la puesta del Sol. Papiro, XIX Dinastía (c 1295-1186 a. C.), Egipto.

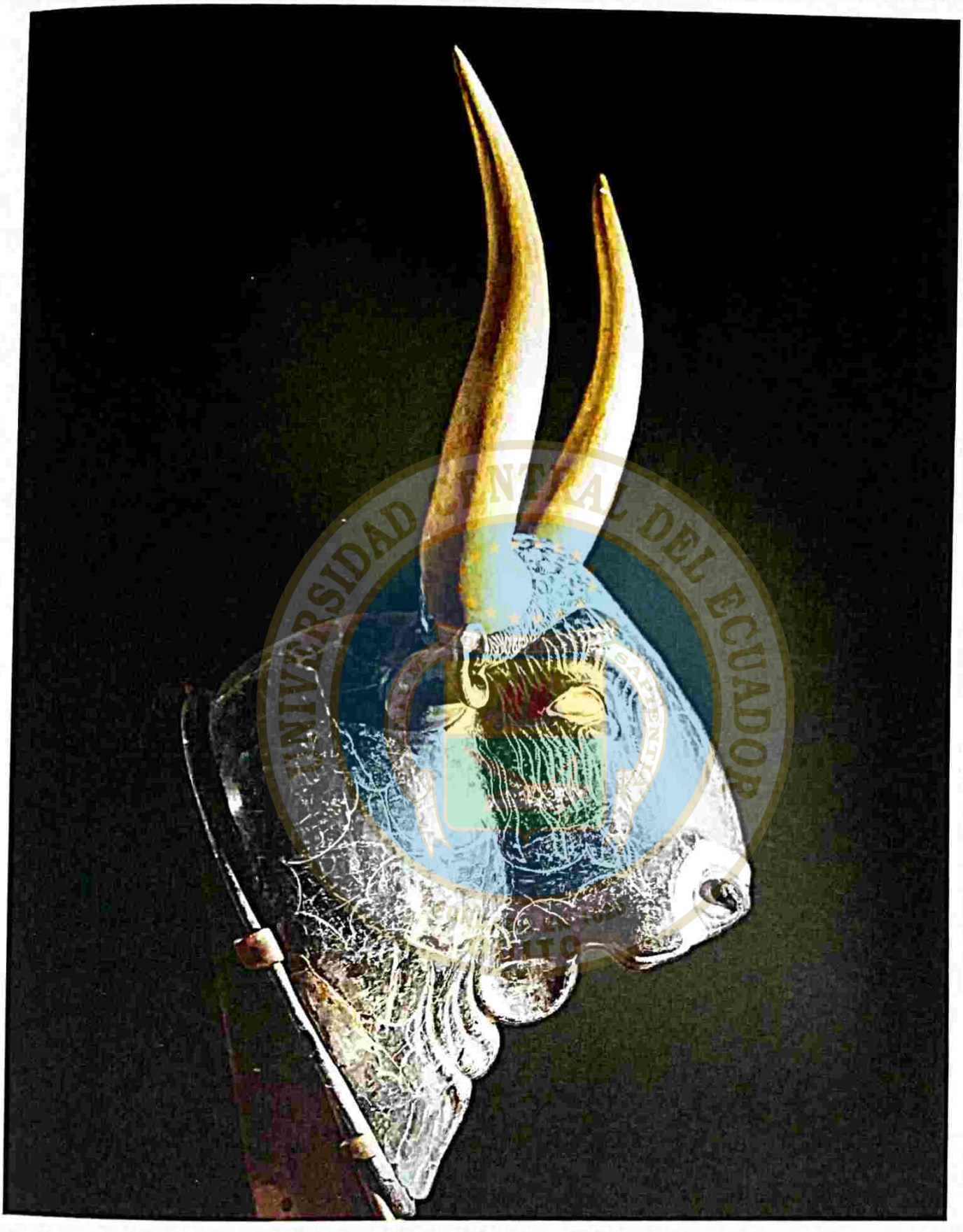
Toro

Un toro cebú nos mira volviendo la cabeza desde el amanecer de la civilización, con su fuerza y poder milagrosamente patentes en un sello que mide menos de 5 cm. Su cabeza y su cuerpo aparecen grabados de perfil, mientras sus ojos y cuernos están de cara al espectador. Parece que la visión del grabador, en lugar de ser conforme a las reglas de la anatomía, consistía en mostrar la fuerza inherente del toro, su animalidad y potencia fecundadora creativa: la zona genital se delineó con cuidado. Está erguido e inmóvil, y con todo parece, en palabras de Stella Kramrisch, «casi embelesado por la energía reprimida».

Desenterrado en una antigua ciudad, este toro describe cómo se utilizó el poder de la naturaleza para crear las primeras civilizaciones. La domesticación del ganado proporcionó alimento suficiente para formar comunidades estables. Se usaban bueyes (toros castrados) para labrar y cosechar, lo que permitió el dominio de la naturaleza mediante la agricultura. Esto quizá explique la extraordinaria presencia de los toros y las vacas en nuestro patrimonio cultural y religioso. El ganado equivalía a riqueza, y los términos *ganado* y *capitalismo* comparten raíz. Todavía se libran batallas por el ganado, que fue el origen del reciente genocidio del pueblo tutsi por parte de los extremistas de la mayoría hutu en Ruanda (Velten, 120-122).

Según las creencias antiguas, el cielo global era una vaca y un mito hindú nos cuenta que al universo lo sostenían las patas del toro, que representaba los cuatro puntos cardinales. La escala simbólica del toro abarca tanto que se lo relaciona con los cuatro elementos al completo, lo que indica el tremendo poder de la naturaleza, fuera del control humano. Como era lógico, al toro se lo veneraba como ser divino en las civilizaciones más tempranas. En Sumeria, los reyes compartían con el dios el título de Toro Salvaje (ibíd., 32). La furia ciega de los toros desbandados, con las cabezas y los cuernos inclinados hacia el sucio, se parecía mucho a los dioses frenéticos de los vientos tormentosos, que lo destruyen todo a su paso. El voluminoso cuerpo del toro parecía tan sólido como la tierra. Su virilidad creadora de vida se parecía al Sol y a sus cuernos en forma de media luna se los relacionaba con la Luna. Como una cornucopia, el río Ganges fluía de los cuernos del dios toro hindú Siva en una versión del mito. Quizá era como el elemento del agua como al toro se lo veneraba en mayor medida. En Egipto, el dios creador Ptah en la forma del toro Apis provocaba la inundación del Nilo, y los finos sedimentos del río preparaban los campos para brotar a una nueva vida cada año. La inundación anual del río Tigris en Mesopotamia era la consecuencia de la unión entre la diosa toro Ninlil y la vaca o diosa





2

1. Sello antiguo que muestra un cebú majestuoso o toro Brahman. En el hinduismo tardío, al toro cebú se lo relaciona con Siva. Como todos los toros, el cebú o toro giboso es un descendiente del extinto uro o buey salvaje. Sello, 2600-1900 a. C., Mohenjo-Daro, valle del Indo, Pakistán.

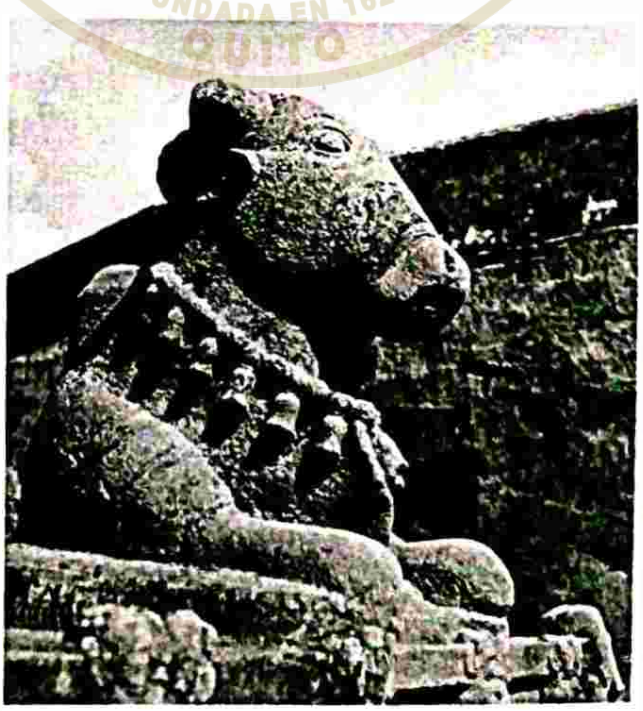
2. *Ritón minoico* (vaso ritual) en forma de cabeza de toro. Se vertía vino por la pequeña abertura redonda como si fuera por la boca del toro. Tanto el toro como el vino eran aspectos de Dioniso y este ritón demuestra que existían diseños similares en Creta (Kerényi, 53-54). Esteatita negra con oro, 1600-1500 a. C., Cnossos.

madre, que fecundaba la tierra. Y la lluvia posterior a una tormenta eléctrica se originó en el toro. En sánscrito, los términos *toro* y *lluvia* tienen la misma raíz y ambos significan 'regar' y 'fecundar' (ibíd., 31-38).

En la mayoría de los templos de Siva en la India, Nandi, el toro que lo adora, se halla de cara al lugar sagrado interior, que contiene el *lingam*, símbolo fálico del poder reproductivo de Siva. Nandi como monte de Siva o en forma de animal significa 'alegría', una de las expresiones de la vitalidad del dios (ARAS, 2An.078). A Nandi también se lo conoce como «el gran inseminador». Las mujeres tocan los testículos de la imagen esculpida con la esperanza de quedarse embarazadas al pasar de camino a ofrecer flores al *lingam*.

En Grecia, se adoraba a otro dios toro por su poder generador, llevaban su falo en las procesiones durante sus fiestas y también lo relacionaban con el toro. A Dioniso, dios del vino y de la sexualidad exuberante, se lo llamaba «niño enastado», «divinidad enastada», «el de la frente de toro» y «el nacido toro». Los Titanes desmembraron a Dioniso en la forma del toro Zagreo, pero renació después de que se salvara su corazón. Kerényi describe el toro de Dioniso como un aspecto de *zoe*, la fuerza vital pura (Kerényi, 52) (*prana* en la India). Así, se rociaban los campos con sangre de toro como manifestación de su energía y para trasmitir su poder fecundo. Con el tiempo, la mera presencia del toro bastaba para despertar la fuerza vital de la tierra y las plantas. Quizá era esta fuerza del crecimiento la que provocaban los antiguos astrólogos de Mesopotamia al nombrar la constelación de la fértil primavera *Gut-anna*, 'Toro del Cielo' o 'Quijada de Toro', conocida hoy en día como Tauro ('el Toro') (Velten, 33). Nuestra fascinación con el toro a lo largo de la historia, convertida en ritual como los cultos al toro y sacrificios de toros, aún pervive en la actualidad en las corridas y los encierros de toros. Según la psicología, es la historia de nuestra relación con la naturaleza instintiva, en la que los seres humanos se enfrentan con la pujante energía animal del toro como «otro» en su totalidad. La astrología aún puede guiar tanto a los hombres como a las mujeres al señalar la esencia del signo astrológico de Tauro como el proceso de tender a la fuerza vital, ya sea en un animal, un jardín o el sí-mismo. Cuando se lo atempera de forma adecuada, el violento toro puede sorprender con su ternura.

Kerényi, Karl. *Dionysos: Archetypal Image of the Indestructible Life*. Princeton (Nueva Jersey), 1996. [Trad. esp.: *Dionisios: Raíz de la vida indestructible*. Barcelona, 1998.] / Rice, Michael. *The Power of the Bull*. Londres y Nueva York, 1998. / Velten, Hannah. *Cows*. Londres, 2007.



3



4

3.Nandi. Guardián de todas las criaturas cuadrúpedas, también protege los cuatro rincones del mundo. Si analiza sus cuernos verá la eternidad. Se cree que Nandi es una fusión del dios toro de la civilización indo, en su aspecto creativo, y a lo mejor con Rudra, el dios toro de la civilización aria, destructor de ganado y seres humanos. Templo de Siva, finales del siglo VIII, Kalugumalai, India.

4. Europa seducida por Zeus disfrazado de toro, que la llevará a Creta. Su unión dio tres hijos, incluido el rey Minos, cuya vida predestinaron los toros. Vaso con figura roja, del Pintor de Berlín, c 500-460 a. C. Grecia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Caballo

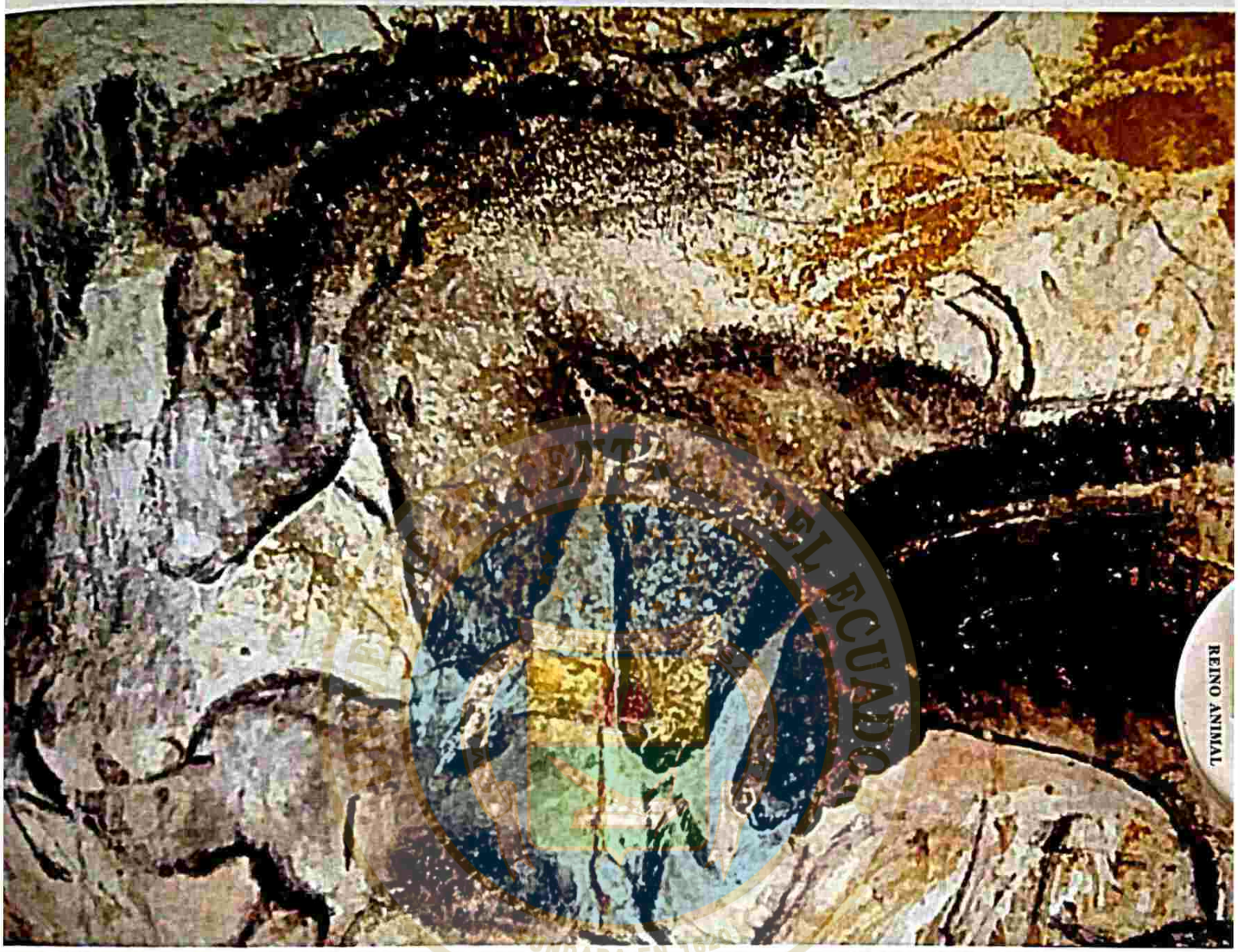
¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!
Shakespeare, *Ricardo III* (5.4.10)

Correrán para siempre.
Galoparán hasta morir...
si no decimos «para».
Vivirán para nosotros... solo para nosotros...
toda su vida.
Peter Shaffer, *Equus*

El sentido del caballo es aquello que tiene un caballo que le impide contar con la gente.
W. C. Fields

El caballo, que emerge de una larga evolución que se remonta a hace casi cincuenta millones de años, es una belleza salvaje que pasta en paz en las llanuras y entonces, de pronto, se libera con bufidos y fogosidad, rápido como el viento. Vuela a través del paisaje con sus imponentes cascos, como si lo hiciera para huir de su propia piel por amor a la libertad. El caballo es un fabuloso poder luchador al que aspiramos para bien y para mal. Los domamos. Acabaron por conocernos. Les susurramos y nos comprendieron. Los amansamos y nos otorgaron su ayuda. Los atamos a nuestros arados y carros, colonizamos el Salvaje Oeste montados en sus lomos, y nos han transportado a innumerables guerras y conquistas imperialistas y en el transcurso de ellas. Han servido de símbolos aristocráticos y han atraído a nuestras mentes aficionadas al juego. Nuestra lucha por la libertad se ganó mediante la libertad que sacrificaron por nosotros a cambio de un vínculo y un beneficio poderosos y mutuos. Aunque nuestra libertad puede convertirse de forma peligrosa en un fracaso de ese sacrificio, es posible que acabe por poseernos nuestro galopante empuje inconsciente hacia el poder y llenarnos de excesivo orgullo o sueños desbocados de





2

1. Retrato del semental homónimo del emperador que logra captar la esencia del poderoso espíritu vital del caballo con escasas guarniciones. Señala el principio de una larga tradición de pinturas de caballos de la China tardía. *Blanco que brilla en la noche*, de Han Kan (742-756), dinastía Tang, China.

2. Estos caballos salvajes eran sin duda el centro de las creencias y los rituales del Paleolítico. Eran «animales de la mente más que de la estepa de la época glacial». Detalle del panel de caballos, carboncillo, c. 30.000-32.000 años de antigüedad, cueva de Chauvet, Francia.

conquista. Como era lógico, el sacrificio del caballo sagrado, como el Ashvamedha hindú, era fundamental para muchos pueblos antiguos que equilibraban la libertad, el poder y los misterios de la vida fecunda, la muerte y la renovación mediante este antiguo rito del culto. El caballo, ligado a fondo con nuestra psique y civilización, ha traído tanto la muerte como la salvación simbólicas y literales.

El caballo es la trascendencia para el ser humano. Poseidón, dios del mar y de la tierra temblorosa, regaló el caballo al género humano, pero Atenea, la del sabio consejo, nos dio la brida. Con estos regalos hemos trascendido los límites literales del espacio, el tiempo y la fuerza al enganchar el poder equino a nuestros esfuerzos, mientras en la imaginación, el caballo se ha convertido en un animal del más allá cósmico con un poder telúrico incluso mayor, capaz de dar golpes de casco mágicos para producir fuentes de agua viva, de remontarse con sus alas en el cielo, de conducir el Sol por los cielos o de inspirar miedo y terror como los cuatro jinetes del Apocalipsis. El dios escandinavo Odín, el Rápido y el Instigador, montado en su blanco corcel Sleipnir de ocho patas, recoge a los muertos, un recorrido que atemorizaba tanto a las gentes del campo que estas apartaban forraje para cuando pasara Sleipnir (Mercatante, 64). Al final de esta oscura época, la décima encarnación de Vishnú como el blanco corcel Kalki dará a luz un nuevo mundo.

Montados a lomos de caballos, los héroes y los soñadores cabalgan muy cerca, pero los poderes desconocidos y puros de su sí-mismo e inteligencia animal amenazan con una libido avivada y un impulso palpitante. Deben adaptarse a estos y sujetarlos bien si la vida ha de vivirse como una aventura espiritual delcorazón y la mente plenamente encarnada. El caballero errante medieval que monta a caballo es una imagen arquetípica de lo mejor de tal armonía a lo largo de un peligroso camino hacia la realidad interna y espiritual, mientras innumerables héroes de cuento de hadas entran en los bosques y emergen victoriosos de la oscuridad amenazadora y enemiga solo mediante la rendición a la voluntad y el consejo de un caballo mágico que conoce el camino. En el cuento de Grimm *La doncella de los gansos*, la cabeza del caballo muerto Falada adopta una cualidad de guardián y profética y habla con la heroína que sufre, le recuerda sus orígenes y su verdad, pues, como símbolo de la naturaleza animal más profunda y original más cercana a nosotros, el caballo es la madre, como Deméter con cabeza de caballo o Epona, la diosa celta montada a caballo. El caballo es también un guerrero y sagrado para Marte, pero el tesoro del héroe guerrero reside en cómo transmuta los poderes literales del caballo en una nueva consciencia. Se nos viene a la mente el caballo de Troya. El audaz héroe Odiseo coloca por fin a sus soldados dentro del caballo imaginario, finge la derrota y gana mediante los poderes de la imaginación, en lugar de hacerlo por el mero combate físico.

Para el carro. Faetón no pudo hacerlo y encontró una muerte desastrosa. Engañó a su padre Apolo/Helios para que le permitiera tomar el control del gran carro del Sol durante un día, pero los caballos notaron una mano más débil y arrancaron descontrolados e hicieron peligrar el orden del universo. Hay caballos de pesadilla con un poder frenético y loco, caballos descontrolados, que huyen con nosotros, se sueltan, en estampida, destructores. Puede dominar el ansia de liberarse de esta vida. Los alquimistas incubaron la materia de su obra en excrementos de caballo, un recipiente al que se referían como el «vientre del caballo», e imaginaban que el oro, o valor más alto, nacería de los desechos y su mismo suelo. Así, en términos psicológicos, al penetrar en los excrementos de caballo sin defensa se contiene la mente presa de la pesadilla y se susurra al caballo loco que huele nuestro miedo. El lomo de caballo hechizado de la pesadilla o el monte de Hel del negro caballo demoniaco (Herzog, 66ss) exhalan un aire terrible y de otro mundo sobre el que sueña y tiran de él hacia una tierra de manía destructiva y violencia sexual enmascaradas por la ilusión. Tal era la vulnerabilidad del adolescente protagonista de la obra de Peter Schaffer *Equus* llevado por la seducción demoniaca de su amor de pesadilla a un caballo.

Herzog, Edgar. *Psyche and Death: Archaic Myths and Modern Dreams in Analytical Psychology.* Londres, 1966. / Mercatante, Anthony S. *Zoo of the Gods: Animals in Myth, Legend, & Fable.* Nueva York, 1974.



3



4

3. La camargue es una de las razas equinas vivas más antiguas. Procede de la región francesa del río Ródano y se cree que tiene un estrecho parentesco con los restos del caballo prehistórico hallados en el sur de Francia. Son oscuros al nacer, pero se vuelven blancos después de unos cuatro años, y se sabe que son fuertes y dóciles como caballos de monta. *Caballos camargue*, fotografía de M. Watson.

4. Por lo común se cree que los españoles introdujeron los caballos en América en el siglo XVIII. A los Nez-Percé, entre otras tribus, se los consideraba ricos porque poseían muchísimos caballos. *Guerrero Nez-Percé*, fotografía de Edward S. Curtis, c 1910.

UNIVERSIDAD DEL ESTE DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Burro

El pequeño burro gris contrasta con las figuras humanas de la versión de Carpaccio de la huida a Egipto —la majestuosidad de María con su suntuoso manto, que abraza a su hijo con amor y la aprensiva prisa de José—, y todos dependen de él, de que lleve a la madre y al niño a un lugar seguro. La tenacidad del burro es legendaria. Casi cualquier persona, rica o pobre, que viviera en el mundo de la época bíblica o después, en muchas regiones del orbe, hubiera conocido su mérito. Una montura cómoda y segura, el burro también ha pisado semillas, ha hecho girar la piedra de molino para moler el grano, ha tirado del arado y en las caravanas de burros ha transportado asombrosas cargas de mercancías a sus destinos.

Llamado *asno* en la naturaleza y *burro* en los países de habla hispana, este cuadrúpedo es miembro de la familia del caballo; las mulas son híbridos, producto del cruce de burros con caballos. Al burro siempre se lo ha considerado el pariente pobre del elegante caballo de largas patas, hasta el punto de que simboliza lo humilde. Sin embargo, hay algo admirable y atractivo en este cuerpo robusto y compacto y estas orejas finas y largas. Es más inteligente que el caballo. Tiene el pie más firme y es capaz de soportar los paisajes más áridos y franquear un terreno rocoso y precario de modo infalible. El burro tiene otro aspecto muy diferente, claro está. Los asnos salvajes no son tan sociables como los caballos, y los machos adultos tienden a vivir solos en grandes territorios que marcan con grandes montones de excremento y consiguen derechos de apareo exclusivos con las hembras receptivas que los recorren (Macdonald, 482-484). Se han caricaturizado las largas orejas y los grandes dientes que muestran los machos en su fuerte y ronco rebuzno cuando luchan por las hembras o al llamarse entre sí desde lejos. Hace mucho tiempo, al burro se lo relacionaba con el carnaval y la orgía dionisiacos, las locuras de las saturnales medievales en las que se invertía el orden convencional de las cosas, y las diabólicas y obscenas bufonadas y la irreverente misa de la fiesta de Año Nuevo del Asno.

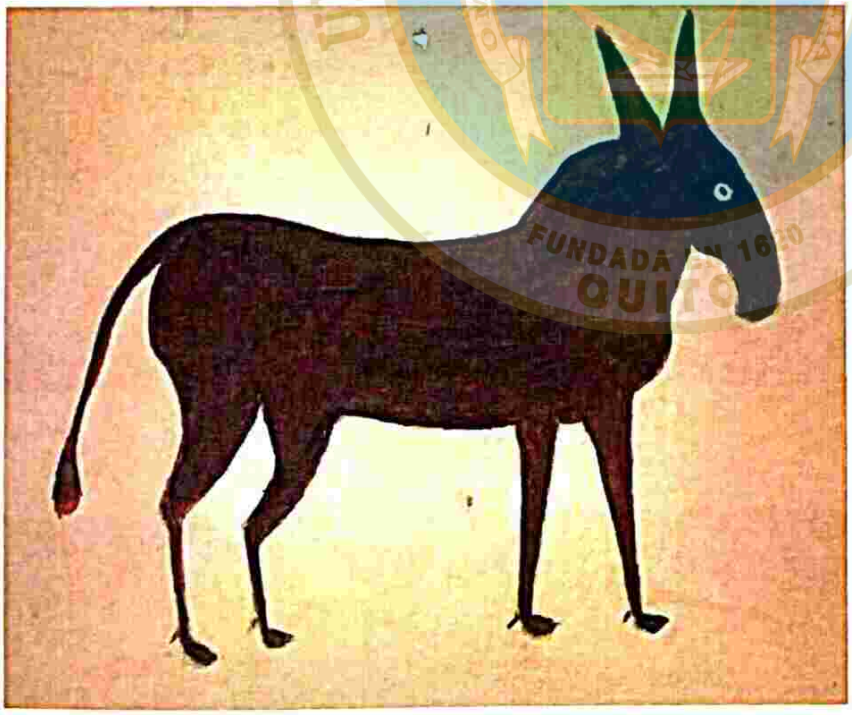
A los primeros ejemplares de la familia del caballo que se domesticó fueron los veloces asnos salvajes, aquellos cuyos descendientes aún recorren los desiertos africanos desde Somalia a Etiopía; los egipcios los atraparon y domaron hace más de 4.500 años (*Compt.*). No obstante, al burro se lo relacionó con su asesino proscrito porque era la bestia de carga que llevaba la cosecha de maíz en el que se creía que estaba presente el dios desmembrado Osiris. Se representa a Set con las orejas de asno y, como su homólogo, vive en el desierto. Sus energías son el calor y el caos que juntos trastornan y equilibran el orden de Osiris. Mientras tanto, al propio burro se lo demonizaba; se creía que Isis lo odiaba más que a ninguna otra criatura. El burro ha padecido nuestras propias proyecciones equivocadas de necedad y estupidez y nuestro frecuente trato brutal; si se lomaneja con cariño, es un animal de naturaleza perseverante y afectuosa (*Enc. Brit.*, 19:143).

La alquimia representó al asno salvaje, a veces en la forma de un unicornio, como un espíritu telúrico y redentor. En el cuento de hadas *El asno real*, un príncipe músico nace con el cuerpo de un asno, y en *Piel de asno*, una princesa que huye de su padre incestuoso se cubre con la piel de un burro mágico y trabaja como sirvienta en la cocina. Ambos protagonistas se redimen al soportar con buen humor y diligencia su estancia en la piel del burro, porque aceptan la indecorosa sombra de sus naturalezas y al final recobran su regio esplendor. El burro es un instrumento antiquísimo para alcanzar dicha trascendencia. En la famosa leyenda bíblica del libro de Números, Balaam golpea a su burra por detenerse de golpe, pero el jumento se ha detenido porque su firme instinto y su humildad inherente le permiten percibir a un ángel que se interpone en su camino, una presencia divina invisible para su arrogante jinete humano.

Apuleyo y Robert Graves (ed.). *The Golden Ass*. Nueva York, 1951. [Trad. esp.: *El asno de oro*. Madrid, 2010.] / Lurker, Manfred. *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*. Nueva York, 1980. [Trad. esp.: *Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo*. Barcelona, 1991.] / Macdonald, David W. *The Encyclopedia of Mammals*. Nueva York, 1984. / Youngblood, Ronald F. (ed.). *Nelson's New Illustrated Bible Dictionary*. Nashville, 1995.



1



2

1 *La huida a Egipto*, de Carpaccio, óleo sobre tabla, c 1515, Italia.

2 *Burro marrón*, de Bill Traylor (1854-1947), gouache sobre papel, Estados Unidos.

Cabra

A diferencia de su prima, la servicial oveja, la cabra es una criatura astuta e inteligente, difícil de dominar, pendenciera y temperamental, a menudo graciosa, independiente y, en una palabra, caprichosa (del latín *capra*, 'cabra'). La cabra salvaje trepa con agilidad por los paisajes de montaña más escarpados y traicioneros para pacer en las alturas y cuando se la domestica vive bien con un montículo hecho a su medida en el corral en el que encaramarse. Pueden escalar cualquier valla, aparecer en el techo o incluso trepar sobre el lomo de otros animales. «Nunca des la espalda a un macho cabrío», reza el dicho sajón, o te arriesgas a sufrir una topetada imprevista en el trasero.

Cuando una cabra te echa una de esas miradas misteriosas suyas, parece conspirar y rumiar con una intención casi humana de procedencia extraña. Esos extraños ojos claros, provistos de una larga pupila rectangular, la dotan de una mirada fantasmal pero le ofrecen una percepción gran angular y una aguda visión nocturna. Muchas de sus cualidades espirituales y su carácter pendenciero, e incluso su habilidad para saltar como si volara, han relacionado la cabra con la oscuridad y las pasiones desatadas; sin embargo, este rumiante salvaje se ha convertido en uno de los animales domésticos más productivos, ya que da leche, carne, vellón y pieles a los seres humanos. Al propio Zeus lo amamantó la cabra Amaltea. Su legendaria y protectora égida estaba hecha con la piel de Amaltea y su cuerno fue la cornucopia o cuerno de la abundancia inagotable. A la cabra o el macho cabrío, se los ha relacionado por lo común con la fecundidad y la virilidad potente, respectivamente. En la mitología escandinava, esto se extiende a la habilidad mística de regenerarse; dos cabras mágicas tiran del carro de Thor, a las que se puede cocinar y comer para la cena y que vuelven de nuevo por la mañana si quedan intactos su piel y sus huesos. La tradición escandinava también asocia la cabra con la actitud protectora como en el famoso cuento *Las tres cabras macho Gruff*, en el que una cabra astuta burla a un terrible trol que vivía debajo de un puente.

No obstante, el Occidente judeocristiano ha proyectado en el instinto sexual compulsivo y el fuerte olor del macho cabrío en celo, junto con su independencia y extraño aspecto, al mismo diablo como un hombre cabra negro con cuerpo humano, cabeza con barba y cuernos de cabra y pezuñas, que tipifica la lujuria carnal y la magia negra. En la tradición judaica, y no solo en ella, al chivo expiatorio le transferían como por ensalmo los pecados, la vergüenza o la enfermedad y después lo soltaban en el desierto. El recurso psicológico del chivo expiatorio frustra el crecimiento psicológico creativo, ya que la difícil comprensión consciente de las sombras interiores enriquece la individuación y la habilidad para amar, una sabiduría que se refleja en la imagen mítica de la cabra como montura predilecta de la diosa Afrodita. Su imagen mutó después a la fantasía de una bruja perversa que atravesaba los bosques iluminados por la Luna montada en una cabra voladora rumbo a un lugar de culto secreto.

El salvaje, lujurioso e independiente macho cabrío inspiró la figura griega de Pan, el lascivo dios viejo macho cabrío de los pastos de la Arcadia que impone las pasiones terrenales desatadas y despierta los deseos insaciables y el pánico en la soledad de la mente. Venerado en la naturaleza, es un dios de renovación y, si el ser humano civilizado es capaz de reflexionar de manera



1



2

1 El macho cabrío, representado como el diablo, preside un grupo de campesinos de mirada salvaje en un sabbat, cuadro al que en la época ilustrada de Goya se consideraría una imagen de la mente que sucumbe al mal. *Aquelarre*, de Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 1820-1823, España.

2 El bucólico dios cabra de la lujuria y la vida le habla al animal que hay en todos nosotros y desdibuja la clara frontera existente entre la civilización y lo salvaje. *Pan y una cabra*, de la Villa dei Papiri de Herculano, imagen romana, siglo I d. C.

consciente acerca de los sentimientos que Pan despierta, el dios puede inspirarle una vida de sexualidad apasionada. De lo contrario, puede manifestarse en violación dictada por lo inconsciente, compulsiones sexuales de todo tipo y deseo vehemente de poder. El procedimiento de la civilización lo describió el relato del hombre cabra Marsias, al que desolló la figura más civilizadora de Apolo por atreverse a retar al dios que imponía el orden a un concurso musical y perderlo. Con todo, solo podemos asumir un orden y una bondad razonable tan grandes antes de volvernos vulnerables a la seducción de Pan. Este comparte su rijosa cualidad de cabra con figuras similares a él como los sátiros, los silenos (que suelen acompañar a Dioniso) y Príapo. Dioniso, a quien se ofrecían sacrificios de cabras, era el dios de la tragedia, o 'canción cabruna', del griego *tragedos*, 'cabra', puesto que las formas poéticas de la tragedia se originaron en la representación de la sátira ditirámbica en honor del dios. Quizá la asociación con la cabra también sea acertada en el sentido de que para fomentar la actuación de los impulsos lascivos y agresivos desde lo inconsciente, lo dionisiaco puede manifestarse en la ruina fatal y loca de un héroe por lo demás civilizado. El terror a estas pasiones desatadas ha llevado a algunos a equipararlas con el mal. La oveja buena permanece con el rebaño, pasta sosegada en el valle y actúa al unísono con las demás, mientras la cabra potente, pendenciera, salvaje y luchadora de nuestra imaginación fomenta los conflictos y sigue su propia iniciativa, a menudo desvergonzada, al tiempo que suele alcanzar las cimas más elevadas.



3



4

3. Este antiguo relieve de un macho cabrío parece singular por su bondad y su gracia en oposición a otras imágenes más modernas, que destacan lo basto y lo lujurioso. *Macho cabrío*, detalle, c 2551-2528 a. C., Imperio Antiguo, reinado de Jufu, Egipto.

4. El molde para el vaciado de esta famosa cabra se diseñó a partir de objetos encontrados en la basura. *La cabra*, de Pablo Picasso, 1950.

Oveja

La suave luz ambarina baña el pesebre de una oveja e ilumina los níveos pelos de esta y de su cordero mamón. Desde hace milenios, a la mañana, la primavera, la ternura y la renovación mágicas de la naturaleza se las ha transferido a la temporada del parto de corderos. No hay emblema más perdurable de la inocencia que el cordero, la pequeña criatura que mama de rodillas, se esconde tímida detrás de su madre y sigue a la oveja en medio de la dulce música de los balidos y el tintineo de los cencerros. El cordero nos recuerda lo idílico de la sencillez infantil, las travesuras y la unidad con la naturaleza. El cordero es uno de los símbolos religiosos más exaltados, porque los cristianos llamaron a Jesús «Cordero de Dios» por su inocencia y con la convicción de que iba al sacrificio, como un cordero, por nuestros pecados. Debido a que la dulzura y la pureza del cordero lo hacen vulnerable, sobre todo a lo depredador y destructivo, la naturaleza no nos permite permanecer en la inocencia corderil durante mucho tiempo. Al igual que desde la Antigüedad se ha hecho ofrenda del cordero inmaculado, asimismo se sacrifica nuestra inocencia en aras de la adaptación y la independencia.

Si el cordero recuerda la novedad del Sol primaveral, el carnero salvaje adulto o Aries, signo zodiacal del equinoccio de primavera, significa la luz y la tibieza del sol que resurge con vigor después de la oscuridad invernal. Desde el Paleolítico, a los magníficos cuernos arrollados o en espiral del carnero se los ha relacionado con la soberanía del Sol y el celo, la competencia y la generación de los machos. En la época de celo, los machos se precipitan los unos sobre los otros en choques de cabeza contra cabeza por la jerarquía, traban sus cuernos, se retuercen y se yerguen sobre las patas posteriores y caen juntos con estrépito. El retumbo y el crujido de los carneros embravecidos, que se pueden escuchar a kilómetros de distancia en las montañas, gritaban el poder fecundador de Zeus, Indra y Thor. A Amón-Ra, el dios solar del antiguo Egipto, se lo representaba como un carnero y al dios creador con cabeza de carnero Jnum, con un torno de alfarero en el que modelaba el ser material. Agní, el dios védico del fuego, transporta sus varas de fuego sobre el lomo de un carnero, emblema del tercer *chakra* situado en el plexo solar, fogoso centro de la fuerza vital, los afectos intensos y las pasiones audaces.

El carnero mítico viste un vellocino dorado como el Sol, que evoca el tesoro de la conciencia «difícil de alcanzar» y parecida al Sol y el premio de las cruzadas heroicas e iniciadoras. Una de las más famosas es el relato griego del héroe Jasón, que gana el vellocino después de que lo degluta y vomite el dragón primigenio que lo guarda en un recinto del Hades. En los misterios de renacimiento de la Gran Madre, el dios Hermes, guía de las almas, es el carnero que engendra al niño eterno que se parece al Sol naciente y significa el ascenso del alma desde la oscuridad nocturna del inframundo (Kerényi, 141-142).

Las alturas escarpadas del gran carnero dan paso a los valles, las praderas y las colinas rocosas de paisajes domésticos y más apacibles. La oveja, un animal sociable, disfruta del bienestar y el compañerismo del rebaño, cuya carne, leche y lana han resuelto nuestra supervivencia. Como la oveja es fácil de pastorear, ha cobrado fama de mansedumbre y pasividad, una oveja carece de iniciativa y discernimiento y el aspecto sombrío de un rebaño colectivo es la incapacidad de sus miembros para pensar de manera independiente. Con todo, uno de nuestros símbolos más antiguos y perdurables es el del Buen Pastor divino. Su prolongada fuerza podría sugerir un mero deseo profundo y colectivo de volver a ser niño. Pero, por otra parte, podría indicar que a veces es esencial para la supervivencia y el crecimiento dejarse pastorear por la dirección profética de la psique. En el mito romano de Cupido y Psique, un rebaño de ovejas doradas se encuentra en un bosque sagrado y es tan feroz a la luz del día que resulta imposible aproximársele, pero en el frescor del anochecer y bajo los efluvios más suaves de la Luna, se pueden recoger sin peligro fragmentos de vellón entre las zarzas, de la misma manera en que recuperamos de la espesura de la psique las partes doradas del sí-mismo situadas (de modo indirecto) bajo el lustre de la imaginación parecido a la luna.

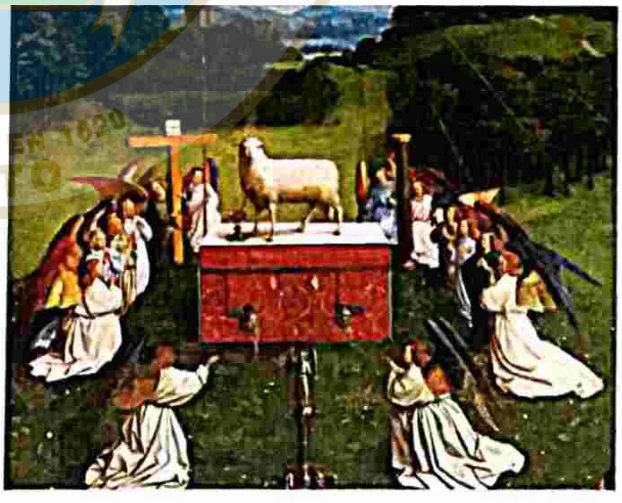
Kerényi, Karl. *Hermes. Guide of Souls.* Putnam (Connecticut), 2003. [Trad. esp: *Hermes, el conductor de almas.* Mexico D.F., 2008.]



1



2



3

1. Con una luminosidad idílica, la inocencia de un cordero que mama arodillado. *Oveja y cordero*, de Jacopo Bassano (1515-1592), óleo sobre lienzo. Italia.

2. Divinidad egipcia con cabeza de carnero. Sagrado para las divinidades matriarcales, patriarcales, solares y telúricas, el carnero con sus cuernos en espiral, que a veces, como aquí, se parecen a la serpiente de la fecundidad y la regeneración, era emblema de la potencia viril y fuerza vital de la naturaleza. Relieve sobre piedra caliza, periodo ptolemaico tardío, 400-30 a. C.

3. El cordero como inocencia exaltada y abnegación de Jesús. *Adoración del cordero místico*, detalle del políptico de Gante, de Jan Van Eyck, óleo sobre tabla, 1432, Bélgica.

Cerdo

Acurrucados contra la robusta y maternal mole de una marrana, un grupo de pequeñitos chinos halla un reconfortante descanso. Desde tiempos inmemoriales se ha vinculado el animal «uterino», con ambivalencia, a las grandes diosas madre de todo el mundo. Los cerdos son criaturas curiosas y directas, voraces, sociables y extraordinariamente generativas. Su piel, parecida a la de los humanos, está desprotegida bajo un escaso pelaje. Sus morros hozan en busca de alimento y abren la tierra. Se revuelcan en el fango. Con un peso de 900 g al nacer, los lechones se afianzan a las pesadas ubres de su madre para convertirse en adultos de 135 a 270 kg o, a veces, significativamente más gruesos. Por todas estas razones, los cerdos han simbolizado la fecundidad y la inmortalidad divinas, así como la dejadez, la gula y la lujuria.

Hay en el cerdo un espíritu práctico inexorable que a menudo se ha confundido con la estupidez y la ignorancia, que personifica el cerdo, por ejemplo en el horóscopo chino y en alguna iconografía budista. Sin embargo, el cerdo es en realidad muy inteligente y astuto, dado su instinto en el oficio de sobrevivir. Los cerdos son omnívoros y no acumulan alimentos para días venideros; se lo comen todo a medida que lo encuentran, sin hacer distinciones entre la comida fresca y la basura. En épocas de vacas flacas, si es necesario, una marrana se comerá su lechigada. Su agudo sentido del olfato permite a los cerdos descubrir alimentos enterrados en el suelo y sus morros resultan excelentes herramientas para hozar. Se revuelcan en el lodo como compensación por su carencia de pelo y sus glándulas sudoríparas ineficientes; si se les ofrece mucha agua y sombra, los cerdos prefieren la limpieza *(Compt.)*.

Debido a que vive de desperdicios y es capaz tanto de alimentar como de devorar a los suyos, al cerdo se lo ha solido considerar, en sentido simbólico, como un extraño. En el antiguo Egipto, por ejemplo, situaba «en el centro de la creación el omnívoro apetito que por lo demás excluía al cerdo de los contextos religiosos» (Quirke, 31). Los hábitos expeditivos del cerdo se parecen a la neutralidad moral que se atribuye a la naturaleza, para la que la creatividad y la destrucción así como el orden y el desorden son meros aspectos de su ciclo eterno. A Nut, la diosa egipcia del cielo, se la solía representar como una marrana que deglutía a sus lechones, las estrellas, por la mañana, y las paría de nuevo cada anochecer (Jackson, 17). Cuando Hainuwele, la diosa de Nueva Guinea, fue objeto de un asesinato ritual, nació un cerdo de su cuerpo desmembrado, lo que divinizó a los cerdos. Para compartir el destino del grano, se inmoló a los lechones en pozos profundos excavados en la tierra como sacrificios ofrendados a la Deméter griega, la diosa del grano, y después se esparcieron sus entrañas por la tierra para garantizar la fecundidad. Los iniciados en los misterios eleusinos que honran a Deméter y a su hija Perséfone, la reina del inframundo, llevaron lechones como sacrificio expiatorio para ambas diosas. A veces se representa a Deméter meciendo un cerdo en los brazos.

Con el auge del patriarcado y el monoteísmo, la asociación del cerdo fecundo con lo femenino divino originó las prohibiciones de comer cerdo, así como la obligación de evitar las piaras, y la fantasía de que los cerdos eran receptáculos para los demonios y todo lo que era sucio. Los judíos, cristianos y musulmanes medievales denigraban a los puercos. Los cerdos se convirtieron en símbolos de los pecados mortales de la concupiscencia. La abnegación, la separación del cuerpo y el espíritu y la glorificación de la castidad eran contrarios a la sensualidad aparente del cerdo, que para aquel entonces había perdido todo su aspecto positivo y creativo. Incluso en el siglo XX el cerdo aún era una metáfora del macho lascivo, el capitalista codicioso y el policía brutal, y los cerdos son los déspotas egoístas de la novela de George Orwell *Rebelión en la granja*. Con todo, otros relatos, en especial los cuentos infantiles como *Las telarañas de Carlota*, *Winny de Puh* y *Babe, el cerdito valiente*, reflejan diferentes atributos porcinos, la inocencia, la sensibilidad, la inteligencia y la lealtad.



Tres niños pequeños duermen como los cochinillos sobre el vientre de mamá marrana. Fotografía sin fecha de China.

Un símbolo evoluciona desde la interacción de la naturaleza con la proyección, la historia y la imaginación. Cabe tener en cuenta entonces tres imágenes. La diosa egipcia Isis montada sobre un cerdo, con las piernas bien abiertas, que evoca la proliferación infinita, la sangre menstrual y los ciclos de la muerte y el renacimiento (Shuttle, 257). Castidad, que holla un cerdo con su pie virginal, un triunfo del autodominio femenino sobre el deseo de la mujer (Hall, 39). Un cerdo de mirada maliciosa y vestido de hombre que fuma un puro sugiere un cochino egoísta que corrompe el orden cooperativo de las cosas. A estas imágenes cabe añadir la del propio cerdo, un animal de penetrante inteligencia con un tamaño, una fuerza y una ingeniosidad prodigiosos y con sentimientos delicados que se oponen a nuestras percepciones inamovibles.

Hall, James. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1996.] / Jackson, Eve. *Food and Transformation: Imagery and Symbolism of Eating*. Toronto, 1996. / Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto*. Madrid, 2003.] / Shuttle, Penelope y Peter Redgrove. *The Wise Wound*. Nueva York, 1988.



2



3

2. Erguida sobre un loto doble, a Marichi, la diosa budista del alba, se la representa como una marrana con sus siete cochinillos. Bronce y taracea de plata, siglos XI-XII, India.

3. Al sereno rostro de una regia divinidad porcina de Egipto se lo representa de manera sencilla con el hocico y los ojos de cerdo, mientras se sugiere el cuerpo humano femenino con dos pechos. Esta figura cónica de terracota es del periodo predinástico, cuando el cerdo aún desempeñaba una función relevante en la vida religiosa. Periodo protodinástico, c 3000 a. C., Egipto.

Gallina/Gallo

Los gallos y las gallinas han compartido con nosotros la vida doméstica durante cuatro mil años o más. Hasta fecha reciente, las aves domesticadas vivían de forma muy parecida a la de sus antepasados salvajes, en pequeñas bandadas con una clara jerarquía de poder, u «orden de picoteo», y con un gallo dominante, «el gallito del lugar», que imperaba sobre las gallinas y los machos inmaduros.

Las gallinas, con la siempre dispuesta participación sexual de los gallos, son prodigios de fecundidad. Cuidadoras vigilantes y protectoras de sus polluelos, también son modelos de devoción maternal. La enérgica manera en que la gallina escarba en el sucio para desenterrar alimento para sus polluelos, así como su llamado para que acudan a comer, contribuyó a su presencia en los mitos de la creación en los que su escarbo originó el mundo. Las gallinas que empollan sus huevos inspiraron la imagen alquímica del punto de polluelo del huevo como germen o centro místico empollado hasta su nacimiento mediante el calor del inconsciente parecido al de la gallina y la meditación del adepto. Cuando hace frío o llueve, los polluelos hallan protección bajo las plumas de la gallina, cuando se sienta con las alas bajas y las plumas ahuecadas, una imagen que Jesús adoptó para describir su preocupación por los fieles. Los polluelos recién salidos del cascarón son activos y reconocerán a su madre al cabo de pocas horas. Por su parte, la gallina conoce a sus polluelos y, aunque mamá gallina puede pecar de sobreprotección, la imagen de los suaves polluelos anidados bajo la gallina o que persiguen a su madre por todas partes es una imagen entrañable de la renovación primaveral y el pacto maternal de la naturaleza. Las gallinas, a las que en general se relaciona con la fecundidad y el renacimiento, en algunas regiones de África, en los rituales de iniciación de las mujeres como guías espirituales y debido a una creencia muy extendida de que estas aves, sobre todo las negras, tienen afinidad con el mundo de los espíritus, son animales de sacrificio que se usan para establecer contacto con los fallecidos.

Los gallos, agresivos, vigorosos, aficionados a pavonearse y de vistosas plumas, han atraído la imaginación de muchas maneras, en especial con sus gritos plañideros al amanecer. Había una creencia antigua de que, como los espíritus perversos están más activos en la oscuridad de la noche, el canto del gallo antes del amanecer dispersaba a los demonios y señalaba la llegada del alba. «El pájaro matutino canta toda la noche/ y entonces algunos dicen que ningún espíritu se atreve asalir de su morada» (Shakespeare,*Hamlet*, 1.2.181-182). El canto heráldico del gallo que hace que las cosas existan o cobren consciencia con su sonido, su roja cresta que recuerda los brillantes rayos y su poder de fecundación lo convirtieron en emblema del Sol y la iluminación vivificantes. El gallo era sagrado para el solar Apolo, y Mercurio adoptó la forma de un gallo como guía al inframundo. En los mitos, un gallo canta para que la diosa japonesa del sol Amaterasu salga de su escondrijo en una cueva oscura, cuando su ausencia amenaza la vida en la Tierra. A los gallos se los identifica con el Sol en las mitologías de la India y de las tribus pueblo de Estados Unidos. Según Zoroastro, el gallo es el símbolo de la luz y del bien que protege del mal y significa resurrección en el cristianismo. En un milagroso viaje desde el paraíso al infierno, Mahoma, el profeta del islam, encuentra un enorme gallo blanco que también es un ángel. Su cresta roza los pies del trono celestial de Alá, sus pies tocan la tierra y sus alas, con la suficiente envergadura como para envolver tanto el cielo como la tierra, están adornadas con esmeraldas y perlas. Cuando llega la hora de rezar, bate las alas y grita: «¡No hay más dios que Alá!», grito que corean todos los gallos de la tierra (Séguy, pl.9). El gallo cósmico de la mitología escandinava, Goldseomh, observa el universo desde las ramas más altas del árbol del mundo Yggdrasil e informa de sus hallazgos a los dioses.

Exaltadas en algunos sentidos, a las gallinas también se las ha envilecido en el simbolismo de las peleas de gallos, incluido en las fantasías de sed de sangre y machismo y en las imágenes de gallinas ignorantes, necias, cobardes, tímidas, criticonas, demasiado solícitas y propensas al pánico colectivo. Tales conceptos erróneos suelen dirigirse a las mujeres en general. Quizá se deba a que los pollos viven tan cerca de nosotros que son objetos sencillos y disponibles para nuestras figuraciones espirituales y proyecciones domésticas.

Barnhart, Robert K. (ed.). ***The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.*** **Nueva York, 1995. / Séguy, Marie Rose y Richard Pevear.** ***The Miraculous Journey of Mahomet: Miraj Nameh.*** **Nueva York, 1977.**



1



2



3

1. Una gallina madre prototípica escarba el suelo en busca de alimento para sus polluelos y cobija a otro bajo sus plumas. Rollo, detalle, siglo XII, China.

2. Es probable que el atrevido gallo de latón con espolones del Benín del siglo XVIII formara parte de un altar conmemorativo que honraba a una reina madre. Su posición, única entre las mujeres de Benín, conllevaba una autoridad igual a la de los hombres de alto rango, de ahí el uso de un símbolo masculino para honrarla.

3. Gallina sentada, que sugiere la «meditación» psíquica esencial para los procesos de transformación. Cerca hay un gallo y una gallina aparcándose, que significan la anhelada conjunción de las fuerzas contrarias. Ilustración en manuscrito, siglo XVI, Alemania.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

MUNDO HUMANO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

CUERPO HUMANO

HUESOS, ESPINAZO, PIEL, CABEZA, CEREBRO, PELO, CALVICIE,
OJO, LÁGRIMAS, OREJA / OÍDO, NARIZ, BOCA, BARBA, DIENTES, LENGUA, BESO,
CUELLO / GARGANTA, BRAZO, MANO, DEDO, GARRA / UÑA,
MAMA, CORAZÓN, SANGRE, HÍGADO, ÚTERO, MENSTRUACIÓN,
VULVA, FALO, ESPERMA, MASTURBACIÓN, UNIÓN SEXUAL, INCESTO,
PIERNA, MUSLO, RODILLA, PIE,
ORINA, EXCREMENTO

334

MOVIMIENTO Y EXPRESIÓN

ASCENSIÓN, DESCENSO, CAÍDA, JUEGO, NATACIÓN,
BICICLETA, COCHE, TREN, METRO, AVIÓN, BARCO,
NAUFRAGIO, CAMINO / CARRETERA

430

FUNDAMENTOS DEL TRABAJO Y LA SOCIEDAD

TEJEDURÍA / HILADO, COSTURA, CAZA, SIEMBRA, MINERÍA, ALFARERÍA,
REY / REINA, GUERRA / GUERRERO, PROSTITUTA, MENDIGO, LISIADO,
LADRÓN / ATRACADOR, COTILLEO, HUÉRFANO, FORASTERO

456

HERRAMIENTAS Y OTROS OBJETOS

HACHA, CUCHILLO / PUÑAL, ESPADA, LANZA, ARCO Y FLECHAS,
ARMA DE FUEGO, MARTILLO, ARADO, RUEDA, CALENDARIO, COMPÁS / BRÚJULA,
BALANZA, CADENA, HILO, RED / TELARAÑA, CESTA, BOLSO, DINERO, PEINE,
TIJERAS, VELO, CASCO, SOMBRERO / TOCADO, GUIRNALDA, CORONA, COLLAR,
PENDIENTE, ANILLO, MANDIL, CALZADO, PARAGUAS / SOMBRILLA, TELÉFONO

488

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CASA Y HOGAR

CASA / HOGAR, PORTÓN / PUERTA, CERROJO / CANDADO, LLAVE, VENTANA, ESCALERA / ESCALINATA, ESCALA / ESCALERA DE MANO, ÁTICO, SÓTANO / BODEGA, COCINA, HOGAR / LAR, LÁMPARA / VELA, HORNO, MESA, SILLA / TRONO, CRISTAL, ESPEJO, ALFOMBRA, ESCOBA, CAMA / DORMITORIO, CUNA, RETRETE, BAÑO / BAÑARSE, PISCINA / ALBERCA, FUENTE, POZO

556

EDIFICIOS Y MONUMENTOS

CASTILLO, CIUDAD, TEMPLO, NICHO, CLAUSTRO, TORRE, PILAR / COLUMNA, PUENTE, TÚNEL, CALLE, ESCUELA, PRISIÓN

612

COLOR

COLOR, ROJO, NARANJA, AMARILLO, VERDE, AZUL, PÚRPURA, MARRÓN, NEGRO, BLANCO, GRIS

636

SONIDO

FLAUTA, TROMPETA / CUERNO, ARPA / LIRA, CAMPANA, TAMBOR, SILENCIO

664

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

MUNDO HUMANO

Huesos

Con su aspecto risueño, el esqueleto posa con desenfado delante de nosotros. Sugiere que, por suerte, algo «duro» en el seno de la vida psíquica perdura incluso cuando el cuerpo muere. Como la carne humana y animal se pudre bastante rápido tras la muerte, y deja atrás los huesos, estos son un recordatorio tangible de la pérdida de la vida, y al mismo tiempo aluden a algo fundamental que trasciende a la muerte de la carne corporal.

Mientras el judaísmo y el hinduismo tienden a evitar el simbolismo de los huesos porque a sus ojos todo lo relacionado con la muerte contamina, el cristianismo y el budismo adoptan esa imagen como la parte inmortal de la persona. Para ambos, esto se concreta en la creencia en el poder sanador y vivificante de determinados huesos. Así, las basílicas de San Pedro y de San Pablo Extramuros de Roma fueron construidas sobre los sagrados huesos de sus homónimos. En la India, las cenizas y los fragmentos de hueso que quedaron de la cremación de Buda fueron guardados y venerados como reliquias en unos túmulos funerarios llamados *estupas*, que los peregrinos visitaban a fin de participar de la esencia del Despierto que permanecía en sus huesos. Asimismo, en la cultura africana de Gabón las honras fúnebres de un estimado antepasado incluían la exposición del cadáver hasta que solo quedaran los blancos huesos; luego se guardaba un puñado de fragmentos de estos en una choza especial, bajo la protección de una figurilla sagrada. En esta cultura se creía que los espíritus ancestrales que residían en los huesos podían ser consultados.

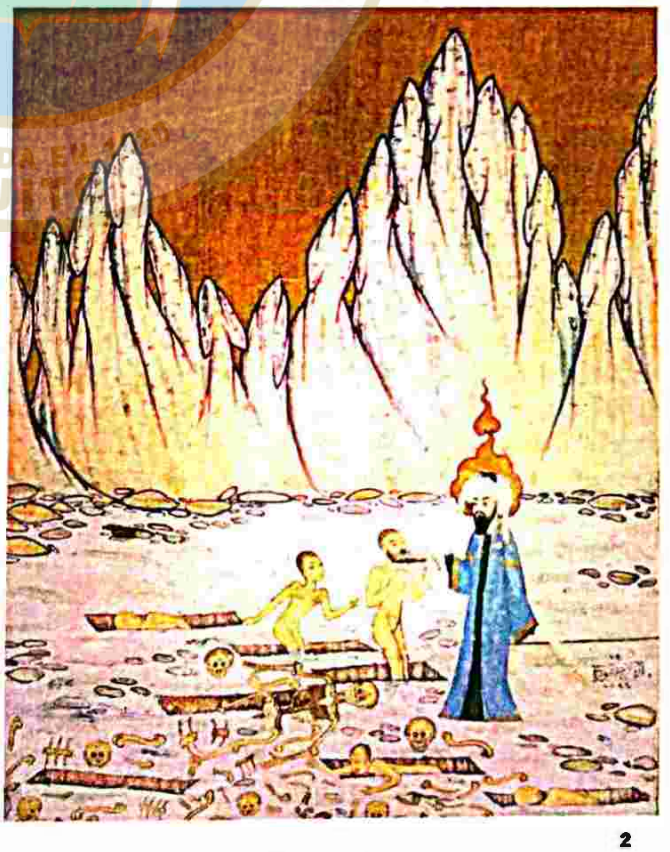
Los huesos, que evocan la estructura arquetípica psíquica de la experiencia ancestral que sostiene la personalidad y trasciende del espacio y el tiempo, son también el lugar por donde debe comenzar la reanimación mítica de una persona muerta. En el Ártico, por ejemplo, como parte de los ritos de iniciación chamánicos, el aprendiz «muere» en un sueño, visión o trance y es descuartizado; luego raspan la carne de los huesos hasta limpiarlos. A continuación se reconstituye el esqueleto para que soporte una nueva encarnación, en este caso chamánica, que tiene la resistencia necesaria para mediar entre los reinos personal y transpersonal. Los pueblos cazadores polares también evitan romper los huesos de los animales a los que matan; en cambio, los entierran por orden anatómico, asegurándose así el perdón del animal, su reconstitución en el mundo de los espíritus y su disposición a ser sacrificado de nuevo en futuras encarnaciones (EoR, 1:397). La imagen de la calavera y las tibias, que en realidad es un cráneo y dos fémures cruzados (el hueso más largo y más fuerte del cuerpo), y que ha dado en emplearse como advertencia en las botellas de veneno o era usado en las banderas de los barcos piratas, probablemente se originó como símbolo de vida eterna.

Las culturas clásicas identificaban la médula de los fémures, los fluidos del cerebro, la columna vertebral y las rodillas, así como la materia pegajosa de las vísceras que hay junto a los huesos, con el rocío de la vida, la fuerza y la generación; algo análogo a la savia de las plantas, como en la pulpa o alrededor de las vainas de las semillas (Onians, 255, 288). La palabra latina *os*, 'hueso', se refiere no solo a la sustancia del esqueleto, sino también, de manera metafórica, a la parte más íntima de uno, el alma, o a la parte dura o más interior de los árboles o los frutos; su semilla o hueso o «corazón» (Lewis, 1282). Así, el hueso simbólico halla eco en el dicho de sentir algo en los huesos, que significa que uno lo siente con profunda autenticidad psicosomática, en el mismo núcleo. Tal vez sea esta la razón de que la famosa visión de Ezequiel del valle de los huesos resecos que devuelve a la vida parezca relacionarlos con la médula de esperanza semejante a rocío que puede reanimar lo que parecía vencido.

Lewis, Charlton Thomas y Charles Short. *A Latin Dictionary*. Oxford, 1993. / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1988.



1



2

1. Los huesos como lugar donde reside la inmortalidad. Esta figura es probablemente el equivalente zapoteca del posterior Mictlantecuhtli, el señor de la muerte azteca. Terracota, 1400, México.

2. El profeta exclama palabras de vida a un valle de huesos resecos. *Ezequiel resucitando a los muertos*, extraído de *La flor y nata de las historias*, de Lütfi Abdullah et al., manuscrito iluminado, témpera sobre papel, 1583, Turquía.

Espinazo

La antigua urna funeraria zapoteca de la imagen tiene la forma de una estilizada espina dorsal. A corta distancia, vemos que no hay en ella vértebras diferenciadas, y además hay más protuberancias de las debidas. Así que empezamos a ver en ella una insinuación de simbolismo arbóreo, que evoca la vinculación universal entre los seres humanos y los árboles. La imagen se presta a varias interpretaciones: un árbol estilizado con ramas curvadas por el peso de los frutos maduros, un cilindro que exhibe los picos de muchas aves sagradas, un falo cuya creativa erección vence a la muerte y, al mismo tiempo, una columna vertebral.

Cuando los seres humanos empezaron a caminar de pie, con la espalda erguida, hace unos cinco millones de años, realizaron un cambio fundamental al liberar los brazos y las manos para poder usarlos de otro modo. Desde el punto de vista anatómico, la espina dorsal protege la médula espinal y consta de vértebras, pequeños huesos anulares que se mantienen unidos gracias a los músculos y ligamentos. Entre la mayoría de las vértebras hay unos discos de cartílago destinados a absorber los impactos, aunque eso también nos permite inclinarnos mientras curvamos la espalda o estirarnos. La columna nos capacita no solo para andar erguidos, sino también para permanecer de pie en esa postura, un extraordinario avance que tuvo lugar hace muchísimo tiempo. La postura erecta de los humanos requiere estabilidad, lo que sugiere salud y bienestar; nos desplomamos cuando estamos enfermos y deprimidos, dormimos y morimos tumbados. El espinazo es un rasgo anatómico que compartimos con todos los animales clasificados como vertebrados.

La palabra *espinazo* se usa aquí en un sentido análogo al que empleamos cuando hablamos de las espinas del pescado o de las de un rosal; cada vértebra tiene una proyección dorsal que, debido a su forma, llamamos *apófisis espinosa*. Por otra parte, el duramen de un árbol, la parte más seca y compacta del tronco y las ramas gruesas, puede verse como su espina dorsal. Uno de los símbolos más importantes para los antiguos egipcios era el pilar *dyed*, que sugiere tanto un árbol como una columna vertebral. El símbolo jeroglífico del pilar *dyed* significa 'duradero, estable'. Originalmente, pudo tratarse de un árbol sagrado despojado de sus ramas que se relacionaba con Osiris, el dios del inframundo, y con su falo en erección permanente (el de madera que, según el mito, reemplazó al que había sido cercenado y se había perdido). El pilar *dyed* era alzado como acto final del rito real de sucesión y parece simbolizar la resurrección en la eternidad del faraón muerto —ahora identificado con Osiris—, así como la estabilidad del reino. En el capítulo 155 del *Libro de los Muertos* encontramos las palabras que había que pronunciar sobre el pilar *dyed*, que era colocado sobre la garganta del difunto en el día de su entierro: «¡Levántate, Osiris! Ya tienes otra vez tu columna, ¡Oh Tú, El del Corazón Cansado!; ¡ya tienes tus vértebras!» (Andrews, 83).

El líquido cefalorraquídeo, que fluye protegido por la columna vertebral hacia los órganos de generación, fue identificado por los antiguos griegos y romanos con la «esencia de la vida». Tal vez por eso las vertebras inferiores —sin contar el cóccix— fueron llamadas os *sacrum*, 'hueso sacro', y quizá también por esa razón los judíos y musulmanes afirmaban que la resurrección del cuerpo empezaría específicamente a partir del sacro (Onians, 288). Es más, los tántricos hindúes meditan sobre el espinazo como ubicación de los tres «nervios» (en sánscrito *nadi)* por los que pasa el aliento vital; y en este contexto tal vez no sea sorprendente leer la declaración de Jung de que el propio inconsciente colectivo «está localizado anatómicamente en los centros subcorticales, el cerebelo y la médula espinal» (OC, 9/I:282).

Según Erich Neumann, los múltiples significados de la columna *dyed* simbolizan características esenciales del principio de integración que conduce a la «duración», la «transformación» y el «ascenso» de la mera biología a la consciencia (Neumann, 229ss). Los postes sagrados (y, en el cuerpo humano, el espinazo) unen de manera simbólica lo que está abajo con lo que está arriba, la tierra con el cielo, o el yo con el reino de los arquetipos. Este «lazo vital» es de hecho lo que da a la psique su estabilidad, y a la personalidad, lo que llamamos *agallas*, la fortaleza capaz de soportar el peso de una vida auténtica.

Andrews, Carol. *Amulets of Ancient Egypt*. Londres, 1994. / Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton (Nueva Jersey), 1954. / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido), 1991.



1



2

1. Una estilizada espina dorsal en pie que sostiene una urna funeraria zapoteca. Puede que simbolice el vínculo vital entre lo que está «arriba» en la psique y lo que está «abajo»; una conexión que da apoyo vital incluso en medio de la muerte. Terracota, 200 a. C.-200 d. C., México.

2. Pilar *dyed* pintado que representa la columna vertebral de Osiris, de la tumba de Nefertari, XIX Dinastía, c 1270 a. C., Egipto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Piel

La piel está asociada con todo, desde las maravillas del tacto hasta el perfil racial. Sensual, erótica, ha inspirado cánones de belleza en el arte del retrato así como una vasta industria de cosméticos y la caza furtiva de animales raros; porque, comparada con sus pieles peludas y a menudo magníficas, la piel del *Homo sapiens sapiens* se considera desnuda. La piel es una barrera sensible y táctil entre el sí-mismo y el otro, y entre el interior y el exterior del individuo. Vital para la supervivencia, es la geografía donde dos seres pueden encontrarse. Con frecuencia nos referimos a su cualidad de contención o permeabilidad simbólica: los angloparlantes dicen que una persona muy susceptible tiene la piel fina, mientras que otra que está dotada de mucho aguante ante las críticas o insultos tiene la piel gruesa. Cuando las cuestiones exasperantes de la vida terminan por hartarte, se te meten bajo la piel. En casi todos los idiomas se entiende el carácter esencial o comprometedor de salvar el pellejo.

La piel es una envoltura o tegumento exterior. Despellejar o desollar es arrancar la piel. Cuando un niño se cae y se hace algo más que un arañazo en la rodilla, decimos que se la ha despellejado. Los pueblos antiguos desollaban a víctimas humanas y se ponían su piel como medio para mudar, como la serpiente, la vieja piel del año de cara a la renovación y la transformación. Pero no siempre nos damos cuenta de la excepcional naturaleza de la piel que nos recubre. La de un ser humano adulto, si se extendiera en el suelo, cubriría casi 2 m² (Swerdlow, 39). La piel consta de tres capas y supone el 15 % de nuestro peso corporal. Es el mayor órgano del cuerpo, y su función es proteger y amortiguar.

La piel se desarrolla a partir del mismo tejido fetal que el cerebro, y funciona en activa colaboración con los sistemas hormonal, vascular, inmunológico y nervioso. En ella reside el sentido del tacto; nos permite percibir la presión, la temperatura y el dolor (ibíd., 42). El tacto es una fuente extraordinariamente poderosa de estimulación sensorial. Parece que el contact o táctil es muy beneficioso para el desarrollo de las crías de muchas especies, incluida la humana; puede fomentar en ellas un mayor bienestar y una mayor independencia. Como la piel es tan rica en matices en lo relativo a sus reacciones a los elementos de la naturaleza, las circunstancias ambientales y los campos psíquicos, sirve como barómetro del bienestar físico y psicológico. Así como la salud y el equilibrio general suelen registrarse en la lozanía de la piel, la enfermedad, los contactos indeseables o los conflictos psíquicos pueden expresarse a través de enrojecimientos, sarpullidos, inflamaciones y alergias. Los médicos experimentados pueden detectar innumerables trastornos somáticos, desde una enfermedad hepática a las infecciones, por el estado de la piel.

La piel es también un lienzo en el que se representan minuciosos detalles simbólicos de la posición social y la identidad personal. En algunas culturas, el abdomen escarificado de una joven significa disponibilidad conyugal, y el torso tatuado de un hombre, su condición iniciática. El maquillaje de la piel representa tanto un juego como todo un arte decorativo que crea una máscara para el drama de la vida. En los cuentos de hadas y el folclore, el individuo maldito o hechizado tiene muchas veces la piel de un animal. Eso sugiere, por un lado, la necesidad de redimir un complejo psíquico que no le permite ser del todo humano todavía; o, por el otro, la necesidad de vivir dentro de la sustancia animal o el espíritu creativo de la naturaleza que ha descuidado. En la imaginación inuit, uno podría encontrarse con un animal que se quita la piel para revelar un ser humano, o con un humano que se quita la piel para revelar un animal: así es el carácter cambiante y fluido del paisaje psíquico y sus interconexiones.

Nuestra relación con la piel proyecta una enorme sombra. Las pieles de muchos animales tienen exquisitos dibujos o pelajes destinados a asegurar su supervivencia. Pero los seres humanos también las codician como símbolos de estatus o prendas de moda, así que las pieles han llevado casi a la extinción a las mismas criaturas que estaban destinadas a proteger. Las de las víctimas del holocausto judío convertidas en pantallas de lámpara significaron el colmo de la deshumanización. El color de la piel, determinado tan solo por la cantidad que contiene de melanina, o pigmento marrón que produce el individuo, ha sido una fuente esencial de distinciones étnicas y racismo. Las proyecciones psíquicas en torno a la claridad u oscuridad cutánea han afectado inmensamente a nuestra percepción de los demás y de nosotros mismos. Aunque sea tan «delgada», la piel no es superficial en absoluto; es profunda y rica.

Swerdlow, Joel L. «Unmasking Skin». *National Geographic*, noviembre de 2002.



1



2

1. La piel como nuestra capa viviente de la carne. *De Cette Femme*, de Yves Tremorin, grabado en plata, 1985-1986, Francia.

2. Un encaje de tejido cicatrizal, o queloides, adorna la espalda de una joven sudanesa; la mujer recibe sus últimas cicatrices después de haber destetado a su primer hijo. El motivo rítmico y geométrico, que fue descrito en una ocasión como «braille erótico», se consigue levantando la piel con una espina en forma de gancho para luego cortarla con una cuchilla. Fotografía, siglo XX. Sudán.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cabeza

Durante toda la historia humana, la cabeza ha sido cazada, conservada, venerada, ofrecida como sacrificio e incluso devorada. Es la parte superior del cuerpo y contiene el cerebro, los ojos, las orejas, la nariz y la boca, todos ellos elementos esenciales de la consciencia, la inspiración y la expresión humanas. La mayoría de los pueblos antiguos situaban el alma, la vitalidad, el poder y un *daemon* o genio (espíritu divino) en ella, y universalmente se creía que contenía el espíritu esencial de la persona o deidad. Muchas veces se representaba a la diosa egipcia Hathor como una bella cabeza de oro, que connotaba la divinidad y el alma del principio maternal. En el lenguaje de las imágenes y lo inconsciente, la cabeza sigue simbolizando la fuerza vital, la esencia y el alma inmortal.

Muchas prácticas se derivan de este simbolismo, como el velar o cubrir la cabeza para protegerla. Se creía que los estornudos liberaban algo de la divina esencia cefálica; por eso los angloparlantes dicen «¡Dios te bendiga!» (y nosotros, «Jesús») a quien estornuda. En la bendición se imponen las manos en la cabeza; a Cristo se lo considera la Cabeza de la Iglesia, y a la comunidad de creyentes, el Cuerpo. La frenología, el intento de analizar la personalidad a partir de la forma y las protuberancias de la cabeza, era considerada una disciplina científica en el siglo XIX. Y el ubicuo uso de la guillotina durante la Revolución Francesa pudo haber sido en parte un intento ritual de redistribuir la energía y vitalidad de la aristocracia dominante entre el resto de la sociedad. Sin cabeza estamos condenados, como el legendario jinete de la leyenda de Sleepy Hollow, a vagar sin rumbo y llenos de angustia.

La poderosa magia encerrada en la cabeza es la razón de ser de las prácticas mundiales de la caza de cabezas y la decapitación. Como se creía que la cabeza contenía el espíritu y poder del individuo, su extirpación y uso ritual capturaba este poder, que iba a parar al captor, su comunidad, la tierra y el poder de los dioses. El mito griego de Perseo y la gorgona Medusa contiene una variación sobre este tema: el terrible poder liberado al decapitarla pasa a Perseo, y luego —en una forma menor, emblemática— a Atenea, y la sangre derramada da origen a las nueve musas. Asimismo, a los modernos psicoterapeutas que trabajan con las «cosas del alma» se los llama de manera coloquial *reductores de cabezas* en el habla inglesa. Endémicas entre los pueblos celtas, la caza de cabezas y la decapitación ritual eran parte de un «culto cefálico» más amplio que incluía el uso de los cráneos como copas sagradas para beber; el grial sería una copa ritual transformada de ese modo.





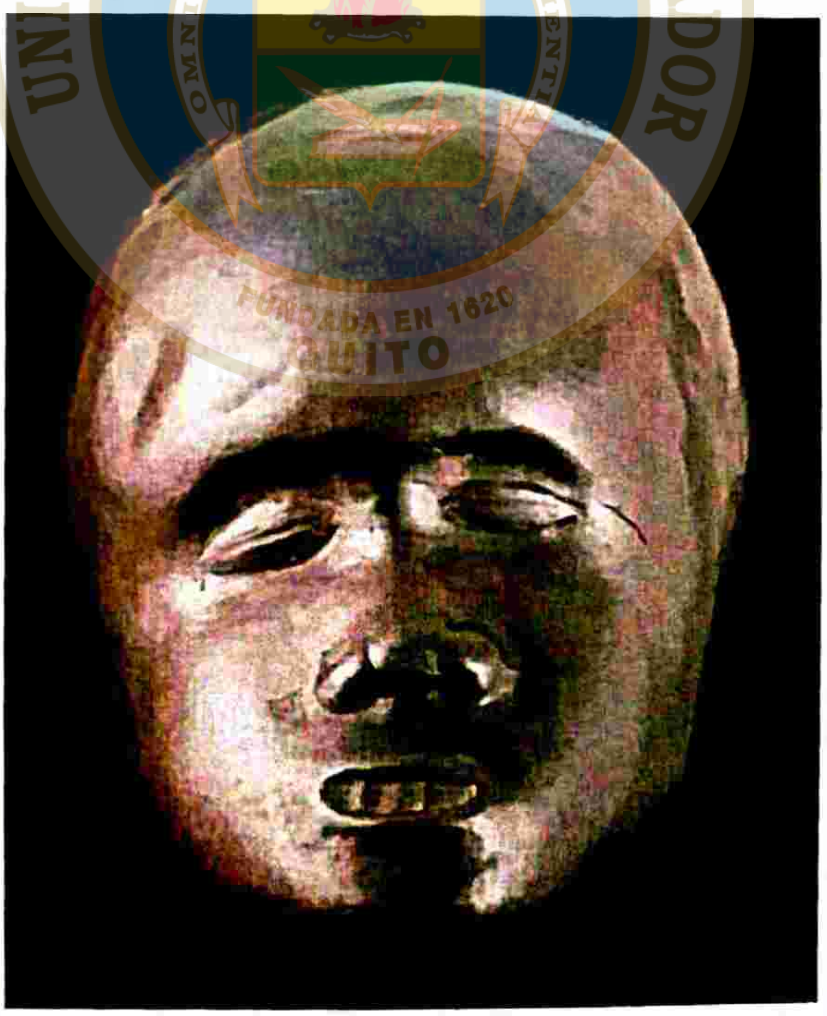
2

1. Este amuleto de oro fue encontrado en la momia de un príncipe. Evoca el tierno espíritu maternal, en parte bovino, en parte humano, de la diosa madre Hathor, con quien se habría esperado que el difunto se identificara en el otro mundo. Cabeza de Hathor, c 825-774 a. C., Egipto.

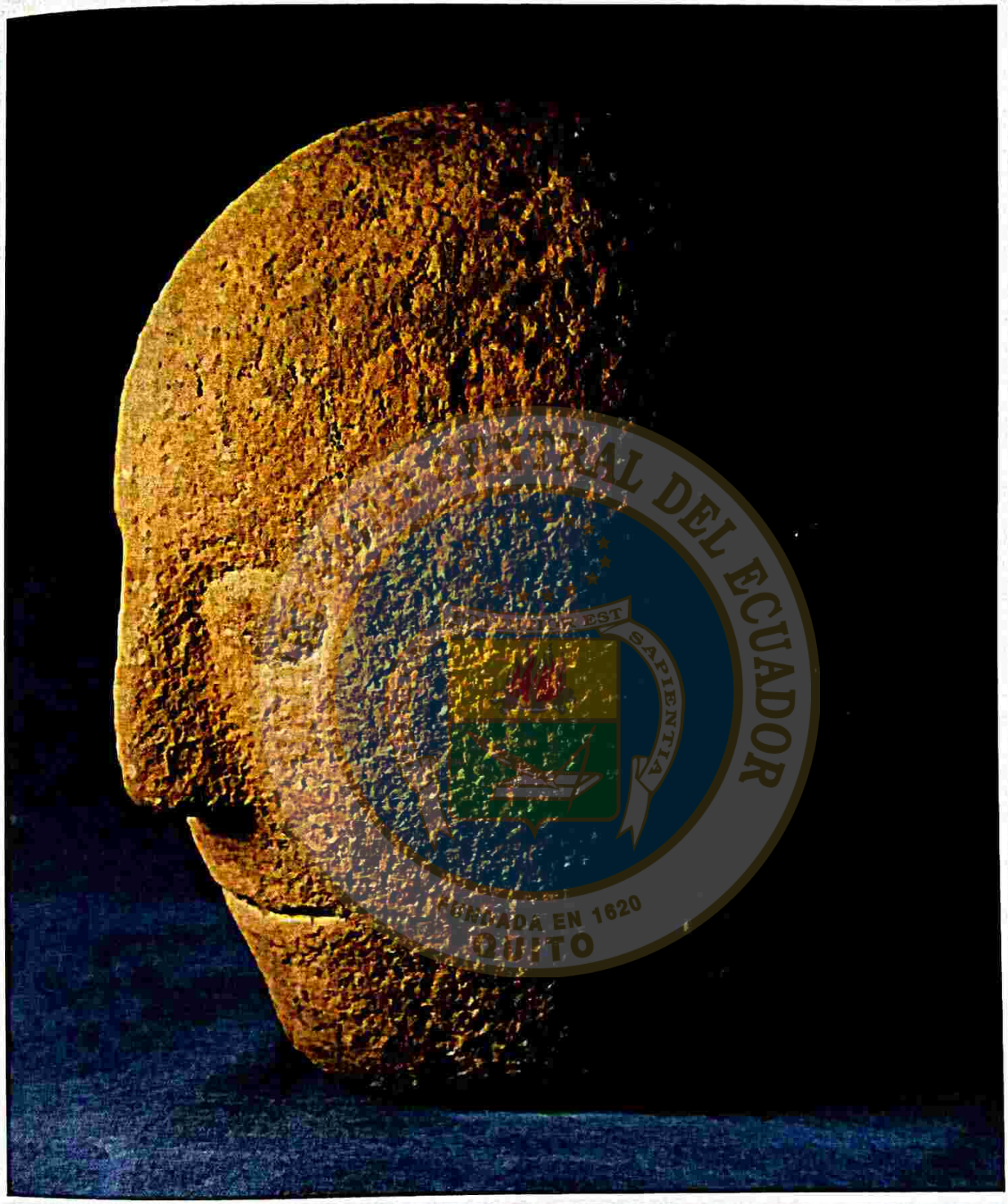
2. Cabeza colosal, 1,68 m de altura, piedra, cultura olmeca (1500-300 a. C.), México.

Con su forma redonda, la cabeza es un recipiente de transformación y totalidad, equiparable al alambique alquímico, un microcosmos del universo esférico; tanto alfa como omega, principio y fin. A los individuos que ingieren sustancias alucinógenas para alterar su estado de consciencia los angloparlantes los llaman *heads*, 'cabezas'. La cabeza también simboliza las semillas tanto de una vida nueva como las de la vida inmortal. Así, el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus simboliza el alma emergente de la cultura griega. Como la cabeza también simboliza el espíritu inmortal, con frecuencia se la asocia a la resurrección y el poder oracular, que continúa tras la muerte, como ocurrió con las cabezas de Osiris, Orfeo, san Juan Bautista y muchos santos islámicos y cristianos (cefalóforos). En el *Hamlet* de Shakespeare, el atribulado príncipe intenta consultar al «pobre Yorick», el cráneo del bufón del rey; pero no queda magia en la consciencia moderna, tan llena de angustia.

Los géneros dadaísta y surrealista evocan el aspecto estrafalario de la consciencia lineal y mecánica del siglo XX. Hasta hace poco, comenzada ya la era científica, la cabeza no ha empezado a representar la razón y la mente; los pueblos antiguos consideraban que estas residían en el corazón y el pecho, mientras que la cabeza contenía la psique, la esencia fértil y la vida incorruptible. De forma simbólica, la visión antigua aún vale para lo inconsciente de los individuos modernos (OC, 11, 13, 14). La cabeza, redonda y sencilla al comienzo de la vida, y transformada en un mándala diferenciado en la vejez y el más allá, simboliza el recipiente y la sustancia de las eternas recreaciones de la vida.



3



4

3.Cabeza que representa a un gobernante o una deidad tal como el dios del hierro, siglo XIX, Benín, África.

4. Escultura de piedra tricéfala, siglos I-V, Corleek (Condado de Cavan), Irlanda.

Cerebro

Con toda seguridad, sabemos solo una parte de lo que hay que saber sobre el cerebro. Un artista australiano aborigen contemporáneo representa los Cuatro Cerebros, cuatro campos que comprenden la totalidad de la experiencia humana en el cosmos aborigen, que de arriba abajo son: el cerebro de la historia; el cerebro de la familia, el cerebro del país y el cerebro del cuerpo. La duramadre, cuya prolongación es la médula espinal, está en contacto con el hueso y es como el cuero, resistente y rígida; la piamadre, la más interna, se adhiere íntimamente a la superficie cerebral y por ella discurren muchos vasos sanguíneos que se introducen en la masa encefálica. Entre ambas hay una tercera membrana a la que de manera muy descriptiva se llama *aracnoides*, pues tiene la consistencia y la apariencia delicada de una telaraña. Entre la aracnoides y la piamadre hay un espacio que está lleno del salobre líquido cefalorraquídeo, así que el cerebro «flota» dentro de la cabeza.

El encéfalo en sí es una masa blanda y gelatinosa formada por millones de células y sus conexiones. El cerebro humano regula la sensación consciente e inconsciente, la percepción y la conducta, así como las actividades simpáticas y autónomas de los órganos internos. En el tronco del encéfalo y el sistema límbico experimentamos nuestra comunidad con los antepasados y parientes animales. El cerebro alberga nuestras fantasías de una mente universal «superior». Nos proporciona una representación interna de la realidad, y en consecuencia encierra también nuestras proyecciones simbólicas de la totalidad, el misterio de la totalidad y el alambique alquímico.

Hasta hace poco no se ha reconocido que el encéfalo es la sede de la conciencia. Para los antiguos, la morada del pensamiento y el sentimiento estaba en muy diversas partes: en el corazón, en el pecho o en el hígado. No obstante, imaginaban que el cerebro era sumamente potente. Los irlandeses mezclaban la masa encefálica de un guerrero caído con tierra y hacían con ella una bola que usaban como proyectil. Muchos de nuestros antepasados se comían los cerebros de sus enemigos para asimilar un *mana* poderoso y asumir la dominancia. Para otros, en cambio, simplemente era sagrado: en Creta creían que los cuernos crecían del cerebro como signo de fuerza vital procreadora. En la cábala judía, cada pelo de la cabeza es una «ruptura de las divinas fuentes» que mana del oculto encéfalo.

Originalmente un oscuro *rotundum* ('redondo', en latín), el cerebro, junto con el cosmos, pronto se convirtió en la «caja negra» arquetípica que nos sentimos obligados a abrir en busca del antiguo imperativo «conócete a ti mismo». Hoy día hay una proliferación de disciplinas como la neurociencia, la neuroepistemología y la psiconeuroinmunología que aspiran a desvelar el factor «X» y conseguir acceso al misterio del ser. Nuestra consiguiente fascinación con el encéfalo alude a su función simbólica como contenedor imaginativo de un proceso intemporal e ilimitado, que resuelve opuestos y divisiones.

La observación de las fantasías psíquicas del cerebro revela imágenes de «geografía» y mapas cerebrales, centros de emoción y memoria, tipos de inteligencia, localizaciones, especializaciones, divisiones entre el hemisferio derecho y el izquierdo, etc., y, recientemente, imágenes posmodernas de redes y campos, ecosistemas neurales, plasticidad y «devoluciones especulares». En nuestras fantasías sobre el encéfalo, estos complementos de especialización y funcionamiento holístico casan los eternos opuestos inherentes a la experiencia psicológica: fragmentación y totalidad. Sujeta tanto a lavados de cerebro como a tormentas de ideas, nuestra imaginación sobre el cerebro es alimentada por las fantasías sobre nuestras naturalezas esenciales tanto como por la innovación científica y tecnológica. Mientras las *terrae incognitae* del universo y el cerebro se abren a la exploración, merece la pena señalar que cuando investigamos las imágenes del espacio profundo y el encéfalo, también vemos a la psique imaginándose a sí misma.

El Cerebro — es más ancho que el Cielo —
Porque — ponlos juntos —
Y contendrá el uno al otro
Fácilmente — y a Ti — además —

El Cerebro es más profundo que el mar —
Porque — sostenlos — Azul contra Azul —
Y el uno al otro absorberá —
Como hacen — las Esponjas — con los Baldes —

El Cerebro no es más que el peso de Dios —
Porque — Sopésalos — Libra por Libra —
Y si se distinguen — será —
Como de la Sílaba el Sonido.
Emily Dickinson, c 1862



1



2

1. La iconografía aborigen muestra cuatro aspectos de la función cerebral (de arriba abajo): cerebro de la historia, cerebro de la familia, cerebro del país, cerebro del cuerpo. *The Brain Story* (La historia del cerebro), de Rachel Napaljarri Jurrah, pintura, 1994, Australia central.

2. *Dura Mater, Pia Mater* (Duramadre y piamadre), de Anne Thulin, esculturas en hierro y caucho, 1999, Suecia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

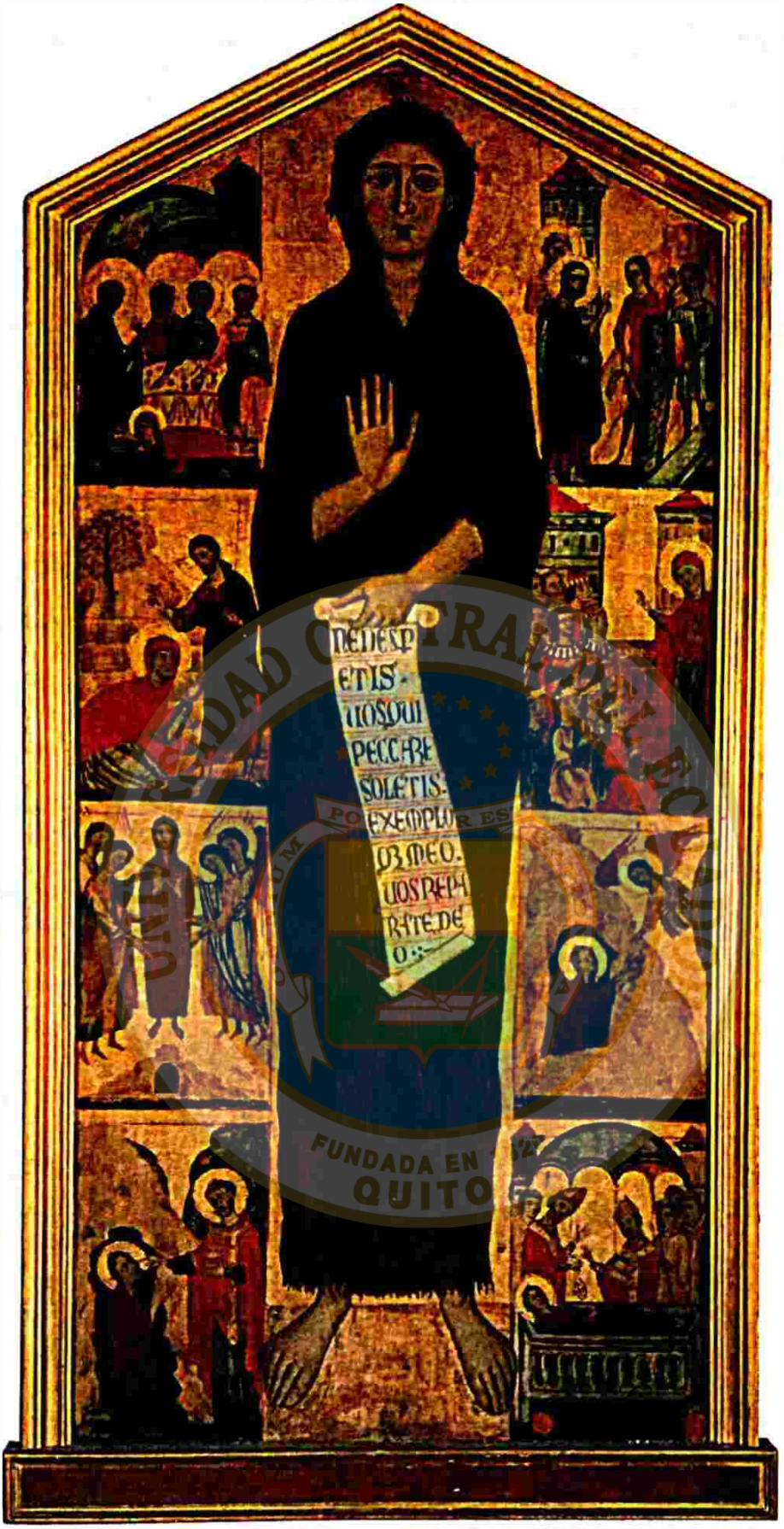
Pelo

Sin adornos e ignorada por la dueña, la melena suelta de María Magdalena vela su casto cuerpo de pecadora arrepentida. El cabello pelirrojo ha significado ardor erótico y disipación sexual, un temperamento fogoso e impredecible, la ira de Marte y el misterio de la brujería y el diablo.

El pelo es increíblemente potente. Los folículos de la raíz yacen invisibles bajo la piel, asociando el cabello a fantasías, ideas y anhelos interiores, involuntarios. Su aspecto nos dice algo sobre el estado de la «cabeza» que hay debajo. Unas greñas sucias y llenas de piojos significaban perturbación mental, pero también retiro ascético y menosprecio por lo mundanal y corporal. Los ordenados rizos de Buda sugieren serenidad e iluminación espiritual. Apolo es representado con cabellos dorados de corte clásico, que recuerdan el Sol; Dioniso, con el pelo oscuro, caótico, enredado como las vides silvestres. El cabello negro y rebelde de Harry Potter es señal de ideas poco convencionales y poderes mágicos. El pelo tiene ADN y, por tanto, está determinado por la raza, la etnicidad y el sexo; pero el corte o el peinado pueden revelar por su parte individualidad o conformidad, libertad o inhibición, e incluso la religión, profesión e ideas políticas de su dueño y los ídolos o los modelos con los que se identifica. La vitalidad capilar es impresionante. Como las células de cada pelo dejan de vivir cuando este aflora a la superficie, cortar el pelo no duele. Además, los cabellos que se acaban cayendo son constantemente reemplazados por otros. El pelo parece tener vida propia; continúa creciendo después de la muerte, y los antiguos cadáveres humanos fosilizados que presentan cabellera dan una espeluznante sensación de estar vivos.

Los ritos de llegada a la mayoría de edad requerían recoger la cabellera suelta de la juventud, cubrirla con un turbante o pañuelo, u ordenarla en complejos peinados y adornarla para significar la adquisición con pleno derecho de la calidad de miembro de la tribu o





2

1. El cabello de Sansón, que «ninguna navaja había tocado nunca», es cortado por los filisteos mientras duerme en las rodillas de la traicionera Dalila. Con el corte de pelo se esfuma su fuerza sobrehumana. *Sansón y Dalila*, de Carlo Cignani (1628-1719), óleo sobre lienzo, Italia.

2. La santa cristiana María Magdalena, envuelta en su cabellera roja, rodeada por las ocho historias de su vida. Retablo de madera, obra del Maestro de la Magdalena, c 1280, Italia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO

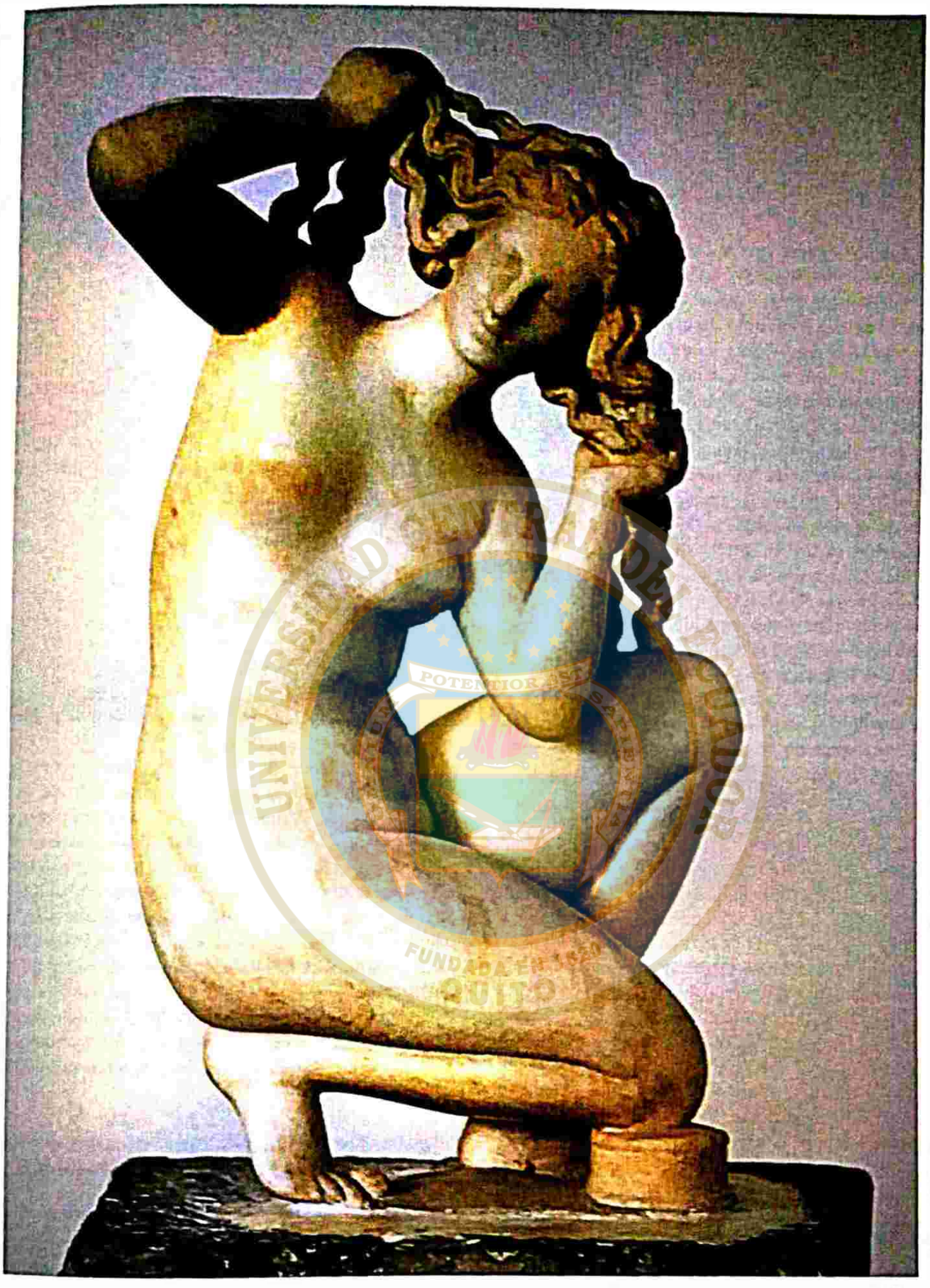
cultura, así como la asunción de las responsabilidades del adulto. Las canas evocan, según para quién, madurez, autoridad, sabiduría o decadencia. El corte de pelo de «estilo paje» adoptado por las mujeres a principios del siglo XIX, coincidiendo con los movimientos sufragistas y feministas, la invención de la bicicleta y la renuncia al corsé, expresaba una mayor libertad y autodeterminación. Algunos indios americanos varones que llevan trenzas las deshacen en los momentos en que tienen que guardar luto; afeitarse la cabeza es frecuente entre los hombres hindúes, y mesarse el cabello, cortarlo o taparlo son formas de mostrar aflicción o guardar las distancias.

El pelo es exquisitamente sensual y magnético. El de un varón, mientras lo conserva, denota fuerza, virilidad, juventud, atractivo sexual y potencia, cualidades de las que puede sentirse despojado con la calvicie. Una mujer cepillándose la melena, recogiéndosela, soltándola en cascada como señal de receptividad, sacudiéndola como un caballo sus crines, pasándose los dedos por entre el pelo, o el cabello muy corto que realza con majestuosidad la forma proporcionada de la cabeza que corona el cuerpo: todas ellas se han convertido en imágenes eternas de la belleza, la fertilidad, la seducción, la creatividad, la vivacidad y la gracia. Pero también hay un lado oscuro. Se decía que a los ángeles del cielo les atraían tanto las gloriosas cabelleras femeninas que las ansiaban para sí, de modo que se exigió a las mujeres que se cubrieran la cabeza para entrar en la iglesia o el templo, para connotar la relegación de sus brillantes pensamientos y palabras al silencio. En el cuento de los hermanos Grimm *Verdezuela*, la niña que ha sido encerrada en una torre por una hechicera tiene un cabello increíblemente largo y magnífico que tiene que llevar recogido en trenzas. Representa la situación crítica de un alma poseída o atrapada, en la que, hasta que es liberada, la potencialidad de oro de la imaginación verdadera es reemplazada por fantasía idealizadas, ilusorias; y la personalidad, soñadora y aislada, pierde la capacidad de echar raíces en la realidad o vivir creativamente en el mundo (Kalsched, 148-165).

Kalsched, Donald. *The Inner World of Trauma: Archetypal Defenses of the Personal Spirit*. Londres y Nueva York, 1996. / Sieber, Roy, et al. *Hair in African Art and Culture*. Nueva York y Múnich, 2000.



3



4

3. Este espectacular peinado probablemente se inspiró en la sofisticada peluquería que adornaba las cabelleras de las mujeres de la región de los ríos cruzados tras entrar en la edad adulta. Máscara-cimera, madera y piel animal, principios del siglo XX, Nigeria (Sieber, 49).

4. La divina Afrodita peinándose el cabello, que parece las olas del mismo mar del que se originó; una imagen repetida durante siglos por míticas sirenas y mujeres muy humanas. Mármol, e 100 a. C., Grecia.

Calvicie

San Francisco, que en la pintura de Giotto está predicando a los pájaros, nació en Asís en un mundo de comodidades y privilegios. Después de una tumultuosa juventud, renunció a su riqueza para dedicarse a una vida de pobreza y compasivo servicio a los pobres y los enfermos. Cuando san Francisco y sus seguidores entraron en el clero de la Iglesia medieval, fueron tonsurados (del latín *tondere*, 'trasquilar'), y solo se les dejó una corona de pelo en la cabeza. En la pintura, el nimbo de luz dorada que rodea la cabeza del santo se hace eco de la tonsura, que a su vez imita tanto la corona de espinas de Cristo como la de su divina realeza (ARAS, 2:130-131).

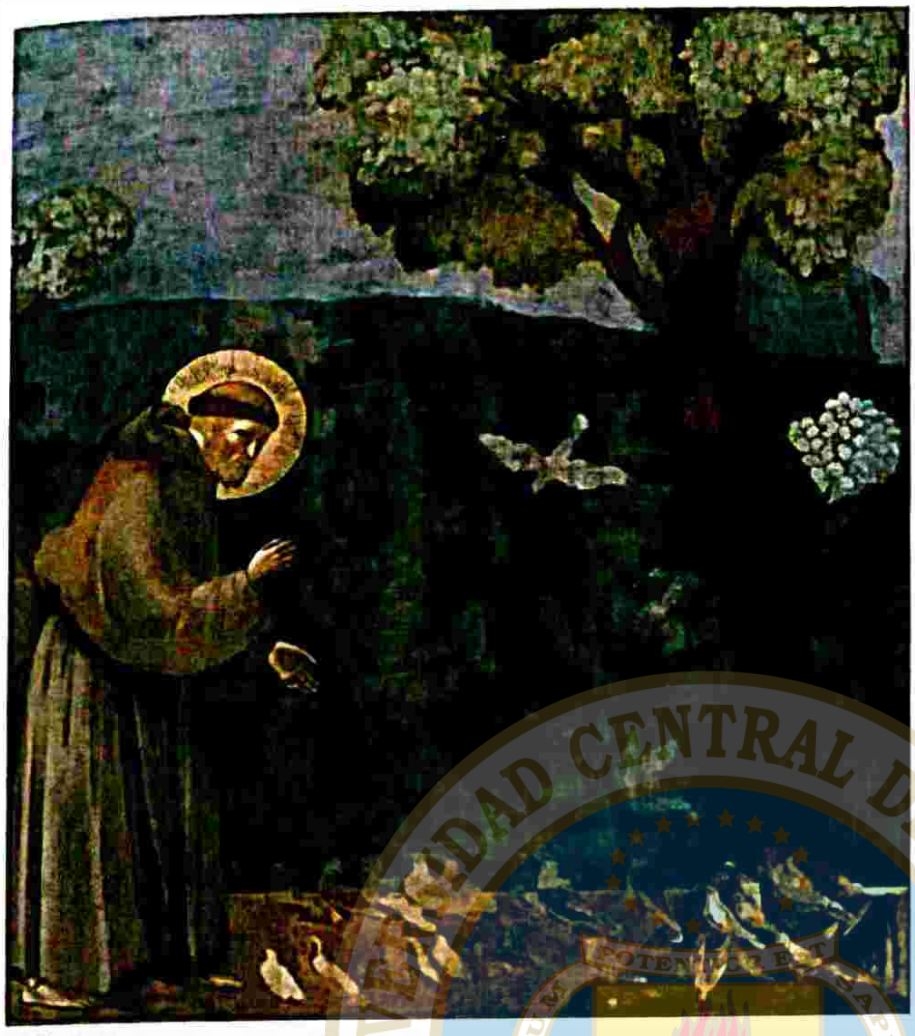
El cabello puede ser un aspecto tan significativo de la identidad que su rapado voluntario suele experimentarse como un acontecimiento de mucha importancia. Desde la Antigüedad, el pelo se ha asociado a la belleza y, en los hombres, a su vigor sexual y generativo, dada la asociación del pelo con la cabeza y sus fluidos vivificantes. Quedarse calvo era visto como una especie de sequía, como los árboles secos que no dan hojas (Onians, 231-232). Al mismo tiempo, en determinadas culturas y en la moda contemporánea, a veces se considera que la calvicie revela y realza la belleza de la cabeza. La calva puede denotar una persona estudiosa, o un intelecto superior. No obstante, la historia de la caída de Sansón después de que Dalila le cortara el pelo da testimonio de la antiquísima noción de la eficacia mágica del cabello. Los hombres recurren a pelucas, implantes y medicamentos para invertir la calvicie indeseada. Y tanto a los hombres como a las mujeres puede resultarles profundamente traumático el sufrir la pérdida involuntaria del pelo debida al envejecimiento, la enfermedad o la quimioterapia, pues puede perturbar o incluso alterar de manera permanente la imagen de uno mismo.

La noción del cambio interior es crucial para el significado simbólico de la cabeza desnuda. Afeitársela con fines rituales transmite la idea de consagración, iniciación y transformación espiritual. El héroe del mítico viaje marítimo nocturno pierde todo el pelo a causa del tremendo calor que hace en el vientre de la bestia (OC, 11:348). Al entrar en una orden religiosa (o en el ejército), uno renuncia a una parte de su individualidad por el bien del grupo, un sacrificio que se exterioriza mediante el rapado craneal. Como la cabeza de la muerte o la casi calva de un recién nacido, la del neófito que se la afeita para su iniciación representa una muerte y un renacimiento psíquicos.

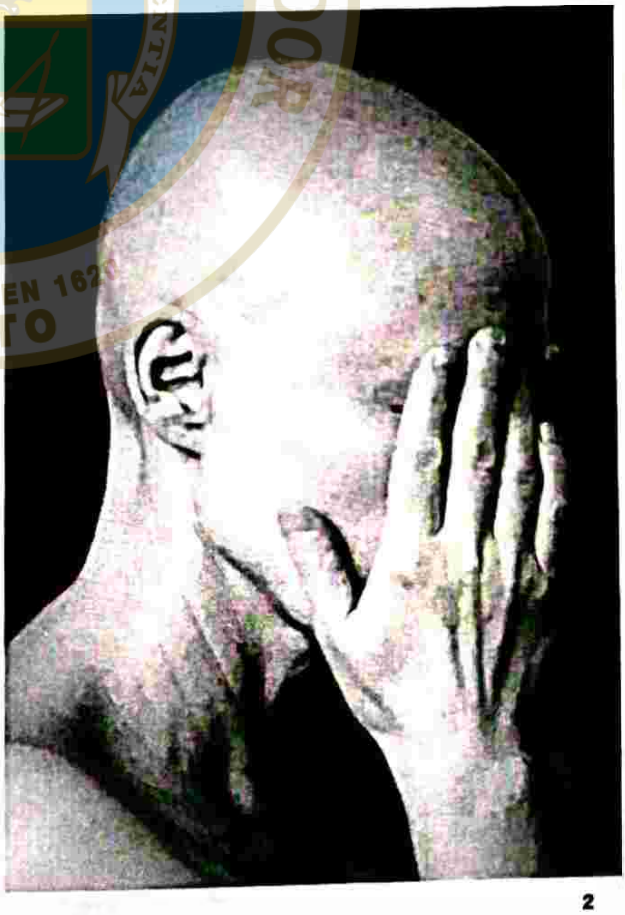
Una cabeza rapada también puede significar un castigo, una degradación o algún tipo de deshumanización, como cuando tradicionalmente se rapaba a los criminales, o a las mujeres que confraternizaban con el enemigo en la guerra. En el caso contrario, los monjes y monjas de las órdenes religiosas hindúes, budistas y cristianas, al afeitarse la cabeza, hacen visibles sus votos, cortan la conexión con el imperativo de la atracción sexual y se exponen a la influencia directa de lo sagrado (DoS, 1015).

La fuerza simbólica de la calvicie tal vez radique precisamente en que expone la superficie de la cabeza: la sesera, el recipiente del entendimiento y el cambio potencial, el contenedor de los pensamientos e imaginaciones íntimos de uno. Aunque la calvicie se relaciona simbólicamente con la receptividad a lo espiritual y con la nueva vida, también evoca desnudez psíquica y física, así como una gran vulnerabilidad. La inevitabilidad del cambio puede requerir de uno que se resigne a estar calvo, pero una persona puede hacer una declaración rapándose el cráneo; en este caso las imágenes del principio y el fin, lo masculino y lo femenino, la naturaleza y el espíritu pierden sus marcadas diferencias.

Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1988.



1



2

1. La tonsura de san Francisco nos habla de su mudanza de una vida de privilegios a otra de servicio religioso. *Sermón a los pájaros*, de Giotto, fresco de la basílica de San Francisco en Asís, c 1300, Italia.

2. *Unadorned*, fotografía de Katrin Bränmstöm, 2001, Suecia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 162
QUITO

Ojo

¿Quién podría creer que un espacio tan pequeño contenga las imágenes de todo el universo? ¿Qué lengua hay capaz de revelar tamaña maravilla?
Leonardo da Vinci

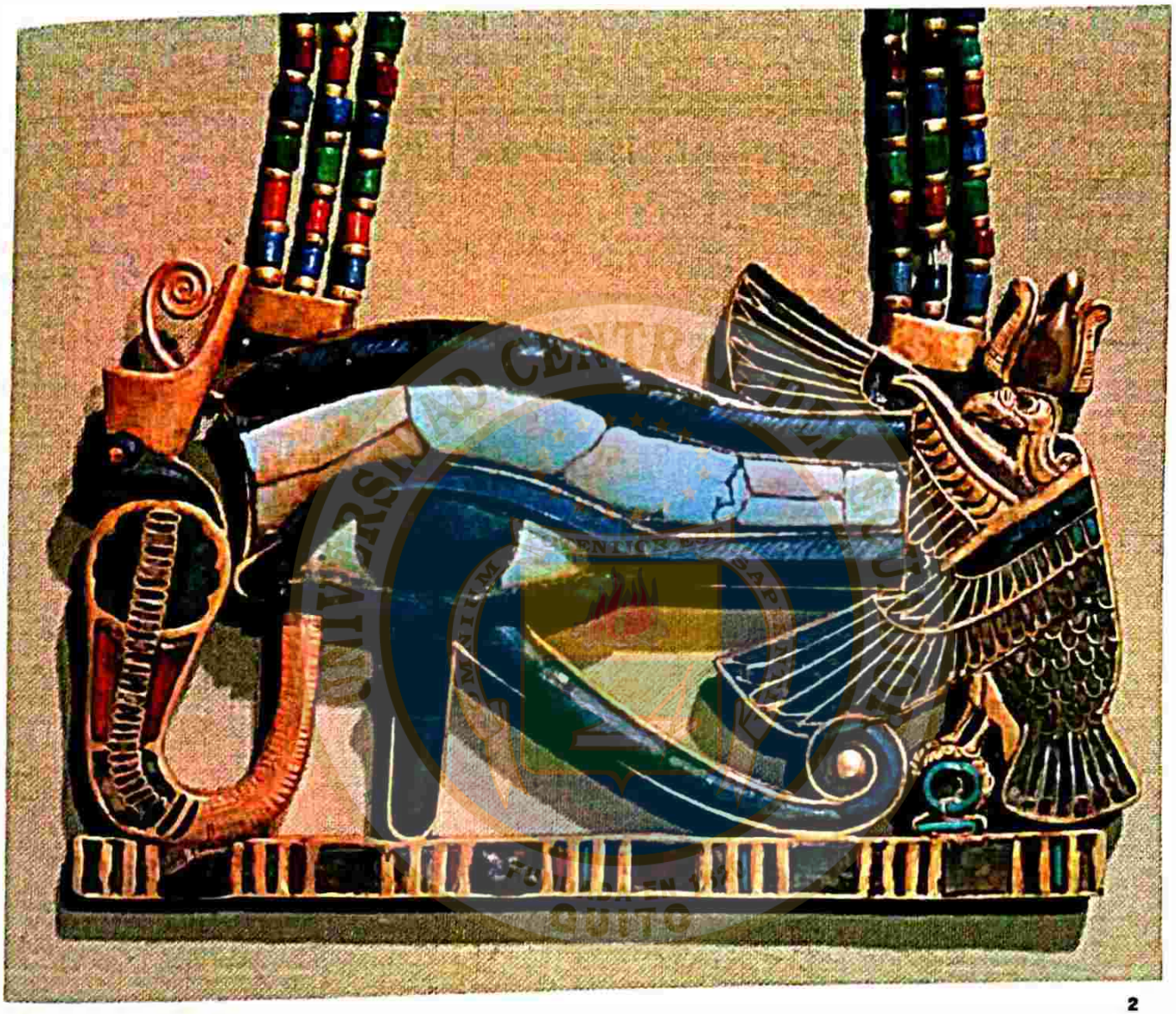
El mundo del hombre es su ojo.
Proverbio del pueblo bambara de África Occidental

La leyenda afirma que la humanidad desciende de las lágrimas de Dios. El ojo conserva esta aura mágica brillando, centelleando, fulminando, irradiando. El ojo recibe y emite luz, mira hacia fuera y hacia dentro, es el espejo del alma y una ventana al mundo, revelando y percibiendo, viendo el trasfondo de las cosas y la verdad de ellas. Puede ver demasiado, o estar ciego. El ojo ilumina, comprende, expresa, protege, abrasa y mira. Sentimos que nos conocen de verdad por la forma en que el otro demuestra que nos ve, y nos desesperamos y sentimos pena cuando no se nos ve.

La pérdida del ojo o de la vista puede conducir a algo sanador o creativo, a la apertura de la clarividencia, al tercer ojo de la visión interior o a la consciencia transpersonal. Perteneciente a la dinámica psicológica de disolución, sacrificio y reconstitución, la pérdida o falta de los ojos simboliza la transformación potencial de una forma de consciencia —una forma de «ver»— en otra. Y funciona en ambos sentidos; puede significar que no hay nadie más ciego que quien no quiere ver, o puede referirse a una vista y una consciencia que dependen más de —y responden mejor a— una visión interior que de las percepciones sensoriales. En asuntos de sabiduría, la clarividencia siempre se ha considerado más exacta, o visionaria, que los ojos. Un testigo ocular puede engañarse, pero los ciegos ojos de la Justicia siempre ven la verdad. Así que, aunque el globo ocular es asociado tradicionalmente a la luz, el *insight*, la inteligencia, la razón y la consciencia espiritual, el ojo interno ve con visión nocturna y una consciencia más oscura, adentrándose en la sabiduría de los sueños y en todos los elementos inconscientes y emocionales que también abarcan la plena comprensión humana.

Esta dualidad visión/consciencia que transmite la imagen ocular se refleja de nuevo en el tema de un solo ojo en contraposición a los dos. La visión monocular, como la de los cíclopes, o el ojo destructivo, llameante y escrutador de la diosa egipcia Sejmet, o incluso los ojos de Dios pueden representar una consciencia limitada, destructiva, envidiosa y paranoica. A su vez, contra el amenazador y desastroso mal de ojo hay que defenderse —y desviar la mirada— con talismanes apotropaicos. Pero la intensa mirada del ojo único puede también representar una unidad de visión en la que el dualismo de la vista interior y exterior parece resuelto, como ocurre dentro del cerebro, donde la luz se convierte en otra forma de energía electroquímica.





2

1. Cinco ídolos oculados, de alabastro y esteatita, procedentes del Templo del Ojo de Ishtar en Tell Brak, IV milenio a. C., Siria-Israel.

2. *El ojo de Horus*, que representa el *Udyat*, u ojo restaurado, «sano y entero»; un amuleto contra la muerte. De la tumba de Tutankamón, 1332-1323 a. C., Egipto.

Esta luz de la mente ha sido entendida como el tercer ojo, el ojo de Dharma en el budismo, el ojo de la Sabiduría en el islamismo, el ojo de Siva en el hinduismo y el ojo de Dios en el cristianismo.

En el simbolismo hermético, la visión unidimensional se abre al juego de los opuestos: los dos ojos de lo interior/exterior, lo ciego/vidente, lo solar/lunar, lo iluminador/mortecino, lo abierto/cerrado, todo lo cual se transforma a su vez en otra forma más desarrollada de visión unificada. La consciencia, que empieza como un mirar monocular, viaja por los procesos psíquicos entendidos como muerte y desmembramiento para llegar transformada en un ver monocular, una iluminación. Tal es una de las proyecciones y sueños de la humanidad acerca de la totalidad de la consciencia.

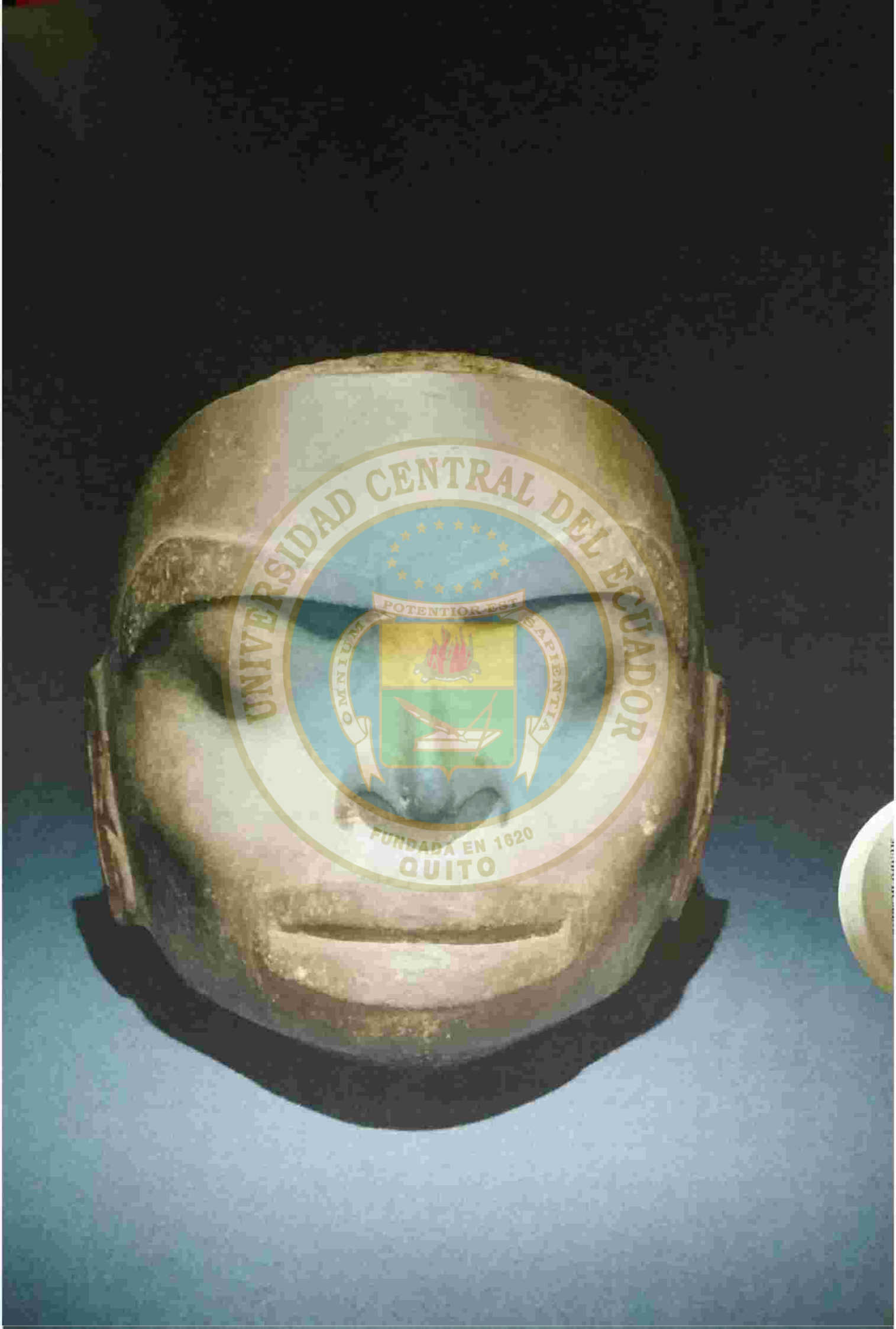
Visto de un modo más indirecto, el ojo corresponde metafóricamente a la iniciación, a visiones fugaces de belleza, a los espíritus de las cosas, al centro emocional de una tormenta, a las cuestiones básicas de la experiencia y a los secretos del alma. El reverendo Cotton Mather, un ministro puritano que siempre estaba alerta, creía que el estrabismo revelaba una inclinación a fines bajos y viles, un ojo impúdico. No obstante, hay mucho que decir sobre la visión periférica y oculta, sobre tener los ojos abiertos pero bajos y velados, sobre vigilar con un ojo el tiempo y con el otro lo eterno, y sobre cambiar el brillante discernimiento con ojos de lince de la consciencia por la oscura y borrosa realidad de la consciencia, la expresión y la vulnerabilidad humanas... por el «Ojo del Corazón».

Marshall, Bruce (ed.). *The Human Body: The Eye, Window to the World*. Nueva York, 1984.



3. Un mándala almendrado que representa entradas tanto al alma como al centro espiritual. El ojo de la sabiduría, detalle, manuscrito islámico, siglo XV.

4. *Gemelo ciego*, piedra pintada, máscara india Tsimshian (parte de una pareja), siglo XIX, costa noroeste de la Columbia Británica.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Lágrimas

El 26 de abril de 1937, durante la Guerra Civil española, los aviones nazis bombardearon Guernica, en apoyo de los fascistas de Franco. Era día de mercado y pululaba una multitud de gente; los aviones alemanes dispararon con ametralladoras a quienes huían a refugiarse en los campos. Picasso pintó su *Guernica* para protestar contra la matanza de civiles. En él está la figura de una mujer llorando con su hijo muerto en brazos. *Mujer llorando*, que mostramos aquí y fue pintada posteriormente, es una versión del mismo personaje. La violencia y la miseria que ha sufrido son expresadas por las líneas quebradas y las facetas abstractas de la cara, por los dientes que muerden el pañuelo.

Las lágrimas nos conmueven de una manera extraordinaria. Algunas de sus funciones fisiológicas son lubricar la superficie del ojo y lavar agentes irritantes y toxinas. Pero quizá lo más importante sea que suelen provocar en los demás una respuesta inmediata de ayuda, empatía o consuelo.

Las lágrimas son tan valiosas como factor psíquico que aparecen en los mitos y en los sueños como joyas preciosas, ámbar dorado, lluvia y los vivificantes rayos del sol. Desbordan espontáneamente el henchido embalse de los sentimientos, y estos pueden ser tan diversos como congoja, alegría, dolor, entusiasmo, compasión, alivio o miedo. Los seres humanos lloran «con las cebollas, sobre la leche derramada, por la frustración de no enhebrar una aguja. Si nos desternillamos de risa, lloramos; si nos cansamos demasiado, también; si oímos el llanto de otra persona, somos propensos a unirnos a él [...]. Lloramos de tristeza insoportable y de simple aburrimiento, ante la idea del futuro y por el recuerdo del pasado» (Elkins, 25).

Las lágrimas pueden revelarnos abismos desconocidos de tristeza. Parece que no solo se eliminan toxinas físicas con las lágrimas, sino también psicológicas. Victor Franki, el psiquiatra que sobrevivió al Holocausto, le preguntó una vez a un compañero del campo de concentración cómo se había recuperado de su edema. «Lo he expulsado de mi organismo llorando», le respondió este (Franki, 87). También pueden significar una experiencia que es agotadora y corrosiva. Los griegos de la época de Homero creían que algo líquido y vital de la carne podía perderse en forma de lágrimas o sudor (Onians, 202). La epopeya india *Mahabharata* nos cuenta cómo, a fin de detener la interminable procesión de la vida cuando creó las criaturas vivientes, Brahma generó a la doncella Muerte para que todos los seres vivos nazcan y mueran una y otra vez. Las lágrimas de compasión de la Muerte por las criaturas que va a matar se convierten en las terribles enfermedades que causan nuestro fallecimiento, pero también abren las puertas a nuestro renacimiento (Kramrisch, 123).

De hecho, el pueblo dagara de Burkina Faso imagina que las lágrimas de duelo transportan a los difuntos hasta el reino de los antepasados (Somé, 57). Los antiguos creían que las «lágrimas» en forma de savia de árbol convertida en incienso, mirra, aceite de oliva u otras resinas y ungüentos para los muertos compensaban la savia vital que estos habían perdido (Onians, 278). Se creía que las lágrimas derramadas ritualmente para los dioses del eterno retorno, como Atis u Osiris, ayudaban a provocar la regeneración de la naturaleza (EoR, 13:149). En alquimia, las lágrimas pertenecen a la operación de *solutio;* representan un reblandecimiento o fusión de aquellos aspectos de la personalidad que se han endurecido y vuelto inflexibles. Y como una forma de la *arcanum sal,* las lágrimas son emblemas tanto del amargor como de la amargura que al ser derramada puede transmutarse en sabiduría.

Madre, yo te haré una cadena de perlas para tu garganta, con las lágrimas de mi dolor.
Las estrellas forjaron con luz las ajorcas de tus pies;
pero mi cadena va a ser para tu pecho.
Riqueza y nombradía vienen de ti, y tú puedes darlas o no a tu gusto. Pero mi dolor es solo mío, y cuando te lo ofrezco, tú me pagas con tu gracia.
Rabindranath Tagore, *Gitanjali: Canciones de ofrenda*

Elkins, James. *Pictures & Tears*. Nueva York, 2001. / Frankl, Viktor E. *Man's Search for Meaning*. Nueva York, 1984. [Trad. esp.: *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, 1995.] / Kramrisch, Stella. *The Presence of Śiva*. Princeton, (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido), 1991. / Somé, Malidoma Patrice. *Of Water and the Spirit*. Nueva York, 1994.



1



2



3

1. *Mujer llorando*, de Pablo Picasso, óleo sobre lienzo, 1937, Francia.

2. Sus chorros de lágrimas crean mágicamente la lluvia. *Boinayel (Cemi) el Otorgador de Lluvia*, detalle, madera y concha, cultura taína, e siglo xv, Jamaica.

3. *The Alchemy of Tears* (La alquimia de las lágrimas), de Basia Irland, 1995, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Oreja/Oído

Un hombre corriente del antiguo Egipto llamado Bai, mostrado en actitud de orar, dedicó una estela con orejas al dios Amón-Ra, cuyos tres pares de orejas de diferentes colores significan «aquel que escucha las súplicas». Con un solo par de orejas o muchos pares inscritos en ellas, estas estelas votivas egipcias hicieron su aparición con el auge de la devoción personal durante el Imperio Nuevo (1570-1070 a. C.). «El dios que escucha acude a quien le llama, con semblante espléndido y rico en oídos», reza un himno de la época.

La Antigüedad sugiere lo importante que es para nosotros *escuchar*, sobre todo los «sonidos» suaves que insinúan las religiones por medio de su metáfora del oído. Los indicios espirituales de los reinos desconocidos llevaron a una antigua cultura de escucha intuitiva en la que dioses y humanos entablaban conversación. Los hebreos y los cristianos buscaban la palabra de Dios, mientras intentaban ganarse su favor para que prestase oído a sus demandas individuales (Salmos, 88), y Jeremías (6:10) se queja con amargura de los oídos «incircuncisos» de quienes no comprenden las sutilezas de la divinidad. Mucho antes pegar la oreja al suelo en la naturaleza era uno de los medios más seguros para distinguir el paisaje, recibir advertencias, orientarse y, en general, saber lo que uno tenía delante o detrás de él. Especialmente en sus soledades, los sonidos de la naturaleza siempre se han experimentado como respuestas a preguntas y anhelos, y tal orientación auditiva parece expresarse también (en silencio) desde las tierras vírgenes de la psique en las fantasías, los sueños, las visiones y, suponiendo tanto una ayuda como un peligro, en las alucinaciones.

El sonido viaja internamente a través del complejo laberinto del oído humano, al revés que en la teoría platónica de la vista como proyección de fuego hacia fuera. El oído es tan intrincado como una caracola; las ondas sonoras recogidas por la oreja se mueven en espirales, se introducen por el conducto auditivo externo y estimulan el tímpano, que a su vez las transmite hasta el oído medio. Estos huesos amplifican la presión atmosférica dentro de la trompa de Eustaquio, que aplica presión al fluido que llena el caracol, que está en el llamado *laberinto* (oído interno). La sensación del sonido viaja entonces hasta el córtex auditivo por los nervios acústicos que discurren por unos filamentos diminutos (el órgano de Corti) suspendidos en el fluido, cada uno de los cuales corresponde a una frecuencia diferente. Tanto si responde a un estornudo como si lo hace a una sonata, este extraordinario acto de oír «salva la antigua barrera entre el aire y el agua, tomando las ondas sonoras, traduciéndolas a ondas fluidas y luego a impulsos eléctricos» (Ackerman, 178). Como el caracol no se llenó de líquido hasta que los animales evolucionaron de criaturas marinas a terrestres (Schwenk, 86), se entiende mejor la otra función vital del oído: mantener nuestro sentido del equilibrio una vez que hemos perdido el sostén del agua del mar.

La cosmología hindú hace referencia a un zumbido primordial —el mantra «om»— que existía antes de la creación de la luz y sigue siendo audible para los sabios mediante una concentración profundamente introvertida. Los cristianos medievales afirmaban que Cristo (como la Palabra de Dios) fue concebido en el vientre de su madre después de que una paloma entrara en el oído de esta, mientras que Rabelais se jactó de que Gargantúa había nacido de algún modo por la oreja de su madre. Los artesanos egipcios fabricantes de estelas, más sobrios ellos, insistían que solo la oreja derecha recibía el «aire del nacimiento»; el «aire de la muerte» era recibido por la izquierda, lo que es coherente con la difundida noción de que el lado izquierdo del cuerpo es el siniestro; lo que no obstante, para la alquimia, parecía estar lleno de posibilidades. El psicoanalista Theodor Reik, que una vez afirmó que «lo intangible, que es invisible además de intocable, puede sin embargo ser audible» (p. 12), sugirió en su clásica obra *Listening with the Third Ear* (Escuchar con el tercer oído) que para oír de verdad hay que hacer un mayor uso de nuestra intuición. La alquimia entendía la meditación como un diálogo interior creativo con «alguien no visto», lo que es representado en el proceso psíquico como «una relación viva con la voz del "otro" que nos responde en nuestro interior», mediante lo cual, de oído a oído, las cosas inconscientes y potenciales pasan a la consciencia y la manifestación (OC, 12:390).

Ackerman, Diane. *A Natural History of the Senses*. Nueva York, 1990. [Trad. esp.: *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona, 2009.] / Reik, Theodor. *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. Nueva York, 1953. / Schwenk, Theodor, Olive Whicher y Johanna Wrigley. *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. Londres, 1976.





2

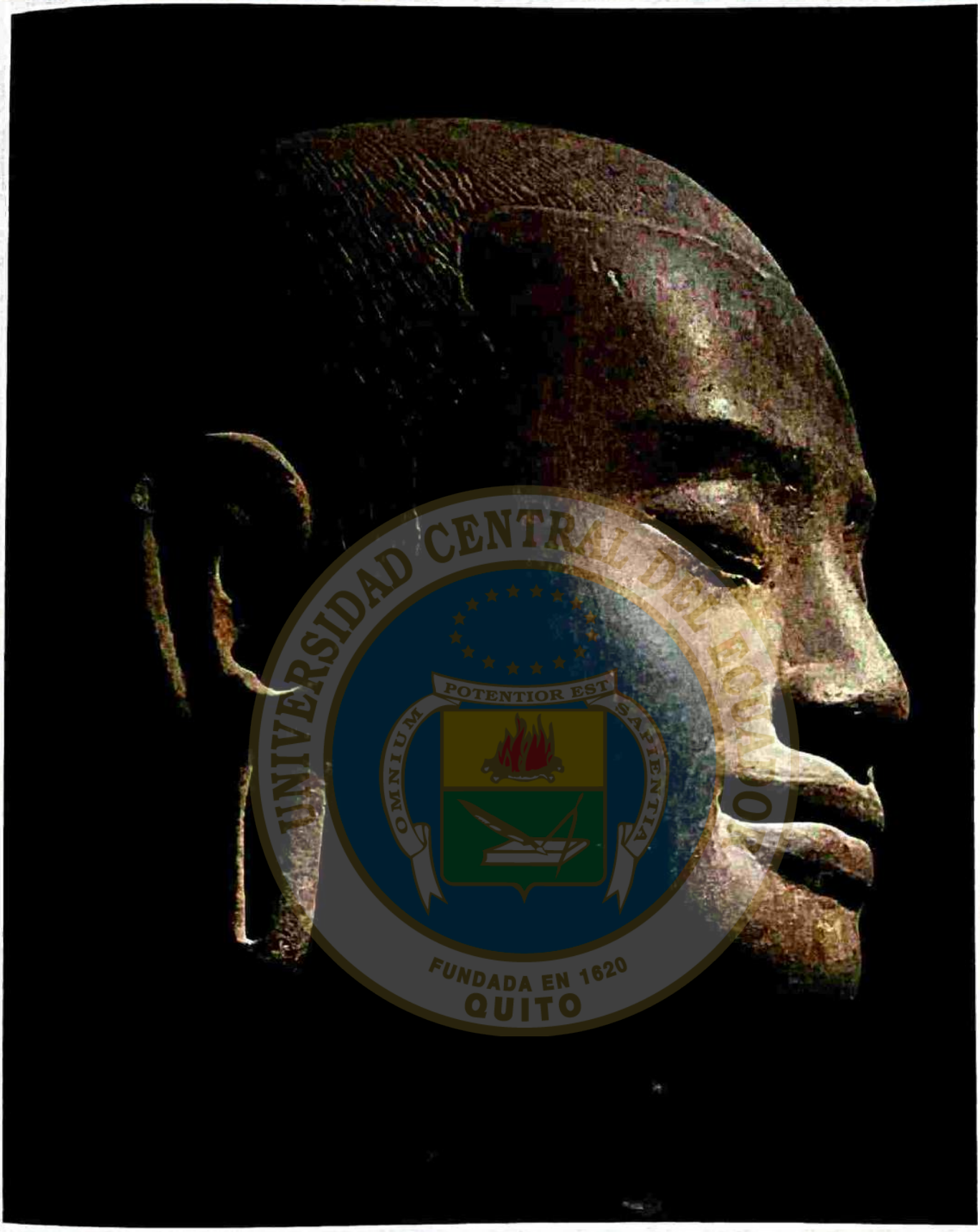


3

1. Una estela con orejas que absorben las plegarias de un egipcio arrodillado. Caliza, del templo de la diosa Hathor, Deir el-Medina, c 1295-1070 a. C., Egipto.

2. Con su clásico gesto de llevarse una mano a la oreja, Milarepa, el antiguo asesino y después eminente yogui tibetano (c 1052-1135), encarna el papel budista de Sravaka u «oyente» de doctrinas y canciones aleccionadoras. Latón, finales del siglo XIV-principios del XV, Tíbet.

3. Se cree que esta críptica estela cartaginense, procedente de una excavación argelina, representa las orejas de una antigua diosa; grabada debajo de ellas está la imagen de lo que puede ser su divina vulva, que respondería a las plegarias de los peticionarios. Caliza burilada, siglos IV-II a. C.



4

4. Con los ojos cerrados a los asuntos exteriores, y absorto beatíficamente en los resonantes mantras que invocaron su mundo y lo realizaron, el rey camboyano Jayavarman VII nos presenta su alargada oreja como invitación a la interioridad. Los lóbulos de las orejas de los nobles orientales solían adornarse con aretes para protegerlos de las palabras dañinas que oían. Piedra, siglo XII, Camboya.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nariz

Aunque el faraón Esnofru fundara la mayor dinastía constructora de pirámides del antiguo Egipto, su ansia de inmortalidad está captada mejor en su íntimo intercambio de aliento con la diosa leona Sejmet, nariz contra nariz, que en las tumbas monumentales erigidas en su eterna memoria. Los egipcios consideraban que la nariz era el orificio más importante del cuerpo, y como tal la trataban con todo cuidado durante la momificación; pero también se la amputaban con malicia a sus enemigos para impedir que sobrevivieran en el Mundo de los Muertos (Meskell, 149). La antigua conexión que establecieron entre la nariz y la vida halla eco en el descubrimiento realizado en fecha reciente de que el cerebro evolucionó a partir de un par de primitivos receptores olfativos situados en el extremo superior de la médula espinal, con lo que quedó establecida la precedencia del olfato sobre los ahora predominantes sentidos del oído y la vista. Detectar olores para distinguir entre los alimentos comestibles y los dañinos, o para localizar una pareja sexualmente receptiva, precedió a la aparición material de la nariz en sí, que se expandió a partir de las fosas nasales de los peces hasta alcanzar el punto culminante de la naturaleza: la trompa del elefante.

En los humanos, la nariz puede detectar diez mil sabores más que la incorrectamente acreditada lengua. Está relacionada con funciones instintivas e intuitivas muy sutiles, como seguir vapores almizcleños y perfumados para encontrar un romance a través de la «química adecuada» o detectar el rastro de un crimen. El hiperdesarrollo olfativo en los detectives como Sherlock Holmes sugiere una cualidad casi psíquica. Pero tan impresionante como eso es el entendido con una «nariz» para el vino capaz de determinar su cosecha exacta mediante un pensativo olisqueo. Tal vez se infiera de esto que el esnobismo —cuyos practicantes literalmente arrugan la nariz ante lo que no les gusta— refleja la base primate de nuestras funciones nasales; ningún insulto es más prosaico que decirle a alguien que apesta en cualquier contexto. Los olores a podrido, como el del azufre, se han asociado tradicionalmente a la bóveda del infierno, las cloacas morales de la vida, mientras que el paraíso está perfumado con rosa y loto, y el mero recuerdo de un amor pasado —como en el caso de Flaubert, que guardaba las zapatillas perfumadas de su amante en el cajón del escritorio— es devuelto cariñosamente a la vida con un solo olfateo.

El exterior de la nariz —su forma y tamaño— es tan importante para nosotros como su complejo y serpenteante interior. «Si Cleopatra hubiera tenido una nariz más corta, habría cambiado la faz del mundo» (Pascal, 202). Irónicamente, el narigudo por antonomasia, Cyrano de Bergerac, despierta nuestra compasión pero pierde en el juego del amor en una época en la que aún no había cirugía plástica; y una persona que mete las narices en todo se gana tantas simpatías como un roedor molesto. El prolongado desarrollo biológico de la nariz implica que conecta nuestra consciencia a las partes más antiguas e intensamente emocionales de nuestros cerebros, permitiendo recobrar todo un mundo gracias al cautivador aroma de una especia en Navidad, recuperando la esencia del pasado como ningún otro sentido. Los egipcios comprendieron que el aliento que sale de los orificios nasales de una diosa para dar vida eterna a un rey difunto debía revelar una realidad fundamental, porque la nariz es como un portal olvidado a la arqueología de la psique.

Meskell, Lynn y Rosemary A. Joyce. *Embodied Live: Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience.* Londres y Nueva York, 2003. / Pascal, Blaise. *The Provincial Letters. Pensées.* Chicago, 1952. [Trad. esp.: *Cartas provinciales.* Barcelona, 1999.]

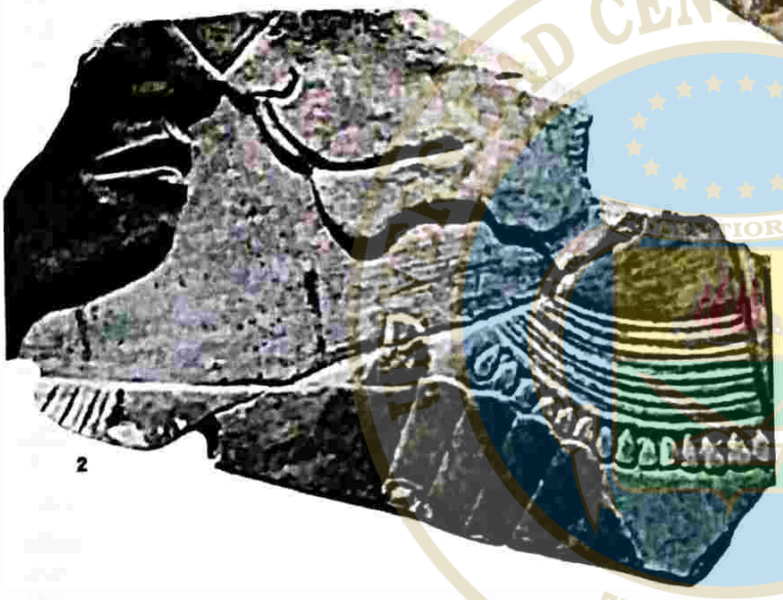
1. Los artesanos cheroquis confeccionaron esta máscara ritual para la danza *booger* a fin de parodiar los elementos malévolos de sus vidas, incluidos los colonos europeos, cuyas molestas narices fueron imitadas por ellos burlonamente. Gourd, c 1920, reserva india cheroqui oriental, Carolina del Norte.

2. El faraón Esnofru inhala el aliento de vida de la diosa con cabeza de leona Sejmet cuando entra en la Tierra de los Muertos, absorbiendo la inmortalidad por el mismo órgano sensorial que nos conecta a todos con los orígenes de la vida. Relieve en caliza pintado, c 2600 a. C.

3. Lo que la forma de la nariz de una mujer puede hacer para definir su atractivo (y, en apariencia, incluso su personalidad) antes y después de la rinoplastia (cirugía estética nasal). *Before and After*, de Andy Warhol, acrílico sobre lienzo, 1961, Estados Unidos.



1



2



3

Boca

Con esta representación de la boca entreabierta de la actriz francesa Brigitte Bardot, el pintor alemán Gerhard Richter se hizo eco del sensacional retrato de Marilyn Monroe realizado por Andy Warhol el año anterior. Pero Richter prefirió centrarse solo en los labios de la Bardot, fruncidos con aire seductor y encendidos con carmín. Aunque plasma su aureola de gatita *sexy* aplicando la pintura en ondas, que también sugieren las del sonido, lo hizo con rápidas pinceladas para conferir a la ohra el aspecto primitivo y como de herida abierta de la boca de una lamprea.

«Toda babosa, todo insecto y todo animal superior tiene boca», como señaló un autor (Ackerman, 143). Y, por *sexy* que sea, la boca humana es ante todo el instrumento para comer; incluso su papel al hacer el amor tiene la cualidad de un sensual devorar al amante. La boca es el comienzo del tubo digestivo (que se extiende hasta su homólogo del otro extremo, el ano), y cada parte de ella contribuye a la función primaria de la digestión. Los dientes mastican la comida, las glándulas salivares aportan sus secreciones digestivas, la lengua contiene las papilas gustativas, lame y ayuda en el proceso de tragar, los labios agarran, succionan, sorben y se relamen con satisfacción. Pero la boca participa en ambos polos del espectro, porque todas estas partes también desempeñan un papel en uno de los aspectos más sofisticados de la vida humana: la precisión del lenguaje. Es más, la boca exhale el aliento, como vida, espíritu, alma, discurso, creación.

Nuestra boca está equipada con una cantidad extraordinaria de terminaciones nerviosas, y una gran parte del córtex sensorial está dedicada a sus múltiples actividades: soplar las burbujas, tragar pastillas, besar, reír, gritar, cantar arias, hacer gárgaras y bostezar. ¿Qué hay que no pueda hacer? Aparece enseguida en el embrión humano. Para el niño muy pequeño es como una pequeña cámara de estructuras sensoriales primarias portadoras de consciencia, limitada a ambos lados por blandos carrillos, cerrada por elásticos labios, techada por los paladares duro y blando y con la mayor parte del suelo formada por la lengua (Gray, 869). Un bebé se lleva constantemente cosas a la boca para averiguar qué son. Melanie Klein relacionó la etapa oral y sus imágenes con el desarrollo del sentido infantil de lo que está fuera y lo que está dentro (Jackson, 100).

La cavidad bucal se abre en el fondo a la faringe, por donde tragamos los alimentos. Abriendo del todo las mandíbulas, la boca es un espacio cavernoso que la imaginación humana ha llenado de fantasías. Un mito indio cuenta que Krishna, cuando era un pequeño travieso que estaba aprendiendo a caminar, comía arcilla por diversión; cuando su madre, Yasoda, le abría la boca para sacársela, podía ver el universo entero. Otro mito indio relata que los dioses hindúes salieron de la boca de Prayapati, el señor de todos los seres creados. Los demonios surgieron de su ano, la «boca inferior»; como también, en la cristiandad medieval, en las representaciones del culto al diablo, el ano es besado por los devotos. Las plegarias verbales de los fieles salían de sus bocas en forma de hilos de oro que les conectaban al cielo (Biedermann, 231), o, en una escultura budista japonesa del siglo XIII, fluyen de la del personaje como una sucesión de pequeños Budas. En el rito de apertura de la boca del antiguo Egipto, los labios de las estatuas o los de las momias eran tocados con instrumentos especiales para permitirles recibir el *ka* o espíritu de los difuntos, así como consumir las ofrendas de comida que se les hacían para su sustento (Quirke, 94).

Pero son las insaciables fauces de la muerte las que nos proporcionan las imágenes más aterradoras de la boca. En *La Odisea* de Homero, el gigantesco cíclope Polifemo se come vivos a los hombres de Odiseo, despedazándolos con los dientes. La bruja de Hansel y Gretel vive en una apetitosa casita hecha de pan de jengibre, pastel y azúcar moreno, y devora a los niños que son encantados por ella. El dios Saturno se traga a sus propios hijos para impedir que lo suplanten. El cuadro de Goya podría ser una pesadilla infantil sobre el padre devorador, pero a otro nivel sugiere nuestra experiencia de la consciencia engullida por lo inconsciente, como en el afecto, la compulsión, la regresión o la psicosis. Uno de los primeros indicios de la transformación mítica en un hombre-animal es el cambio de la boca: la mandíbula se hace más robusta y grande, los dientes se aguzan como colmillos.



1

1.Con sus pinceladas envolventes y decididas, el artista representa su tema con tal vigor que podemos fácilmente visualizar un ardiente beso, un aullido atronador o una comida que va a ser devorada con avidez. *Mund* (Boca), de Gerhard Richter, óleo sobre lienzo, 1963, Alemania.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Por otra parte, la boca es el emblema de eros y sus amorosos besos. La boca femenina, en particular, ha sido siempre un objeto de belleza: desde la moda de las boquitas de piñón pintadas, con los labios bien definidos, hasta la tendencia actualmente en boga de las bocas grandes y sensuales con labios tan hinchados como si les hubiera picado una abeja. Sin decir una palabra, la boca revela el carácter o el humor de la persona. Puede ser quisquillosa o petulante, apretar los dientes, sonreír burlona; que las comisuras apunten hacia arriba o hacia abajo significa comedia o tragedia, o el modo como, en un momento dado, parece que nos comemos el mundo.

Ackerman, Diane. *A Natural History of the Senses.* Nueva York, 1990. [Trad. esp.: *Una historia natural de los sentidos.* Barcelona, 2009.] / Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism.* / Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, 1993.] / Gray, Henry. Thomas Pickering Pick y Robert Howden. *Anatomy, Descriptive and Surgical.* Nueva York, 1977. [Trad. esp.: *Anatomía.* Barcelona, 1976.] / Jackson, Eve. *Food and Transformation: Imagery and Symbolism of Eating.* Toronto, 1996./ Quirke, Stephen. *Ancient Egyptian Religion.* Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *La religión del antiguo Egipto.* Madrid, 2003.]



2



3

2. El sacerdote japonés Kuya abre la boca para recitar un mantra; sus palabras toman la forma de una sucesión infinita de pequeños Budas. Madera tallada, obra de Kosho, siglo XIII, Japón.

3. *Saturno devorando a un hijo*, detalle, de Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 1819-1823, España.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Barba

En tiempos del Cid, mesar las barbas a alguien era una grave ofensa; un verdadero desafío. En torno al divino Tor de la ilustración parece haber también algo relacionado con el enfrentamiento violento y la barba. Imponente y satisfecho, en esta miniatura de bronce aparece sentado en su trono, con las manos agarrando —y mostrando— la barba y el emblemático martillo, que están fundidos en un solo objeto. Esta combinación entre ambos sugiere que la barba tiene cualidades simbólicas equivalentes a la destrucción y la fecundadora lluvia del rayo.

Por supuesto, como el pelo empieza a crecer en la cara del sexo masculino en la pubertad, la barba ha sido desde tiempos inmemoriales un reflejo visible del rito de tránsito a la edad adulta. La de un hombre joven implica poder fálico, agresividad y la capacidad de engendrar progenie y asumir responsabilidades sociales, incluida la de llevar armas. La barba poblada y gris de la madurez distinguía al anciano, respetado por su sabiduría y dignidad. De Indra, el poderoso dios de la religión védica, al divino Creador de Miguel Ángel, los progenitores míticos de autoridad masculina —dioses, héroes y aquellos que eran considerados su descendencia o sus homólogos terrenales— han sido representados con una viril abundancia de barba. Así, en la Antigüedad, los gobernantes de Persia, Asiria, Babilonia y Egipto se representaban barbudos. En el caso de los gobernantes egipcios, que iban bien afeitados, estos llevaban, a pesar de todo, una barba postiza en señal de soberanía, así como las reinas.

De igual modo que el barbudo Tor del martillo es el dios del trueno y su voz suena como tal, tradicionalmente la barba, que circunda la boca, se ha relacionado con la potencia del discurso o *logos*. Lo cual se ve reforzado por el hábito de acariciarla o tironearla al ponderar un problema. Así, la palabra griega *pogonotrofos*, 'hombre barbado', fue en un tiempo sinónimo de filósofo. Hasta el día de hoy, los musulmanes juran por la barba del Profeta; y, de hecho, Mahoma nunca se la cortó. A los profesores y psicoanalistas, que trabajan con la mente por medio de la palabra, se los suele retratar con barba.

La barba puede también reflejar aspectos sombríos de lo masculino, tanto inquietantes como vitales. El hombre salvaje del folclore es representado con una barba descuidada o enmarañada para connotar su animalidad. Barbazul representa una actitud sádica y destructiva hacia lo femenino que puede presentarse disfrazada seductoramente ante la psique de una mujer. Satán se ha representado a veces con una barba negra y puntiaguda, que recuerda la del impío macho cabrío. Los gigantes, que personifican los afectos primitivos, suelen aparecer en las imágenes con espesas barbas. Las rojizas, como la de Tor, pueden conllevar pasión, cólera o tendencias destructivas. Las barbas pueden decir muchas cosas del clima político dominante o el criterio general de la colectividad. La barba era un rasgo omnipresente en los mentones de los rebeldes y *hippies* de la década de 1960. La de Fidel Castro se convirtió en un emblema de la desafiante oposición del comunismo cubano a Occidente. A los rehenes y prisioneros de guerra, deshumanizados de manera deliberada, se los retrata desaliñados y sin afeitar; por otra parte, un hombre que esté de vacaciones puede relajarse de las restricciones de su máscara profesional dejándosela crecer un tiempo.

Si las barbas sugieren intelecto y elocuencia, también representan el momento en que las cosas salen mal. En el caso de los enanos maliciosos o malhumorados de los cuentos de hadas germánicos, como el viejo Rinkrank y Rumpelstiltskin, su perdición llega cuando se quedan atrapados por sus largas barbas. De igual modo, los hombres humanos (y las mujeres) tropiezan en una larga sarta de pensamientos absurdos o palabras necias.

1. En esta figura de menos de 8 cm de alto, la barba y el martillo de un dios escandinavo, probablemente Tor, se funden de manera simbólica. Bronce, siglo x, Islandia.

2. En la famosa imagen de Miguel Ángel del techo de la Capilla Sixtina, el barbicano Creador, sostenido por una nube, extiende el brazo para tocar a su «Adán». Detalle del techo de la Capilla Sixtina, fresco, 1508-1512, Italia.

3. Los pelos de la barba meticulosamente representados de este guerrero sugieren una agresiva y desafiante virilidad. *Batalla de los Gigantes*, detalle, relieve en arenisca, griego, del Templo F, Selinunte, c 480 a. C., Sicilia, Italia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Dientes

A Humbaba, demonio enemigo del héroe mesopotámico Gilgamesh, se le llamaba el Guardián de la Fortaleza de los Intestinos, lo que, además de su cara surcada por estrías que parecen las entrañas, sugiere unos dientes capaces de mostrar una ferocidad visceral.

Los dientes al descubierto, afilados, dando mordiscos al aire o rechinando siempre han sido una imagen de la posibilidad de ser devorado, ya se traten de los de un animal o de los de un ser humano. Piénsese en los colmillos de los vampiros, o en los dientes afilados o estropeados de las brujas, o en los gigantes que los tienen teñidos de rojo de devorar niños. Los dientes, que sirven para agarrar a la presa, masticarla o repeler ataques, evolucionaron a partir de las placas óseas que bordeaban las bocas acorazadas de los peces primitivos; pero aún se nos aparecen en la imagen de la vagina húmeda, dentada y castrante, nuestra fantasía de los poderes inconscientes que pueden hacer pedazos la conciencia. A diferencia de los dientes de las serpientes, que los tienen hacia atrás para impedir que sus presas se escapen, o de los de los tiburones, que se cuentan por millares, son reemplazables y trituran cualquier cosa que abarquen las mandíbulas, los dientes humanos suelen desempeñar funciones menos formidables, pero más diversas. Nuestros incisivos, con forma de cincel, cortan la comida; nuestros colmillos y premolares sujetan los bocados, y los molares los muelen en trocitos fáciles de digerir. Todo esto da lugar al simbolismo de la agresividad, de comerse la vida a dentelladas para la propia supervivencia, adaptación y crecimiento, de rumiar las cosas de la vida para poder asimilarlas. De manera simbólica, los dientes representan una especie de molino psíquico individual donde lo que es demasiado basto para ingerirlo directamente es molido por la consideración consciente, digerido y metabolizado. Los dientes también evocan otros aspectos de la agresividad. El penetrante ingenio de un humorista urbano es mordaz. El rey Lear de la tragedia de Shakespeare se lamenta así: «Que más afilado que el colmillo de la serpiente es tener un hijo desagradecido» (1.4.204-5). El mítico Cadmo sembró dientes de dragón, como si fueran semillas, para recoger una cosecha de guerreros (Onians, 2.33).

Nuestra dentadura definitiva consta de 32 piezas; aunque, a medida que evolucionen nuestros hábitos dietéticos, es posible que acabemos teniendo menos. Los dientes están hechos de esmalte que, como el hueso, es duro y blanco, significa fuerza vital y sobrevive a la descomposición de la carne, lo que da al esqueleto su macabra sonrisa. Los cazadores arcaicos llevaban collares de dientes de animales para adquirir la vitalidad que encarnaban. En los ritos iniciáticos, a veces se hacían saltar dientes del individuo, como sugiriendo que había que sacrificar algo de la antigua forma de ser para abrazar una nueva realidad. Perder los dientes es una imagen común en los sueños, y lleva a menudo a la conciencia un conflicto acerca de comprender bien e integrar un aspecto de la vida que la persona necesita, o la capacidad de ser agresivo en general. O puede representar un estado de ansiedad, el miedo a la desintegración afectiva, a no poder mantener unido algo. También puede aludir a los antiguos rituales iniciáticos y señalar de manera simbólica una transición importante.

En el mundo contemporáneo, enseñar la dentadura en una sonrisa resplandeciente se considera un rasgo de belleza; en otros tiempos, ocultar tras la mano o un abanico los dientes, que son un aspecto íntimo (y sexual) de la boca, se consideraba una seductora muestra de pudor. En algunas culturas, las jóvenes se oscurecían la dentadura masticando buyo para exhibir el encanto y la inocencia de un bebé desdentado (Landau, 228ss). Otras bocas sin dientes pueden representar la calavera, la decadencia y el peligro del artero o la arpía. En el Israel de los tiempos bíblicos, perder un solo diente lo inhabilitaba a uno para el sacerdocio, pues una dentadura completa y sin caries se consideraba un reflejo de la bondad moral del individuo. Las prácticas egipcias de odontología se remontan aproximadamente al año 3700 a. C. Los incas anestesiaban con hojas de coca cuando limaban, adornaban y reemplazaban dientes con fines rituales. Hacían incisiones o perforaciones en el esmalte de los dientes sanos y las rellenaban con piedras semipreciosas, turquesa, cuarzo o nácar (Ring, 4-11). A nivel mágico, la idea del diente como tesoro aún vive en la fantasía del ratoncito Pérez, que paga en moneda al niño por cada diente de leche que se le cae.

Landau, Terry. *About Faces.* Nueva York, 1989. / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought.* Cambridge (Reino Unido)y Nueva York, 1988. / Ring, Malvin E. *Dentistry: An Illustrated History.* Nueva York, 1993.





2

1 ¿Qué hace «demoniaco» a un demonio? Una cosa que señalarían los mitologistas es unos dientes amenazadores, como los que enseña el demonio Ilumbaba de la epopeya sumeria de *Gilgamesh*, que muestran una advertencia universalmente reconocida: «¡No te acerques!: mi mordisco es mortal». Terracota, de Diqdiqqah, cerca de Ur, 2000-1000 a. C., Irak.

2. Un diente francés del siglo XVIII hecho de marfil (una sustancia tan dura como el esmalte dental) se abre para ilustrar un par de mitos perdurables: un nocivo gusano está en el núcleo de un dolor de muelas y su tormento infernal castiga al enfermo por su decadencia moral.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Lengua

Pocas imágenes de las páginas de la mitología griega están grabadas más profundamente en nuestra moderna memoria que la de la gorgona Medusa, cuya cabeza con serpientes venenosas por cabellos convertía en piedra a cualquiera que intentase mirarla. Estamos deseando que Perseo la decapite para pasar página. La psicología profunda nos obliga a contemplar su repelente imagen porque los atributos animales de estas «madres devoradoras» aclaran sus orígenes naturales: oculto en su lengua leonina se halla su arquetípico poder de destruirnos o cuidarnos. Así como el divino médico Esculapio usaba la sangre de Medusa para revivir a los muertos, la extensa lengua de esta gorgona recordaba a los antiguos griegos sus observaciones de leonas lamiendo a sus cachorros recién nacidos o de vacas lamiendo a sus terneros con cálidos lengüetazos para incitarlos a vivir. La lengua colgando de la diosa india Kali también significa las cualidades de sostener, cuidar y activar las fuerzas de la vida; pero a la vez es la Absorbedora de todas las formas (Mookerjee, 62).

Desde el momento de nacer, la lengua sirve como órgano muscular móvil anclado a la base de la boca, lista para su cometido de por vida en las funciones de comer, degustar y hablar. A diferencia de las lenguas espectacularmente largas y veloces, la nuestra apenas sirve para distinguir entre salado, ácido, amargo y dulce. Pero de igual modo que a veces nos referimos al paladar de un entendido como su paleta de sabores, cuando hablamos de tener tacto, tener o no buen gusto o hacer algo gustosamente reflejamos cómo las metáforas de este tipo se originaron en sensaciones táctiles y, en especial, gustativas. De hecho, los labios, la lengua y los genitales poseen todos ellos los mismos receptores neuronales ultrasensibles (Ackerman, 132).

En última instancia, sin embargo, a través del habla es como la lengua revela su fatídico poder de destruir o crear. La palabra latina es *lingua*, que refleja el vínculo «lingüístico» del órgano con el lenguaje, que genera innumerables metáforas. Atar la propia lengua puede expresar un encomiable autocontrol, que nuestros complejos nos arrebatan mediante lapsus línguae que revelan verdades incómodas. Las «lenguas repartidas, como de fuego» que se asentaron sobre los apóstoles y les permitieron «hablar en otras lenguas» eran un don del Espíritu Santo (Hechos, 2:3-4); pero la glosolalia (del griego *glossa*, 'lengua') no es exclusiva de la cristiandad, sino que ocurre en todo el mundo en culturas que creen en la posesión por espíritus. La lengua que articula el abuso verbal, la amenaza sádica o el rumor es literalmente una conflagración: «He aquí, ¡cuán grande bosque enciende un pequeño fuego! Y la lengua es un fuego, un mundo de maldad [...] e inflama la rueda de la creación, y ella misma es inflamada por el infierno» (Santiago, 3:5-6). Se nos traba la lengua o se nos come la lengua el gato cuando nuestra vergüenza nos deja sin habla. Decimos que tiramos de la lengua a alguien cuando le sonsacamos información o le incitamos a decir algo inconveniente. En Japón, Emma desenredaba la lengua de los mentirosos, mientras que nuestro diablo disfruta sacando la lengua. Nos mordemos la lengua cuando nos contenemos para no decir algo inoportuno o que podríamos lamentar, y la lengua viperina, que evoca imágenes de la lengua bífida de las serpientes (que en realidad es un órgano olfativo), tiene su equivalente en inglés en la *forked tongue*, propia de alguien que habla con dobleces. Como ningún otro órgano interno es capaz de sobresalir del cuerpo, es natural que la lengua exprese lo que hay dentro de nosotros, ya sea cruel o benévolo, un tema que tal vez estableciera el Creador primordial egipcio, Ptah, quien, para materializar el mundo que había gestado en su corazón, tenía que articularlo en palabras con la lengua.

Ackerman, Diane. *A Natural History of the Senses*. Nueva York, 1990. [Trad. esp.: *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona, 2009.] / Mookerjee, Ajit. *Kali: The Feminine Force*. Nueva York, 1988.

1. Cuando la gorgona Medusa clavaba los ojos en su aterrorizada víctima, su lengua escarlata le colgaba por entre los colmillos, revelándola como la Madre Devoradora y, de forma inesperada, haciendo del tránsito entre la vida y la muerte algo íntimamente húmedo. Hidria ática de figuras rojas, detalle, c 490 a. C., Tarquinia, Italia.

2. Cuando el largo proceso egipcio de momificación terminaba, la diosa vaca Hathor se presentaba y, con un gesto tomado prestado de la naturaleza, despertaba al difunto a la nueva vida con la cálida superficie de su lengua. Papiro. XVIII Dinastía, Imperio Nuevo (c 1550-1295 a. C.), Egipto.



1



2

Beso

Sobre las jambas del sanctasanctórum o «cámara uterina» del templo de Konark, en el sur de la India, y entre las imágenes de los nichos de la fachada, hay pequeñas esculturas eróticas de parejas ardientes, o *mithuni*. Sus elásticos cuerpos se funden en apasionados abrazos, que evocan los juegos sexuales tanto de dioses como de mortales y, paradójicamente, la liberación de ellos por la unión del sí-mismo y el Sí-mismo Supremo. Las figuras se besan extasiadas. Y aquí, bajo las cejas enarcadas y las narices entrelazadas de dos seres que son uno, los labios se funden en un estado de dicha que no sabe de dentro o fuera, y en el que ya no hay separación, deseo o pena (*Brhadaranyaka Upanishad* IV:3:21, ARAS, 7Ao.044).

Sellamos los labios para proteger uno de los espacios más personales del cuerpo; los separamos para tomar aliento o pronunciar palabras tiernas al oído del amado, y por último entregamos el sí-mismo íntimo en la amorosa convergencia de nuestros labios y los suyos. Incluso cuando no es romántico, el beso implica afecto, aprobación, reconocimiento y reconciliación. Así, el salmista entona: «La misericordia y la verdad se encontraron; la justicia y la paz se besaron» (Salmos, 85:10). El clímax comparable en el Hajj musulmán a la Gran Mezquita de La Meca es el beso del peregrino a la Piedra Negra de la Kaaba, un acto de veneración instaurado por Mahoma. En estas tradiciones religiosas, besar es un acto ceremonial, una señal de unión entre parientes, o de respeto a las reliquias sagradas, el taled o los altares, o de homenaje al gobernante (a quien se besan los pies) o al conquistador (al lamerle la sucia de los zapatos). Con el beso nupcial, la cultura occidental tendió el puente entre lo sagrado y lo romántico, aunque en cuentos de hadas europeos como *La bella durmiente* o *Blancanieves* el beso señala la llegada del verdadero amor y despierta el alma, en vez de despertar la libido sexual.

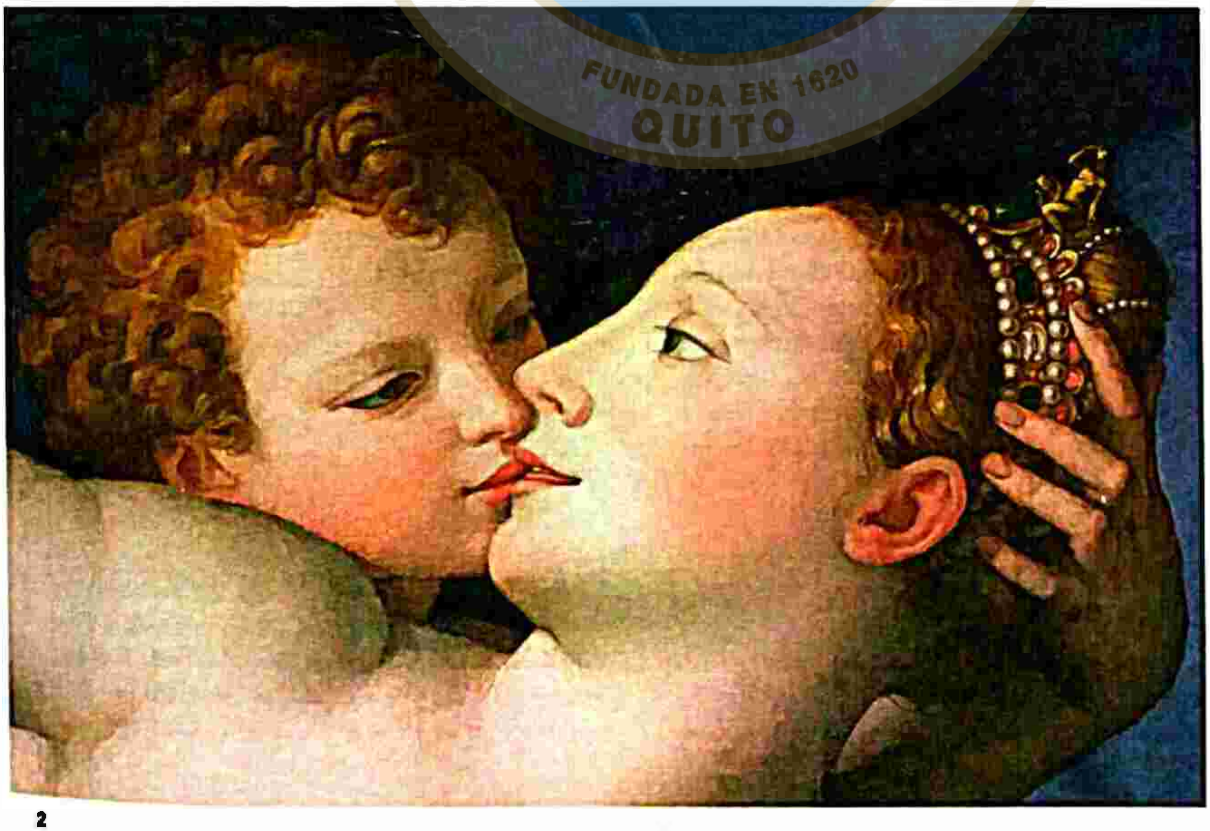
En el cuadro de Bronzino, sin embargo, el beso sensual e indecoroso entre Cupido y Venus, su madre —que desliza la punta de la lengua entre los labios de su hijo—, representa una carnalidad taimada e incestuosa. Para algunas culturas, la exhibición pública del beso se considera escandalosa, porque señala al acto inicial del coito, e inapropiada, pues los besos devoradores empleando la lengua incluso sugieren el canibalismo. De hecho, Jung, que no estaba de acuerdo con Freud con respecto a que toda la libido fuera sexual, advirtió el placer que los bebés sienten al mamar y observó que «el beso proviene más bien del acto de la nutrición que de la sexualidad» (OC, 5:652). Los vacuos besos al aire de las celebridades o los superficiales intercambios de saliva de los adolescentes parecen anular cualquier encuentro entre las dos mitades de una sola alma que aún podemos sentir en la secular escultura de Rodin *El beso*. Los pájaros cantores cuyas alas cruzadas rodeaban a Angus, el dios celta del amor, han degenerado en las banales «X» que cierran las cartas de amor de los angloparlantes. Pero más asombroso es el sumiso beso en el ano del diablo (o en el de su representante enmascarado). Aquí, el discípulo besa los bajos labios del extremo opuesto a la boca, una costumbre de los practicantes del satanismo medievales en sus aquelarres, que con frecuencia invertían el ritual convencional. De forma similar, el beso de la muerte, como el que da Judas a Jesús, invierte, en la pérfida intimidad de la traición, todo lo que significan los besos de amor. Pero el beso también puede conllevar una clase diferente de inversión. San Francisco de Asís estampó en los labios de un terrible leproso el beso de paz, comunicando un amor espiritual que concedió al ser más vilipendiado de la época con el interior más personal del santo.

1. Los apasionados besos llenos de deseo tal vez se eviten en las cutres pantallas de cine de la India contemporánea, pero la escultura sagrada de los templos del siglo XII los representa sin tapujos. Arenisca, Templo de Suria, Konárak, Orissa, India.

2. Aunque la identidad y significado de muchos de los personajes en la alegoría manierista de Bronzino, siguen discutiéndose, este detalle es inequívoco: Venus y su hijo adolescente Cupido, fundidos en un beso que, más que amoroso, es incestuoso. *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*, detalle, óleo sobre tabla, 1544-1545, Italia.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cuello/Garganta

Si no estuviéramos tan acostumbrados a tener cuello, ¿no nos parecería un rasgo extraño? Esta columna que conecta la cabeza y el cuerpo alberga conductos vitales que transportan sangre, impulsos nerviosos, aire y alimento. Las arterias carótidas ascienden desde el corazón y se ramifican en el cuello, suministrando sangre a la cabeza, la cara, el cuello y el contenido de la bóveda craneal. La vena yugular también se encuentra aquí, y el cuello es uno de los lugares donde podemos tomar el pulso. Por tanto, el cuello y la garganta son muy vulnerables, y están expuestos a la asfixia, el estrangulamiento, el ahorcamiento, la decapitación y la degollación. Los depredadores se tiran a la yugular de la presa como medio rápido y eficaz de matarla. Las víctimas de los sacrificios a menudo eran degolladas y la sangre vital que manaba a borbotones de la garganta era recogida en una vasija ritual, pues se bebía para adquirir su potencia mágica o se ofrecía a los dioses. En el reino animal, los lobos, los antílopes y los caimanes demuestran sumisión a un animal más fuerte presentándole la parte más vulnerable del cuerpo, la garganta.

Más elaborado es el simbolismo oriental del cuello como puente entre el cuerpo y la mente. En el yoga *kundalini*, la garganta es el quinto de los siete *chakras*. El centro de la garganta se denomina *Visuddha* y representa el éter, el espacio y la vacuidad, donde todos los elementos se mezclan (Mookerjee, 43, 49). El elefante blanco Airavata es el animal emblemático del *Visuddha*. Es el equivalente del elefante oscuro del primer *chakra*, el *Muladhara* de la base de la columna vertebral. A nivel del *chakra* faríngeo, sin embargo, la «fuerza insuperable y sagrada» del elefante «soporta la sustancia volátil de la mente» (Jung en Mookerjee, 54); es decir, experimentamos la realidad desde lo psíquico más que desde lo concreto. No solo en las culturas indias, sino en muchas otras, el simbólico vacío de la garganta la identifica con la vibración profunda y sónica y la resonancia del cosmos que nace como Palabra. En el famoso mito de la creación hindú del batido del océano de leche, Siva traga el veneno de la muerte que paradójicamente surge del intento de los dioses y demonios de extraer (y poseer) el elixir de la inmortalidad: «Señaló su garganta con una siniestra belleza de pavo real, azul oscuro, como si una serpiente la hubiera besado» (Kramrisch, 152).

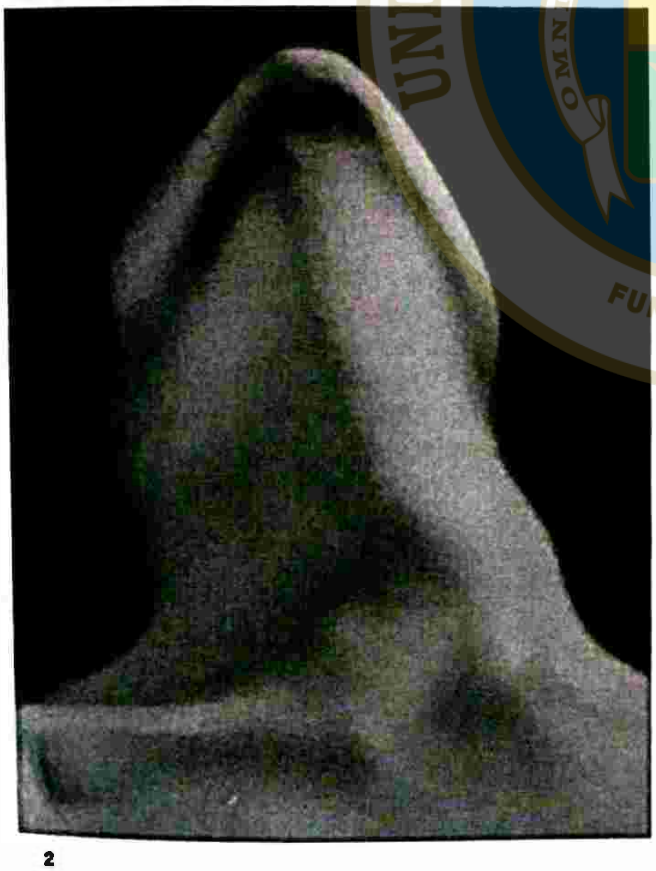
El cuello humano, en especial el de la mujer, es también un objeto de belleza y erotismo. Lo adornamos con joyas y lo decoramos y protegemos con cuellos, bufandas y gorgueras. El cuello de toro de un hombre sugiere fuerza, poder y vigor seminal. El largo y esbelto cuello del cisne de una bella mujer, curvado con elegancia cuando inclina la cabeza, sugiere una atractiva delicadeza y refinamiento. La tradición japonesa hace énfasis en la nuca femenina como centro de atracción erótica que se puede desnudar de manera seductora. En algunas culturas de Birmania y África, un cuello muy largo se considera especialmente bello, y se alarga de manera artificial el de las niñas poniéndoles aretes rígidos de metal, que van aumentando gradualmente de número a medida que crecen (Ebin, 12s). Pero, al igual que sucede con muchas otras partes del cuerpo femenino, el erotismo aquí significa deformación: el estiramiento debilita el cuello, empuja las clavículas hacia abajo y comprime la caja torácica.

Tal vez a causa de su función de nexo, los conflictos psíquicos se reflejan en el cuello. En los países angloparlantes, al terco lo califican de *stiff-necked* ('de cuello rígido') con la connotación de obstinación e inflexibilidad, sugiriendo que esa persona ya no puede abarcar la perspectiva desde diferentes ángulos. Quizá también implica una desconexión de la cabeza y el cuerpo, como si quisieran ir en direcciones diferentes, o bien una tendencia a mirar habitualmente en demasiadas direcciones y la necesidad de centrarse en una. ¿Es la sangre del corazón que afluye a las grandes arterias del cuello la que hace a la garganta tan sensible a los sentimientos? La garganta se cierra cuando algo es demasiado difícil de deglutir. Cuando algo es demasiado desagradable, no lo podemos tragar, y nos comparamos con un ave que tiene un revelador nudo en la garganta. Una reacción alérgica hace que la garganta se hinche, cortando la respiración. En respuesta al agotamiento, se inflama, suspendiendo la capacidad creativa de emitir sonidos. La pena, la cólera, los nervios o el miedo atenazan la garganta, y crean un estrechamiento, una condensación del tráfico psíquico, un amontonamiento y bloqueo.

Ebin, Victoria. *The Body Decorated*. Londres y Nueva York, 1979. / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Mookerjee, *Ajit. Kundalini: The Arousal of the Inner Energy*. Rochester (Nueva York), 1986.



1



2

1. Visnú Visvarupa, protector del universo, lleva en la garganta lo que parece ser Krishna dentro de una ciudad de oro, señalando el quinto de los siete centros sutiles de energía del cuerpo. Detalle, acuarela sobre papel, principios del siglo XIX, Jaipur, India.

2. El artista surrealista Man Ray experimenta con la percepción visual, transformando la garganta de una mujer en la sugerencia de un falo. *Anatomies*, fotografía, 1929.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM TENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Brazo

Tanto si uno se lleva la comida a la boca como si vive sin tener casi qué llevarse a ella o combine la palabra con el gesto, el brazo es el intermediario. Cualquier imagen simbólica que sostenga un brazo en alto, como la antorcha que proclama la libertad, amplifica su significado. El brazo es tan versátil que era el pictograma de la actividad para los jeroglíficos egipcios (DoS, 43). Y lo que es más, las unidades de medida básicas, en las que se basaban todas las otras proporciones de acuerdo con el concepto egipcio del divino orden cósmico o *Maat*, se derivan de la longitud del antebrazo y la mano (ARAS, 2Am.004). Dado que los brazos permiten a las manos tocar casi todas las partes del cuerpo, abarcan, en sus ajetreadas interacciones, el mundo en su totalidad. Son expresivos por su propia naturaleza. Son nuestras extremidades más centrífugas, y de natural «se extienden», a menudo a nivel del corazón, que puede parecer el centro de su actividad. Los sentimientos intensos activan los brazos. Tal vez el acto más instintivo del amor de una madre sea acunar al recién nacido en sus brazos, cerca de su corazón y su pecho. En danzas y rituales, los brazos con frecuencia expresan un rico y espontáneo lenguaje corporal que desafía toda traducción literal. Por supuesto, también sirven al cuerpo en el plano fundamental de la supervivencia. Los seres humanos se cuentan entre las criaturas que recolectan, cazan y comen con los miembros superiores. Pero un brazo y una mano activos también pueden alimentar la mente funcionando como exploradores y ejecutores de la consciencia. Cuando los cuartos traseros de los primates evolucionaron y se irguieron, se liberó el poder manipulador de brazos y manos, que interactuaron con el cerebro para estimular el desarrollo de la inteligencia. Los brazos hicieron al hombre *homo faber*, el 'hacedor'. Fueron brazos fuertes los que levantaron civilizaciones, y el trabajo humano es celebrado en imágenes universales de brazos poderosos que empuñan herramientas. Pero esos mismos brazos son capaces de llevar a cabo una destrucción infinita, ya sea a mano limpia o utilizando armas. Desde los arcos y flechas y las lanzas hasta los fusiles de asalto y las granadas, las armas han extendido enormemente el alcance y la capacidad de aniquilación humanos. Los brazos pueden encarnar asimismo las energías ambivalentes de naturaleza transpersonal. Los brazos levantados de manera ritual significan en todas partes la invocación de lo numinoso con fines creativos o destructivos. Los fornidos brazos de los dioses de las tormentas apuntan con el rayo, que es potencialmente devastador pero también pone fin a la estasis y trae las lluvias fertilizantes. Jesús lleva en brazos al cordero extraviado, pero también empuña con ellos la espada del juicio. Siva danza y «sus brazos descontrolados lanzan las montañas al aire» cuando el mundo es destruido para que pueda renovarse (Kramrisch, 439). Y, como las múltiples ramas de un árbol dador de vida, cada brazo de una deidad de muchos brazos, como el Buda Avalokiteshvara del siglo IX, representa un atributo espiritual específico con un potencial de gran alcance.

Giedion, S. *Eternal Present: The Beginnings of Architecture*. Nueva York, 1964. [Trad. esp.: *El presente eterno 2: los comienzos de la arquitectura*. Madrid, 2004.] / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.]

1. *From Hand to Mouth*, de Bruce Nauman, cera sobre tela, 1967, Estados Unidos.

2. Los muchos brazos de una diosa budista transmiten el alcance de sus bendiciones. Aleación de cobre, siglo IX, Sumatra, Indonesia.

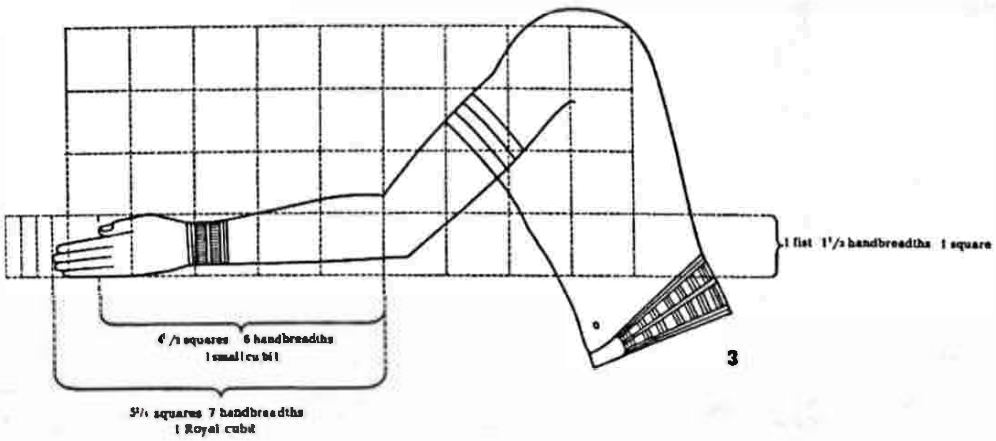
3. A partir de la longitud del antebrazo y la mano extendidos se derivó una decisiva medida lineal: el codo. Dibujo, copiado de un relieve mural, XIX Dinastía (c 1292-1190 a. C.), Egipto (Giedion, 484).



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIAE ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mano

Al parecer, unos artistas prehistóricos apoyaron las manos en las paredes de roca de la cueva de Pech Merle y pulverizaron ocre rojo y ceniza negra sobre ellas, lo que dejó una filigrana visible veinte mil años después. Las manos parecen controlar la energía de los caballos en la roca, evocando una especie de permeabilidad chamánica de lo humano, lo animal y los mundos espirituales. Al mismo tiempo, los cinco dedos que apuntan hacia arriba sugieren el potencial expresivo de la consciencia humana incipiente hecha realidad por manos como las de quienes produjeron estas incomparables imágenes.

La mano, objeto de fascinación tanto en los albores de la consciencia humana como en la más tierna infancia, difiere solo mínimamente del apéndice pentadáctilo de nuestros parientes cercanos primates, los chimpancés. En ambas especies, la mano y su pulgar oponible reclaman una representación en el cerebro sumamente desproporcionada. Junto con la boca y los labios, las manos tienen más inervación que el resto del cuerpo, como si reflejasen la preeminencia de la voz y la manufactura. En las religiones de todo el mundo, la Mano de Dios denota la agencia suprema e inexorable. Como instrumentos primarios de la creatividad, las manos del *homo faber* imitan la conformación mítica de la materia en seres distintos realizada por deidades que tallan, modelan, esculpen, tejen y forjan la creación. Las manos significan el alcance soberano y cosmogónico de la consciencia; encarnan la eficacia, la laboriosidad, la adaptación, la inventiva, la autoexpresión y la voluntad de alcanzar fines creativos y destructivos. Las manos son pararrayos de la energía psíquica. Los mismos dedos que imparten la bendición, acarician a un niño o curan las heridas pueden aplastar un cráneo, introducir virus en los sistemas informáticos o prender la cerilla que provoca un incendio forestal. El idioma se hace eco simbólicamente del poder de la mano: mano dura, manos largas, a dos manos, bajo mano, alzar la mano, juegos de manos. Las manos muy pequeñas, las atadas o la falta de ellas sugieren serias limitaciones de la autonomía personal, la incapacidad de asir y reclamar el mundo, de hacer realidad los propios deseos, de construir la propia vida. La «doncella sin manos» del cuento de los hermanos Grimm, por ejemplo, puede interpretarse como una representación de la personalidad femenina que está tan constreñida psíquicamente por la actitud patriarcal que las emblemáticas manos de la autoexpresión se vuelven pasivas. O si no, la historia señala una necesidad de introspección y reflexión, en lugar de un manejo activo en el mundo.



FUNDACIÓN CENTRO HISTÓRICO QUITO FUNDADA EN 1620



2

1 Estas manos cogidas con amor de una pareja probablemente pertenecían a las estatuas del faraón egipcio Akenatón y la reina Nefertiti. Arenisca, 1539-1295 a. C., Egipto.

2. Las pequeñas y misteriosas manos de Pech-Merle pertenecían muy probablemente a chicos jóvenes o mujeres adultas. Pintura rupestre, de unos veinticinco mil años de antigüedad, Cueva de Pech Merle, Cabrerets, Francia.

Las manos hablan con elocuente silencio: las entrelazadas de los amantes, la reconfortante presión en el hombro del desconsolado y las que mantienen en alto los prisioneros de guerra. Se emplean de manera específica en el lenguaje como suplemento o sustituto de los labios y la boca: las señas de los sordos, o las pictografías gesticuladas de los pueblos tribales, o las señales de los atletas, policías y soldados. Las manos expresan un significado que penetra las barreras de la especie, la nación o la época: el gesto de saludo, la mano abierta en señal de paz y buenas intenciones, el dedo que cruza los labios para imponer silencio. La famosa gorila Koko y otros simios en cautividad se prestaron de tan buena gana al uso del lenguaje por señas que empezaron a enseñárselo a su prole sin intervención humana. Los juegos de cordel de los esquimales y la sofisticada danza tradicional indonesia transmiten la tradición por medio de historias contadas con movimientos rituales de los dedos y las palmas. En las tradiciones hindú y budista, los gestos de las manos conocidos como mudras abarcan un completo simbolismo en los ritos de devoción. Tal vez las manos de Pech Merle expresen de forma similar gestos de adoración o cuenten una historia, o, podemos imaginar, expresan el saludo de los ancianos primigenios a sus estremecidos descendientes.





4

3. Esta mano flexible y elocuente es de una bailarina indonesia. Fotografía de Dorothea Lange, 1958, Java.

4. Probablemente es una representación de la Mano de Dios. Esta figura recortada, obra de los indios americanos de las tribus del bosque, transmite la autoridad de alguien que crea, ordena, bendice... y destruye. Periodo medio, 200 a. C.-400 d. C.

Dedo

En el extremo de un puntero para leer la tora hay una mano tallada en miniatura con el índice señalando para ayudar al lector a seguir las palabras de la Sagrada Escritura hebrea. Ni el dedo del lector ni el del puntero tocan jamás el rollo, una forma de mantener la santidad de la tora (Altshuler, 122).

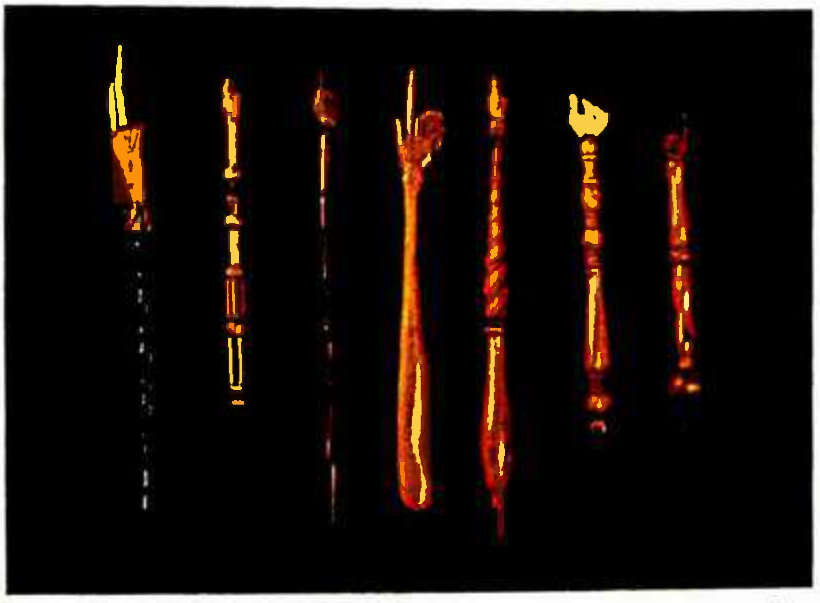
Los dedos de carne y hueso también realizan las operaciones más delicadas. Con extrema precisión manipulan (del latín *manus*, 'mano') la materia concreta de la realidad, cumplen las órdenes ejecutivas del cerebro y moldean creativamente múltiples formas psíquicas. Los dedos representan *pars pro toto* la potencia de la mano, tan relacionada con la consciencia humana. En una versión del mito polinesio en la que el héroe cultural Maui recibe el fuego divino de su abuela, son los dedos de las manos y los pies de ella los que contienen las llamas, como los rayos del sol. En su famoso fresco de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel concibió al Creador como energía vital, una chispa de la cual es transmitida a su creación humana Adán a través del índice extendido de su divina mano. Las imágenes de llamas que emanan de las yemas de los dedos de los santos y el calor que a veces se siente por el contacto de los de un sanador sugieren que los dedos son caminos entre los reinos interior y exterior.

Opuestos al pulgar para sujetar y agarrar, los cuatro dedos restantes de la mano tienen cualidades y grados de flexibilidad propios, así como la capacidad de trabajar juntos o por separado. No hay dos huellas dactilares iguales, lo que hace de los dedos una fuente de identificación positiva y rastreo forense. Aparte del lenguaje por señas, los sordos usan más de tres mil gestos con las manos y los dedos (Stevens, 407).

Tan versátiles y eficaces son los dedos que la mitología griega los inmortaliza como los Dáctilos, los diez hijos de la Gran Madre Rea originados cuando esta, con los primeros dolores del parto de Zeus, se acuclilla y clava los dedos de las manos en la tierra. Los Dáctilos son unos hombrecillos artesanos, hábiles y generativos, que evocan la sabiduría y creatividad de los impulsos inconscientes que la consciencia tiende a pasar por alto.

Los dedos son agentes de los placeres de tocar y ser tocado. Como extremidades esenciales de la mano, son también creadores del mundo, como los de los divinos alfareros que modelan la materia del cosmos. Cuando decimos que conocemos algo al dedillo, no hablamos solo por conveniencia: poseemos los maravillosos poderes de la inventiva en las distintivas yemas de nuestros dedos.

Altshuler, David A. *The Precious Legacy: Judaic Treasures from the Czechoslovak State Collections*. Nueva York y Washington D. C., 1983. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue*. Princeton (Nueva Jersey), 1998.





2

1 Estos «dedos» eran utilizados por los lectores para seguir las palabras de las escrituras sagradas del judaísmo. Punteros para leer la tora, siglo XIX, sinagoga de Maisel, Praga, República Checa.

2 *Finger Pointing* como acusación, énfasis o el conminatorio «¡Te queremos a ti!» de las campañas de reclutamiento. De Roy Liehtenstein, serigrafía sobre papel, 197.3. © Herederos de Roy Lichtenstein.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Garra/Uña

En curvas concéntricas de mineral y espacio vacío, un artista ha captado elegantemente la estructura de la garra de un ave de rapiña. Bellamente diseñado y recortado en una hoja de mica hará unos dos mil años, este ornamento de la cultura nativa americana de Hopewell encarna la feroz eficiencia de la garra para agarrar y desgarrar la carne, para arrebatar, perforar y manipular. La versátil potencia de la garra ha hecho de ella un talismán en muchas de las primeras culturas.

Las garras son las herramientas naturales del animal para escarbar y trepar, para defenderse y para matar a la presa. La forma de las garras en una especie particular representa una adaptación evolutiva a sus hábitos de caza y recolección de alimento. Los osos, como las águilas, las tienen largas y curvadas para atrapar peces; las de las gallinas son cortas y robustas para escarbar el suelo; las de los gatos son retráctiles y están implicadas en el equilibrio, el salto, la trepa, el juego y la caza. Las garras que evolucionaron para convertirse en el casco o la pezuña de los cuadrúpedos, diseñados para galopar, y en las uñas de los primates y humanos, que protegen los dedos, son más eficaces para agarrar y sirven de armas y herramientas.

Las garras y uñas parecen tener vida propia. Crecen tan rápido que hay que cortarlas o limarlas con regularidad, lo que no causa dolor. Las uñas humanas siguen creciendo incluso después de la muerte. Tal vez debido a su misterioso crecimiento, así como a su capacidad ofensiva y defensiva, se ha considerado que las garras y uñas contienen la esencia o alma del ser al que pertenecen. Se decía que las Nornas, el equivalente mítico de las Parcas en Escandinavia, escribían el destino de los recién nacidos en sus uñas. De hecho, el código genético del ADN está incluso en las células de las diminutas uñas de un bebé. Las uñas son un indicador de la salud porque son sensibles a la enfermedad, las toxinas y los traumas físicos y psíquicos (*Enc. Brit.*, 21:703).

Como sustancia del alma, las uñas debían ser tratadas con especial cuidado después de la muerte de la persona (Frazer, 279). En la antigua Escandinavia, por ejemplo, las uñas sin cortar de los cadáveres eran la materia caótica de la que estaba hecho Naglfar, el mítico barco de la batalla del fin del mundo pilotado por el gigante Hrym. Las uñas de los difuntos eran cortadas muy cortas para el funeral a fin de retrasar el inevitable arribo del lúgubre «barco de los muertos» que trae la destrucción cósmica (Simek, 226).

Hace mucho que las uñas juegan un papel en la exhibición cosmética de lo erótico. Desde el antiguo Egipto, cuando usaban alheña para enrojecerlas, las mujeres han hecho de las uñas una declaración de moda en la que peligro y sexualidad se expresan en una especie de seductora mascarada. Las uñas largas, que connotan la regresión a las energías inconscientes o la contaminación mítica con ellas, se han asociado al aristócrata indolente, a la seductora mujer fatal, a los vampiros, las brujas y los hechiceros.

Las garras y uñas evocan una resonante continuidad con nuestros antepasados animales: nosotros como aves rapaces o, como el gato, encontrando a través de ellas la experiencia del juego refinado, el placer sensual y la destrucción fulminante. Arañar está detrás de la imagen de luchar con uñas y dientes, y en concreto expresa las paradójicas energías de agarrar y resistirse al hacer el amor. Las uñas, que nos unen a lo primordial e instintivo así como a la manipulación consciente, dirigida, sugieren simbólicamente el «proceso afilado y curvo» de la supervivencia, la interrelación y la selección evolutiva.

Frazer, James George. *Taboo and the Perils of the Soul.* Londres y Nueva York, 1935. / Simek, Rudolf. *Dictionary of Northern Mythology.* Cambridge (Reino Unido) y Rochester (Nueva York), 1993.



Recortada en una hoja de mica, esta elegante representación de la garra de un ave sugiere el poder primordial del depredador, el salvaje y el alma. Ornamento, cultura nativa americana de Hopewell. 100 a. C.-200 d. C., Ohio, Estados Unidos.

Mama

Esta impresionante imagen del fragmento de un seno de arcilla moteado con pintura fue encontrada en las aguas poco profundas del lago Constanza, en la primera construcción decorada neolítica descubierta en el norte de Europa (Arnold, 23). Es un pecho femenino y al mismo tiempo más que un pecho. Es natural y no lo es, una creación de la naturaleza y del hombre (como arte), a través de la capacidad formadora de símbolos de la psique; y expresa, mediante su complejidad, las múltiples facetas subyacentes de la imaginería mamaria.

El seno es fuente, es provisión, lleva el potencial de la vida en su interior. Está ligado biológica, etimológica, psíquica y simbólicamente a la fuente dadora de vida. La raíz indoeuropea *bhreus*, que significa 'hinchar' o 'brotar', da origen a la palabra inglesa que significa 'pecho', *breast*, y revela su significado fundamental. Como símbolo de la madre, los senos y el mar están relacionados. El mar también es una imagen arquetípica de la fuente. Jung especula con que las palabras que lo denominan (como el latín *mare*, el alemán *Meer* y el francés *mer*) pueden retrotraerse a la «gran imagen primordial de la madre» (OC, 5:373).

El significado maternal del pecho es sin duda uno de sus aspectos dominantes. El primer encuentro que tiene el ser humano se produce con él, y la palabra latina que lo define es *mamma*. Para el recién nacido, la mama es madre y vida: supervivencia, alimento y calor. Este significado funcional del seno como creador y sustentador de la vida se refleja en las primitivas imágenes de fertilidad.

Aunque está asociado sobre todo a la nutrición, el pecho femenino tiene además un significado generativo, como en la clásica equivalencia psicoanalítica entre él y el pene (véanse, por ejemplo, los estudios de Freud sobre Dora, el pequeño Hans y Leonardo da Vinci, y, en una línea muy diferente, los escritos de Donald Woods Winnicott). El aspecto generativo de la mama es, en sí mismo, doble. Primero, produce leche y, por extensión, calor y ternura. Segundo, su producción láctea en respuesta a las necesidades del bebé —que a menudo se manifiesta espectacularmente como un flujo autónomo al sonido de su llanto de hambre— es también la base de la experiencia infantil de que su hambre produce en sí misma la necesaria respuesta; es decir, proporciona el fundamento de la capacidad de respuesta generativa creativa que va a ser necesaria más tarde en la vida.

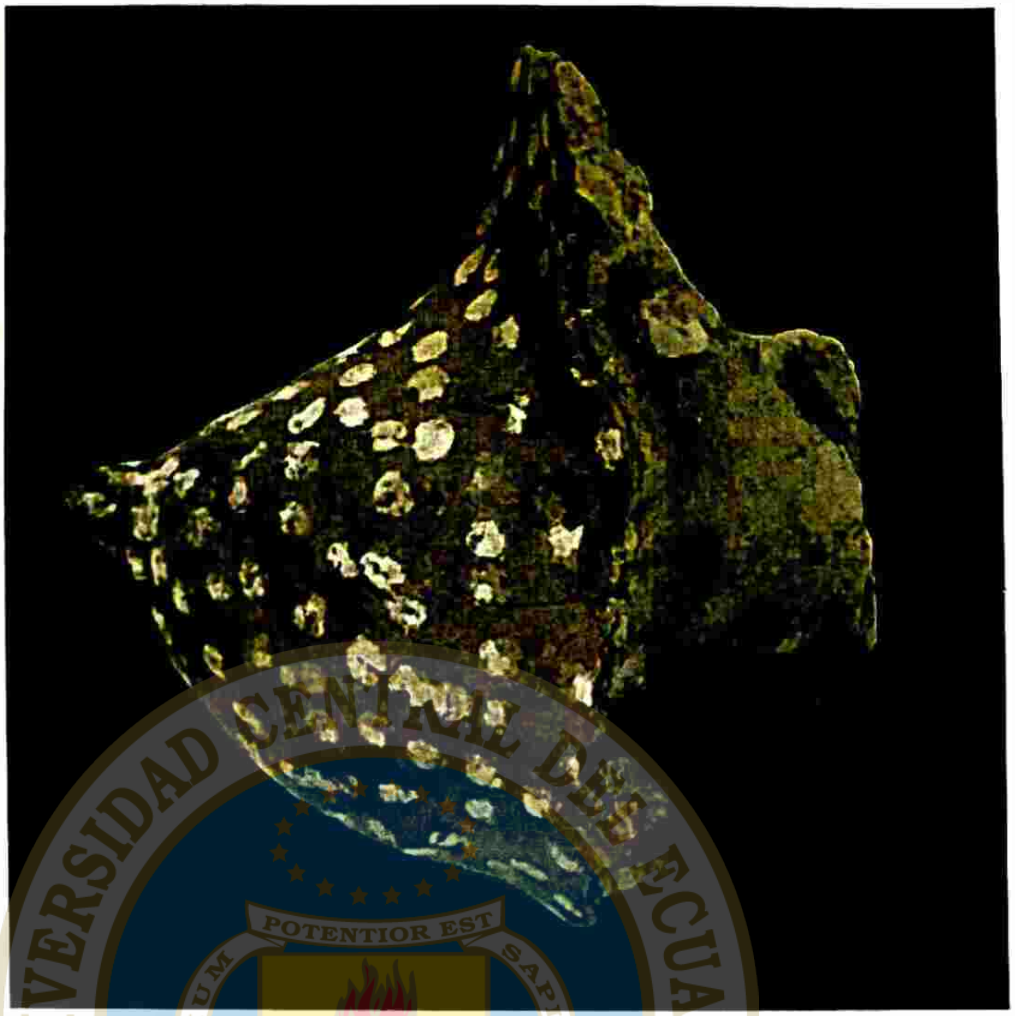
La estructura anatómica del seno, de la que se deriva su función, consta del pezón, la areola y el tejido adiposo. Las asociaciones con la receptividad, la plata y la Luna son todas femeninas (el jeroglífico egipcio significa tanto 'mama' como 'Luna'.) La palabra *areola*, que hace referencia al círculo más oscuro que rodea el pezón, procede del latín *aurum*, que significa 'oro'. La areola está asociada al Sol, la virilidad, el poder y la creatividad; así pues, la mama tiene connotaciones tanto masculinas como femeninas. Como el pene, la areola y el pezón están hechos de tejido eréctil que se endurece con la excitación sexual.

Desde el nivel básico de la anatomía hasta las complejas imágenes cristianas y alquímicas, el seno expresa opuestos, conteniendo lo creativo tanto como lo destructivo. Representa el abrasador centro, la divina chispa, de donde procede el elixir: leche o veneno. Nótese la transformación de la leche realizada por Isis, que infunde la inmortalidad; la leche de la sabiduría de Sofía, y la doble secreción de los pechos de la nodriza en el cuadro pintado por Frida Kahlo en 1937 y titulado *Mi nodriza y yo*.

Tanto biológica como psicológicamente, los pechos expresan de manera intrínseca la duplicidad. Para la psicoanalista Melanie Klein, existen el pecho bueno y el pecho malo, el que da y el que niega. El derecho está vinculado a la consciencia y el Sol, el izquierdo, a la inconsciencia y la Luna. De manera simbólica, la duplicidad de los senos sugiere una constelación de opuestos, mientras que su igualdad invita a la conexión de esos mismos opuestos: una forma de ir de lo conocido a lo desconocido.

Asociada a lo erótico y lo sexual, la mama connota deseo, belleza de forma, plenitud y artificio. Tiene que ver con revelar y esconder, con seducir y abrirse a la consumación. Guarda relación con estimular, excitar y trascender potencialmente el tiempo y el espacio, por muy brevemente que sea. Así, está ligada simbólicamente a la condición mágico-religiosa de lo divino.

El pecho tiene poder en su función y su forma. Además, muchas imágenes muestran miedo de él y una reacción, a menudo violenta, contra su poder. Estas reacciones abarcan desde la dificultad paradeshacerse de la identificación infantil con la madre alimenticia (imágenes de enormes pechos que asfixian) hasta las formas patológicas y criminales de agresión. Los pechos femeninos han sido también un campo de



1



2

1. Fragmento de seno con puntos pintados, arcilla, Neolítico, c 3900-3800 a. C. (Arnold, 23).

2. En la infancia el bebé es uno con el pecho de la madre. El sentimiento sereno y sagrado que emana esta escultura africana (Malí) de un lactante manifiesta la profunda unidad de la pareja madre-hijo. La primacía de este símbolo es revelada en estudios que sugieren que los estudiantes realizan mejor los exámenes cuando se les expone el mensaje subliminal «Mamá y yo somos uno» (Silverman, 1296-1308).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

batalla por el control. Se han aplanado, se han hecho picudos, se han levantado o se han agrandado, dependiendo del orden del día, para adaptarlos a nuestros gustos y deseos eróticos.

La imagen de los senos desnudos puede expresar súplica y una sensación de vulnerabilidad, como puede verse en las escenas de mujeres implorando clemencia en medio de pillajes y violación. Pero también, por el contrario, puede significar poder y una afirmación de libertad, como en la Revolución Francesa, o, en un contexto diferente, como en el movimiento *hippy* de la década de 1960.

Arnold, Bettina. «Lake Constance Yields Breast Relief». *Archaeology*, marzo-abril de 1993. / Silverman, L. H. y J. Weinberger. «Mommy and I Are One. Implications for Psychotherapy». *The American Psychologist*, 40/12, 1985.



3

3. La mama derecha gotea la familiar leche; y la izquierda, florida y ardiente, exuda un alimento líquido sobrenatural y traslúcido. *Mi nodriza y yo*, de Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,48 x 34,78 cm, colección del Museo Dolores Olmedo, 1937, Xochimilco, México.

4. Los senos son eróticos y divinos, cualidades muy presentes en esta *devata* (deidad) danzante. Este aspecto también aparece en formas degradadas: en los pósters centrales de las revistas aparecen chicas de amplios senos; en Times Square (Nueva York) solía haber un tipo de máquina que por 2,5 dólares abría una ventanilla y permitía al cliente tocar dos pechos de verdad durante 30 segundos. Arenisca, siglo XII, India.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Corazón

Detén el flujo de tus palabras,
abre la ventana de tu corazón y
deja que el espíritu hable.
Rumi

El herido aunque radiante corazón de Cristo, rodeado por una corona de espinas, manando vides, trigo y una cruz por su seccionada aorta y sangrando en una pila semejante a un cáliz, representa la transformación del amor y el sacrificio de Cristo en los elementos de la eucaristía . De igual modo el dolor más hondo, cuando se acepta y se sufre a fondo en la vasija del corazón, se destila gradualmente hasta la redención.

El corazón es un símbolo viviente. Cuando decimos «Te quiero con todo mi corazón», no nos referimos solo al órgano cuyos latidos causan la circulación de la sangre por el cuerpo, y cuyo fallo le quita la vida a este. También hablamos del sentimiento, de lo conmovedor, del corazón del cosmos, que retumba y se amplifica en la pulsación primaria del tambor. Los latidos corresponden a los movimientos de contracción y expansión del universo, mientras que en el organismo el corazón es tan esencial para la vida como el Sol para nuestro sistema solar. Entre los primeros sonidos que oímos en el útero está el ritmo del corazón materno que resuena en el interior, envolviendo y acompañando los latidos más rápidos del nuestro. El innegable carácter esencial del corazón para nuestra existencia física tiene su correspondencia en la innegable realidad de nuestras emociones, donde la variación del ritmo cardiaco revela nuestros sentimientos de afecto, deseo y deleite, así como nuestros ataques de ira, nuestros miedos y nuestras vulnerabilidades; el corazón puede ser traspasado y derretido por las flechas de Cupido o romperse por el rechazo del amado (ARAS, 2:287-89).

Para muchos pueblos mesoamericanos de la Antigüedad, el poder del corazón era tan apreciado que se lo arrancaban de manera ritual a las víctimas de los sacrificios y lo ofrecían, aún palpitante, como alimento al dios del Sol, extenuado por su viaje nocturno a través del inframundo, a fin de reforzar la energía y vitalidad del pueblo (Biedermann, 166). El corazón, como el Sol, es la fuente central de vida, la sede del poder, el coraje y la fuerza. La diminuta figurilla olmeca que abraza un corazón más grande que su torso lo mismo podría estar tomando el poder con ferocidad que cantando una jubilosa oda de alabanza a la luz del dios, el Sol interno e invisible que brilla «como si estuviera en tinieblas» que este enorme corazón representa. Como afirman los alquimistas, hay que buscar esta luz «no en nosotros mismos», sino en el dios interior que «se digna a hacer de nosotros su morada», a quien encontramos por medio del apasionado discurso con los sentimientos de nuestro corazón (OC, 8:389).





2

1. Amuleto destinado a ayudar en la prueba de la pesadadel corazónen el inframundo. Cornalina, siglos VII-IV a. C., Egipto.

2. *Corasón sangrante (el Cordero de Dios)*, anónimo, óleo sobre hojalata, siglo XIX, México.

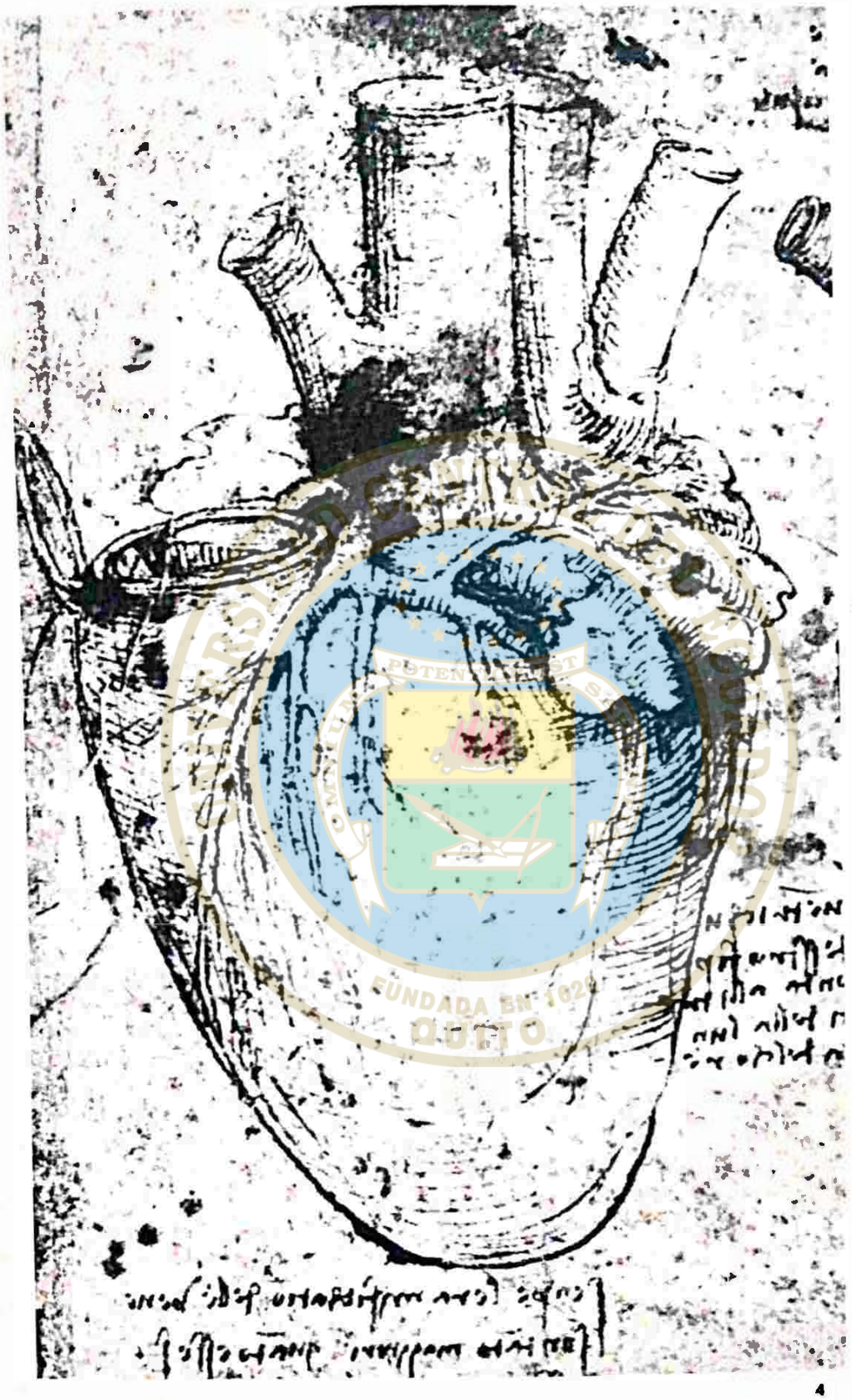
En el antiguo Egipto, el corazón jeroglífico con forma de jarrón era el almacén de la memoria y la verdad, así como el centro de la personalidad, el entendimiento, la voluntad, el pensamiento y la imaginación creativa. El dios Ptah concibió el universo en su corazón y expresó estos pensamientos con la lengua para hacer realidad la creación. Los médicos egipcios fueron los primeros en reconocer la importancia del pulso, que denominaban la *voz del corazón* (Milton, 62). Antes de que se permitiera entrar al difunto en el Mundo de los Muertos, era juzgado en presencia de Osiris: se pesaba su corazón comparándolo con la pluma de Maat, la diosa de la verdad y la justicia. Si era más pesado o más ligero, no estaba en armonía con Maat, y era arrojado a una criatura mezcla de hipopótamo y cocodrilo para que lo devorara. Si pesaba lo mismo que la pluma, se declaraba al difunto «justo de voz» y se le concedía la vida eterna. El corazón, la única víscera que se dejaba dentro del cadáver embalsamado, con frecuencia se acompañaba con pequeños amuletos con su forma hechos de piedras rojas semipreciosas o con el escarabeo del corazón, tallado en piedra verde, negra o gris y con fórmulas mágicas inscritas para impedir que el corazón presentara testimonio contra su dueño en el juicio de Osiris. Una versión de esta justicia divina transcurre en nuestros corazones en todo momento, pues estos actúan como la conciencia que rige nuestra vida, nuestra auténtica voz en los asuntos cotidianos.

El corazón comparte con el loto y la rosa las cualidades del centro escondido y envuelto que hay bajo la superficie externa de las cosas, la morada secreta de la consciencia, cerrada con cerrojo, virgen y tan inmaculada que cuando queremos dejar entrar a alguien en ella hemos de «darle la llave». El corazón de un asunto es su meollo, su núcleo esencial, e identificamos nuestra víscera como el centro y la única esencia del ser humano hasta tal punto que la idea de trasplantarla quirúrgicamente aún encuentra muchas resistencias. Como asiento de todas las emociones, positivas y negativas, el corazón es el punto de contacto para el odio o el amor, la envidia o la compasión, el miedo o el valor, la pena más honda o la alegría más intensa.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism*. Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1993.] / Milton, Joyce. *Sunrise of Power: Ancient Egypt, Alexander and the World of Hellenism*. Nueva York, 1980.



3



4

3. Se cree que esta figura olmeca en cerámica de 11,4 cm de alto, que data de c 1000 a. C., es uno de los corazones anatómicamente exactos más antiguos que se conocen; representa la aorta, la arteria pulmonar y ambos ventrículos.

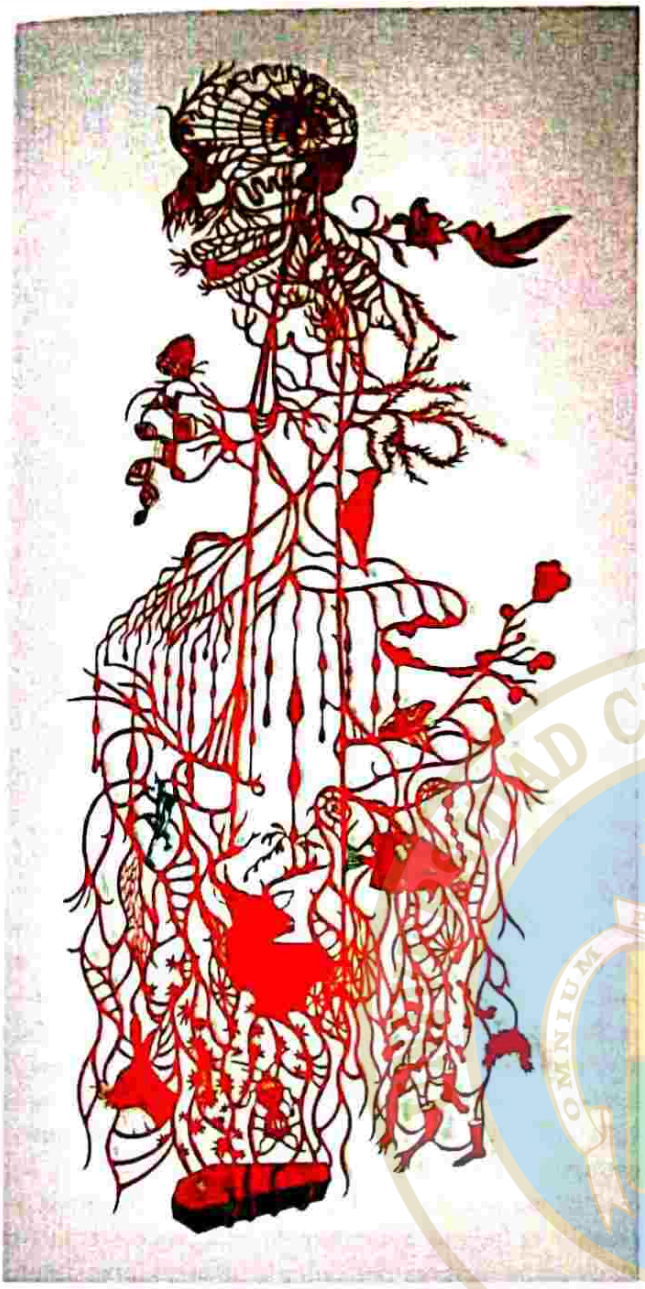
4. Dibujo de un corazón con los vasos sanguíneos, de Leonardo da Vinci, pluma y tinta marrón, c 1513, Italia.

Sangre

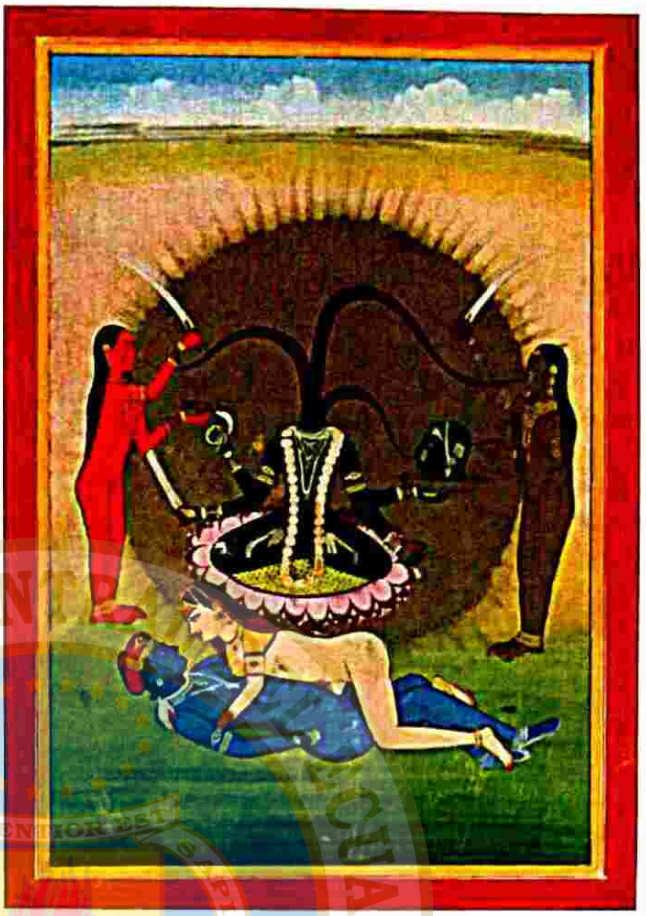
La artista contemporánea japonesa Kako Ueda cortó en papel su obra *Tree of Life* con tal destreza y precisión que podemos sentir en las venas el movimiento de la cuchilla. En las raíces, un pequeño ataúd y unos diminutos miembros humanos están rodeados de capilares debajo de una falda que cobija maternalmente a criaturas de sangre caliente y fría en sus pliegues escarlata. En la parte superior, una calavera alberga a una araña en la filigrana de su tela: una paráfrasis de buen gusto pero horripilante de la hemorragia que casi acaba con la vida de la madre de la artista. De manera intuitiva, los artistas reconocen el impacto emocional de sus tubos de pintura de color rojo sangre: «Caminaba yo con dos amigos por la carretera, y entonces se puso el sol; de repente, el cielo se volvió rojo como la sangre», escribe Edvard Munch cuando describe la génesis de su obra *El grito*, que desencadenó el recuerdo de la sangrienta carnicería en el lecho de muerte de su madre cuando él tenía cinco años (Faerna, 17). Jung también advirtió el intrigante paralelismo entre el maternal Árbol de la Vida y el sistema circulatorio humano; observó cómo la savia imita a la sangre, pasa por el ciclo de las estaciones, fluye hacia abajo en invierno, hacia sus raíces terrestres, y retorna como fruto en verano, conteniendo en sus intrincadas ramificaciones el misterio entero de la vida y la muerte (OC, 13:376). Al latir con paradojas, la sangre evoca el precioso valor de la vida siempre y cuando siga contenida en nuestros cuerpos; pero cuando se escapa en ardientes y rojos borbotones, se congela en un sombrío e inolvidable símbolo de la muerte. Derramada en el suelo, su inocente voz clama a Dios para que vengue el asesinato fratricida de Abel a manos de Caín (Génesis, 4:10), mientras que las Furias griegas encuentran a Orestes por el delatador aroma de su sangre, decididas a extraérsela del cuerpo para vengar el matricidio que ha cometido en la persona de Clitemnestra (Kuriyama, 199). Para los antiguos griegos la sangre generaba el popular temperamento sanguíneo asociado al Sol, la calidez, la cordialidad y la magnanimidad (DoS, 100). Sobre esta base, Galeno aliviaba la inflamación aguda eliminando el «exceso de sangre» (Kuriyama, 212), lo que inspiró a los barberos y cirujanos medievales para remediar la coquetería y el mal de amores, alejar las fantasías mundanas de los monjes y atenuar el sonrojo de las damas de la corte ante las anécdotas procaces llenando bacías con su sangre, persistiendo aun cuando la sangría los mataba (Bettmann, 74).

El plasma sanguíneo contiene plaquetas para sellar heridas y glóbulos rojos para distribuir oxígeno y nutrientes por el cuerpo, junto con un número máspequeño de glóbulos blancos para combatir las infecciones y eliminar desechos. Nuestra ambivalencia hacia este fluido primordial es notable: menospreciamos la batalla como un baño de sangre, pero recompensamos la «roja insignia del valor» con una medalla; deseamos el contacto de la piel cálida y arrebolada de un amante, pero retrocedemos horrorizados ante los sanguinolentos colmillos de Drácula en plena noche. El artista hindú que concibió la energía cósmica que fluye de la diosa Chinnamasta como una fuente de sangre numinosa entendió que llovía sobre el jolgorio erótico y la repulsiva matanza por igual; las mismas perspectivas de vida o muerte son la agonía de la chica pubescente ante su primera menstruación y del soldado que recibe su primera herida de guerra. La sangre simboliza nuestra *sensibilidad* para el carácter sagrado de la vida antes de distanciarnos en pensamientos abstractos y exangües. Al sentir esto, los masáis bebían la sangre de los leones y los noruegos, la de los osos; los guerreros bebían la de sus enemigos caídos (MM, 2:291) y los mayas empapaban sus altares con la de sus enemigos para saldar una deuda con los dioses, que habían derramado la suya propia para crearlos a ellos (Miller, 46-47). Como Fausto, la de los hermanos de sangre se mezcla por sus heridas abiertas para sellar vínculos de consanguinidad. Desde la arcaica noción del hígado como una masa de sangre coagulada y desde sus raíces en incontables tabúes, códigos dietéticos y sacrilegios, la sangre resurge en la imagen de la de Cristo chorreando en un cáliz de vino cuando muere en un simbólico Árbol de la Vida. El vino de la comunión es imaginado entonces como sangre que circula por una vid hasta sus sarmientos: las venas y arterias que en un millar de metáforas de todo el mundo nos devuelven al corazón transpersonal de todas las cosas.

Bettmann, Otto L. *A Pictorial History of Medicine*. Springfield (Illinois), 1956. / **Faerna, José María.** *Munch*. Nueva York, 1996. / **Kuriyama.** *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*. Nueva York, 1999. [Trad. esp.: *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid, 2005.] / **Miller, Mary Ellen y Karl A. Taube.** *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Nueva York, 1993.



1



2



3

1. Al circular por una silueta arterial, la sangre fluye y gotea a lo largo de las ramas de esta figura cortada a mano por Kako Ueda, que delinea en rojo la naturaleza cíclica de la vida y la muerte. *Tree of Life* (El árbol de la vida), papel, 2005, Estados Unidos.

2. Aunque la erótica mirada de ella hace que el falo azul de él se ponga hinchado y lleno de sangre, el coito tántrico de Krishna y Radha resulta pobre al lado de la diosa sin cabeza Chinnamasta, que chorrea su caliente sangre en arcos. Además de su guirnalda de calaveras y de la cobra y la espada que tiene en sus muchas manos, la visión de su cabeza cercenada y de la copa de sangre sacrificial nos lleva al borde del desmayo. Guache sobre papel, siglo XVIII, India.

3. Dante imaginó el infierno que esperaba a los autores de actos violentos como una catarata de sangre ardiendo. En *La divina comedia* (canto XII), cualquiera que intentase salir de este río hirviente era arrojado a él otra vez por uno de los centauros que guardaban sus orillas. Ilustración de un manuscrito, c 1390-1400, Italia.

Hígado

En la gráfica representación de Rubens, Prometeo se retuerce de dolor debido al castigo que le impone Zeus por haber robado el fuego de los dioses para dárselo a los seres humanos. Un águila, el ave del dios, arranca el hígado al héroe, a quien cada noche vuelve a crecerle porque es inmortal, con lo que la tortura se consuma por los siglos de los siglos.

Que el hígado fuera el foco del castigo prometeico nos dice algo sobre el simbolismo de este órgano y las fantasías que los antiguos albergaban con respecto a él. Ahora sabemos que purifica la sangre, que luego sube al corazón y los pulmones por la más larga de las venas, la cava (Onians, 85). El hígado procesa y almacena nutrientes, y produce proteínas y colesterol. Segrega hiel o bilis, que es esencial para la digestión. Se regenera tan rápido que se puede trasplantar de un donante vivo. En la Antigüedad, sin embargo, era objeto de muchas proyecciones intrigantes. Los médicos percibieron que era el mayor órgano del cuerpo y que estaba lleno de sangre, por lo que creían que la producía y, por tanto, lo identificaban con la vida. Se le atribuyó un papel principal en la creación de los distintos temperamentos humanos mediante la producción de los «cuatro humores» o fluidos del organismo: el temperamento colérico a partir de la bilis amarilla, el melancólico de la bilis negra, el sanguíneo de la sangre y el flemático de la flema o mucosidad. El residuo de esta idea pervive en expresiones como carácter bilioso (atrabiliario), tener hígados (valentía) y malos hígados (mala voluntad).

Según otra noción, y de acuerdo con Platón, una de las principales funciones del hígado (que está situado en la parte inferior del cuerpo, entre el diafragma y el ombligo) consistía en reflejar las imágenes del alma racional, que residía en la cabeza. Esta devolución especular convertía el hígado en un instrumento natural de adivinación, cuyos augurios se manifestaban en sueños y en la inspiración oracular. Comenzando por los babilonios, los antiguos usaban los hígados de los animales sacrificados para adivinar el porvenir. En el momento del sacrificio, el dios se identificaba con el animal, y permitía leer la divina percepción interior del futuro. Antiguos modelos de Mesopotamia y de la cultura etrusca muestran una representación de la estructura cósmica en el microcosmos de los hígados de oveja (Nuland, 112, 114).

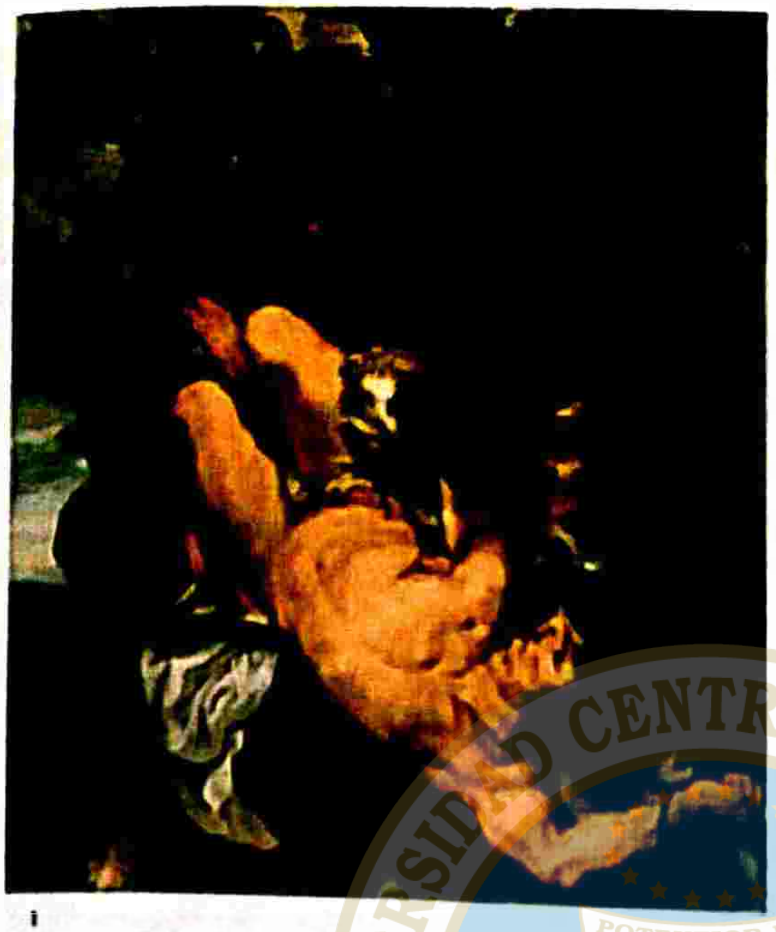
Como el hígado estaba profundamente arraigado en el organismo y segregaba bilis, llegó a ser considerado como el manantial más recóndito de las emociones profundas, agitado solo por estímulos muy poderosos. Se creía que la sustancia de estas emociones, como las secreciones, ascendía hasta entrar en los órganos de más arriba, como el corazón y los pulmones (Onians, 85). Unos y otros asociaron el hígado con emociones como la cólera, el deseo, la pena y la rebeldía. Al mismo tiempo, los antiguos griegos creían que el dolor, como la enfermedad, a menudo llegaba a uno en forma de divinas flechas o aves de rapiña (ibíd., 86). Así, en el mito de Prometeo, que robó el fuego, el castigo tal vez se adecue al delito de dos maneras. Primera, el águila inflige un punzante dolor al hígado «emocional», destinado a inducir una mortificante amargura de hiel en el héroe por haber cometido el robo. Segunda, la agresión al hígado consumió la imaginada fuente del «fuego en la sangre» del amor y la rebeldía que pudo haber inspirado el pecado del Titán.

Nuland, Sherwin B. *The Mysteries Within: A Surgeon Explores Myth, Medicine and the Human Body*. Nueva York y Londres, 2000. / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido), 1991.

1. Como castigo, el titán que robó el fuego de los dioses es abandonado en el Cáucaso y encadenado a una roca, donde su hígado es devorado a diario por el águila de Zeus. *El tormento de Prometeo*, de Pedro Pablo Rubens, óleo sobre lienzo, 1611-1618, Países Bajos del Sur.

2. Estos tarros de piedra eglpcios estaban destinados a conservar los órganos internos del difunto. Cada órgano era protegido por un hijo del dios Horus: el hígado, por el de cabeza humana, el estómago, por el de cabeza de halcón, los pulmones, por el de cabeza de babuino y los intestinos, por el de cabeza de chacal. Vasos canopos, periodo tardío (siglos V-IV a. C.).

3. Se cree que este modelo etrusco del hígado de una oveja, encontrado en Piacenza, Italia, se usaba para la instrucción en una escuela de adivinación o como amuleto. La lectura del hígado de un animal sacrificado para hacer augurios se guiaba por el modelo de división en 16 «casas» correspondientes a los dioses del cielo adivinatorio. Bronce, fines del siglo II a. C.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Útero

La rojiza vasija de barro de Lepenski Vir se abomba con la tensa redondez de un vientre gestante, tocado con delicadeza por lo que parecen ser manos, cuyo sensible tacto aparentemente presta atención a la vitalidad y los sutiles movimientos de dentro. Tanto en materia como en forma, la vasija cerámica —cuyo «interior» es invisible y por tanto desconocido, como una profunda caverna— es un símbolo central de los misterios transformativos del útero (Neumann, 39). La alfarería, que en sí misma es una actividad creativa y sacral, en muchas sociedades antiguas era del dominio exclusivo de las mujeres. En los ritos tradicionales y los mitos cosmogónicos de los indios americanos, la Tierra es el útero primario. El cielo la insemina por medio de la lluvia como semen. Los manantiales revelan sus aguas interiores. Los seres vivos —plantas, animales y humanos— nacen tras ser gestados en su seno, y vuelven a él al morir, para nacer de nuevo. Así, los misterios supremos y más esenciales de lo femenino están simbolizados por la Tierra y sus transformaciones (ibíd., 47), y aquellos que renacen en un rito de iniciación se describen a sí mismos saliendo de él como «vasijas recién cocidas» (ibíd., 137). Los templos de la India tienen como sanctasanctórum un *garbha-griha*, o 'cámara uterina', donde uno recibe el *darsana*, una luminosa visión de lo divino. En el simbolismo védico, el fuego está oculto en la madera como en un útero y viene al mundo en su ritual, de igual modo que el espíritu divino está escondido en el interior y es dado a luz por la meditación y la entonación del «om». «Donde se frota el fuego [...] allí nace la mente» (Svetasvatara Upanishad, I.13-14, II.6). Los himnos védicos cantan a Hiranyagarbha, el feto de oro o la matriz de oro, el radiante principio divino que se manifiesta por toda la creación (por ejemplo, Rig Vedá X.121).

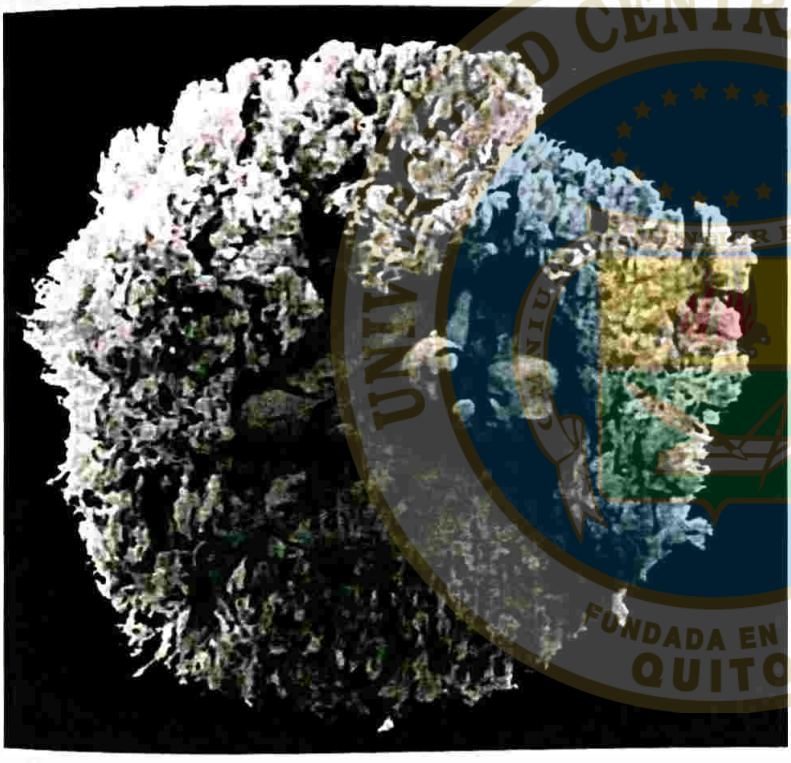
El útero humano es un receptáculo rojizo en forma de triángulo invertido, que se bifurca hacia las trompas de Falopio en la parte superior y se estrecha en la inferior hacia el cuello uterino, que se abre a la vagina o canal del parto. En su interior, una húmeda membrana mucosa, el endometrio, se hace más gruesa durante la ovulación y es arrojada periódicamente como flujo menstrual, a menos que un óvulo fertilizado se implante en este acogedor terreno. A partir del material genético combinado del óvulo y el espermatozoide, la irrigada placenta empieza a desarrollarse antes incluso que el embrión, formando rápidamente el nido grueso y esponjoso que vemos en la ilustración, un «gemelo» nutritivo y protector que media entre el bebé y la madre. El feto flota en un saco rodeado de líquido amniótico, como un diminuto pez mecido en el vasto océano del que toda vida se origina.

En términos alquímicos, la *solutio* (solución) es el retorno de la materia diferenciada de su estado indiferenciado original, y el ovoide alambique se conocía como la matriz, o el útero espagírico, un lugar de transformación donde se unen los opuestos, la muerte y el renacimiento (Abraham, 219). Como lugar de nacimiento y tumba, el útero es fuente de vida y también el enorme abismo que se traga sin cansancio a la humanidad mortal. En términos psicológicos, los aspectos fijos y estáticos de la personalidad deben reducirse a su estado original mediante un descenso al inconsciente creativo, el vientre maternal del que nace el yo (Edinger, 47-48). Pero si un yo inmaduro emprende esta aventura, puede conducir al abandono de uno mismo o una regresión, cuyo resultado sería un fracaso psicológico para asumir plenamente la existencia y manifestarse en el mundo. Aun cuando lo emprenda un yo desarrollado, es un largo y peligroso viaje marítimo nocturno como el de Jonás en el vientre de la ballena, que requiere medidas heroicas para conseguir el «tesoro» que hay ahí y volver a emerger transformado (OC, 5:509-510). Esta tensión es sugerida por la *Pregnant Mary* (María embarazada) aborigen, que permanece de pie impasible en ensoñación maternal, llevando al hombre-niño a buen recaudo en un círculo debajo del corazón, aun cuando la feroz expresión de él y sus extremidades vigorosamente extendidas parecen exigir aparición en el mundo o renacimiento desde su reclusión en el útero (Crumlin, 134).

Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Crumlin, Rosemary. *Aboriginal Art and Spirituality*. North Blackburn (Australia), 1992. / Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Illinois), 1985. / Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid, 2009.]



1



2



3

1 Vasija de cerámica decorada con manos en relieve sobre el vientre, c 4850 a. C., Lepenski Vir, Serbia.

2. Placenta con embrión.

3. Esta *Pregnant Mary* (María embarazada), tallada en una sola rama de árbol y pintada con vivos colores a base de ocres naturales por el artista aborigen George Mung (1921-1991), tiende un puente entre las dos culturas de la comunidad católica de Warmun, en Turkey Creek, Australia Occidental (Crumlin, 134).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Menstruación

El ondulante follaje es una imagen evocadora que apunta a la dimensión espiritual de la menstruación y la vulva sangrante como fuente de crecimiento y abundancia. La composición nos hace comprender que la floración de una mujer está enraizada en el suelo de su sangre. Expone lo que se la ha enseñado a ocultar, la energía vital que nuestra cultura ha exiliado a los amenazadores dominios del inconsciente.

La extraordinaria potencia del flujo menstrual ha inspirado sentimientos ambivalentes en el corazón humano. Por un lado, se creía que tenía propiedades curativas y fertilizantes, y que era un eficaz filtro de amor; por el otro, se consideraba impuro y contaminante. Y lo mismo ocurría con la mujer menstruante; cualquier cosa con la que entrara en contacto se consideraba contaminada. Al convertirse en un tabú negativo desde el punto de vista de los otros, podía verse marginada de su fuente creativa.

Según el punto de vista de los pueblos primitivos, el embrión de una nueva vida se «forma» a partir de la sangre, que deja de fluir durante el embarazo (Neumann, 31). Por la misma razón, el menstruo supone la muerte y la disolución de la estructura. Se convierte por tanto en el suelo donde germina un nuevo ciclo de posibilidades. Es portador de una fuerza evolutiva que la mitología nos da razones para creer que obligó a la humanidad a salir de su estado de inconsciencia.

La menstruación nos habla en el lenguaje poético de los sueños. Con frecuencia su energía se plasma como una cabalgadura, en particular el caballo que se mueve con la líquida rapidez de las olas del mar, con las crines de salobre espuma. Según la mitología nórdica, el marido del Sol tenía nombre de caballo. Su avatar, Freya, la diosa del amor y la fertilidad, derrama su oro rojo en el mar cuando se zambulle en las profundidades en busca de su marido perdido, Odur, cuyo nombre denota los intensos sentimientos que son la materia prima de la poesía y del poema en sí.

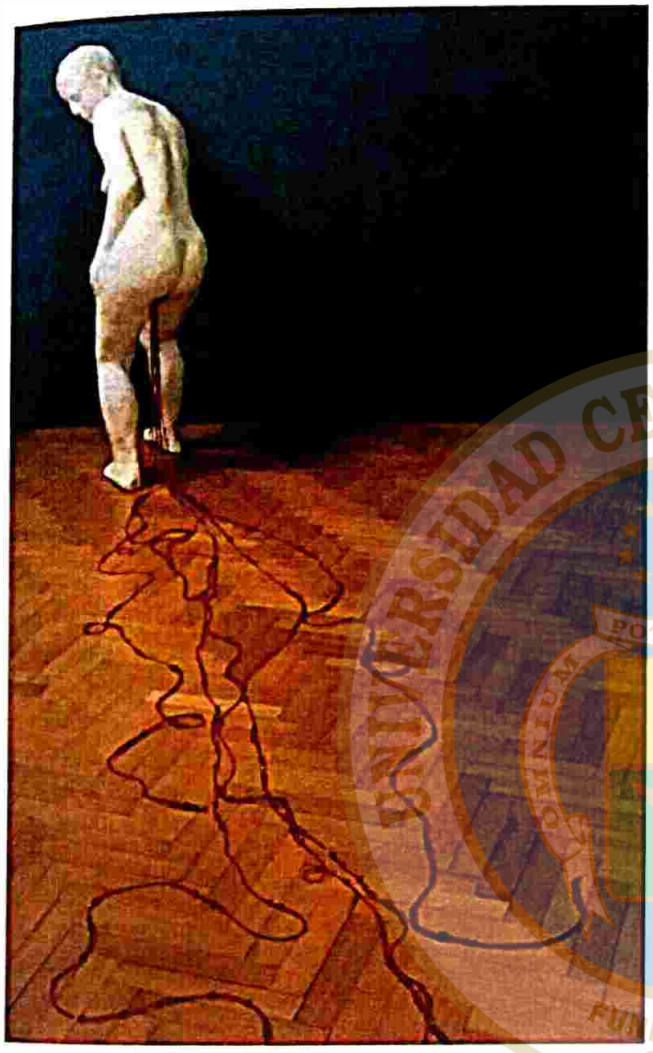
La cuerda que tañe la menarquía de una niña reverbera en sus ciclos posteriores. Puede convertirse en su clave de la música del ser o sumirla en discordancia con el sí-mismo. Muchas sociedades tribales celebran el hacerse mujer con un ritual. El kinaaldá, el rito que señala la iniciación de las chicas navajo, es una reconstrucción de las celebraciones del primer periodo de la Mujer Cambiante, diosa de las estaciones y los ciclos de la vida. Durante la ceremonia, que dura cuatro días, la iniciada se convierte en ella y se dice que es dotada de poderes para sanar y fructificar (Weideger, 34). Un ritual puede servir para «moldear» a la chica en el papel convencional de esposa y madre, o puede sacar a relucir sus propias necesidades individuales y espirituales, sometiéndola a la búsqueda solitaria de un sueño o una visión que le indique su camino en la vida, y tal vez le proporcione también un espíritu guardián o un poder animal. Podría ser llamada a convertirse en hechicera de la tribu o chamana, aunque, en otras tradiciones y para otros individuos, una llamada de este tipo no llega hasta el final de la edad fértil (Høst, 4). La visión poética, según la cual la mujer que entra en la menopausia retiene su sabia sangre dentro del cuerpo, rezuma una antigua creencia. La persecución de las mujeres, jóvenes y viejas, durante la caza de brujas de la Edad Media se ha atribuido al miedo a esta sangre (Grahn, 262).

El aislamiento de la mujer menstruante se ha practicado con profusión desde tiempos inmemoriales, ya sea en una choza especial o en un rincón oscuro de la casa. Se hacía énfasis en la oscuridad, porque se entendía que durante esta fase, fundida en un misterioso abrazo con la Luna oscurecida, se devuelve a la mujer al caos original con sus infinitos tesoros. Una fémina en contacto receptivo con sus «mareas» femeninas con frecuencia descubre que la conducen a sus propias profundidades y a los primeros soaidos de la nueva vida a nivel orgánico, intelectual e imaginario. Es un don que implora ser recibido. Las actitudes culturales, conformadas por legados del pasado, hacen difícil para la mujer contemporánea rendirse a la influencia erótica de la dimensión creativa y de su propio potencial. Si suprime su don, si lo trata con desdén, se convierte en una maldición.

Grahn, Judy. *Blood, Bread, and Roses: How Menstruation Created the World.* Boston. 1993. / Høst, Annette. *Blessed by the Moon: Initiation into Womanhood.* http://www.shamanism.dk/Artikel - Blessed by the moon.htm. / Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente.* Madrid, 2009.] / Shuttle, Penelope y Peter Redgrove. *The Wise Wound: Myths, Realities, and Meanings of Menstruation.* Nueva York, 1988. / Weideger, Paula. *Menstruation and Menopause: The Physiology and Psychology, the Myth and the Reality.* Nueva York, 1976.



1



2



3

1 El impresionante collar que lleva esta mujer desnuda que menstrúa es claramente algo más que mera decoración. En el simbolismo menstrual, el cuello suele reemplazar al invisible cuello del útero o cérvix (Shuttle, 253). En este caso, el contorno de la joya alude al sagrado recinto femenino, la vagina, y el motivo en forma de rayos solares que rodea la cabeza de la mujer, a la energía primordial y vivificante de la sangre menstrual. El Brisingamen, el legendario collar de Freya, la diosa escandinava del amor, la fertilidad y la sabiduría profética, es una metáfora de esta índole. Madera, siglo XVIII, India.

2 El flujo menstrual es representado en broma en esta obra como una ristra de cuentas de cristal. *Train*, de Kiki Smith, 1993, Estados Unidos.

3. Chicas gabonesas menstruantes en estado de aislamiento. Los tabúes relacionados con el periodo femenino incluyen la prohibición de tener relaciones sexuales y de preparar comida, y la exclusión de las ceremonias religiosas. Fotografía de Bruno Barbey.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

Vulva

Esta escultura europea de la Edad de Piedra realizada con un canto rodado de color granate, que originalmente estuvo cubierta de ocre rojo, se encontraba colocada en la cabecera de un altar de piedra en la casa 52 de Lepenski Vir. Como si estuviera a punto de dar a luz, el oscuro orificio vaginal está expuesto con forma de gota y circundado por labios vulvares hinchados y abiertos. En apariencia, los grabados manifiestan insinuaciones pregrabadas de la piedra, como si el milagro del alumbramiento estuviera latente en ella.

La vulva —los genitales externos femeninos— se distingue por una oscura abertura cubierta laxamente por labios. Por este profundo orificio salen el menstruo, el líquido amniótico al romper aguas, la sangre al parir y los recién nacidos. De forma similar, el agua sale por las hendiduras de la roca, las plantas brotan de semillas abriéndose paso por la tierra y las almas y los espíritus entran en este mundo desde el otro lado; las almas vuelven a entrar en el mundo oculto en sus viajes espirituales y en la muerte.

La etimología observa que lo que está dentro de la vulva, lo que contiene y cubre el vientre, a punto de nacer, no es visible desde el exterior. Cada nuevo nacimiento está lleno del misterio del otro lado. «Eso está lleno; esto está lleno. Lo lleno sale de lo lleno. Al tomar lo lleno de lo lleno, lo lleno en sí permanece» (invocación, Brihadaranyaka Upanishad). Hablando en términos estrictos, la vulva consta de monte de Venus y labios mayores, tejido adiposo y fibroso, y labios menores, más pequeños y oscuros, que cubren el sensible y eréctil clítoris, su prepucio y frenillo. En el vestíbulo que queda entre los labios menores se abren —y cierran— los orificios de la uretra y la vagina, y a él dan los conductos de cuatro glándulas.

La vulva/*yoni* —que tal vez se encuentre entre los símbolos tallados más antiguos, pues tiene treinta mil años de antigüedad, y sigue siendo venerada en la India en la religión de la Diosa— honra el sagrado poder del parto. Nos recuerda nuestra inserción en la naturaleza, en el misterioso ciclo de la vida y la muerte. Templos y santuarios rupestres reproducen el cuerpo femenino con su sanctasanctórum para el *darsana*, la visión sagrada. La escena de la adoración del *yoni* de Bhedaghat está esculpida bajo una de las 64 yoginis (esculturas de mujeres ascetas) colocadas en un círculo que representa el *yoni*. Se entra en el círculo por el vestíbulo vulvar. El culto a la Diosa incluye embadurnar a las yoginis con bermellón o envolverlas con telas rojas. (Las yoginis son energías de la Diosa Madre.)

La plegaria, la meditación, las artes rituales y los sueños despiertan el recuerdo del lado oculto del que vienen todas las cosas, que portan dentro de sí y al que acaban volviendo. Los navajos cantan cómo surgieron los primeros seres humanos del vientre de la Tierra en el Borde de la Emergencia. Las canciones transforman la vivienda navajo —con forma de útero y cuya única abertura está orientada al este, por donde sale el Sol— en el vientre primordial de la Emergencia. El rito iniciático de la menarquía de una chica la transforma en la ancestral Mujer Cambiante fecundada por el sol naciente, que trae la fertilidad a los Primeros Seres (EoR, 15:534).

La forma genital del *yoni* refleja una visión oculta de la cabeza con la fontanela. En fisiología sutil, los canales izquierdo y derecho, como los labios vulvares, envuelven el canal central cuando el alma sale del cuerpo por esa abertura al morir la persona. Los sanadores chamánicos recuperan un alma perdida y la insuflan de nuevo en el cuerpo por la fontanela. Los hopis ven la fontanela como la puerta por la que el Creador dio la vida a los primeros seres y se comunicó con ellos (Waters, 9-10).

Como símbolo místico, el círculo del *yoni* contiene el cuerpo introspectivo en el que uno entra mediante la meditación. En el centro está el *garbha-griha*, la cámara uterina, la cueva del corazón, donde mora el espíritu interior. «Lo que aquí está, lo mismo está ahí. Lo que ahí está, lo mismo está aquí de manera similar. [...] La Persona que tiene el tamaño de un dedo pulgar descansa en la mitad del cuerpo. Él es el Señor de lo que ha sido y de lo que será. Uno no se ve separado de Él» (Katha Upanishad 4.10-12).

Waters, Frank y Oswald White Bear Fredericks. ***Book of the Hopi.*** **Nueva York, 1963.**



1



2



3

1.Escultura de una vulva, piedra, c 6000 a. C., Lepenski Vir, Serbia.

2.Colgante que representa a la diosa egipcia Hathor, oro, mediados del II milenio a. C., Israel.

3.Adoración del Yoni, templo del Chausat Yogini, siglo XII d. C., Bheraghat, India.

Falo

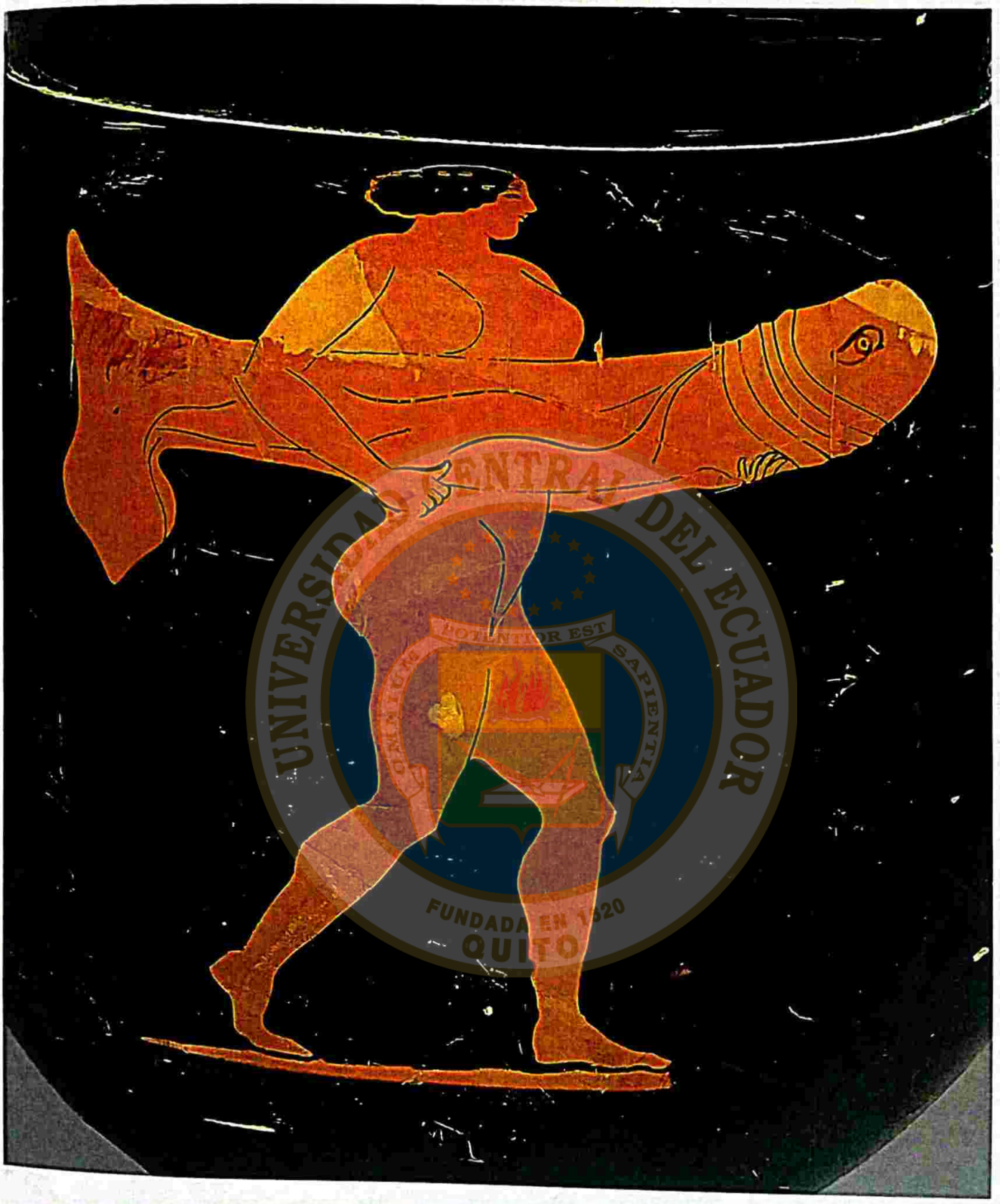
A la vista del falo ritual erecto, una ola de entusiasmo invadía a los participantes de los ritos dionisiacos. El pene de madera, con su prepucio y los testículos y a veces con un ojo pintado que evoca el penetrante Sol, era una revelación de la fuerza seminal de la vida, una visión intensificada por el alcohol, el tamborileo y el éxtasis de la danza. En el festival de la Haloa de la Grecia clásica, por ejemplo, se honraba a Dioniso como la encarnación del falo. Los falóforos desnudos portaban el falo en orgías etílicas en las que se consumían pasteles con forma de genitales y se representaban lascivas parodias que, según Aristóteles, dieron origen a la comedia teatral (ARAS, 2:334).

Cuando el pene, que normalmente está fláccido, se hincha en el instante de la excitación erótica al llenarse de sangre los cuerpos cavernosos (tejido eréctil), que discurren a lo largo de su parte superior, y el cuerpo esponjoso de la parte inferior, que contiene la uretra, adquiere la forma itifálica que es adorada como *numinosum*. El falo, portador de la semilla, penetrador y engendrador, también era prodigioso por su asociación no a uno, sino a dos fluidos sagrados: la dorada orina y el semen vital. Hay representaciones sumamente antiguas de él; los seres humanos ya lo tallaban en piedra hace casi veintiocho mil años (Amos). En las paredes rocosas de cuevas como la de Lascaux, en Francia, hay grabadas figuras itifálicas de entre el 17.000 y el 15.000 a. C. El falo y el dios itifálico o chamán divino con frecuencia se identificaban con el Sol y sus rayos transcendentales, y con la luna creciente como el Toro, el Dios Astado o la copa en la que se vertía el divino semen. La serpiente que se yergue, el ave en ascenso, el vigoroso toro, el león, el caballo, el gallo y el macho cabrío, así como el pez alargado y proliferante, son todos ellos vehículos y formas animales del dios fálico. El montículo primordial, el *ónfalos* ('ombligo', una piedra vertical en forma de medio huevo), el pilar, el herma y el obelisco, así como el arado que penetra la tierra y la fertiliza, son imágenes del falo. El antiguo Señor de los Animales o Señor de las Plantas lo personifica, como también las deidades espermáticas del logos, la creatividad, la virilidad, el fuego, el rayo, la ira y la lujuria.

Y, sin duda alguna, el falo es también la violencia del impulso creativo y «la invasión súbita y obsesiva que arranca la flor del pensamiento» (Calasso, 52). En la *Metamorfosis* de Ovidio, el tema del famoso tapiz tejido por Aracné son los dioses y sus amoríos deshonrosos: Zeus, que rapta a Europa engañándola con su apariencia de toro, seduce a Leda convertido en cisne y deja embarazada a Dánae transformado en lluvia de oro (Ovidio, 132). La mortal Sémele muere abrasada por el esplendor de Zeus. Dioniso copula y abandona. Apolo fecunda a Coronis, y luego la hace matar. El aspecto brutal y violatorio del falo se manifiesta en la violación del individuo, en la violación de la tierra. El poder fálico puede destrozar, desarraigar y desolar. Hay formas interiores de penetración coercitiva, como las compulsiones autodestructivas y los pensamientos invasivos, o transfixión intelectual o religiosa, donde la presencia fálica abruma a su recipiente.

Al mismo tiempo, hemos venerado el falo como emblema de placer arrebatado, calor que insemina y trascendencia espiritual. En ninguna parte está representado de una manera más evocadora que en el





2

1.Una erecta fraternidad de falos de madera y cartón piedra espera en una capilla sintoísta el anochecer, momento en que los lugareños los transportarán en una procesión regada con sake. El ritual japonés expresa «que la energía fálica requiere un *shintai*, un "cuerpo de Dios" material, para manifestarse» (ARAS, 2:331).

2. Este extraordinario falo, elaborado con una rama de la erótica higuera y tan grande como la ménade griega que lo transporta de noche, constituía el plato fuerte de las fiestas dionisiacas. Crátera ática de figuras rojas, c 470 a. C., Grecia.

lingam vertical de piedra que hay en el sanctasanctórum o «cámara uterina» de todo templo de Siva en la India. La palabra *lingam* significa 'señal', lo que denota tanto la existencia de una cosa como su imperceptible esencia (Kramrisch, 167). La teofanía de Siva ante los dioses Brahma y Visnú comienza con la revelación de un pilar de fuego (el falo cercenado de Siva) que se extiende hacia abajo, hasta las profundidades subterráneas, y hacia arriba, hasta los cielos. Brahma en forma de ganso salvaje y Visnú como un jabalí buscan los extremos del pilar, pero descubren que es infinito. Luego la columna llameante se abre por la mitad y aparece la majestuosa figura de Siva enfrentándose a los dos dioses, que le hacen una reverencia. En el *lingam*, expresado por el pilar ardiente que conecta cielo y tierra, Siva se manifiesta al mundo, invisible aunque presente como la «posesión de la simiente», como «la salvaje potencia del sexo» (ibíd., 163), como todas las flamantes potencialidades de la creación y la procreación, como liberación y aniquilación. En la mitología, Siva —desnudo, cubierto de ceniza y con el pelo formado por serpientes que se retuercen— vuelve locas de deseo a las esposas de los ascetas no iluminados en los bosques de cedros del Himalaya. Para el celo sexual Siva cuenta con el «fiero ardor del asceta» y es Señor del Yoga (ibíd., 163, 173). El *lingam* representa la autosuficiencia del yogui, que hace crecer su semilla en el calor de la meditación. «El yogui no niega el sexo, sino que transforma el impulso sexual y lo aparta de la procreación y el placer hacia la sabiduría intuida, hacia la libertad y la beatitud» (ibíd., 164).

Amos, Jonathan. «Ancient Phallus Unearthed in Cave», *BBC News*, 25 de julio de 2005, http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/4713323.stm. / Calasso, Roberto. *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Nueva York, 1993. [Trad. esp.: *Las bodas de Cadmio y Harmonía*. Barcelona, 1994.] / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Ovidio. *Metamorphoses*. Bloomington (Indiana), 1955. [Trad. esp.: *Metamorfosis*. Barcelona, 2002.]



3. El ganso salvaje —una forma de Brahma— asciende, mientras que abajo, Visnú, con forma de jabalí, se sumerge en el océano. Ambos tratan de encontrar dónde acaba el *lingam*, pero es infinito. *Lingodbhavamurti* (Siva se manifiesta dentro del *lingam* de las llamas), piedra gris, siglo XII. Tamil Nadu, India.

4. Un falo de veintiocho mil años de antigüedad hecho de limolita. Hohle Fels, valle del río Ach, Alemania.

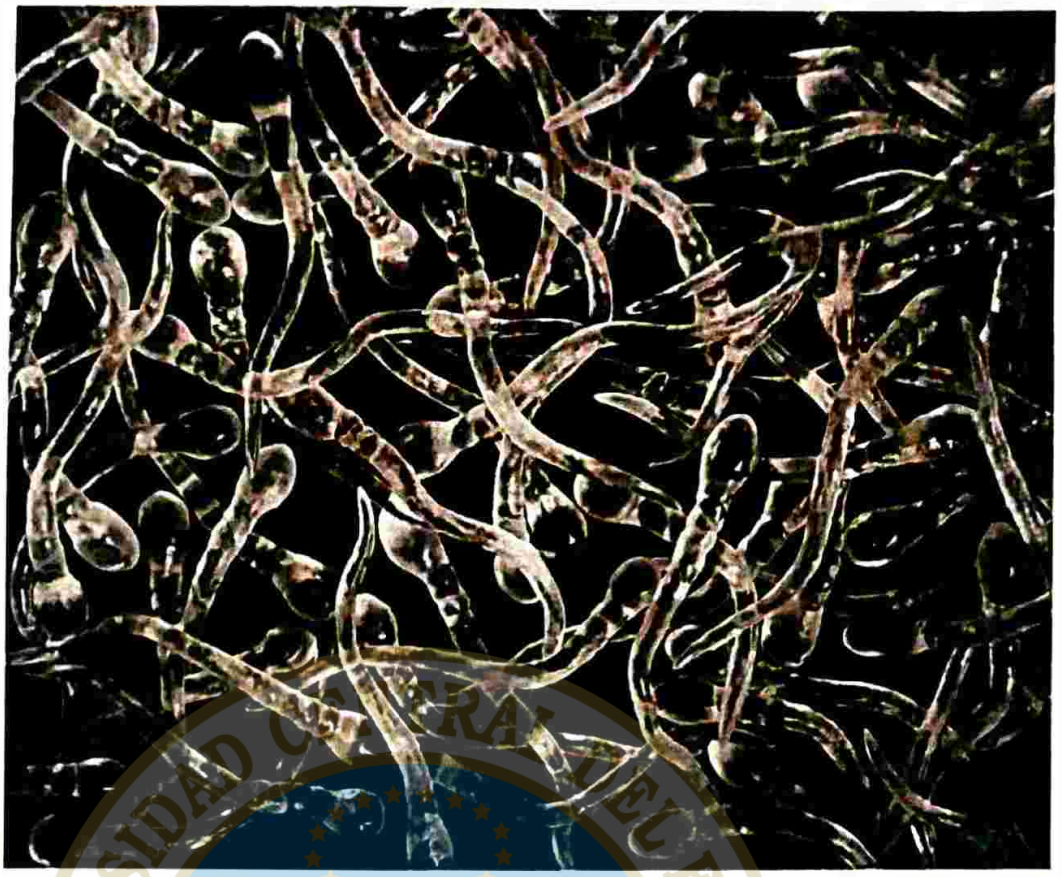

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Esperma

Estos espermatozoides opalescentes que nadan en un caos de competidores constituyen un asombroso recordatorio de que en una sola emisión de semen su número a menudo es mayor que toda la población total de Estados Unidos (*Enc. Brit.*, 11:89). Sin embargo, solo uno entre estos millones penetrará en el único óvuloque produce la mujer durante la ovulación para formar un embrión. Los espermatozoides no son clones idénticos, sino que cada uno encierra un potencial cromosómico individual con genes del padre que se fundirán con los del óvulo; ante todo, quizá haya que tener en cuenta el cromosoma X o Y, que determina el sexo del cigoto. Cada célula espermática, que requiere más de diez semanas para madurar en los testículos, contiene la historia genética de todos sus antepasados en su minúscula cabeza almendrada unida a un cuello con mitocondrias que le suministran energía y prolongada en una delgadísima cola o flagelo que le proporciona movilidad. La cabeza es capaz de «oler» al óvulo y penetrar su barrera para cerrar químicamente la puerta a sus competidores rezagados, entregándonos a todos el premio de esa carrera prenatal en la que habíamos apostado. La artista Kiki Smith ha recreado esta maravilla con vidrio, adoptando el espermatozoide como una metáfora biológica dentro de las acaloradas controversias en torno al aborto, el sida y la sociología del género. De hecho, el milagro de la reproducción sexual a menudo proyecta una sórdida sombra, paradoja que el pintor expresionista noruego Edvard Munch captó en su obra *Madonna* (1895), en la que aparece una mujer pálida y como tuberculosa, debilitada por los espermatozoides que la enmarcan: un fantasma de enfermedades de transmisión sexual o de un embarazo no deseado, más que una promesa de nueva vida.

Aunque el semen —el fluido viscoso y blanquecino en el que están suspendidos los espermatozoides— se conoce desde siempre, hasta 1677 no se supo de la existencia de las células espermáticas, que descubrió Van Leeuwenhoek observando por el microscopio. Las teorías «espermáticas» de Platón y Galeno previas a este descubrimiento sostenían que el semen se creaba en la cabeza del hombre, no en sus testículos, y que viajaba columna vertebral ahajo hasta su extensión, el pene erecto, para entrar en la mujer con la eyaculación (Onians, 2:1-2). La palabra griega *sperma* ('simiente') se deriva de *speirein* ('sembrar'), lo que refleja la arcaica noción del activo papel que desempeña el hombre a la hora de generar vida en la pasiva y femenina tierra (Barnhart, 745). En la misma línea, el Corán informa a sus adeptos varones: «Vuestras mujeres son como campo labrado para vosotros», mientras que el *Satapatha Brahmana* hindú compara los surcos que hace el agricultor con la vulva y las semillas del sembrador con el semen (EoR, 4:538). Para prevenir la pérdida de esta fuerza mágica y dirigirla hacia fines espirituales, las enseñanzas taoístas instruyen a los practicantes masculinos para que bloqueen la eyaculación y obliguen al fluido seminal a regresar al cerebro. Tradicionalmente, se imaginaba que el semen procedía de la sangre más pura y potente —lo que explicaba por qué el hombre se siente agotado tras el coito— y, según Aristóteles, era capaz de coagular la informe sangre uterina en un embrión humano (*De generatione animalium*, IV; Sissa, 136-137). En la Nueva Guinea tribal, se consideraba también que un muchacho era inmaduro hasta que el anciano que lo iniciaba infundía en él la masculinidad madura a través de la felación ritual, reflejo de la generalizada identificación inconsciente del semen con la leche (La Barre, 38ss). Ciertos budistas tibetanos creen que el elemento blanco viril del semen se une al elemento rojo femenino de la sangre uteriaa para formar, respectivamente, los huesos y la sangre de un embrión. Con respecto a los misterios del semen, Sissa escribe que «[esta] sustancia extremadamente refinada [...] se derivaba de todo lo que era más valioso y vital en el cuerpo, ya sea la sangre o la materia cerebral. Dentro de esta espuma ingrávida, se concentraba la quintaesencia de la masculinidad» (Sissa, 141). Pero en nuestra propia era, esto suele identificar estrechamente lo varonil con la supresión patriarcal de lo femenino; el prístino esperma de cristal de Kiki Smith parece busca lo femenino en la alquimia creativa de la concepción, devolviendo una mutualidad natural a los gametos masculinos y femeninos, que morirían al estar separados.

Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. Nueva York. 1995. / La Barre, Weston. *Muelos: A Stone Age Superstition About Sexuality*. Nueva York, 1984. / Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1988. / Piankoff, A. *Ramesses VI: Texts*. Nueva York. 1954. / Sissa, Giulia, «Subtle Bodies», *Fragments for a History of the Human Body*. Nueva York y Cambridge (Massachusetts), 1989.



1



2



3

1. Espermatozoides de vidrio que expresan la fecundidad de la naturaleza y las extraordinarias circunstancias en juego en la mayor lotería de todas, la generación. *Sin título*, detalle, de Kiki Smith, vidrio y caucho, 7,6 × 274,3 cm, 1989-1990, Estados Unidos.

2. Unas formas serpentinas penetran en el centro de la creación, como espermatozoides entrando en un óvulo para prender una vida individual. *Célula del Universo*, de Dana Roman, óleo sobre lienzo, 1985, Francia.

3. Imágenes repetidas que sugieren la regeneración: el semen que fluye de la figura itifálica llamada «Aquel que esconde las Horas» (Piankoff, 339) cae sobre el niño de abajo; dentro de una gran serpiente, «el Envolvedor del Mundo» (solo visible el centro) contra un fondo de discos rojos y estrellas. Varias diosas alzan discos (¿solares?). Detalle de los textos murales de la tumba de Ramsés VI, c 1145-1137 a. C., Valle de los Reyes, Tebas, Egipto.

Masturbación

Sin vergüenza ni compañía, el arcaico dios Min inauguró el panteón egipcio en una sola masturbación. Su acción primordial fue asimilada más tarde al más destacado dios solar Atón, que dio origen a la enéada egipcia, o panteón de nueve miembros, empezando por Shu y Tefnut, que creó al masturbarse. Estos dos engendraron a Gueb, la tierra, y a Nut, el cielo, quienes a su vez tuvieron a Osiris, Isis, Set y Neftis. La solitaria practica de Atón era honrada en los textos de un ataúd del Reino Medio, en los que Shu declara a su progenitor: «[...] diste la vida con tu mano en el placer de la emisión» (Clark, 44). Andando el tiempo, los sacerdotes egipcios inventaron una compañera femenina, Iusaas, para su dios soltero bajo la apariencia de su mano; y las sacerdotisas que se desposaban ritualmente con Atón portaban el título de «mano de dios» (Shaw, 45).

La asociación de los autocreadores cosmogónicos con la masturbación proporciona a esta—generalmente definida como la manipulación de los órganos sexuales hasta conseguir el orgasmo— un precedente espiritual. Los científicos, que la han observado entre los animales en estado salvaje y entre los fetos humanos en el útero materno, han sentado también un precedente natural. Simbólicamente, la masturbación está relacionada con los movimientos rítmicos primarios: el frotamiento de piedras o palos, la fricción que produce una chispa, la apertura de agujeros, encender un fuego. Estas imágenes la ligan a la procreación, la creatividad, el discurso, la mente y la canalización de la libido psíquica en nuevas formas de actividad (OC, 5:142ss).

En tiempos modernos, el famoso descubrimiento por Kinsey de que la masturbación en los varones es casi ubicua, y solo un poco menos frecuente en las mujeres, la ha desestigmatizado. De todas maneras, las antiguas resistencias a apropiarse de los fluidos y fuerzas creadoras del alma misma por placer están profundamente arraigadas en la psique. James Hillman incluso considera la necesidad de impedir la pérdida de energías de la psique debida a la masturbación para ser un arquetipo innato (Hillman, pág. 55). El despilfarro de simiente es parte del estigma que está vinculado a la masturbación; otra parte tal vez proviene de la vergüenza de no haber conseguido una pareja de carne y hueso. Sigmund Freud, quien por lo demás se mostraba tolerante al respecto, escribió: «La masturbación contribuye a la sustitución de la realidad por objetos de fantasía». Las prohibiciones bíblicas de la masturbación comienzan con la historia de Onán, que derrama de forma improcedente su semilla en el suelo (Génesis, 38:9-10). Moralistas y médicos conjuraron hace siglos imágenes neiastas de las consecuencias del onanismo, advirtiendo a los masturbadores que sufrirían debilidad mental, demencia, deformidades reveladoras y una muerte precoz.

En *Solitary Sex* (Sexo solitario), Thomas Laqueur percibe la historia de la masturbación como la «historia de la imaginación, la soledad y el secreto, en privado y en público, del exceso, la adicción y el control en diferentes etapas de nuestro desarrollo de una ética sexual individual, una vez que ya no se puede encontrar en la religión o en un orden social orgánico». Colin Wilson afirma que la novela debe su existencia literaria a la facultad de la imaginación que es alimentada por la masturbación, empezando por el «voyerismo jadeante y obsesivo» que despliega Samuel Richardson en su obra *Clarissa*, de 1748 (Wilson, 90). La pornografía también surgió como una oscura hijastra de la masturbación, y dio origen a libros que, en la famosa frase de Rousseau, «sólo pueden leerse con una mano» (Rousseau, 34).

Opine lo que opine la cultura acerca de la masturbación en su forma concreta, el tema recurrente de la deidad autocopuladora en los mitos tiene un origen notable. La imagen del dios que se masturba, como el uróboros que engulle su propia cola, o las deidades hermafroditas, o el divino alfarero que tornea rítmicamente la creación, da a entender la capacidad fundamental de la psique para crearse a sí misma.

Clark, Robert Thomas Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres, 1959. / Freud, Sigmund, et al. *On the Universal Tendency to Debasement in Love, en The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres, 1964. / Hillman, James. «Towards the Archetypal Model for the Masturbation Inhibition», *en The Journal of Analytical Psychology*, vol. II, 1966. / Laqueur, Thomas Walter. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. Nueva York, 2003. / Rousseau, Jean-Jacques. *Confessions of Jean-Jacques Rousseau*. Londres y Nueva York, 1931. [Trad. esp.: *Las confesiones*. Madrid, 1983.] / Shaw, Ian y Paul T. Nicholson. *The Dictionary of Ancient Egypt*. Nueva York, 1995. [Trad. esp.: *Diccionario Akal del antiguo Egipto*. Madrid, 2004.] / Wilson, Colin. *The Misfits: A Study of Sexual Outsiders*. Londres, 1988. [Trad. esp.: *Los inadaptados: un estudio de alienados sexuales*. Barcelona, 1989.]



1



2

1. La masturbación ha provocado una repulsa y condena siempre cambiantes y a menudo contradictorias. Los ojos saltones y la expresión demente de esta figurilla balinesa —entregada a manipular sus genitales— expresan el oscuro destino imaginado como resultado de esta práctica casi universal. Escultura de madera.

2. Como si los propios dioses hubieran colocado a propósito los genitales al alcance de la mano, una deidad egipcia agarra su falo erecto y genera a Shu, el dios del aire seco, y a Tefnet, la diosa de la humedad ambiental, en una eyaculación provocada por ella misma. Estatua de piedra, predinástica (3150 a. C.).

Unión sexual

Un maestro japonés de la xilografía, Hokusai (1760-1849), representó el acto sexual con la misma pasión naturalista que la reflejada en sus paisajes y con igual detalle narrativo. Su exagerado énfasis en el acoplamiento de los genitales, en la definición física del coito, eclipsa los sutiles indicios del inminente orgasmo de los amantes. Con elegancia y economía de líneas, capta el clímax de la mujer en su cabeza echada hacia atrás, en los dedos engarfiados de manos y pies, en sus ojos cerrados por el cálido placer que le produce la succión del pezón, y el del hombre, en la ardiente penetración de su hinchado pene, que ha aumentado de tamaño tanto por el deseo como por la exageración artística. El revoltijo de ropas que hay a sus pies indica que se trata de una noche de pasión prolongada, y tal vez incluso de amor.

Con el acto sexual —que provocan las hormonas y una respuesta innata al ardor erótico, y nos comunican la excitación corporal, los aromas almizcleños, el plumaje brillante o un ropaje exiguo— la naturaleza extendió las posibilidades de la reproducción más allá de la división celular. A la fisión se sumó la fusión, un espermatozoide que penetra un óvulo para crear una nueva vida individual. La pasión instintiva del acto sexual y el placer que produce pueden eclipsar su propósito biológico, hasta el punto de dejar a un lado el decoro público, las limitaciones legales e incluso el nombre de la propia pareja. A pesar de todo, el misterio de la conjunción de opuestos y la posibilidad de que produzca un «tercero», una nueva entidad física, psíquica o espiritual a la que ambos contribuyen, es lo que confiere a la cópula su importancia simbólica.

Lo femenino y lo masculino, los opuestos más fascinantes y atractivos, representan todos los pares de opuestos «que se enfrentan hostiles o se atraen enamorados» (OC, 14:1). El acto sexual insinúa la duplicidad en la unidad, y también la unidad inherente a lo que aparentemente son dos seres. La polaridad dinámica y la atracción entre estas parejas están encerradas en las metáforas de fricción, tensión, calentamiento, arada, siembra, vuelo, equitación y natación. En muchos mitos cosmogónicos, al principio hay un espacio lleno preexistente e indiferenciado, que se divide en dos —o crea a dos— seres que al yacer juntos originan la multiplicidad del cosmos. Por otro lado, coito (del latín *coire*, 'juntarse') sugiere la reunión de lo que ha estado dividido, incompleto y lleno de anhelo. Pero el coito, por supuesto, de ningún modo representa necesariamente una resolución armoniosa a la tensión entre opuestos. El acto sexual también está asociado a la agresividad, el apetito desordenado, la conducta depredadora y los rituales de dominio y sumisión. En su faceta más destructiva, es una mera muestra de hostilidad, violación, ultraje, deseo de herir o posesividad. Esto es igualmente aplicable a la experiencia del yo de estar unido en identificación inconsciente a un factor psicológico contaminante. Y debido al enredo amoroso, a la entrega al otro, la fusión y el orgasmo forman parte del más extasiado de los coitos, «el drama arquetípico de muerte y renacimiento que se esconde en la *coniunctio oppositorum*» (OC, 14:1, 34).

La obra entera de la alquimia se basaba en la separación y síntesis de opuestos, que culminaba en las «bodas químicas» del Sol y la Luna. La fantasía alquímica prefiguró el proceso psicológico del que Jung fue pionero y que en última instancia provoca una unión de lo consciente y lo inconsciente. El objetivo de la obra era la obtención de la piedra filosofal. Su equivalente psicológico es la producción de una sensación interna de unidad, un espíritu de la verdad de naturaleza paradójica y bivalente. La alquimia incorporó con audacia el antiguo tema del regio e incestuoso *hieros gamos* —o matrimonio sagrado— entre hermano y hermana como medio para transmitir el magnetismo entre dos cosas que, como lo consciente y lo inconsciente, son diferentes pero al mismo tiempo están hechas en lo esencial de la misma sustancia. Esta pareja real y misteriosa engendraba una «piedra que no es piedra»: yo y no yo, lo material y lo trascendente.

Algunas de las evocaciones más conmovedoras del acto sexual son las figuras indias y chinas de parejas hombre-mujer haciendo el amor —el Yab-Yum del budismo y el Siva-Shakti del hinduismo—, fundidas sexualmente y mirándose a los ojos con total devoción y gozo. Son figuras sagradas expuestas muy a la vista en el interior y el exterior de los templos, porque expresan de una manera profunda los múltiples niveles de lo que significa ser una pareja. El coqueteo de los dioses que ocasiona la gloriosa manifestación del mundo, el escarceo amoroso de los humanos imitando a los anteriores, el amor físico y emocional, el deseo y la procreación, el eros religioso a mitad de camino entre una deidad y un devoto, el «coito» creativo de la inspiración. Y el fuego del sexo que, trasmutado mediante el *tapas*, el calor de la meditación yóguica, ocasiona la incandescencia de la unión entre el sí-mismo y el Sí-mismo Supremo, por encima de todos los opuestos.



1



2

1. Durante siglos, los japoneses han cultivado el gusto por las ilustraciones gráficas *(shunga)* que aparecen en los álbumes eróticos tradicionales *(empon)*, tipificados en esta representación crudamente explícita y sensual del coito, obra de Hokusai. Del álbum *Tsui no hinagata* (Formas de abrazar), xilografía, e 1816.

2. El arte sagrado tibetano a menudo representa posturas sexuales que serían impensables en los altares de Occidente. Aquí Buda Vajradhara está sentado en estrecha unión física con su consorte la Suprema Sabiduría Visvatara; su unión espiritual es evidente en la penetrante mirada que se dirigen. Escultura de bronce, siglo XVIII, Tíbet.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Incesto

Él mismo se reconocerá a la vez hermano
y padre de sus propios hijos; hijo y marido
de la mujer que lo parió...
Sófocles, *Edipo Rey*

He matado a un hombre, he matado a dos,
al vampiro que dijo ser tú
y bebió de mi sangre todo un año,
siete años si quieres enterarte.
Papaíto, puedes descansar en paz ahora.
Sylvia Plath, *Papaíto*

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.
Federico García Lorca, «Thamar y Amnón»
en el *Romancero gitano*

Incesto abarca niveles de significado tan diferentes que nuestra capacidad de considerar la elevada idea de uno de ellos se ve casi anulada por otro ante el que nos echamos atrás. El incesto espiritual impregna nuestros afanes religiosos y artísticos más elevados. Bajo la influencia de su campo energético, lo que mueve a sus participantes es una mezcla de miedo y deseo, secreto y seducción, inocencia y traición; están situados entre los dos polos opuestos de lo pecaminoso y abyecto y algo tan especial que es compartido solo por los dioses.

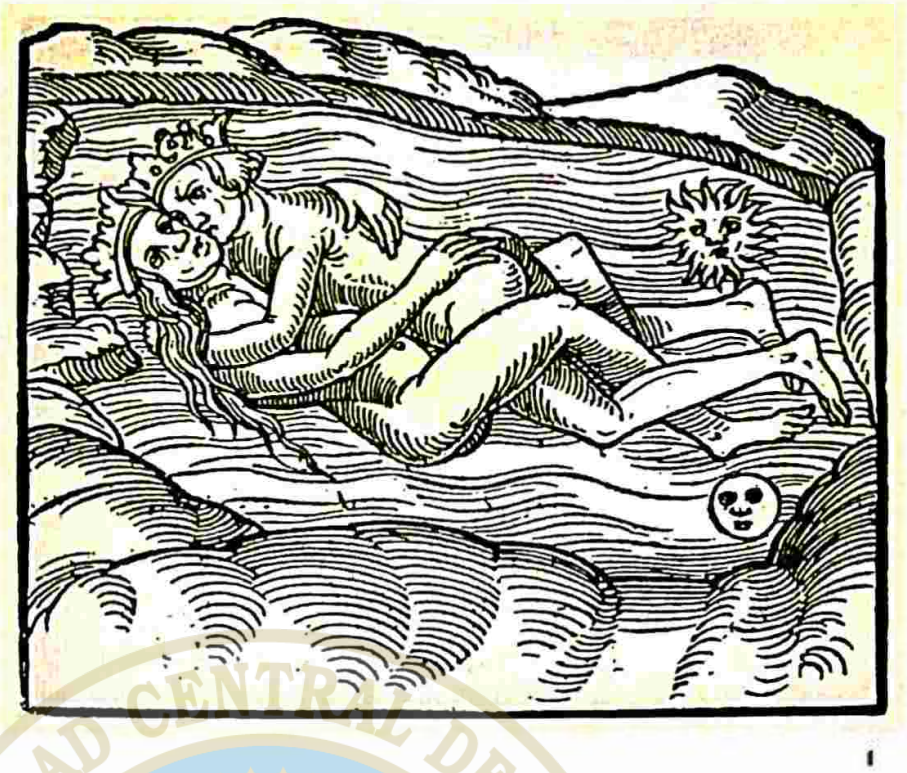
La palabra *incesto* deriva del latín *castus*, que connota pureza moral, continencia, inocencia y estar libre de corrupción. El vocablo griego relacionado, *kazarós*, incluye la idea de pureza en el sentido de estar limpio o libre de aditivos. Como negación de lo anterior, *in*-cesto sugiere el enturbiamiento de los asuntos emocionales, la corrupción o deshonra de otro, el fin de la espontaneidad y la confianza ingenua por traspasar las sacrosantas fronteras psicológicas o físicas.

Mitológicamente, el incesto suele aparecer como una prerrogativa de los dioses, insinuando su naturaleza arquetípica y sugiriendo la «autofertilización» psíquica indispensable para todo acto creativo. En el mito hindú, por ejemplo, el coito entre el Padre Cielo, Señor de la Generación, y su hija Uchas, la Aurora, se consideraba «el meollo mismo» de un rito esencial sacrificial, practicado por el «bien del mundo» (Kramrisch, 16-17, 22). Sin esta «ruptura» primordial de la totalidad original de lo Increado, ni la humanidad ni el universo ordenado existirían. En la mitología griega, el coito madre-hijo entre Gea y Urano da origen a la raza de los dioses. De forma similar, en la historia bíblica de la destrucción de Sodoma y Gomorra, las hijas de Lot lo emborrachan y se acuestan con él para poder conservar su descendencia. En algunas culturas históricas, el incesto ritual ha desempeñado un papel en la sacralización de los reyes, confiriéndoles el ambivalente poder vinculado al tabú, y asegurando de paso la pureza del linaje.

La imaginería alegórica de la alquimia plasma la unión psíquica de los opuestos a muchos niveles como la conjunción de la pareja hermano-hermana formada por el Sol y la Luna. Esta intuición del anhelo que tiene el alma de unirse a su propia sustancia desconocida es una copulación simbólica que potencialmente produce el sí-mismo individuado. Si bien la temática del incesto es sin duda repugnante, para los alquimistas era el modo más eficaz de expresar la atracción entre lo consciente y lo inconsciente. Por otra parte, también expresa la ilegitimidad inherente a la fusión del yo con la matriz de la que procede y la fuerza arrolladora, la «perversa fascinación» (OC, 16:419) de los contenidos inconscientes.

El incesto puede ser fruto del destino: puede cometerse sin querer, experimentarse como un impulso hacia una regresión infantil, algo que está contenido en la noción freudiana del complejo de Edipo; puede representar una atracción simbólica hacia la totalidad psíquica. No obstante, como advierte Jung, «la ausencia del símbolo gravita sobre la esfera de los impulsos» (OC, 16:460). El incesto, si se lleva a cabo de una manera literal, concreta, es un acto criminal de traición; una transgresión de los límites relacionales que definen la esencia misma del parentesco. La «corrupción» personal y cósmica originada por tal «contacto prohibido» (Douglas, 162) acarrea consecuencias terribles y de por vida.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, 2002. [Trad. esp.: *Pureza y peligro: análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, 2000.] / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.]



1



2

1. El Sol copula con su hermana la Luna en esta representación claramente erótica de una fertilización psíquica entre opuestos. Xilografía, del manuscrito alquímico *Rosarium philosophorum*, 1550, Alemania.

2. Edipo retratado con aspecto aniñado junto a la Esfinge, que simboliza la fuerza «profética» de lo inconsciente. Lateral de un sarcófago. Grecia, 330-323 a. C.

Pierna

Las piernas, robustos pilares de soporte, combinan la fuerza de los muslos y la versatilidad de las rodillas y pies para producir una postura totalmente erguida así como una asombrosa variedad de movimientos. Nuestra dependencia de ellas se deja sentir en la antigua imagen de un hombre que sujeta un exvoto de una de las suyas, ofrecido al dios en agradecimiento por haberle curado su dolencia. Las imágenes de la forma humana con frecuencia encarnan su simbolismo en las extremidades inferiores. Los enormes muslos y las piernas abiertas de la Gran Madre, por ejemplo, simbolizan su incesante parto de la creación; las piernas abiertas de la prostituta evocan placeres sexuales y riesgos, y de los genitales a la vista de la diosa de las artes tántricas fluye el sagrado flujo menstrual del cosmos. Las extremidades inferiores están asociadas al viaje individual de la vida. «¿Cuál es la criatura que por la mañana tiene cuatro patas, al mediodía dos y en la tarde tres?», rezaba el famoso enigma planteado por la Esfinge. Edipo respondió correctamente que se trataba del ser humano, que camina a cuatro patas cuando es un bebé que gatea, a dos cuando es un adulto erguido y a tres en la vejez, pues se apoya en un bastón. Las piernas nos llevan a destinos y metas. En los antiguos monumentos militares aparecen representadas formaciones de ellas en movimiento, las de los soldados en guerra del conquistador, y las que están atadas con grilletes son emblema de los vencidos y esclavizados. Los ejércitos victoriosos a menudo desfilan por entre las gruesas y altas patas de los arcos de triunfo. Al igual que ocurre con otras criaturas, nuestras sagaces piernas desarrollan instintivamente la respuesta de lucha o huida ante las situaciones de peligro. En las competiciones deportivas, la carrera —que se cuenta entre los deportes más antiguos— libera descargas de adrenalina que producen energías esenciales para la supervivencia. La marcha sincronizada de desfiles y procesiones está asociada tanto a la cohesión social como al amenazador potencial de las masas. El ritmo innato del paso es una base fundamental de la música y la danza, que expresan sentimientos religiosos y sintonía con los ritmos y vibraciones de la naturaleza. El dios Siva como Nataraja, el señor de la danza, ejecuta la «danza de la dicha en el vestíbulo de la conciencia, el corazón lleno de luz del hombre» (Kramrisch, 4-10). Kali danza sobre la forma postrada de Siva, su esposo, dando existencia al potencial del supremo espíritu al comienzo de cada nuevo ciclo cósmico (Mookerjee, 76-77). Las piernas, torneadas y articuladas, con frecuencia son objetos de belleza y deseo que han cautivado a artistas como Degas. También son *sexys*, se entrelazan, son acrobáticas y rodean a los genitales. Desde hace siglos, la ocultación, exhibición y alargamiento de las piernas de la mujer han impulsado el diseño de la vestimenta femenina. Tomando prestadas de manera innata cualidades de nuestros antepasados con aletas, plumas y cuatro patas, nuestras extremidades inferiores nos propulsan en tres medios: la tierra, el agua y, durante unos instantes, el aire. En sí mismas, sin embargo, son ante todo prácticas: soldados de infantería que sirven incansablemente para permitirnos caminar.

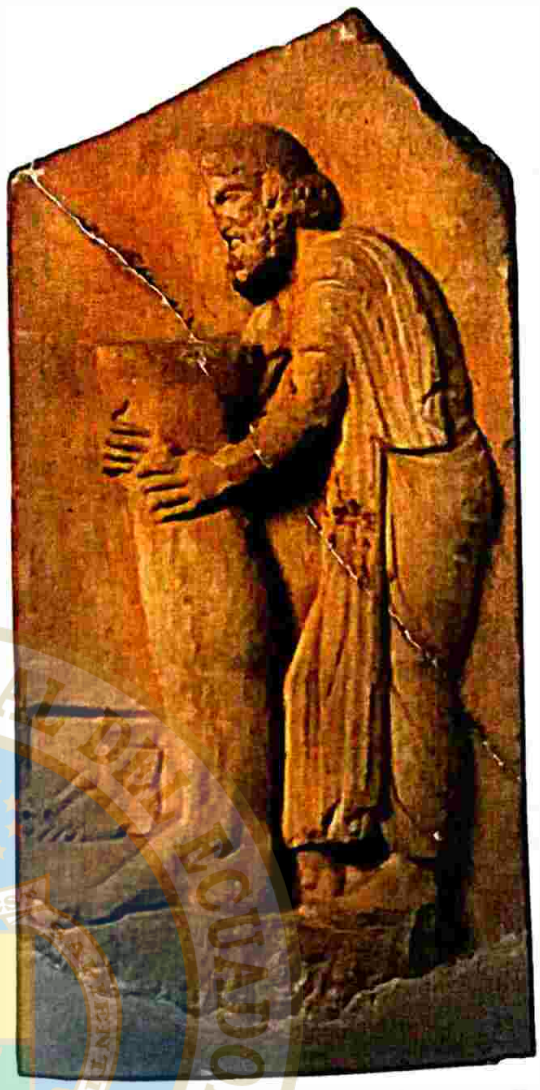
Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva*. Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva*. Madrid, 2003.] / Mookerjee, Ajit. *Kali: The Feminine Force*. Nueva York, 1988.

1. *Legs*, de Louise Bourgeois, obra colgante de caucho, cada una de 310 × 5 × 5 cm; fotografía de Rafael Lobato, 1986, colección del Jardín de Esculturas del Museo de Hirshhorn, Washington, D. C.

2. La pierna como exvoto a un dios sanador. Relieve de mármol, c siglo IV a. C., Atenas, Grecia.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ES
FUNDADA EN 1620
QUITO

Muslo

La silueta humana de esta vasija de barro de tres mil años de antigüedad, procedente del norte de Irán, puede ser igualmente masculina o femenina. Las piernas cortas y fornidas y los pies grandes le permiten estar de pie sin apoyo. Los muslos redondos y periformes acentúan la región genital, que para los pueblos antiguos era su sinónimo. Porque los grandes músculos del muslo sujetan y permiten moverse al fémur, el hueso más largo y fuerte del cuerpo y el que tiene más médula, o tuétano. La palabra fémur deriva de una raíz griega que significa 'el que engendra'; el muslo significaba vida, simiente y procreación (Onians, 182). Los fémures, en particular, se ofrecían en sacrificio a los dioses en la antigua Grecia, y en muchas culturas el muslo se asociaba a la adivinación y a los juramentos. Cuando era un feto a medio formar, el dios Dioniso fue extraído del vientre de su madre muerta y cosido al muslo de Zeus, para que pudiera continuar su desarrollo hasta el momento del parto. La Sagrada Escritura hebrea describe el muslo como un órgano de generación, si no un eufemismo de los genitales. En la famosa historia de la lucha de Jacob con el ángel de Dios, este toca a aquel en el sitio del encaje de su muslo, descoyuntándoselo y al mismo tiempo consagrándole; se dice que los hijos de Jacob proceden de esta parte de su cuerpo. En dos de nuestros instintos más fuertes, el sexo y la agresividad, los muslos intervienen de manera activa. La sensualidad, el impulso sexual y el poder generativo estimulan el muslo, imaginado míticamente en el musculoso caballo, el león y la mitad inferior del cuerpo de los vigorosos centauros y faunos. Dioniso, nacido del muslo de Zeus, inspiró éxtasis orgiásticos y rituales de descuartizamiento entre sus devotos. El *I Ching* chinomos advierte que la tendencia de los muslos a actuar de manera impulsiva, siguiendo los caprichos del corazón, puede tener como resultado la humillación (Wilhelm, LX). Las armas como las pistolas y los sables se llevan al muslo, de ahí la frase de Shakespeare «su pie mercurfano, su muslo marcial» *(Cimbelino*, 4.2.382). Su vínculo con lo vital y lo potente hace de cualquier herida en el muslo un padecimiento grave. Al igual que ocurre con la morbosidad de lo que en otro tiempo fue generativo, los valores dominantes de un individuo o una colectividad persisten hasta que se produce una renovación psíquica, de modo que la inenarrable herida en el muslo del Rey Pescador del Grial se refleja en la esterilidad de todo el reino. En el polo opuesto, las omnipresentes figuras prehistóricas del gran principio femenino dotadas de inmensos muslos sugieren el potencial de una infinita fecundidad.

Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1988. / Wilhelm, Richard. *The I Ching; or Book of Changes*. Princeton (Nueva Jersey), 1967. [Trad. esp. *I ching: el libro de las mutaciones*. Madrid, 1992.]





2

1. Hermes hace de comadrona en el nacimiento de Dioniso, que surge del muslo de Zeus. Friso neoático, detalle, mármol, copia romana de un original del siglo IV a. C.

2. Vasija con dos pies y muslos redondos, cerámica, I milenio a. C., norte de Irán.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rodilla

La rodilla es la articulación más fuerte del cuerpo. Las robustas rodillas aguantan lo más duro de nuestro gatear infantil, y las costras que hay en ellas son el distintivo de la exuberancia de la niñez. Sea cual sea nuestra edad nos ponemos a gatas, esa estable postura sobre las manos y las rodillas. Pero incluso antes de haber ejercitado las nuestras, conocemos las rodillas que articulan el soporte de un acogedor regazo. La insólita imagen del faraón Akenatón con una joven sentada en sus rodillas ilustra cuán íntimamente un regazo se adapta al otro, y todo gracias a esa articulación. Pero los antiguos también clasificaban la sinovia en la misma categoría que el líquido cefalorraquídeo, pues consideraban que era la savia de la vida, un sinónimo de descendencia. Así, se veía a las rodillas como el asiento de la paternidad y la generación, la vitalidad y la fuerza (Onians, 174ss). Más que de ninguna otra parte del cuerpo, dependemos de las rodillas para agacharnos e incorporarnos. Son las articulaciones que están más reñidas con la gravedad, y el centro de apalancamiento y equilibrio; ayudan a soportar el peso del cuerpo y sus cargas. Su conexión con la fuerza vital tal vez esté implicada en su simbolismo: sometemos nuestra propia fuerza vital a algo más grande o, como suplicantes, apelamos a la clemencia de otro abrazándonos a sus rodillas (ibíd., 180-181). Uno hace una genuflexión, o dobla la rodilla, ante lo numinoso o lo sagrado, o como muestra de respeto a los poderosos. Los peregrinos avanzan de rodillas hacia un santuario. Nos arrodillamos para hacer declaraciones de amor. Pero esta articulación también es vulnerable. La rótula o choquezuela es un escudo maravilloso, pero muy sensible, y está sometida a un gran desgaste. Las lesiones de rodilla son extremadamente dolorosas. Es bien sabido que los gánsteres rompen las rodillas a modo de advertencia, tal vez como un «esta vez es la fuerza vital; la próxima, será la vida». En el polo opuesto, la rodilla permite la posición triangular del loto propia del budismo y el hinduismo, que es emblema de equilibrio axial, estabilidad y el sostenimiento del circuito cerrado del campo energético a través del cual los centros del cuerpo sutil, o *chakras*, son vitalizados (Mookerjee, 19).

Mookerjee, Ajit. *Kundalini*. Londres y Nueva York, 1982. / Onians, R. B. *The Origins of European Thought*. Cambridge (Reino Unido), 1991.





2

1. El faraón Akenatón, escultura de piedra caliza, c 1340 a. C., Tell el-Amarna, Egipto.

2. La curva bisagra de esta *Rodilla* es sólida, fuerte y muy atrevida. De Anne Thulin, escultura de tierra y cera, 1996, Suecia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pie

Nuestros pies nos conectan a la tierra, y en impactos repetitivos, al nivel de la realidad. La fotografía de Bruce Nauman *Pies de barro* nos recuerda que solo somos humanos; la tierra con la que nuestros pies tiene un contacto tan íntimo es también el polvo al que retornamos al morir. Pero la Madre Tierra es sucio divino, y en los antiguos rituales con los que la honraban, sus devotos se descalzaban para recibir más directamente sus dones (Walker, 309).

El pie ayuda a soportar el peso del cuerpo y a equilibrarlo, así como a realizar movimientos y cambiar de posición. Con sus dedos flexibles y prensiles, salva los accidentes múltiples e impredecibles del terreno. Leonardo da Vinci lo calificó de «una pieza maestra de la ingeniería y una obra de arte» (Arnot, 1). No obstante, con frecuencia significa humildad: el discípulo lava los pies de su maestro en señal de humilde respeto, y el maestro puede lavar los de sus discípulos como acto de amor y entrega.

Al estar en la base del esqueleto erguido, los pies nos hacen arraigar. De modo similar, evocan un carácter firme. Una persona digna de confianza y práctica tiene los pies en la tierra. Uno pone pies en pared cuando se mantiene con tenacidad en su opinión o insiste con empeño; una persona competente conoce el terreno que pisa. De forma análoga, ponerse a los pies o besar los pies de alguien es una fórmula de respeto y sumisión que se empleaba con las personas de la realeza o, por cortesía, con las damas. El pie mide el paso, el tiempo y el progreso, y es nuestra medida más natural de la distancia.

Como es tan sensible, el pie responde con facilidad a los sutiles cambios en el terreno para avanzar como es debido. Los recuerdos de la más tierna infancia a menudo surgen del placer o la repulsión del encuentro del pie con la hierba atercíopelada, una babosa blanda y húmeda o el frescor del agua de un arroyo. También es sumamente erótico y ha sido un objeto sexualizado de embellecimiento o deseo fetichista. Los pies son los resistentes instrumentos del deporte y dan expresión a la sensibilidad estética y religiosa, desde la improvisación hasta las precisas figuras del *ballet*. Mientras las manos evolucionaron a partir de las patas delanteras de nuestros antepasados cuadrúpedos, los pies son lo bastante versátiles como para utilizar el pincel; así lo demuestran las obras de pintores que han perdido el uso de las manos.

Los pies saben de manera instintiva cuándo deben quedarse quietos o ponerse en polvorosa para alejarnos de un peligro, incluso antes de que la cabeza haya caído en la cuenta. Los que están atados han simbolizado a menudo a los vencidos o los esclavos. El talón es emblema en particular de la vulnerabilidad y sus lesiones con frecuencia afectan a toda la pierna; míticamente es la parte más humana del pie.

El pie es emblema del ser material, pero también puede sugerir el movimiento secuencial por el camino espiritual, sacralizado en las peregrinaciones de todas las grandes religiones. Fijémonos en la interpretación del legendario ascenso a los cielos de Mahoma. Los colosales pies son en realidad sus sandalias, que se supone que llegaron hasta el estrado mismo del Divino Trono (ARAS, 2:371). Encarnan las inspiradas pisadas de un hombre ordinario, en otro tiempo analfabeto, que se convirtió en el profeta de Alá.

Arnot, Michelle. *Foot Notes*. Garden City (Nueva York), 1980. / Simon, Joan (ed.). *Bruce Nauman*. Minneapolis (Minnesota), 1994. / Walker, Barbara G. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco, 1988.

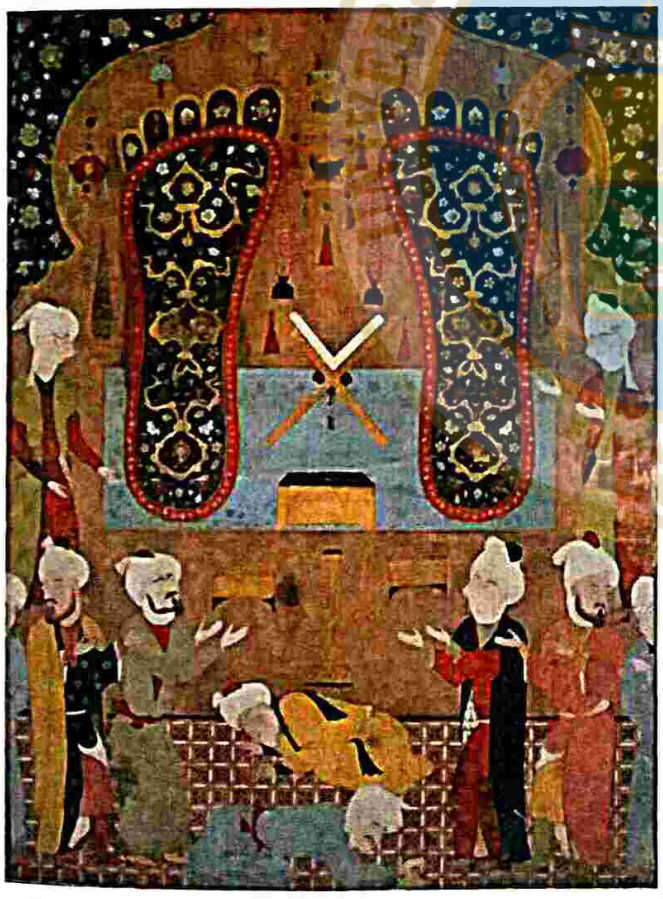
1. Estos *Feet of Clay* (Pies de barro) nos recuerdan que somos polvo y volveremos al polvo. De hecho, cada paso dado es u breve regreso a él. *Eleven Color Photographs*, de Bruce Nauman, 1966-1970, Estados Unidos.

2. Este manuscrito iluminado del siglo XVI procedente de Irán representa dos pies colosales, tal vez las sandalias del Profeta, a ambos lados de un Corán abierto. Los pies pueden simbolizar peregrinación y el seguimiento del camino a la sabiduría revelada.

3. *Estudios anatómicos del movimiento del talón y el tobillo*, e *investigaciones de los gemelos*, detalle, de Leonardo da Vinci, pluma y tinta, c 1509-1510, Italia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Orina

¿Cómo vamos a imaginar la orina a la manera de Bruegel, como algo que forma parte de la esencia del individuo, de su autoexpresión (aun cuando apunte a la Luna, objetivo hermoso pero inalcanzable), cuando en la actualidad se nos enseña a contenerla, a tirarla por el váter y a no mencionarla? Sin embargo, en otro tiempo era poderosa y mágica. La ciencia nos habla del sofisticado sistema de filtrado del organismo, que recicla los subproductos aprovechables del metabolismo y concentra el resto en esta dorada solución que contiene agua, urea, sales, amoníaco y algunos otros residuos químicos. Algunos de estos residuos hacían de la orina un producto muy útil en la Antigüedad —especialmente por la falta de jabón— para lavar la piel, el cabello y la ropa, así como para preservar y blanquear los dientes. La orina disuelve los aceites y grasas, y hace que los tintes no destiñan. La antigua medicina la prescribía para tratar la tiña, las úlceras de oído, las mordeduras de serpiente (Collin de Plancy, 118), la apoplejía y las enfermedades oculares (Ilo ran, 75). Todavía se sigue utilizando en remedios para la piel agrietada y neutraliza el dolor de algunas picaduras. La orina de vaca se consideraba sagrada en la antigua Persia y en la India, y se usaba para purificar a los sacerdotes y los escenarios donde se celebraban los rituales. En su coronación, los reyes eran ungidos con orina y, en general, se creía que limpiaba la suciedad física y la impureza espiritual (Bourke, 113).

Aún en el siglo XVII, en Europa la orina también estaba vinculada a la magia; se empleaba en las pócimas de las brujas, en la detección de la brujería y en la destrucción de demonios. La idea era que proporcionaba un vínculo mágico con la persona que la había producido, y por tanto podía usarse para influir en ella o «descubrirla». Era un ingrediente de los filtros de amor, y se creía que curaba la impotencia y actuaba como afrodisíaco.

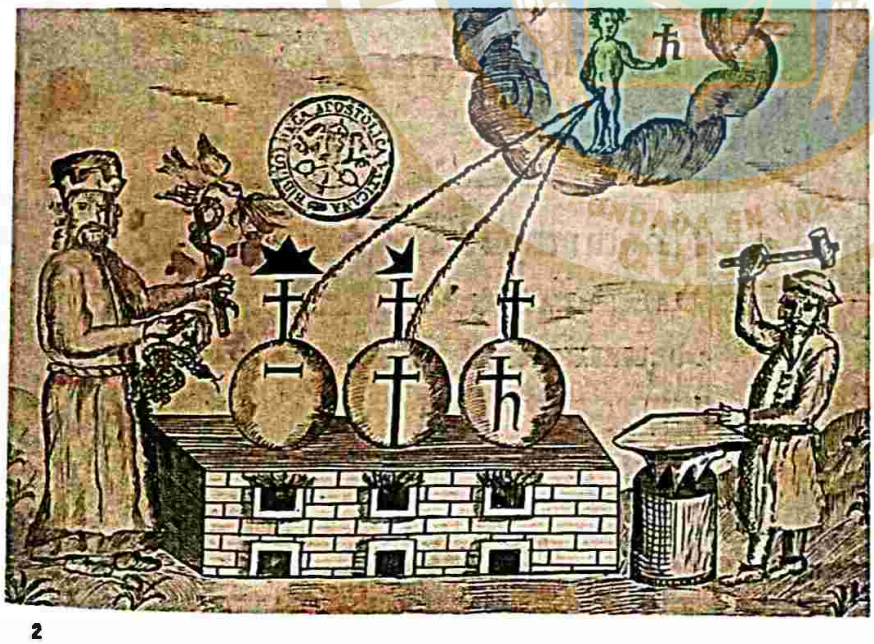
La alquimia reelaboró el carácter simbólico de la orina. Como era de color dorado, tenía que ser algo muy valioso. Era fluida y ácida, lo que le confería cualidades tanto de agua como de fuego, opuestos que se separaban y se unían en la obra de transformación. También era salada, y por tanto estaba emparentada con el agua de mar; y, como ella, era un nombre del milagroso receptáculo del inconsciente, el *aqua permanens*, la matriz o «útero» psíquico que daba origen a la piedra perfecta o al niño divino. Era también la materia viva y variable de la psique que estaba siendo transformada, y el disolvente que llevaba a cabo la transformación (OC, 12:336ss). El niño que hace pis encarnaba por tanto a Mercurio, el espíritu familiar de todo el proceso. Su orina se parece bastante a la lluvia fertilizante de otras deidades creativas, como Rudrá, el «dios feroz del universo» hindú. Una invocación dirigida a él en el *Rig Veda* reza así: «Que ganemos tu favor, ¡oh soberano de héroes, creador de las copiosas aguas! [...] Tú que nos bendijiste con el agua de tu cuerpo, sé misericordioso con nuestros hijos y nietos» (OC, 5:322).

La orina pertenece al segundo *chakra*, el *Svadisthana*; a los riñones, o renes, y la vejiga; a la presión de los impulsos instintivos y a nuestra conciencia de ellos (Jung, 1087). Denota la urgencia de la autoexpresión emocional y creativa, el «rendirse o permitir el flujo de lo que uno tiene que superar» (Whitmont, Perera, 146). Es bien sabido que los niños pequeños muestran su amor a los seres queridos haciendo pis encima de ellos (ibíd., 243). Pero en nuestra cultura moderna descubrimos que la orina también representa una emoción ardiente, intensa, personal y a veces no contenida como sería lo ideal. Los angloparlantes dicen que una contienda es *pissing* cuando es una demostración de poder y agresividad, y usan el verbo *piss off* con el sentido de cabrear a alguien o mandarlo a la mierda; nosotros «nos meamos de risa», o lo hacemos (simbólicamente) sobre alguien para expresarle nuestro profundo desprecio o el deseo de ofenderle. Incontables sueños documentan necesidades, inhibiciones, complejos y frustraciones en torno a la micción, y la importancia (y el alivio) de soltar el chorro dorado.

Bourke, John Gregory. *Scatalogic Rites of All Nations*. Washington D. C., 1891. / Collin de Plancy. *Dictionary of Witchcraft*. Nueva York, 1965. [Trad. esp.: *Diccionario infernal*. Valladolid, 2009.] / Iloran, Julie L. *The Porcelain God*. Secaucus (Nueva Jersey), 1996. / Jung, C. G. y Claire Douglas. *Visions*. Princeton (Nueva Jersey), 1997. / Meadow, Mark A. *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*. Zwolle (Países Bajos), 2002. / Whitmont, Edward C. *The Symbolic Quest*. Princeton (Nueva Jersey), 1991. / Whitmont, Edward C. y Sylvia Brinton Perera. *Dreams, a Portal to the Source*. Londres y Nueva York, 1989.



1



2

1. Señalando una locura humana universal, Bruegel inscribió en esta ventana circular —pintada por él mismo en el siglo XVI— el siguiente proverbio flamenco: «Cualquier cosa que mire nunca consigo obtenerla: orino siempre contra la luna» (Meadow, 36).

2. Este niño haciendo pis proporciona la sustancia básica —aquí imaginada como orina— a los alquimistas para su trabajo de transformación. Del manuscrito alquímico *Speculum veritatis* (Espejo de la verdad), de Irenco Filaleteo, siglo XVII.

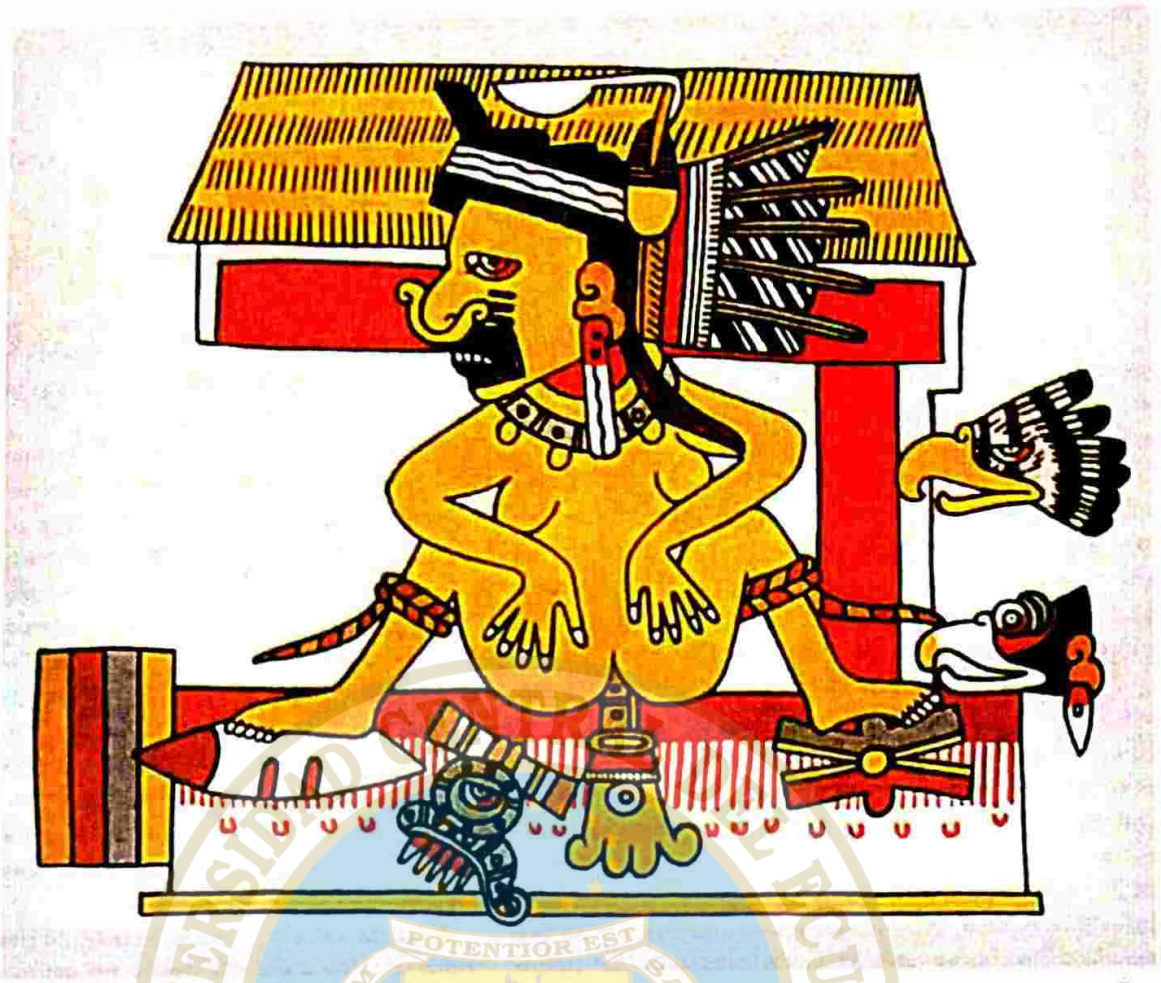
Excremento

La inmundicia que Tlazolteotl engulle y defeca sin cesar en los códices aztecas, paradójicamente, la contamina al tiempo que la purifica, porque su propio excremento emerge del cuerpo como una flor, un glifo del centro de México que simboliza la sensualidad femenina y, por analogía, el parto, sobre el que presidía esta diosa. Los excrementos humanos que los aztecas recolectaban para abonar sus campos se descomponían hasta formar el humus o *tlazollalli* ('mugre de la tierra') que, según ellos, se generaba en las entrañas de la Tierra, en el país subterráneo de los muertos, un lugar horrible pero que, irónicamente, daba origen al maíz sustentador de vida. El nombre de la diosa deriva de la raíz *tlazolli*, que no solo significa 'inmundicia', sino también 'vicio' y 'enfermedad', pues los aztecas le confesaban en el lecho de muerte sus fechorías sexuales, historias vergonzosas que ella consumía con voracidad en forma de excremento. La palabra azteca que expresa la vergüenza significa literalmente 'estar embadurnado de heces'; pero también la palabra que usaban para referirse al oro quiere decir 'excremento divino' o 'excremento del Sol'. En una paradoja similar, la alquimia afirmaba —y la psicología sostiene— que el oro de la transformación «se encuentra en la mugre», en esos mismos aspectos de la sustancia de uno que el yo tiende a menospreciar como inferiores.

En la mitología romana, el equivalente de Tlazolteotl es la diosa de las alcantarillas, Cloacina (Bourke, 127). Su nombre se debe al arroyo Cloaca que fluía por los pantanos palúdicos del antiguo Foro, antes de que fuese dragado para convertirlo en la principal alcantarilla de Roma (la Cloaca Máxima), un sistema todavía intacto que arrastraba hasta el mar los desperdicios de un millón de personas (Iloran, 11). Cloacina, cuyo nombre significa 'Purificadora', acabó siendo asimilada a Venus y su cometido era purificar el acto sexual dentro del matrimonio. Tanto esta diosa como la azteca realizaban su transformación ingiriendo la inmundicia generada por los seres humanos, y permitiendo así la sensualidad conyugal sin vergüenza, coronada por el nacimiento de hijos legítimos. Pero no toda nuestra «mierda» se puede integrar; una parte pertenece a las fuerzas psíquicas que están fuera del alcance de la vida consciente y ha de ser arrojada a un abismo, en lugar de usarla para enriquecernos o para abonar nuestro entorno (Perera, 104).

Las heces (del latín *fecis*, plural de *fex*, que significa 'sedimento' o 'posos') están compuestas de grasas sobrantes como el colesterol, mucosa muerta que se ha desprendido de las paredes del tubo digestivo y desechos proteínicos excretados por las bacterias intestinales, que producen el olor sulfúreo de la flatulencia. Su típica coloración marrón se debe a la presencia de glóbulos rojos muertos, que también hacen que las deposiciones tengan color negruzco en algunos casos de diarrea o en las denominadas *melenas*. Los niños pequeños a menudo conciben teorías escatológicas acerca del parto, y ven sus excrementos como la prueba visible de su propia magia creativa; se sabe que los psicóticos se untan de sus heces o se las comen (coprofagia). Como la defecación suele ser un acto deliberado, su imaginería se ha vinculado a la autoafirmación, la expresión, la voluntad, el potencial creativo y la transformación, así como a compulsiones que tienen que ver con el control, la dominación y la retención (Whitmont, Perera, 146). Las imágenes relacionadas con ella a menudo evocan las circunstancias y problemas asociados a la canalización de los impulsos creadores y la elección del receptáculo apropiado para ellos. En sentido figurado, podríamos decir que estamos estreñidos cuando sentimos una atrofia creativa, cuando lo que tendría que salir a la luz no puede o no quiere hacerlo; y la diarrea, también simbólicamente, supone una descarga anormal, excesiva e incontrolada de la propia sustancia. Incluso en los albores de la consciencia, y mucho antes, nuestras cacas eran muy apreciadas, al igual que las fértiles deyecciones de animales venerados como el elefante y la vaca. Qué extraordinario es que, desde nuestros antepasados más remotos hasta Freud y Jung, se haya intuido la divina naturaleza del excremento: «El valor más humilde se alía al más elevado» (OC, 5:189); de manera que, en términos simbólicos, la propia mierda puede de hecho olernos a rosas.

Bourke, John Gregory. *Scatalogic Rites of All Nations*. Washington D. C., 1891. / Iloran, Julie L. *The Porcelain God*. Secaucus (Nueva Jersey), 1996. / Miller, Mary Ellen y Karl A. Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Nueva York, 1993. / Perera, Sylvia Brinton. *The Scapegoat Complex*. Toronto, 1986. / Whitmont, Edward C. y Sylvia Brinton Perera. *Dreams, a Portal to the Source*. Londres y Nueva York, 1989.



1



2

1. La diosa azteca Tlazolteotl —conocida como la Devoradora de la Mugre— puesta de cuclillas para defecar en una postura tradicional para dar a luz. Su excremento sale del recto en forma de flor.

2. Esta ilustración de un cuento de hadas de Charles Perrault (1628-170.3) representaa un asno mágico que cada día evacuaba una fortuna en oro. Freud descubrió en los sueños de sus pacientes que las heces y el oro eran a menudo intercambiables.

Ascensión

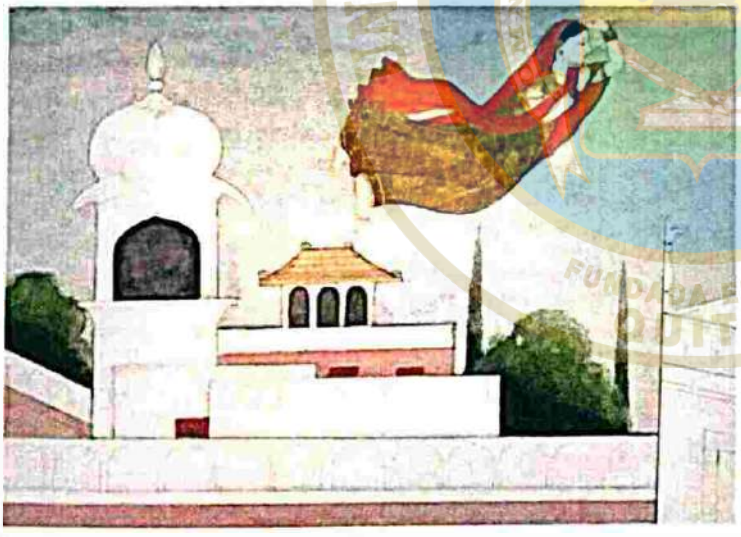
La línea dibujada en este mapa chamánico representa un camino que conduce a una serie de pruebas antes de llevar al chamán ante la radiante faz de su dios supremo, Bai Ulgen. Los chamanes altaicos de Siberia incluían formas reconocibles en este tipo de mapas, que los guiaban en su ascensión al mundo superior con el propósito de curar a los enfermos o de recuperar un alma perdida. Los mapas representaban fielmente un paisaje interior formado por el tránsito entre cada experiencia del chamán y la siguiente.

Los dioses y héroes de la mitología y de las tradiciones religiosas también ascienden al reino celestial, lo que representa gloria, inmortalidad, conocimiento trascendente o espiritualidad. En los relatos cristianos, cuando Jesús asciende los cielos, lo hace con la esperanza de que regresará en algún momento indeterminado, que se presenta como el día del Juicio Final. En la Biblia hebrea, personajes como Abraham y Moisés escalan montañas para estar en presencia del Señor, quien les otorga leyes o instrucciones para que las transmitan al pueblo que espera abajo. En Jerusalén, la Cúpula de la Roca fue construida sobre la huella del *būraq*. Para representar la dificultad de alcanzar las alturas espirituales, Dante hace que la subida al cielo consista en escalar una montaña con siete cornisas, un árbol del mundo o una columna de humo.

La ascensión tiene que ver con un movimiento físico o psíquico hacia arriba. Está asociada a la emergencia, la elevación, la sublimación y el librarnos de las cargas que nos abruman. A menudo se representa míticamente como un vuelo, un tener alas, un ojo de pájaro que abarca una perspectiva más amplia o una expansibilidad espiritual, y una liberación de las limitaciones de la vida material. El ascenso se suele emparejar con el descenso en los ritos iniciáticos y los procesos psíquicos de transformación. Aquí significa uno de los dos polos en el cambio entre el arriba y el abajo, entre la altura y la profundidad, en los altibajos del afecto y el estado de ánimo, o en el movimiento entre el intelecto y el instinto como medio de conocerse uno mismo, o en la dinámica de separación y síntesis. Puede sugerir la volatilización de un sólido, o la espiritualización de la materia. En términos simbólicos, esto significaría hacer conscientes las proyecciones inconscientes que acarrean patrones de conducta profundamente arraigados, o que tienen como resultado la concreción de algo que está destinado a entenderse como un factor psíquico que requiere integración. Por su parte, el descenso puede materializar algo que está suspendido en el ámbito de lo conceptual o potencial.

El ascenso evoca el árbol, la escala de mano, el monte, el cielo y el espacio exterior, así como los ascensores y las escaleras. Sugiere una progresión gradual, paso a paso, hacia las alturas, una escalada a la cumbre o, en términos más modernos, el subir como un cohete o el despegar. Representa las ideas e intuiciones expansivas, y también los destellos de imaginación. La otra cara de la moneda es el vértigo, la descorporeización o la inflación. Uno puede vivir en la cabeza, desaprovechando otras fuentes de sabiduría, o ascender a alturas excesivas y perder contacto con la realidad, la humildad o el «humus» que nos proporciona un firme punto de apoyo en nuestro terroso suelo.

La ascensión a menudo postula una jerarquía de valores. Algo asciende desde un estado inferior, más pesado, oscuro y primitivo hasta otra cosa que es cada vez más elevada, ligera, refinada o inteligente. En el gnosticismo, por ejemplo, el *anima mundi*, el alma del mundo, está atrapada en la *fisis*, o naturaleza, pero, gracias a la redención, se libera y asciende. Los antiguos ritos de *solificatio* (coronación del iniciado como Helios) por medio del ascenso por las esferas de los siete planetas simbolizaban el retorno del alma al reino del sol, donde tiene su origen (OC, 12:66). Muchas religiones imaginan una esfera celestial a la que asciende el alma al morir la persona o en los estados místicos, libre de la prisión corpórea. En muchas culturas, el infierno y el diablo (y a menudo lo femenino) están relegados en las profundidades, en las regiones «inferiores». Lo telúrico se contempla con recelo y temor, como algo opuesto a lo celestial. Pero en otros sistemas simbólicos, incluida la alquimia, el ascenso debe ir seguido del descenso en un igualamiento de opuestos desiguales hacia la integridad del yo. Los yoguis indios, que incluso dominaban la levitación, equipararon su aparente ascenso con el hundimiento en las profundidades interiores que acompaña a la contemplación. Y algunos chamanes se caracterizaban por sumirse en los estados alterados de consciencia y llevar alguna muestra de su identidad humana, como por ejemplo unos guantes, para que incluso en su confrontación con los espíritus pudieran seguir en contacto con la forma corporal y la consciencia humanaa las que esperaban regresar.



1



2

1. Usha, la hija de un prestigioso *asura* (demonio hindú), soñó un encuentro amoroso con un forastero a quien más tarde reconoció en un dibujo que había hecho su compañera, una mujer dotada de habilidades ocultas. Al ver que Usha se había enamorado profundamente, la compañera ascendió al cielo por una «senda mística» y regresó volando con el joven desconocido en la mano. Miniatura, detalle, Bhagavata Purana, c 1820, India.

2. El mapa del viaje de un chamán siberiano al Mundo Superior detalla su ascenso por las nueve ramas del Árbol del Mundo que crece por encima de su yurta y le da acceso a la puerta del cielo. Dibujo, principios del siglo xx, región de Altái.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Descenso

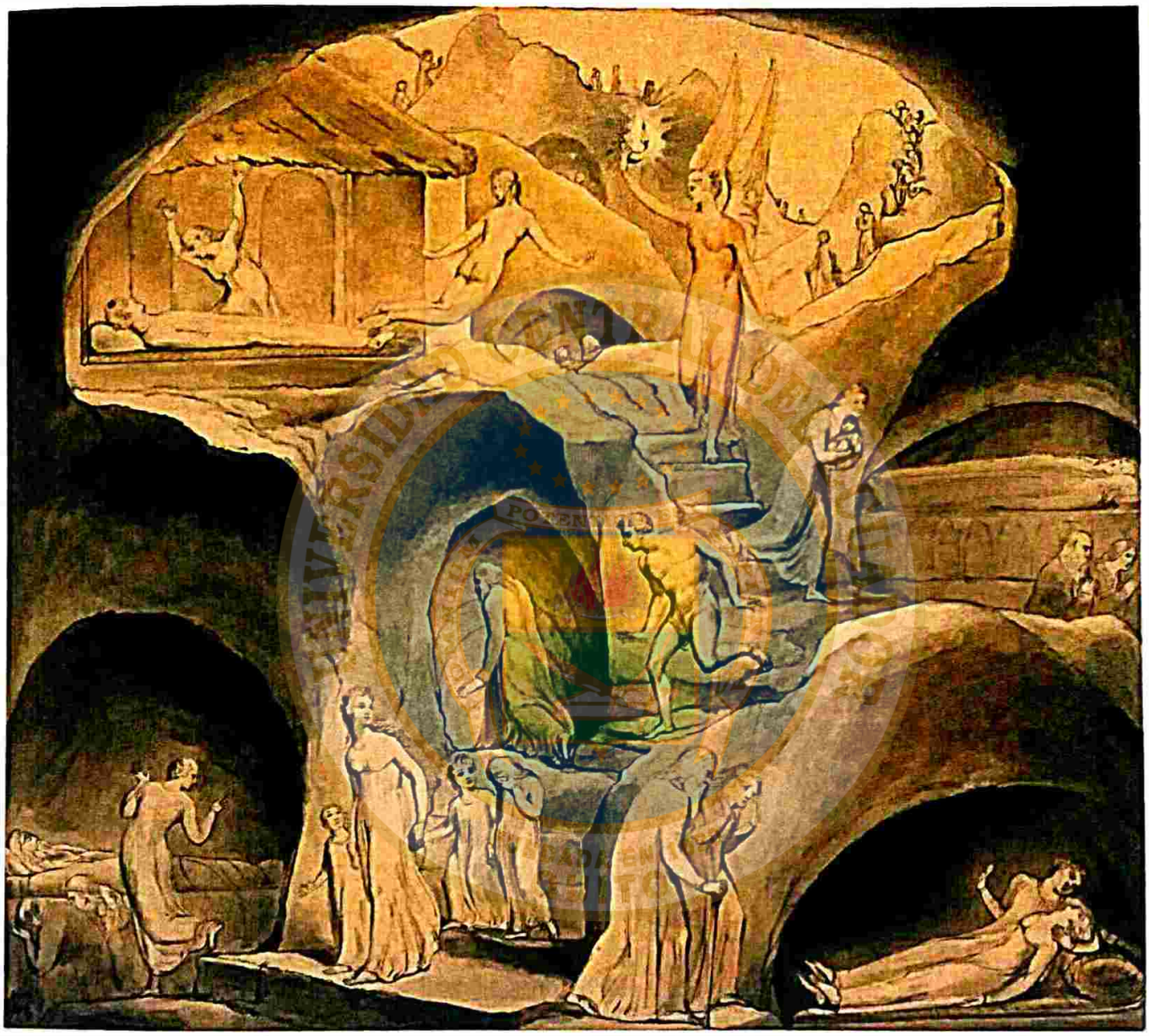
En la ilustración de Blake, la muerte aparece como un «submundo» al que en un principio descienden los espíritus de los muertos antes de que la esperanza ilumine la posibilidad de un hogar eterno. El dominio mítico al que nos conduce el descenso se ha descrito de diversas maneras; como lugares de sombras incorpóreas regidos por dioses telúricos, como ardientes infiernos para el castigo de los condenados y como reinos llenos de tesoros ocultos en las entrañas de la Tierra: suelos fértiles, estanques cristalinos, gemas y metales preciosos.

La bajada, como su propio nombre indica, nos lleva hacia *abajo:* de arriba abajo, del cielo a la tierra, del mundo superior a las profundidades, ya sean de la tierra o del mar. La gravedad nos empuja de modo natural hacia abajo como masa y peso. Descendemos a la pura realidad, a las cargas de la responsabilidad; a la sensualidad, al placer y al dolor; a las aguas refrescantes y al fuego volcánico. El descenso a las regiones «inferiores» e infernales de la psique es un aspecto esencial del proceso iniciático en casi todos los cultos místicos y viajes heroicos.

Las energías arquetípicas de la psique, interpretadas en términos míticos como actos de creación o como la adopción de forma terrenal por la divinidad, se encarnan en avatares simbólicos y en la vida consciente. El descenso coagula y realiza. A través de él se plasman las cosas de la cabeza. El volátil espíritu adquiere forma material. El sueño, la idea, el potencial y las imágenes de la intuición se concretan y someten a la corrupción y el fin. En el ámbito del lenguaje, hablamos de bajar de las nubes y saltar a tierra firme con decepción y alivio, respectivamente. La bajada puede consistir en deflación, quiebra, hundimiento, desplome, implosión, desencanto y desilusión.

El descenso acompaña al ascenso en los eternos ciclos de la naturaleza registrados en nuestros altibajos psíquicos: la muerte y la corrupción conducen al renacimiento; las cosas se disuelven y reagrupan; la alquimia aplica su medicina «espagírica» de análisis y síntesis, y la consciencia se expande y encarna como experiencia. En estos ritmos se encuentra el trasfondo de las grandes religiones místicas y rituales iniciáticos que aspiran a separar el arriba del abajo, o a equilibrar y unir ambos. La diosa mesopotámica Inanna desciende voluntariamente a la tierra de los muertos, regida por su hermana Ereshkigal, a fin de asimilar sus grandes misterios para volver después con ellos a la superficie. La griega Perséfone es raptada y llevada al Hades; aunque la encuentra su madre Deméter, la diosa de la agricultura y los cereales, a partir de ese momento tiene que moverse entre ambos mundos. Jesús se sume en la muerte de la crucifixión y el descenso al Infierno para luego elevarse a la vida eterna. El sabio alquimista asciende de la materia al espíritu, une los opuestos y luego vuelve a descender a la tierra como el elixir que reanima. En un mito de los indios cheyenes, una focha buceó hasta el fondo del lago primordial y regresó a la superficie con una bola de lodo de la que se hizo la tierra.

Aunque en estos mitos lo que baja siempre acaba subiendo, en la realidad no siempre ocurre así. Uno puede perderse o quedarse atrapado en las regiones inferiores de la psique, reflejando estados de declive o regresión permanente. El descenso, por tanto, es un imán para las fantasías que devalúan lo que no es consciente, es decir, lo que designamos como subconsciente. Pero los mitos y rituales de la Antigüedad más remota dan testimonio de las posibilidades transformativas del descenso. Es el retorno a la matriz transpersonal para renacer, la obtención del preciado conocimiento de uno mismo en los dominios de la oscuridad luminosa o una chispa de comprensión que «eleva» a la conciencia colectiva lo que es realmente profundo.



El descenso del hombre al Valle de la Muerte: «Pero la esperanza renace, iluminando las sombras de la muerte, y la conduce a la tumba», de William Blake, tinta gris y acuarela, c 1805, Inglaterra.

Caída

Todo en este mundo está sujeto a la severa ley de la gravedad y, por tanto, a caer. En nuestros sueños, en los mitos y en los cuentos de hadas caemos de tapias, árboles, torres, aviones, desde el carro del Sol y desde el cielo mismo. Deseamos ascender, anhelamos volar y tememos la caída.

La caída no es algo que uno busque. Cuando caemos, perdemos el control y nos vemos catapultados a un nuevo estado. Incluso conciliar el sueño es «caer dormido». Las misteriosas contracciones del parto nos obligan a todos a abandonar el bienestar del vientre materno para caer en la dura realidad de la vida. Fuerzas interiores desconocidas nos zarandean cuando caemos bajo el hechizo de alguien, cuando nos enamoramos. Más a menudo, sin embargo, experimentamos la caída como una pérdida y un castigo divino, y nuestros mitos así lo representan.

Caemos cuando nos alejamos de la tierra, cuando estamos en las nubes y cuando renunciamos a nuestro estado humano natural. Subir demasiado es peligroso. Empezamos a creer que somos más de lo que realmente somos: más especiales, más sabios, más poderosos, más importantes. Ahí es donde acecha el peligro de la caída. El ángel caído Lucifer, que se rebeló contra la autoridad de Dios y fue expulsado del cielo, es una buena muestra de ello. «Más dura será la caída», decimos pensando en el orgulloso o el encumbrado. La humildad es más segura. Nuestras religiones nos exhortan a caer de rodillas en la iglesia o a caer postrados en el suelo de la mezquita, reconociendo un poder que es más grande que nosotros.

Y, sin embargo, en ocasiones la arrogancia heroica es necesaria. El moderno entusiasmo por los deportes ha reavivado el antiguo miedo a caer, el antiguo anhelo de volar. Las personas que practican la caída libre se lanzan de cabeza desde aviones, y se salvan vertiginosamente de estrellarse contra el suelo al abrir sus diáfanos paracaídas. Así que, de forma muy concreta, aspiramos a imponer nuestro poder sobre la caída y sobre las limitaciones humanas.

Los héroes de los mitos y de la vida real, desde Prometeo hasta Colón, Galileo y Einstein, cruzan las fronteras de lo conocido y se arriesgan al desastre. A veces caen, se los encadena a peñascos o los obligan a retractarse de sus creencias. Pero otras veces incrementan sus propios conocimientos y la conciencia de la humanidad. En la vida de todo el mundo surgen momentos de riesgo en aras del descubrimiento de nuevos horizontes, que a menudo son anunciados por sueños con serpientes o con mordeduras de serpiente; todo esto nos recuerda al ofidio del jardín del Edén y la heroica desobediencia de Adán y Eva, que dio origen a la conciencia humana (Edinger, 16ss). «Hay una profunda doctrina en la leyenda de la Caída; es la expresión de un vago presentimiento de que la emancipación de la conciencia del yo fue una hazaña luciferina», observó Jung. «La historia entera del hombre, desde el comienzo mismo, consiste en un conflicto entre su sentimiento de inferioridad y su arrogancia» (OC, 9/I:420).

Edinger, Edward F. *Ego and Archetype*. Boston y Londres, 1992.





2

1. El joven Faetón cae derribado por Zeus debido a su orgullo y ambición, pues ha osado conducir el carro del Sol. Grabado de Hendrick Goltzius, siglo XVI. Países Bajos.

2. *La caída de los condenados*, de Dieric Bouts el Viejo, óleo sobre tabla, c 1450, Países Bajos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Juego

¿Quién sabe qué nos hace jugar? Las crías de muchas especies, incluida la nuestra, juegan espontáneamente a cazar, saltar, dar vueltas, luchar y hacer cabriolas, lo que fomenta su fuerza y resistencia, aviva su instinto, refuerza sus lazos sociales y contribuye a su adaptación. El juego sofisticado con objetos y objetivos está relacionado con los cerebros más complejos. Pero, en apariencia, también se juega por puro placer. Los elefantes se arrodillan para igualarse a un compañero de juegos más pequeño (Brown, 2ss). Los gatos, los perros y los primates, entre otros, incluyen objetos y obstáculos en sus juegos, y a menudo tienen juguetes favoritos. El juego, de hecho, es una forma magnífica de conocer a alguien.

Los juegos humanos a menudo son formalizaciones que se atienen a reglas fijas, si bien dejan margen para las estrategias individuales. Muchos de nuestros juegos más familiares se remontan a rituales y mitos arcaicos cuya cosmología está incorporada en la estructura de la competición (EoR, 5:468ss). La rayuela, por ejemplo, se deriva de los mitos acerca del viaje del alma entre la tierra y el cielo a través de un laberinto. En la mitología hindú, el espíritu del *lila* está detrás de las infinitas manifestaciones de los dioses, su *maya*, o poder de la ilusión. «La Divina Madre es siempre alegre y juguetona. Este universo es su juego», dijo Ramakrishna de la diosa Kali (Gupta, 136).

Los juguetes cobran vida a través de la imaginación y las proyecciones inconscientes; en los niños, reflejan la frontera aún vaga entre las realidades interior y exterior. Al igual que los fetiches religiosos de la Antigüedad, los animales de peluche y las muñecas en particular reflejan facetas numinosas de la identidad desconocida de sus dueños. Encarnan a los guardianes del umbral en las distintas etapas del desarrollo. Son potentes objetos de consuelo y compañía, de expresión de los afectos, necesidades urgentes y compulsiones, protección, agresión y dramatización.

Como estaban fuera de su alcance, a nuestros antepasados las fuerzas de la naturaleza les llevaron a imaginarse que ellos mismos eran juguetes de los dioses. Cuando preguntaron a Ramakrishna por qué Kali nos mantiene atados al mundo por medio de la ilusión, respondió: «Esa es su voluntad. Ella quiere continuar jugando con sus seres creados» (ibíd.). Los juegos contemporáneos de deportes, guerras, conquistas intergalácticas, evolución, urbanismo y casas de muñecas interactivas simulados por ordenador transforman la experiencia táctil y material de manipular los juguetes o fabricarlos y montarlos con las manos en una experiencia virtual en la que los entusiastas juegan y son «jugados» por los componentes inesperados del juego (Seabrook, 97). Desde el punto de vista psicológico, la consciencia y lo inconsciente interactúan y se afectan el uno al otro con toda clase de juegos. La ensoñación lúdica revela sentimientos, aspiraciones, impresiones, experiencias reprimidas y potencialidades. El juego puede evocar la afinidad y polaridad entre opuestos psíquicos, así como la dinámica de exclusión e integración, de separación y reunificación. La alquimia describía una parte de la obra como un juego de niños, lo que sugiere que el proceso psíquico requiere una actitud juguetona y que la imaginación era un instrumento primordial para el adepto. Jung proponía a sus pacientes que hicieran dibujos, modelaran arcilla y practicasen la *meditatio* como medio para captar el aspecto inconsciente de la psique y llevar sus contenidos a la consciencia (OC, 12:390). Los sueños a menudo se valen de imágenes lúdicas. Revelan las cosas que apoyan o subvierten nuestra capacidad de juego creativo. Iluminan un proceso relacionado con enfrentarse a la vida, dar la cara, resistir hasta el final, ganar, perder y destacar. Invitan a jugar.

La falta de juegos o los juegos anormales (sádicos, de intimidación o de burla) están relacionados con el abuso, el abandono, la depresión o la sociopatía (Brown, 2ss). El juego es frívolo, serio y trascendente. Hay juegos sexuales, políticos y de guerra. En matemáticas, la teoría de juegos describe la aparentemente impredecible convergencia de las partes que compiten. Los físicos juegan a ser Dios de manera especulativa con sus gigantescos colisionadores de partículas. Del juego surge el cambio evolutivo, la consciencia de uno mismo, los descubrimientos científicos, las composiciones artísticas, la invención, el placer, la amistad de múltiples especies y la resolución de muchas preguntas. Como diría el legendario Sherlock Holmes cuando encuentra una pista para resolver el misterio, «El juego ha comenzado».

Brown, Stuart L. «Animals at Play», *National Geographic*, 186/6, 1994. / Gupta, Mahendranath. *The Gospel of Sri Ramakrishna*. Nueva York, 1942. / Seabrook, John, «Profiles - Game Master», *The New Yorker*, 6 de noviembre de 2006.



1



2

1. En un estilo consagrado por el tiempo, un mono joven imita el juego de un adulto. *Monos de las nieves haciendo bolas de nieve*, de Keren Su, fotografía, 2003, Nagano, Japón.

2. Corredores griegos compitiendo. En muchas culturas, los atletas (del griego *athlein*, 'combatir por un premio') estaban asociados a los guerreros, los héroes y los dioses inmortales, algo representado en la antigua Grecia por la corona de hojas de olivo perenne que se colocaba en la cabeza del vencedor. Ánfora panatenaica, c 530 a. C.

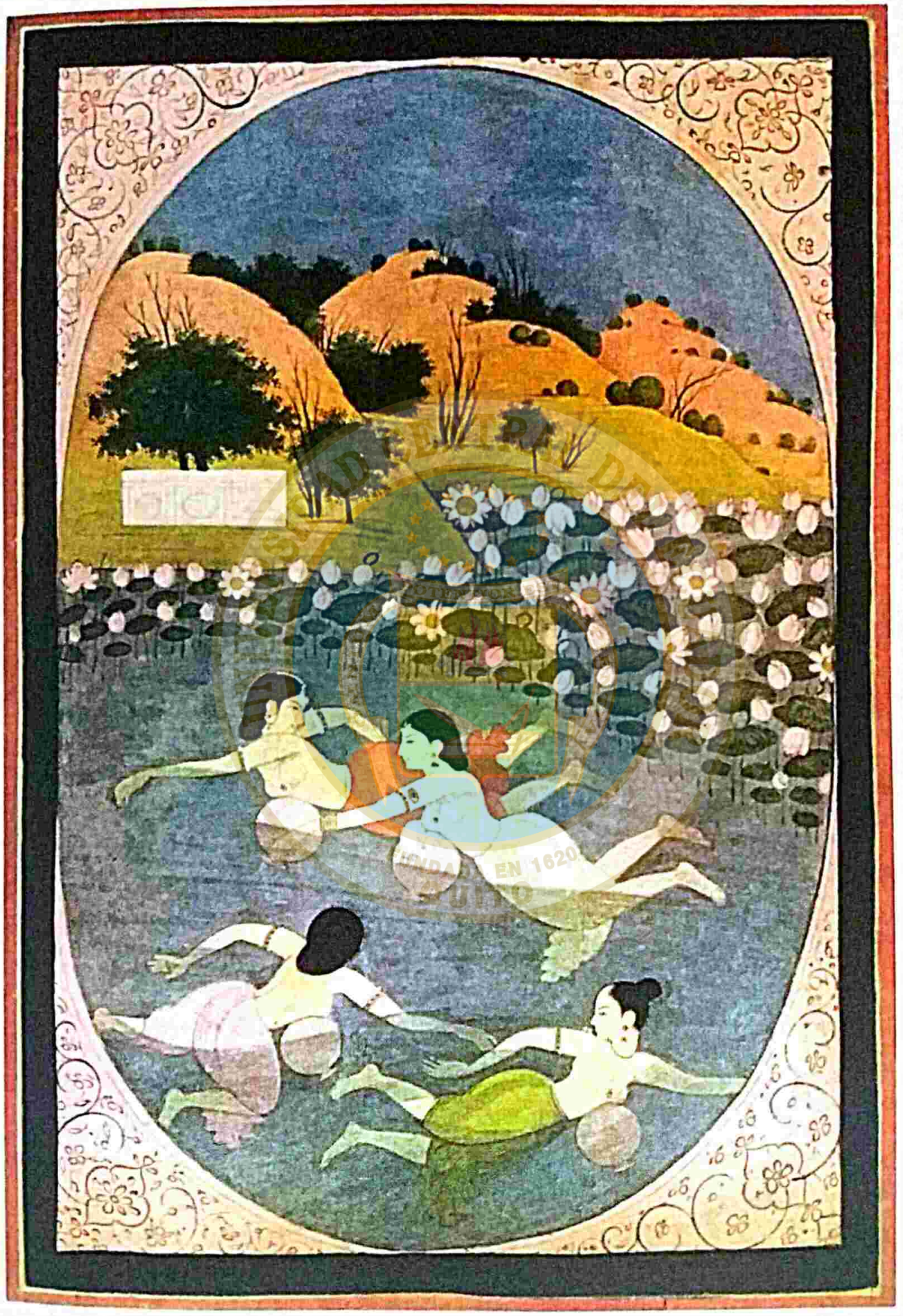
Natación

La natación nos devuelve a nuestros orígenes primordiales en el agua. Las mitologías de muchas culturas describen un caos acuático que precede a la creación de la Tierra, una alegoría de nuestra condición preconsciente como peces que nadan en el océano del inconsciente. La evolución darwiniana imagina que las formas de vida aparecieron por vez primera en el agua, primero flotando, luego nadando y después evolucionando a lo largo de millones de años hasta convertirse en unas criaturas anfibias que se aventuraron con paso vacilante en tierra firme. El cuerpo tiene una resonancia instintiva con el mar de nuestros inicios, y el yo, con las profundidades «marinas» de la psique.

Cuando nadamos estamos inmersos en algo más grande que nosotros mismos, un elemento fluido de la naturaleza cuyo estado cambia de manera constante; simplemente, las olas o una tormenta dejan el agua turbia. Si se trata de un lago, un río o el mar, el nadador es consciente de una gran amplitud: la extensión de agua, el vasto espacio vacío sobre su cabeza, las transparentes profundidades por debajo y la ausencia de límites. Nos da miedo que nos agarren de pronto y nos arrastren al fondo, y al mismo tiempo sentimos júbilo al flotar en la superficie. De igual modo, el yo nada o bucea en las profundidades grandes o pequeñas de la psique, luchando con la rapidez y la dirección de las corrientes afectivas que pueden ayudarlo en su camino u oponerse a él, con los vientos cambiantes de las circunstancias y con la influencia de las turbulencias y las mareas de la vida. La actitud del nadador es fundamental, porque puede entrarle pánico con lo imprevisible o a causa de las cosas que imagina, y los misterios de la sumersión también acarrean el potencial de la disolución. En alquimia, la natación es un aspecto de la *solutio;* en las salinas aguas de la experiencia, las defensas del yo ceden para que pueda entregarse a una motilidad más flexible.

Flotamos debido a que nuestro peso específico es casi igual que el del agua en la que evolucionamos. La química de nuestros fluidos corporales es notablemente similar a la del mar. La natación puede estimular los recuerdos que el cuerpo físico tiene de su filogenia acuática; incluso está documentado que los recién nacidos humanos que son arrojados al agua nadan por instinto, una habilidad que desaparece con el tiempo. Al nadar podemos realizar movimientos juguetones que trascienden las posibilidades más familiares. Giramos, nos zambullimos, buceamos o avanzamos de frente rápidamente a crol, o de costado, o de espaldas, y usamos nuestros brazos como aletas pectorales y las piernas como aleta caudal. Para los seres humanos, nadar es quizá lo más parecido a la libertad de volar; evoca el medio de la imaginación fluida y aérea. En nuestros sueños a menudo volamos con movimientos natatorios, suspendidos en el aire por la fantasía o la intuición. La natación puede experimentarse como una sensación oceánica de unidad con la naturaleza, una contención uterina o una inmersión rejuvenecedora en los ritmos y el flujo de la fuente, como en el baño o el bautismo. Pero si nos encontramos de pronto en aguas profundas, la resaca nos arrastra a mar abierto o estamos a bordo de un barco que se hunde, entonces el nadar puede ser nuestro único medio de salvación.

Chicas indias nadando en un estanque de nenúfares con la ayuda de unos flotadores. Acuarela sobre papel c 1790, India.



Bicicleta

Los faldones al viento de este ciclista que se encamina al horizonte en la fotografía de Georg Oddner *Hacia la luz* captan sin ayuda de nadie la euforia que despertó la conquista de la velocidad en el siglo XIX, la era frenética de las posibilidades en expansión cuando se popularizó el uso de la bicicleta. Al funcionar sin motor, no expulsar fétidos gases de la combustión ni contaminar acústicamente, se la considera el invento más eficiente jamás ideado por el ser humano para propulsarse, sobre todo después de casi dos siglos de reconversión experimental. Al igual que el avión, pronto conquistó un lugar duradero en la imaginación popular y en el paisaje onírico. En particular, la bicicleta evoca simbólicamente un vehículo de energía y progresión psíquica (ya que no anda marcha atrás) que es personal, no colectivo, y está bajo el mando del yo individual. La excepción es el anticuado tándem, que da a entender el movimiento de un romance impulsado hacia delante por el eros sincronizado de la pareja. Para algunos, el pedaleo rítmico o el inflar un neumático sugieren las energías sexuales que mueven las ruedas de la vida. La bicicleta siempre ha significado independencia y libertad a la hora de fijar el propio rumbo y las carreteras secundarias de las aventuras ocasionales. En una reflexión acerca del papel que desempeñó en la desaparición del polisón y el corsé, Susan B. Anthony dijo que «la bicicleta ha hecho más por la emancipación de las mujeres que ninguna otra cosa en el mundo» (Bly, 10). Hoy día está asociada a las carreras ciclistas profesionales y los deportes extremos; pero, en su calidad de juego de «ruedas» íntimamente personal, también se ha convertido en emblema de la velocidad, los retos temerarios y la trascendencia de los límites conocidos de la capacidad individual. Estamos tan acostumbrados a sus maravillas que se requiere el raro despliegue de destreza acrobática de quien monta en monociclo para que nos acordemos de que pedalear es ante todo una proeza de equilibrio. Sin impulso ni equilibrio entre la mente y el cuerpo, el ciclista ya no se desliza con suavidad hacia delante, sino que cae al suelo de manera violenta. El deleite visible en la cara de un pequeño que da sus primeros pasos se repite en la de quien aprende a montar en bici: la sensación antinatural que tiene al principio el bebé cuando trata de mantener el equilibrio sobre sus pies es análoga a la del ciclista novel que se lanza a su tambaleante viaje inicial, moviendo cómicamente el desconocido manillar de un lado a otro, hasta que por fin le coge el truco y empieza a circular con la elegante facilidad para la que la ingeniosa bicicleta fue diseñada en una era de audaces inventos.

Bly, Nellie. «Champion of Her Sex», *New York Sunday World*, 2 de febrero de 1896.

El distante horizonte está de pronto al alcance de la mano cuando vas montado sobre las veloces ruedas de una bicicleta; una experiencia liberadora que ha sido captada aquí de manera poética. *Hacia la luz*, de Georg Oddner, fotografía, 1999, Suecia.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

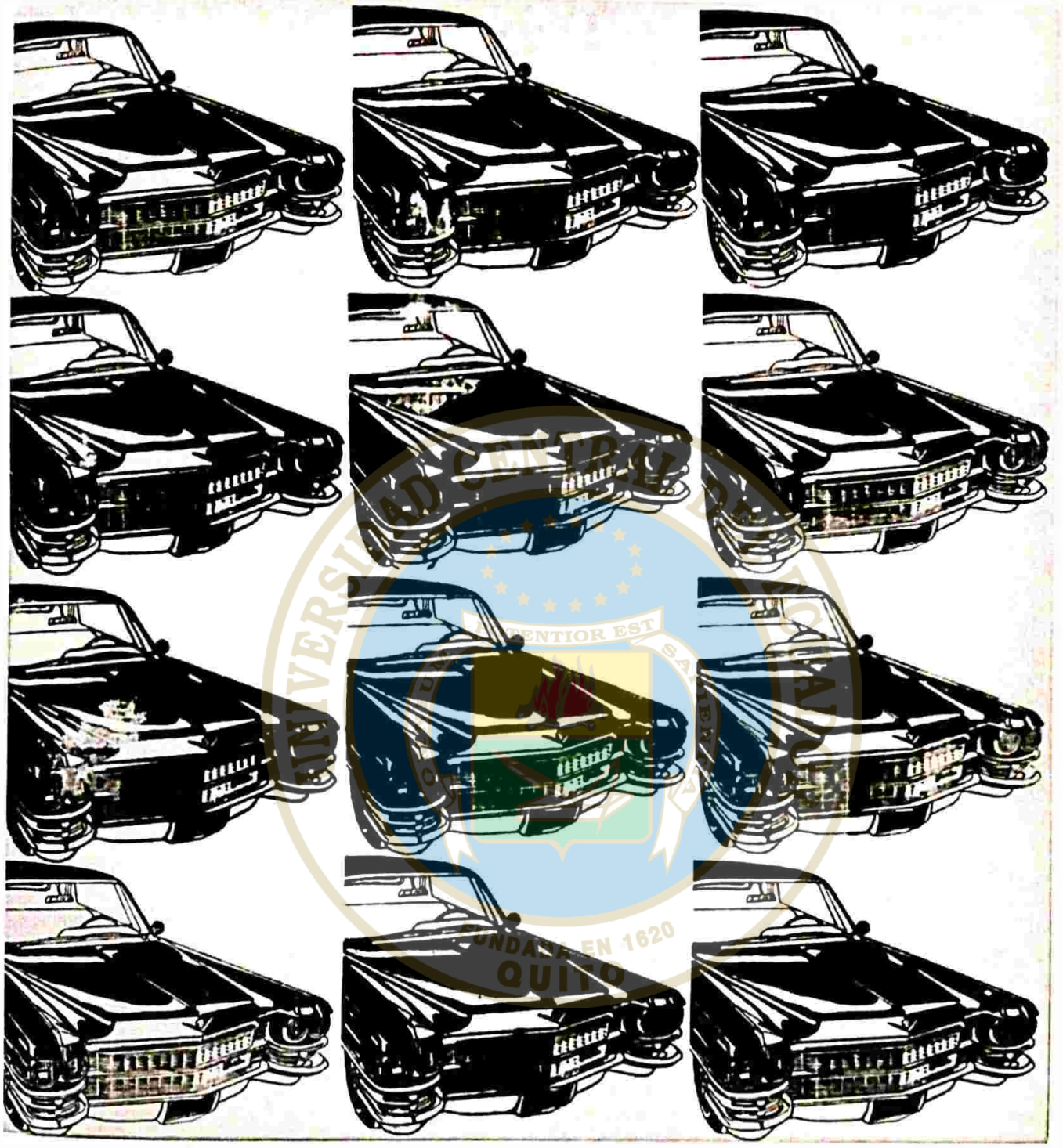
Coche

Las paradojas de la producción en cadena no pasaron desapercibidas a Andy Warhol, como puede verse en su repetición de la calandra cromada de un Cadillac, realizada en 1962. La imagen nos recuerda que el coche más prestigioso de Estados Unidos es un producto para el consumo de masas creado a cientos de millares en las cadenas de montaje. «Me gusta que las cosas sigan siendo iguales siempre», explicó Warhol, quien aprovechó la imagen del Cadillac como equivalente automotor de Marilyn Monroe y Jackie Kennedy, y reprodujo a las tres celebridades en una fila tras otra. A mediados del siglo xx, las altas aletas y las líneas aerodinámicas del Cadillac reflejaban el apogeo del diseño automovilístico. Los autos sustituyeron a los equinos como medio de locomoción insustituible en tan solo una generación. Henry Ford revolucionó aún más la sociedad moderna al reemplazar la producción por encargo con cadenas de montaje gigantescas y al presionar para que se construyeran gasolineras y carreteras en todo el país.

Lo consciente y lo inconsciente de la psique han registrado el impacto del automóvil de innumerables formas. Ahí está su efecto devastador sobre el medio ambiente en todo el mundo: calentamiento global, contaminación atmosférica y acústica, alteración de los hábitats naturales, consumo de petróleo, atascos de tráfico y violencia al volante. Una gran cantidad de individuos pasan sus vidas entre estructuras cerradas y el espacio controlado y aislado de sus coches, desde el que «tiran los tejos» a la naturaleza. Pero el automóvil también está asociado al atractivo sexual, el poder, la velocidad, la agresividad y el «empuje». Proyectamos en él aspectos esenciales de la identidad, o de la máscara. Recibir las llaves del coche en la adolescencia puede representar la consecución de un hito del desarrollo, una evidente capacidad de independencia, de observar las reglas de la carretera y de mostrar sentido común y buenos instintos. Los sueños reflejan una analogía entre los distintos tipos de vehículos y la forma en que la persona vive la vida psíquica, o progresa en el tiempo, según observó Jung (OC, 12:153). El coche representa un ejemplo específico de esto explicado en los detalles. Si, por ejemplo, la persona que sueña está o no sentada firmemente en el asiento del conductor. Si sigue el flujo del tráfico o está en conflicto con él. Si se desplaza con o sin sentido de la orientación. Si hay un sentimiento de confianza y una relación adecuada con la mecánica del coche, o si, por el contrario, resulta difícil pisar el freno, respetar los límites o maniobrar en los cruces. Si quien está sentado al volante no es el que sueña, su identidad puede revelar algo acerca de una fuerza motriz en la psique que actúa ayudando o estorbando la consecución de la consciencia.

El coche, uno de los artículos de consumo más codiciados, es una expresión de *glamour,* de éxito, de llevar un tren de vida a lo grande, de haber «llegado». Los coches y el modo en que los conducimos pueden encarnar tanto el movimiento individual como los valores colectivos, que experimentan modificaciones en función de la manera en que el coche y el conductor ocupan la carretera.





2

1. Sonriendo con gesto ausente, una familia de turistas contempla una árida extensión del extraño interior despoblado de Australia, que ven pasar a toda velocidad por las ventanillas de su coche. El artista australiano John Brack revela el creciente distanciamiento humano de la naturaleza. *The Car*, óleo sobre lienzo, 1955.

2. El éxito llama al exceso, parece querer decir Andy Warhol en *Twelve Cadillacs*, de 1962, una serigrafía encargada por la revista *Harper's Bazaar*.

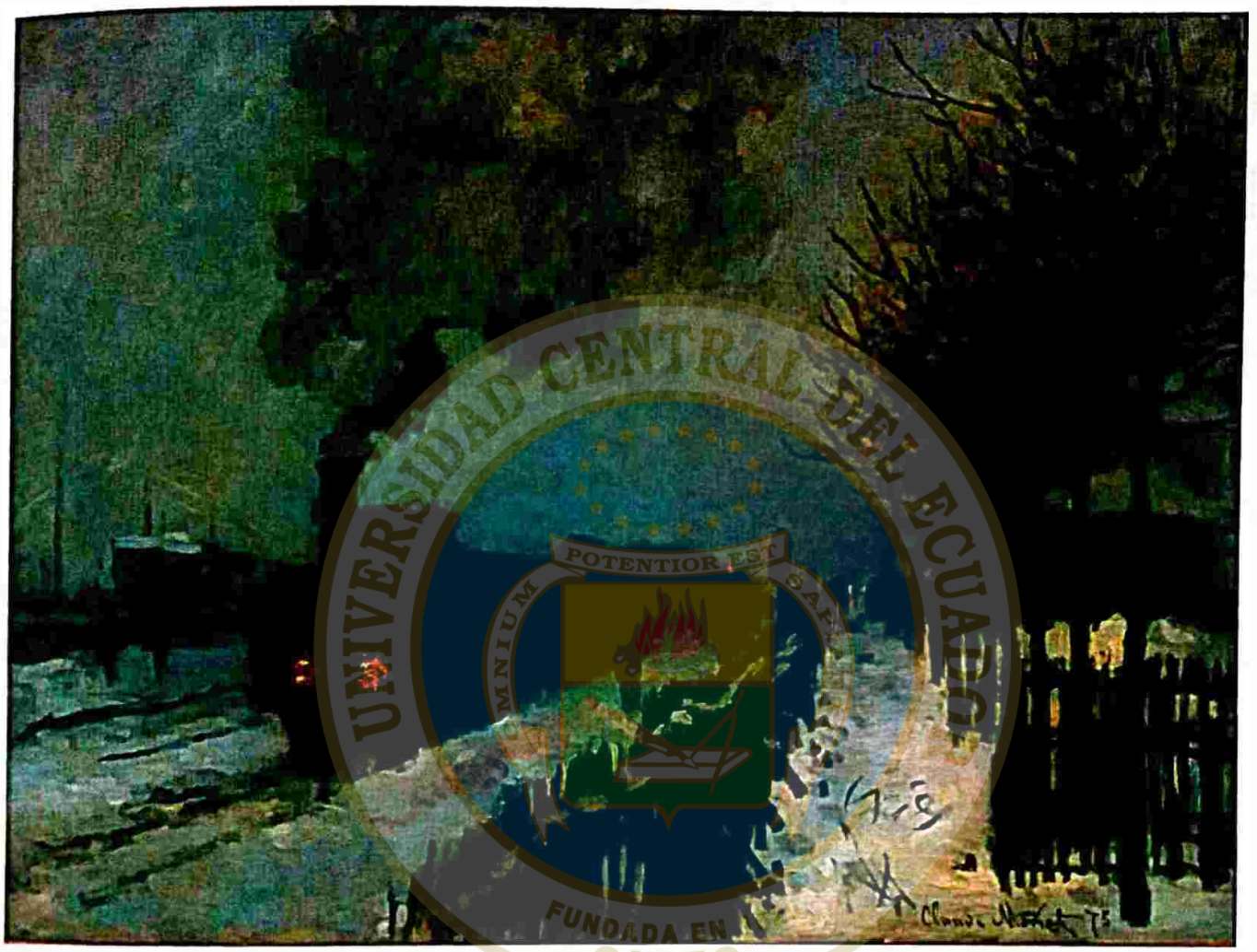
Tren

El tren siempre ha parecido en parte un animal: un toro que resopla, una serpiente que silba, un gran dragón que escupe fuego y se materializa con un prolongado *aullido* anunciador. Bien encaminado por la energía de su locomotora, conecta puntos —a veces a larga distancia— hacia un destino específico. «¡Creo-que-puedo! ¡Creo-que-puedo!», dice la pequeña locomotora de vapor que sí pudo en el clásico infantil; mientras que el insomne novelista Arthur Koestler una vez oyó el mismo traqueteo como «¡Te- lo-advertí! ¡Te-lo-advertí!». Los vagones, separados pero al mismo tiempo unidos, que uno puede recorrer caminando, o en los que puede comer o dormir mientras avanza por nuevos panoramas que cambian sin cesar, han sugerido el movimiento de la vida que ocupa simultáneamente el ahora y la intemporalidad.

Las vías férreas datan de 1550, cuando los mineros alemanes las construyeron como guías para las ruedas de las carretas arrastradas por caballos que transportaban el mineral. La palabra *tren*, derivada del francés antiguo *trahiner*, 'arrastrar', en un principio se refería a un «tren de vagones» propulsado por una máquina; denota la forma en que las cosas se pueden alinear para llevarlas ordenadamente detrás de la energía de la cabeza. Hacia 1825 se inauguraron los servicios de transporte de pasajeros en Inglaterra, a partir de la primera máquina de vapor práctica desarrollada en 1769 por James Watt, que contribuyó así a la Revolución Industrial. En Estados Unidos, el ferrocarril unió las costas oriental y occidental en 1859. Los trenes victorianos, además de nubes de humo negro por el carbón quemado en sus máquinas, nos ofrecían vajilla de plata, ropa blanca inmaculada y melancólicos silbidos que resonaban en la noche. Los aerodinámicos trenes diésel del siglo XX conservaban el encanto de la velocidad pero eliminaron el boato, y los trenes franceses de alta velocidad, que sobrepasan los 553 km/h gracias a la levitación magnética, han hecho de este medio de locomoción una auténtica bala.

El tren combina los últimos avances tecnológicos con un carácter intrínsecamente arcaico, lo cual es una de las muchas razones de que haya encontrado un lugar tan duradero en nuestra psique. Sigmund Freud, que tenía una preocupación compulsiva por los horarios y a menudo llegaba a la estación con una hora de adelanto (Jones, 305), afirmaba que soñar con perder el tren ocultaba el miedo a morir (Freud, 243). La asociación del ferrocarril con el destino o la muerte que se echa encima sin remedio a quien se cruce en su camino se ha cumplido de manera inexorable y se ha explotado en diversas manifestaciones artísticas. Los trenes han transportado todo tipo de mercancías, desde automóviles hasta seres humanos con destino a los campos de concentración. El cine mudo presentaba constantemente a la heroína atada a las vías mientras el tren se abalanzaba hacia ella. Más tarde, las obras maestras de la cinematografía han empleado el ferrocarril para añadir suspense al argumento y en los momentos culminantes. Su aullido se asemeja al de la víctima de un asesinato, o a nuestro horror al presenciar el crimen y, cuando entra con paso majestuoso en un oscuro túnel, sugiere la consumación sexual. El tren encarna una inmensa energía, y las derivaciones de esta; nos lleva a nuestra meta, ya sea puntualmente o con retraso, salvo que lo hayamos perdido. Rara vez se desvía de su camino, y podemos saber la hora que es por su regularidad. Los accidentes ferroviarios suelen ser espectaculares, y evocan igualmente los devastadores descarrilamientos psicológicos. No obstante, para muchos el tren representa sobre todo un vehículo de misterio y magia que, si somos receptivos, puede llevarnos a cualquier parte.

Freud, Sigmund y A. A. Brill. *The Interpretation of Dreams*. Nueva York, 1913. [Trad. esp.: *La interpretación de los sueños*. Barcelona, 1985.] / Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud*. Nueva York, 1953.

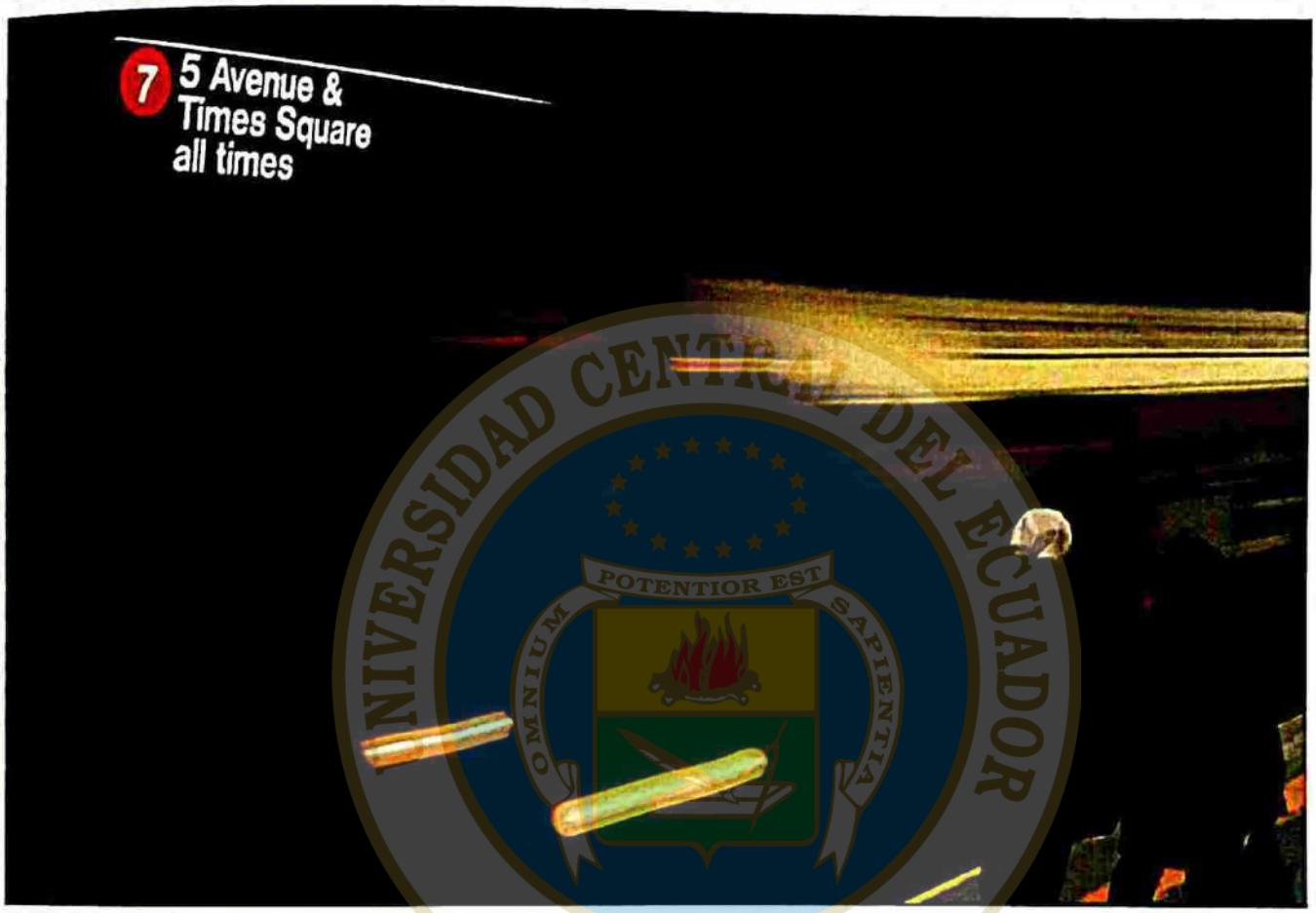


Dejando a su paso un reguero de humo, una locomotora de vapor se aproxima a nosotros saliendo del horizonte velado por la nieve de una época pasada. *Tren en la nieve*, de Claude Monet, óleo sobre lienzo, 1875, Francia.

Metro

Llamamos *metro* al metropolitano, y la imaginación no tarda en asociarlo al submundo. Oscuro y subterráneo, sus túneles nos traen a la memoria cavernas, catacumbas y laberintos. Es un reino aparte al que no podemos entrar excepto descendiendo y pagando un peaje. El torniquete de entrada solo nos permite pasar de uno en uno, fundiendo nuestra individualidad con el organismo colectivo. Los trenes se aproximan a la estación como toros resoplando y se alejan de ella como ágiles serpientes deslizándose en sus guaridas. Hay múltiples rutas y posibilidades, destinos que son familiares o no, el rozar de hombros con desconocidos ubicuos y diversos. Podemos escoger en qué tren montamos, o dejarnos llevar por el azar. El primer metro de la historia fue el de Londres, inaugurado en 1863. Más tarde, la novela de Michel Verne *Un Express de L'Avenir* (Un expreso del futuro) imaginó un veloz medio de transporte de pasajeros entre Inglaterra y Estados Unidos bajo el océano, un concepto aún más osado que el del moderno Eurotúnel que ya conecta Dover y Calais. En la década de 1890, el metro de Londres, o *Tube*, viajaba a diario por debajo del río Támesis. El de la ciudad de Nueva York se inauguró en 1904, como si la estratificación de ensueño de esta ciudad hacia el cielo, con sus enormes rascacielos, requiriese un empujón análogo pero hacia abajo. La construcción de metropolitanos en las grandes ciudades discurrió en paralelo a otro fenómeno del siglo XIX, la fascinación por las energías subterráneas y dinámicas de la psique, el deseo de conocer el significado de los sueños, las motivaciones, las pasiones y los poderes. Los dos movimientos se juntan en las cualidades míticas y fácilmente animadas del metro. Sin embargo, lo que tememos del subsuelo mítico también es aplicable al metropolitano: aislado, tenebroso, lleno de nichos secretos y ratas que corren rápidamente, encerrando el peligro potencial de un atraco o una violación. El tercer raíl electrificado que alimenta los motores de los trenes en la mayoría de las redes de metro existentes puede significar tanto movimiento como aniquilación. Para algunos, las líneas de metro son las arterias subterráneas que bombean la vida urbana, y la conciencia que se expande en muchas direcciones; otros solo hallan en ellas la claustrofóbica sensación de ser engullido por el anonimato y la masa. A nivel global, el metro va a estar cada vez más informatizado, circulará sin conductor e irá equipado con sensores y videocámaras, expresando en mayor medida aún una realidad que es invisible y tiene su propia agencia.

FUNDADA EN 1620 QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin inmutarse por el ensordecedor estruendo de un tren que pasa de largo como un rayo, dos neoyorquinos charlan tranquilamente en las entrañas de la red de metro más larga del mundo. *Grand Central Subway Station*, de Konstantino Hatzisarros, fotografía, siglo XX. Estados Unidos.

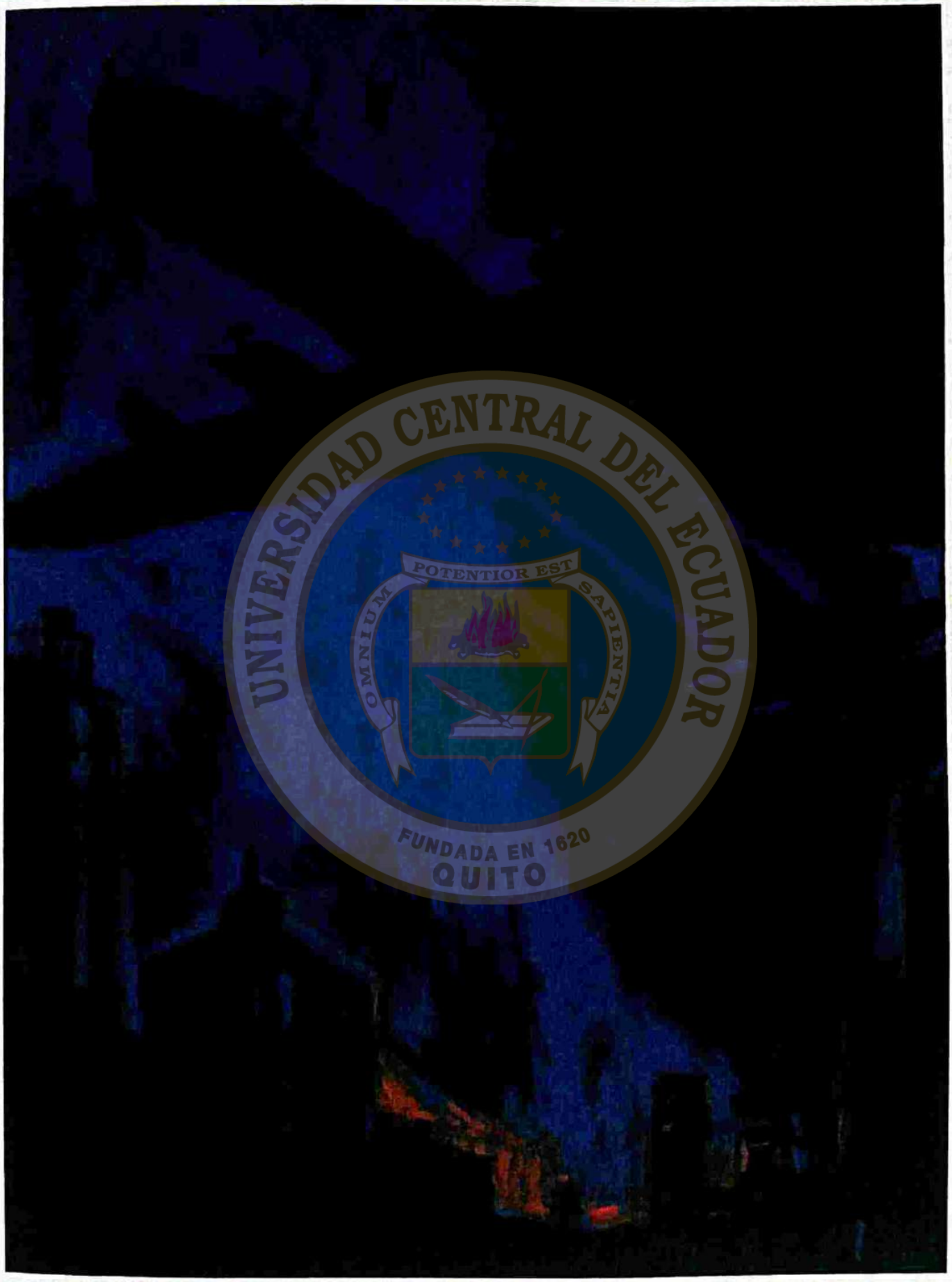
Avión

El avión de Middendorf refleja su inolvidable recuerdo del puente aéreo de Berlín. Esta imagen neoexpresionista traduce los horrores del bombardeo aéreo en una fantasía orgánica del sí-mismo creativo que sobrevive a pesar de la adversidad, que integra la devastación y supera el trauma al darle un significado estético. El sencillo biplano de la Primera Guerra Mundial evolucionó hasta convertirse en el enorme monoplano que puso fin a la Segunda Guerra Mundial. Tan solo una generación antes, los aviadores estaban aprendiendo por primera vez a despegar del suelo en sus inofensivos biplanos. El biplano pronto fue relegado a las exhibiciones aéreas y la fumigación de cultivos, mientras que se equipaba a los monoplanos con potentes motores de reacción. Durante la guerra, los aeroplanos también adquirieron una aureola de misterio: las novias de los pilotos elavaban en las paredes las fotografías de los morros de los aviones y los niños ponían fotos junto a sus cometas en una suerte de romance. Contemplando estas fotografías, aún podemos oír el zumbido del aeroplano de Amelia Earhart desapareciendo en el mismo vacío que atrajo a los primeros aviadores. Lo que había empezado en 1903 como la reinvención de un aparato que Leonardo da Vinci había ideado para que fuera impulsado con los pies pronto se convirtió en las nubes de bombarderos que oscurecen el cielo y los jumbos que transportan millones de pasajeros cada año. Los aeroplanos dirigieron la atención humana hacia los cielos y hacia el espacio exterior, como medio de transporte humano. La psique pronto reflejó estas innovaciones, en sueños que reemplazan a Pegaso con biplazas Piper Cub y los rayos de Zeus con los Ángeles Azules.

Nuestras pesadillas han sustituido los apocalipsis medievales con el terror de los bombardeos, acompañados de las penetrantes sirenas de las alarmas antiaéreas y la tierra que tiembla por las explosiones; o con la moderna preocupación de que un reactor se estrelle contra el suelo. A pesar de lo seguros que son los aviones desde el punto de vista estadístico, los pasajeros ansiosos experimentan las turbulencias o el impulso de los motores como una advertencia de que su ascensión ha violado su lugar natural en la tierra. Los antiguos directores de escena griegos inventaron una grúa denominada *deus ex máchina* para elevar por el aire a los actores que interpretaban el papel de deidades, pero mantenían a los humanos con los pies en la tierra. Pero cuando se calman estos temores, las ventanillas de un avión nos permiten una visión general y objetiva que en otro tiempo fue una prerrogativa reservada a los dioses. Una consecuencia irónica de esta perspectiva sublimada es que estamos tan por encima de la realidad concreta del mundo que, *a diferencia de los dioses*, somos impotentes para actuar sobre ella.

A medida que la aviación se convertía en algo habitual, la ansiedad de perder el vuelo, de que el avión sufriera una avería antes de despegar o incluso de ser atracado o secuestrado en pleno vuelo reemplazó a las metáforas que en épocas anteriores representaban los trenes que han partido sin uno, los caballos cojos y los piratas en el mar. Hoy día, una vez que se han puesto los auriculares y han cerrado los ojos, incluso los viajeros experimentados pueden retornar a los mismos sueños intemporales con vuelos que llevaron a los pioneros de la aviación a montar en la cabina de sus aparatos. El llamamiento de Peter Pan a irse volando a una tierra de fantasía y no crecer jamás alude a nuestro deseo de escapar del tedio y la tensión de la vida terrestre, aun cuando admiremos a la persona «con los pies en la tierra» que se burla de nuestros «vuelos» de la imaginación. Y, sin embargo, el genio legítimo y las innovaciones inspiradas se originan de hecho en la sublimación ascendente de nuestras preocupaciones inferiores, provocada en última instancia por nuestro impulso innato de rescatar las alturas interiores desde las que llegamos «arrastrando nubes de gloria». Entonces nuestro anhelo de volar encuentra sus auténticos pioneros en el vuelo mágico del chamán, en la levitación del yogui y en los veloces ángeles del islam y la cristiandad, reconociendo en el aeroplano que espera para rodar por la pista de despegue un prodigio tan grande como el de esos legendarios prototipos que hicieron de volar una realidad.

Helmut Middendorf, en su cuadro *Airplane Dream* de 1982, vuelve a despertar el trauma ocasionado por la transformación del milagro de volar en un arma de pesadilla.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Barco

El barco de inmediato evoca una travesía y el recipiente o contenedor que nos transporta sobre las profundidades marinas. Su solidez e integridad son importantes, porque suponen una frontera; a veces, entre la vida y la muerte. Por esta razón, en la mayoría de las culturas la construcción naval ha estado rodeada de prácticas rituales, tabúes y supersticiones que tienen que ver con la tensión entre las fuerzas que mantienen la embarcación a flote y las que la sumergirían. La forma básica de cualquier barco es el espacio vacío que contiene, así como la «cavidad» que abre en la superficie del agua; su resistencia depende de esta pequeña incursión en los dominios del agua. La identidad secreta, la relación entre el navío y las profundas aguas que lo mantienen a flote, pero que también pueden hacerlo pedazos, es rica en matices y emocional; un vínculo con nuestra primera travesía al nacer, con el útero —esa cuna que mece y ese arca de salvación— y con nuestra última travesía en la nave de la muerte que «nos conduce de vuelta a los soñolientos ritmos balanceantes y deslizantes de la más tierna infancia, del océano primordial y la noche» (Neumann, 256ss). Así, en calidad de madre o ser amado, el barco se ha experimentado con frecuencia como un aspecto del gran principio femenino cuyos puntos fuertes y vulnerabilidades debe conocer íntimamente el capitán o navegante.

Cruceros, odiseas y viajes: el barco o navío es el vehículo de nuestras peregrinaciones míticas. Los antiguos egipcios imaginaban que el Sol era transportado cada noche en barca por el océano abismal de tinieblas hacia el amanecer y el renacimiento, igual que la consciencia navega por los mares inferiores del sueño. La luna creciente o menguante, cuya curvatura se asemeja a la forma de un casco, se desliza por las negras ondas del espacio con su cargamento de rocío, o es representada como una nave llena de almas que surca las nubes, serena y trascendente. El yo humano navega por lo consciente y lo inconsciente en los barcos de la imaginación, el intelecto, la esperanza, la fe, el coraje, la ilusión y la fantasía, arrostrando las cambiantes corrientes de la psique. Todos nuestros sentidos nos ayudan a luchar contra vientos y mareas, a sondear las profundidades y a orientarnos. Unas veces nos amarran, otras vamos a la deriva; navegamos con la marea, con el viento a favor, o contra la corriente; nos zarandean las tormentas, nos desviamos del rumbo, perdemos el norte, sorteamos traicioneros escollos e icebergs o zozobramos por su culpa. ¿Está el barco en condiciones de navegar? ¿Tiene un ancla o buenos remos? ¿Son proporcionados su tamaño y sus provisiones a las dimensiones de la masa de agua que va a surcar?

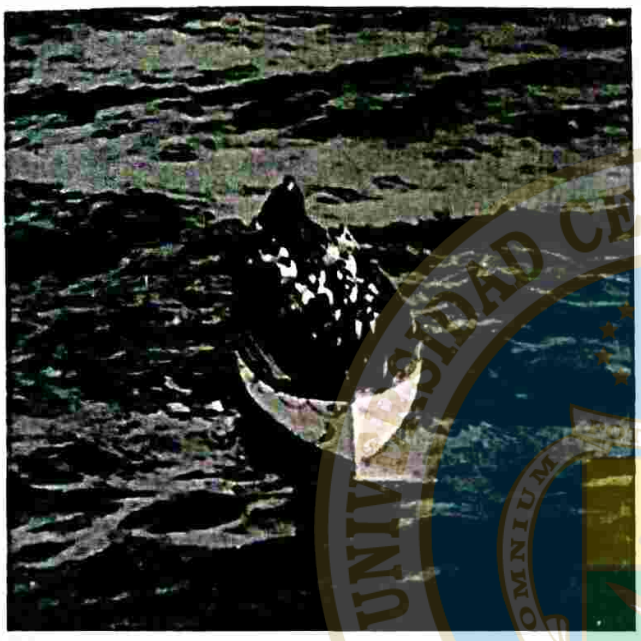
Tan primordial es la idea de la nave que nos mantiene a salvo sobre el oleaje del caos que se han construido casas a su imagen y semejanza; así ocurre con las iglesias cristianas, con la cruz como mástil. El barco denota esas cosas —materiales, espirituales y energéticas— que aparecen de pronto en nuestro horizonte y son arrastradas a la orilla. Veleros, cruceros, acorazados, mercantes, transbordadores, lanchas de salvamento, barcazas, canoas. El barco cargado de mercancías, riquezas inesperadas o los frutos del esfuerzo prolongado. Los buques que transportan las fuerzas del terror, la posesión, la piratería y la guerra. La alquimia describe su obra de procesos psicológicos como una circunnavegación de los cuatro confines de la Tierra, y como un viaje en direcciones opuestas a la vez, sugiriendo un destino de totalidad. Los alquimistas también percibían la obra como una odisea: larga, tediosa, heroica y plagada de peligros. Uno puede perderse con facilidad al atravesar esas aguas desconocidas, puede ser tragado por los seres de las profundidades o puede quedarse estancado. El barco encarna el viaje de la vida, de volver al punto de partida. Y, en casi todas partes, ha significado el último trayecto, el que nos reúne con las aguas del inicio, el que nos cruza a la «otra orilla». Con frecuencia es un viaje solitario, y no siempre es desolador:

¡Paz! ¡Paz!
¡Ser mecido por el Infinito!
Stanley Kunitz, *The Long Boat*

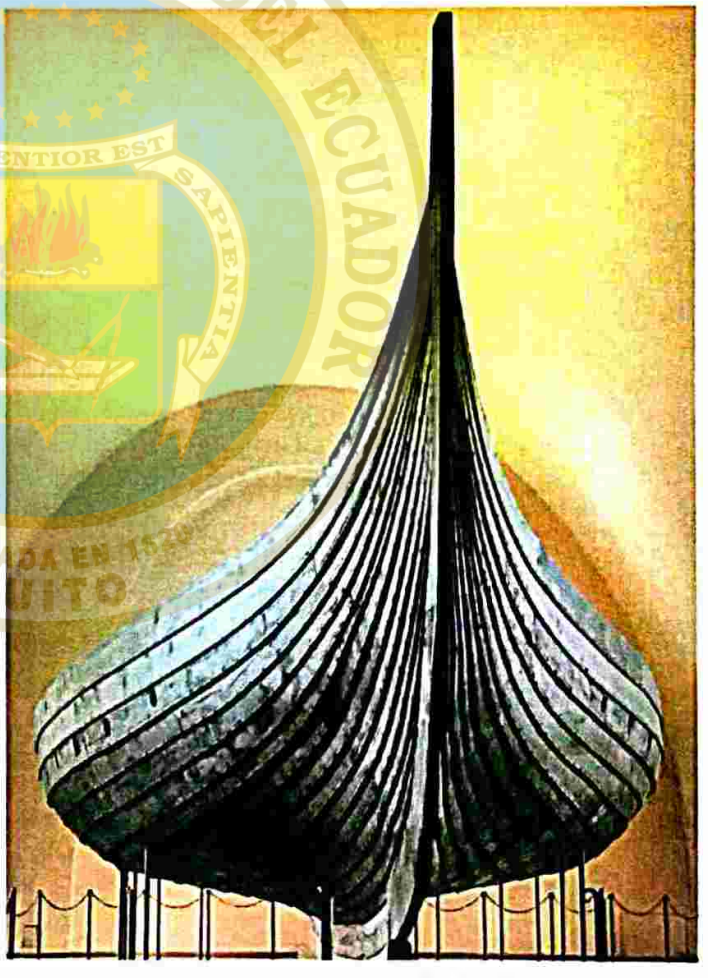
Neumann, Erich. *The Great Mother*. Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre*. Madrid, 2009.]



1



2



3

1. Con el *Udyat* (ojo de Horus) que todo lo ve cerniéndose en lo alto, la barca del Sol realiza su viaje marítimo nocturno hacia el amanecer. Del *Libro de los muertos de Hor*, papiro, c 300 a. C., Egipto.

2. Una lancha salvavidas transporta pasajeros supervivientes del hundimiento del trasatlántico *Titanic*, fotografía, 1912.

3. Este barco vikingo con quilla en forma de media luna se encontró en Gokstad; c siglo IX d. C., Noruega.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Naufragio

... un valeroso navío,
cargado seguramente de criaturas nobles,
se hizo pedazos.
Shakespeare, *La tempestad*, 1.2.8-10

Un barco es zarandeado por las olas, con el mástil partido en dos como si fuera un palillo de dientes, mientras los miembros de la tripulación, de quienes solo se ven las cabezas, son tragados por el mar. El brazo en alto de uno de los marineros se parece a la pata de un cangrejo, como si este hombre a punto de morir estuviera siendo reabsorbido por la oscuridad prehumana y su cuerpo se viese reducido a servir de alimento para las criaturas de las profundidades.

La palabra *naufragio* despierta en nosotros el terror del olvido, del absoluto fracaso del navío que nos lleva en el encuentro con los mares de la vida y la furia de sus vientos y oleaje. Entre las primeras iniciativas organizadas de la humanidad, tal vez la más arriesgada haya sido construir barcos para cruzar vastas y peligrosas masas de agua; un reflejo no solo de los cuerpos celestes que viajan eternamente por el abismo del oscuro firmamento nocturno, sino también del yo mismo, que misteriosamente navega cada noche sobre las profundidades inconscientes de la psique para despertar a la luz del día siguiente. Si una nave con las velas desplegadas que se desliza majestuosa por la superficie del mar evoca esperanza, liberación, salvación, exuberancia y el espíritu heroico e intrépido de la humanidad, entonces el naufragio es su derrocamiento: un símbolo de inundación, de infortunio, de la ira de los dioses, del aterrador descenso por las agitadas aguas del caos o por el insondable abismo de la muerte.

El hundimiento de buques como el «insumergible» *Titanic* se convierte en un ejemplo moral de las consecuencias de la inflación humana. El naufragio suele representarse como un calvario, una dura prueba de fe o de valor, la derrota de un oponente, el conflicto entre las ataduras del deber y la voluntad de sobrevivir. Pero también tiene que ver con colisiones con el destino, peligros invisibles y nieblas cegadoras. Simbólicamente, el barco —que está diseñado para hacer frente a los rebeldes elementos de la naturaleza— ha sido el símbolo de un sistema, vehículo o medio hacia la transformación. El proceso psicológico a menudo toma prestadas las metáforas navales: fijar una meta y hacer rumbo, orientarse con relación al centro; el mítico viaje del héroe que representa la circunnavegación consciente de los aspectos inexplorados de la personalidad. El barco ha sido durante mucho tiempo una analogía de un todo que depende de la cooperación de las partes y es gobernado por un capitán. La filosofía clásica describía el cuerpo humano como una nave en la que el timonel es el alma que razona. Se representa al Estado como un barco en el que los buenos ciudadanos cooperan para asegurar su bienestar. Se compara la Iglesia cristiana con un barco cuyo mástil es la cruz o la torre. El naufragio, entonces, sugiere una nave que es arrastrada por un torbellino de energías al que no puede resistirse, o un navío cuya estructura es inherentemente inestable o se destroza contra las mortíferas rocas de las actitudes malvadas, por el mal liderazgo del capitán o por la incompetencia o la anarquía de la tripulación.

Como lo atestiguan los mascarones de proa femeninos, el barco puede ser una proyección del útero que contiene y protege. El naufragio es sentido —y temido— como una derrota o una traición maternal: el vientre que se convierte en tumba, el ataúd que transporta el alma náufraga cada vez más abajo.

Esta ilustración del pasaje de un manuscrito de *La divina comedia* representa el naufragio como una consecuencia del orgullo desmedido. Dante relata la historia de la transgresión por Odiseo de las fronteras del conocimiento humano establecidas por los dioses, quienes provocan un torbellino que hace naufragar su barco. Infierno XXVI, c 1400, Italia.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Camino / Carretera

«¡Sígueme!», dice la carretera que tenemos por delante, y eso hacemos, seguros de que otros ya la han recorrido antes. Incluso cuando no podemos ver el terreno con claridad la carretera es nuestra guía y compañera, y nos da la seguridad de que con el tiempo llegaremos adonde deseamos.

Sin embargo, según el libro de Job de la Biblia hay «una senda que nunca la conoció ave ni ojo de buitre la vio» (Job, 28:7). El pájaro que vuela en las alturas ve la autopista, la vereda de senderismo, todas las rutas físicas; pero no el camino simbólico, no la senda de la sabiduría. Tal camino simbólico puede ser una idea o práctica religiosa como el Camino Óctuple del budismo o el Tao de Lao Tse, «una fuerza recora natural que lleva a la realización de todas las cosas» (Smith, 1053), o puede expresarse mediante la sentencia de Jesús «Yo soy el camino, la verdad y la vida» (Juan, 14:6). «La palabra *camino* significa tanto una vía física como un método [...] el camino cristiano para alcanzar el cielo es "seguir a Cristo", con una doble imaginería de seguir sus pasos y de aceptar su mensaje» (MM, 16:2145).

Pero la imagen de la senda puede también aparecerse a cualquiera que esté perdido y desconcertado en un sueño sobre una carretera o sobre unas piedras pasaderas, sugiriendo que *hay* un camino que seguir, un rumbo, aun cuando el individuo no sepa todavía cuál es. En esencia, camino implica dirección. Frente al caos y a la sensación de que los acontecimientos de la vida son arbitrarios, nos ofrece algo lineal, una insinuación de sentido.

En muchas culturas de los indios americanos el camino ha sido desde hace mucho una imagen del modo de vivir correcto (Gill, 256). En otros sistemas religiosos se hace énfasis en dos sendas o rutas opuestas: a la fácil con frecuencia se opone otra que es angosta y difícil, que es la correcta, a que hay que escoger. El Camino Medio del Buda es la excepción que confirma la regla: no es ni la vida llena de lujos ni la de ascetismo y sufrimiento. Nuestro lenguaje encarna este simbolismo. Sea cual sea la situación, uno puede ir por el buen camino o puede irse a paseo.

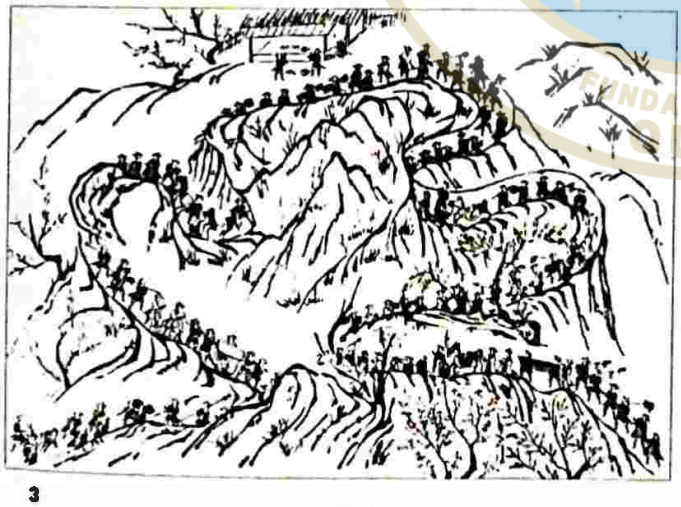
Pero el camino puede también representar simplemente el curso natural de la vida de uno, con toda su belleza, sus cambios de dirección y su destino final: la muerte. Unos lo entienden como la senda del deber; otros, como el camino franco de la aventura, la liberación y la libertad; y los hay que opinan que es el deambular sin rumbo del nómada que le conduce de vuelta a sus orígenes. En nuestra época se hace énfasis en seguir el propio camino. Ahí reside el potencial de la individualidad, pero también el peligro del egocentrismo y el orgullo ciego. La tarea del héroe, el genio y el profeta es aventurarse en lo desconocido, donde no hay caminos, y eso puede tener como resultado el descubrimiento de una nueva ruta para la trastabillante humanidad.

Gill, Sam D. e Irene F. Sullivan. *Dictionary of Native American Mythology*. Nueva York, 1994. / Smith, Jonathan Z. (ed.). *The HarperCollins Dictionary of Religion*. San Francisco, 1995.





2



3

1 Una carretera, al igual que un dedo que señala, conduce al viajero hacia lo desconocido. *The Road West*, de Dorothea Lange, fotografía, 1938, Estados Unidos.

2. Walt Whitman describe la carretera abierta como «el largo camino marrón ante mí, llevándome al lugar que elija». *Winter Road I*, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre lienzo, 1963, Estados Unidos.

3. Una procesión de japoneses serpentea por un camino de montaña. *Procesión de Maeda, daimio de Kaga, cruzando un paso de montaña*, tinta sobre papel, periodo Edo (1615-1868), Japón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tejeduría/Hilado

La urdimbre fue tejida al mediodía,
la trama en la casa del alba,
el resto en el vestíbulo del sol.

Un vestido de oro tejido para la luna,
un velo trémulo para el pequeño sol.
Una canción estonia (Neumann, 228)

Más lluvia con nieve está siendo tejida
en estos grandes telares de principios de invierno.
Zbigniew Herbert, *Canción*

Un pájaro —el tejedor de nidos— está posado en un árbol enfrente de una serena tejedora maya, tal vez la propia diosa lunar Ixchel. Un simple telar hecho con dos ramas une el árbol y la mujer, que usa el cuerpo para comunicar la tensión apropiada a la urdimbre. En muchas culturas, el travesaño superior del bastidor se denomina *viga del cielo* y el inferior representa la tierra, como si entre ambos se estuviera tejiendo la creación. En el antiguo mito, Ixchel era una araña que segregaba el hilo con su cuerpo y los humanos aprendieron de ella el arte de la tejeduría. Cada mañana sus telas aparecen sobre la tierra, tan mágicas como las gotas de rocío que las cubren. Cuando los zuñi ven un bello tejido, dicen: «¿Tocaste la telaraña?» (Wilson, 297).

En todos los mitos, el arte de tejer se originó en el mundo divino; por eso siempre debe haber algún defecto en el dibujo, para recordarnos la imperfección de todas las criaturas. Aracné, una joven y desdichada tejedora, aprendió esto por las malas: fue convertida en araña por haber ganado en un concurso a Atenea, la diosa griega que enseñó a los humanos a tejer y todos los demás oficios. Los arácnidos, la familia de las arañas, aún llevan su nombre.

Al estirar las fibras enmarañadas de vegetales o animales y retorcerlas se obtiene un hilo continuo. El cruce de dos juegos de hilos perpendiculares —llamados *urdimbre* y *trama*— es el principio básico de la tejeduría. Con estas simples técnicas se producen telas de tal complejidad que la tejeduría se convirtió en una imagen del misterio de la existencia. Es el cruce del tiempo y el espacio, donde los mundos visible e invisible están entretejidos, donde cada forma creada se convierte en un hilo del gran tapiz de la vida. Es el cruzamiento de la unión sexual, y en el que los «tejidos» del cuerpo fetal son creados en el útero materno (Neumann, 227). Tejer, por tanto, significa crear, fabricar algo a partir de la propia sustancia de uno. En un ritual norteafricano, la bendición que recita la tejedora cuando corta los hilos de la tela terminada es la misma que la que emplea la comadrona cuando corta el cordón umbilical de un recién nacido (DoS, 1093).

La tela recuerda al lenguaje en muchos sentidos. Las palabras forman la sintaxis de manera similar a como los hilos forman el tejido. *Texto* y *textil* comparten la misma raíz, que significa 'tejer'. En el mito dogón, el tejer y el hablar se combinan de manera poética para formar una cosmología coherente. La boca y las cuerdas vocales de su ancestro Nommo eran un telar del que no solo salían palabras, sino también telas. El pueblo dogón se refiere al telar como el «discurso secreto» y dice que «estar desnudo es estar sin palabras» (Ginzberg, 261; Peek, 454). Los dibujos del tejido son una forma de narrativa en la que la tejeduría, como la canción, imparte inmortalidad. En *La Odisea*, las mujeres adquieren su voz al tejer. Helena, «la del huso de oro», teje las escenas de la guerra de Troya, y convierte su tapiz en un poema épico. Penélope da largas a sus pretendientes destejiendo subrepticiamente todas las noches lo que había tejido durante el día. Cuando sus hogares acaban volviendo a la normalidad, estas tejedoras se convierten en hilanderas y producen el hilo para que otras mujeres tejan sus propias historias (Pantelia, 495-497).

En el poema nórdico *Völuspá*, una vidente canta la historia del mundo, y la poesía, como la magia, es un «tejer, hilar, anudar, atar y unir» (Neumann, 305). Estas son las actividades de las Nornas, las hilanderas del destino que se sentaban en las raíces del árbol del mundo en la antigua Escandinavia. Sus nombres (Urd, Verdandi y Skuld) son variaciones del término *ocurrir*. Las Moiras griegas también eran cantoras, según Platón (p. 617). Eran Cloto, «hilandera», que hila la hebra de la vida; Láquesis, «la que distribuye», que la mide, y Átropos, «inevitable», que decide cuándo cortarla. El destino, el hilo de la vida, es un periodo determinado de tiempo, largo o corto. El hilo, como el tiempo, se estira. Todo lo que es regido por el tiempo está sujeto a cambios y, por tanto, al destino. La Luna mide el tiempo (y el destino) mientras cambia de nueva a llena, en correspondencia con la menstruación de las mujeres (palabra que,



Un sencillo telar está atado entre un pájaro posado en un árbol y una tejedora, tal vez la diosa maya de la luna Ixchel. El vínculo entre la tejeduría y el ave es antiguo: hay pesas de telar neolíticas con signos y rasgos aviarios. En una serie de tablillas de terracota griegas está representado un búho con brazos humanos que hila lana (Gimbutas, 67-68). La relación entre el mundo divino y el mundo natural está en el núcleo del poder transformador de la tejeduría. En sentido negativo, la materia se convierte en la telaraña de Maya, que esconde el reino diviao. Figurilla de terracota, c 600-800, isla de Jaina, Campeche, México.

como *mes* y *mensurar*, procede de la misma raíz latina). Los ritmos de la naturaleza recuerdan el vaivén de la lanzadera, el movimiento giratorio del huso. Y todo empieza con un solo hilo, como nos dice Platón (p. 616), enrollado en el huso del cosmos giratorio que es sostenido en el regazo de una mujer, que crea el destino del mundo hilándolo.

En las mareas de la vida,
en la tempestad de la acción,
subo y bajo en oleadas,
me agito de un lado para otro.
El nacimiento y la sepultura son un mar eterno,
una trama cambiante, una vida candente que
voy tejiendo en el veloz telar del tiempo,
para hacerle a la divinidad su manto viviente.
Goethe, *Fausto*

Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess.* San Francisco, 1989. [Trad. esp.: *El lenguaje de la diosa.* Oviedo, 1996.] / Ginzberg, Marc y Lynton Gardiner. *African Forms.* Milán y Nueva York, 2000. / Neumann, Erich. *The Great Mother.* Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre.* Madrid, 2009.]. / «Text» y «Textile», en *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, 1987. / Pantelia, Maria C. «Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer», *The American Journal of Philology*, 114:4, 2009. / Peek, Philip M. y Kwesi Yankah. *African Folklore: An Encyclopedia.* Nueva York, 2004. / Platón, Edith Hamilton y Huntington Cairns. *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters.* Nueva York, 1961. / Wilson, Eddie W. «The Spider and the American Indian», *Western Folklore*, 10/4, 1951.



2



3



4

2. Según el pueblo dogón de Malí, la boca y las cuerdas vocales de sus antepasados dioses formaron un telar, que produjo tanto las telas como las palabras. Tejido de algodón, África.

3. En esta imagen de la Virgen María con huso e hilo se revela la estructura arquetípica: «Ella se convierte en la diosa hilandera del destino y su hijo, en el tejido de su cuerpo» (Neumann, 233). Del Maestro de Erfurt, óleo sobre tabla, siglo XV, Alemania.

4. Una mujer tallada en marfil sosteniendo la rueca y el huso; su propio cuerpo esbelto es fusiforme. Encontrada en los cimientos del Templo de Artemisa en Éfeso, griega, siglo VII a. C., Turquía.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA ES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Costura

La fotografía *Georgia O'Keeffe* de Alfred Stieglitz sugiere con elegancia la esencia de la costura: el «trabajo manual» creativo que une las telas. Las agujas más antiguas que se conocen, de hueso afilado, indican que el hombre empezó a coser hará unos treinta mil años (Weichao, 1:19). Los dedos humanos salieron de la oscuridad de la vida inconsciente para inventar una herramienta rudimentaria a fin de unir con tendones las pieles de animales para abrigarse. En los cuentos de hadas y la mitología, la costura a menudo representa el paciente proceso que conduce, puntada tras puntada, a la redención, que zurce el tejido rasgado del alma o remienda la situación embrujada. La costurera y el sastre son las encarnaciones psíquicas de lo humildemente heroico, del detalle y la repetición; los seres lo bastante sabios como para coger las puntadas de la totalidad potencial. La costura elabora intrincadamente las prendas con las que se viste una cultura, evocando de manera simbólica la indumentaria de la máscara social y de la individualidad, la ilusión y el estilo; y reflejando pautas sociales de las que se extirpa cualquier forma que discrepe de la experiencia. La costura es a un tiempo el tedio del trabajo a destajo en una cadena de montaje y el lujo de la moda. Pero no todo es coser y cantar: también es arte y diseño, los precisos puntos del cirujano, la sutura de heridas. En sus orígenes, nos vincula tal vez a la poética idea del cuerpo como ropaje del alma, a la rueca de la vida y a los hilos del destino.

Weichao, Yu (ed.). ***A Journey into China's Antiquity.*** Pekín, 1997.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO





2

1. Aguja, hueso, unos dieciocho mil años de antigüedad, China.

2. *Georgia O'Keeffe*, de Alfred Stieglitz, fotografía, 1920, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Caza

En los albores de la consciencia humana, un cazador paleolítico acecha a un avestruz con arco y flechas. El antílope del fondo sugiere que hay abundancia de presas, o es una invocación mágica. La figura femenina está en actitud ritual, y hay una línea que conecta sus genitales con los del hombre. Puede representar a su mujer, cuya observancia de los rituales y tabúes afecta a la productividad en la caza del varón.

Los antiguos grabados rupestres como este, que está en Argelia, evocan la caza primordial como una realidad difusa e instintiva de interconexión en la que los humanos, los animales, el paisaje y las invisibles fuerzas sobrenaturales participan en la depredación de la naturaleza. Hay afinidad, incluso una secreta identificación, entre el depredador y la presa, y puede darse una inversión de los papeles. La fuerza, la ferocidad y la esencia del ser cazado y muerto se asimilan al ingerir su carne y su sangre, al hacer ropa con su piel o sus plumas y al emplear sus huesos en armas y utensilios. Los chamanes, que cuando están en trance pueden metamorfosearse en animales, solían mediar en la relación entre su grupo de cazadores y el mítico Señor o Señora de las Bestias, que permitía o denegaba la caza. Las energías chamánicas también se aplicaban a importunar y propiciar los espíritus animales, y a enviar, penetrar, hechizar y atraer el objeto de la caza.

La convergencia entre lo natural y lo sobrenatural al cazar se ha perpetuado en innumerables mitos y cuentos, donde la caza inicia una búsqueda heroica que simboliza las maravillas y las duras pruebas de la renovación y la individuación. La persecución de una bestia rara y esquiva (o bien altamente destructora), vislumbrada en un bosque encantado, arrastra al héroe o la heroína a viajes, aventuras, peligros y luchas, al aislamiento y la soledad, al rescate de princesas o príncipes cautivos, al hallazgo de un tesoro o la conquista de un reino. O, en el polo opuesto, a sufrir heridas, desorientación o derrotas. Tales cuentos evocan procesos en la psique por los que unos valores nuevos y fascinantes se intuyen *in potentia* y se persiguen con ahínco hasta su integración consciente, que transforma el alma de la cultura o individuo. Aquí, el cazador experto es el emblema del conocimiento de los espacios desiertos y de la capacidad de encontrar y alcanzar la meta.

Sin embargo, el aspecto sombrío de la caza reside en el hecho de que, desde el inicio de su evolución, el ser humano, con su número y sus armas, se convirtió en el depredador más mortífero de la tierra, y a menudo mata de forma indiscriminada y en exceso. Cazar no es solo garra e instinto de supervivencia, sino también el ansia de dominio, el placer de un deporte sangriento y el deseo de trofeos. La desigualdad entre cazador y cazado puede trascender cualquier posibilidad de acuerdo. El ser humano también ha aplicado la cinegética a la caza de talentos, el regateo y las búsquedas de trabajo y casa; a detectar enfermedades y encontrar criminales; a localizar y destruir objetivos; a las guerras de bandas, la depredación sexual, el acoso y el asesinato en serie. La unidad oculta entre cazador y presa sugiere nuestra vulnerabilidad a factores psíquicos que, si se vuelven compulsivos, pueden perseguirnos y cogernos, a veces incluso matarnos.





2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 *Caza del ciervo*, atribuido a Huang Zongdao, rollo de mano, c 1120, China.

2. Transcripción de un grabado rupestre encontrado en un yacimiento prehistórico del sur de Argelia, en el que un cazador persigue a un avestruz. Aquí, la caza es concebida como una convergencia de fuerzas interrelacionadas, tanto naturales como sobrenaturales.

Siembra

Cómo arde el Amor al sembrar la semilla
y en la espera de ese nacimiento anticipado
cuando, mientras la tierra es manchillada con
malas hierbas,
el robusto plantón con su cuerpo arqueado
se abre paso y se libera de los terrones.
Robert Frost. ***La siembra de la semilla***

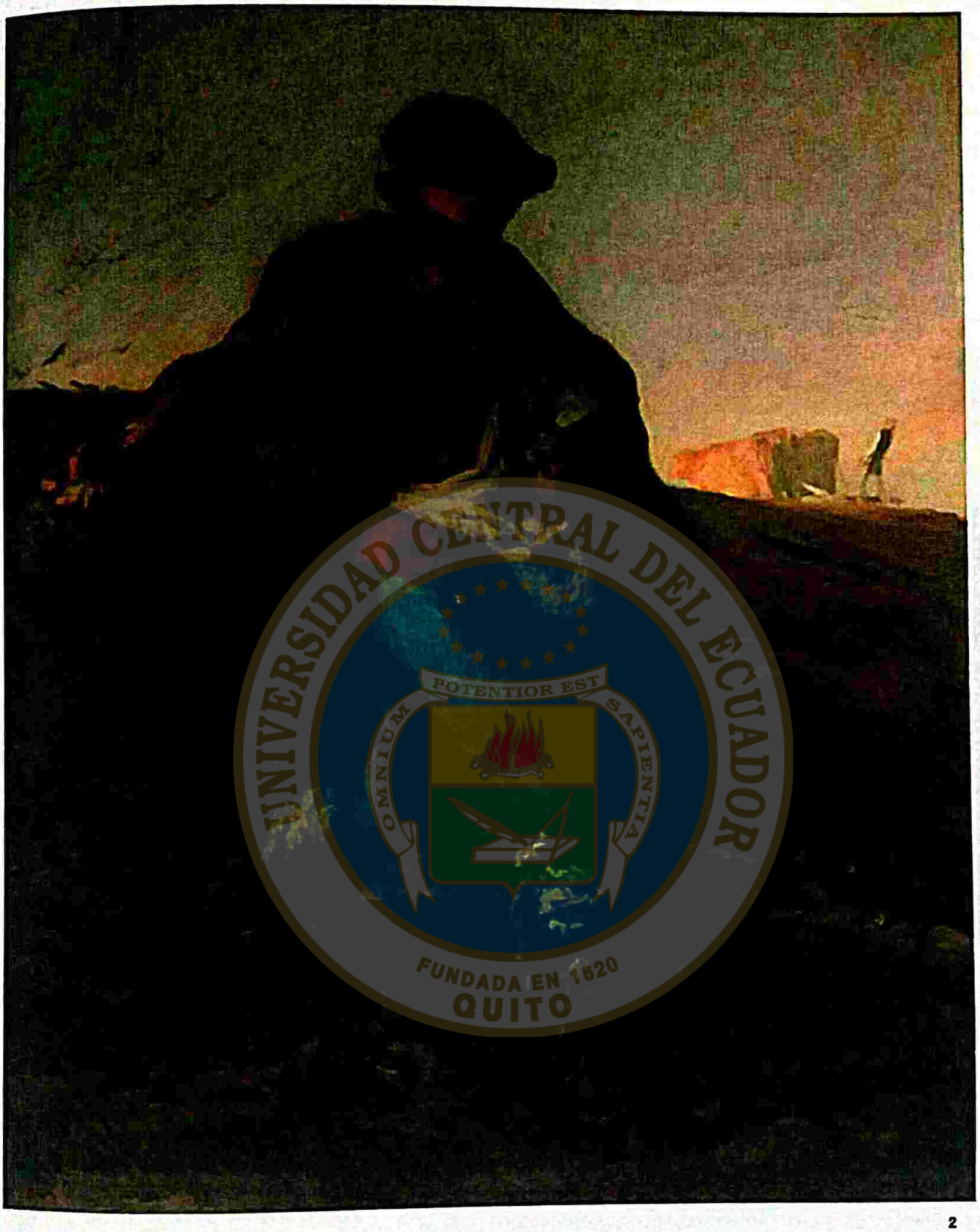
En una de las colaboraciones más antiguas entre el ser humano y la naturaleza, *El sembrador* de Millet recorre su campo a grandes zancadas, esparciendo en los surcos de la tierra las semillas que extrae de una bolsa. Vital y potente, podría muy bien personificar el robusto plantón.

La siembra de las semillas evoca la procreación de todo tipo. Los primitivos rituales de fertilidad eran formas de magia simpática para contribuir a la germinación en la tierra; o, en otras versiones del rito, se creía que la abstinencia concentraba la potencia en el suelo sembrado. La naturaleza tiene multitud de formas de dispersar las semillas, que han sido imitadas por el ingenio humano.

Se da la paradoja de que la incubación de la semilla es invisible porque está enterrada, por lo que se ha asociado desde tiempos remotos al fruto «muerto» que renace en el cielo eterno de la naturaleza: «De cierto, de cierto os digo que si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda solo, pero si muere, lleva mucho fruto» (Juan, 12:24). Del mismo modo, la alquimia creía que la «materia muerta» y putrefacta que se enterraba daba origen al oro, cuya obtención era la meta de la obra. No obstante, en realidad la semilla no muere. Preservada por desecación, tan solo está latente y sin usar oxígeno, en un estado de muerte aparente. Tampoco la siembra es realmente plantar, sino más bien el acto de repartir las semillas esperando que arraiguen en suelo receptivo. La parábola del sembrador empleada por Cristo en Mateo 13 refleja el hecho de que el agricultor depende de que caiga buena semilla en buena tierra y sea bendecida por la lluvia y el Sol. Del latín *semen*, o 'simiente', derivan los vocablos *inseminación* y *seminario*, donde las palabras e ideas son sembradas en las mentes receptivas. El *logos spermatikós* griego es la fuente de la creación, y sembrar las semillas del espíritu en la tierra del cuerpo lleva a los dos a una unión potencialmente fructífera.

No obstante, aunque hasta cierto punto recogemos lo que hemos sembrado, no hay garantía de que las semillas germinen, ni de la clase de fruto que darán. Las sociedades y los individuos han sembrado las semillas del odio, los prejuicios, la violencia y el descontento, así como las del cambio y el futuro. Las antiguas culturas propiciaban a los dioses con sacrificios animales y humanos para asegurar la abundancia, o se guiaban por calendarios de siembra determinados por las influencias planetarias. El alquimista sembraba las semillas de la obra solamente en «tierra blanca foliada», la «ceniza» que representaba la penosa incineración de la escoria para revelar el oro de nuestra propia sustancia. Para sembrar hay que soltar la semilla y hay que desprenderse también de la ilusión de que uno puede controlar el resultado.





2

1. Hombre sembrando grandes semillas en suelo arado. Del manuscrito *Atalanta Fugiens* (Fuga de Atalanta), de Michael Maier, 1617, Alemania.

2. Las diminutas semillas, imagen de la fecundidad, se recortan contra el horizonte al ser esparcidas por la fuerte mano del hombre que siembra la tierra. *El sembrador*, de Jean-François Millet, óleo sobre lienzo, c 1850, Francia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Minería

Las capuchas y la apariencia juvenil de los dos mineros en la curiosa ilustración de un texto alquímico los identifican con criaturas míticas como los elfos, cabiros, enanos y dáctilos. Estos seres de carácter voluble eran pequeños, invisibles y misteriosos como los impulsos creativos del inconsciente, que pueden guiarnos en la prospección de nuestras profundidades y señalar, si somos respetuosos —o si no las ocultamos—, ricas vetas de potencial. En la mitología, tales criaturas son los hijos o los ayudantes de los divinos herreros, metalúrgicos y alquimistas asociados a la transformación de la materia baja en lo que es precioso e incorruptible y está formado a conciencia. Sirven a la Gran Madre en su función de naturaleza material, viven en sus emblemáticas montañas y guardan sus riquezas minerales.

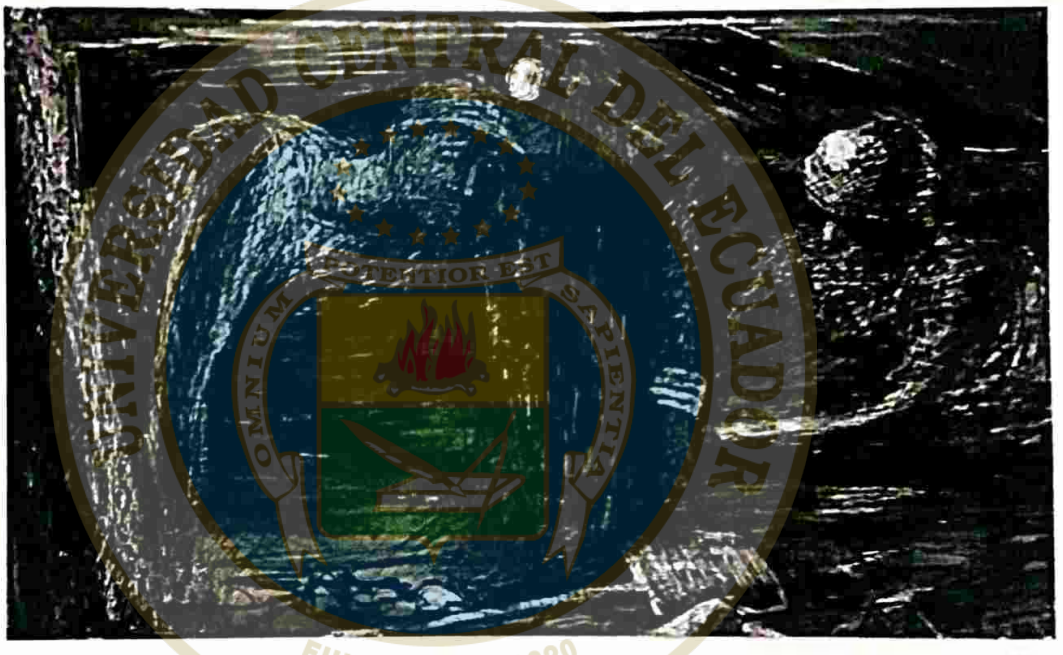
Aunque la imagen alquímica no capta las duras realidades de la minería, sí transmite en parte su trasfondo psíquico, que durante tanto tiempo ha cautivado nuestra imaginación. La minería es el arte de extraer tesoros del mineral en bruto: resistentes metales para armas y herramientas, fuentes minerales de calor y energía, gemas que adornan coronas, diamantes que centellean en anillos de boda, oro que reluce como rango, riquezas o inmortalidad. El ser humano percibió en las entrañas de la Tierra los estratos minerales que marcan los distintos niveles de la existencia y el residuo del pasado enterrado. Los metales de las profundidades se asociaban a las lumbreras celestes y los planetas, reuniendo el arriba y el abajo; como la plata y la Luna, el oro y el Sol, el cobre y Venus, el hierro y Marte. El reino subterráneo era un recinto marcado por la presencia sobrenatural y sagrada de espíritus, dioses, fantasmas y ancestros. Los antiguos entendían las profundidades terrestres como un vasto útero materno donde se gestaban los embriones de mineral y maduraban adquiriendo un estado perfecto con el paso infinitamente lento del tiempo geológico. Las admoniciones y ritos religiosos limitaban la excavación de minas, al verla como una transgresión del suelo numinoso y al mismo tiempo una colaboración humana con la naturaleza en un proceso «obstétrico» (Eliade, 43ss). La mina era la matriz vaginal de la que uno extraía el feto mineral y aceleraba su crecimiento en el útero artificial del horno de fundición, igual que el calor de la incubación psíquica acelera los procesos de cambio psicológico.

En nuestras fantasías está la insinuación de que incrustado en la madre naturaleza hay algo de inmenso valor, eterno, divino y luminoso. A lo largo de los siglos, el potencial negativo de tales ideas se nos ha aparecido en imágenes de codicia compulsiva, minas agotadas y montañas desfiguradas, en los rostros cansados y sucios de los mineros, en las agobiantes horas que pasan en una oscuridad claustrofóbica con riesgo de explosiones, hundimientos y silicosis. Para los alquimistas —y para sus homólogos que ahondan en la psique— la minería resuena como un oscuro descenso, una labor afanosa y subterránea, y la posibilidad de descubrir filones de oro. La psique también se puede excavar con una actitud de explotación y provecho propio, una incautación improcedente de sus recursos naturales. Cuando se trabaja la materia profunda a la ligera o con brutalidad se puede dejar la personalidad desfigurada e infructuosa. En los recovecos del interior de la psique, la conciencia es vulnerable a los fenómenos desorientadores, los giros equivocados, los hallazgos espurios y los aterradores hundimientos de sus defensas. Por eso los alquimistas aprendían a buscar orientación en los homúnculos, los imaginarios hombrecillos «de metal» que conocen bien las regiones profundas, respetan la grandeza de la naturaleza y son maestros de la oportunidad.

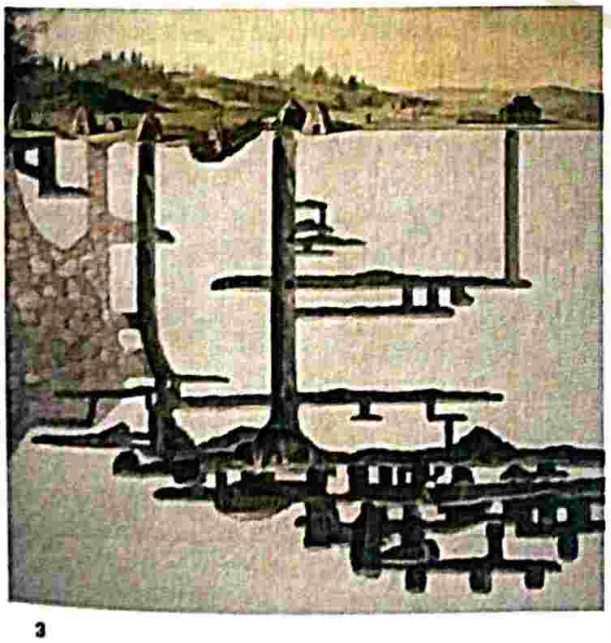
Eliade, Mircea. ***The Forge and the Crucible.*** **Chicago, 1978. [Trad. esp.:** ***Herreros y alquimistas.*** **Madrid, 2001.]**



1



2



3

1. Dos mineros excavan la materia primordial, la masa de mineral en bruto donde está escondida la piedra perfeccionada. *Prima Materia*, manuscrito iluminado del texto alquímico *Aurora consurgens* (El Despertar de la Aurora), principios del siglo XVI, Alemania.

2. Henry Moore era hijo de un ingeniero de minas y se crió en una comunidad minera. *At the Coal Face: Man Fixing Prop* (En el tajo de carbón: hombre fijando puntales), de Henry Moore, dibujo, 1942, Inglaterra.

3. ¿Un audaz descenso en busca del tesoro o una violación de la naturaleza? *Mina de plata de Sala*, detalle, de Johan Philip Korn, pintura, siglo XVIII, Suecia.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Alfarería

Hace diez mil años ya existían alfareros. Esta actividad primordial aparentemente era un dominio exclusivo de la mujer, un misterio de carácter sacral, potente, peligroso y tabú. En algunas culturas, a las mujeres —especialmente a las ancianas— se las consideraba hechiceras por naturaleza; se creía que contenían en sus genitales el mismo fuego inherente al leño que, al frotarse contra otro, se convierte en llama. Antes de que hubiera herreros o alquimistas, el alfarero ejercía el control del fuego: con el calor de las brasas, controlaba el paso de la materia de un estado a otro, endurecía con la transmutatoria intervención de las llamas las formas dadas a la arcilla fresca (Eliade, 79, 80). Redondas y huecas, hechas de la misma tierra con la que se identificaba a la Gran Diosa en todas partes, las vasijas de barro cocido de los primeros alfareros eran representaciones y atributos de ella como el útero cósmico que contiene, protege, gesta, nutre, regala y da a luz. Los dedos primordiales modelaban «vasijas-madre», urnas con el rostro de pájaro y los ojos enarcados y vigilantes de la deidad, cántaros con la forma del pecho femenino, tinajas cubiertas de senos o panzudas, como una mujer encinta, algunas con un círculo en el centro que significa el ombligo del mundo (Neumann, 122ss).

Más tarde, pero aún en la Antigüedad, algunas culturas imaginaron ceramistas míticos, dioses creadores unas veces femeninos y otras masculinos, como el egipcio Jnum, quien modelaba con arcilla al ser humano antes de que el aliento divino le infundiera la animación y la existencia psíquica, igual que la llama acaba de formar la vasija. Mientras algunos de estos divinos creadores modelan con las manos las formas del universo, otros se valen del torno de alfarero. El alquimista del siglo XVII Michael Maier compara el torno con el círculo que describe el Sol en su rotación, «la lustrosa arcilla modelada por el torno y las manos del Supremo y Todopoderoso Alfarero» hasta formar la sustancia terrenal en la que se manifiestan los dorados rayos del sol (OC, 12:470). El simbolismo del divino ceramista y la vasija material nos recuerda el aspecto «de barro» de nuestro ser y su divina chispa, así como la tensión psicológica entre ambos. Así, por ejemplo, dice el profeta Isaías: «Vuestra perversidad ciertamente será reputada como barro de alfarero. ¿Acaso la obra dirá de su hacedor: "No me hizo"? ¿Dirá la vasija de aquel que la ha formado: "No entiende"?» (Isaías, 29:16). O el atormentado Job: «Tus manos me hicieron y me formaron, ¿y luego te vuelves y me deshaces? Acuérdate de que como a barro me diste forma, ¿y en polvo me has de volver?» (Job, 10:8-9). El alfarero figurado de la alquimia intuía una función psíquica que puede reunir de manera creativa los elementos opuestos de la personalidad, lo que está definido y lo que es fluido, y atemperarlos en un horno de procesamiento interior, el calor afectivo que consolida la materia en una vasija que el fuego ya no puede romper. «Aprende del trabajo del alfarero, que aúna lo húmedo y lo seco», enseñaba Maier.

Aún hoy, este arte parece mágicamente elemental. ¿Son las manos humanas amasando la tierra, recordándose a sí mismas modeladas por la naturaleza? ¿Es la interacción entre la tierra, el agua, el aire y el fuego? ¿Es la sensación de que, así como el «aliento» ardiente nos da vida física y espiritualmente, hay también algo vivo en la vasija cocida? Las formas y simetrías primigenias del cosmos son su inspiración; nos vinculan con fuerzas veneradas desde tiempos ancestrales y cargadas de *mana* divino y con la magia animal y vegetativa. A su vez, las vasijas de cerámica han contenido, ocultado y escanciado todo lo que es vital y sagrado: sangre sacrificial y ofrendas rituales, flores ornamentales, semillas para la siembra, grano de la cosecha, frutas, hierbas y especias, comida y bebida, agua para beber y para las abluciones.

Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. Chicago, 1978. [Trad. esp.: *Herreros y alquimistas*. Madrid, 2001.] / Neumann, Erich. *The Great Mother*. Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre*. Madrid, 2009.]



1



2

1. En esta fotografía de hace un siglo, una ceramista india americana del pueblo hopi exhibe sus materiales y sus mercancías, incluidos cacharros ya acabados junto con arcilla fresca y leña para cocer los nuevos recipientes. En su tradición, los secretos de este arte pasaban de madres a hijas.

2. Jnum, el dios creador con cabeza de carnero del antiguo Egipto, forma el cuerpo y el alma-*ka* de un monarca en su torno de alfarero. La diosa Hathor extiende el anj, el símbolo de la vida, hacia el nuevo ser. Dibujo de un relieve mural, casa del nacimiento, Templo de Amón, Mut y Jonsu, Tebas, XVIII Dinastía (1539-1295 a. C.). Egipto.

Rey/Reina

Al igual que sus predecesores en el trono de Egipto, se consideraba al faraón Micerino como el hijo adoptivo del dios solar Ra. Se creía que en esa misma ocasión Isis amamantó al *ka* de Micerino, o divina fuerza vital y poder procreador, y que el regazo de la diosa fue el primer trono del faraón (Wilkinson, 33). Entre sus prerrogativas reales estaba el matrimonio con su hermana, la reina Jamerernebty. En la corona que lleva en la cabeza hay una pluma de Maat, la diosa del orden cósmico, que significa la responsabilidad del monarca de establecer un orden similar en el reino.

Toda cultura tiene su propia versión del rey y la reina. Son las «testas coronadas» de un pueblo, tradicionalmente, individuos elevados a esa categoría por tener un *mana* muy desarrollado o singular, una personalidad superior o bien poderes o habilidades esenciales para el bienestar de la tribu. Reflejan lo que hay de soberano en la psique del individuo o la sociedad, los principios y creencias que predominan. El que estos principios estén en parte bajo el dominio del consciente y en parte bajo el del inconsciente se refleja en la ambigua naturaleza del rey o la reina. Aunque son humanos, se aproximan a los dioses. Están vinculados, en la esfera celestial, a las lumbreras divinas, al Sol y la Luna, y, en la esfera terrenal, a dos metales preciosos, el oro y la plata, que encarnan las sustancias solar y lunar. La majestad es señalada por el trono y por la corona o tocado, que sugiere la corona de rayos del sol, o sus relumbrantes alas o el ojo que todo lo ve. El rey posee el orbe y el cetro, que significan su primacía sobre el reino mundanal, y se cubre con el manto enjoyado, que sugiere el brillante firmamento (OC, 14:II, 1). El castillo diamantino del soberano y sus florecientes jardines simétricos evocan el mándala o el recinto sagrado que circundan el centro inviolado. A menudo, sobre todo en la Antigüedad, el rey o la reina asumían el papel cuasi sacerdotal de mediar entre las dimensiones mundana y supramundana.

Desde siempre se ha percibido al rey y la reina como la fuente mágica de la productividad y prosperidad de la tierra; el rey, en particular, se identifica con el vigor, la potencia sexual y el orden; la reina, con los atributos de la amada madre, incluidos los valores y virtudes que inspiran a un reino (o a un individuo) para alcanzar la grandeza. El que tales poderes decaigan de manera inevitable —es decir, el que los gobernantes y los principios rectores envejezcan, enfermen y mueran— alimentó fantasías míticas sobre la esterilidad y renovación de la monarquía. En muchos cuentos de hadas la reina muere, no tiene hijos, es secuestrada o reemplazada por otra malvada, lo que sugiere que alguna cosa relacionada con lo femenino o con la naturaleza salió mal. En las leyendas medievales artúricas, el herido Rey Pescador del Castillo del Grial debe ser redimido para que su reino vuelva a ser física y espiritualmente viable. En la Antigüedad, la idea de que el monarca debe morir para que haya regeneración se ritualizaba en el sacrificio anual del viejo rey por el nuevo, reflejando así el drama de la luz y la oscuridad en el solsticio. En la mitología, a menudo hay un periodo de caos durante la transición. El viejo rey desciende al inframundo y se disuelve en lo elemental, la fuente de renovación, lo que eclipsa el orden cósmico de manera temporal. Entonces las energías primarias e instintivas quedan fuera de control: se representan como serpientes que invaden la tierra, o como seres humanos que vuelven a la anarquía hasta que se establece el nuevo gobernante.

La alquimia adoptó estos temas para transmitir una intuición sobre la renovación psíquica: cómo los factores psíquicos dominantes que ya no favorecen la adaptación sufren la muerte del «viejo rey» en la forma de inmersión, incineración y descomposición de la materia de la que surge el nuevo rey. Otra imagen de la muerte y regeneración del rey era la cópula del Rey Sol y la Reina Luna, una unión del consciente y lo inconsciente por la que ambos se funden y cambian irrevocablemente, acabando con el viejo orden. Así, la conjunción se describía como un abrazo mortal que también era la «concepción» de la piedra filosofal, los albores de un nuevo orden, el centro regulador de la personalidad.

Incluso ahora, tras nuestra fascinación por los monarcas y su opulencia ceremonial está el reconocimiento de que preservan un vínculo perdido con algo regio, algo más grande que la esfera familiar del yo en nuestro interior. Los campos psíquicos que rodean las figuras del rey y la reina siempre han activado tensiones, anhelos y búsquedas, donde lo alto y lo bajo son igualmente agentes de resolución. Porque, en las historias, a veces es un humilde súbdito quien tiene el sentido común o el instinto necesarios para cumplir el cometido u ofrecer ayuda al soberano para que el debilitado reino se reponga. Y, en ocasiones, la hazaña es de la figura regia, que hace el sacrificio esencial o logra regresar del exilio.

Wilkinson, Richard H. *Reading Egyptian Art.* Londres, 1992. [Trad. esp.: *Cómo leer el arte egipcio.* Barcelona, 2004.]



1



2



3

1. El faraón Micerino (2532-2504 a. C.) y su consorte dan un paso ceremonial dentro de su reino con el sereno porte de dioses, aunque el modo en que ella le coge por el brazo y la cintura es enteramente humano. Escultura de piedra, Egipto.

2. Rama, una encarnación hindú de Dios, recostado en su trono al lado de la reina Sita, mientras su hermanastro Lakshmana les refresca con un abanico de plumas de pavo real. El dios-mono Hánuman masajea los pies del monarca, que, por regia costumbre, nunca deben tocar el suelo (MM, 12:1572). Pintura sobre papel, India.

3. El matrimonio alquímico del rey y la reina condensa un proceso psicológico que comienza con una hostilidad inicial entre los opuestos (el Sol y la Luna) y acaba en una unión armoniosa (las manos de los recién casados se unen), todo ello dirigido por un espíritu mediador (la paloma). Xilografía del texto alquímico *Rosarium philosophorum* (El Rosario de los filósofos), 1550, Alemania.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Guerra/Guerrero

Cuando el antiguo filósofo griego Heráclito escribió que «la guerra es la madre de todas las cosas, la reina de todo», estaba usando la guerra como metáfora del choque de opuestos universal que rige los procesos naturales de cambio. En el campo de batalla cósmico puede haber tablas temporalmente cuando las fuerzas opuestas alcanzan la estabilidad, pero si siempre prevaleciera el dominio de una faceta sobre la otra, el mundo —desde el punto de vista del filósofo— llegaría a su fin.

En sentido literal, la guerra provoca un cambio profundo, para bien o para mal, en la escala de valores de un individuo o una nación. En términos psicológicos, evoca la tensión radical entre opuestos, que a veces estalla en un conflicto abierto que, si su furia no es aniquiladora, puede engendrar en última instancia un proceso dinámico. Las energías radicalmente contradictorias que la guerra constela, se evocan mitológicamente en el matrimonio de Ares, el odiado y temido dios de la guerra, con Afrodita, la diosa del amor. Sus vástagos Fobos (Pánico) y Deimos (Terror) reflejan las aterradoras emociones de la psique del guerrero, que en los extremos de la guerra pueden anular la humanidad del adversario dando lugar a atrocidades tan antiguas como cuando Aquiles arrastró a Héctor con su carro de guerra, o tan modernas como My Lai o Abu Ghraib. Pero la guerra también puede fomentar un sentido de la fraternidad, la lealtad y el sufrimiento compartido que no tiene paralelo en tiempo de paz. Muchos de los que han estado en la guerra experimentaron una vitalidad de lo más intensa debido a la incesante proximidad de la muerte. Otros, en cambio, fueron engullidos por la vorágine.

Probablemente no hay nadie que no haya soñado con la guerra, con esa «confusión» o «discordia», de acuerdo con el significado de la palabra germánica *werra*, de donde procede nuestro término *guerra*. Soñamos con sangrientas batallas entre ejércitos por lo general desconocidos, lo que sugiere un conflicto violento entre tendencias contrarias dentro de nosotros, a menudo inconscientes. En el sueño podemos formar parte de un bando o del otro, o de ninguno, y a pesar de todo estar en la línea de fuego. En ocasiones incluso aquellos que nunca han sido soldados sueñan con serlo, con necesitar la disciplina, el valor y la resistencia castrenses para pasar por una dura prueba o completar una tarea particularmente difícil. A veces, asimismo, vivimos como si nuestro territorio psíquico estuviera bajo la ocupación de un ejército hostil; mientras que nuestra sustancia más auténtica se impone raras veces y lo hace a escondidas, relegada a la «resistencia» clandestina. Otras veces, los ejércitos de liberación llegan en el momento crítico para liberarnos de la tiranía de las fuerzas atrincheradas.

Si prestamos atención de un modo consciente al conflicto de nuestro interior sin «interferir con la irritante racionalidad—observó Jung—, los opuestos, por el mero hecho de que están en conflicto, se unirán de manera gradual y lo que parecía muerte y destrucción se acomodará en un estado latente de concordia», en el que se gestan nuevos valores y actitudes dominantes. En cambio, si la furiosa guerra de elementos en la psique individual simplemente se proyecta inconscientemente en un huésped adecuado, tal vez se desencadene «desde el comienzo la sed de sangre y el delirio homicida» (OC, 14:II, 174).



1



2



3

1. Un soldado australiano se adentra agachado en la ciega incertidumbre de una cortina de humo durante la batalla de El Alamein, en el desierto del norte de África, Segunda Guerra Mundial.

2. Soldados en miniatura hallados en la tumba de Mesehti, gobernador de Asiut, madera pintada, XI Dinastía, c 2000 a. C., Egipto.

3. La diosa Durga es representada aquí con armas que le salen de la cabeza en señal de ferocidad. Escultura de bronce, c siglo II a. C., India.

Prostituta

De pronto, en la amable niña se reveló la mujer, una inquietante mujer que con toda la impulsiva locura de su sexo abre las puertas del ignoto mundo del deseo. Nanà seguía sonriendo, pero con la mortífera sonrisa de una devoradora de hombres...
Émile Zola, *Nanà*

Yo soy la venerada y la despreciada.
Yo soy la puta y la santa.
Biblioteca de Nag Hammadi, *El Trueno. Mente Perfecta*

Hoy encontramos a quien ejerce la prostitución, sea hombre o mujer, en las calles —tanto en las naturales como en las sobrenaturales de la mente—, llamando con señas, satisfaciendo el deseo, quizá rapaz, sin protección, ofreciendo servicios profesionales que no resisten la luz del día. A lo largo del tiempo, la prostituta común o «profana» es una marginada, y a lo largo de la historia ha sido castigada con la lapidación, la marca con hierro candente, la prisión o la muerte, mientras que sus clientes suelen salir impunes. Es una fuente de vergüenza y de salvación: como «la puta con corazón de oro», lleva la mancha del pecado expiable, o, como María Magdalena, se santifica al renunciar a su sexualidad. En cambio, la prostituta sagrada —al menos idealmente— es una figura vital del culto religioso y la iniciación sagrada, que sirve a un aspecto de la Gran Diosa del amor y lo encarna: Ishtar, Afrodita, Inanna, Cibeles, Isis o Shakti. A veces se representaba a Ishtar como una prostituta llamada «la que todo lo acepta». Quienes son ajenos a sus sagrados misterios también la consideran inconstante, lasciva e indigna; pero, como escribe Esther Harding: «Como era una diosa debe actuar de acuerdo con su naturaleza; y su naturaleza es tal que, cuando ama, ha de darse por entero. Porque, como la Luna, no puede ser poseída. Es para siempre virgen» (Harding, 161). Celebrada como carnalidad extática aunque sigue estando eternamente intacta, es una fuente de gracia interna que se renueva constantemente. Espíritu y materia, de lo sublime a lo salvaje, se unen en su ser como un alma viva.

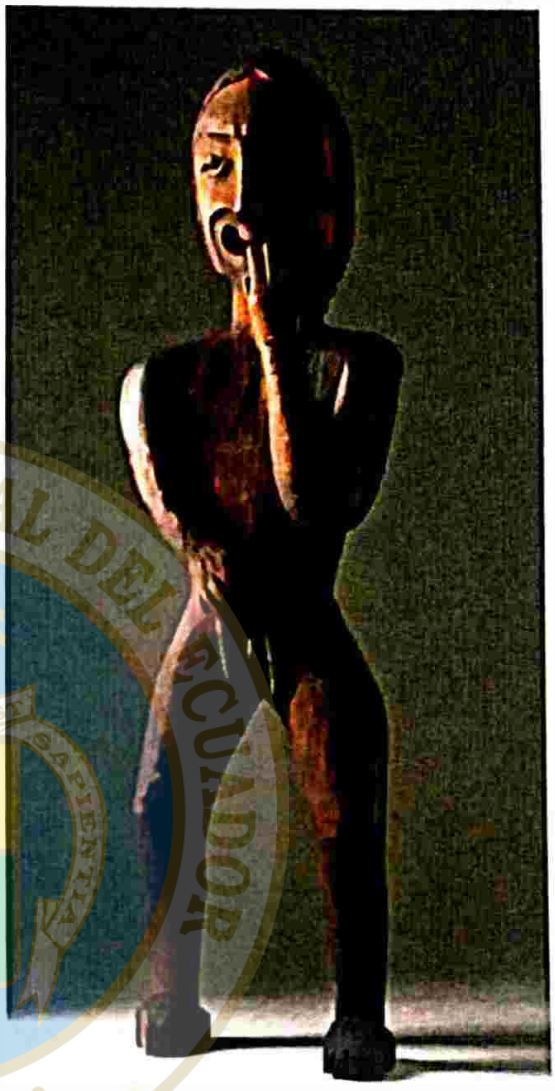
La actividad sexual como culto era probablemente un aspecto esencial de las antiguas religiones que veían a la Gran Diosa como un misterioso poder vital que generaba y regeneraba con carácter cíclico. Las antiguas prostitutas sagradas de Oriente Próximo practicaban ritos de santo matrimonio con su rey. Gracias al acto sexual, el sagrado matrimonio de la diosa y su consorte daba fertilidad a la tierra y la vida, y se regeneraba por la transferencia de sagrado poder femenino al soberano. También había rituales de prostitución sagrados como iniciación sexual de las jóvenes. Parece que en el templo de Afrodita de la antigua Babilonia se sentaban chicas jóvenes esperando que un hombre, un desconocido, arrojara una moneda al regazo de una de ellas como ofrenda a la diosa a cambio del privilegio de desvirgarla.

Por muy sagrada que fuera la prostitución en la Antigüedad, en nuestro mundo contemporáneo o nuestra conciencia no hay posibilidad de que exista, en sentido literal, sin mezclarse con las fuerzas del poder y el comercio. Con todo, es la diosa, anhelante y devoradora, quien está detrás de la prostituta como factor psíquico y forma simbólica. La prostituta es un personaje oscuro y liminar. El arte y la realidad la representan de pie junto a una farola, vislumbrada en una ventana, adorada en el templo. Uno la encuentra en su interior libre de roles domésticos y de moral. Funciona como el recipiente de los deseos más íntimos, transmite al cuerpo los anhelos vehementes y a veces peligrosos del alma en forma de carga y atracción eróticas sin trabas. La prostituta es a menudo un ser comprensivo, joven o gastado, tímido o sórdido, que evoca la vulnerabilidad del cuerpo o la psique a la coacción, el rapto o la degradación. En el polo opuesto, representa la promiscuidad y la depredación. La prostituta se materializa y adquiere un carácter destructivo siempre que desoímos nuestros valores, pasiones y dones más profundos a cambio de poder, dinero o satisfacción momentánea. Sin embargo, también podemos ser guiados por su imagen a un territorio más íntimo de eros y deseo, y ver la importancia de explorar lo que hay de marginado y sombrío en nosotros; o lo que nos falta por conocer y aquello a lo que nos sentimos atraídos de manera irrevocable.

Harding, M. Esther. *Woman's Mysteries, Ancient and Modern*. Nueva York, 1972. [Trad. esp.: *Los misterios de la mujer: simbología de la luna*. Barcelona, 2006.]



1



2



3

1. En el siglo XX, estas prostitutas de París se convirtieron en mujeres de vida alegre en una cultura que se fragmentaba poco a poco, y en la que hacer la calle era solo un mal social. *Prostitutas*, fotografía, c 1900, París, Francia.

2. Una figura Kwakwaka'wakw de los indios kwakiutl, tallada con el fin de ridiculizar a la familia de una mujer que se ha hecho prostituta. Con el creciente asentamiento de los blancos y la propagación de la sífilis entre la población nativa, la prostitución se convirtió en una «profesión» común y quedó asociada a la brutalidad, la destrucción del círculo de dones, la contaminación y la muerte. Madera, siglo XIX, Columbia Británica.

3. La mujer en la ventana era un motivo familiar asociado a la diosa como prostituta. *Ishtar Kilili* (La que se asoma a la ventana), placa de marfil, fenicia, siglos IX-VIII a. C., Nemrod, norte de Irak.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mendigo

... un miserable y viejo mendigo,
que se apoyaba en su bastón
y cubría su cuerpo con vestidos que daban pena.
Homero, *La Odisea*, XVII

Como el fatigado Odiseo cuando retorna disfrazado a Ítaca, el desaliñado mendigo de Goya se ve reducido a lo que lleva en su espalda encorvada y a las monedas que le echan en el sombrero. Su lastimosa figura nos lleva a preguntarnos: «¿Quién eres?, ¿cómo llegaste a tan extrema situación?, ¿dónde están tus amigos y tu familia?».

Al principio, el bastón del mendigo era un palo de color blanco, y distinguía a las personas obligadas a abandonar sus tierras, a los prisioneros de guerra y, como la bandera blanca, a aquellos que se rendían (Biedermann, 36). La figura del pordiosero aún implica el abandono forzoso de recursos vitales. Como significa necesidad, despierta en nosotros reacciones intensas, a menudo defensivas; nos identificamos con sus estrecheces o nos distanciamos de ellas.

Míticamente, los dioses y héroes a veces se disfrazan de mendigos. Li Tieguai, uno de los Ocho Inmortales chinos, asume la forma de un pordiosero lisiado para sanar con benevolencia (MacCulloch, 8:120). Siva, como el Mendigo Supremo, expresa su realización del tiempo, su intemporal inmensidad. Desnudo, esquelético, libre, con la cabeza cortada del creador Brahma en una mano y un cuenco de limosnas en la otra, vaga por el mundo expiando la decapitación de su padre (Kramrisch, 286-287). Como Odiseo, el abrumado rey Lear lleva la máscara del mendigo, catando así la humildad y poniendo a prueba la fidelidad de sus allegados. Los mendigos sagrados de la India y los santos mendicantes de Occidente encarnan la liberación del yo, la sencillez, la pobreza elegida y la devota confianza en la divina providencia.

En términos más destructivos, podemos arruinar aspectos esenciales de nuestra psique, en una suerte de abandono de uno mismo. Lo que rechazamos de nuestro carácter puede revelarse en los personajes arruinados de nuestros sueños: indigentes inexpresivos, ancianas en harapos, niños desamparados y animales sin amigos. La imagen del pordiosero aparece en el espacio entre la autosuficiencia imaginada y nuestra experiencia de las adversidades que nos abruman.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism.* / Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, 1993.] / Kramrisch, Stella. *The Presence of Siva.* Princeton (Nueva Jersey), 1981. [Trad. esp.: *La presencia de Siva.* Madrid, 2003.] / MacCulloch, J. A. *The Mythology of All Races.* Boston, 1932.





2

1. Siva, el *Mendigo Supremo (Bhiksatanamurti)*, escultura de cobre, siglo XVI, Nepal.

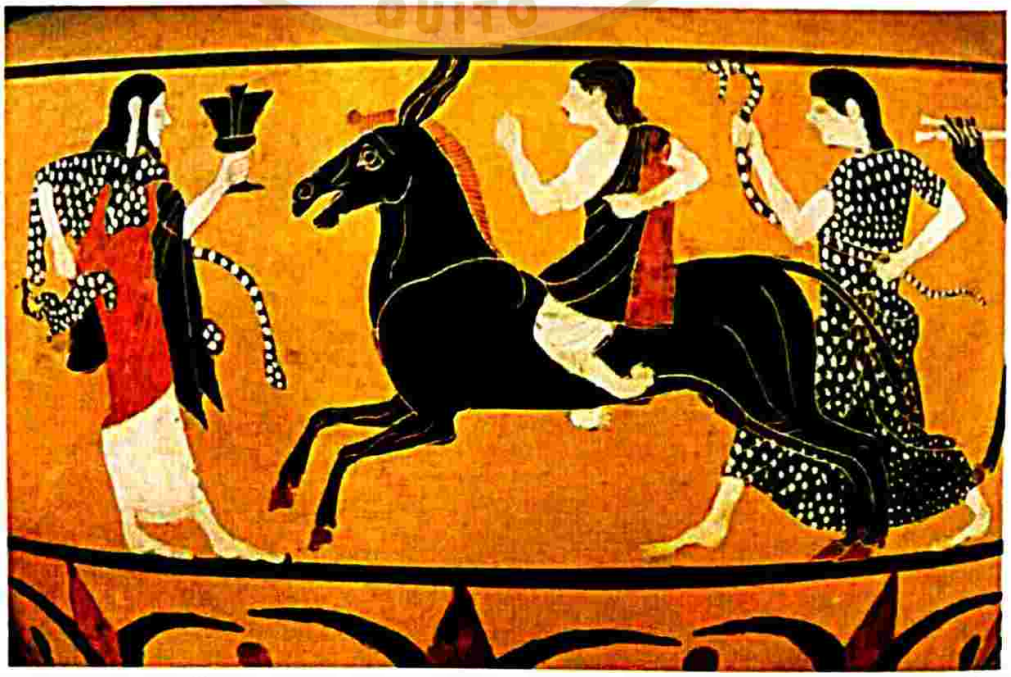
2. *Mendigo con un bastón en la mano izquierda*, de Francisco de Goya, dibujo, 1812-1820, España.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PATENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Lisiado

Bruegel pintó a sus leprosos lisiados en 1568, y los retrató como los parias y mendigos de una sociedad renacentista que los consideraba grotescos. En inglés, la antigua palabra *creopan*, que significa 'arrastrarse', dio origen al moderno *cripple*, 'lisiado', lo que sugiere que se veía a estos minusválidos como individuos obligados por su condición y por la sociedad a moverse de otra forma por el mundo (y, en tiempos de Bruegel, quizá de manera furtiva). Tales percepciones chocan con la realidad de personajes como el presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt, quien estaba tullido por la poliomielitis. Aun así, la etimología inglesa del término implica una antigua proyección sobre el lisiado como alguien que está «torcido», física o psíquicamente, lo que entorpece la movilidad del potencial.

En términos simbólicos, el lisiado se desvía de las nociones colectivas y parciales de la totalidad, y a menudo las compensa de manera resucita. Los mendigos lisiados siguen formando parte de todas las culturas, e incluso en hoy día a veces se «modifica» a los niños indigentes lisiándolos para hacerlos más lucrativos como pordioseros. Pero, debido a que están expuestos a las energías infernales, a los lisiados también se los ve como seres cargados de *mana* divino para fines tanto creativos como destructivos. El «pie hinchado» de los herreros y artesanos míticos, como Hefesto, los Cabirios y Máni, representa la posesión de un poder fálico mágico extraído de las profundidades telúricas de la psique (OC, 5:183). La literatura describe al lisiado como un ser irrevocablemente herido y al mismo tiempo como un sanador. Mientras las deformidades superficiales del pequeño Tim y de Quasimodo esconden temperamentos luminosos, la pierna que le falta al capitán Acab de la novela de Melville, «segada» por la ballena blanca, refleja una actitud incapacitante de odio que acaba por hundir el barco. Para muchos, la palabra *minusválido* dispara de manera inevitable el miedo del yo a la limitación, porque la realidad de la discapacidad cuestiona la ilusión de que todo es posible. La psique, sin embargo, lo representa de una manera diferente. Sus imágenes poseen el sufrimiento que conlleva, y las implicaciones de una minusvalía física o psíquica. Pero la psique también presenta la noción de que la limitación que discapacita en una esfera puede infundir energía en otra, y despertar fuentes ignoradas de movilidad.





2

1.Al igual que muchos otros herreros divinos, a menudo se representaba a Hefesto como un cojo. Fue expulsado del Olimpo, pero regresó triunfante a él, y sus bellos objetos trabajados en metal cautivaron incluso a esos mismos dioses altivos que lo habían desterrado debido a su fealdad. Hidria de figuras negras procedente de Caere, estilo jónico griego, c 525 a. C.

2. En este cuadro, los cinco hombres —que han perdido las extremidades inferiores por culpa de la lepra— aparecen como marginados de la sociedad. Pieter Bruegel el Viejo, 1568, Países Bajos.

Ladrón/Atracador

Los ladrones y atracadores son proscritos y expoliadores que nos recuerdan la ligereza —o la violencia— con la que nos pueden arrebatar lo que más valoramos desde los puntos de vista material y espiritual. Encarnan esas fuerzas autónomas y disruptivas que «penetran nuestras defensas» cuando creíamos que estas eran seguras. El tiempo, la enfermedad, la muerte y Eros han sido representados como ladrones. Tan en serio nos tomamos el acto concreto de robar que a veces castigamos a aquellos que lo realizan con la amputación de manos o incluso con la muerte. Se cree que Jesús fue crucificado entre dos ladrones, lo que subrayaba su supuesta arrogación de majestad real. El carterista y el ratero, y más aún los atracadores enmascarados, los piratas, los bandidos y los salteadores, nos perturban y destrozan nuestra ilusión de estar «en plena posesión» de algo.

Pero, tal vez debido al carácter inherentemente ambiguo de la propiedad, el simbolismo trata al caco con relativa benevolencia. El ladrón sagrado es parte de incontables mitos de transgresión y bendición donde un héroe cultural, un dios, un animal o un mortal inspirado se mueven entre las dimensiones divina y humana, subvierten la autoridad y redistribuyen la riqueza atesorada. El vehículo del Señor Ganesha, la animada rata —una ladrona astuta—, nos enseña a colarnos en el granero para obtener la sustancia que da vida. Loki, el artero dios nórdico, roba de manera compulsiva a los dioses, derriba la divina jerarquía y reconfigura lo que parece ser inmutable (Russ, 77ss). El griego Hermes, astuto y engañoso, es el patrón de los ladrones y el dios de la fortuna y la pérdida (Otto, 109). En un juego divino moralmente neutro, transmuta el robo como poder y violencia en robo como inventiva hermética (Kerényi, 72). Como el transporte del fuego que arrebató un secreto a la naturaleza, la apropiación primordial de la creatividad a menudo se describe como una intervención ilícita que roba a los dioses algo precioso: las manzanas de oro de las Hespérides, la rama de oro del bosque sagrado de Diana, la hierba de la inmortalidad o la chispa del fuego divino que Prometeo robó para plantarla en el alma del individuo (OC, 5:250). El robo desempeña un papel importante en los procesos psíquicos de división y síntesis. El mítico hurto de Eva de la fruta prohibida del Árbol de la Ciencia pone fin a la inconsciencia paradisiaca, y nos hace partícipes de la fructífera y dolorosa tensión de los opuestos. Krishna, el divino niño travieso y ladrón de mantequilla de la religión hindú, es también el amante encantador y el ser supremo que roba el corazón a sus devotos, dejándoles indefensos contra la unión espiritual (Hawley, 9-10). En muchos cuentos de hadas, el robo es el *único* medio de conseguir el «tesoro difícil de obtener», el objetivo de la búsqueda iniciática o el *opus* de transformación. Por ejemplo, el hurto de una pera de oro por el hambriento protagonista en el jardín real hace entrar en acción al redentor príncipe —o princesa—, guiado por la significativa pérdida. A menudo el tesoro está custodiado por una bruja, un mago, un dragón o una sierpe, con cuyas peligrosas energías nuestro heroico ladrón se ve obligado a luchar. A veces la tarea sobrepasa al vulnerable buscador, que requiere la ayuda de la esfera suprarracional en forma de ángel, anciano sabio o animal mágico.

Sin duda alguna, el tema del robo ni mucho menos cae siempre del lado del beneficio psíquico: «De todas maneras, el ladrón al que no coge la policía se ha robado a sí mismo; y el asesino es su propio verdugo», observó Jung (OC, 14:1, 195). Incluso aquellos aspectos del sí-mismo que requieren atención recurrirán, si no se les presta, a robar la libido, en una pérdida de alma que se nota en los estados de melancolía, abstracción e inanición. En un texto alquímico, un perverso ladrón armado con la malignidad del arsénico representa otras formas más destructivas de latrocinio: desdeñar o traicionar los misterios de nuestra psique, sus aladas posibilidades y el espíritu de la verdad interior, que, retratado como un joven tímido y voluble, echa a correr estremecido (ibíd., 188-191).

Hawley, John Stratton. «The Thief in Krishna». *Parabola*, 9/3, 1984. / Kerényi, Kar. *Hermes, Guide of Souls*. Putnam (Connecticut), 2003. [Trad. esp: *Hermes el conductor de almas*. Mexico D.F., 2008.] / Otto, Walter F. *The Homeric Gods: The Spiritual Significance of Greek Religion*. Nueva York, 1978. / Russ, Lawrence. «The Cosmic Bee», *Parabola*, 9/2, 1984.



1



2

1. Dos cómplices vacían los bolsillos de un ingenuo mientras una vieja gitana le dice la buenaventura. *La pitonisa*, de Georges de La Tour, óleo sobre lienzo. c 1625. Francia.

2. Atracadores a la carrera; sus pasamontañas realzan el efecto de una fuerza anónima y ratera.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

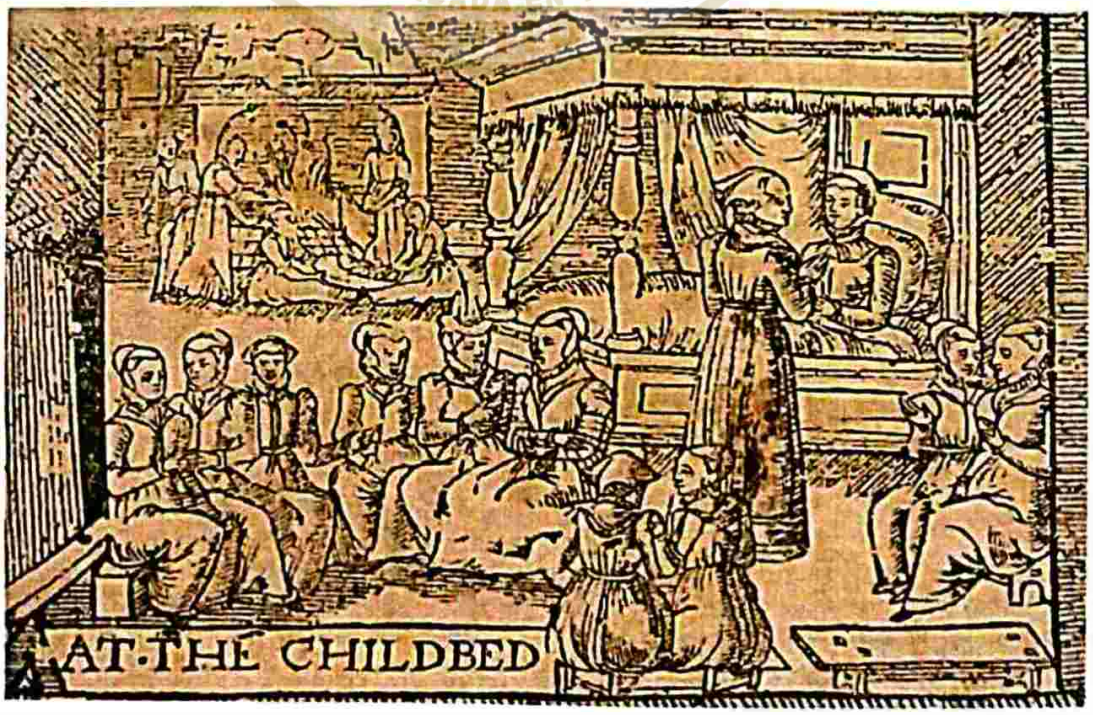
Cotilleo

Dos ayudas de cámara cotilleando, el uno con la mano ahuecada para susurrar las nuevas al oído del otro, que saborea cada palabra. Sus cejas se arquean de deleite, la sonrisa denota una engreída satisfacción. En este cuadro, Daumier ha captado el poder del rumor para ligar a sus difusores en una suerte de intimidad fingida sobre un tema que sin duda se divulgará pronto.

A pesar de las connotaciones peyorativas, en inglés *gossip* ('cotilla') deriva del antiguo vocablo *godsibb*, que significa 'pariente político' o 'padrino' y puede incluir a los amigos y conocidos (Barnhart, 325). El comadreo *(gossiping)* era otro nombre de la fiesta del bautizo, a la que asistían sobre todo amigas y parientes femeninas de la madre para rezar por el bebé. Algunas de estas «comadres» habrían ayudado también en el parto. Sus homólogas míticas son las sabias mujeres, hadas y brujas de los cuentos que se reúnen para el nacimiento de un heredero real. Cada cual confiere una bendición al recién nacido, excepto una, que en cambio lo maldice. Evocando la tendencia de la psique a equilibrarse introduciendo lo que ha sido excluido de la totalidad, tal figura malévola es por lo común aquella a quien no se ha invitado. Por paradójico que resulte, su presencia no deseada y su maldición imponen una prueba al héroe o la heroína a través de la cual se cumple su destino para enriquecimiento del reino entero.

Tal vez sea el secular miedo a lo femenino y su asociación al destino, la Luna y las cosas que se inventan lo que hace que el chismorreo se atribuya sobre todo a la mujer y se considere inherentemente malo. El chisme como rumor, sobre todo si es sensacionalista, se nutre de la envidia y la insinuación para difamar y arruinar vidas. Pero el cotilleo como cháchara y diálogo es también el modo normal de intercambiar noticias y consejos de todo tipo entre amigos y colegas. En parte, se podría decir que el periodismo y la historia dependen del cotilleo. Y no hay duda de que no es del dominio exclusivo de la mujer; los vestuarios, los clubes y las organizaciones políticas y empresariales predominantemente masculinas son un foco de habladillas, y han servido para mejorar o empeorar el destino de muchos.

Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. Nueva York, 1995.





2

1. Esta escena de un periódico de gran formato muestra a las amigas de la nueva madre, las comadres, que se han congregado para el nacimiento del bebé. *Chismes: o las diversas ramas del comadreo*, detalle, lámina original, c 1560, Inglaterra.

2. Los dos ayudas de cámara de la obra *Los enredos de Scapin*, de Molière, compartiendo una sabrosa habladuría. *Crispín y Scapin*, de Honoré Daumier, óleo sobre lienzo, c 1864, Francia.

Huérfano

La imagen del huérfano evoca al mismo tiempo lo desechado y lo sagrado. Está grabada en temas de ausencia, abandono, rechazo y pobreza. Pero la pérdida primordial y la vulnerabilidad inherente del huérfano existen junto al potencial de independencia y autosuficiencia. La antigua figurilla funeraria egipcia representa a un niño sentado solo, desnudo, con los descarnados miembros pegados al cuerpo infantil, contraído de pena. Denota que alguien está afligido (*huérfano* deriva del griego *orfanos*) y ha sufrido la pérdida de su apoyo o sostén principal, ya sean los padres, la tierra natal, la identidad religiosa o el sentido de valía, como puede reconocerse en la deplorable soledad que emana de la forma escultórica. La imagen del huérfano, e incluso la palabra en sí, despierta de inmediato nuestra compasión debido a su relación con la cría —humana o animal— que ha quedado a merced de las penalidades del mundo. A veces la historia del huérfano tiene un comienzo milagroso, con la intervención o la adopción por parte de deidades o espíritus sobrenaturales. Quedar huérfano es estar separado del origen, y por tanto también representa una realidad psicológica, cómo algo interior evoluciona hacia la independencia, la realización personal o la totalidad: «Es solo separación, desapego, la angustiosa confrontación a través de los opuestos que aporta consciencia y percepción interior», observó Jung (OC, 9/I:286ss).

El huérfano ocupa un lugar especial en todas las culturas. Moisés es rescatado del río en una cesta de mimbre y adoptado por el faraón, Rómulo y Remo son amamantados por una loba, Oliver Twist nace en un asilo de pobres. Huckleberry Finn, Cenicienta, Harry Potter, Bambi y el cerdito Wilbur son todos ellos famosos y queridos huérfanos. En muchas cosmogonías aparece un huérfano que representa el nacimiento de la consciencia a partir de lo inconsciente, y que se enfrenta a terrores que amenazan con devorar y disolver su endeble infancia. Adán y Eva, como el yo, quedan en cierto sentido huérfanos cuando comen la manzana y son expulsados del paraíso de bendita inconsciencia. Por un lado, la tierna edad del huérfano mítico sugiere pequeñez e indefensión, pero, por el otro, indica precocidad. Él —o ella— es muy a menudo portador de cultura o de luz, posee talentos o capacidades especiales, le persiguen fuerzas oscuras y dificultades, y con frecuencia es ayudado por la naturaleza: animales salvajes, árboles o plantas, el Sol, la Luna o las estrellas, un hada madrina, una bruja, un mago o hechicero. La franqueza infantil del huérfano recurre a veces a apoyos poco ortodoxos y, mientras sigue siendo ingenuo, puede superar también la consciencia o la sabiduría imperantes. Nos podemos aislar a la defensiva del mundo, o del sí-mismo, descartando las posibilidades de integración. Pero qué distinto de esto es el huérfano como auténtica meta de la individuación. La alquimia llamaba a su piedra filosofal *huérfana*, que denota la singularidad del sí-mismo individual y también el hecho de que su fuente es misteriosa, una amalgama de factores conscientes e inconscientes (OC, 14:13). El huérfano describe la cualidad del sí-mismo que es «menor que lo pequeño, mayor que lo grande», a la vez ordinaria y extraordinaria. Sin embargo, singularizarse en el ser que uno es puede significar también un trascender solitario del espíritu reinante en una época o lugar.

Esta figurilla egipcia que representa el duelo fue encontrada en una antigua tumba. Su postura capta tanto la juventud como la soledad del huérfano.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR
FUNDADA EN 16
QUITO

Forastero

Stranger. Étranger. Extranjero, extraño. Mientras la palabra en sí sugiere incertidumbre, la imagen del forastero provoca una reacción visceral. El que se asoma a la puerta en el cuadro de Signorelli nos mueve a preguntar: «¿Quién vive?». Cuando este ser misterioso aparece, el tiempo se detiene. No sabemos si acercarnos o alejarnos de este «extraño».

Extranjero deriva del francés antiguo *estrangier*, que quiere decir 'extranjero' o 'extraño'. En latín es *hostis*, que significa también 'huésped' y 'anfitrión' y es la raíz de la palabra *hospitalidad*. Cultural y religiosamente hablando, con el tiempo se formó una conexión directa entre ambos conceptos: por ejemplo, en la apertura de hosterías y hospitales, como plasmación de las palabras de Cristo: «Fui forastero y me recogisteis» (Mateo, 25:35).

En las culturas primitivas se considera al forastero un enemigo, una amenaza para la cohesión del grupo o clan. Las fronteras territoriales se defendían con uñas y dientes, y al extraño que osaba cruzarlas se lo capturaba o ejecutaba para que no contaminase al grupo con su espíritu o su magia. En hebreo, *zar* se traduce como 'extranjero' y es, además, la raíz de la palabra que significa 'frontera'. Sin embargo, cuando las culturas estuvieron más cohesionadas, el papel del forastero se transformó de enemigo en emisario. Tras la purificación ritual, era admitido en el grupo como educador o como portador de nueva energía.

La imagen del desconocido como ángel o como Dios disfrazado surge en el Antiguo Testamento. Abraham recibe y agasaja a los extraños que traen información profética a la tribu (Génesis, 18:1-16). Lot acoge y defiende a dos desconocidos frente a una airada turba (Génesis, 19:1-11). En *La Ilíada* y *La Odisea* también aparecen dioses escondidos. «Pues los dioses pueden presentarse con el aspecto de extraños venidos de lejanas tierras; adoptan muchas formas y vagan por las ciudades; ven si los hombres viven con justicia o de forma escandalosa» (Homero, 302). Como Jano, el forastero es portador de lo nuevo al tiempo que destructor de lo viejo. Así, es apaciguado y es temido. En las *Metamorfosis* de Ovidio, Filemón y Baucis dan hospitalidad a Júpiter y Mercurio disfrazados de forasteros, y así se salvan de la destrucción.

En los sueños, el extraño hace su aparición como una figura sombría, el «otro» desconocido que cruza la frontera entre lo inconsciente y lo consciente. Se muestra como el que trae el cambio, que puede ser fascinante y aterrador; eso que según Rudolph Otto está en la esencia misma de la experiencia de «lo santo». Jung describió lo inconsciente como «lo desconocido que nos afecta directamente» y desarrolló la técnica de la imaginación activa para tratar estas imágenes extrañas de nuestros sueños (OC, 8:1.30, pág. 71). Al integrar estas partes desconocidas trabajamos hacia la totalidad.

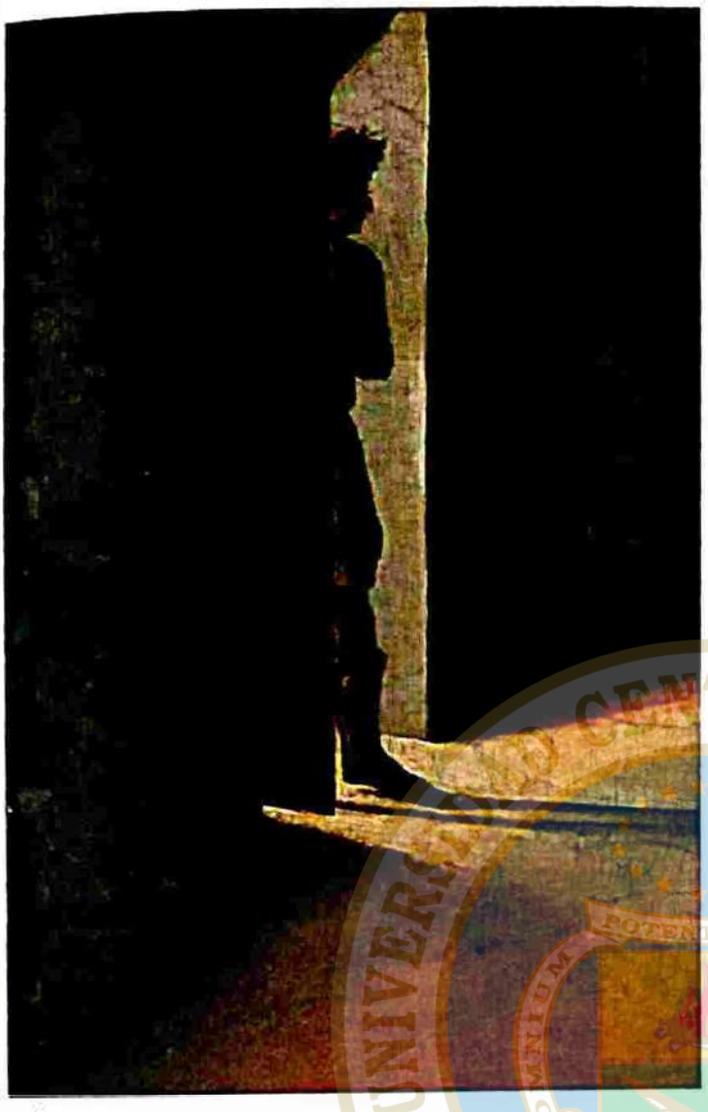
En términos psicológicos, un forastero es la pantalla perfecta para proyectar partes ignoradas de nosotros mismos. Cuando dejamos dichas partes en el mundo como proyecciones estamos divididos, y eso puede dar lugar a prejuicios y conflictos de todo tipo; sin embargo, cuando las integramos, somos más dados a respetar la diferencia y la alteridad en otros. Entonces, como dijo Francis Bacon: «El que se porta gentil y cortésmente con los extranjeros, demuestra ser ciudadano del mundo, y su corazón ya no es una isla separada de las demás tierras, sino un continente unido a ellas» (Bacon, 98).

Bacon, Francis y John Pitcher. *The Essays*. Londres y Nueva York, 1985. / Homero. *The Odyssey of Homer*. Berkeley (California), 1990. [Trad. esp.: *La Odisea*. Madrid, 2010.]

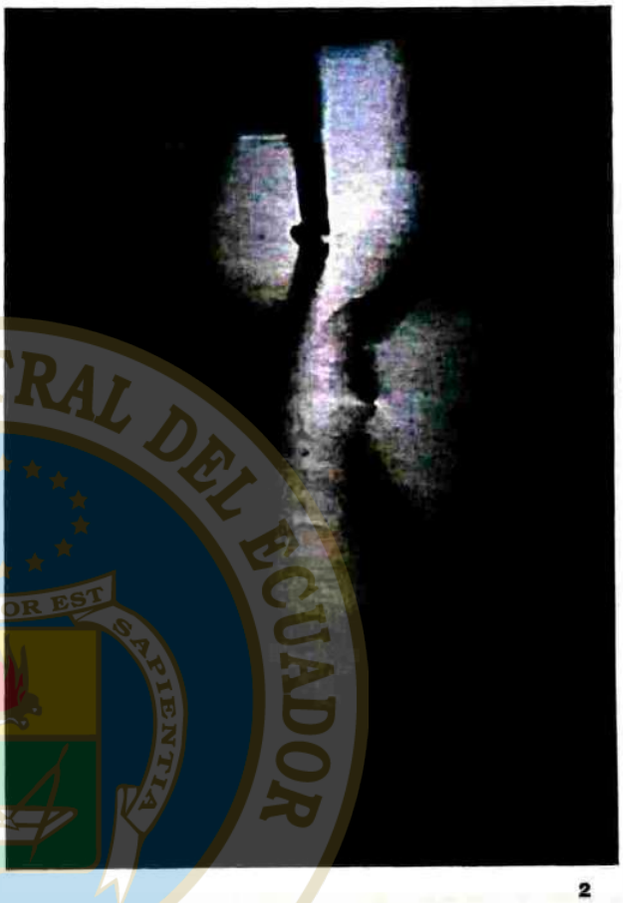
1. El desconocido que asoma por la puerta dispara nuestra imaginación y nos urge a preguntar: «¿Quién es y qué se propone?». Como un ángel o un dios disfrazado, trae nueva energía para el cambio, atravesando así las fronteras del viejo orden. *El nacimiento de san Juan Bautista*, detalle, de Luca Signorelli (1441-1523), óleo sobre tabla, Italia.

2. En *El extranjero*, de Albert Camus, la moderna alienación del hombre es plasmada en la negativa de Meursault a someterse a las normas sociales. Fotografía de Betsy Imershein, 1993.

3. En esta evocadora imagen de un extraño en una carretera solitaria, la artista israelí de nacimiento Michal Rovner se usa a sí misma como modelo en la vía militar de acceso entre Israel y el Líbano. *Border #8*, pintura acrílica sobre lienzo, 1997-1998.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Hacha

El hacha nos vincula a la sobrecogedora experiencia primordial del meteorito de materia celeste, piedra y mineral, que hiende la tierra y nos imbuye de «solidaridad mística» con el cielo (Eliade, 19-20). Poderosa, afilada y brusca, es el emblema de las deidades celestes y sus rayos, como la neolítica de la foto, que tal vez represente al dios germánico del cielo y la guerra Tyr.

El hacha no solo es uno de los objetos humanos más antiguos, sino que también es de los pocos que sirve como herramienta y arma a la vez. En las fuertes manos de pioneros y leñadores ha talado bosques vírgenes en pro de la civilización. Al evocar la «fuerza del rayo» que puede hendir un árbol, fue el arma de los guerreros de la Edad del Bronce en el este de Europa, el temible *tomahawk* de los indios americanos y el arma por excelencia de la raza de los enanos en *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien. Pero como el hendimiento produce la unión sagrada del dios de las tormentas y la diosa de la tierra, la doble hacha de la antigua Creta estaba asociada no solo a Zeus y sus rayos, sino también al culto de la Gran Madre. Grandes cantidades de estas hachas fueron depositadas en sus grietas y cuevas (Eliade, 21).

Pero, además de la fuerza de la naturaleza, el hacha también porta la de la razón. Colocada en su astil, parece una cabeza humana. Su forma antropomórfica y su capacidad de hendir con precisión la convierten en un equivalente del criterio consciente. Como escribió Pseudo Dionisio: «El hacha de combate denota la división de cosas dispares, y el funcionamiento agudo, enérgico y drástico de la capacidad de discriminar». Algo así ocurre con el hacha de gobernante zaireña, que representa la conjunción de la potencia masculina y femenina en las prohibiciones y la autoridad reales. La hoja nace de la boca, lo que sugiere que la función del jefe es distinguir lo que está bien de lo que está mal y pronunciarse al respecto. En el Tíbet, el hacha significa la extirpación de todas las tendencias negativas de la mente, mientras que, en la República romana, el símbolo preeminente de la autoridad legítima eran los fasces, un haz de varas en torno a una segur.

Tal vez la combinación de cabeza humana y tormenta divina es lo que confiere al hacha su sombra simbólica. Interviene en desmembramientos y decapitaciones, en crímenes atroces y leyendas góticas. Los verdugos encapuchados ejecutaban con ella a los delincuentes. Se dice que la célebre Lizzie Borden cogió un hacha y dio cuarenta hachazos a su madre. El hacha es el instrumento de la furia enloquecida en incontables historias, desde el cuento *Barbazul* hasta la moderna novela negra. Los fasces con su segur se convirtieron en el símbolo del Partido Nacional Fascista de Benito Mussolini a principios del siglo xx, pervirtiendo su papel de aliado del gobierno republicano legítimo en pro del poder absoluto del despotismo derechista. Tales realidades nos recuerdan que, si se blande con destreza, el hacha es una herramienta de fuerza incomparable; pero su objetivo no es siempre el de traer el equilibrio.

Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible.* Chicago, 1978. [Trad. esp.: *Herreros y alquimistas.* Madrid, 2001.] / Roy, Christopher D. *Kilengi.* Hanóver, 1997.

1. Esta cabeza de hacha neolítica procedente de Finlandia puede representar un dios celeste y el poder de sus rayos.

2. Hacha de gobernante del sudeste de Zaire, de madera y hierro. La figura femenina del astil se agarra los pechos; aquí significa las prohibiciones que hacen guardar las mujeres de la familia del jefe (Roy, 352).

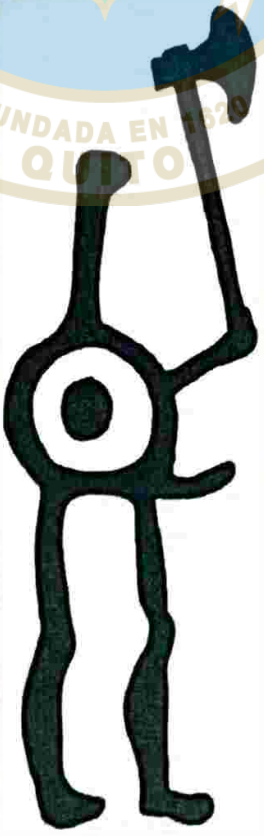
3. Esta expresiva figura de un antiguo grabado rupestre irradia poder masculino y disposición a luchar, como indican el hacha alzada y su falo erecto. Edad del Bronce (1800-500 a. C.), Finntorp, Suecia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Cuchillo / Puñal

La mano que agarra la empuñadura de este cuchillo de bronce de la antigua China pone de relieve su carácter como emblema no solo de la supervivencia del ser humano, sino de la agudeza de su conciencia, que forjó las estructuras de sus civilizaciones. Los cazadores de la Edad de Piedra usaron las primeras versiones de cuchillo para matar y desollar animales y convertir sus pieles en ropa y refugios. Sus cuchillos abrieron caminos entre raíces retorcidas e impenetrables enredaderas y al final tallaron las materias primas hasta que revelaron sus formas emergentes. El cuchillo es un utensilio esencial en la guerra, la exploración y la aventura; en el taller, la cocina, el estudio de artista y el quirófano. Implica el instinto asesino, pero también las energías de la sanación, la creatividad y la magia con intimidad y matices.

El cuchillo no es un instrumento romo. Encarna la eficacia y la violencia de una punta y un filo cortante. Montado sobre una vara, hace de ella una lanza; alargado, se convierte en una espada o en su versión más pequeña, la daga, diseñada especialmente para apuñalar (*Enc. Brit.*, 28:721-2; 3:846). Los cuchillos y las dagas se distinguen como armas de sigilo y proximidad, que pueden ocultarse en el cuerpo. A corta distancia, cuando víctima y agresor están separados por la longitud del brazo, el cuchillo evoca mortales combates cuerpo a cuerpo, así como sangrientos asesinatos y mutilaciones, guerras de bandas y degollamientos, violencia hiriente y traición; de ahí lo de apuñalar por la espalda.

Su capacidad de hacer cortes rápidos y precisos ha dado al cuchillo un lugar destacado en los rituales y la iconografía de culturas tan variadas como la hebrea, la celta, la azteca y la hindú: como instrumento sacrificial para matar a las víctimas sobre vasos sagrados, liberaba la libido de la fertilización y la renovación representada por la sangre recogida. Este instrumento tradicional de la circuncisión ritual de Abraham se convirtió en el del sacrificio simbólico que desde la Edad Antigua efectúan los varones judíos al renunciar voluntariamente a un aspecto de sí mismos para unirse a la alianza sagrada (Matthews, 112). En el budismo tibetano, el *furba*, o puñal ritual mágico, encarna la acción compasiva de la colérica deidad Vajrakilaya. Su triple hoja significa las herramientas espirituales que cortan las raíces de la ignorancia, el deseo y el odio, que envenenan la existencia humana (Beer, 246-247).

El cuchillo sigue siendo un símbolo del intelecto humano que corta de manera limpia lo superfluo y lioso, que separa y diferencia analíticamente, pero que también es capaz de efectuar una despótica y desalmada disección. Está implicado en la perversa intimidad de la automutilación compulsiva y la búsqueda de sentirse vivo a través del dolor. Desde el punto de vista psicológico, se encarna en los ataques por sorpresa de la dinámica inconsciente del afecto y la agresión, personificada en los asaltantes que «irrumpen» en nuestros sueños, o en figuras míticas como el egipcio Set, cuyo atributo es el cuchillo de sílex. Puede ser un instrumento de destrucción gratuita, pero también una soberbia herramienta de deconstrucción y adaptación. Según T. S. Eliot, el cuchillo mítico, como el bisturí del cirujano, «cuestiona la parte destemplada», es una hábil incisión que precede a la síntesis.

Beer, Robert. ***The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs.*** **Boston, 1999. / Matthews, Boris.** ***The Herder Dictionary of Symbols.*** **Wilmette (Illinois), 1993.**





2

1 El cuchillo como arma mortal. Bronce estañado, cultura Dian, e siglos II-I a. C., China.

2. La sencillez del cuchillo al servicio de la cocina y la mesa. Detalle, óleo sobre lienzo, de Gerard Seghers, siglo XVII, Flandes.

Espada

Los guerreros vikingos daban nombres a sus espadas de ornadas empuñaduras: Serpiente de Batalla, Fuego del Rey del Mar, Hielo de Combate, Perro del Casco o Mordedora de Piernas. Los antiguos daneses a veces echaban una espada a una turbera al fallecer su propietario; así de identificada estaba la personalidad del espadachín con la de su acero, que tenía vida propia y, por lo tanto, parecía aconsejable poner fuera del alcance (ARAS, 4Fg.027). Asimismo, en el gran mito caballeresco de la Gran Bretaña celta, la espada Excalibur, clavada en un bloque de mármol rojo, solo puede ser cogida por Arturo y a la muerte de este es devuelta a la mágica Dama del Lago.

La esgrima en manos de un maestro se ha comparado con el hielo, los relámpagos, el fuego, el oro y el agudizamiento del «poder psíquico de ver a fin de actuar inmediatamente de acuerdo con lo que se ve» (Suzuki, 148). La espada larga y esbelta, hecha de centelleante metal, evoca algo drástico y animado. No es un arma primitiva como el garrote o el hacha: presupone una sofisticación metalúrgica y una destreza artesanal para fabricarla, así como un entrenamiento de elite para practicar su mortífero arte (ARAS, 4Fg.027). En Japón, donde a menudo las catanas se hacían laboriosamente laminando finas capas de metal, el espadero practicaba su oficio con sobriedad religiosa, invitando a los dioses guardianes a su taller después de acordonarlo para excluir a los espíritus malignos. Se ponía ropas ceremoniales, realizaba abluciones y lograba un estado de perfecta concentración, que se reflejaba en el diseño. El origen de la espada data de la Edad del Bronce, cuando se descubrió que si se afila una daga sin parar se consigue una punta letal; se convirtió en la principal arma del guerrero, hasta que en tiempos modernos las armas de fuego la redujeron a la bayoneta. Pero, como atestigua la espada láser de Luke Skywalker en *La guerra de las galaxias*, lo fálico aún arde de vida.

La espada es el emblema de deidades bélicas como Ares, Aryuna o Durga; de reyes guerreros y héroes; de oficiales y caballeros decimonónicos, y del sabio chino y el samurái japonés. No hay contradicción en ello, pues su esencia es cortar, pinchar, dividir, ya se trate de un golpe mortal que acaba con un oponente, una separación definitiva del apego terrenal o el alejamiento de la conciencia de los recovecos inconscientes de la psique.

La alquimia describió la espada como el instrumento de discernimiento del logos, que divide el huevo primordial en cuatro elementos —un acto cosmogónico— para que la materia se pueda delinear e identificar, dando estructura a lo que de otro modo serían estados indiferenciados. Como tal, la espada está asociada al sacrificio hecho al servicio de la claridad, con nombramiento y clasificación, con voluntad y elección, y el «desmembramiento de la participación mística» (Edinger, 189ss). La otra cara de esta espada de doble filo es la siembra de discordia, cismas, autodisección innecesaria y división defensiva (ibíd.).

Aunque el propósito de la espada es cortar, su eficacia depende de la unión. Más allá de la perfección técnica, el mejor espadachín es aquel que adquiere la capacidad de captar los matices del espíritu que anima su espada, de modo que sujeto y objeto, mente y cuerpo se hacen uno; firme, resuelto. Hay un desprendimiento sin yo que trasciende del apego a un resultado particular, incluso en situaciones de vida o muerte.

Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Pensilvania), 1985. / Suzuki, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. Princeton (Nueva Jersey), 1970.

1. Aparte de su papel como arma sobrenatural para la guerra, la espada encarnaba la justicia y la autoridad. Espada vikinga, hierro, 800-1100.

2. La cara del samurái refleja el carácter de su elegante catana, un instrumento de acción decisiva sin temor a la muerte. Abanico pintado (detalle), de Katsukawa Shunsho, siglo XVIII, Japón.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Lanza

Grabada en la roca hace más de dos mil años, una pequeña figura humana blande una lanza inmensa. Es una imagen sencilla, pero simbólicamente tiene mucha fuerza. Las dimensiones de la punta y el asta aumentan de manera espectacular el alcance de la figura y le conceden una capacidad de supervivencia que trasciende de su talla natural. Una lanza así mataría a un gigante.

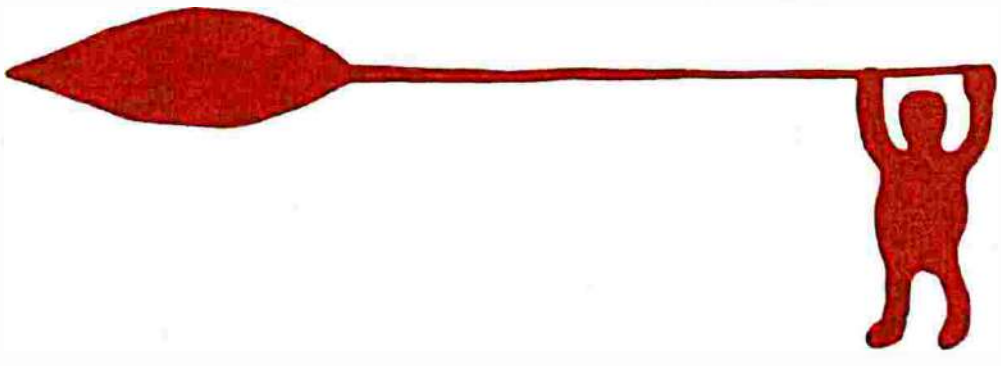
La lanza fue una de las primeras armas de caza y guerra. Empezó en la prehistoria como un simple palo afilado o con una punta de piedra. Mientras la espada es divisiva, corta en dos, la lanza porta el sentido de penetrar los órganos vitales de algo, de perforar su núcleo esencial. Asociada a una infinidad de figuras míticas como la diosa griega Atenea y el guerrero irlandés Cúchulainn, la lanza significa coraje, ferocidad, carácter marcial o proezas cinegéticas, pero es también emblema de la sabiduría y la creatividad del portador de cultura. El dios nórdico Odín se lanzaba a la batalla con su lanza Gungnir. Pero, en un acto de divino sacrificio, se colgó del Árbol del Mundo, Yggdrasil, atravesado con su propia lanza durante nueve días: «herido con una lanza / y dedicado a Odín, / yo ofrecido a mí mismo». Alanceado hasta lo más profundo de su ser, adquirió el conocimiento de las sagradas runas, cuyos tesoros mágicos y poéticos ofreció a la humanidad (Davidson, 51:143-144).

La lanza evoca el falo erecto y el divino rayo solar, así que en las cosmogonías ha encarnado la energía que penetra la totalidad original para que cobre una forma diferenciada. Un mito de este tipo es el japonés de Izanagi e Izanami, el hermano y la hermana que son opuestos primordiales. Se subieron al puente que flota en el cielo con una lanza enjoyada y hundieron la punta en la mar informe. Al sacarla, las gotas que cayeron coagularon en la primera isla, a la que la divina pareja descendió parar continuar la creación.

La lanza puede representar también el medio sanador por el que las cosas que están separadas pueden volver a entablar una relación. En el saber popular religioso, se ha asociado a las heridas espirituales por las que el espíritu divino entra y se une al alma humana, o la consciencia que puede relacionarse de nuevo con su fuente transpersonal. En su éxtasis, por ejemplo, santa Teresa de Ávila describe un serafín cuya lanza dorada le traspasa el corazón, inflamándola con el amor de Dios (ARAS, 1:220).

Desde el punto de vista psicológico, la lanza tiene que ver con nuestra penetración de la materia y con ser penetrados por ella. Nos puede traspasar la experiencia de un suceso exterior, el afilado comentario de otra persona o la significación de un contenido interior. De manera inconsciente nos proyectamos sobre otros de formas idealizadoras o destructivas. La punta de lanza de la consciencia radica en su agudo conocimiento y su penetrante *insight*, y puede ser ella misma receptora de los proyectiles inconscientes de la psique. En todo caso, la lanza simbólica a menudo atraviesa defensas formidables o se hunde hasta lo en apariencia impenetrable.

Davidson, Ellis H. R. *Gods and Myths of Northern Europe*. Baltimore (Maryland), 1964.





2



3

1. Se cree que esta imagen representa un antiguo dios. Dibujo a partir de un grabado rupestre, Edad del Bronce (1800-500 a. C.), Östergötland, Suecia.

2. En este relieve de alabastro, el rey asirio lancea a un león durante una cacería. Tradicionalmente, la lanza era un signo de realeza y un divino rayo solar. *Asurbanipal matando un león*, detalle, siglo VII a. C.

3. La divina pareja primigenia del mito japonés; su lanza enjoyada inició la creación de las islas japonesas. *Izanagi e Izanami*, de Kobayashi Eitaku, rollo vertical, c 1885, Japón.

Arco y flechas

«¿Quién dispara, y cuál es el blanco?», pregunta un tratado japonés de tiro con arco. Aunque el arco y la flecha sean una extensión de la visión del ojo, la acción del brazo y la concentración y el deseo de la psique, ya no son el arma preferida para el amor y la guerra. Pero cuando sale del arco como el rayo, la flecha que corta el aire y encuentra mágicamente su blanco nos recuerda el penetrante poder de largo alcance de la concentración mental, física y espiritual de la humanidad. El arco y la flecha, con su bello e inteligente diseño, son la combinación de una forma femenina (el arco) con otra fálica (la flecha); juntas, simbolizan la penetración por la luz, el amor, la muerte, percepción e *insight*, en una dinámica fundamental de individuación psicológica.

Como en el zen —donde el arquero y la diana se hacen uno—, el arco y la flecha están asociados a poderes sutiles y ocultos que trascienden del espacio y el tiempo; aciertan en el blanco sin conciencia del sí-mismo o del objetivo. En las culturas orientales antiguas, los chamanes y médiums se valían del tañido del arco para invocar los poderes de las deidades, y del vuelo de unas flechas para exorcizar a los espíritus malignos. La adivinación por medio de saetas es intercultural: se encuentra presente en Arabia, Japón, la antigua Grecia y entre los indios americanos. En Occidente, el concepto de *pecado* de los griegos aludía al errar el blanco del tiro con arco, y todavía decimos que algo da en el blanco cuando es acertado o exacto.

El arco y las flechas son atributos de la cazadora Artemisa, Señora de las Bestias, en cuyas flechas viaja la muerte, y cuyos perros siempre encuentran a la invisible presa con su olfato. Artemisa se mueve en la frontera entre la civilización y el despoblado, y sus armas simbolizan la reunión de estos aspectos de la psique. Su hermano mellizo Apolo, dios del sol y la profecía, cuyos dardos ahuyentan a los espíritus malignos pero también traen plagas devastadoras, originalmente se apropió de su poder y conocimientos matando al mortífero Pitón con un arco de plata y flechas de oro. La ascensión de la conciencia se realiza sobre fuentes de conocimiento profundas e inconscientes. El arco y la flecha representan —y trascienden— la dualidad de la raza humana: las inalterables consecuencias de la agresión y la muerte, a las que se oponen la fuerza interior y la unidad que se derivan del desarrollo y el uso correctos del «instinto asesino».

Los atributos de la constelación y noveno signo zodiacal Sagitario, que significa 'arquero' en latín, unen lo animal y lo divino en la naturaleza humana. Es un centauro —la mitad superior de hombre y la inferior de caballo— y simboliza la filosofía, la intuición, la erudición superior y la sabiduría. La progresión de Sagitario a la octava constelación, Escorpio —la criatura inframundana de la muerte y los misterios de la transformación—, simboliza la evolución de la agresividad y el deseo para convertirse en sabiduría.

El arco es el arma universal de la realeza y muestra sus virtudes. Requiere concentración, equilibrio, energía y precisión. La imaginería fálica de aumentar y mantener la tensión, apuntar, soltar la cuerda y relajarse, acciones que se combinan para impulsar la flecha, está detrás del uso del arco como prueba de hombría, pero de un tipo específico, en el que se revela el destino. Solo el joven Buda pudo tensar el gran arco de sus antepasados, tema similar al del Odiseo homérico, cuyo arco nadie más podía tensar y cuyas flechas mataron a sus enemigos, a pesar de que el héroe ya era por entonces un anciano. El poder de este arma no se debe a la fuerza bruta, sino a la atención concentrada y la madurez espiritual, donde «menos es más». El arquero y la flecha son uno, así que las de los dioses nunca fallan, y solo el guerrero con un corazón puro dará de inmediato en la diana.

Cabe suponer que el arco resolvió pronto el antiguo y acuciante problema de matar presas imposibles de cazar corriendo. Pero en todas las culturas, desde el Paleolítico hasta ahora, es un símbolo de ascensión: la transformación de la magia cinegética por la sublimación del deseo en penetración del corazón del sí-mismo. En la misma línea, los dardos del amor erótico, extático (Eros, Hindi Kaman, Sitar y Astarté) y divino (Buda, el Señor), se clavan en el corazón humano. Somos heridos por el amor y nos rendimos ante las pasiones que penetran las defensas del yo; las adversidades de la vida, que nos hieren como flechas, crean sin embargo la senda y revelan nuestro destino, unificando así la personalidad. Hay continuidad entre el sujeto y el objeto, y un camino ininterrumpido hacia dar en el centro de la diana. El arco y la flecha simbolizan la tensión dinámica del proceso de individuación cuando se sobrepasan las convenciones para perseguir un objetivo.



1



2



3

1. La diosa Artemisa apuntando. Cuenco de terracota, detalle, ateniense, siglo v a. C., Campania, Italia.

2. Estatuilla de un arquero, bronce, siglos VII-V a. C., Cerdeña, Italia.

3. Pintura rupestre con arqueros y ciervos. Transcripción serigráfica, 10.000-9.000 a. C., Cueva de los Caballos, Fuentes de León, España.

Arma de fuego

El artista pop Roy Lichtenstein (1923-1997) nos obliga a punta de pistola a pensar en cuál es el objeto de su obra. Al fin y al cabo, el arma de fuego juega un papel ambivalente en la historia de la supervivencia humana y las matanzas; comparemos el cazar para comer con la extinción de especies animales, o con la protección del hogar con nuestra pasmosa tasa de asesinatos. Del antiguo trabuco al rifle Remington que ayudó a «conquistar el Oeste», de la pistola femenina con cachas de nácar que cabe cómodamente en mano y bolso al bien diseñado AK-47, las armas de fuego han demostrado ser instrumentos increíblemente eficaces y mortíferos. La moderna pistola, producto de una evolución técnica que irónicamente ha hecho que dejemos de controlar nuestros impulsos, ha dejado muy atrás a sus antepasadas, la balista y la catapulta, muy bien ilustradas por lady Gunilda, la balista medieval de la que, se supone, se deriva la palabra inglesa *gun* (Partridge, 271). El poder de las armas de fuego para terminar abruptamente con la existencia consciente de otro ser humano ha puesto a sus poseedores en el punto de mira de un debate sobre el control legal de ellas frente al dominio psicológico de la violencia que defendían personas como Mahatma Gandhi y Martin Luther King, quienes, irónicamente, murieron tiroteados.

Como las demás armas, las de fuego tienen su propio poder de seducción, encarnado en los legendarios pistoleros que se batían en los duelos del viejo Oeste. Al permitir aventajar fácilmente a los contrincantes en los callejones sin salida y tratarse en teoría de una defensa segura, la munición y los intrincados mecanismos de disparo son especialmente seductores para los hombres. Hasta un pequeñín sabe que una pistola mata mucho antes de entender qué es la muerte. Su virilidad esencial es tácita, pese a nuestras campañas para derribar viejos conceptos culturales sexistas; tal vez por la tradición ancestral de asignar deberes de caza y defensa a los varones. Pero Annie Oakley (1860-1926) fue una tiradora excepcional, capaz de acertar a treinta pasos el canto de un naipe o una moneda lanzada al aire; incluso un cigarro en los labios de su marido *(Compt.)*. El trueno del disparo constituía el clímax en los festivales populares destinados en principio a expulsar demonios (Frazer, 568ss). El propósito era el mismo que el de la invención china de los fuegos artificiales con pólvora negra (una mezcla de salitre, azufre y carbón que se denominó *pólvora* tras ser perfeccionada por árabes y europeos). Después de eso, un puñado de conquistadores españoles a caballo, armados solo con engorrosos arcabuces, derrocó a los incas; tal vez más por el susto que por las balas (Diamond, 76).

La pistola es el supernegocio del tráfico de armas global; su explosiva potencia y la facilidad con que cae en manos de intrusos y gánsteres explican cómo evolucionó su moderna mística psicológica, como muestran nuestros giros modernos: recurrimos a la artillería pesada o nos disparamos y, en sentido figurado, apuntamos a la sien de alguien. En nuestros sueños y fantasías, el arma de fuego concentra nuestro miedo de un sí-mismo desconocido o canaliza la agresión de violentos complejos que amenazan con aniquilar nuestras defensas, pero también fortalece la capacidad del yo para dominar y frenar la constante amenaza del delito. Como muestran las noticias, los homicidios, suicidios y asesinatos cada vez proyectan más sombras sobre las demás funciones del arma y eclipsan la maestría inventiva que la convirtió en muchos casos en objeto de coleccionista. El revólver de Lichtenstein no nos deja tiempo para considerar unos contenidos tan complejos; nos enfrenta al horror de un atraco en la acera en el que nosotros, las víctimas, podemos vivir o no para contarlo por medio de ilustraciones impactantes, deprimentes tablas actuariales y relatos de testigos presenciales sobre el último tiroteo que se produjo desde un vehículo. La progresiva mecanización de nuestra violencia innata de primates se apoya en equilibrio inestable sobre un gatillo; solo el contrapeso de la conciencia humana puede determinar si lo apretarán alguna vez a nuestras espaldas.

Diamond, Jared M. *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*. Nueva York, 1999. / Frazer, James George. *The Golden Bough*. Oxford y Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *La rama dorada*. Madrid, 1981.] / Partridge, Eric. *Origins*. Nueva York, 1958.



1



2

1. Apuntando directamente a una nación de ávidos lectores, este dibujo de Lichtenstein ilustró el tema de portada de la revista *Time* del 21 de junio de 1968, *The Gun in America*, publicado semanas después de los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King. © Herederos de Roy Lichtenstein.

2. Napoleón tomó represalias contra el alzamiento del pueblo de Madrid ejecutando a miles de personas desde el amanecer hasta pasada la medianoche. El pintor español Francisco de Goya contrastó la desesperación, el horror y el desafío en las caras de los destinados a ocupar una fosa común con los soldados sin rostro que disparan mecánicamente y a quemarropa sus fusiles de chispa del calibre 70. *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, óleo sobre lienzo, 1814, España.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Martillo

Conocido como demoledor y sediento de sangre, Mjolnir, el gran martillo del dios nórdico Tor, fue crucial en la lucha contra los gigantes y la serpiente del mundo, el caos primigenio que amenazaba a los dioses. Por arte de magia, volvía a su dueño después de lanzado. El de la foto, en miniatura (tiene menos de 25 mm), aunque de aspecto imponente, tal vez fuera un amuleto de fertilidad para recién casados, de protección para los vivos y de santificación de los muertos cuando se depositaba en la tumba (ARAS, 2:121-122). El martillo fue uno de los primeros utensilios, al principio un arma tanto como una herramienta, o acaso una piedra que era arrojada o blandida contundentemente por el brazo humano. Es probable que el ruido del martillo al golpear y su capacidad de reducir cosas a pequeños pedazos lo asociaran al demoledor rayo que abre las nubes de lluvia, libera al Sol de su cárcel pero también acarrea la destrucción. El martillo es lo que permite dar en el clavo, poner las cosas justo en su sitio, y evoca a los míticos artesanos y constructores del orden cósmico. El chino Pangu talló el firmamento con martillo y cincel, y sus exigentes homólogos humanos conformaron las estructuras de la civilización (Baird, 261). El martillo no es solo del reino celestial y humano, sino también de las negras entrañas de la Tierra, el fuego volcánico y la forja: alude al centro creativo daimónico de la psique. Dotados de martillo y yunque, los herreros divinos como el tullido Hefesto forjaron maravillosas armas, herramientas y ornamentos de oro para los héroes y dioses, y revelaron a la conciencia humana los misterios de la transmutación metalúrgica. Como otros instrumentos primordiales, el martillo puede evocar la fuerza del impulso violento así como de la imaginación y la voluntad. Podemos tener un martilleo en el cerebro, o hacer algo a machamartillo, pero no solo como construcción física, sino también como constructos mentales, el proceso debido y la forma artística.

Baird, Merrily C. *Symbols of Japan*. Nueva York, 2001.

Mjolnir, el martillo de Tor, vikingo, siglo x, Suecia.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Arado

Sosteniendo las riendas de dos animales uncidos al yugo, una figura ara un campo. Esta antigua imagen, grabada en la roca, está llena de sugestivas comparaciones: hombre y bestia, falo y árbol, arado y surco. Por medio de la pictografía, el artista ha codificado la poderosa magia que transfiere la esencia de la fertilidad vegetativa al campo labrado (Ström, 51).

La introducción de la labranza en la cultura humana hará unos nueve mil años marcó la transición entre la vida nómada y el asentamiento en sociedades agrícolas dedicadas al cultivo de la tierra. La arada siempre se ha adscrito al lenguaje y la imaginería de la sexualidad. En su forma primitiva —un palo que se clava en la tierra—, el arado tiene un significado mítico: la trascendente semilla masculina que fecunda el divino sucio femenino (ARAS, 2:346). Un antiguo himno sumerio expresa de modo sensual y explícito este *hieros gamos*, o 'bodas sagradas', entre el cielo y la tierra, cuya progenie es la cosecha. La diosa Inanna pregunta: «¿Quién labrará mi altiplano? / ¿Quién surcará mi tierra húmeda?». Su amado, el rey Dumuzi, responde con «el cedro ascendente». Su pasión amorosa es tal que «los granos crecían altos a su lado. / Exuberantes los jardines florecían» (Wolkstein, 37).

Los rituales eróticos en la época de la siembra recuerdan la arada cósmica del surco en la unión sexual del hombre y la mujer, que canaliza simbólicamente la libido en la fructificación de la tierra (OC, 5:151, n22). Muchas fiestas de primavera están asociadas a la lluvia, que representa la penetración celeste y la inseminación. En la tradición popular, los labriegos y sus esposas hacían el amor en los campos o los recién casados celebraban allí su noche de bodas para promover su propia fertilidad y la de la tierra (OC, 5:151). El matrimonio simbólico del jefe de clan, el rey o el conquistador con la tierra como su divina consorte solía celebrarse en forma de trato carnal con una mujer o una hieródula para asegurar una abundante cosecha y la fertilidad del reino como un todo.

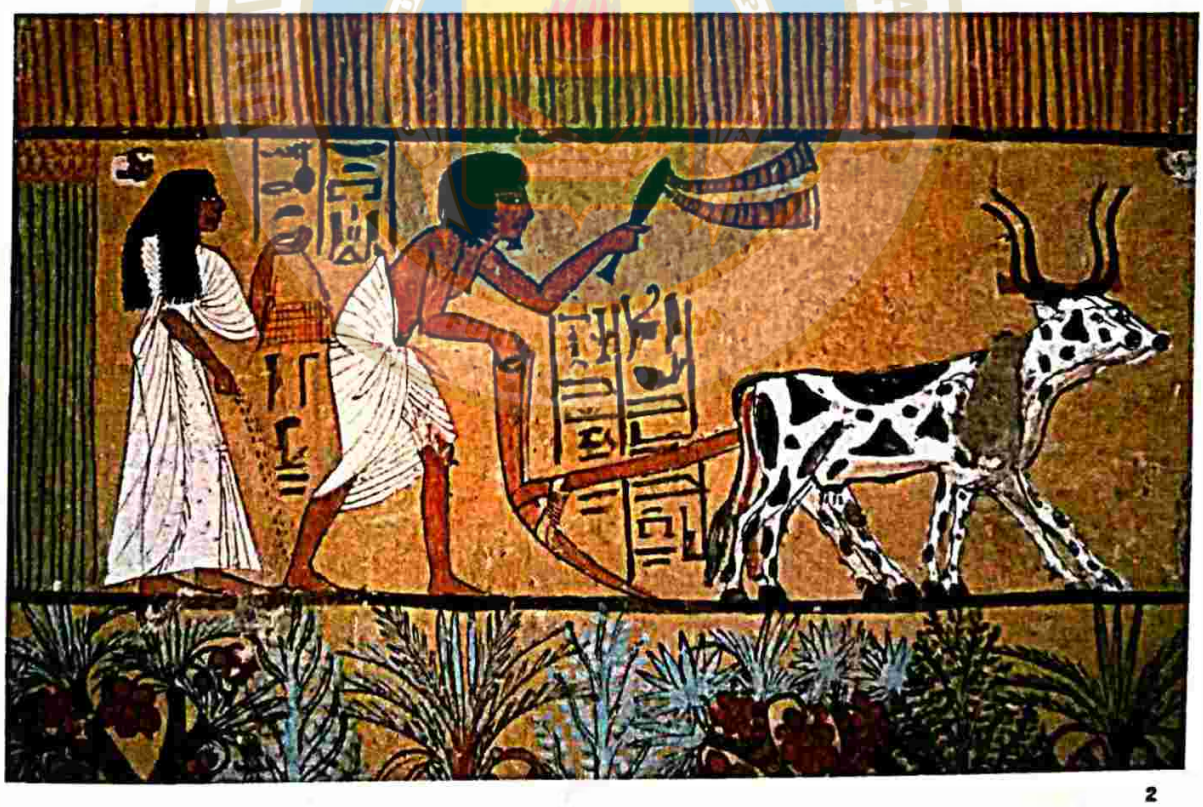
Pero el hendimiento original de la tierra puede verse también como una herida infligida al suelo primigenio. La tierra que es arada y sembrada sin descanso puede agotarse y volverse yerma. Para algunos, la tecnología nos ha distanciado de la tierra, y nos ha hecho perder la intimidad con ella, lo que puede verse en la simplicidad de la antigua pictografía. Hablamos de arruinar la tierra e incluso de destruirla.

Así como la arada representa el esfuerzo de la humanidad para arrancar al suelo de su estado primitivo y cultivarlo, también evoca el arrancar la conciencia de su terreno psíquico primordial para que esté a disposición del ser humano (OC, 8:148). La correlación entre arada y conciencia está plasmada en el tema alquímico por el que el adepto empieza a arar por el oeste, lo que implica el submundo donde desaparece el Sol, el mundo de los espíritus, la oscuridad de la *nigredo*, y después se desplaza hacia el este, donde nace la luz. Pero, como la arada de la tierra, el *opus* alquímico, el levantamiento interior del suelo, no se puede tratar con sentimentalismo; es un proceso de trabajo fatigoso y constante, y no podemos saber con seguridad si dará fruto.

Ström, Folke. *Nordisk Hedendom: tro och sed i förkristen tid.* Gotemburgo, 1967. / Wolkstein, Diane y Samuel Noah Kramer. *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer.* Nueva York, 1983.



1



2

1. Este grabado rupestre sueco representa la arada como transferencia de las fuerzas de la vegetación a la tierra. Petroglifo, Edad del Bronce (1800-500 a. C.).

2. Senedyem arando los campos de Aaru, el dinámico más allá de los egipcios. Le sigue su esposa Tutu, que va sembrando. Pintura, de la tumba de Senedyem, Deir el-Medina, XIX Dinastía (c 1295-1185 a. C.), Egipto.

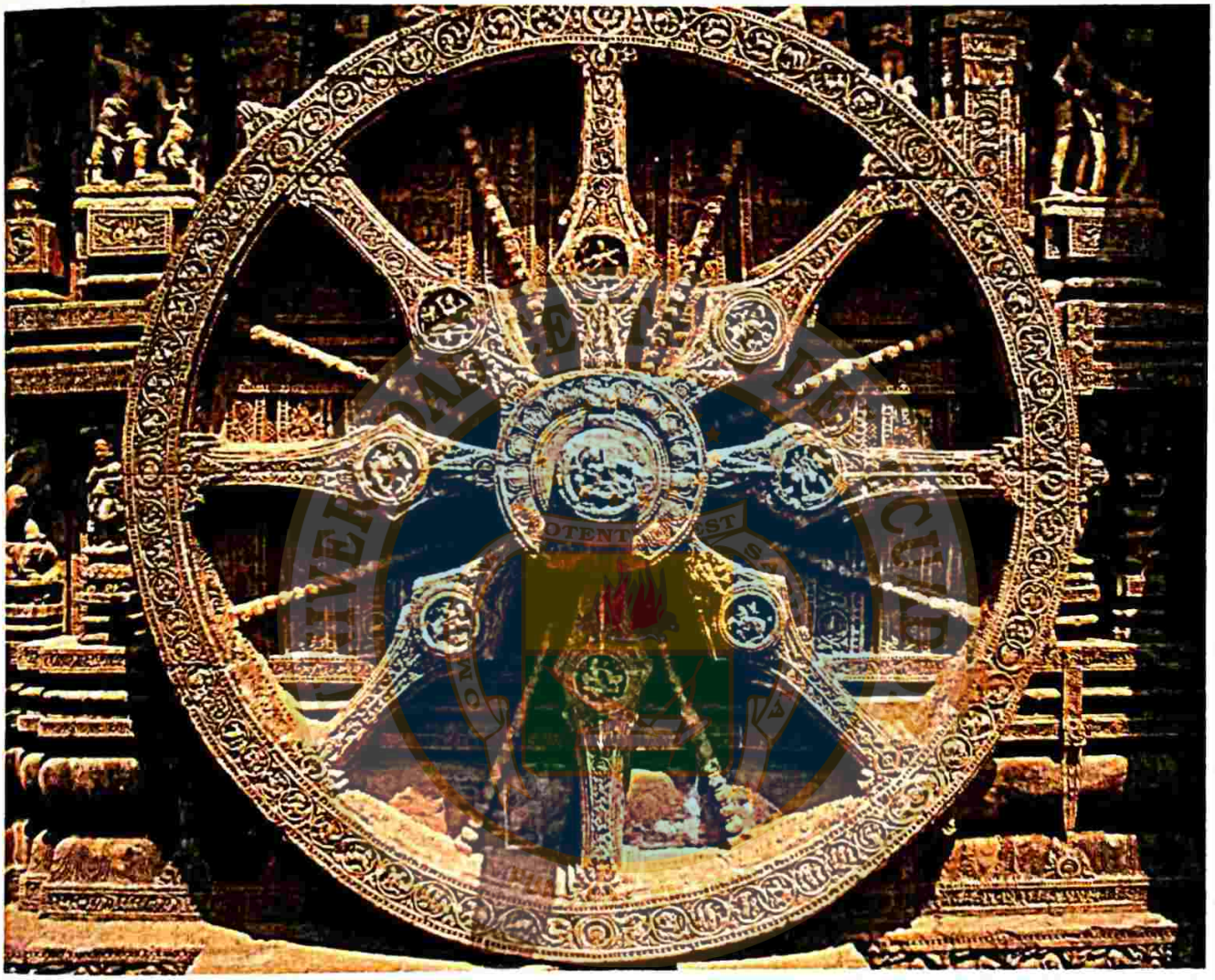
Rueda

La rueda solar es una versión del mítico círculo de la totalidad y su ambivalente centro, u ojo, que se manifiesta en la creativa y germinadora rotación de la llanta. Los radios de las grandes ruedas solares de las culturas antiguas dividen el todo cósmico en medidas de tiempo o espacio: las cuatro estaciones, las fases de la luna, los elementos, los puntos cardinales, el loto de ocho pétalos —emblema de la continua renovación—, los 12 meses del zodiaco y sus configuraciones y tránsitos astrales, el girar de lo mudable alrededor del centro de la eternidad. La rotación de las estrellas en torno al polo pone en marcha los ciclos de la naturaleza y el curso de la vida. En el budismo tibetano, la Rueda de la Vida representa el renacimiento como la sucesión de diferentes estados de existencia, todos ellos presas del monstruo de la temporalidad (*Ene. Brit.*, 10:214). La Rueda de la Fortuna del Tarot significa los giros del destino, y «orden, extensión, tiempo y duración» (Gad, 98). El proceso circulatorio de la obra alquímica conlleva peregrinación mística, ascensos y descensos, sublimación y coagulación; los unos dentro de los otros hasta que se sintetizan en el centro oculto.

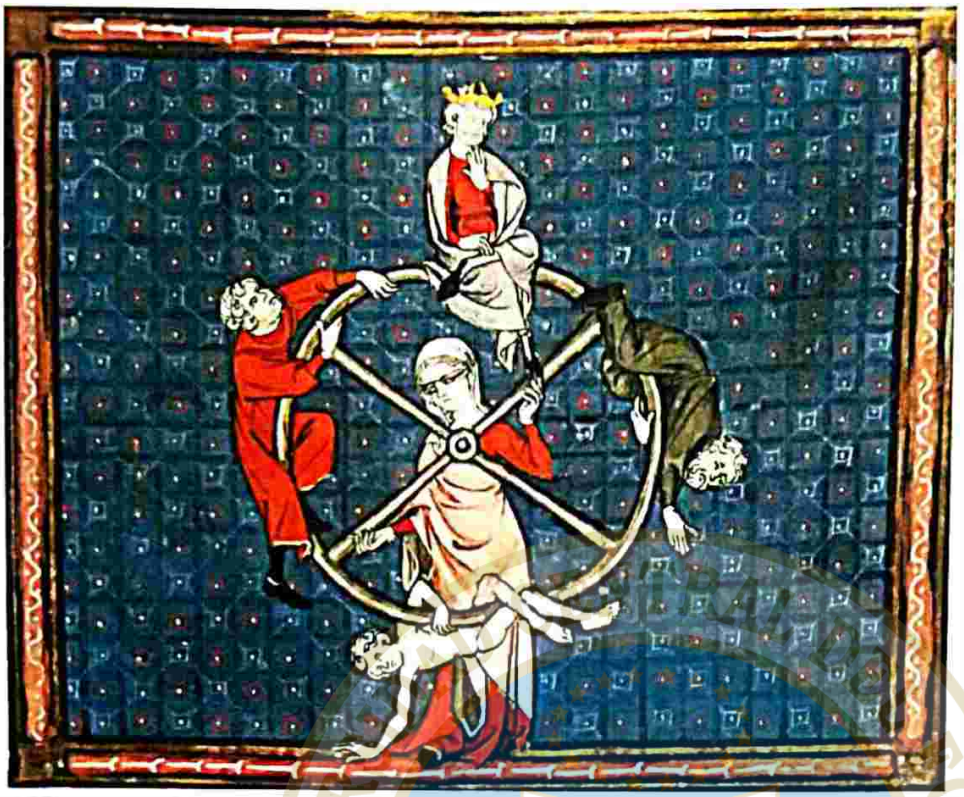
Inspirándose quizá en el cielo, el hombre descubrió que los troncos y las piedras redondas se podían usar para mover grandes pesos; primero como rodillos, y luego como ruedas primitivas con unos ejes fijos que aumentaban la eficacia y estabilidad del vehículo. La rueda más antigua que se ha encontrado en excavaciones procede de Mesopotamia y tiene unos cinco mil quinientos años. Pero, aunque nos resulte tan normal, la rueda aún ocupa un lugar notable entre lo concreto y lo imaginario: el torno de alfarero, que convierte la materia informe en un ser diferenciado; la rueda de molino, que antaño parecía aplicar mágicamente el poder de la naturaleza, pero que también evoca la intolerable pesadez de la repetición sin fin; la rueca que produce los hilos del destino y que manejan tanto el hada madrina como la bruja; las ruedas de la vida ordinaria —coches, trenes, camiones, autobuses, bicicletas o aviones— reiteradas en nuestros sueños como vehículos de motilidad psíquica, y los surcos del progreso, la regresión y la rutina.

En los mitos y la vida, la rueda también se ha usado como instrumento de tortura al que uno es atado y donde es estirado, lo que sugiere la naturaleza angustiosa de la compulsión psíquica. En sentido negativo, simboliza el estancarse «en las rodadas», o el incesante girar de las ruedas de la mente sin llegar a ninguna parte. En el budismo Mahayana, causa y efecto son «la rueda que no retrocede». Algunas de las más intrigantes son las gigantescas ruedas de la medicina de los indios de las llanuras de Alberta (Canadá), así como de los de Wyoming, Montana y las dos Dakotas (Estados Unidos). Están hechas con piedras y pueden llegar a tener 12 m de diámetro; el centro es un montoncillo y de él parten radios también de piedra. Su significado preciso se desconoce; pueden haber servido para orientarse en ceremonias solares o para rituales de sanación. Hay configuraciones que parecen referirse a estrellas concretas, y algunos de los montones están alineados con los rayos del Sol naciente o poniente en el solsticio de verano, quizá invocando su vivificante resplandor.

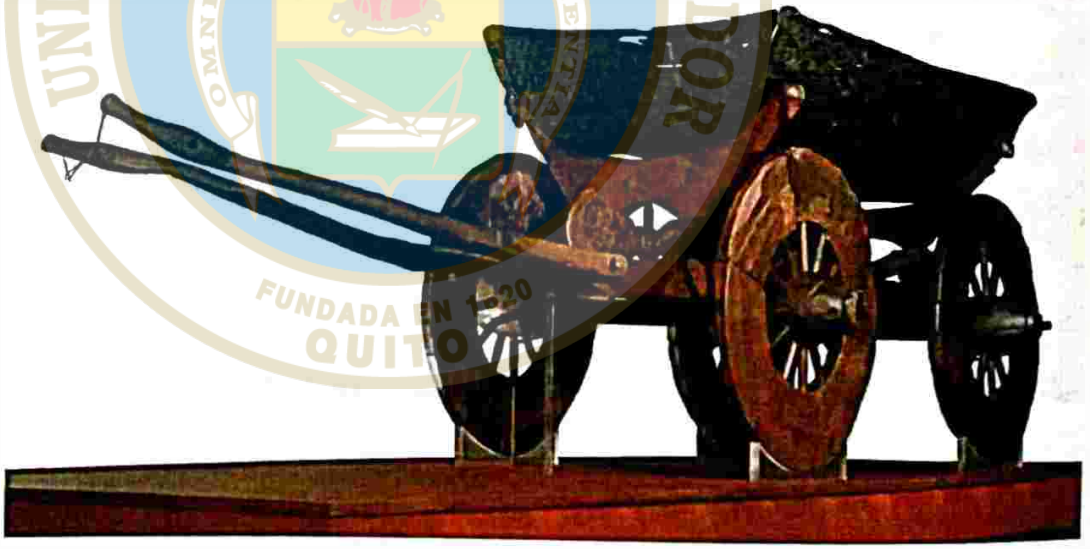
Almgren, Bertil. ***The Viking.*** **Nueva York, 1975. /**
Gad, Irene. ***Tarot and Individuation: Correspondences with Cabala and Alchemy.*** **York Beach (Maine), 1994.**



1. Esta rueda solar de casi 3 m de diámetro es una de las 24 que hay a ambos lados de la imponente estructura del Templo del Sol de Konārak, el cual representa el divino carro que transporta al dios Surya por los cielos de sol a sol. Arenisca tallada, c 12.38-1264, India.



2

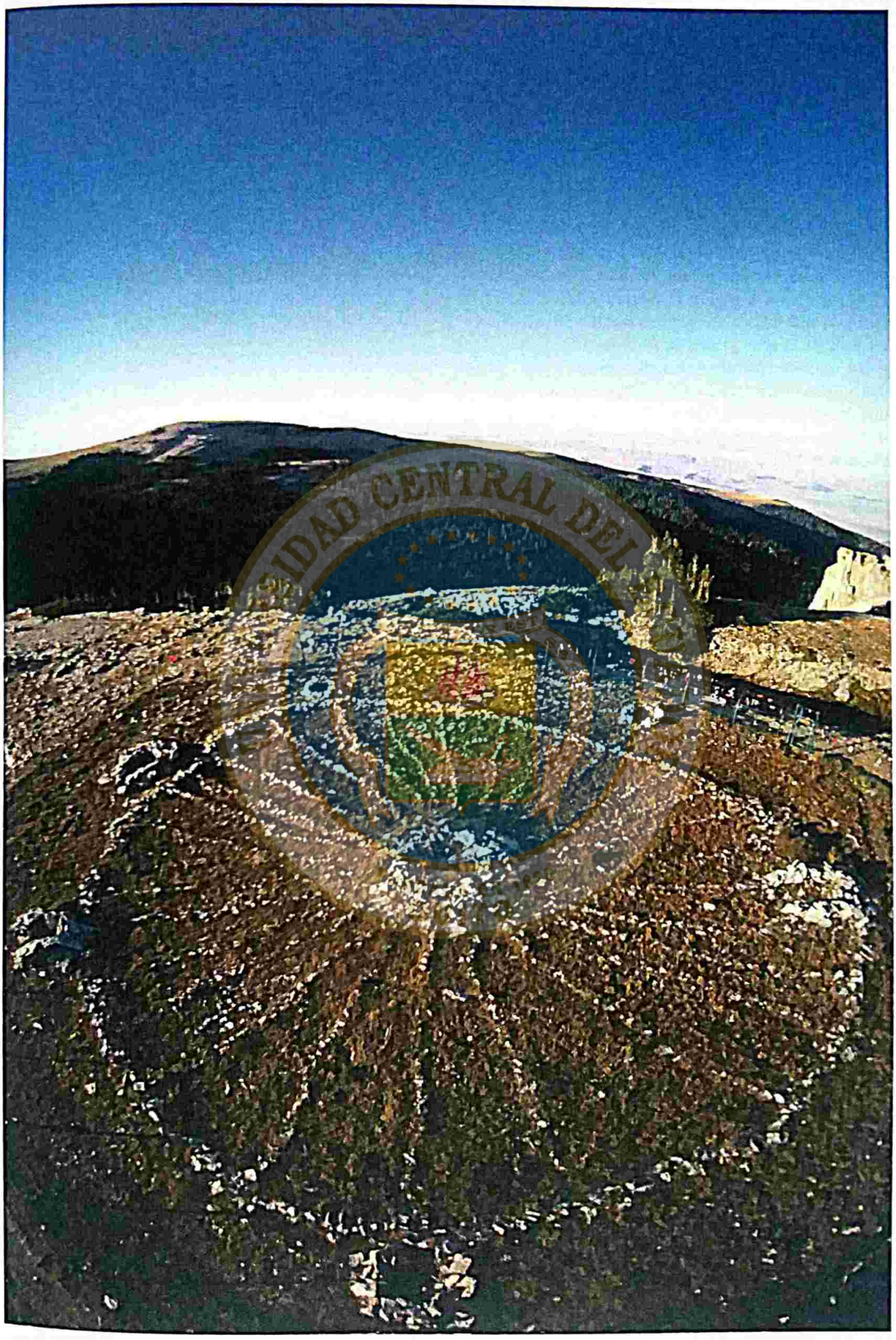


3

2. Aquí, la rueda sugiere el destino humano y la inevitabilidad del cambio. *La rueda de la fortuna*, manuscrito iluminado, c siglo XIV, Francia.

3. Las grandes y pesadas ruedas del carro de Oseberg estaban diseñadas para circular por los caminos desiguales y a menudo embarrados de los antiguos vikingos. Es el único carro vikingo completo que se conserva de aquella época (Almgren, 237ss). Madera, siglo IX, Noruega.

4. Esta misteriosa rueda, que tal vez signifique la unidad de los seres vivos, tiene casi 25 m de diámetro y está hecha de cantos rodados. Uno de los montones de piedras exteriores está alineado con la salida del Sol en el solsticio de verano. Rueda de la Medicina de las montañas Big Horn, c 700-1200, fotografía de Courtney Milne, Wyoming, Estados Unidos.



4

Calendario

Los aztecas, con su impulso de tallar complicadas unidades de orden temporal humano sobre lo que debió de parecer una piedra eterna e indestructible de 25 t, aspiraban a reunir el tiempo y la eternidad. El redondo calendario de piedra, antaño ubicado en la cúspide de la gran pirámide de Tenochtitlán, funciona como un mándala que reconcilia opuestos. Un ciclo de doscientos cincuenta *tzolkin*, o días —más o menos lo que dura la gestación humana—, se divide en trece unidades de veinte días, y se sincroniza mediante un único sistema numérico con números de dioses y fuerzas en el ciclo mítico de la serpiente emplumada Quetzalcóatl. El conjunto se relacionaba con el año solar y se cuadraba al final de un ciclo de la rueda del calendario de 52 años; entonces, de manera simbólica, el mundo era destruido y creado de nuevo. Este suceso fatídico está plasmado en la cara del centro del calendario, que representa la conjunción del disco solar y el monstruo terrestre de la oscuridad (Pasztory, 170).

Los calendarios de la mayoría de las sociedades premodernas reflejan los ritmos de un cosmos simbólico, que se experimenta en el interior. Estos hallan correspondencia en los ciclos y estaciones del mundo exterior, el movimiento de sus cuerpos celestes con relación a la Tierra y el océano, y la muda, el celo, la migración y la hibernación de sus criaturas. Las fases mensuales de la Luna —fácilmente observables y medibles— reflejaban el ciclo menstrual femenino, y las energías psíquicas de plenitud y vacío, luz y oscuridad, gestación y parto. El mapa de las estrellas, así como la transición anual del Sol entre ascenso y descenso que señalan los solsticios, le decían al antiguo agricultor cuándo sembrar y cuándo cosechar, y resonaban en su propio ser como intervalos de actividad y reposo. Por su «mágica» regularidad, el Sol y la Luna atendían las necesidades prácticas y simbólicas de las culturas arcaicas en cuanto a medir el tiempo, lo que llevó al desarrollo de las cuentas, los números y la predicción. Todos ellos son importantes cimientos de la conciencia y la cultura.

La Luna fue la base de los primeros calendarios, comenzando con los sumerios y babilonios. Sus sistemas lunares fueron absorbidos por los calendarios egipcios, griegos, judíos e islámicos, y sobreviven también en la fecha variable del Domingo de Pascua cristiano, que se determina con respecto a la Luna. La palabra *calendario* deriva de las calendas romanas, el primer día del mes, momento de la luna nueva. Los idus tal vez deriven del latín *iduare*, 'dividir', o de la raíz sánscrita que significa 'encender' o 'iluminar', en referencia a la Luna. El calendario gregoriano, que se ha generalizado en Occidente durante varios siglos, conserva la antigua división lunar del año en 12 meses. Pero el número de días en un año y en un mes dado, así como el sistema de años bisiestos, responden al tiempo que tarda la Tierra en orbitar alrededor del Sol. Otro rasgo solar es que el año comience en enero, *ianuarĭus*, nombre tal vez debido a Jano, el dios solar romano con dos caras que mira hacia delante y hacia atrás; es decir, la «bisagra» de la puerta entre el año pasado y el que viene. En el siglo xx, los chinos asimilaron el calendario gregoriano a su célebre ciclo de 12 años, que invoca el simbolismo específico del animal que da nombre a cada año, empezando por la Rata y acabando en el Cerdo. Los mesoamericanos, más imaginativos, incluían los años del terremoto, el monstruo acuático y el dios que caza con cerbatana.

Jung creía que el cambio a un cómputo del tiempo lineal o histórico y el predominio de la consciencia sobre la «redonda» totalidad de la psique podían hacer desaparecer el sentido que sustenta los ciclos naturales recurrentes. En contra de este cambio están los horóscopos tradicionales que sitúan los signos de su zodiaco girando alrededor de la Tierra, o los calendarios litúrgicos que proporcionan símbolos del paso de las estaciones sagradas y el tiempo «ordinario». El calendario azteca, de naturaleza adivinatoria, puede haber evocado el restablecimiento del *unus mundus*, experimentado a menudo en sucesos sincrónicos donde los reinos del tiempo y la atemporalidad se unen de forma significativa. Si bien su reconciliación provoca la destrucción y resurgimiento del mundo en el plano mítico, la transición simbólica halla contención en las configuraciones del calendario. El intemporal centro está rodeado por una rica «procesión de dioses que representan un aspecto cualitativo del tiempo» y se despliega en sus variaciones estacionales (Zavala, 67ss), permitiéndole a uno percibir la vida individual en relación con constelaciones recurrentes de procesos en torno a un centro eterno.

Cashford, Jules. *The Moon: Myth and Image.* Londres, 2003. / Pasztory, Esther. *Aztec Art.* Nueva York, 1983. / Zavala, J. F. «Synchronicity and the Mexican Divinatory Calendar», *Quadrant*, 15 de enero de 1982.



1



2



3

1. Este calendario de piedra de 3 m de diámetro sintetiza los dos principios por los que se guiaban los aztecas para ordenar el tiempo: el año solar y el ciclo mítico relacionado con el dios Quetzalcóatl, la serpiente emplumada; c 1502-1520.

2. Stonehenge, con sus piedras erectas alineadas con los cielos, es uno de los calendarios astronómicos más antiguos del mundo; tal vez ayudara a los druidas celtas a predecir el recorrido anual del Sol, la Luna y los planetas por motivos rituales. C 2410-1240 a. C., Wiltshire, Inglaterra.

3. Este petroglifo prehistórico sueco atestigua la fascinación inmemorial por medir el paso del tiempo según el movimiento de los astros. La figura humana parece estar contando con los dedos los 28 días que dura el ciclo lunar. Edad del Bronce, 1800-500 a. C.

Compás/Brújula

Así como en el ámbito humano se usa en construcciones de armonía matemática y en la imposición de forma, el compás es representado en un manuscrito medieval como el atributo del divino arquitecto del cosmos. La Biblia refiere su presencia al lado del Señor: «cuando trazaba el círculo sobre la faz del abismo», estableciendo y delimitando los cielos, las aguas y los fundamentos de la tierra (Proverbios, 8:27).

El compás, según sea de puntas o de pinzas, es un útil de medida o de dibujo lineal; así que es emblemático de ciencias como la astronomía, la arquitectura y la geometría, que en parte dan forma y escala a lo desconocido y expresan la relación entre las cosas. La famosa imagen —obra de William Blake— de Urizen, el demiurgo legislador que maneja un compás, expresa con este instrumento la extrema racionalidad que puede restringir nuestros horizontes imaginativos (Bloom). La alquimia, sin embargo, presentó el compás como un útil esencial de la imaginación en el proceso del *opus*. El adepto lo usaba para «cuadrar el círculo», es decir, para dividir la caótica unidad original, o *prima materia*, en cuatro elementos opuestos que, a través del proceso de la obra, se podían recombinar en un todo más integrado (OC, 12:123ss).

En las fantasías de la geometría sagrada, el compás, al inscribir la forma perfecta del círculo, recrea el acto primordial de la creación, que empieza por un punto central: el origen del cosmos. En el sentido religioso, el centro es imaginado como la divinidad; en el científico, como el momento del *big bang*. Así como el segundo brazo del compás se extiende desde el estacionario centro, la existencia también se expande en todas direcciones. Donde antes había solo un espacio indiferenciado, el compás traza una forma que distingue entre el dentro y el fuera. Igualmente, el acto de dibujar una circunferencia con un compás describe las coordenadas de la vida individual: origen y expansión, la realización y circunscripción del potencial, las órbitas y circunvalaciones en torno a lo que física y psíquicamente parece el «hogar». Esta noción es amplificada en otro tipo de compás, el magnético o brújula, que fue inventado hace al menos un milenio por los chinos, que lo usaban para la adivinación. Contiene una aguja de hierro imantada que se orienta por el campo magnético de la Tierra y señala al Polo Norte. Es una herramienta de valor incalculable para la navegación por mar o tierra, así que evoca de manera simbólica la idea de seguir el rumbo psíquico orientándose por un nodo invisible. No obstante, la brújula no es infalible. «Cuanto más se acerca uno al polo magnético, más fuerte se hace la componente vertical del campo electromagnético y más débil la componente horizontal, haciendo que la aguja oscile lánguidamente al este y al oeste del norte» (Lopez, 292). De forma similar, la brújula interna puede verse afectada por la proximidad entre lo consciente y lo inconsciente, causando a veces estados de extrema desorientación. Y por lo general hay que orientarse siempre que los aspectos familiares y extraños —o racionales e irracionales— de la vida y la personalidad entran en conjunción polar.

Bloom, Harold. *William Blake* (texto de sala) Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2001. / Jobes, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. Nueva York, 1961. / Lopez, Barry Holstun. *Arctic Dreams*. Nueva York, 1986. [Trad. esp.: *Sueños árticos. Imaginación y deseo en un paisaje septentrional*. Barcelona, 2000.]



Dios como arquitecto del universo, dedicado a la creación primordial con ayuda del compás. Manuscrito iluminado, *Bible moralisée* (Biblia moralizada), c 1250, Francia.

Balanza

En la tensión final entre las fuerzas del cielo y el infierno, el diablo y el arcángel Miguel se disputan las almas de los difuntos, cuyo peso relativo de mal y bien es comparado con una balanza. Un demonio evoca el carácter subrepticio de la tentación, e intenta inclinar la balanza tirando de la cola de un pecador que ya se ha metamorfoseado a su imagen y semejanza.

La balanza mide el peso de las cosas y está asociada a la masa, la gravedad y el equilibrio. Se ha usado desde tiempos muy antiguos para pesar formas primitivas de dinero antes de su uniformización en monedas y papel. La mítica psicostasia, o pesada de las almas en la otra vida, es un tema recurrente en las culturas antiguas, y sugiere la idea de que incluso las actitudes y los principios por los que se guía uno en la vida y la forma en que se encarnan tienen base real. En las imágenes del antiguo Egipto aparece el rito de pesar el corazón comparándolo con la pluma de Maat, la diosa del «orden, la justa medida de las cosas, que sustenta el mundo» (Hornung, 213). El monstruo Ammyt espera debajo de la balanza, listo para devorar todo corazón que sea más pesado que la pluma. No sabemos con seguridad cuál se consideraba el equilibrio apropiado de ligereza y pesadez que facilitaba la entrada al más allá, pero las imágenes atestiguan la importancia que se concedía al funcionamiento armonioso del corazón, centro simbólico de la vida psíquica. La cábala dice que, antes de la creación, el Anciano de los Días sostenía la balanza del universo de la que surgió la dualidad de todas las cosas (DoS, 832). La balanza, emblema tradicional del equilibrio de opuestos, es el atributo de la Justicia, que suele aparecer con los ojos vendados para denotar imparcialidad al sopesar los argumentos que determinan la inocencia o culpabilidad ante la ley (Bruce-Mitford, 90). El signo astrológico Libra es representado como una balanza, lo que significa el equinoccio de otoño, cuando el día y la noche están equilibrados. Es un signo de aire y sugiere el elemento que media entre el cielo y la tierra, así como la *sublimatio* alquímica, donde uno es capaz de trascender de lo personal para considerar las cosas desde un punto de vista más amplio, más distanciado y objetivo.

En términos simbólicos, la balanza evoca el equilibrio o desequilibrio entre opuestos psíquicos como cabeza y corazón, o materia y espíritu, y la forma en que lo consciente y lo inconsciente funcionan en relación mutua al servicio del equilibrio. Aparentemente, la psique exige que las energías de «cielo» e «infierno» estén en su justa medida. Desde el punto de vista del desarrollo, la balanza no puede estar siempre equilibrada; a menudo, un aspecto de la personalidad tendrá más peso en lo esencial que el resto. Al mismo tiempo, la psique responde a grandes fluctuaciones o a la parcialidad. La enantiodromía, o súbita transformación de algo en su opuesto, es un inclinar la balanza de la psique.

Bruce-Mitford, Miranda. *The Illustrated Book of Signs & Symbols*. Nueva York, 1996. / Hornung, Erik. *Conceptions of God in Ancient Egypt*. Ithaca (Nueva York), 1982.

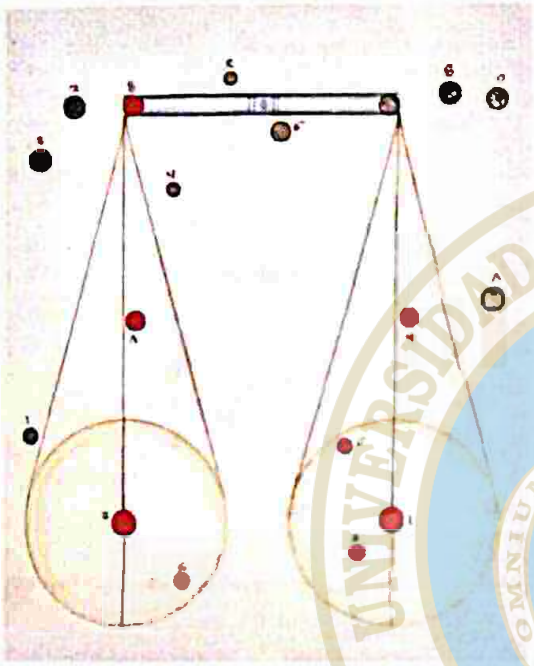
1. Esta imagen de un retablo español representa el día del Juicio Final, cuando se pesan las almas. Pintura sobre tabla, c siglo XIII.

2. En esta miniatura italiana, la balanza de la Justicia está inscrita en la constelación de Libra. Ilustración de un manuscrito, siglo XIII.

3. *La pesada del corazón*, tinta y pigmento sobre papiro, c 1050 a. C., Egipto.



1



2



3

Cadena

La pareja *edan* de bronce, que solía colocarse donde había habido disputas o derramamiento de sangre, transmite la fuerza armonizadora que lleva la dualidad a la unidad. Unidos por una cadena, forman un solo tótem, que se daba a los iniciados de la sociedad secreta Oshugbo en la cultura yoruba de África Occidental. El hombre y la mujer están regiamente uno al lado del otro, y simbolizan el misterio y el poder de la unión de los opuestos (Fagg, 186).

Cadena deriva del latín *catena* y evoca las tensiones y afinidades asociadas a la noción de vínculo. Las partículas más pequeñas del ser intervienen en continuas reacciones en cadena de causa y efecto. La cadena evolutiva, y la búsqueda de los «eslabones perdidos», revelan un desarrollo secuencial, la selección natural y unas relaciones insospechadas. Recitar una cadena de nombres o relatos sagrados mejora la continuidad generacional y estrecha los lazos de la tribu o clan con el poder de los antepasados (Von Franz, 289). Los primeros teólogos cristianos veían la oración como una luminosa *aurea catena*, o 'cadena de oro', que se tendía al Creador. Muchas tradiciones hallan cohesión en un conjunto de enseñanzas transmitidas por una cadena de ordenaciones o iniciaciones. La alquimia incluso concebía cadenas magnéticas que ataban todos los niveles de la existencia y sugerían vínculos misteriosos en forma de inducción, proyección, fenómenos de transferencia y sincronicidades que caracterizan a los campos psíquicos activados.

Sin embargo, la cadena refleja la ambivalencia de la interconexión en su evocación de ataduras inquebrantables, de lealtad y amor; pero también denota fijación, encarcelamiento y la supresión de elementos poderosos, temidos o escandalosos. El eslabonamiento está asociado al parentesco, el apoyo, la devolución especular, la intimidad y la transformación; y a la dependencia, los estorbos y la subyugación. Ser encadenado es sinónimo de derrota y castigo; se encadena a los animales en contra de su naturaleza y su instinto. La bola y la cadena son emblema del convicto y el esclavo. Zeus encadenó al mítico Prometeo a una roca, donde un águila le devoraba el hígado todos los días como castigo por haber robado el fuego divino para dárselo a la humanidad. Se representa al diablo encadenado y arrojado a un abismo tras el día del Juicio Final. La cadena sugiere el peso de lo que aparentemente está predestinado y la intransigencia de los complejos y compulsiones que nos atan. Romper las cadenas es sinónimo de liberarse de la servidumbre y la tiranía. Al mismo tiempo, hay eslabones esenciales que nos unen al sí-mismo y a otros. El proceso psíquico es en sí mismo una serie de eslabones de significado —memoria, sueños, fantasía, afecto, deseo, imaginación y experiencia adquirida— que sirve para aflojar y unir.

Los alquimistas medievales hablaban de una cadena homérica de sabios que unen el cielo y la tierra. La cadena representaba también las sustancias y estados químicos que aparecen en el proceso de la obra (OC, 12:148, nota). La imagen de un ave como el águila atada con una cadena a un sapo u otro animal terrestre significaba el espíritu de la imaginación y sus volátiles intuiciones, fantasías y aspiraciones, que se perderían en las nubes si no están ancladas a la solida materia de la vida (ibíd., 148). En la existencia individual, el plomo conecta el espíritu autónomo con «la dura realidad y las limitaciones de la particularidad personal» (Edinger, 86).

Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Pensilvania), 1985. / Fagg, William Buller, John Pemberton y Bryce Holcombe. *Yoruba, Sculpture of West Africa*. Nueva York, 1982. / Franz, Marie-Louise von. *Creation Myths*. Boston, 1995. [Trad. esp.: *Mitos de creación*. Caracas, 1978.]

1. Una cadena une a hombre y mujer, evocando el poder sagrado que emana del matrimonio de los opuestos. Escultura de bronce, yoruba, África.

2. El alquimista persa Avicena señala la necesidad del espíritu, representada por un águila volando pero al mismo tiempo encadenada a la materia. *Viridarium chymicum* (Vergel químico), 1624, Alemania.



1



2

Hilo

El hilo (del latín *filum*) lo denota todo, desde las líneas de narrativa hasta los filamentos mismos del ser: la materia oscura del espacio, los diminutos cilios de los organismos unicelulares y la doble hélice del ADN que significa tanto la herencia ancestral como la individualidad. La teoría de supercuerdas postula hilos de energía cientos de miles de millones de veces más pequeños que un solo núcleo atómico que vibran a diferentes frecuencias produciendo diferentes tipos de partículas.

Un delgado hilo puede convertirse en toda una tela. De aspecto fino y delicado, las hebras de seda de las arañas tienen proporcionalmente más resistencia a la tracción que el acero. La araña solar del Brahma Upanisad teje su tela universal con un solo hilo. Las míticas Parcas y Nornas hilan, miden y cortan la hebra de cada vida. Los hilos son líneas de orientación en los laberintos de la psique y conductores invisibles de luz, sonido, emociones y memoria.

El nudo evoca el entrelazamiento de las relaciones y las dependencias. El nudo entrelazado sobre el que está sentada esta pequeña figura de madera procedente de Gabón, África, indica —junto con su voluminoso peinado— que es una mujer de extraordinaria potencia: una simbi. El entrelazamiento sugiere «el círculo de la vida, el apoyo místico y el regazo como fundamento de la instrucción y de la capacidad humana» (Weber, 186-187). Los nudos son lazos que parecen no tener principio ni fin: sugieren la evolución, la fuerza del destino y la reverberación. Las artes escandinavas y celtas representaron las olas del mar como una serie de nudos interconectados para expresar el perpetuo enrollamiento de la energía cósmica. Los nudos unen, pero también enredan. Casarse es un «enlace» o, como en la canción sueca, un «anudar las cintas». Los «nudos del corazón», sin embargo, describen los deseos compulsivos que atan el sí-mismo a la ignorancia. El proceso psíquico a menudo implica el desatar y el atar cosas como análisis y síntesis de los hilos de la personalidad.

Los hilos de fibras naturales, o incluso de metal, alambre o plástico, se enrollan o trenzan formando cuerdas. En la imaginería religiosa de muchas culturas, la cuerda aparece como una demarcación entre lo sagrado y lo profano, o como un camino intermedio. El *shimenawa*, la sagrada cuerda de paja japonesa de la foto, es un ornamento tradicional del Año Nuevo en el sintoísmo. Puede ser tan grande como este o más modesto y sirve para preparar un sitio para la deidad que trae las bendiciones del nuevo año. Se cuelga a la entrada o enfrente de un centro de culto para separar el mundo ordinario del reino de lo divino. Como las brizas de paja de arroz están enrolladas a la izquierda en vez de a la derecha, que es lo usual, el *shimenawa* está imbuido de poder místico, incluida la facultad tanto de repeler a los espíritus malevolentes como de honrar a los *kami*, los espíritus del hogar (Brandon, 47-52).

La cuerda es un símbolo solar y una señal de la fertilidad asociada a la fibra de las plantas que crecen hacia el Sol. En la iconografía maya, las cuerdas que cuelgan del cielo simbolizan el divino semen que cae a la tierra y le da vida. Quizá por recordarnos tanto a la serpiente misteriosa o la parra que serpentea hacia arriba por el árbol imponente de nuestra experiencia primordial, la cuerda siempre ha sido uno de los utensilios del chamán: sugiere el ascenso extático a las regiones celestiales, un medio para salvar abismos y volar, y el camino mágico por el que viajan los espíritus.

La cuerda nos ayuda amarrando, atando y sujetando; estas funciones ponen de relieve su aspecto sombrío en forma de restricción forzosa y la constricción última del dogal del verdugo. Pero el poder vinculante de la cuerda es también el de los Diez Toros del Zen del siglo XII. En este caso, la cuerda significa la contención de la mente indómita, representada como un toro, que hay que encontrar, atrapar y domar. Ello implica el encuentro con la propia naturaleza de uno y su reconocimiento, que es el primer paso para alcanzar la iluminación.

Brandon, Reiko Mochinaga, Barbara B. Stephan y Academia de Artes de Honolulú. *Spirit and Symbol: The Japanese New Year*. Honolulú (Hawái), 1994. / Weber, Michael John (entrevistador). *Perspectives: Angles on African Art*. Nueva York, 1987.



1



2



3

1. Desenrollando un ovillo de hilo de oro, Teseo desciende al laberinto. *Golden Thread*, de Edward Burne-Jones, acuarela, c 1882, Inglaterra.

2. Figura ganchuda, etnia lumbo, madera, Gabón, África.

3. Esta descomunal soga sagrada de paja de arroz protege la entrada de un centro de culto sintoísta. El *shimenawa*, un ornamento para el Año Nuevo japonés, separa los reinos de lo sagrado y lo profano. *Shimenawa*, santuario de Suwa, prefectura de Nagano, Japón.

Red/Telaraña

La red es uno de los útiles más antiguos de la humanidad, usada para cazar y pescar ya en la Edad de Piedra (*Enc. Brit.*, 8:614). Con tan poco material tangible y tanto espacio vacío, incita la imaginación. ¿Cómo algo tan ligero puede ser tan resistente? ¿Se trata de magia? En un relato de *La Odisea* de Homero, la magia divina crea una red invisible de bronce. El dios herrero Hefesto la forja para atrapar a su esposa Afrodita in fraganti con su amante Ares y exponerlos a las burlas de todos los demás dioses.

Es muy común que las redes aparezcan como símbolos más o menos amenazadores de capturas, trampas, enredos, líos y ataduras. Pero ¿qué es capturado y por quién? En algunas formas de budismo, la propia existencia física se considera una red que atrapa el alma humana. Un poeta y filósofo budista del siglo VII describe la terrible situación del ser humano, que está «atrapado [...] en la red natalicia» (EoR, 15:368). En la misma línea, el sufismo habla de «la red del cuerpo» (Attar, 1). En el cristianismo medieval, se representaba a Satán con una gran red para capturar las almas incautas (Tresidder, 144). Pero Cristo también enseñó a sus discípulos a ser «pescadores de hombres». En la pintura de Duccio vemos a Jesús atrayendo a los pescadores-discípulos como si usara una red. Por otra parte, en la antigua Persia se imaginaba a los místicos sufíes tratando de capturar a Dios con redes simbólicas, el poder de su devoción y su entrega (DoS, 699).

En términos más mundanos, caemos atrapados de manera simbólica en «la sedosa red del matrimonio» (William Blake). La psicología profunda nos ve atados por las redes de nuestras experiencias pasadas y complejos inconscientes, así como por nuestros instintos y pautas innatas de percepción, todo lo cual limita nuestra libertad de elección. Esta situación era vista por los antiguos griegos como el sino, y por los estoicos romanos como la *heimarmene:* el inexorable dominio de las estrellas sobre la vida humana.

A otro nivel, la red extendida es una imagen del universo físico, o de la naturaleza, o, en la física moderna, del «tejido del espacio, combado y estirado por la fuerza de gravedad» (Fideler, 300). De manera simbólica, aquí entra en juego la interconexión de la red, como ocurre en la visión taoísta de las estrellas como nudos en la «red celeste», que lo une todo en el cielo y la tierra y «es de malla ancha pero no deja pasar nada» (Cirlot, 217). En el mito, el héroe babilonio Marduk usó una red para someter a la antigua diosa del caos Tiamat, lo que da a entender que este útil es un poder organizador que contiene y transforma las energías opuestas.

Esta interconexión es básica también para la idea afín de la red en términos sociales, de negocios o de telecomunicaciones. Y, por supuesto, es la visión inherente a la más moderna de las herramientas, Internet, que era vista —al menos al principio— como un medio para conectar a los individuos en una vasta red invisible extendida por toda la Tierra.

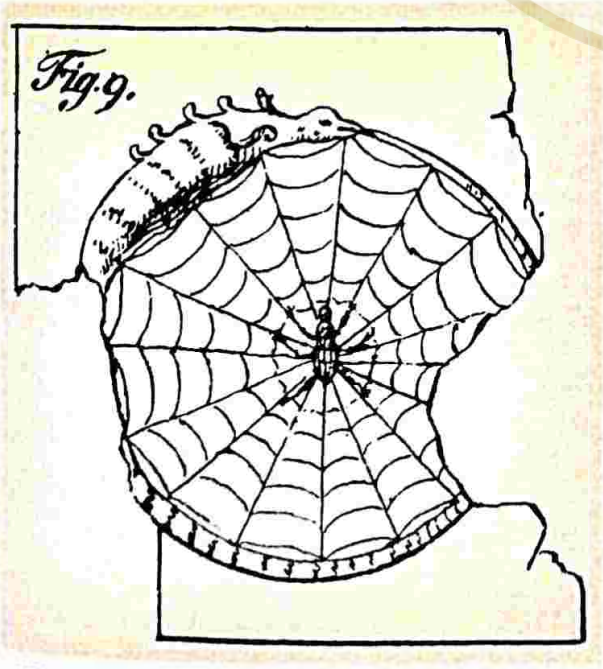
Attar, Farid al-Din. *The Conference of the Birds.* Londres, 1954. [Trad. esp.: *El coloquio de los pájaros.* Madrid, 2003.] / Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols.* Nueva York, 1962. [Vers. esp.: *Diccionario de símbolos.* Madrid, 2008.] / Fideler, David R. *Jesus Christ, Sun of God: Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism.* Wheaton (Illinois), 1993. / Tresidder, Jack. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems.* San Francisco, 1998.



1



2



3

1. Jesús con los pescadores en el lago Tiberiades. Algunos están siendo atraídos a la invisible red del discipulado; otros están aún absortos en la red material de su oficio. Óleo sobre tabla, de Duccio, siglos XIII-XIV, Italia.

2. Esta imagen egipcia muestra a unos demonios trabajando con la gran red, que podía atrapar el alma humana al morir. Escena sobre papiro, del *Libro de los muertos de N'estanebtasheru*. XXI Dinastía (c 1070-712 a. C.), Egipto.

3. Maya dentro del círculo del Tiempo, su red convertida en tela de araña que atrapa a los imprudentes en el mundo sensorial de la ilusión. Dibujo, del brahmanismo indio.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cesta

Desde los primeros tiempos, las cestas tejidas con mimbres y juncos han servido como recipiente para guardar productos y, con la llegada de la agricultura, para almacenar el excedente de la cosecha de frutos y grano. La cestería a menudo incorpora motivos simbólicos que son en sí mismos un entretejido del mundo natural, la experiencia ancestral y las enseñanzas espirituales. Para los warao del delta del Orinoco, este arte acaba transformando al cestero normal en un artesano chamánico imbuido del espíritu vegetal ancestral (EoR, 15:242).

Con forma de vientre, tejida con la vegetación asociada a la Gran Diosa del cielo de vida, muerte y renacimiento, la cesta está ligada al mito del eterno retorno. La cesta que contiene el grano trillado o las mazorcas de maíz porta tanto la semilla de la próxima siembra como, de manera simbólica, la deidad en perpetua muerte y resurrección. En los misterios eleusinos griegos, por ejemplo, se usaba una cesta aventadora para llevar una máscara o falo que representaba al divino hijo de Deméter-Perséfone. Puede que este objeto sagrado revelara en parte la unidad de los divinos madre, hija e hijo como continuidad del tiempo hacia delante y hacia atrás, evocando así el nacimiento a lo eterno (OC, 9/I:316). Según la leyenda órfica, Dioniso fue criado en el Hades por Perséfone, la hija de Deméter, y despertó al cabo de tres años en el místico *vannus*, su cuna, que era una cesta de aventar (ARAS, 3Pa.051). En una versión del mito egipcio de Osiris descuartizado, su hermana Isis recoge en una cesta los miembros dispersos del dios (DoS, 70). Además, las cestas han hecho de cuna para héroes culturales como Moisés. La cesta llena de huevos de Pascua porta la promesa de la primavera. Las cestas de merienda tienen similares raíces simbólicas. La cestería como terapia ocupacional incorpora implícitamente las ideas de la contención maternal y la regeneración de la materia y el espíritu.

La función de la aventadora de separar el grano de la paja tal vez sea lo que la asocia simbólicamente a la Danza del Salto o ceremonia de «renovación del mundo» de los indios hupa, karok y yurok del norte de California. Según el mito, una familia de seres espirituales se metamorfoseó en los materiales para la cestería de la naturaleza, que por tanto se consideran dones de origen divino y emblema del carácter entrelazado de la familia y el poblado. Se consideraba que los cestos de danza sagrados que se confeccionaban ex profeso para la ceremonia, que duraba diez días, estaban vivos y necesitaban bailar. En la apoteosis, una fila de danzarines ahuyenta con pisotones en el suelo la enfermedad, las catástrofes naturales y los malos pensamientos, mientras una cesta alzada en vilo recibe las bendiciones del mundo de los espíritus (Lang, 83-85).

Lang, Julian. «The Basket and World Renewal». *Parabola*, 16 de marzo de 1991.





2

1.El dibujo de esta cesta tejida por los indios maidu sugiere unas bandadas de gansos; c 1900, norte de California, Estados Unidos.

2. La cesta que contiene una máscara de Dioniso significa el renacimiento del dios desmembrado. Vaso de figuras rojas, c 500-475 a. C., Grecia.

Bolso

Una cariátide femenina con un bolso se alza a la entrada del palacio del rey arameo del siglo IX Kapara. La mujer, que aparentemente es miembro de la familia real, fue elevada a la categoría de poderosa deidad guardiana. Sostiene el bolso por el asa cerca del vientre. Unos recipientes similares, hechos de cobre y llevados también en la mano izquierda, se usaban como cubos para llevar agua a las deidades, para rociar con ella un Árbol de la Vida... o a un rey. Puede que el bolso que sostiene esta vigilante cariátide contenga agua sagrada para rejuvenecer al rey Kapara (ARAS, 213t.600).

Los bolsos son contenedores de objetos valiosos como dinero, carnés y cosas que podemos necesitar en algún momento: tarjetas de crédito, el carné de conducir, fotos, llaves, talonario de cheques, cosméticos, bolígrafos y talismanes personales. Aunque se suelen considerar femeninos, históricamente no tienen género. Durante siglos, la bolsa que llevaban hombres y mujeres contenía dinero, así que se hizo emblema del banquero, del mercader e incluso de san Mateo, el recaudador de impuestos (De Vr, 376).

La palabra *bolso* viene de *bolsa*, que a su vez deriva del latín *bursa* y del griego *byrsa* ('piel'). En la Europa medieval, la bolsa se llevaba colgada del cinturón en ambos sexos haciendo las veces de bolsillos. Los bolsos bordados y provistos de largas asas se asociaban a la vulva femenina en «forma, función y posición en el cuerpo» (Camille, 64); en el arte de amar, la dama puede expresar la inocencia de su coqueteo, o su preferencia, cerrando el bolso. En la novela de Günter Grass *El tambor de hojalata*, una prostituta se refiere a su vulva como el bolso y, en una inversión del género, la antigua palabra sueca *pung* significa tanto 'bolsa para el dinero' como 'testículos'. Sin embargo, la visionaria religiosa del siglo XIV Juliana de Norwich situó la bolsa en otra parte del cuerpo: «El hombre camina derecho. El alimento que ingiere se esconde en su cuerpo como en el interior de una bella escarcela. Llegado el momento de las necesidades, la escarcela se abre y se cierra después de la manera más honesta».

Dados sus antecedentes, no es de extrañar que el bolso, sobre todo para la mujer, sea un objeto íntimo que contiene cosas íntimas; y también lúdico. Desde la práctica bolsa de bandolera hasta el sofisticado bolso de noche, hay una excepcional versatilidad en cuanto a diseño y adornos. En los sueños, las circunstancias que rodean al bolso —su pérdida o hallazgo; si está abierto o cerrado, desordenado u ordenado— pueden sugerir factores relacionados con la contención o sublimación de elementos de identidad, dinero (o energía psíquica) y límites sexuales. El robo del bolso puede vivirse como una violación. Encontrar un bolso lleno puede significar el potencial de una afluencia fortuita de riqueza o, si se conoce al propietario, un conflicto moral sobre a quién pertenecen las riquezas.

Camille, Michael. *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*. Nueva York, 1998. / Juliana de Norwich. *Showings*. Nueva York, 1978.

Una cariátide, o figura guardiana, con un pequeño bolso. Escultura de basalto, siglo IX a. C., Siria.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Dinero

El dinero es moneda corriente, del latín *currere;* evoca un activo circulante y comercio, desde los trueques más simples hasta las más sofisticadas versiones de la compraventa, el crédito y el préstamo, las pérdidas y ganancias. La obra de Andy Warhol *192 billetes de dólar* transmite la enérgica cualidad del dinero: la potencia conferida a unos trozos de papel, pues por consenso representan un medio de intercambio y un patrón de valor. Para muchos, el billete de dólar es emblema de Estados Unidos y del capitalismo, las altas finanzas, el gasto, la oportunidad del pobre que se hizo rico y la riqueza inconcebible. El dinero es descendiente de aquellos objetos que los pueblos primitivos estimaban como un tesoro, el *mana,* un fetiche, lo que en apariencia tenía propiedades mágicas o de talismán, o era apto como ofrenda a los dioses (EoR, 10:50). Deidades como el griego Hermes personificaban el espíritu del intercambio de bienes de consumo y las fronteras y encrucijadas donde los pueblos vecinos comerciaban (Covitz, 37). Los abalorios, cauris y otras conchas se cuentan entre las primeras formas de dinero en África, la India, China, Europa y América, pero hay una inmensa variedad de cosas que han servido para el mismo fin: animales (sobre todo ganado vacuno, pero también cabras, cerdos, ovejas, caballos y renos), pieles y tejidos, té, especias, grano y panes de sal. En la cultura de cazadores de cabezas de Sumatra, las cabezas humanas eran moneda común. El pueblo akan de África creaba figurillas abstractas simbólicas de oro, piedra o metal, representando animales, formas geométricas y espíritus, cuyo peso representaba valores monetarios (Niangoran-Bouah, 44). Los metales, incluidos el oro, la plata, el bronce, el cobre, el hierro y el latón, se han usado como dinero durante unos cuatro mil años, y las monedas estándar, desde el 700 a. C., a menudo estampadas con cabezas o figuras de dioses o animales que evocan poderosas fuerzas específicas. Se atribuye a China la impresión del primer papel moneda en 1024 (Paludan, 8:128), pero durante siglos se había ofrecido papel como sacrificio a los dioses, los espectros y los antepasados (EoR, 10:51). El dinero evoca los activos de la psique en forma de valores libidinales acuñados en las múltiples imágenes de las realidades psíquicas, que nos dicen dónde se invierte, acumula o bloquea la energía, dónde hay riqueza o empobrecimiento, depresión o inflación, acumulación o quiebra. En el tesoro de la psique hay «depósitos de fantasías míticas» y «posibilidades imaginales» (Hillman, 57). Pero el que seamos o no capaces de aprovechar ese tesoro depende en parte del intercambio entre los distintos aspectos de la economía psíquica, y del modo en que el deseo y el miedo dirigen nuestras tendencias a ahorrar, gastar o despilfarrar.

Covitz, Joel. «Myth and Money», en Beebe, John (ed.). *Money, Food, Drink, and Fashion, and Analytic Training.* Fellbach-Oeffingen (Alemania), 1983. / Hillman, James. «A Contribution to Soul and Money», en Beebe, John (ed.), *Money, Food, Drink, and Fashion, and Analytic Training.* Fellbach-Oeffingen (Alemania), 1983. / Niangoran-Bouah, G. *The Akan World of Gold Weights.* Abiyán (Costa de Marfil), 1985. / Paludan, Ann. *Chronicle of the Chinese Emperors.* Nueva York, 1998.



1



2



3

1. *192 billetes de dólar*, de Andy Warhol, serigrafía sobre lienzo, 1962, Estados Unidos.

2. Moneda japonesa de oro, 1861.

3. Esta pesa en forma de ave Sankofa —de *San* ('volver'), *kô* ('ir') y *fa* ('tomar o recobrar')— refleja la sabiduría de mirar hacia atrás para saber cómo avanzar. No forma parte de un juego de pesas, sino que se usaba para pesar cantidades iguales de oro en polvo. Aleación de cobre, etnia akan, siglo XVIII-finales del XIX, Ghana y Costa de Marfil, África Occidental.

Peine

Hace unos tres mil quinientos años, un grácil peine fue enterrado con una mujer en su tumba de Jutlandia: en la Edad de Bronce era un obsequio funerario muy común. Los largos y esbeltos dientes, como rayos emitidos por las ruedas solares del mango, sugieren que era un emblema de la gran luz que iluminaría el oscuro camino de la muerte.

En la cultura indoeuropea, los dientes o púas se asociaban a las energías lumínicas y espermáticas del Sol y a la conciencia solar. Semejante a un peine, la roja cresta del gallo que canta al amanecer sugiere la luz del sol penetrando la oscuridad. De hecho, el gallo era una forma del dios romano Mercurio en su función de psicopompo que ve el camino y conduce a las almas de los difuntos al averno. El rastrillo y el arado son peines que abren la negra tierra para la siembra de las semillas; en una obra de teatro isabelina, una cabeza sagrada en un pozo santo canta: «Péiname el pelo y alisa mi cabeza. Y cada cabello un tallo será» (Perera, 248). La relación del peine con la fertilidad de la tierra se extiende a la imperecedera y sensual imagen de una mujer peinándose el cabello o haciendo que se lo peine un amante o una sirvienta: participando en el eros de desanudar, desenredar, alisar, acariciar y arrojar luz sobre los arraigados misterios de la psique y la naturaleza.

Una de las representaciones con más fuerza del ánima es la sirena con cola de pez cuyo atributo es un peine de oro. Ella misma posee la magia del peine: controla lo apacible o caótico que será el encuentro. Su cabello rebelde y enredado por el mar evoca la sexualidad sin trabas, el deseo salvaje y la cautivadora fuerza de las corrientes inconscientes. Más peligrosos, los cabellos revueltos («despeinados») y serpenteantes de la Terrible Madre se reiteran en el pelo apelmazado y lleno de piojos del abandono y la locura. En los cuentos populares, los demonios son despiojados con peines como forma de exorcizar el caos de sus cabezas.

El sinónimo griego de peine, *kteis*, y el latino, *pectin*, se refieren al plectro de la lira y al peine del telar, que separa la urdimbre de la trama (Liddell, 1001), lo que sugiere la distinción de opuestos que hace posible su síntesis. Por otra parte, en la Edad de Piedra las púas de los peines simulaban dedos humanos, quizá porque estos también portan la numinosa potencia de representar y dar forma a las ideas creativas de la conciencia emergente; así que el peine con «dedos» ha sido considerado no solo un objeto funcional, sino también mágico, un talismán. En los rituales chamánicos japoneses, un peine tirado al suelo se convierte en bambú o en una antorcha (Baird, 248). En un relato chamánico siberiano, una mujer perseguida arroja a su espalda un peine que se convierte en bosque y se interpone entre ella y su perseguidor (Von Franz, 132).

El peine, si el peinado obedece a una orden brusca e impaciente de la cabeza, puede causar más mal que bien al cabello. Asimismo, si el peine del criterio consciente es obligado a servir a un empeño demasiado crítico y compulsivo de asear las cosas, las ideas creativas pueden acabar totalmente enmarañadas. Hay que rendirse cuando se desea que el peine arregle y dé forma a los cabellos:

Hemos de morir para hacernos
auténticos seres humanos.

Hemos de dar un vuelco completo,
como un peine en la cabellera
de una bella mujer.
Rumi, *Di yo soy tú*

Baird, Merrily C. ***Symbols of Japan.*** Nueva York, 2001. / **Franz, Marie-Louise von.** ***An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales.*** Dallas (Texas), 1982. [Trad. esp.: ***Érase una vez... (Una interpretación psicológica).*** Barcelona, 1993.] / **Liddell, Henry George y Robert Scott.** ***A Greek-English Lexicon.*** Oxford y Nueva York, 1996. / **Perera, Sylvia Brinton.** ***Queen Maeve and Her Lovers: A Celtic Archetype of Ecstasy, Addiction, and Healing.*** Nueva York, 1999.



1



2



3

1. Este peine fue encontrado en una tumba de mujer en Jutlandia, Dinamarca. Los discos solares ponen de relieve el simbolismo asociado a él. Peine de bronce, c 1500 a. C.

2. Meditabunda, erótica, sensual: una imagen imperecedera. *Kamisuki (Peinando el pelo)*, de Hashiguchi Goyo, xilografía, 1920, Japón.

3. Un colmillo de morsa tallado chamánicamente con reminiscencias de los dedos de la mano y la figura de un hombre. Peine esquimal, c 1000-1200, Cabo Dorset, Canadá.

POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tijeras

Hechas de una pieza en plata, estas tijeras chinas del siglo VIII tienen una ornamentación de exquisito detalle. Pero su belleza y delicadeza discrepan del modo en que la cultura popular e incluso las imágenes espontáneas de la psique suelen representarlas: como una herramienta hiriente, de castración y violencia. Las tijeras son esenciales para oficios tan dispares como el de costurera, médico, carnicero, cosmetólogo, artista, artesano y paisajista. Cortan el exceso, dan forma a algo nuevo recortando las materias primas, sueltan y separan cosas. En los mitos, el poder de corte suele ser ejercido o guiado por un propósito, sabiduría o astucia sobrenatural. Sin embargo, las tijeras también reflejan los misterios más oscuros del eterno femenino. Con dos hojas afiladas, capaces de abrirse y cerrarse, sugieren las fauces de la muerte o el largo pico de las aves marinas que arrebatan su presa a las profundidades. Átropos, la tercera de las Moiras griegas, corta el hilo de la vida con un par de tijeras. Asimismo, las tijeras son emblema de la divina comadrona que media en el parto del individuo, cortando el cordón umbilical; y de Kali, la diosa hindú del tiempo, la materia y la destrucción. Las tijeras como las chinas de la foto, con un mecanismo de resorte para abrirlas y cerrarlas, se inventaron en la Edad del Bronce, mientras que las que giran alrededor de un eje datan de tiempos romanos. Pero, sean como sean, son símbolos de transformación. Como otras herramientas cortantes, evocan la capacidad de la conciencia para limitar, articular, liberar y «cortar hasta el meollo» (EoR, 2:237). En todo caso, las tijeras también sugieren que la propia vida consciente es vulnerable a un simple corte.

Tijeras, dinastía Tang, siglos VIII-IX, China.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Velo

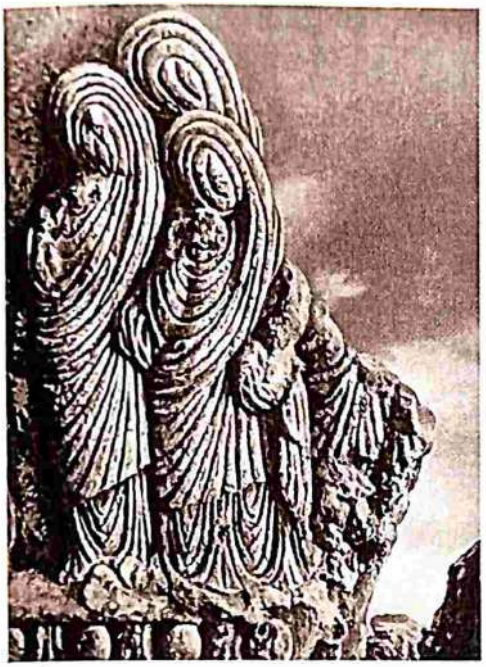
Básicamente, un velo es un tejido usado para esconder o proteger un objeto; en especial, para ocultar el rostro (como vemos en la antigua imagen de las mujeres en procesión). Pero hace mucho que su sentido se expandió, de modo que ahora significa todo lo que esconde, camufla o separa. Hablamos de un velo de silencio, del velo de la noche, de una amenaza velada. Hoy día el simbolismo llega aún más lejos, hasta la teología y la política. Desde el budismo hasta el sufismo y de Platón a Shelley, las religiones del mundo (y los poetas y filósofos) hablan de nuestro mundo material cotidiano, en apariencia tan real y vívido como un velo que oculta la verdadera realidad. El poeta Shelley escribe sobre «el velo pintado al que quienes viven llaman Vida» *(Soneto)*. El budismo, el hinduismo y el sufismo islámico nos dicen que la verdad o la realidad divina están ocultas por un velo: por el fascinante desorden de la vida sensible ordinaria. El platonismo griego postulaba un reino eterno de ideas y formas inteligible por el instrumento de la mente, pero ininteligible para los sentidos, que, atrapados en el flujo del ser, solo perciben el reflejo. Así pues, la revelación sería un «desvelo» de la realidad transpersonal que hay tras lo sensible.

Por otra parte, la veladura puede ser necesaria para protegerse o separarse de lo que es psíquicamente abrumador o puede tentar a uno a identificarse con ello. Yaveh advierte a Moisés de que no le mire el rostro (Éxodo, 33:20-23). Cuando Moisés regresa con los israelitas, su cara está «radiante» por su encuentro con Dios y la cubre con un velo (ibíd., 34:35). Del mismo modo, se suele representar al profeta Mahoma velado. La tradición musulmana sostiene que «la faz de Dios está velada por setenta mil cortinas de luz y oscuridad, sin las cuales todo lo que contemplase se consumiría» (DoS, 1063). Se decía que una mujer tomaba el velo cuando decidía enclaustrarse espiritualmente lejos de la vida mundana y, en concreto, cuando una monja profesaba en una orden religiosa.

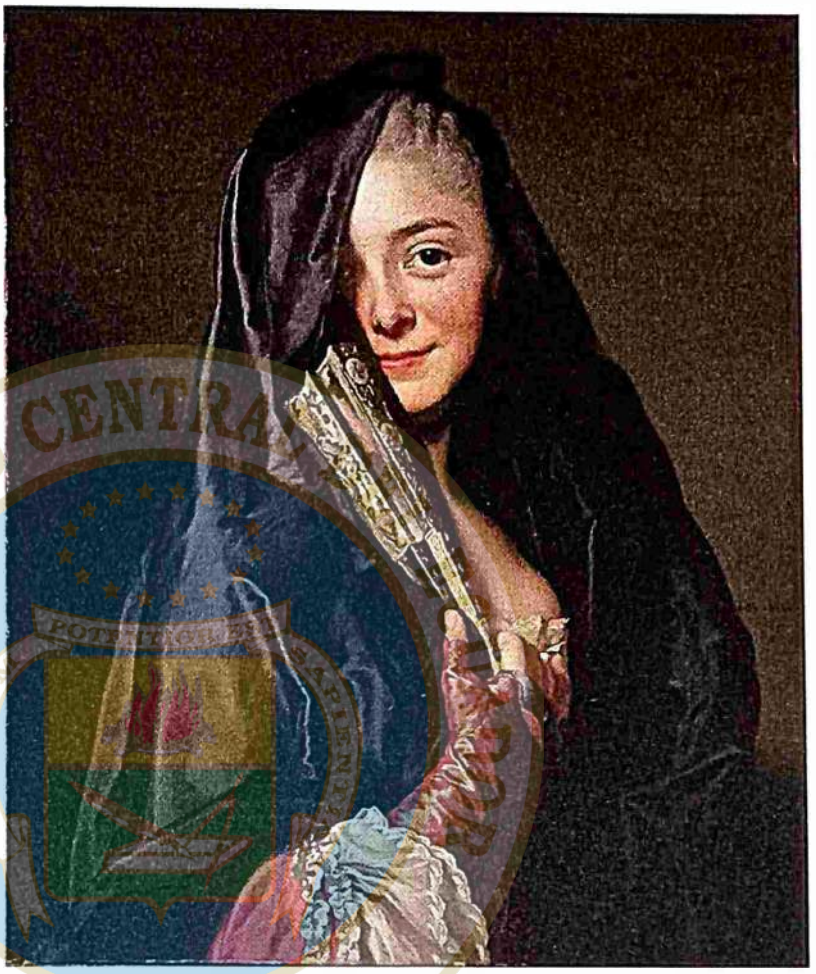
Pero, como prenda de vestir, el velo tiene una larga historia y muchos significados simbólicos, a menudo contradictorios. En la antigua Grecia, en Asiria y en Babilonia, el llevar velo distinguía a la mujer de posición social elevada, como ocurría también en algunas partes del Oriente Medio preislámico (Bailey, 10). Con la llegada del islam, en estos países de Oriente Medio se extendió el uso del velo femenino, aunque el Corán no exige que se cubra la cara. En los últimos siglos, el velo ha tenido un potente simbolismo político en la tensión entre desecharlo como acto de independencia, progreso y educación, y adoptarlo como provisión de identidad religiosa y cultural, y como medio de liberarse de miradas indiscretas. En las culturas cristianas occidentales, el velo se llevó mucho en la Edad Media; encontramos vestigios de ello en el velo de novia, que sugiere castidad, y en el de luto, que da intimidad en la pena. Pero la dama dieciochesca sueca del retrato de Roslin muestra que un velo también puede expresar una invitación coqueta. Aunque generalmente se asocia a la mujer, los hombres también se han ocultado el rostro en Arabia y partes de África; entre los tuaregs es un signo de virilidad (El Guindi, 117, 125).

Por paradójico que resulte, la psique se vela y se desvela en las imágenes enigmáticas y a veces arcaicas que forman nuestros sueños, fantasías e incluso percepciones. Lo que al principio parece oculto e impenetrable, es revelado —como si se levantase una porción del velo— en percepciones interiores súbitas. Las sincronicidades que aúnan casualmente los mundos interior y exterior son muestras de nuestra inherente y velada alma y de su participación en el *unus mundus*. La relación consciente con lo inconsciente es un proceso que se desarrolla en la presencia sentida de potentes fuerzas ocultas y en significados entrevistos que conducen al conocimiento de uno mismo, o, de modo más dramático, desgarra lo que oscurece el sí-mismo desconocido.

Bailey, David A., et al. *Veil: Veiling, Representation, and Contemporary Art*. Cambridge (Massachusetts), 2003. / El Guindi, Fadwa. *Veil: Modesty, Privacy, and Resistance*. Oxford (Reino Unido) y Nueva York, 1999. / Jung, C. G. *Dream Analysis: Notes of the Seminar Given in 1928-1930*. Princeton (Nueva Jersey), 1984.



1



2



3

1. Tres mujeres veladas en procesión religiosa. Relieve, detalle, del templo de Baal, siglo I, Palmira, Siria.

2. Ocultando y revelando a medias, el velo suscita el interés del espectador, como muestra este retrato de Alexander Roslin. Óleo sobre lienzo, 1768, Suecia.

3. El velo es subjetivo: según para quién, es un instrumento de opresión o de protección.

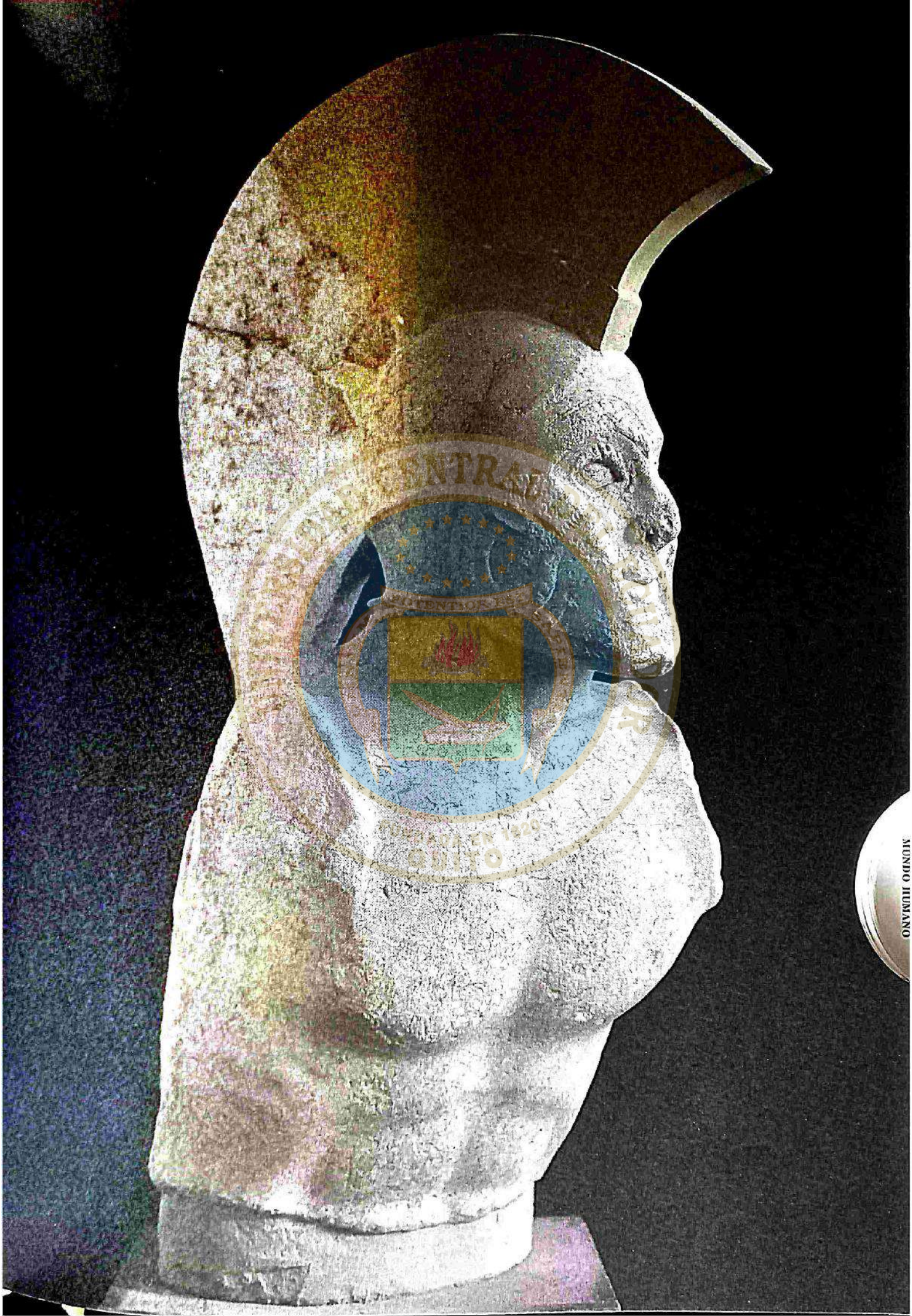
UNIVERSIDAD CENTRAL
FUNDADA EN 1620
QUITO

Casco

Sugiriendo las sueltas crines de un gran corcel (y, por lo tanto, su fuerza y rapidez), una magnífica cimera remata el casco del rey guerrero de Esparta llamado Leónidas. En un principio el casco, incluido entre los pertrechos militares, era un tocado protector hecho de materiales duraderos como el cuero, el metal o el cuerno. Surgido del espíritu del conflicto militar como guerra ritual o de inspiración divina, el casco se solía embellecer para expresar la posesión de temibles poderes mágicos, atributos animales o el patrocinio de una deidad en particular. Uno de los cascos más preciados por los reyes suecos recibió el nombre del jabalí dorado de Freya, Hildisvini, que significa 'cerdo de batalla'; el soldado que lo llevara quedaba bajo la protección de la diosa (Orchard, 84). Pero quizá los cascos más notables y creativos sean los *kawari kabuto* de los samuráis japoneses del siglo XVI. Cada uno era único; transformaba temporalmente a quien lo llevase en un dios sintoísta o budista, y le confería poderes sobrenaturales reflejados en su ornamentación: animales propicios, criaturas con «armadura» y fuerzas naturales como las olas y las montañas (Hall, 16-26). Mientras muchos cascos están ideados para que sean visibles al máximo, a fin de distinguir a los jefes de la tropa, al amigo del enemigo y a los miembros de tu equipo de los del equipo contrario, otros protegen con un inquietante anonimato. En términos míticos, Hades, el Señor de los Muertos griego, es representado con un casco de invisibilidad que sugiere la presencia desapercibida de la muerte en la vida, de la que se suponía que protegía el casco del mortal (Herzog, 78-79; Hillman, 29). Con la forma de la cabeza a la que protege, y asociado a los poderes místicos atribuidos a esta, un casco puede representar un objeto codiciado y un contenedor de *mana*. Así pues, el casco confiscado al enemigo representa la corona del vencedor y el primer botín arrebatado a los muertos.

Hall, John Whitney. «A Personal Image of Power: The Rise of the Daimyo Warlord», *Spectacular Helmets of Japan, 16th-19th Century*. Nueva York, 1985. / Herzog, Edgar. *Psyche and Death: Archaic Myths and Modern Dreams in Analytical Psychology*. Londres, 1966. / Hillman, James. *The Dream and the Underworld*. Nueva York, 1979. / Orchard, Andy. *Dictionary of Norse Myth and Legend*. Londres, 1997.

El rey espartano Leónidas con casco de guerrero. Mármol, 490-480 a. C., Grecia.


MUNDO HUMANO

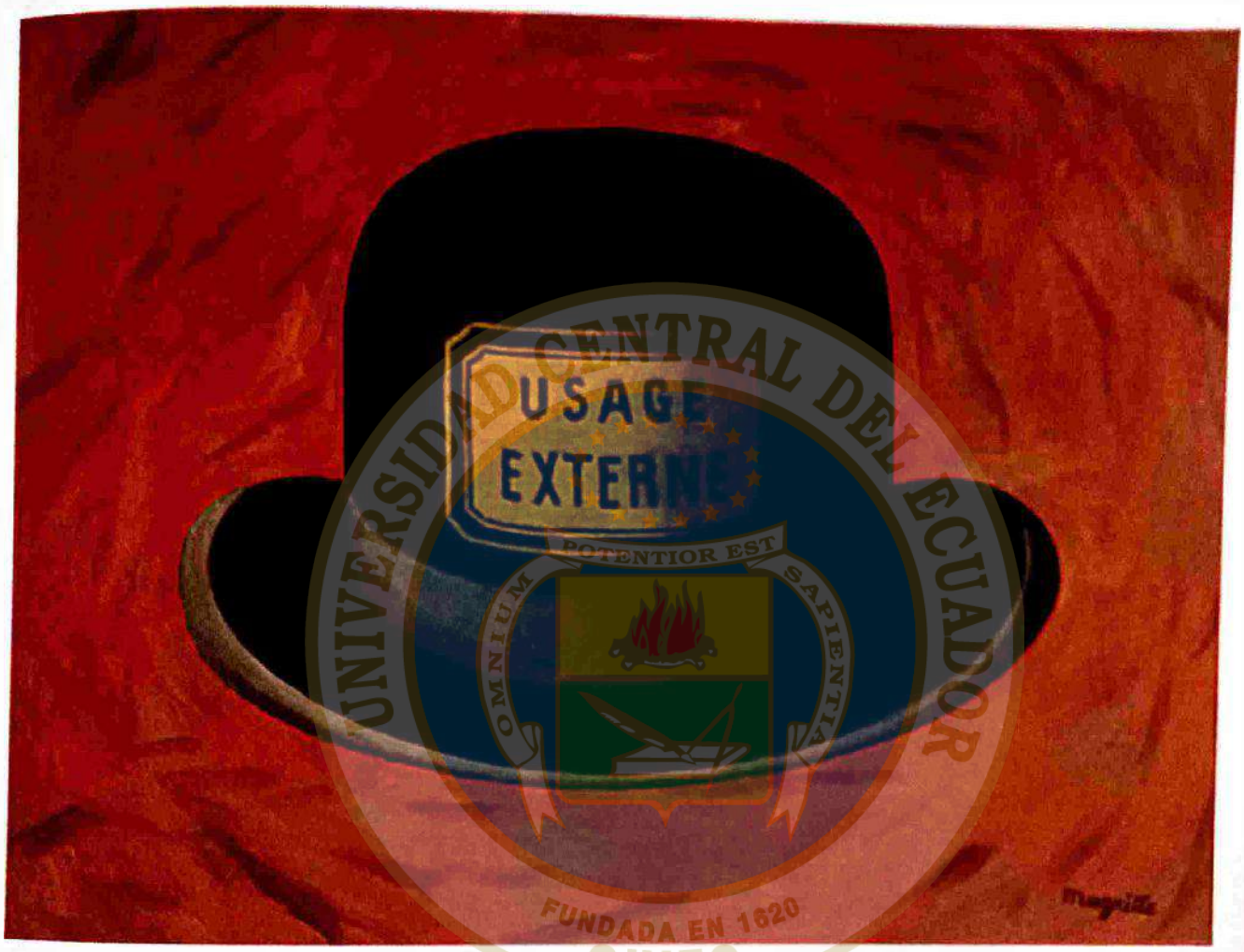
Sombrero/Tocado

El bombín del ingenioso y sorprendente cuadro de René Magritte tiene una extraña etiqueta, que indica que es de «uso tópico», como si se tratara de un bálsamo o linimento. El título de esta imagen surrealista es *Tapón de espanto,* lo que cuestiona aún más nuestra noción de lo que es un sombrero. Sugiere que algo de la personalidad acaba horriblemente «reprimido» por las convenciones y los papeles sociales, representados a menudo por el sombrero que se usa.

El sombrero tiene la función práctica de proteger la cabeza del sol, la lluvia, los insectos y las heridas. Pero los sombreros y tocados son más significativos por el poder con el que se los inviste dada su asociación a la cabeza, a la que a veces llamamos «la sede del alma», como recipiente místico de entendimiento e imaginación. El sombrero ciñe la cabeza, reflejando la personalidad que cubre e impartiéndole algo de su propia importancia (OC, 12:53). El sombrero tejano transmite la cualidad singular del vaquero americano; el sombrero de campana con velo, una mujer misteriosa y sofisticada. El birrete significa logros académicos y el apoyo de un alma máter específica.

Los sombreros esconden, revelan y aumentan quién es uno en realidad. Al aceptar la corona de la monarquía, la mitra de obispo o incluso la gorra de un equipo de béisbol, el que la lleva sacrifica cierto grado de individualidad en pro de una identidad colectiva o una exaltación mayor. Los guerreros de muchas culturas llevaban tocados y cascos que los hacían parecer más imponentes y temibles ante el enemigo. Los tocados que se adornaban con objetos de metal simbólicos que significabann durabilidad, o con espejos mágicos o partes de animales que conferían la capacidad de viajar en muchas dimensiones, eran aspectos de las vestiduras consagradas de chamanes y hechiceros asociados a estados alterados de consciencia y éxtasis. Individuos de todas las épocas han experimentado con su imagen y expresado su singularidad por medio de sombreros. Son objetos de juego, erotismo y disfraz; lo evocan todo, desde lo fanfarrón a lo seductor, y a menudo son asombrosas creaciones a base de lazos, abalorios, velos, escarapelas, flores, plumas, frutos y joyas que coronan regiamente la cabeza.

El sombrero, como un mándala, puede expresar nuestras fantasías de totalidad y la agencia distinta del yo que nos ayuda a alcanzarla. Hermes y su homólogo alquímico, Mercurio, llevan el pétaso de ala ancha que denota la invisibilidad y el carácter volátil del espíritu vital que se mueve por los dominios de la psique como mensajero y psicopompo del proceso dinámico. En los cuentos de hadas abundan los sombreros mágicos que parecen ajados y ordinarios, pero que tienen poderes sobrenaturales asumidos por quienes los llevan. El puntiagudo píleo de los siete enanitos y otros homúnculos significa los impulsos fálicos y creativos



1. *Tapón de espanto*, de René Magritte, óleo sobre lienzo, 1966, Bélgica.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

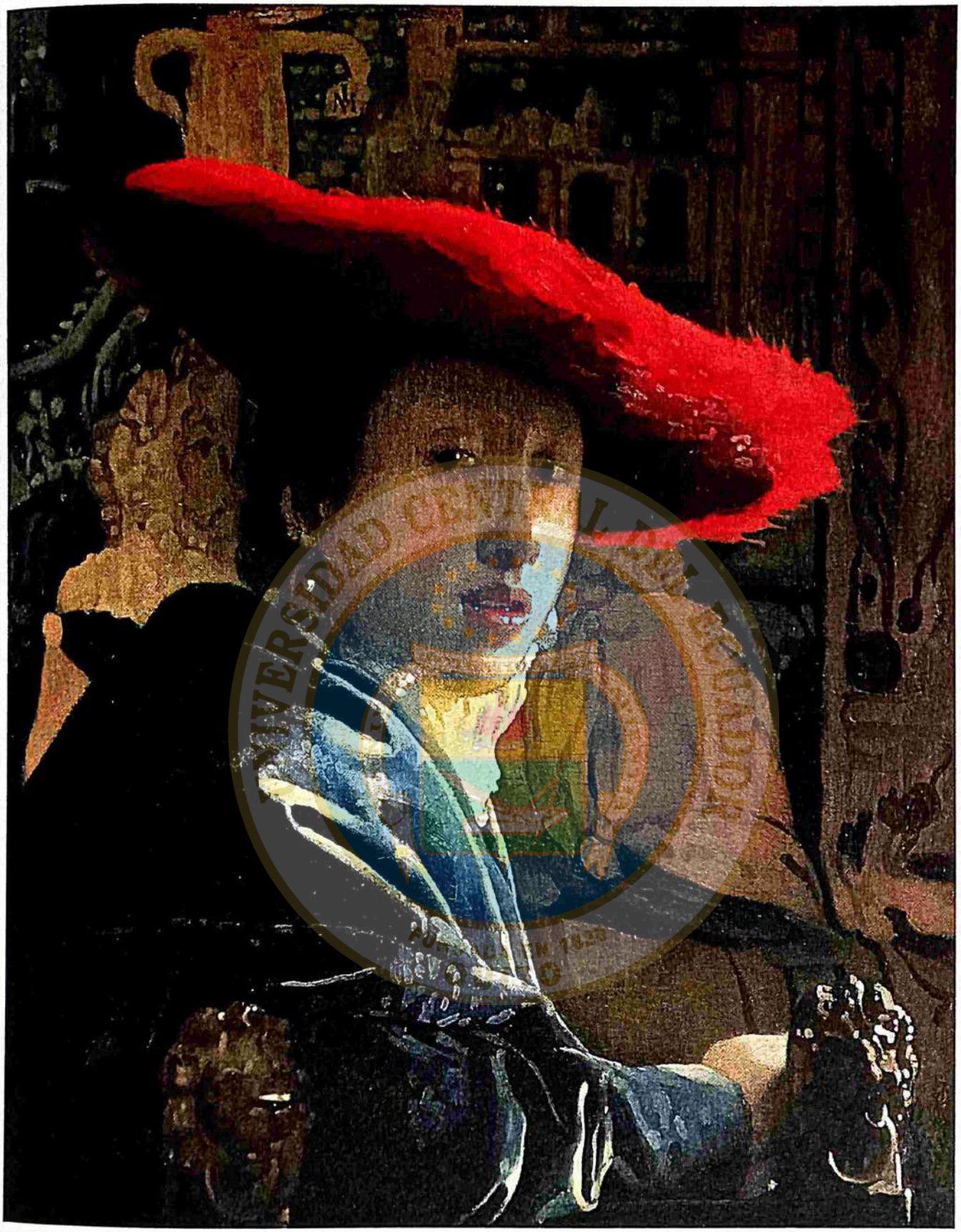
de la psique que están siempre funcionando de manera inconsciente y con los que se puede contactar mediante una consciencia receptiva.

Su misteriosa capacidad de manifestar no solo los elementos familiares de la personalidad, sino también los desconocidos y sorprendentes, relaciona al sombrero con el cambio de forma y la transformación. Los sombreros pueden significar integridad potencial, pero también sugieren la posesión por fantasías o ideas extrañas. Incluso a nivel prosaico, son una parte diaria de los giros idiomáticos que indican actitudes o intenciones. Uno se quita el sombrero por respeto, mendiga sombrero en mano o pasa la gorra para recaudar dinero. Los sombreros están expresando información constantemente. Tanto es así que, cuando la identidad experimenta un cambio, el sombrero que ha sido nuestro favorito durante mucho tiempo puede empezar a parecernos viejo y ajado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



2



3

2. Hombre con tocado de plumas del pueblo adi de Arunachal Pradesh, en el nordeste de la India.

3. *Muchacha con sombrero rojo*, de Jan Vermeer, óleo sobre tabla, c 1665, Países Bajos.

Guirnalda

Una guirnalda de ramas desnudas y espinosas de un árbol seco rodea a la Virgen María, vestida de escarlata y con el Niño Jesús en brazos. Su peculiar naturaleza anticipa la corona de espinas que llevará Cristo en su crucifixión, una burla de su «reinado» espiritual. Pero, como una flor espléndida dentro del círculo de la muerte, María —ella misma el fruto milagroso de una mujer estéril, o «árbol seco»— sostiene el dulce fruto de la promesa divina: el Hijo que es crucificado resucitará.

En una guirnalda se entrelazan flores, hojas, ramas, hierbas y bayas formando un redondel. Los dedos que acarician con aire distraído las pequeñas flores silvestres que alfombran los prados y bosques casi por instinto empiezan a entretejerlas en coronas o guirnaldas para la cabeza, sugiriendo de manera inconsciente la sustancia majestuosamente tejida de la naturaleza.

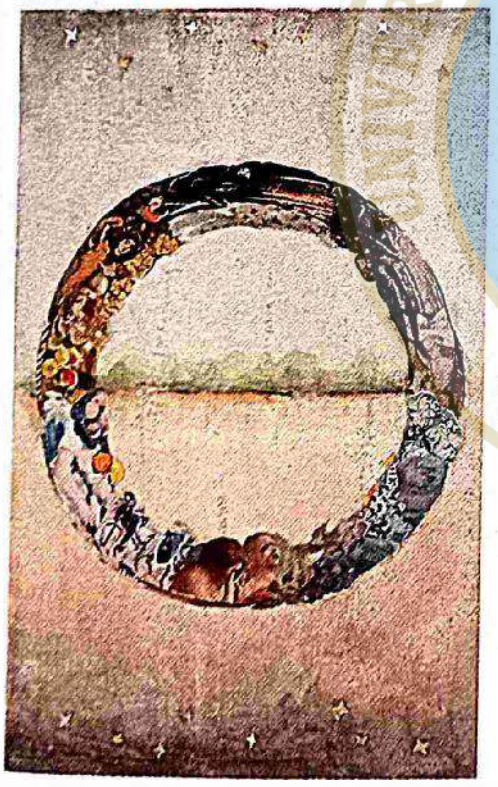
En la antigua Grecia se hacían coronas de las hojas de plantas sagradas para los dioses. La hoja de olivo estaba asociada a Zeus, la hiedra, a Dioniso, el laurel, a Apolo. La corona de rosas es el emblema de grandes diosas como la griega Afrodita y la egipcia Isis, así como de la Virgen María. La corona que ciñe formalmente la cabeza, que a su vez «corona» el cuerpo, confiere algo de la deidad: honor particular, distinción o autoridad. La corona de espinas era el reverso deliberado de este simbolismo, porque lo habitual es que la guirnalda sea una corona «viva», que rodea la cabeza como un halo con la vitalidad de la planta que ha absorbido los rayos celestiales del sol. Los antiguos emperadores eran coronados con guirnaldas que simbolizaban su estatus de encarnaciones de lo divino. A los animales enguirnaldados para el sacrificio a los dioses se los consideraba ofrendas «inmaculadas». El atleta que recibe la corona del vencedor ha actuado con poder y gracia trascendentes; el poeta laureado ha sido tocado por la inspiración de Apolo. Incluso la novia que lleva su corona de flores encarna durante un momento el divino femenino en el *hieros gamos*, y la enguirnaldada Reina de Mayo personifica la bella Coré de la primavera.

Las guirnaldas y coronas adornan viviendas y edificios públicos, santuarios y cementerios; evocan hitos estacionales y conjunciones de energías. La guirnalda de la cosecha celebra los primeros frutos y señala el equinoccio que da inicio a la decadencia otoñal. En el solsticio, las coronas de hojas de acebo y bayas rojas se refieren al espíritu perenne de la naturaleza que devuelve la luz germinadora en el momento más oscuro del año. Las coronas fúnebres celebran el florecimiento de la vida, conmemoran una vida concreta y significan renacimiento. Y, aunque los elementos orgánicos que la constituyen inevitablemente se secan y marchitan, es solo otra alusión a la continuidad circular que evoca la guirnalda. Como el Rey del Año coronado con ella, lo viejo será reemplazado por lo nuevo en un orden sin fin.

Ainsworth, Maryan, et al. *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges.* Nueva York, 1994. / Tresidder, Jack. *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems.* San Francisco, 1998.



1



2

1. Una guirnalda de ramas rodea a la Virgen María y el Niño Jesús, formando una corona de espinas que insinúa la futura Crucifixión. El «árbol seco» sobre el que está María alude a su madre, santa Ana, quien concibió milagrosamente aunque era estéril (Ainsworth, 162). *Nuestra Señora del árbol seco*, de Petrus Christus, óleo sobre tabla, e 1450, Países Bajos.

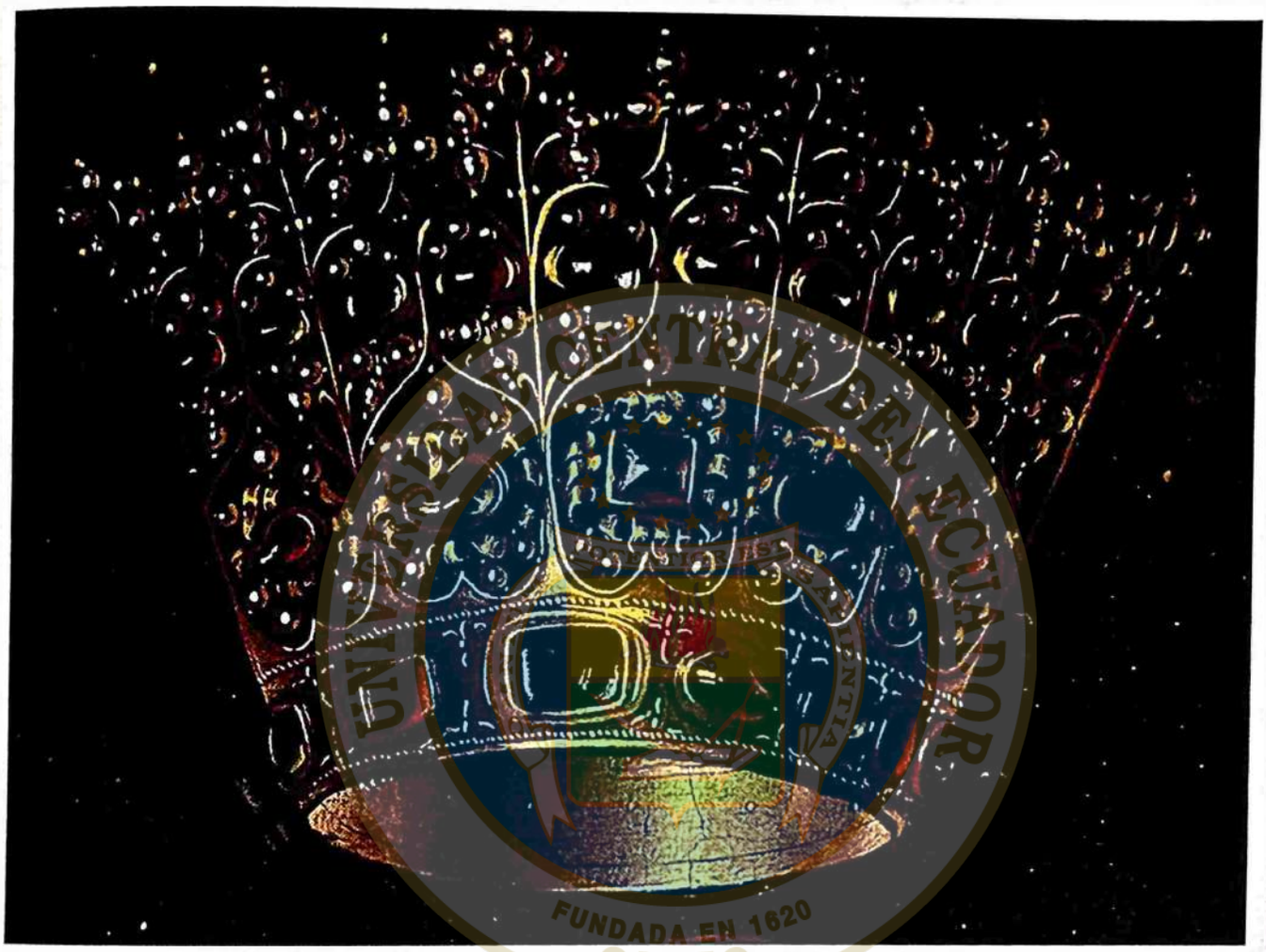
2. *Wreath* (Guirnalda), de Ami Ronnberg, *collage* sobre tela, 1991, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Corona

Cualquiera que haya visto la corona de un monarca se habrá sorprendido por la majestad que emana del suave lustre de las gemas y el esplendor coronario del oro. La *solificatio* es una coronación, pues la testa coronada se identifica con el Sol y su fuerza de vida y fertilidad, que, al coronar al soberano, se otorga a todo el reino. Pero la naturaleza nos precedió; no solo con el Sol, sino también con las bellas corolas amarillas de las flores, con el brillante y colorido plumaje de muchas aves y con las astas de algunos animales. Hace dos mil años, los gnósticos representaron la corona de siete o doce rayos de luz en la cabeza de Agatodemon, la serpiente de la sabiduría que se muerde la cola (OC, 14:I, 5). En la fantasía alquímica, los metales y gemas terrenales correspondían a las distintas cualidades proyectadas en las lumbreras planetarias y siderales. La corona era emblema del objetivo de la obra: sintetizar estos elementos con el Sol, o, a nivel psicológico, integrar las diversas propiedades de la totalidad del sí-mismo con la consciencia «solar». La corona exalta a alguien que es humilde, como la Virgen María, la sierva del Señor, quien, coronada por los ángeles, se convierte en la majestuosa y compasiva Reina del Cielo. O el *Anima Mundi*, el Alma del Mundo en la alquimia, que lleva la diadema que expresa la augusta reunión de la materia y el espíritu. Pero la corona puede ser pesada, más que un mero halo de esplendor. En el *Enrique IV* (parte 2) de Shakespeare, el rey se lamenta: «¡Inquieta vive la cabeza que lleva una corona!» (3.1.33), y el príncipe Hal reitera el infortunio de su padre: «¡Oh espléndida perturbación! ¡Dorada ansiedad!» (4.5.27). La corona de espinas lacera la frente de Cristo en la cruz, haciendo burla de su «reinado» terrenal, pero elevando también su sufrimiento a la majestad espiritual. La mítica eimponente Corona Borealis de Ariadna también representa el ineludible cerco de su destino de amor, seducción, abandono y muerte. En todo caso, los niños, con su mundo de fantasías, sus reinas de la belleza, sus vencedores de atletismo y sus herederos al trono, aún persiguen la corona, cuyo noble ritual y antiguo simbolismo aseguran su gloria.

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL
FUNDADA EN 1620
QUITO



La Virgen coronada por los ángeles, detalle, taller de Stefan Lochner, óleo sobre tabla, e 1450 o posterior, Alemania.

Collar

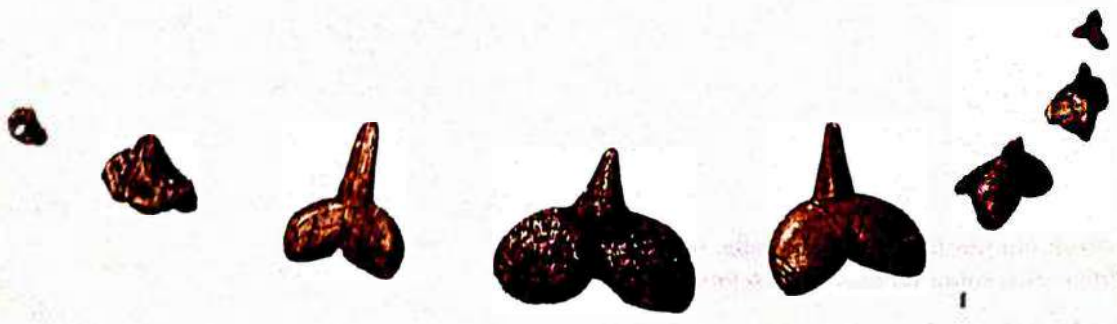
Todo lo que riela como si fuera sobrenatural tiene un especial atractivo para nosotros. Esta fascinación es tan antigua como la existencia humana, a juzgar por los hallazgos en los enterramientos más antiguos: conchas iridiscentes, pigmento rojo, dientes o huesos de animales, todos los cuales ofrecen alguna magia especial y a veces fueron convertidos en un antiguo artefacto, como un collar hecho de cuentas de marfil con dos pechos cada una (como si prometiesen alimento eterno).

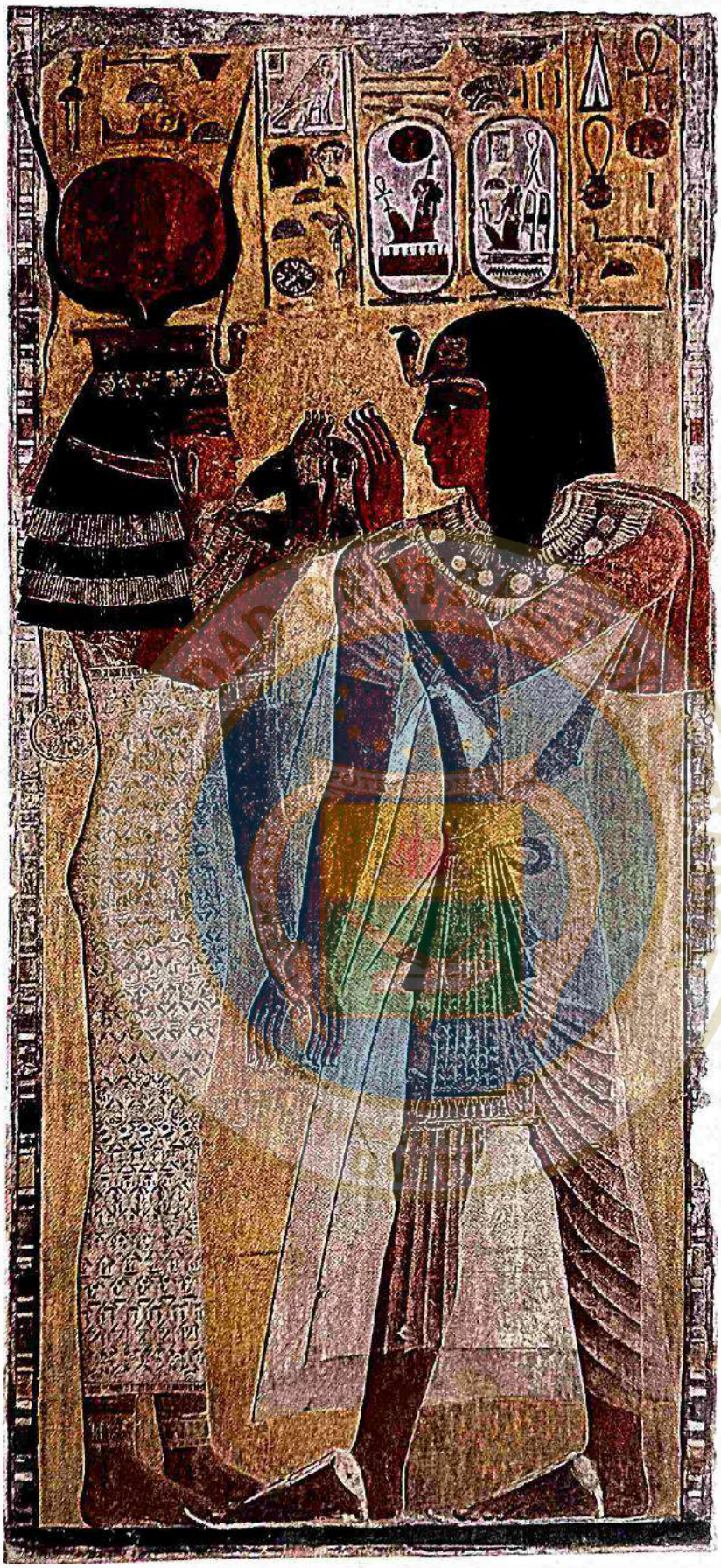
En los mitos, el collar es un atributo de la diosa: destaca su belleza, su capacidad de atraer, así como su fecundidad. Al ser circular, indica la unidad subyacente de su mundo, mientras que las numerosas cuentas, perlas o cadenas representan la diversidad y multiplicidad de la vida manifiesta. Un mito nórdico narra la historia de cómo la diosa Freya consiguió su famoso collar Brisingamen. Un día se encontró por casualidad con los cuatro enanos que habían creado los tesoros de los dioses cuando estaban forjando un collar de oro. Les preguntó si podría poseerlo. Los enanos accedieron con una condición: que prometiese pasar una noche con cada uno de ellos. Nada podía convenir más a una diosa del amor, así que Freya consiguió su collar. En la mitología griega era Hefesto quien confeccionaba tesoros para los dioses. Aunque era un dios, era deforme —estaba tullido— y tan feo que, cuando nació, su madre Hera lo arrojó a la tierra, donde aprendió el arte de los herreros. Más tarde Hefesto se casó con Afrodita, la más bella de las diosas. Estas historias parecen encarnar la unión en todos los actos creativos entre la diosa como fuente y su manifestación en la realidad terrenal por el artesano como su pareja.

Un collar especial llamado *menat* pertenecía a Hathor, la diosa egipcia de la alegría, el amor y la fertilidad. De hecho, se creía que Hathor se manifestaba en el collar y a veces recibía el nombre de «La del Menat» o «El gran Menat». Al tocar su collar o llevarlo puesto, una corriente de vida se transmitía como un fluido divino, ofreciendo placer, fertilidad o renacimiento. El inframundo, o aspecto destructivo del ciclo de la vida, es expresado por deidades hindúes como Siva o Kali, que llevan collares de calaveras o serpientes. Se suponía que los sacerdotes y sacerdotisas o los chamanes de las sociedades antiguas adquirían el poder de un tótem animal poniéndose un collar hecho con sus dientes, huesos o plumas. Algo de esto sobrevive en los collares de mando, las medallas de las órdenes militares o las de los éxitos deportivos. En el aspecto negativo, el collar puede ser señal de sometimiento a alguien más poderoso, a veces con tintes eróticos; y en el extremo opuesto, aparte de a los animales, se pone collar a prisioneros y esclavos.

Como el resto de la joyería, el collar protege. En torno al cuello, salvaguarda el nexo vital entre la cabeza (mente, psique y espíritu) y el resto del cuerpo; a menudo una cuenta o piedra central mayor, o un símbolo como la cruz, guardan la garganta como sede de la voz, la respiración y la deglución (EoR, 8:28). Al cubrir el corazón, un colgante protege su sentido simbólico como centro del coraje, el amor y la vida misma. En Egipto se colocaba un colgante especial —el escarabeo— sobre el corazón del difunto para asegurar su tránsito por el Mundo Subterráneo. Se creía que el escarabajo ayudaba a levantar el Sol cada mañana y, asimismo, que guiaba al faraón hacia el renacimiento y la vida eterna.

En los sueños, recibir o perder un collar puede tener muchos significados; depende de su origen y de su valor emocional. Su rotura puede sugerir que hay que cortar la relación con alguien o algo, o quizá sea un aviso sobre una pérdida de orden, protección o algo muy valioso. Si alguien te roba el collar, hay incluso más razones para revisar el motivo. ¿Es un vínculo con un complejo de poder inconsciente, o se trata de un lazo con tu verdadero sí-mismo?





2

1. Ocho cuentas con dos pechos cada una, marfil de mamut, probablemente parte de un collar, 30.000-18.000 a. C., Dolní Věstonice, actual República Checa.

2. El fluido vivificante es transferido a Seti I al tocar el collar menat de la diosa Hathor. Relieve de caliza policromado, XIX Dinastía (1292-1190 a. C.), Egipto (ARAS, 2Am.031).

Pendiente

La bella chica woodabe de la foto debió de hacerse los primeros agujeros en las orejas hacia los cuatro años de edad; al crecer, fue añadiendo un aro tras otro, lo que le alargó el lóbulo y realzó su belleza (Beckwith, 67). Como en muchos pueblos nómadas, sus pendientes forman parte de su riqueza portátil, una señal de abundancia en la dispersa existencia de una tribu que lucha contra las terribles sequías de la estepa de Níger.

El pendiente es un ornamento muy variado que en muchas culturas también significa un rito de paso o un aspecto de la identidad. Para muchas chicas, señala la maduración sexual: la perforación del lóbulo se corresponde con la rotura del himen. Este ritual iniciático lo llevan a cabo de manera menos formal, pero igualmente significativa, las estudiantes de instituto o las universitarias. La oreja es una zona erógena asociada a los genitales femeninos, pues tiene una abertura comparable a la vulva y una profunda cámara interna o «útero». En uno de los idiomas africanos, se usa la misma palabra para referirse al pendiente y la vulva.

El pendiente indonesio se parece a una vulva. Asociados a los antepasados fundadores del clan, se regalaban a la mujer en su ceremonia de compromiso o se usaban como ornamentos funerarios al final de su vida (Pal, 241, 346). Con una alusión similar a la santidad de la sexualidad femenina, las mujeres de Aurés (Argelia) llevan unos pendientes llamados *Töbularwah* o 'portadores de almas' desde la pubertad hasta la menopausia (DoS, 330-331). Pero los pendientes no son exclusivos de la mujer. Como moda entre los varones, pueden sugerir la orientación sexual o ser una declaración de individualidad.

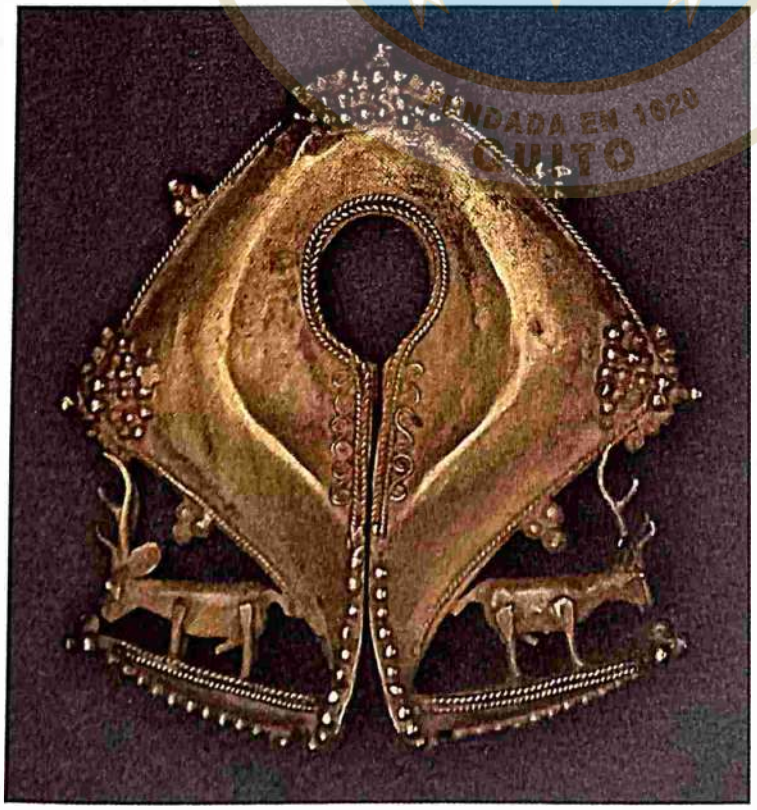
El pendiente también tiene significado religioso. Para los antiguos mexicanos, era un signo de penitencia por su asociación a la perforación de la carne. Sobre todo en Oriente, está relacionado con la idea de la «audición» espiritual. Por ejemplo, como parte de la iniciación de los yoguis Khanphata, unos religiosos indios, el gurú les hace un largo corte en las orejas. Cuando la herida cicatriza, el yogui inserta en ella pendientes que pesan más de 50 g, hechos de ágata, cuerno o cristal (ERE, 12:835). *Khanphata* significa literalmente 'rajar orejas', y el grupo es conocido también como los Darsanis, de *darsana* o 'pendiente'. Los pendientes pesados estiran los lóbulos, lo que agranda las orejas de manera simbólica para que puedan recibir mejor la sabiduría religiosa.

Beckwith, Carol y Marion Van Offelen. *Nomads of Niger.* Nueva York, 1983. / Pal, Pratapaditya y Stephen Little. *A Collecting Odyssey: Indian, Himalayan, and Southeast Asian Art from the James and Marilynn Alsdorf Collection.* Nueva York, 1997.

1. En los aretes de esta chica woodabe de África Occidental hay amuletos para proteger sus oídos de las malas influencias y los espíritus malignos (ARAS, 2:189).

2. Pendiente denominado *mamuli.* Según los sumbaneses, su forma representa la vulva. Oro, siglos XIX-XX, Sumba, Indonesia.





2

Anillo

En el anillo, la divina forma del círculo se hace tangible, entra en lo cotidiano. Un anillo no tiene principio ni fin, sino que es continuo; así pues, se trata de una imagen de la eternidad y el infinito. Pero, al mismo tiempo, su forma cerrada sugiere completitud, reserva y permanencia. Tal vez por el extraño emparejamiento de infinitud y cercamiento, los anillos se usan para simbolizar vinculación, unión, promesas, votos y pactos. Desde los tiempos de los romanos, los compromisos, así como las promesas y el matrimonio, se han indicado mediante anillos. (La alianza se lleva en el tercer dedo de la mano izquierda porque antiguamente se creía que una vena o un nervio partían de este dedo para ir directamente al corazón.) Una monja lleva un anillo como esposa de Cristo. El «anillo del pescador», que lleva la imagen de san Pedro pescando con red, atestigua que el Papa —un sucesor de Pedro— está ligado a la Iglesia; este vínculo, y el anillo que lo simboliza, es roto a la muerte de cada pontífice (*Enc. Brit.*, 4:800).

Pero el simbolismo anular llega aún más lejos: hasta la esclavitud. Según el historiador romano Plinio, el origen del anillo se remonta al mítico Prometeo griego, que fue encadenado a una roca por Zeus en castigo por haber osado robar el fuego del cielo. Acabó siendo indultado, pero se le exigió que llevara en el dedo un eslabón de su cadena con un fragmento de la roca engastado en él, para simbolizar que seguía atado a la roca y sometido a Zeus. Esa fue la primera vez que alguien llevó un anillo y, en honor a Prometeo, los hombres empezaron a usarlos también (Avery, 935). El legendario rey Polícrates arrojó al mar su anillo, adornado con una espléndida esmeralda, cuando empezó a sospechar que su extraordinaria racha de buena suerte iría seguida de inevitables desgracias. Aunque lo tenía en gran estima, se deshizo de él para evitar los males mayores que temía. Pero le fue devuelto cuando pescaron el pez que se lo había tragado; más tarde, Polícrates fue capturado y crucificado, con lo que quedó demostrado que estamos atados al —o somos prisioneros del— destino y no podemos escapar de él (Avery, 909). Tiempo atrás, a los moribundos se les quitaban los anillos para que pudieran liberarse de las ataduras de esta vida.

Los anillos son un signo de poder y también una fuente mágica de este. En la mano de reyes o sabios simbolizan autoridad, que puede ser otorgada de manera simbólica a otra persona en forma de anillo: «Dijo además Faraón a José: "Yo te he puesto sobre toda la tierra de Egipto". Entonces Faraón se quitó el anillo de su mano y lo puso en la mano de José...» (Génesis, 41:42s). Se dice que la sabiduría de Salomón se debía a un anillo mágico (EoR, 8:30), como también el éxito de Juana de Arco en el campo de batalla (MM, 17:387). En otros tiempos se creía que el anillo regio tenía poderes curativos derivados de la propia persona del rey, y había otros anillos con magia curativa y protectora: la peste se prevenía nevando sortijas con la imagen de la Sagrada Familia. En la Inglaterra medieval, los llamados *crampe ryngs*, hechos de plata y bendecidos por un sacerdote, se usaban para curar la epilepsia y «convulsiones y ataques de toda índole» (Opie, 327).

En los cuentos de hadas abundan los anillos mágicos que confieren al portador un poder fabuloso, a veces muy concreto: «Cambió de mano el anillo, y trescientos hombres robustos más ciento setenta caballeros dieron un paso al frente y preguntaron: "¿Qué nos ordenáis hacer?"» (Guterman, 33). Los héroes de cuento se benefician del poder de sus anillos mágicos, pero el simbolismo más moderno se centra en los peligros de tal poder. En siglos recientes, Richard Wagner (en el ciclo de óperas *El anillo del nibelungo*) y J. R. R. Tolkien (en *El Señor de los Anillos*) nos han proporcionado epopeyas populares sobre el tema. Estos anillos modernos, que simbolizan el instinto de poder humano, están malditos y traen corrupción moral y desastres a sus dueños y, potencialmente, al mundo. Aunque estos portadores de anillos creen que ejercen el control sobre los hombres y la naturaleza, resulta evidente que son esclavos de su propia adicción demoniaca al poder (DoS, 808).

Avery, Catherine B. *The New Century Classical Handbook.* Nueva York, 1962. / Opie, Iona Archibald. *A Dictionary of Superstitions.* Oxford (Reino Unido) y Nueva York, 1989. / Guterman, Norbert. Tr. *Russian Fairy Tales.* Nuevo York, 1973.



Una mujer de Turmi, en el sur de Etiopía, enseñando los anillos que lleva en los dedos. Fotografía, Susan Liebold, 2005.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mandil

El mandil tiene la forma y la potencia de la parte del cuerpo que cubre: el abdomen y la región pélvica, que contiene los órganos de generación. La curva del delantal que lleva sobre la falda la diosa de las serpientes minoica es emblema de su generosa sexualidad y su fecundo vientre, mientras los redondos pechos resaltan su carácter soberbiamente sensual. Los rombos son antiguos símbolos de fertilidad. Los delantales se asociaban a figuras femeninas ya en el Paleolítico superior europeo. En Lespugue (Francia) se descubrió una pequeña Venus de hueso con un mandil de flecos atado en las caderas que cubre en parte las nalgas; data de c 20.000 a. C. (Davidson, 91).

El delantal puede muy bien haber sido la primera prenda de vestir. Así ocurrió con los bíblicos Adán y Eva. Cuando la mítica pareja se hizo consciente de su desnudez tras probar la fruta prohibida del árbol de la ciencia en el Edén, «cosieron, pues, hojas de higuera y se hicieron delantales» para esconder sus genitales (Génesis, 3:7). En ciertas tribus africanas, los hombres llevan mandiles cuando se aventuran fuera del poblado para proteger sus genitales de los espíritus malignos. Al igual que la faja, hace mucho que los delantales señalan el estatus sexual femenino: la virgen suele llevar uno sencillo, hecho de cordones o sartas de abalorios, y la mujer prometida o casada, uno más elaborado o bien uno de tela (Stepan, 60).

Tal vez por estar tan asociados a la zona genital, a la que se ha atribuido —sobre todo en las mujeres— fuego natural, calor y creatividad mágica, los mandiles han formado parte de las vestiduras rituales desde el chamanismo siberiano hasta la moderna francmasonería. Sin duda su propósito no era solo proteger, sino también acrecentar y exhibir los poderes ocultos de su dueño. El brujo tántrico del Tíbet, por ejemplo, llevaba un mandil de huesos humanos colgados de un cinturón de tela. Los fragmentos de hueso (posiblemente amuletos), que brillan en la oscuridad, a menudo se tallaban en forma de figuras humanas, caras, flores y otros motivos, y se intercalaban con cuentas de colores hechas de piedras semipreciosas (DoS, 37). El delantal también puede sugerir la idea de servicio humilde; por ejemplo, Jesús se ciñe una toalla para lavar los pies de sus discípulos antes de la Última Cena.

Cocineros, panaderos, artistas y artesanos llevan delantal para protegerse de los materiales de su trabajo; pero esta prenda también evoca un «fuego» telúrico y generativo que, cuando se emplea y dirige de manera consciente, transforma la materia en formas diferenciadas. Emblema tanto de la madre como de la bruja, el amplio mandil del gran principio maternal también puede, por supuesto, asfixiar o atar. Cuando uno está pegado al delantal o las faldas de su madre, es que tiene tendencia al infantilismo o no sabe distinguir como es debido entre la consciencia y la matriz inconsciente. Sin embargo, para muchos el delantal tiene ecos nostálgicos, en la memoria o la fantasía, de la imagen de una crianza duradera.

Davidson, Hilda Ellis. *Roles of the Northern Goddess.* Londres, 1998. / Stepan, Peter. «Ijogolo Bridal Apron», *Africa.* Múnich y Londres, 2001.

1. Un delantal, antiguo emblema del gran principio femenino y su fértil tierra, cubre la falda de una diosa minoica. *Diosa de las serpientes*, loza policromada, c 1500 a. C., del Palacio de Cnosos, Creta, Grecia.

2. Bien protegido con un mandil, C. G. Jung llena una tetera en su taller.

3. Este mandil ceremonial de chamán, hecho de piel de alce, tiene pintadas figuras humanas y animales y flecos con espolones de ciervo. En el centro hay cosidos 60 amuletos de hueso o dientes, algunos de ellos tallados para representar espíritus. Mandil tlingit, c 1830-1860, Alaska.



1



2



3

Calzado

Cuando, como primates, decidimos bajar de los árboles y vivir en el suelo, nuestros pies se encontraron con plantas espinosas, piedras afiladas, arena ardiente y gélidos arroyos; así pues, empezamos a protegerlos con fibras vegetales o pieles de animales. Estos primeros prototipos de zapatos pueden hallarse entre las primeras innovaciones creativas que llevaron a la civilización. Pero la imaginación siguió siendo sobrenaturalmente móvil: se calzó las botas de las siete leguas del folclore europeo septentrional, o las sandalias aladas de Hermes, que viaja entre las dimensiones visible e invisible. La sensación mágica de que el calzado es un organismo independiente y tiene conexiones divinas está recogida en el ritual popular de dejar un par de zapatos en el umbral o en la chimenea en fiestas señaladas con la esperanza de encontrarlos llenos de regalos.

A medida que se desarrollaba la cultura humana, el calzado empezó a asociarse a la autoridad, la propiedad, la sexualidad y el estatus. Para reclamar un terreno, el individuo lo hollaba o recorría su perímetro. El rango y la posición social se denotaban por características específicas del zapato: por ejemplo, los mocasines de ante adornados con abalorios de un jefe indio americano, o las sandalias de color rojo vivo de un senador romano. En el otro extremo del espectro está el ir descalzo, que en principio se asocia a la pobreza. En muchas tradiciones sagradas, quitarse los zapatos significa deshacerse de lo mundano, o bien un cambio de parecer.

La sensibilidad táctil del pie, su forma vagamente fálica y el receptáculo hueco del zapato han fomentado las connotaciones eróticas de este último, que es un objeto común de fetichismo sexual. La costumbre de lanzar un par de zapatos a los recién casados, o atar un par en miniatura a su vehículo, expresaba la unión sexual de la pareja. Los «zapatos de loto» de 10 cm de largo en los que cabían los pies de la mujer china a la que se los habían vendado de niña, y los tacones de aguja de las féminas occidentales, denotan la idealización del erotismo femenino unida a su incapacitante reclusión en los cánones de belleza o moda que lo definen.

En los sueños, los zapatos pueden evocar la naturaleza del propio punto de vista y su relativa autenticidad. ¿Le sientan bien al que los lleva, o son demasiado pequeños o demasiado grandes para su talla o su potencial? ¿Le aprietan? ¿Le quedan excesivamente holgados para lo que requiere la estabilidad o la movilidad? ¿Son prácticos, inusuales o *sexys*? Unos zapatos raídos pueden sugerir una postura que requiere cambio; los nuevos, un comienzo. A veces, incluso, es como si tuvieran vida propia. En el cuento *Las zapatillas rotas de las tres princesas,* las hijas del rey descienden todas las noches en secreto a un reino encantado subterráneo donde bailan toda la noche con pretendientes fantasmales. Luego vuelven agotadas a palacio y con el calzado roto; lo que nos recuerda que, si uno pasa mucho tiempo en un mundo de fantasía, puede dejar de tener los pies en la tierra. Las zapatillas rojas del cuento moralizador de Hans Christian Andersen representan la alocada vanidad de una joven, que la arrastra y al final la deja lisiada. En *El mago de Oz,* en cambio, los chapines colorados de rubí encarnan el poder mágico de la psique para emprender un oscuro viaje iniciático, pero también te devuelven luego a la tierra. Y los zapatos de cristal que solo le valían a Cenicienta, regalo del hada madrina, indican algo más grande en la personalidad que en última instancia eleva a la pobre joven a su noble singularidad.



1



2

1. Sandalias doradas, en cuya superficie interna hay figuras de los enemigos vencidos por los egipcios. De la tumba del faraón Tutankamón, 1332-1323 a. C., Egipto.

2. Recipiente en forma de bota, cerámica, siglos XIV-XI a. C., Ática, Grecia.

Paraguas/Sombrilla

El bronce chino tiene la forma de un hombre arrodillado que sostiene una sombrilla, semejante a una gran hoja con su tallo y que proporciona fresca sombra a un dignatario invisible. Este acto de protección es un gesto tradicional de honor y respeto para con la autoridad secular y eclesiástica tanto en Oriente como en Occidente (*Enc. Brit.*, 26:870).

La sombrilla o parasol, como su nombre indica, sirve para resguardarse del sol; y la función del paraguas es igual de clara, servir de refugio portátil contra la lluvia (Beer, 178). En términos simbólicos, la sombrilla reúne las ideas de lo divino y de lo humano, de la deidad y el rey. Sugiere la curva bóveda celeste; una alusión a la protección celestial del monarca. Su contera representa el *axis mundi* que, como el reinado dispuesto por la divinidad, conecta el cielo y la tierra. Invocando quizá la presencia amparadora de dioses y antepasados, los festivales de los asantes africanos eran un despliegue de paraguas de ceremonias de vivos colores, hechos de diversos tejidos importados; los pertenecientes al jefe llevaban los motivos de los clanes dominantes y héroes culturales. En el antiguo budismo indio, y a semejanza de las varillas del parasol que irradian desde el centro, sugerían los radios de la gran rueda en cuyo cubo se sienta Buda.

El budismo, de hecho, concede una importancia especial a la sombrilla. Las estupas budistas a menudo exhiben una serie de parasoles en un solo bastón, lo que simboliza una sucesión de niveles de existencia extracósmicos. Sobre la cabeza de Buda, la sombrilla representa la protección espiritual del calor frente al sufrimiento, el deseo, la enfermedad y todos los demás obstáculos para la felicidad humana; en el budismo Vajrayana, en cambio, es deificada como la diosa de mil brazos Sitatapatra, «diosa de la sombrilla blanca» que protege a todos los seres de todos los temores (ibíd., 176-177). En el hinduismo, de forma similar, el canal espinal de energía del cuerpo, con su sucesión de *chakras* redondos, culmina en el *chakra* coronario, concebido como un parasol con un agujero en el centro.

El paraguas apareció relativamente tarde en Occidente: en el siglo XVII empezaron a usarlo algunas mujeres en Gran Bretaña, pero los hombres lo rechazaron hasta finales del XVIII. Un hombre que se presentara en 1778 con un paraguas en las calles de Londres sería de inmediato objeto de burlas y abucheos (MM, 16:2605). Aunque ahora sea un accesorio ubicuo y propio de ambos sexos, el paraguas es también un objeto de superstición: sobre todo asusta la idea de que una apertura inoportuna atraiga la mala suerte. Pero también puede decirse que connota el eje imaginario entre las esferas personal y transpersonal de la psique, que resguarda hasta cierto punto al yo de los aguaceros psíquicos. No obstante, al igual que en la realidad exterior, hay algunas tormentas que dan la vuelta al paraguas.

Beer, Robert. ***The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs.*** **Boston, 1999.**

1. En Asia, la sombrilla ha sido un emblema tradicional de poder y majestad. Bronce, dinastía Han occidental (206 a. C.-8 d. C.), China.

2. Escena de la vida urbana moderna en la que el paraguas a la vez es funcional y está de moda. *Calle de París: día de lluvia*, de Gustave Caillebotte, óleo sobre lienzo, 1877, Francia.

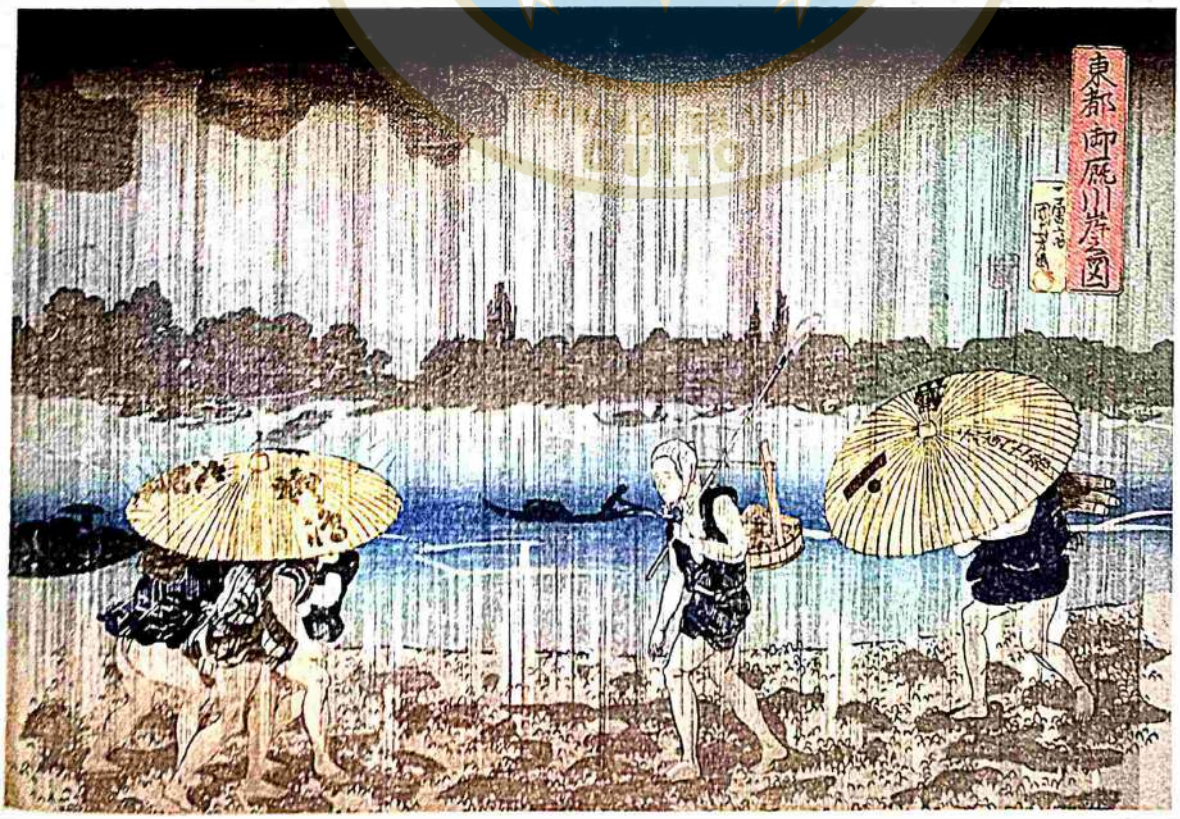
3. Tres hombres que trabajan junto al río se apiñan bajo un paraguas para protegerse del aguacero. *Chaparrón en las orillas del río Sumida, en el dique de Ommaya*, de Utagawa Kuniyoshi, xilografía, e 1834, Japón.



1



2



3

Teléfono

El *Teléfono* retro de Andy Warhol, mezcla de lo fálico y lo femenino —de enviar y recibir—, nos conmina a conectar. El nombre es una combinación del griego *foné*, 'sonido', y *tele*, 'lejos', que hace referencia a la capacidad del aparato de transmitir y recibir el sonido de la voz a distancia. Alexander Graham Bell patentó el teléfono cinco años después de la muerte de su hermano, con quien había hecho el pacto de que el primero en morir intentaría comunicarse con el otro (Bruce, 66ss). No podemos saber si ambas cosas estaban relacionadas, pero sin duda el teléfono tiene un aire mágico y sobrenatural.

El teléfono, al haber expandido tanto el alcance y velocidad de la comunicación oral, se ha convertido en la imagen ubicua de los tratos en ciernes, una línea directa con la autoridad y el magro contacto entre el individuo en apuros y la ayuda.

Vínculo y frontera a la vez, el teléfono nunca es una isla: implica necesariamente la presencia o la ausencia del otro. Cuando no suena, puede aumentar la sensación de soledad. Pero, cuando suena, llama la atención de inmediato: su señal va directa a la mente instintiva y reactiva. Evoca una respuesta prerracional: enfado, emoción, ilusión o pavor. De hecho, como en la obra de Warhol, donde parece vivo y sugiere posibilidades tanto lúdicas como siniestras, el teléfono es caprichoso. Se puede usar para intimidar y acosar. Infinidad de películas de suspense han usado el teléfono como instrumento de seducción, espionaje e intrigas. Las líneas calientes ofrecen servicios tan diversos como ayuda contra el suicidio, oración, lecturas astrológicas y sexo por teléfono. Las ventas por teléfono nos acosan a diario. El teléfono móvil, que responde a la necesidad de estar conectados todo el tiempo, puede compensar la sensación colectiva de aislamiento. Y, a pesar de ser un as tecnológico para las emergencias y desastres, se ha convertido para muchos en la encarnación de la cháchara indiscreta y compulsiva.

En el plano simbólico, la imagen del teléfono evoca líneas de comunicación psíquica que pueden confundirse por la estática y los cruces de las actitudes y deseos encontrados. El teléfono es una imagen común en los sueños modernos; a veces denota el llamamiento de la psique a la consciencia para comunicarle un mensaje importante, incluso un aviso; escuchémoslo.

Bruce, Robert V. *Bell: Alexander Graham Bell and the Conquest of Solitude*. Nueva York, 1973.



Teléfono, de Andy Warhol, acrílico y lápiz sobre lienzo, 1961, Estados Unidos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Casa/Hogar

La casita china de cerámica de hace dos mil años trasmite la esencia de la casa como sinónimo de contención y refugio. La casa es una de las encarnaciones del hogar, pues «el hogar está allá donde esté el corazón». En el plano físico, nuestro primer hogar es el útero materno en el que nos gestamos, y al igual que los animales, muchas de las primeras casas que concebimos eran estructuras uterinas, íntimas y envolventes. A lo largo y ancho del mundo, las pinturas rupestres dan fe de nuestra presencia primigenia. En algunas partes de África todavía se construyen cabañas de barro con forma de torso femenino, con ranuras y puertas que parecen vaginas. El tipi de los indios de las Grandes Llanuras y las tiendas triangulares de los nómadas son de base circular, lo que sugiere el principio y el fin de la existencia que se inicia en el útero, y los eternos ciclos de la naturaleza. Hogar son los sacramentos y rituales de una relación, conjunción, soledad y desnudez. Para uno, el «hogar» puede ser un bosque, el desierto, la Luna, un barco en el mar, un amigo querido, una ciudad en concreto o un conjunto de circunstancias. Estos se corresponden o contribuyen a algo que hay en nuestro interior, la experiencia de un núcleo vital que nos ancla y a la vez nos libera, de descanso tras el esfuerzo, de ser completamente uno mismo. La falta de hogar se asocia con desamparo, desahucio, inestabilidad y una añoranza crónica. Para algunos, el hogar es algo inalcanzable en el aquí y ahora. La muerte se convierte entonces en el emblema del retorno al hogar, la fantasía del origen y el retorno inefables. En los sueños, la psique suele representarse como una casa. A veces hay diferentes niveles, que representan un continuo en el tiempo. A veces hay muchas habitaciones que resultan familiares, y otras desconocidas y ocultas. La representación de la casa también puede indicar la solidez estructural de la personalidad, la relación entre sus aspectos personales y transpersonales. ¿La casa es sólida o vulgar? ¿Hay simetría entre lo horizontal y lo vertical o hay desproporción? ¿Los espacios son estrechos o amplios? Las manifestaciones externas del hogar están sujetas a un sinfín de variables. El hogar ha sido idealizado. En mitologías de todo el mundo, nuestro primer hogar se identifica con un paraíso de unidad, un tiempo anterior a la consciencia y a sus contradictorias discriminaciones. En la casa y en el hogar se dan la armonía y la violencia domésticas. El hogar puede representar el cuidado del sí-mismo o su violación. Nos escapamos del hogar, nos hacemos demasiado mayores para nuestro hogar, volvemos al hogar, buscamos un hogar. El hogar es la meta de odiseas épicas, búsquedas espirituales y transformaciones psíquicas.





2

1 Casa, cerámica, c 25-220, China.

2. *Hogar*, dibujo infantil de Tassos Bareiss, 2001, Estados Unidos.

Portón/Puerta

Las puertas atraen: «¡Entra!», dice el bello portón de nuestra primera imagen. Pero también pueden bloquear nuestro paso y decirnos: «¡Prohibido el paso!». Las puertas se sitúan entre el aquí y el allá, entre lo conocido y lo desconocido. A nivel psicológico, las puertas se encuentran entre el mundo interior y el exterior, entre el sueño y la vigilia. Nos esforzamos por llevar un sueño apenas recordado a través de la puerta que separa la noche de la luz del día (Hillman, 181). También podemos buscar «puertas en la pared» (como las llamaba H. G. Wells), aperturas de la consciencia cotidiana hacia lo trascendente, a través de estados extáticos, meditación o alucinógenos (Huxley, 62s). Por tanto, las puertas son lugares de transición de un estado a otro. El cuerpo materno es la puerta que se abre a este mundo, la tumba, la puerta hacia lo que viene después de la muerte. En el Antiguo Egipto se construía una «puerta» en la tumba para permitir el paso libre del alma, en ambas direcciones. En el judaísmo, a la muerte se la llama puerta a Sheol, el más allá (Salmos, 9:13).

En el mundo ordinario, los portones y puertas protegen la casa y la vida de la familia frente a extraños. Las ciudades y naciones erigen puertas y barreras en sus fronteras. En tiempos remotos, el dios Jano, el de las dos caras, protegía la entrada y la salida de las ciudades romanas (MM, 11:1483-1484). Las puertas de los templos separaban lo profano de lo sagrado, y protegían sus interiores y la presencia sagrada que albergaban. Guardianes míticos custodian las entradas de los lugares sagrados: san Pedro vigila las perladas puertas del cielo, el inmenso can Cerbero cuida la puerta del inframundo griego y el dios Ganesha se aposta en las entradas de los altares de la India. Algunas veces, la función de las puertas era evitar la marcha de sus habitantes: el griego Hades era conocido como «aquel que cierra la puerta» (Hillman, 180) para garantizar que las ánimas permanecieran en el inframundo.

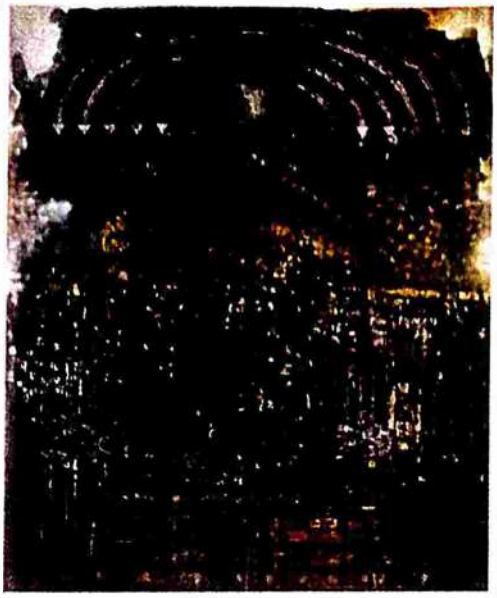
La puerta como portal es un lugar lleno de peligro y numinoso, pletórico de rituales protectores y supersticiones. Se le realizan ofrendas y se le dedican oraciones; uno se quita los zapatos antes de entrar. Se lleva en brazos a las novias al cruzar el umbral. Hay que cruzar los umbrales con mucho cuidado, normalmente se empieza con el pie derecho, y no se debe estornudar, sentarse, demorarse o amamantar a un bebé en ellos (ERE, 4:846ss). Las puertas también se protegen mágicamente frente a influencias y poderes maléficos echando sal o con la presencia de objetos de hierro, como una herradura. En ellas encontramos objetos sagrados, imágenes de dioses o demonios protectores, crucifijos o *mezuzahs* judíos (De Vr, 143). Nuestra imagen muestra cabezas humanas esculpidas protegiendo el vetusto portón de una catedral irlandesa. En Japón, el acceso a los santuarios sintoístas se indica de antemano colocando unos arcos llamados *torii*.

Por otro lado, a veces es necesario abrir las puertas y portales para liberar lo que está confinado en su interior. Por eso, las «puertas del vuelo de la fantasía» (la imaginación) se liberan mediante la educación o la religión (Goodenough, 4:103). Análogamente, las siete artes liberales se denominan «las siete puertas» (De Vr, 211). En concreto, en el folclore de las islas Británicas es costumbre abrir las puertas de las casas cuando alguien está muriendo para facilitar el paso del alma. Y en Indonesia se solían abrir las puertas de los hogares durante los nacimientos para facilitar por medios mágicos el alumbramiento del bebé (Leach, 1:321).

La Virgen María es desde hace mucho tiempo la personificación cristiana de la puerta sagrada, cerrada en su virginidad pero abierta como canal para el tránsito de Cristo desde el cielo a la tierra. Un himno del siglo XII la describe así:

Santa María
Puerta cerrada
Por orden de Dios abierta,
Fuente sellada,
Huerto cerrado,
Puerta del paraíso.
(OC, 5:577n)

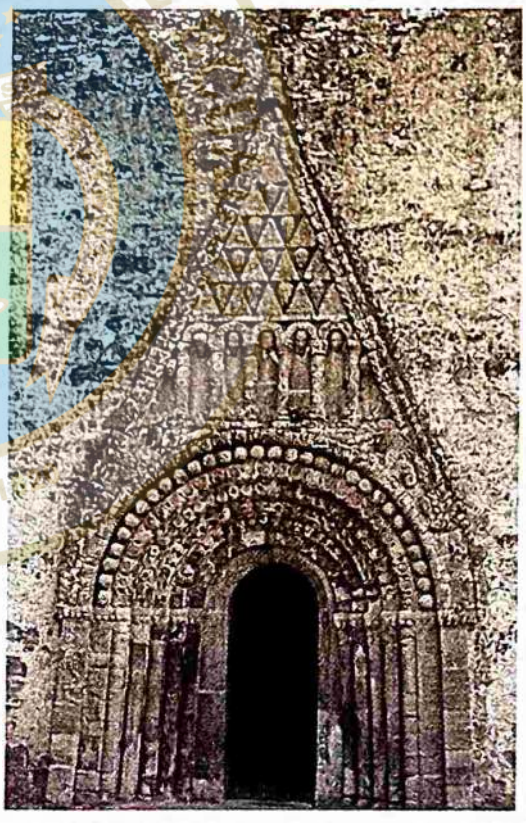
Goodenough, Erwin R. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period.* Princeton (Nueva Jersey), 1954. / Hillman, James. *The Dream and the Underworld.* Nueva York, 1979. / Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell.* Nueva York, 2004. / Leach, Maria (ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* Nueva York, 1949.



1



2



3

1. El portón en el cuadro de Ross Bleckner parece una invitación al verde Edén que se vislumbra tras él, más que una barrera. *The Gate*, 1985, Estados Unidos.

2. La puerta como umbral entre estancias físicas o imaginarias. *El comedor*, detalle, de Justus Lundegård, óleo, 1919, Suecia.

3. La puerta de esta catedral irlandesa del siglo XIII queda protegida por flores y follaje tallados en la piedra, a la vez que guardada por cabezas humanas talladas. Estas se relacionan con el simbolismo precristiano que consideraba que la cabeza era el lugar donde residía la divinidad inmortal dentro de los seres humanos. (ARAS, 2:82).

Cerrojo / Candado

Tallado en forma de figura femenina, el cerrojo de madera de Malí queda cruzado horizontalmente por un pestillo que representa al marido de la mujer y refuerza el cierre. Juntos, el cerrojo y el pestillo no solo sugieren el «cierre con candado» o conjunción de opuestos en la sagrada unión matrimonial, sino también la forma en la que el compromiso íntimo mutuo protege la intimidad y la fidelidad de la pareja frente a las intrusiones del mundo exterior (Bargna, 23). Al igual que el cerrojo que protege el granero que almacena alimento para el cuerpo, la figura apotropaica bloquea amenazas al matrimonio, un contrato social que la cultura Bambara considera alimento para la comunidad *(Bambara)*.

El cerrojo es un práctico dispositivo que, adoptando formas varias, ha asegurado hogares y tesoros desde hace al menos cuatro mil años *(Schlage's History of Locks,* 2). El cerrojo también es un símbolo venerable, que activa un amplio campo alrededor de su función de mantener dentro o fuera. Ello incluye metáforas sexuales relacionadas con la virginidad, el coito e incluso la violencia de la entrada forzosa de una violación. El aspecto romántico del cerrojo también queda implicado en el hecho de que uno queda literalmente fuera de la morada, señal de que la relación ha terminado, o que, figurativamente, le ha sido «bloqueado» el acceso a los sentimientos del otro.

Lo que un colectivo guarda bajo candado nos revela algo sobre sus miedos y sus costumbres. Estar encerrado tras las paredes de una prisión puede denotar un encarcelamiento justificado o ser símbolo de la represión de un régimen a sus disidentes políticos. Por otro lado, los brazos entrelazados de una multitud que forma una barrera en símbolo de protesta han conseguido desafiar de manera eficaz a la autoridad. Los pabellones cerrados de los asilos mentales han sido vistos a la vez como un refugio para dementes y una especie de «trasteros» donde la sociedad encierra a sus lunáticos. Son innumerables las historias en las que el clic de una llave o pestillo representa el ominoso sonido del confinamiento forzoso, o bien la confirmación de que uno está a salvo.

El acceso a algo que está bajo llave puede depender de que se encuentre fortuitamente la llave que encaja en la cerradura, como una intuición que nos hace ser conscientes de nuevos conocimientos. Las defensas psíquicas pueden actuar como candados bajo los que bloqueamos contenidos inconscientes, pero el decidir si los dejamos bajo llave o aflojamos el pestillo requiere capacidad de discernimiento. Por ejemplo, hay cuentos de hadas en los que se prohíbe abrir una puerta en concreto o hacer una pregunta determinada que puede desvelar un oscuro secreto. En algunos casos, esta «apertura» tiene como resultado revelaciones salvadoras que preservan la integridad, y en otros casos tienen efectos meramente destructivos. En los mitos, para abrir los lugares donde se ocultan los misterios iniciáticos más profundos, muchas veces es necesaria la mediación de un guía transpersonal, portador de la llave.

Lo protegen todo, desde los baúles de los inmigrantes que cruzan el océano, hasta joyeros y diarios, coches y cámaras acorazadas de bancos; los cerrojos o candados son símbolo de propiedad, valor y tentadores secretos. Un cierre represivo o una puerta abierta indiscriminadamente pueden representar una relación inadecuada con el cerrojo. De forma similar, romper un candado puede representar una entrada o salida forzada necesaria o una simple violación. Al igual que la figura bambara de marido y mujer, el candado es un «cierre» que impone límites.

«Bamana: The Art of Existence in Mali» (texto de sala). Museum for African Art. Nueva York, 2001/2002. / Bargna, Ivan. *Arte Africano.* Milán, 2000. / *Schlage's History of Locks.* http://www.locks.ru/eng/informat/schlagehistory.htm.



El cerrojo con forma de mujer, junto con el pestillo representando al marido, evoca la fuerza protectora de la unión matrimonial. Cerrojo de puerta, madera, cultura Bambara, Malí, África.

Llave

Sabiendo que no va a tardar en morir, Jesús entrega a su discípulo Pedro las «llaves del Reino de los Cielos» (Mateo, 16:19). En la solemne representación de Perugino, la expresión de Pedro y el enorme tamaño de la llave que aprieta contra su pecho trasmiten el peso de este traspaso simbólico: la inminente muerte de su maestro y el pesado fardo de la responsabilidad que deberá asumir una vez que este se haya ido. Según los exégetas, esta llave metafórica y su capacidad de «atar y desatar» representan la autoridad de Pedro a la hora de interpretar las leyes que regulan la comunidad de los fieles (Laymon, 630). Algunos lo ven como un texto que prueba la primacía de la Iglesia romana. Sin embargo, la imaginación ha hecho de Pedro el guardián de las puertas del Cielo, y su llave dorada representa el poder del santo para absolver los pecados y abrir las puertas a la vida eterna, así como la plateada sirve para denegar el acceso al paraíso a las almas que no son dignas de atravesar sus puertas (EoR, 8:278).

Las llaves sirven para dejarnos entrar o salir, para abrir o cerrar cualquier cosa, desde almacenes de provisiones hasta casas, diarios, joyeros, cajones con cartas viejas, saber, recuerdos y dimensiones ocultas o prohibidas de la psique. La legendaria caja de Pandora, que contenía todos los males del mundo, aparentemente habría debido quedar cerrada para siempre, pero, como casi todo lo que está cerrado, nos incita a usar las llaves que tenemos a mano. De forma similar, la «habitación cerrada» de muchos cuentos de hadas, reflejo de los espacios protegidos de la psique, no deja de alentarnos para que usemos la llave y descubrir así las posibilidades que oculta, al igual que los peligros. Una vez abiertas, dichas habitaciones revelan tesoros, secretos, cuerpos descuartizados, demonios, cautivos... o absolutamente nada. A menudo, los reinos sagrados de la muerte, el renacimiento y la transformación se han considerado regiones cerradas, protegidas por deidades poseedoras de las llaves, o siendo sus sacerdotes y sacerdotisas aquellos con potestad para permitir el acceso al iniciado a los misterios divinos. Las llaves de la mítica hechicera Hécate guardaban las puertas del inframundo griego, el Hades. En el Apocalipsis, un ángel sostiene las llaves del abismo en el que está encadenado el diablo (Leach, vol. 2, 575). La diosa babilónica Ishtar porta las llaves que abren las puertas del paraíso (ERE, 10:122). Su homóloga Cibeles cierra bajo llave la tierra cada invierno y vuelve a abrirla para que rebrote y florezca en primavera (EoR, 8:277).

Las llaves evocan la tensión existente entre el acto de buscar y el de encontrar, restringir y liberar, retener y dar, prohibir y admitir. El individuo que posee la «llave» se convierte por un momento en el guardián del umbral. La consciencia humana se embarca en una búsqueda perpetua de la llave que le dé acceso al objeto de su deseo: descubrimiento del yo, tranquilidad de espíritu, el enigmático corazón de la persona amada. La diferencia entre quedarse fuera y entrar parece tan tentadoramente simple como una antigua llave deslizándose en el ojo de la cerradura. El dibujo de las ranuras de la llave encaja con precisión con las protuberancias dentro del cerrojo (*Enc. Brit.*, 7:433), una conjunción análoga al coito sexual. Hay llaves únicas que abren complicados cerrojos y hay llaves maestras. La llave de la alquimia fue la imaginación, que hallaba significado a aquello que sucedía en el alambique. La psique ofrece llaves a sus enigmas en forma de síntomas y símbolos. Sin embargo, la llave es mercurial. A menudo, saber qué es la llave o la clave requiere probar varias llaves diferentes antes de que se produzca la ansiada apertura del cerrojo.

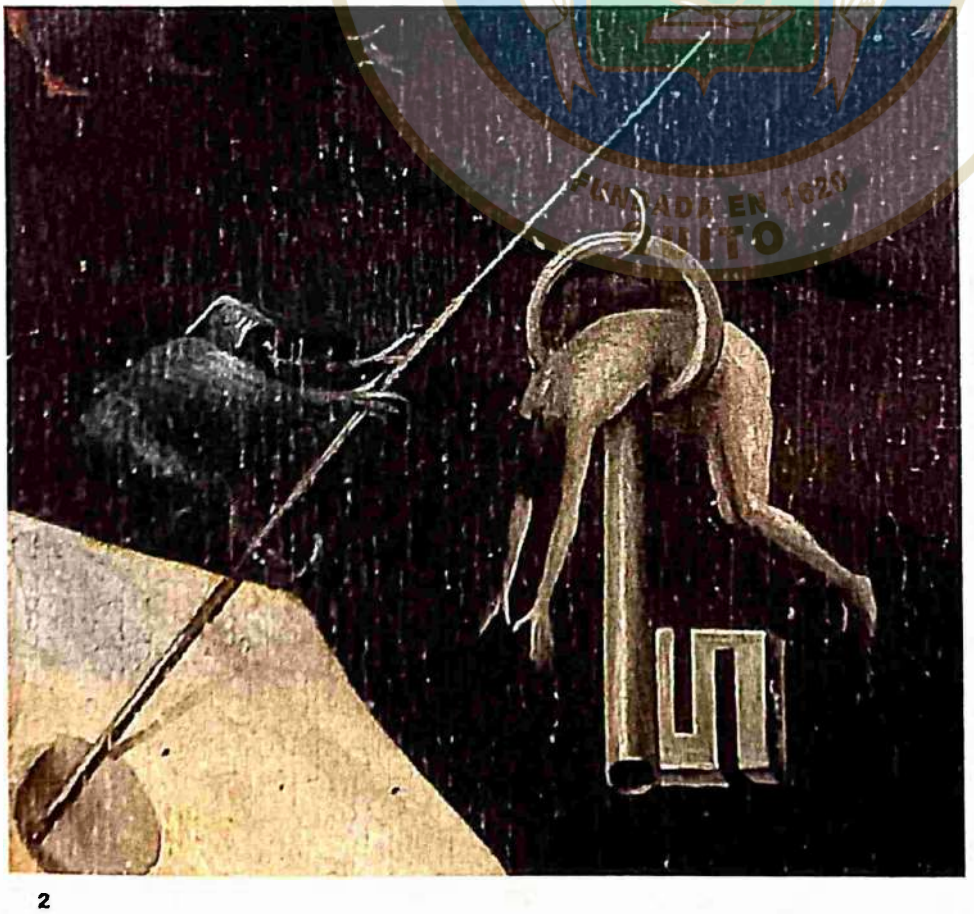
Laymon, Charles M. *The Interpreter's One Volume Commentary on the Bible*. Nashville (Tennessee), 1971. / Leach, Maria (ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York, 1949. / Marijnissen, Roger H. y Peter Ruyffelaere. *Hieronymus Bosch: The Complete Works*. Amberes, 1987.

1. *Cristo entrega las llaves del cielo a san Pedro*, detalle, de Perugino, fresco lateral en la Capilla Sixtina, 1481-1483, Roma, Italia.

2. La visión del artista sobre el infierno. La avaricia de un pecador cuelga de una llave, representando tal vez tanto sus riquezas, guardadas bajo llave, como la ansiedad que le crean y que nunca le abandona (Marijnissen, 89-90, 134). *El jardín de las delicias*, detalle, de El Bosco, óleo sobre tabla, c 1504, Países Bajos.



1



2

Ventana

A través de una ventana con celosías, la efímera luz del sol entra en una estancia vacía, iluminando las motas de polvo. Quién sabe qué vida llenará ocasionalmente aquí el silencio. ¿Es un aula escolar? ¿Una casa vacía? ¿Un lugar de diversión, de ensueño o de contemplación?

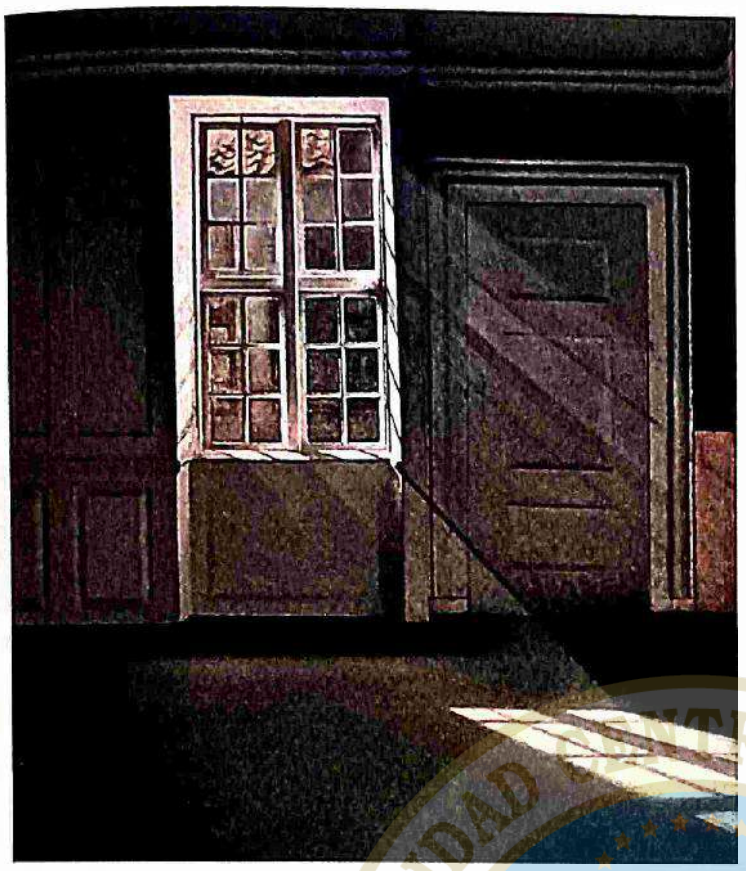
La ventana es un umbral transparente. Una abertura en una pared material que deja entrar el aire, la luz de la luna y del sol, los colores del mundo, la oscuridad de la noche. La ventana es donde se encuentran y cruzan el interior con el exterior, uniendo dos mundos y sus elementos. El viento agitando los cristales de las ventanas. El tamborileo de las gotas de lluvia. Al pasar junto a una ventana, uno puede ver una escena íntima doméstica. Desde esa misma ventana, otro mira hacia afuera, «experimentando el anhelo, el deseo de viajar o escapar» (Appleton, 78).

Se dice que los ojos son las ventanas del alma y la ventanas, los ojos de la casa. El «tercer ojo» de la imaginación es una ventana al mundo interior de las posibilidades. La palabra inglesa *window* ('ventana') proviene de los términos del islandés antiguo *vindr,* 'viento', y *auga,* 'ojo'. El ojo del viento era «en su origen un mero agujero en la pared protegido mediante ramas o una cortina y expuesto al viento» (Barnhart, 883). A lo largo de los siglos, la abertura en la pared fue apantallada o rellenada con mármol, alabastro, papel de arroz o, en ocasiones, con finos paneles de mica o cuerno en sustitución del cristal. Al adquirir la capacidad de abrirse y cerrarse, las ventanas contribuyeron a la regulación del calor, la luz y el aire, y adquirieron el significado de un intervalo de tiempo en el que algo puede ocurrir. En aeronáutica, una ventana de despegue es una abertura en la atmósfera terrestre que permite el paso seguro de una nave espacial. Hay ventanas climatológicas y ventanas de oportunidad. Decimos, esperanzados: «Se abre una ventana entre las nubes». La ventana, sin persianas, nos permite ver a través de ella con claridad. Las ventanas de cristal aíslan a la vez que nos dejan observar lo que hay al otro lado. Pero la transparencia de la ventana también atrae al mirón o al espía, sustrayendo información o intimidad. Están los que consideran que los rascacielos tipo «caja de cristal», con sus paredes de ventanas, encarnan la erosión del carácter urbano y la estética arquitectónica (Wolfe, 1ss).

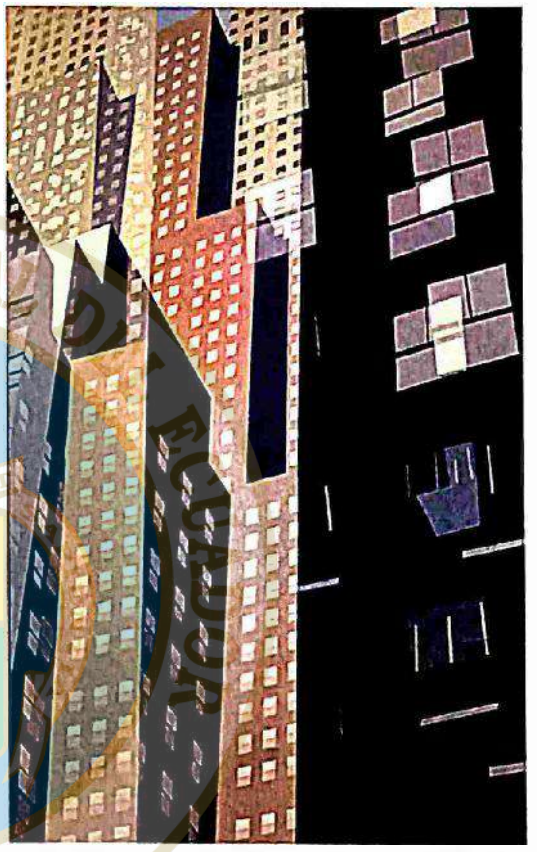
Y sin embargo, el «ojo del viento» también evoca una «mirada» e intercambio cargados de espiritualidad. Las ventanas son un marco de imágenes de clamorosa potencia psíquica. El cuento de *Blancanieves* empieza en invierno, con una reina estéril que mira, a través de una ventana enmarcada en ébano, al suelo cubierto de nieve, deseosa de tener descendencia. A las antiguas sacerdotisas que ejercían la prostitución ritual en honor a la diosa Astarté se las solía representar mediante la imagen de una mujer en una ventana. Durante la Edad Media se decía que la Virgen María, al llevar humildemente en su vientre al Hijo de Dios, había sido receptiva cual ventana que deja atravesar la luz. Los iconos del cristianismo oriental son ventanas que se abren a lo divino, una forma de meditación y revelación que «muestra una versión cósmica de los eventos vistos en la eternidad» (Kala, 26). Las ventanas de vidrieras también engendran una perspectiva inspirada. En el siglo XIII, la técnica de fabricación de vidrieras permitió la creación de los grandes rosetones de las catedrales de París. «Rosas llenas de fuego», brillando con luz y color, estas ventanas redondas son mándalas (Cowen, 7ss), que sugieren trascendencia, perfección, totalidad y retorno al paraíso. En antiguas culturas de todos los rincones del mundo existía la costumbre de abrir una ventana cuando se producía una muerte para liberar el alma y permitirle acceder a la inmortalidad. La «abertura en el plano» que experimentaban los chamanes en sus trances era una ventana al mundo de los espíritus, un nexo entre los reinos de lo visible y lo invisible.

Sueños, recuerdos y fantasías son ventanas a la realidad atemporal de la psique y a la complejidad y potencialidad del soñador. La alquimia ya lo intuía en el concepto del *spiraculum* de Gerhard Dorn. Este «orificio respiratorio», o ventana a la eternidad, era una expansión espiritual a través de la cual el alma abordaba la cuestión de la dimensión inconsciente de la psique, el «flujo divino» dador de autoconocimiento (OC, 14:II, 338).

Appleton, Jay. *The Symbolism of Habitat: An Interpretation of Landscape in the Arts.* Seattle (Washington), 1990. / Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.* Nueva York, 1995. / Cowen, Painton y Jill Purce. *Rose Windows.* San Francisco, 1979. / Kala, Thomas. *Meditations on the Icons.* Middlegreen (Reino Unido), 1993. / Wolfe, Tom. «The (Naked) City and the Undead», *The New York Times,* 26 de noviembre, 2006.



1



2



3

1. *Rayos de sol*, de Vilhelm Hammershoi, óleo, 1900, Dinamarca.

2. Bloqueando las miradas del exterior, las ventanas de una ciudad de rascacielos parecen tan impersonales como figuras planas en un diseño geométrico. *Windows*, de Charles Sheeler, óleo, 1951, Estados Unidos.

3. Los coloridos diseños hechos con pasta de arroz crean una «cortina» sobre las ventanas. En los pueblos de la India rural, donde gran parte de la vida se realiza de puertas afuera, las ventanas han sido diseñadas no para permitir el paso de la luz, sino del aire. Fotografía de Stephen P. Huyler, de *Painted Prayers*, 1994.

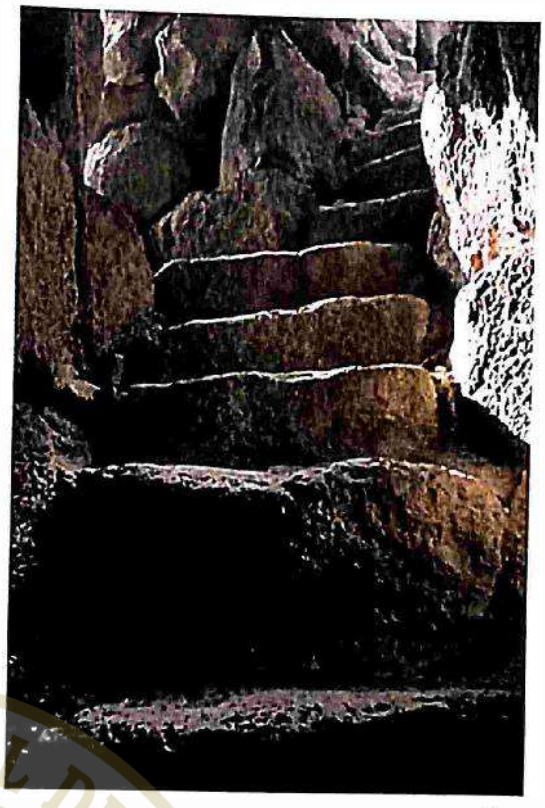
Escalera/Escalinata

Construidas sin mortero y con piedras de media tonelada, las torres nurágicas de Cerdeña desafían la gravedad, elevándose más de 20 m en el aire, con escaleras en espiral en su interior por las que los centinelas ascendían hasta sus puestos de vigilancia. Como todas las escaleras, estos enormes escalones están formados por peldaños horizontales y tabicas verticales (pero carecen de los pasamanos prudentemente exigidos por los códigos de construcción modernos). La etimología del término inglés que designa las escaleras, *stairs* —derivado de los términos de inglés antiguo *stigan* ('subir' o 'trepar') y *staeger* ('tabica', parte vertical del escalón)— sugiere que las escaleras se perciben antes como un elemento que asciende que como algo bidireccional, proporcionando un símbolo para lentas ascensiones por etapas o transiciones que requieren pasos difíciles. Un reflejo externo de esto se puede ver en las largas escalinatas que los antiguos arquitectos babilonios, mayas y romanos colocaron en las fachadas de sus zigurats, pirámides y templos, con lo que crearon un puente entre lo terrenal y lo celestial, y en las pirámides escalonadas del antiguo Egipto, cuyas escaleras proporcionaban una zona de transición entre la vida y la muerte (Wilkinson, 151). Osiris, el dios egipcio cuyo trono estaba formado por escaleras, observaba a los muertos subir por una escalinata hacia su juicio final, que incluía el poner sus corazones en una balanza frente a la pluma de Maat, diosa del orden cósmico. En la antigua Roma, los sacerdotes de Mitra conducían a los iniciados por la Escalera de los Siete Planetas, en la que cada uno de sus siete escalones estaba hecho de un metal distinto, acorde con cada uno de los siete planetas conocidos. El peldaño superior, de oro, se correspondía con el Sol, al alcanzarlo el iniciado experimentaba la *solificatio*, la sublimación del alma a su origen.

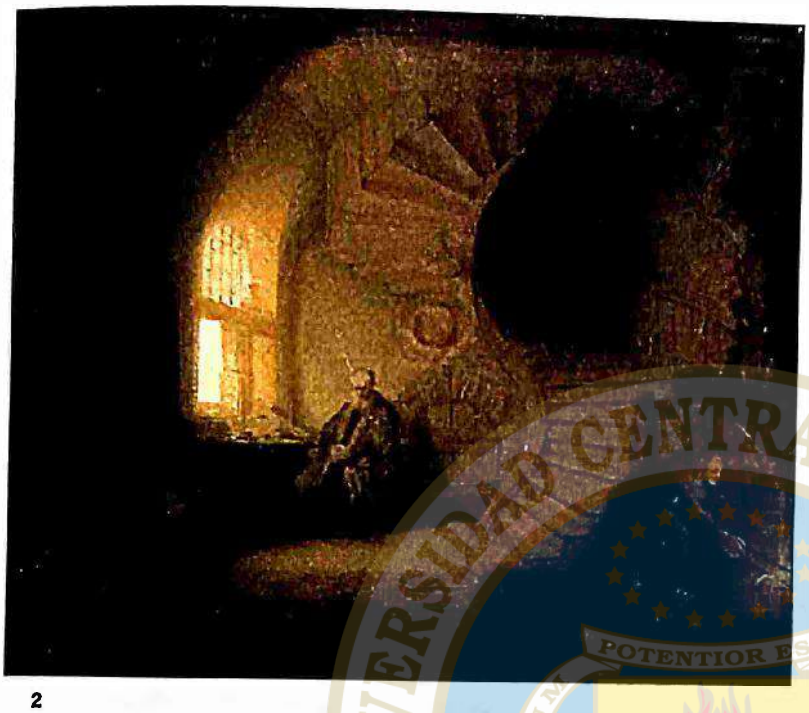
Pero las escaleras no solo suben, también bajan. El peldaño inferior de la escalera mítrea estaba hecho de plomo, simbolizando la limitación y la pesadez de las profundidades saturninas. No solo eso, en los mitos, cuentos de hadas y sueños, las escaleras, al igual que las escalas, descienden a reinos de misterio, magia, tesoros e iniciación. El psicoanálisis nos ha enseñado a explorar nuestros propios descensos en busca de significado. Freud utilizaba un delicioso término francés, *esprit d'escalier* ('el ingenio de la escalera'), para referirse a la réplica ingeniosa que se nos ocurre a destiempo, después de haber abandonado una conversación. El aumento del ingenio creativo que se experimenta al rescatar nuestra naturaleza «más baja» a través del psicoanálisis llevó a Freud a rechazar lo que consideraba intentos de sublimación. Jung soñó una vez que la psique eran los diferentes niveles de una casa unidos entre sí por una secuencia de escaleras. Las escaleras descendían desde un salón rococó en el piso superior hasta una planta baja de los siglos XV o XVI, y de ahí a un sótano abovedado de la antigua Roma. Luego, después de levantar la anilla de una losa de piedra, seguía una estrecha escalera de piedra que lo condujo hacia las profundidades y más allá, a una cueva con huesos dispersos y restos de cerámica rota, una imagen del «hombre primitivo que tenemos dentro». Jung dijo que ese sueño lo llevó al concepto de lo inconsciente colectivo.

Las tradiciones espirituales esotéricas de escaleras descendentes señalan hacia un mundo más allá de los opuestos insinuados por la escalera, especialmente la alquimia, con su axioma fundamental, «como es arriba, es abajo», que hace referencia a la correspondencia entre espíritu y materia. Los manuscritos medievales describen al alquimista frente a una escalera de etapas trasformativas que evocan la ampliación del autoconocimiento a través de las alturas y las profundidades, así como los altibajos afectivos experimentados durante el *opus*. Daba igual que la secuencia de las etapas (como *calcinatio, solutio, coagulatio)* difiriese según el texto. En estos misterios, no solo abajo y arriba pierden su distinción absoluta, sino que cualquier orden fijo se disuelve en pasajes dinámicos que conducen en direcciones opuestas a lugares donde los opuestos se desvanecen.

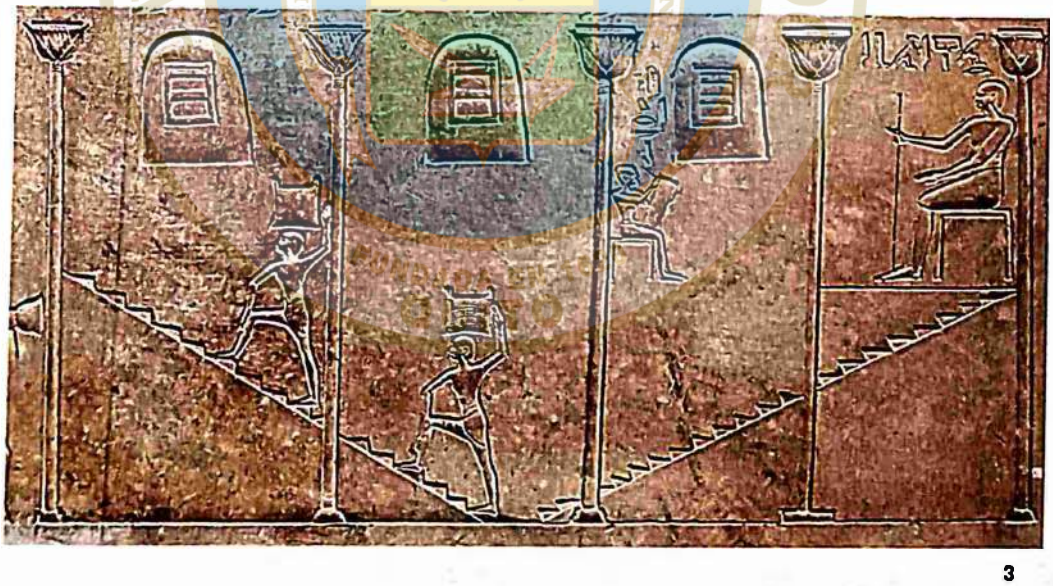
Wilkinson, Richard H. *Reading Egyptian Art.* Londres, 1992. [Trad. esp.: *Cómo leer el arte egipcio.* Barcelona, 2004.]



1



2



3

1. Estos escalones de piedra quedan iluminados por la luz del sol desde arriba, mientras que los de abajo quedan oscurecidos por las sombras, un recordatorio de que toda escalera lleva en dos direcciones al mismo tiempo. Fotografía tomada por Sandra D. Lakeman en 1999; escalones c 1500 a. C.

2. *El filósofo meditando*, de Rembrandt, se anticipa a las invenciones ópticas de su compatriota Escher. Los dos artistas holandeses se sirvieron de las escaleras para ilustrar la relatividad del hecho de ascender o descender. Óleo sobre panel, 1632, Países Bajos.

3. Cargados con sacos de grano, los sirvientes (cuyo rango inferior queda patente por su tamaño) suben pesadamente por un tramo de escaleras que lleva desde los muelles del Nilo hasta los redondeados graneros de sus amos. Sarcófago de Ashait, del templo de Mentuhotep II, XI Dinastía (c 2008-1957 a. C.), Deir el-Bahari, Egipto.

Escala/Escalera de mano

La estructura de la escala deriva su forma, por un lado, del mítico *axis mundi* que conecta el cielo y la tierra, y, por otro, de las ramas entrelazadas de un árbol, que invitan a trepar por ellas, y de los nichos en las rocas que dan apoyo al pie. Cubierta por materiales sacrificiales como mijo y sangre, la escalera de mano de madera en miniatura de la cultura dogón (Malí), en África, imita equivalentes de tamaño real, aunque tradicionalmente se apoya contra una jarra de barro colocada en el altar doméstico. La jarra contiene el alma del cabeza de familia y cuando este muere, la escalera permite que el alma trepe al más allá, el lugar donde residen los ancestros (Ginzberg, 286).

La escala o escalera de mano es una sucesión, a menudo portátil, de peldaños fijados entre dos largueros, normalmente apoyada contra o colgando de algo, que sirve para subir o bajar a lugares que de otra forma serían inaccesibles. Llega a los tejados, a las casas de los árboles y a los pisos superiores de rascacielos en llamas; también penetra bajo tierra para llegar a bocas de alcantarillas, pozos y oquedades. Ya sea ordinaria o mágica, el carácter específico de la escala evoca la acción de trepar a través del espacio, de estar suspendido sobre un abismo y de conexión entre reinos dispares.

Las culturas de los indios pueblo personifican tanto el significado práctico como el simbólico de la escala. Las mujeres hopi se encaramaban a escaleras de mano para construir las paredes de arenisca de sus antiguas moradas. Estas escaleras conducían a las entradas situadas en los tejados inferiores y subían y bajaban a los múltiples niveles de la estructura (Nabokov, 370). La kiva, o casa religiosa, se diseñó para simbolizar el lugar mítico de surgimiento. Su escalera de entrada inclinada, que los acoma asimilaban al arco iris, era el nexo de unión entre los niveles que representan el mundo presente y el submundo ancestral.

En las tradiciones chamánicas de la India, el Tíbet y Siberia, la escala presenta una afinidad con el puente, la escalera, la cuerda y el árbol como herramienta que permite trascender los límites del tiempo y el espacio. La escala se asocia con el viaje mágico durante el trance o el éxtasis, el «pasaje difícil» o «camino estrecho» iniciático y la apertura del plano al mundo espiritual transpersonal de la pertenencia y la curación (Eliade, 487-494). De forma análoga, la escala de cuerda de los relatos populares y de hadas se materializa para ofrecer una vía de escape de una prisión o el acceso a una dimensión desconocida. En el Génesis, el patriarca hebreo Jacob sueña con una escala tendida entre la tierra y el cielo, cuyos peldaños forman una especie de autopista vertical para los emisarios angelicales.

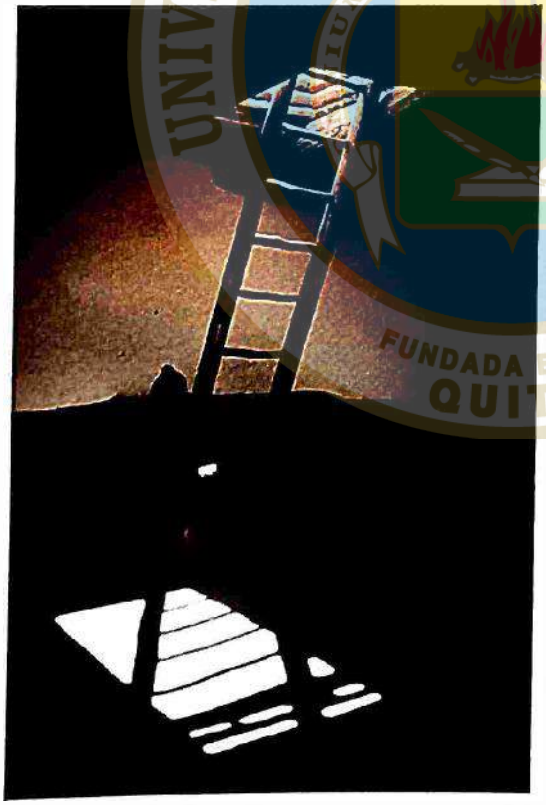
Trepar por una escala implica realizar un progreso vertical hacia arriba o hacia abajo de peldaño en peldaño, con la consiguiente desestabilización y reequilibrio temporales. La cristiandad, el islam, el mitraísmo y el orfismo veían en la escala una graduación del desarrollo espiritual, del ascenso místico y la salvación. Hay representaciones del mítico día del Juicio Final que muestran a las almas de los justos ascendiendo por una escala hasta la corte celestial, mientras que los demonios hacen caer a los pecadores. La alquimia usó la imagen de la escala para representar las etapas del viaje a través de las esferas planetarias del *opus*.

1. Réplicas de escalas domésticas para la casa o el granero, las escaleras de mano dogón en miniatura son objetos espirituales para el ascenso del alma (Ginzberg, 286). En otras culturas, como la egipcia, se llevaban escaleras similares como regalo a la tumba. Madera. Malí, África.

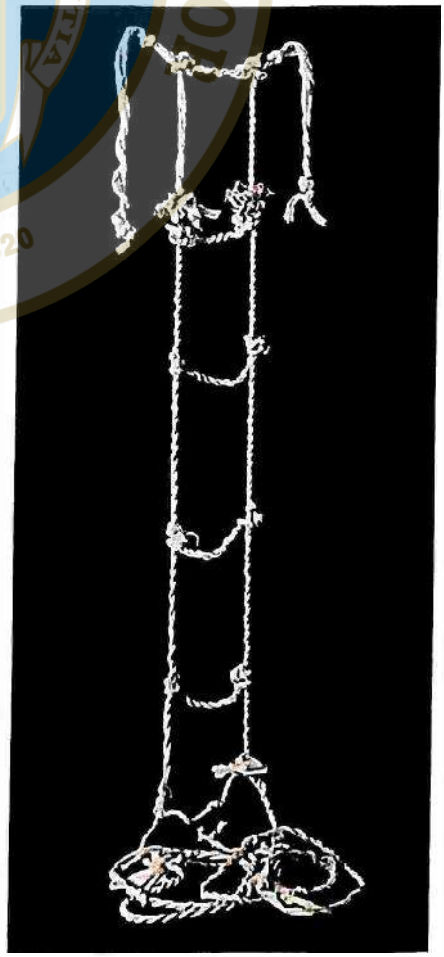

MUNDO HUMANO

La escala de procesos de la psique evoca a la vez sublimación y tener los pies en el suelo, la espiritualización de la materia y la terrenalización del espíritu, altibajos afectivos y el riesgo tanto del encumbramiento como de la caída. Como herramienta humana, una escala o escalera de mano sugiere las secuencias del desarrollo consciente que conducen a la adaptación práctica, la experticia y el alcance. Pero al igual que la miniatura de los dogón, la escala se extiende mucho más allá, para encarnar los peldaños simbólicos de continuidad entre los reinos de lo consciente y lo transconsciente, un camino que, una vez iniciado, puede sacudir hasta los cimientos de nuestro equilibrio imaginado.

Eliade, Mircea. *Shamanism.* Nueva York, 1964. [Trad. esp.: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* Madrid, 2001.] / Ginzberg, Marc y Lynton Gardiner. *African Forms.* Milán y Nueva York, 2000. / Museo St. Lars y sala de arte de Lund. *Särlingar Från St. Lars Museum Utställning i Lunds Konsthall.* Lund (Suecia), 1989. / Nabokov, Peter y Robert Easton. *Native American Architecture.* Nueva York, 1989.



2



3



4

2. Símbolo del arco iris, una escala granjea el acceso a una kiva, o casa ceremonial de los indios pueblo. A veces, los travesaños de la escalera, cuyos largueros se proyectan hacia el cielo, se adornaban con símbolos de nubes (Nabokov, 376-377).

3. Una escala de cuerda hecha con sábanas, de casi 5 m de longitud, usada en 1910 para la primera de varias fugas de un paciente del hospital mental de St. Lars en Suecia.

4. Una escala representa los treinta peldaños de la ascensión monástica hacia el paraíso. Cristo recibe a los victoriosos mientras que los demonios arrastran al resto a la boca del infierno. Icono, Bizancio, siglo XII tardío, Sinaí o Constantinopla.

Ático

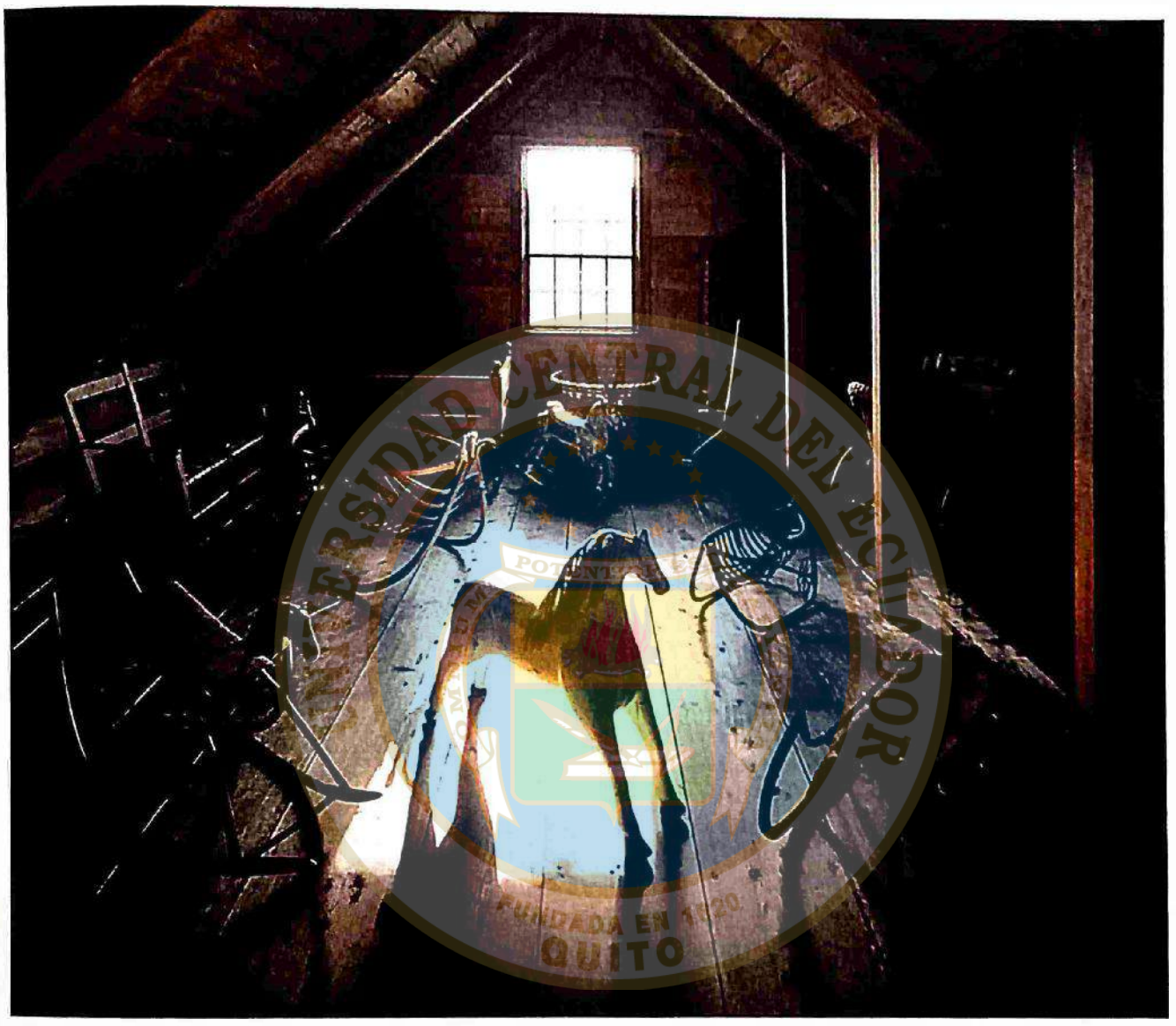
El ático de la casa Dutton, del siglo XVIII, es un espacio de luz filtrada y sombras, aire atrapado y polvo acumulado, descubrimientos fortuitos y el patetismo de objetos arrinconados. Aquí, un cochecito de bebé y un recio caballito de madera aguardan revivir con las fantasías de un visitante casual o de un antiguo compañero de juegos. Otros objetos, familiares y extraños, quedan parcialmente revelados tras las vigas del tejado inclinado.

Ático, esa zona situada justo bajo el tejado, evoca memorias almacenadas de la infancia, «fragmentos vivos de nuestra propia personalidad que se nos adhieren, se nos acercan y nos penetran con el sentimiento de los años pasados» (OC, 12:81). Sus tesoros y trastos acumulados, residuos de una vida desvanecida e indicios de los esqueletos familiares. El ático sugiere la idea de cosas que se han retirado, pero no descartado, o tal vez resuelto. Es un lugar de almacenamiento y a veces un espacio en el que vivir y también ocultar. Uno puede subir al ático buscando un remanso de soledad o una vía de evasión. En él, el fugitivo puede hallar la salvación temporal y pueden ocultarse intrusos desconocidos. Los áticos han sido escenarios de asesinatos, incesto y suicidios.

La literatura ha inmortalizado al ático como la mísera alcoba de los sirvientes, la buhardilla del artista novato, la habitación de un niño solitario o un sanctasanctórum que ofrece refugio frente al ruidoso ajetreo de la vida familiar. En la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre,* el ático de la mansión de Rochester representa tanto la habitación prohibida en la que su perturbada esposa Bertha permanece confinada en secreto como el atormentado espacio de la mente de Rochester al que Jane no tiene acceso. El clásico cinematográfico de misterio *Luz de gas* representa el ático como un receso disociado de un asesinato no resuelto, que contiene la clave de una lámpara cuya luz se atenúa repetidamente junto con la de la trémula cordura de la protagonista.

Al igual que su equivalente literal, el ático de la psique contiene cosas conocidas y desconocidas, pero que están disponibles para ser descubiertas, aunque no necesariamente reveladas. La verticalidad reducida del ático sugiere que sus contenidos no son tanto de naturaleza impersonal, sino más bien a menudo un abarrotado museo de depósitos personales y familiares. El ático requiere una ascensión, ya que sugiere la cabeza, pero también demanda en los rincones de su territorio que uno descienda a la experiencia, implicándose en la vida de generaciones que ha sido particular, pequeña, humana y tal vez desordenada.

Para algunos, las apreciadas pertenencias en el ático son fuente de ensoñación y de alegre regresión. Para otros, sus oscuras esquinas están habitadas por aterradores fantasmas. Uno puede poner cosas en el ático casi sin darse cuenta, olvidarlas, volver y la memoria se reactiva. El ático fascina, repele e invita. ¿Qué es lo que hemos quitado de en medio? ¿Lo dejamos donde está, o entramos en el ático para ordenar, explorar, imaginar, arrojar luz sobre la cuestión y darle juego?



El tiempo parece quedar misteriosamente suspendido en el ático de una casa. Casa Dutton, construida en 1782, Vermont.

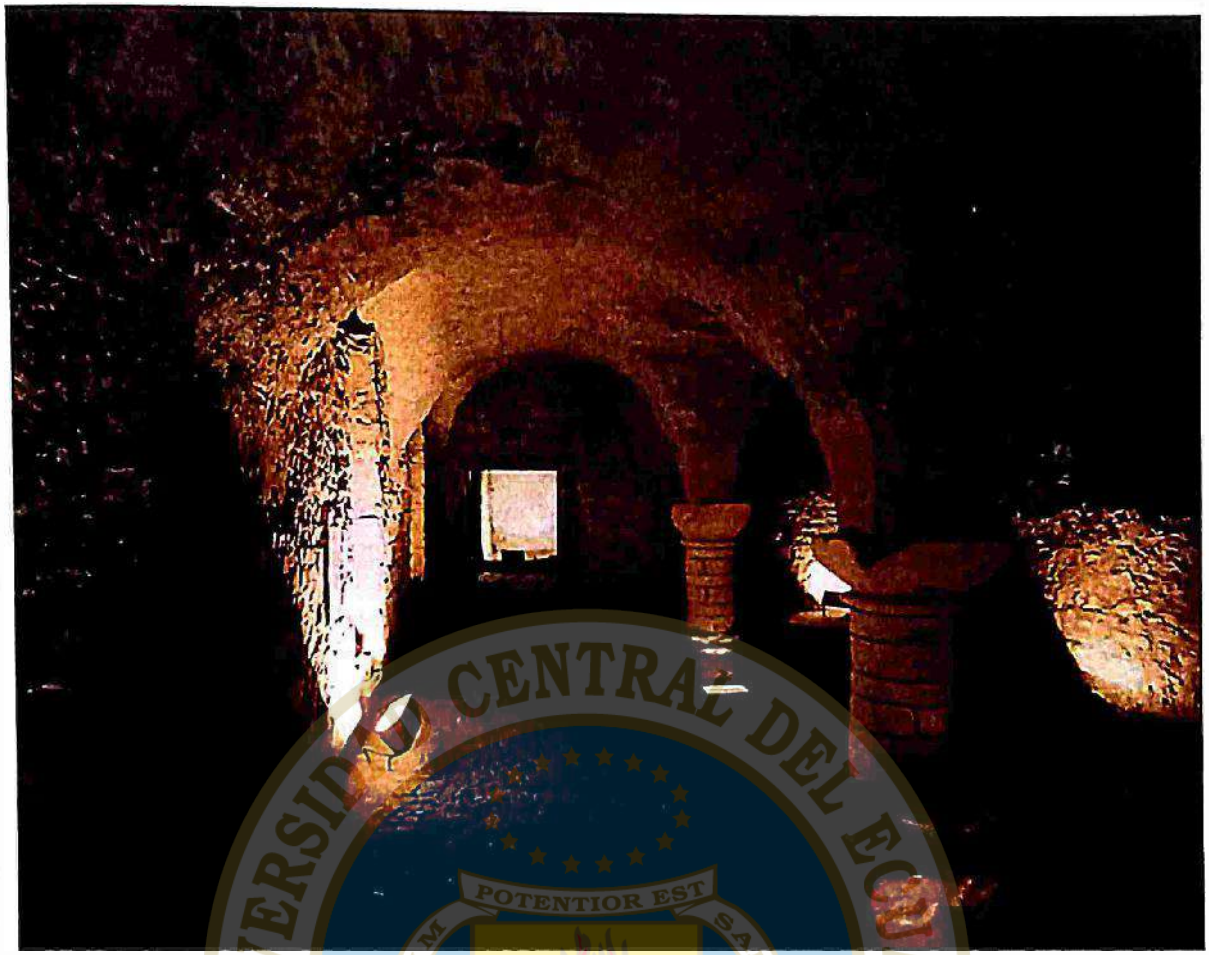
Sótano / Bodega

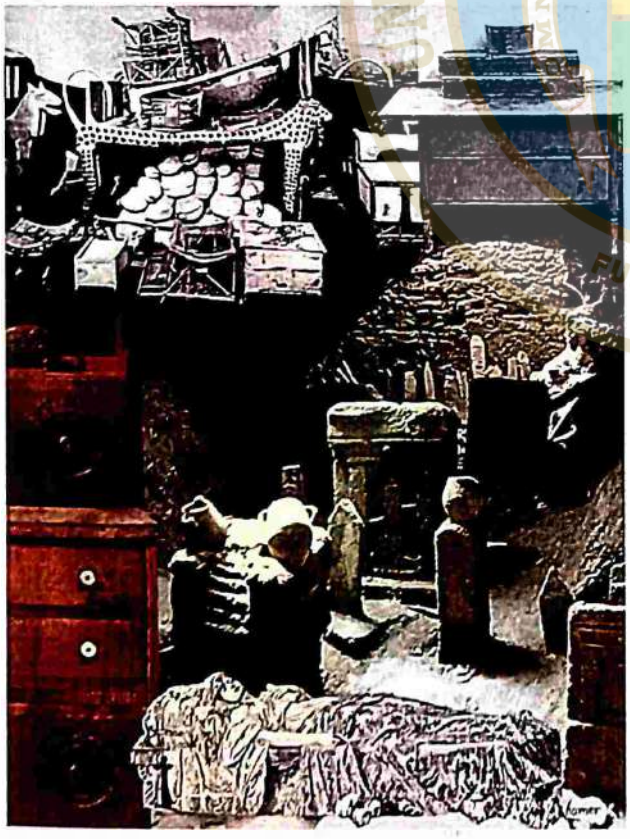
Construido en Praga alrededor del año 1200, el palacio de los señores de Kunstát y Poděbrady fue reconstruido en estilo gótico durante el siglo xv sobre los bien conservados pilares románicos de su sótano, un reflejo palpable de cómo la Europa moderna se asienta sobre un legado estratificado de cultura medieval y romana. Los visitantes suelen sorprenderse al descubrir que los castillos europeos descansan sobre sótanos inmensos y que las catedrales ocultan extensas criptas que les permiten deambular por los cimientos de este viejo mundo.

Los sótanos eran originariamente almacenes para guardar alimentos perecederos, desde las bodegas de granja que conservaban las frutas y verduras a una temperatura que ni las congela ni las sobrecalienta, hasta las inmensas criptas de palacios y catedrales, entre cuyos bosques de pilares y bóvedas se almacenaban provisiones, se sepultaban cuerpos y se acumulaban los desperdicios de las plantas superiores. El término inglés *cellar* ('sótano') deriva del latín *celare,* 'ocultar o guardar un secreto', y también de *cella,* un granero, establo, cámara, celda o lugar en un templo donde se situaba la imagen de la deidad. De esa forma, la celda donde lo monástico absorbe el fruto del cultivo espiritual posee una analogía natural con estos repositorios subterráneos de productos de la cosecha. «También en el islam, el sótano en el que se almacena el vino del conocimiento divino simboliza la cámara secreta a la que se retira lo místico» para poder unirse a Dios (DoS, 172).

La bodega o sótano es la parte inferior de un edificio, que absorbe la energía terrestre de fría oscuridad, ocultamiento e insularidad, y lo dota de afinidad con el submundo uterino y los misterios sagrados de las deidades moribundas y renacientes de la vegetación. En la casa, el sótano se ha convertido también en un contenedor para las herramientas de actividades humildes y esenciales —lavandería, carpintería y reparaciones— que sustentan la vida de las regiones superiores. Los sótanos también son lugares de descenso a un entorno de privacidad, recreación y aislamiento. Excavado en la tierra, y a menudo sin ventanas, el sótano protege al granjero de la pradera frente a los tornados y se convierte en refugio nuclear ante una explosión radioactiva. La función de conservación de un sótano alcanza hasta los hundidos remanentes de épocas pretéritas, tradiciones ancestrales y vida simbólica que yace en las profundidades subterráneas de estructuras físicas y psicológicas más nuevas. Jung observó una vez que bajo cada iglesia medieval «se encuentra un lugar secreto donde antiguamente se celebraban los misterios» (OC, 18/I: 254). En las profundidades de Chartres hay un laberinto y un pozo, consagrados hoy en día a la Virgen María, pero que antiguamente estaban dedicados a una diosa celta. La alquimia se alimentaba de lo que había sido relegado al sótano de la psique cristiana occidental, como el culto a la Gran Madre y a su hijo y los antiguos ritualesegipcios de muerte y transformación.

Lo que ha sido relegado al sótano puede tanto madurar como enmohecer, y este presenta asociaciones mucho más cruentas con el submundo que el ser un mero almacén para el grano. En la Antigüedad se inmolaban víctimas humanas, que a veces solo estaban en estado de inconsciencia inducido por la embriaguez, y se las emparedaba en los cimientos de un edificio para garantizar la buena fortuna de sus habitantes. El lado sombrío de los sótanos hace que se asocien con cualquier tipo de degradación: cautivos y mazmorras, abuso sexual, pornografía infantil, secuestros, torturas, asesinatos y violencia. Entre los conductos y tuberías de aspecto visceral de hornos y calderas, los sótanos han albergado la evidencia de horrendos impulsos reprimidos y arsenales secretos de armas y bombas. El sótano denota de forma bivalente los cimientos sobre los que construimos desde un punto de vista evolutivo, del desarrollo, instintivo y psíquico. El sótano atestigua la correspondencia entre lo más bajo y lo más alto; tanto en sueños como durante la vigilia, aquello que hace ruido en el sótano puede necesitar que lo investiguen, demandar atención o requerir que lo detengan.





2

1. Los focos eléctricos destierran las añosas sombras de un sótano románico, permitiendo a los visitantes explorar las obras de masonería que soportan el inmenso peso del edificio gótico que se asienta sobre ellas. Palacio de los señores de Konstát y Poděbrady, construido c 1200, ampliado en estilo gótico durante el siglo XV, Praga.

2. El *collage* del artista revela el desorden del sótano de nuestras mentes, una papelera llena de vagos recuerdos y fantasías explicables. Pero el haz de luz que penetra en este submundo también ilumina sagradas reliquias ancestrales que entran en los sueños de la mujer dormida en medio de ellas. *Dreamer in the Crowded Cellar*, de Gayle Homer, *collage*, 1981, Estados Unidos.

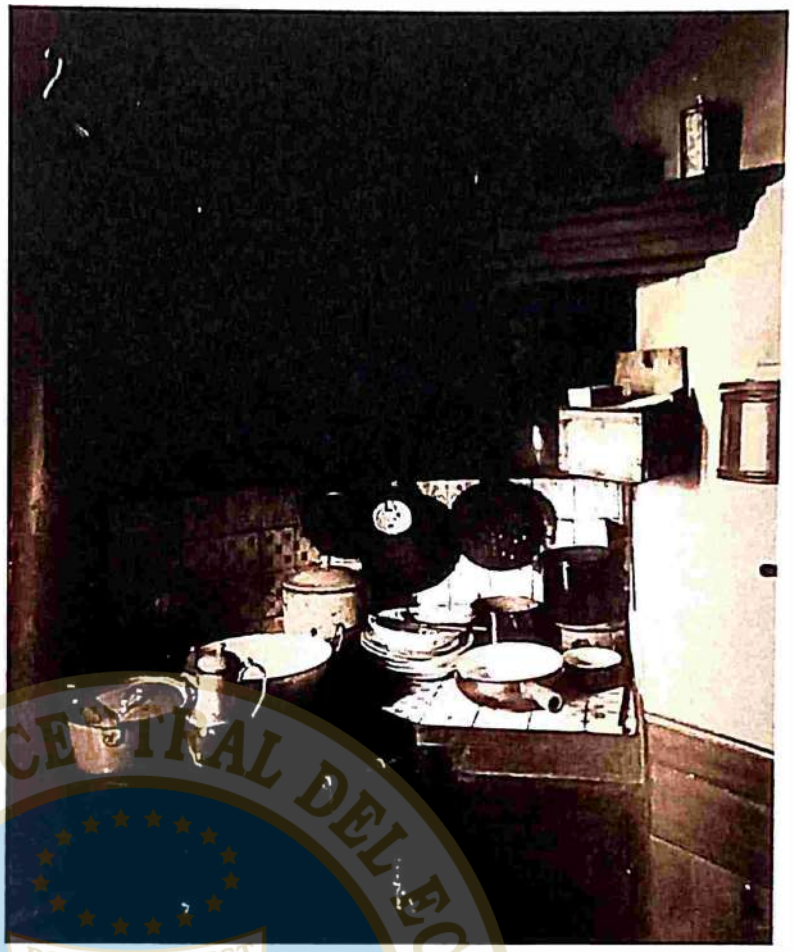
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cocina

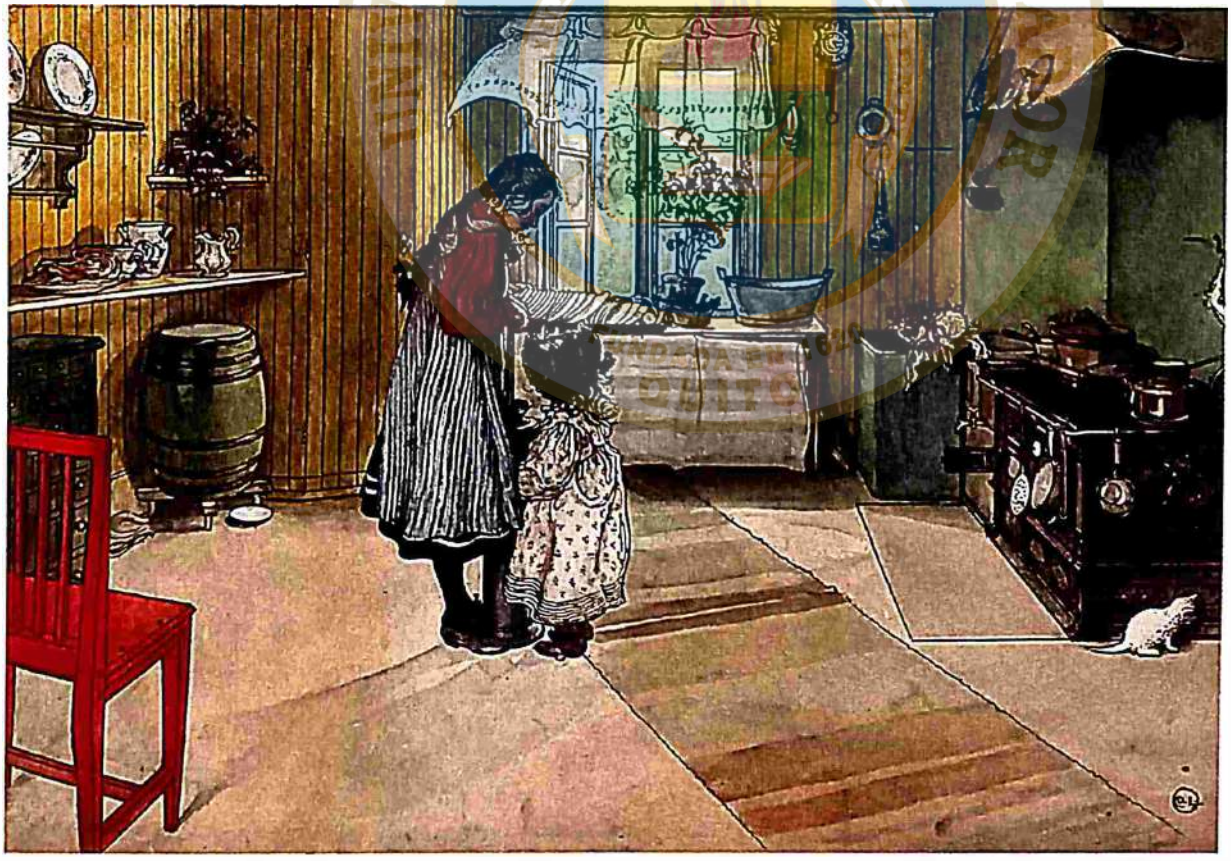
Puede que ya haya terminado la comida, o que aún no haya sido preparada, pero la pequeña cocina francesa de Monsieur F. transmite una sensación de presteza, familiaridad y uso experimentado. Aquí se encuentran las herramientas esenciales para cocinar: fuego, cerillas, salero, cuchillo, molinillo de café, cazuelas y una tetera ennegrecida por el fuego. No es difícil imaginar cómo la cocina y las acciones que se realizan en ella —picar, asar, hervir, sazonar y mezclar— se introducen en nuestros sueños, evocando la transformación no solo de alimentos, sino también de nosotros mismos, de los eventos de nuestras vidas, de todo lo que ingerimos, digerimos y metabolizamos. En el calor abrasador de amores y odios se «cocina» nuestra materia psíquica, alimentando la posibilidad de cambio o estabilidad, desarrollo y crecimiento. A veces, se requiere el afilado y acerado filo del intelecto para separar la realidad de la fantasía o dividir trozos de experiencia en porciones asimilables. A veces todo se mezcla, cuando los recuerdos, deseos y eventos imprevistos se reúnen, entran en ebullición y producen una nueva y sorprendente percepción.

Con independencia de en qué parte de la casa se encuentre la cocina, desde el punto de vista simbólico evoca el centro, ya que su origen y correspondencia es el fuego del hogar y el caldero mágico, el estómago del cuerpo, la retorta del alquimista, el núcleo creativo de la psique. Al igual que estos, la cocina representa un contenedor en el cual diversos ingredientes se someten a procesos de caos y orden, fusión y separación, calentamiento, enfriamiento, decocción, destilacióny transmutación. En términos literales y simbólicos, la cocina es un imán y centro de convergencia de energías: conversación, discusiones, juego, chismorreo, risas, creatividad y alimento. La cocina nunca es un lugar meramente sereno, ya que sus herramientas yactividades son potencialmente mortíferas y el cocinero posee la capacidad tanto de alimentar como de envenenar. La entrada a la cocina y las conversaciones de cocina parecen aludir a lo humilde, servil, común o rudo. Y sin embargo, el budismo zen llama «la comida suprema» a una vida plena y el cocinero zen es aquel que «sabe planificar, cocinar, apreciar, servir y ofrecer» una comida tal, incluyendo espiritualidad, estudio, trabajo productivo, acción social, relaciones y comunidad (Glassman, 4, 7). Al igual que el lar, la cocina suele asociarse con lo femenino como recipiente y fuente. Incluso el dios chino de la cocina, que asocia la familia con el paraíso, procede de la tradición prebudista del espíritu femenino del hogar. Quemar madera en sus llamas era un «sacrificio a ancianas mujeres ya fallecidas», las almas de cocineras difuntas (OC, 5:663).

Glassman, Bernard y Rick Fields. *Instructions to the Cook: A Zen Master's Lessons in Living a Life That Matters*. Nueva York, 1996.



1



2

1. *Interior de Monsieur F., comerciante, Rue Montaigne-la cocina*, de Eugène Atget, fotógrafo, c 1910, Francia.

2. *La cocina*, de *Un hogar*, por Carl Larsson, acuarela, década de 1890, Suecia.

Hogar/Lar

El fuego, el «invitado brillante» (ERE, 6:561), procede de los dioses, pero nosotros debemos construir el hogar para contenerlo. Esta unión de la llama y su recipiente ha sido el símbolo del hogareño a través de los tiempos, hasta convertirse en términos sinónimos. El resplandeciente fuego del hogar es el símbolo del centro vital de la familia, la comunidad y la nación, aunque ya no dependamos de él como antes para obtener calor, luz, protección y para cocinar la comida.

Esta extensa experiencia con el fuego del hogar ha dejado una huella que va más allá del recuerdo de la estructura física del lar. En concreto, el hogar ha evolucionado desde una primitiva losa de piedra o fosa de barro en el centro de una caverna o una morada de una sola habitación, desplazándose durante la Edad Media a la pared de la casa e incluyendo rejillas a partir del siglo XVI (MM, 9:1253). La estructura del hogar ha cambiado, pero su espíritu aún se hace notar cuando los miembros de la familia se reúnen alrededor de algún animado centro, ya sea una mesa de celebraciones o incluso un partido de fútbol en televisión.

Durante milenios, el fuego de madera del hogar requería la atención constante de alguien, lo que dio pie a la idea de un espíritu del hogar, algo que presidía la reunión de la familia o de la comunidad, mediaba e integraba en los conflictos de sus miembros, preparando y ejerciendo de guardián en la reunión con devoción y paciencia. Este espíritu representaba «la santidad que se encuentra en las cosas más ordinarias y familiares» (EoR, 6:308). Tradicionalmente adoptaba una forma femenina, siendo la más famosa la diosa griega Hestia, cuyos orígenes son tan arcaicos que por lo general no se imaginaba con forma humana sino con la del propio lar. Este espíritu, que expresaba la continuidad y estabilidad del grupo reunido, ya fuera grande o pequeño, recibía una gran devoción religiosa por parte de los griegos (al igual que su homónima Vesta era adorada por los romanos). A Hestia siempre se le ofrecían los primeros y últimos rezos y sacrificios en cualquier ocasión, incluso por delante del gran Zeus. Su hogar, con forma de altar en llamas, era el centro de cada ciudad griega, el lugar de ceremonias cívicas. Se consideraba que el hogar de Hestia era el ardiente centro del planeta y del universo.

De forma más individualizada, el espíritu del hogar se invoca atendiendo al centro psíquico de uno mismo, que a su vez se enlaza con varios «hogares», como pueden ser nuestros orígenes familiares, comunales, regionales y nacionales (Edinger, 40-41). Estos conforman una capa en el centro. Otros aparecen después de haber atendido con paciencia los sueños, voces interiores e impulsos, que nos llevan a saber y tornarnos en «lo que uno es» (Huffington, 168). Conectado a este centro interno, uno se encuentra en casa y no desorientado, equilibrado antes que descentrado, en paz en lugar de incapaz de establecerse (ibíd., 169). Es entonces cuando la pasión y el espíritu pueden prenderse y dar lugar a la creatividad. Su llama no consumirá la casa, el caos del exterior no los invadirá y contaminará; están protegidos y respaldados por la consciencia, por el hogar vigilante.

Edinger, Edward F. *The Eternal Drama: The Inner Meaning of Greek Mythology*. Boston y Nueva York, 1994. / Huffington, Arianna Stassinopoulos y Roloff Beny. *The Gods of Greece*. Nueva York, 1983.

Una familia medieval, sus distintos miembros unidos por el calor del hogar. *Confabulator (Conversación)*, manuscrito de *Tacuinum Sanitatis*, siglo XIV, Medicina, Italia.



Lámpara/Vela

La legendaria lámpara de Aladino bien podría haber sido una versión de las sencillas lámparas de barro aquí mostradas, la lámpara de aceite original del mundo antiguo. En el famoso relato de *Las mil y una noches*, la magia de la lámpara residía en un genio con poder para cumplir los deseos, que se materializaba al frotar la lámpara. La raíz de *lámpara* proviene del griego, y significa 'dar luz, brillar, relucir, ser resplandeciente, radiante'. El genio de la lámpara residía en que era el recipiente de una pequeña cantidad de luz cósmica. Desde la solitaria llama rodeada por un halo de la vela en su palmatoria a la lámpara de aceite, de gas o a la luz eléctrica, la lámpara encarna la capacidad de hacer saltar una chispa y mantenerla ardiendo. Si nos ceñimos a su función de iluminar la oscuridad, la lámpara ha sido asociada con la consciencia y su capacidad de mantener la llama de la vida, de la esperanza, la libertad, la creatividad y de lo sagrado y lo divino. Las lámparas perpetuamente iluminadas en templos, mezquitas, sinagogas o iglesias son un signo de la presencia divina que imbuye el mundo ordinario. La vela pascual del cristianismo occidental se enciende ritualmente cada año el día de Pascua a partir del «nuevo fuego», representando la luz de Cristo. Las llamas eternas en los cementerios sugieren la continuidad de la vida, la muerte y el renacimiento. Las lámparas situadas en lo alto de las pagodas budistas son los «faros del dharma», el orden sagrado de la vida determinado por su propia naturaleza. La liberación del ciclo de renacimientos, la consecución del nirvana, implica apagar la lámpara. En la cultura bereber del norte de África, cuando nacía un niño las mujeres encendían una lámpara y la colocaban cerca de la cabeza del bebé; la arcilla de la lámpara representaba el cuerpo, el aceite, la chispa de la vida que animaba el cuerpo, y la llama era el espíritu divino que brilla en él. La lámpara reproduce fielmente el ansiado retorno de la luz durante la estación invernal: «La lluvia tamborilea / sobre persianas rotas y sombreretes de chimeneas, / y en la esquina de la calle / el solitario caballo de un coche de alquiler piafa y bufa. / Y luego se encienden las farolas» (Eliot, 23). Con el progreso que se produjo hace un siglo al pasar de las lámparas de aceite a las lámparas eléctricas, las candilejas, los focos y las luces de los estadios, hemos tendido a identificarnos con el gran genio de la lámpara, como si fuéramos amos de la noche y tuviéramos la libertad de iluminar la oscuridad como queramos. Pero la lámpara también evoca una iluminación más sutil, acorde con la naturaleza. La luminosidad de la psique, por ejemplo. El amanecer de una idea. El momento de claridad (OC, 14:I, 124ss). Tenemos al filósofo griego Diógenes, que portaba simbólicamente una lámpara en busca de un hombre honesto. O la figura del ermitaño en el tarot, cuya linterna representa la solitaria y constante búsqueda del verdadero camino de uno mismo y la luminosa sabiduría de la introspección.

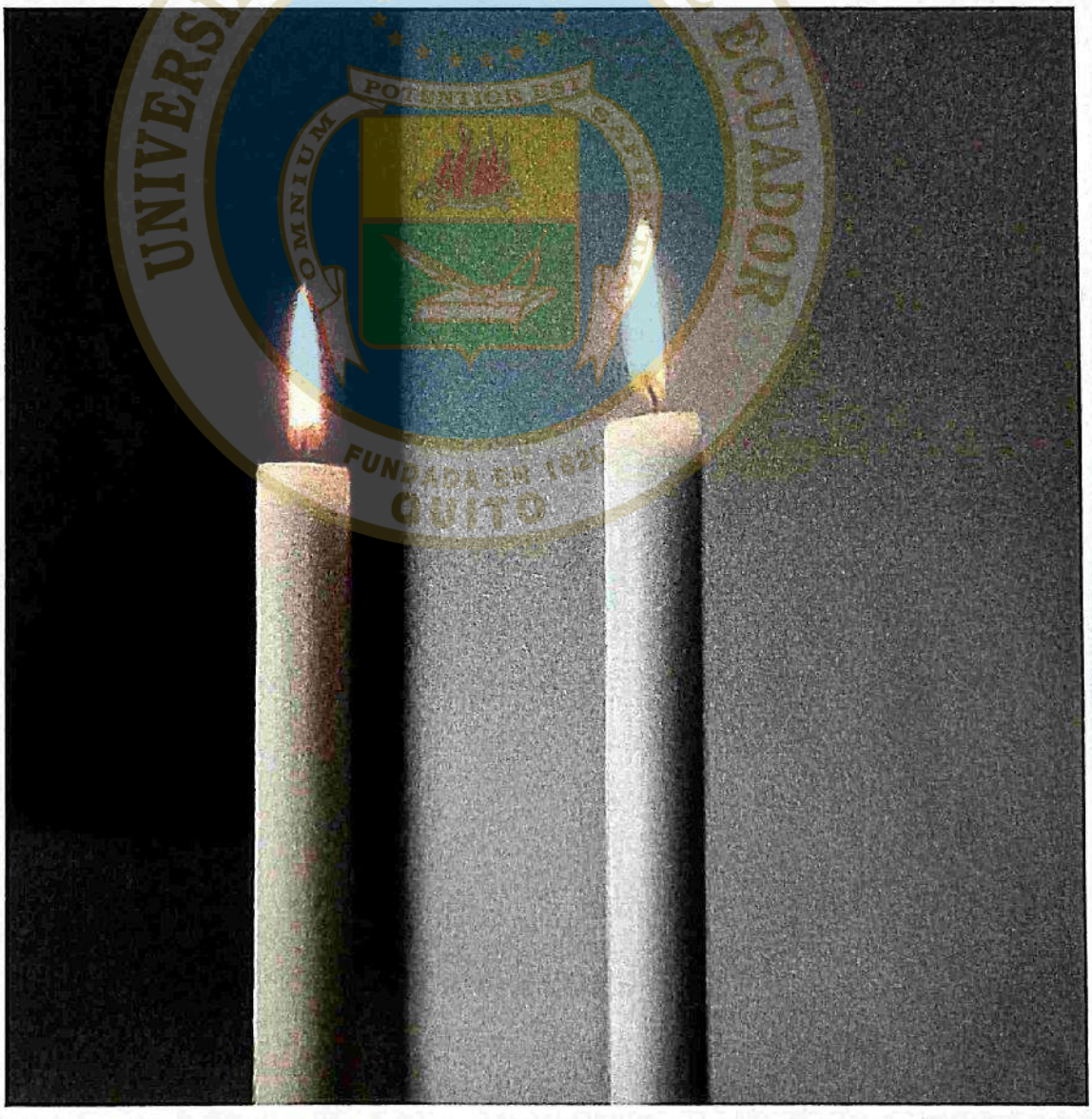
Eliot, T. S. «Preludes», *Collected Poems, 1909-1962*. Londres, 1974.

1. Tres antiguas lámparas de aceite romanas de terracota.

2. *Two Candles*, de Gerhard Richter, óleo, 1982, Alemania.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1651
QUITO

Horno

El horno, al igual que el útero, posee el poder de transformar. Esta identificación es tan esencial que los primeros hornos que conocemos, provenientes del Neolítico, tenían forma de montículo con una protuberancia en forma de botón, un vientre femenino con ombligo. A través del horno, el material crudo, ya sea masa, un feto o un cadáver, se transforma, pasa a un estado diferente y emerge «renacido», convertido en alimento, infante o alma. El horno ejemplifica uno de los misterios femeninos en el que la naturaleza transformada se convierte en cultura humana (Neumann, 285).

Durante el Neolítico, el horno de pan era el elemento principal de los altares de la antigua Europa y se lo consideraba la encarnación de la Gran Madre. El pan que salía de esos hornos era sagrado, y se usaba como ofrenda en los rituales que formaban parte de los misterios agrícolas (Gimbutas, 147ss). La conexión entre el horno y el útero ha perdurado hasta los tiempos modernos: hoy en día se dice que una mujer embarazada tiene un pan en el horno, mientras que «el horno está a punto de hundirse» describe a una mujer a punto de dar a luz. Un viejo proverbio lo afirma directamente: «el horno es la madre» (Neumann, 286). Algunos de estos antiguos hornos presentan una forma completamente antropomórfica, incluso con ojos y una boca abierta. También sugieren el aspecto más siniestro y devorador del horno/madre personificado por la bruja de los cuentos de hadas como *Hansel y Gretel*. Es Gretel la que vence a la bruja empujándola al horno que esta había preparado para los dos niños. El calor del horno cuece y transforma, pero también puede inmolar, al igual que la madre dual puede dar a luz y proporcionar sustento, pero también devorar y devolver su creación a la muerte. De este modo, el horno pasó a ser portador de todo el sobrecogimiento asociado con la muerte y con la vida. Los hornos crematorios reducen los muertos a cenizas. En el sur de Europa, algunas tumbas de hasta el 4000 a. C. tenían forma de horno, lo que sugería la esperanza de que un enterramiento en el horno/útero garantizaría que el muerto sería «horneado» para renacer igual que el trigo, cosechado y molido, renace en forma de pan (Gimbutas, 200-201, 218-219).

Así como la Madre crea, da sustento y transforma a los vivos y a los muertos, une los opuestos y representa el cambio perpetuo que nos hace movernos continuamente de uno a otro estado. Relacionado con la fertilidad y la muerte, con la comida que es la base de la vida, así como con el fuego que reduce todo a cenizas, el horno es un emblema de sus poderes ambivalentes. Como tal, incluso hacía las funciones de oráculo, un potente receptáculo de vida doméstica que invocaba a la diosa como árbitro del destino (Neumann, 286).

Gimbutas,Marija. *The Language of the Goddess.* San Francisco, 1989. [Trad. esp.: *El lenguaje de la diosa.* Oviedo, 1996.] / Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* Princeton (Nueva Jersey), 1972. [Trad. esp.: *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente.* Madrid, 2009.]

Este modelo de horno de pan tiene la forma del vientre de una mujer encinta. Terracota, 5000 a. C., Hungría.

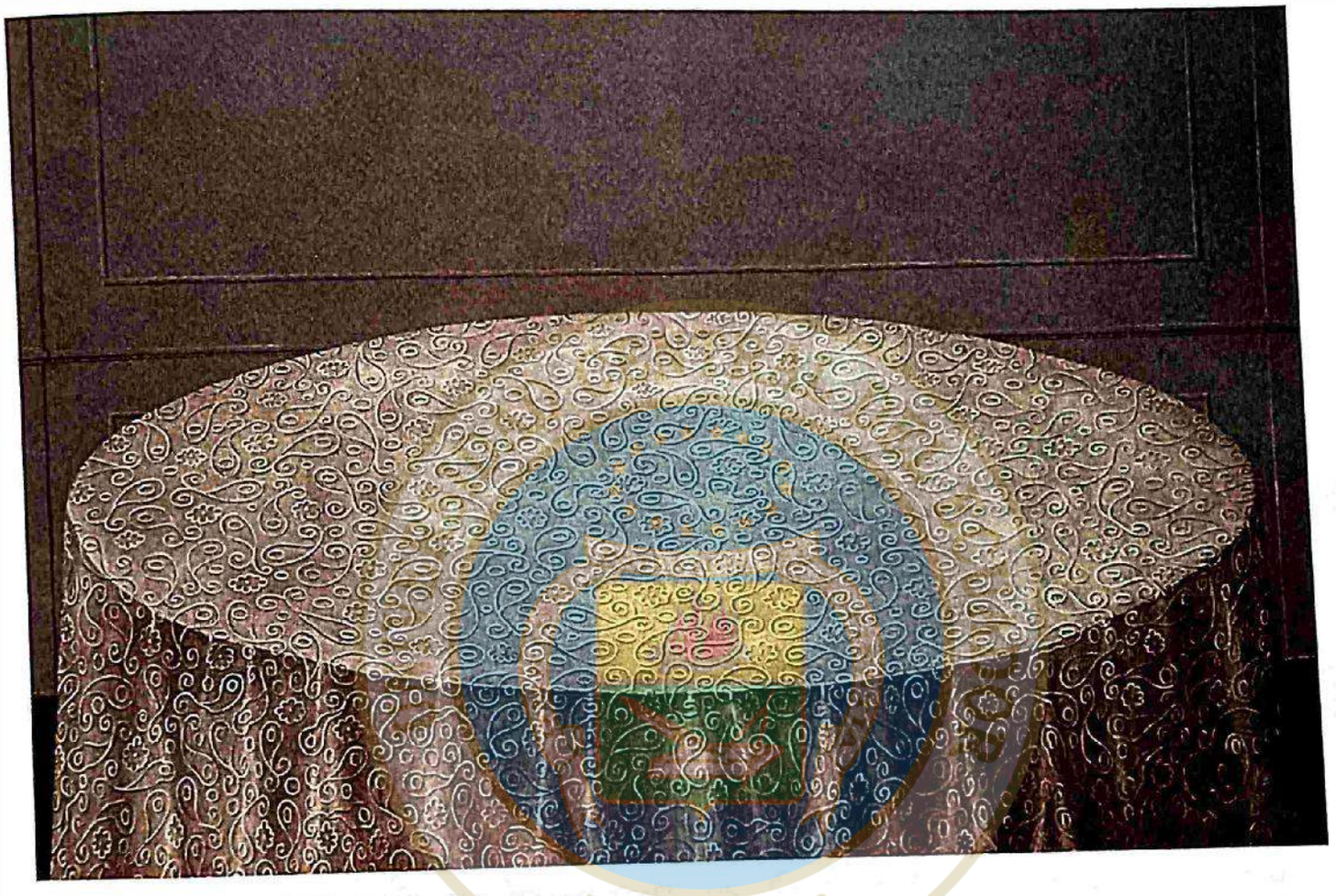


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1622
QUITO

Mesa

La mesa del cuadro de Domenico Gnoli, cubierta por un mantel blanco, es un espacio vacío que invita a ser llenado por la imaginación. La mesa es un medio potencial para la animación, para reunir compañía y relacionarse, ya sea en la armonía o en la discordia. Las comidas familiares alrededor de la mesa evocan la realidad con la pretensión de una vida familiar cohesionada que se extiende al uso ritual sacramental de la mesa, por ejemplo como el altar alrededor del cual se reúne la familia cristiana para recibir la eucaristía. Sobre todo la mesa circular, como la de la alquimia alrededor de la cual se combinan los cuatro elementos, o la mesa solar de los misterios órficos, o la mesa redonda del legendario rey Arturo y sus caballeros, señala simbólicamente la perfección del *rotundum,* y la reunión de los elementos en un todo integrado (OC, 14:I, 7ss). Por otro lado, la mesa angular permite la tensión de distribuir los asientos de manera enfrentada, competitiva y jerárquica. La mesa es un potente objeto de delimitación, unión y diferenciación en cualquier tipo de reunión corporativa. Uno «acerca una silla» a la mesa para ser incluido en el todo, o «pone sobre la mesa» alguna capacidad o contribución que apoye la labor colectiva. Las mesas usadas en sesiones de espiritismo pueden incluso repicar con las energías de los espíritus inconscientes activados por los esperanzados participantes. Las mesas han sido testigos de incontables *tête-à-têtes* de naturaleza romántica o conspiratoria. Y así como un individuo solitario sentado en una mesa puede sugerir una vida en soledad o la espera del «otro», también puede implicar, sencillamente, que uno está tan tranquilo consigo mismo.

UNIVERSIDAD DEL AZUAY ECUADOR POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO



Sin naturaleza muerta, de Domenico Gnoli, pintura, 1966, Italia.

FUNDADA EN 1620
QUITO

Silla/Trono

El trono original es el regazo de la Gran Madre, el útero imaginal e infinito de la naturaleza en el que todo es concebido, y el cosmos, interior y exterior, en el que, tras emerger, cada cosa recibe «asiento». Físicamente, su regazo se reproduce en las colinas, montañas, ramas de árbol, grietas rocosas y en las lisas superficies de enormes rocas. Las representaciones neolíticas de la diosa de amplias caderas enfatizan la inmensidad de su regazo y su capacidad de soportar, abarcar, estabilizar, confortar, sostener o aferrar. Más adelante, la diosa y el trono se funden en uno, como en la antigua figura filistea Ashdoda. Incluso las sillas comunes recogen su presencia en sus brazos, patas y respaldo. Sillas hechas de madera, hierbas y cañas, cuerno o cuero, sillas talladas con patas rematadas por garras o con el respaldo tallado con la imagen del Sol, la Luna, flores o animales son otros reflejos de las formas naturales y manifestaciones de la diosa.

Para personas acostumbradas a sentarse en el suelo, una silla representa la elevación acorde con el poder o el estatus. A menudo, el trono se eleva todavía más colocándolo en lo alto de escaleras, implicando un puente entre el cielo y la tierra y la distinción entre el que tiene derecho a subir esas escaleras y los que están por debajo. Soberanos, líderes religiosos y dignatarios son entronados, y la protección divina encarnada en el trono les otorga los dones aparentes del derecho divino, la sabiduría, la fuerza, la fertilidad, el misterio y la infalibilidad. Esto es tan válido para el profesor que ha recibido el sillón académico como para el papa de la Iglesia católica, cuya palabra se considera infalible si habla ex cáthedra, o 'desde el trono'. En el antiguo Egipto se entendía que los faraones eran entronizados en el regazo de la diosa Isis, cuyo nombre es sinónimo de trono, y normalmente se representa luciendo una corona en forma de trono. Según una leyenda, el trono del rey Salomón perteneció primero a la reina de Saba, pero una *djinn* lo robó para él junto con los libros de magia de la reina (DoS, 999). El arte cristiano medieval sienta a la Virgen María en el *Sedes Sapientiae,* el trono de la sabiduría, donde, a su vez, ella entrona al Niño divino sobre su regazo.

El trono y su versión más humilde, la silla, evocan de manera figurada cómo estamos sentados en la vida, y en un sentido amplio, qué o quién queda «entronizado» como principio regidor. ¿Uno se encuentra, por ejemplo, en el borde del asiento, vacilante, o anticipando algo, o preparado para huir? ¿Uno se sienta rígida o formalmente, o apoltronado, soñoliento, infantil, con flexibilidad, cómodo, o de forma autoritaria en su asiento? El trono suele representarse con formas cuaternarias similares a los mándalas. El trono del dios hindú Siva descansa sobre cuatro animales que se corresponden con las cuatro edades del mundo. En el cristianismo y en el islam, ocho ángeles alineados con los ocho puntos cardinales sujetan el trono de Dios (DoS, 998). En el sufismo, el trono de Dios se encuentra en el corazón de lo místico y el trono de Buda es el loto tántrico del corazón. En estas imágenes, el trono implica un asiento que trasciende lo personal, más importante que el yo, un «regazo» que abarca lo consciente y lo que trasciende la conscien-cia. Aquí, el trono representa no solo el asiento de la unidad cósmica que combina las formas masculina y femenina, sino también la unicidad potencial que alberga el individuo.



1



2



3

1. La fusión de la mujer y el trono como el regazo sentado de la diosa. Figura de terracota apodada Ashdoda en honor de la ciudad de Ashdod en Filistea, donde fue hallada, siglo XII a. C.

2. Probablemente un trono real tallado con forma de mujer arrodillada que soporta el asiento. Normalmente, este tipo de taburete no era funcional, pero servía como receptáculo para el espíritu del rey durante su reinado y continuaba teniendo esa función tras su muerte. Madera, zulú, Zaire oriental, actual República Democrática del Congo.

3. La diosa egipcia Isis, coronada por el trono que es a la vez el jeroglífico de su nombre. Los regentes de Egipto eran entronados en su regazo. Piedra tallada, XVIII Dinastía (c 1550-1295 a. C.).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cristal

El cristal es translucidez, transparencia, refracción. Son muchas las cosas que pueden verse a través de un cristal: la luz atravesando un prisma irradiando color, perfumes y especias, los acres y misteriosos medicamentos de curanderos itinerantes: «una onda de cristal, un arcángel, todos los ungüentos de las botellas caldeados por el sol» (Ondaatje, 9). Retortas, vasos de laboratorio, matraces, tubos de ensayo, etc., han revelado secretos revolucionarios de conocimiento y navegación entre la Edad Media y el siglo XIX (ScienceWeek.com 2005). El cristal nos ha proporcionado ventanas liminales al mundo temporal, atisbos de eternidad.

El cristal es paradójico, dualista, mercurial. Parece ser un sólido, pero posee las propiedades de un líquido superenfriado, un estado fluido a altas temperaturas que se ha llevado por debajo del punto de congelación tan rápido que, cuando se ha solidificado, sus moléculas permanecen amorfas en lugar de formar cristales (Gugliotta, A03). Y sin embargo, el cristal fundido puede ser enrollado, soplado, moldeado, trazado o colado para adoptar todas las formas de la creación. El principal ingrediente del cristal es la arena, el sílice, al que se le añade caliza, sales minerales, potasa u óxidos metálicos para aportarle durabilidad y color. La naturaleza produce cristal por sí sola. El rayo, al golpear la arena del desierto, es capaz de crear en su camino eléctrico un tubo de cristal puro. Algunos volcanes producen obsidiana, una forma natural de cristal con impurezas de tonos oscuros, que los nativos americanos utilizaban para realizar herramientas y tallas (Turner, 12:780-781).

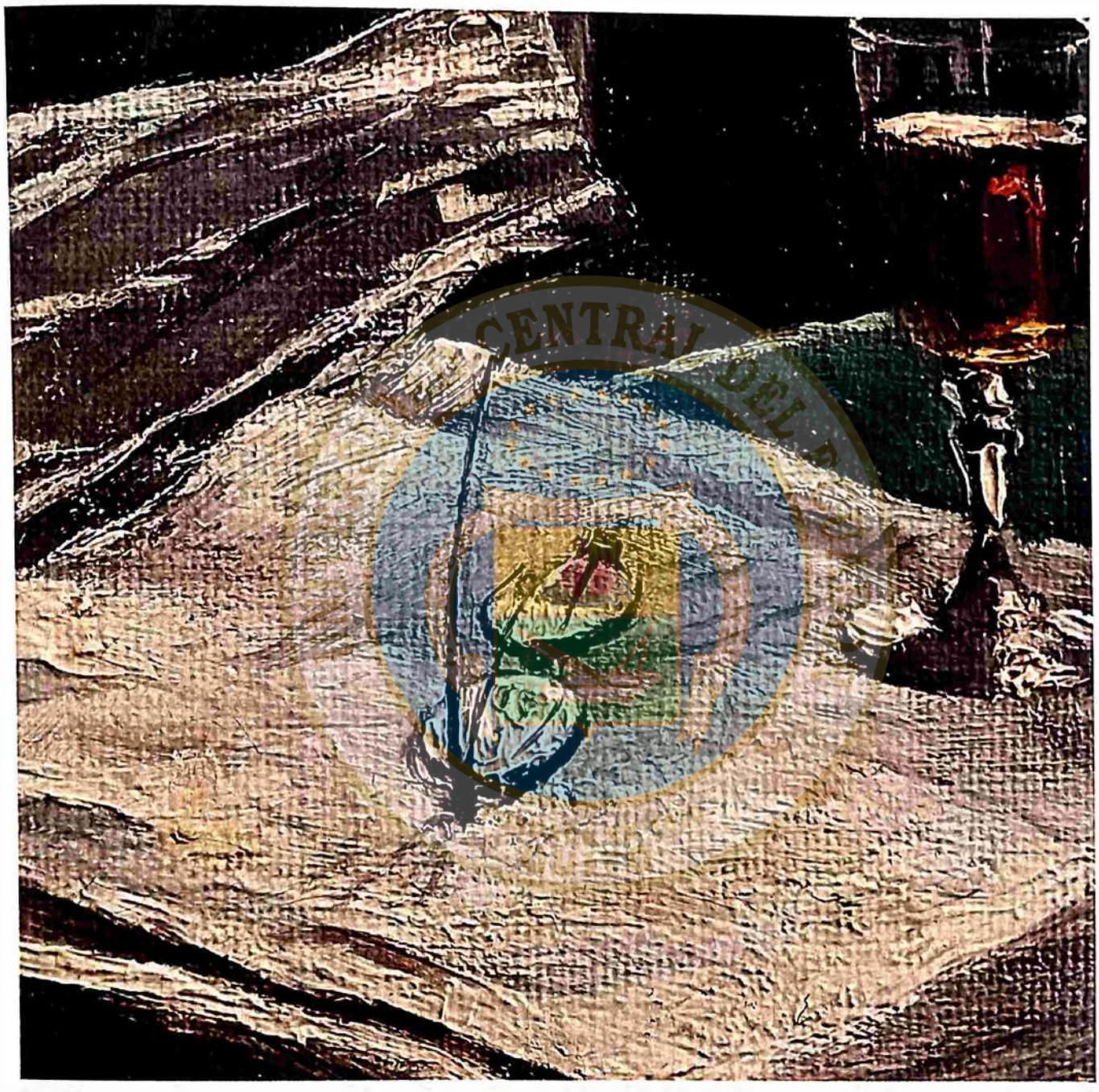
El ser humano ya elaboraba cristal hace más de cuatro mil años en Mesopotamia y Egipto. Siria inventó el soplado de cristal a finales del siglo I d. C. Los artistas de Oriente Próximo llevaban generaciones produciendo cristal y grabados antes de que el fabricado de cristal experimentara un resurgimiento en Occidente durante los siglos XII y XIII. La tecnología veneciana creaba un cristal de gran brillo y permitió la producción en masa de cristal para la industria y la ciencia. El arte del cristal tintado alcanzó su cénit en Europa mediante los tintes confeccionados a base de polvos de cristal machacado, minerales pulverizados y óxidos metálicos mezclados con vino y otros líquidos *(Compt.)*.

Las cualidades del cristal atraen nuestras proyecciones y figuran en nuestros sueños: «Vio el cristal cómo lo perciben aquellos que lo aman. Comprendió que se trataba del material primigenio, casi como el alma, o el espíritu [...] que estaba libre de imperfecciones, de polvo, óxido, que era una avenida para la gloria» (Carey, 317). Los alquimistas medievales, fascinados por el cristal, lo convirtieron en el emblema de su *opus* de transmutación. El cristal era el receptáculo en el que se producían los procesos de transformación a varios niveles. La materia prima del cristal, la «hornada», sugería la naturaleza amorfa de la *prima materia*, la «masa vital no diferenciada» con la que empezaba a trabajar el adepto (OC, 12:244). El cristal personificaba la *albedo*, la transmutación, similar a la de la Luna, del potencial en el ser, y la consciencia imbuida por el resplandeciente fuego oculto del sí-mismo.

Y sin embargo, la naturaleza dual del cristal produce fantasías ambivalentes. El cristal transmite belleza, ornamentación, pureza y delicadeza, pero también una fragilidad extraordinaria. Sugiere a la vez exposición atemperada y transparencia atroz. La naturaleza aislante del cristal evoca una receptividad discriminatoria a las posibilidades de intercambio, y también aislamiento, insularidad y fragilidad. La montaña de cristal de los cuentos de hadas es un lugar sin vida, disociado, el fin del mundo, la tierra de los muertos, la morada de lo sobrenatural, fuerzas que se transforman personificadas en ogros, brujas y doncellas cisne (Leach, 1:456).

En nuestro mundo contemporáneo, el cristal es omnipresente y sin embargo sigue siendo mágico gracias a sus poderes, su belleza y resonancia psíquica. La bombilla eléctrica, por ejemplo, que depende del cristal, es una de las imágenes más comunes para simbolizar que «se enciende la luz». Expresa la habilidad vítrea de la consciencia para contener y transmitir los ardientes filamentos de la iluminación creativa, no solo al servicio de la expansión intelectual, sino también como fuente de comprensión de uno mismo, claridad, *insight* y visión.

Leach, Maria (ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* Nueva York, 1949. / Ondaatje, Michael. *The English Patient.* Nueva York, 1992. [Trad. esp.: *El paciente inglés.* Barcelona, 2008.] / Turner, Jane. *The Dictionary of Art.* Nueva York, 1996.



Aquí, los objetos de cristal aportan transparencia a la atmósfera y al ritmo de una tarde informal. *Las hermanas*, detalle, de Ivar Nyberg, óleo, siglo XIX, Suecia.

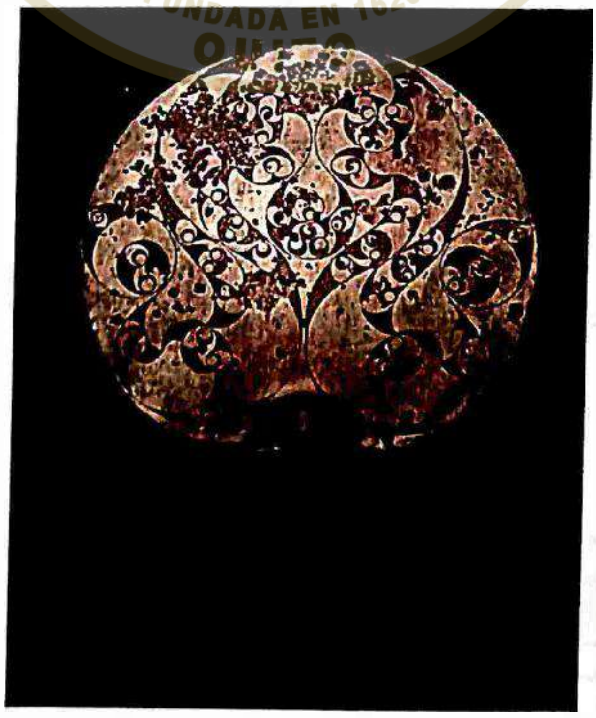
Espejo

El espejo es un recipiente reflectante cuya fuente de poder es la luz. La elegancia y sofisticación del envés de este espejo céltico de la Edad del Bronce, lo intrincado y detallado de su diseño, atestiguan el gran valor que le otorgaba su creador. El diseño, una lograda ilusión óptica que sugiere el batir de los mares cósmicos, lo eterno, lo interminable. La imagen encarna una energía fascinante, un sentimiento de misterio y portento. El arte con el que se ha realizado transmite el significado del espejo como herramienta mágica.

Los espejos han existido siempre. Antes del uso del metal, fueron el reflejo del agua recogida en las oquedades de la tierra. Los antiguos creían poder percibir el alma en aquellos reflejos, y aún hoy persiste el mito de que el espejo puede robarle a uno el alma. La asociación del espejo con la naturaleza esencial de una cosa se refleja en el jeroglífico egipcio de la vida, el *ankh*, que también es una de las palabras para decir espejo. El espejo representaba al disco solar como la fuente de luz que contenía la esencia de la vida. Los espejos se colocaban en las cámaras funerarias y eran también objetos de culto para adorar a Hathor, diosa de la abundancia, la alegría, la música, la danza, la cosmética y el embellecimiento de uno mismo, que llevaba a la armonía con lo divino (ARAS, 2Ak.191).

La palabra inglesa *mirror* ('espejo') viene del latín *mirari,* 'asombrarse o maravillarse ante algo'. La asombrosa naturaleza del espejo reside en cómo atrae nuestra imaginación en sus aparentes profundidades, la sensación de que, detrás del espejo, la imagen de nuestra realidad inmediata pueda verse de forma totalmente diferente. En el famoso relato de Lewis Carroll, el mundo de los sueños se encuentra «a través del espejo». Personificando lo inconsciente y su irresistible capacidad de reflejar lo desconocido y potencial, la alquimia atribuyó a su figura, Azufre, la posesión de «un espejo en el que se podía ver el mundo entero. Cualquiera que mirase en ese espejo, podría ver y aprender en él la sabiduría de todo el mundo» (OC, 14:I, 133, n107). Al mismo tiempo, los aspectos más destructivos del inconsciente, como los apetitos que nos consumen y las tendencias «lunáticas», se proyectaban en la cambiante y cíclicamente oscura Luna, «el gran espejo venenoso de la naturaleza». Y sin embargo, como *speculum* o espejo iluminador, Luna también podía trasmitir autoconocimiento y el rostro que mostraba dependía de la receptividad o resistencia del adepto a los conocimientos que esta ofrecía.

¿Qué es lo que vemos al mirar en un espejo? *Reflejar* significa 'desviar' o 'devolver', sugiriendo una conexión. Una devolución especular equilibrada de la





2

1. Espejo de bronce, celta, Edad del Hierro, 50 a. C.-50 d. C.

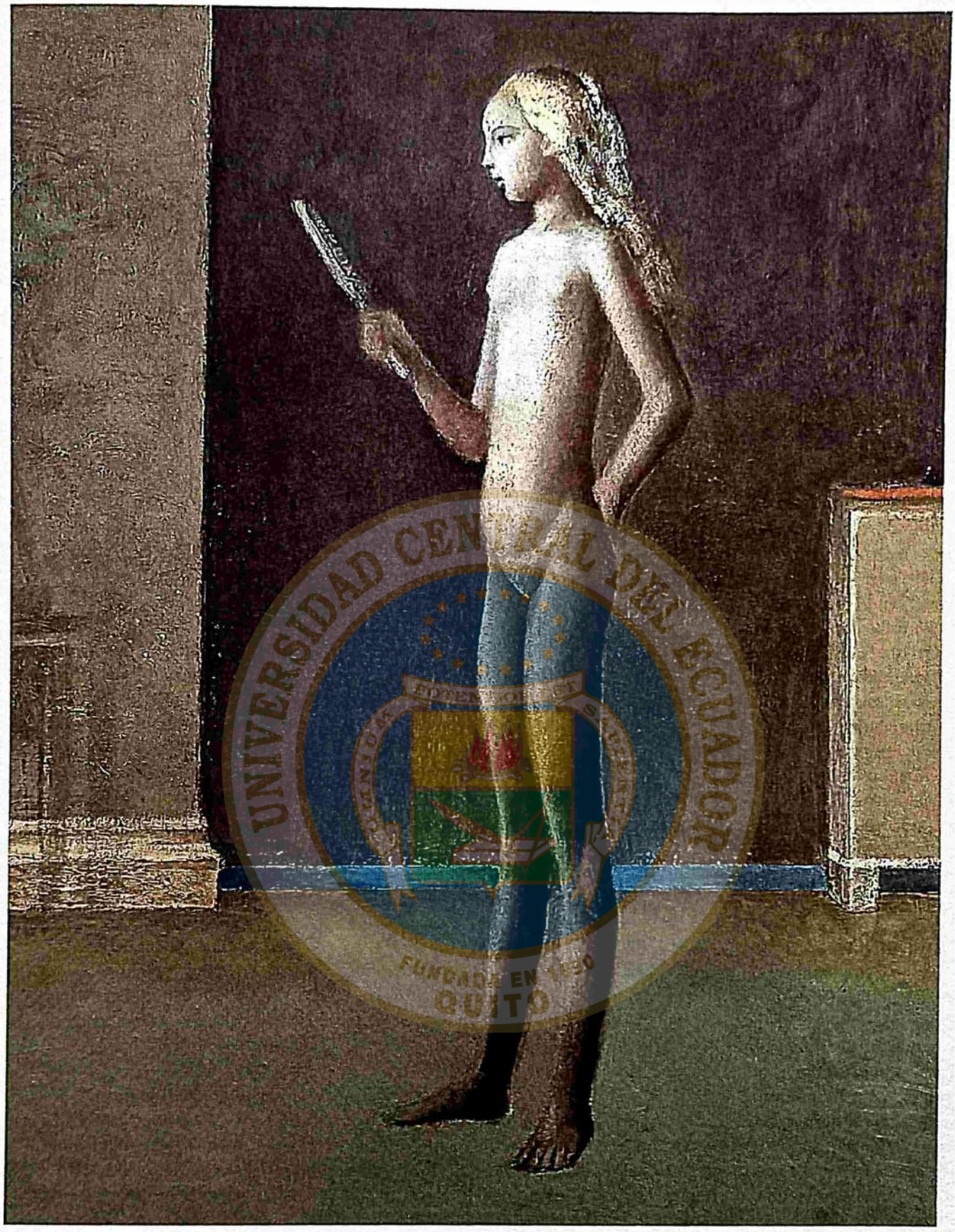
2. Una María Magdalena introspectiva observa la luminosa llama de una vela, reflejada en un espejo. La calavera sobre la que posa su mano sugiere la vacuidad de la vanidad frente a la inevitabilidad de la muerte. *La Magdalena penitente*, de Georges de la Tour, óleo, c 1638-1643, Francia.

imagen de los niños y adolescentes, por parte de sus cuidadores, contribuye a materializar su ser. El trastorno en la devolución especular de la imagen se asocia al narcisismo patológico, estados fronterizos y depresión crónica. En la leyenda griega de Narciso, el joven se deja morir, divinamente hechizado por su propio reflejo. Dos mujeres del siglo xx, Virginia Woolf y una paciente de Freud, Anna O., testificaron sobre la traumática experiencia de ver a una bestia o a un monstruo en sus espejos, proyecciones tal vez de los efectos distorsionantes de una enfermedad mental. Cada día nos enfrentamos al espejo en las reacciones de los demás ante nuestro comportamiento. San Pablo veía el espejo como una analogía de nuestra experiencia de lo divino en el aquí y ahora en yuxtaposición con la otra vida: «Ahora vemos confusamente, como en un espejo, pero luego lo veremos cara a cara» (1 Cor, 13:12). Sin embargo, Schopenhauer comparaba el intelecto humano con un espejo. En su aspecto mágico, el espejo es una herramienta del tramposo, un utensilio de la ilusión, que con frecuencia nos hace parecer más o menos de lo que realmente somos. Pero el espejo como emblema de nuestra capacidad para reflejar es también un instrumento de salvación. En el mito de Perseo, solo si mira la imagen reflejada de aquello que es demasiado peligroso para ser absorbido directamente, es capaz el héroe de cortar la cabeza cubierta de serpientes de Medusa.

Franz, Marie-Louise von. *Projection and Re-Collection in Jungian Psychology Reflections of the Soul.* La Salle (Illinois), 1982. / Freud, Sigmund. «Studies on Hysteria.» *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Londres, 1964. [Trad. esp.: *Estudios sobre la Histeria. Obras Completas de Sigmund Freud.* Madrid, 1983.] / Lewis, Charlton T. *A Latin Dictionary.* Oxford, 1996.



3



4

3. Objeto de culto y tesoro fúnebre, este espejo egipcio representa al Sol y al divino poder solar de la luz. Espejo con mango en forma de mujer, vaciado en bronce, c 1500 a. C.

4. Una adolescente de cabellos dorados y formas de diosa se contempla en un espejo. Aquí, el espejo puede implicar ensimismamiento, artimañas femeninas, encanto, fantasía y consciencia. *Nu au Miroir*, de Balthus, óleo, 1981-1983, Francia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1830
QUITO

Alfombra

La alfombra de intrincado tejido nos transporta a un jardín persa a través de un ancho y ondulante arroyo lleno de peces nadando con sincronizada precisión. La vía principal de agua y los dos torrentes que la cruzan fluyen alrededor de isletas salpicadas de árboles en flor. Las formales jardineras están repletas de flores, protegidas del mundo exterior por un muro bordeado de flores rojas. Los motivos siguen un patrón, y encajan entre sí con un orden geométrico rítmico, transmutando lo efímero en una imagen de eterna abundancia.

Las exquisitas alfombras de la tradición islámica sufí son imágenes de Dios. Cada alfombra «intenta mostrar un patrón que es el dominio de lo infinito» visto a través de una ventana, el borde de la alfombra, que también está «hecho de las perlas del infinito». Asentada, sin embargo, en una tradición mucho más antigua (tal vez prehistórica), la alfombra es también «una presencia animal», y las imágenes de Dios y los seres animistas «coexisten y se reflejan los unos a los otros, materializados en la alfombra» (Alexander, 21).

Los primeros cazadores extendían pieles de animales en sus toscos refugios, conservando su suavidad y calor en las alfombras que más adelante serían tejidas y anudadas (*Enc. Brit.*, 21:499). Los nómadas del centro y del oeste de Asia crearon las primeras alfombras orientales para los suelos terrosos de sus tiendas, con lo que ponían sus propios «suelos» sobre la tierra de sus peregrinajes. Según la leyenda, la primera alfombra persa de jardín fue creada en el siglo VI por orden del rey Cosroes I. Se tejió una alfombra colosal para dotar a su frío palacio de invierno de un jardín primaveral siempre en flor, una imagen del paraíso alabado en el Corán: «Y aquellos que creen y obran con justicia, entrarán en jardines bajo los que fluyen ríos, y permanecerán allí por toda la eternidad» (ARAS, 6Ad.080).

En numerosas tradiciones religiosas, la alfombra es un *templum*, un lugar sagrado, separado del mundo profano (DoS, 159). La alfombra puede ser un espacio personal de meditación o devoción, como las pequeñas alfombrillas de lana que usan los monjes budistas en el Tíbet, o las alfombras de oraciones musulmanas, imitando el nicho del mihrab. La alfombra puede emplearse para el rezo, sustituyendo a la mezquita, cuyo nicho, que orienta las oraciones hacia La Meca, viene ya incorporado en el diseño de la alfombrilla (EoR, 14:413). En el reino de lo secular, la alfombra también puede servir para marcar las diferencias, como es el caso de la alfombra roja con la que se recibe a un dignatario.

El paciente, complejo y devoto trabajo necesario para hacer una alfombra equivale a lo que se necesita para lograr la capacidad paradójica de trascender la consciencia y mantener a la vez los pies en la tierra. Ambos elementos se unen en las alfombras mágicas descritas en los *Libros de los muertos* egipcio y tibetano. Según las creencias tántricas tibetanas, el adepto podía construir una alfombra de papel que lo transportara por el aire sobre un barranco. En *Las mil y una noches* se evoca la maravillosa capacidad de la imaginación de llevarnos más allá de donde estamos en el relato del «Príncipe Ahmed y Paribanou», en el que el hermano del príncipe, Hussein, compra una alfombra voladora con la que es transportado al instante allá donde desea ir (Goodenow, 160). Incluso en las exquisitas alfombras que no se despegan del suelo encontramos centricidad, profundidad y fantasía. El objeto de muchas de las más espléndidas alfombras del mundo oriental es crear «una profunda integridad religiosa» (Alexander, 30). En cualquier caso, también se dice que los sabios artistas, sabedores de que las aspiraciones humanas, por grandiosas que sean, no deben tratar de ponerse a la par con lo divino, tejían un único y diminuto fallo en sus asombrosas y armoniosas composiciones.

Alexander, Christopher. *A Foreshadowing of 21st Century Art: The Color and Geometry of Very Early Turkish Carpets.* Nueva York, 1993. / Goodenow, Earle. *The Arabian Nights.* Nueva York, 1946. / Pope, Arthur Upham. *Masterpieces of Persian Art.* Nueva York, 1945.



1



2

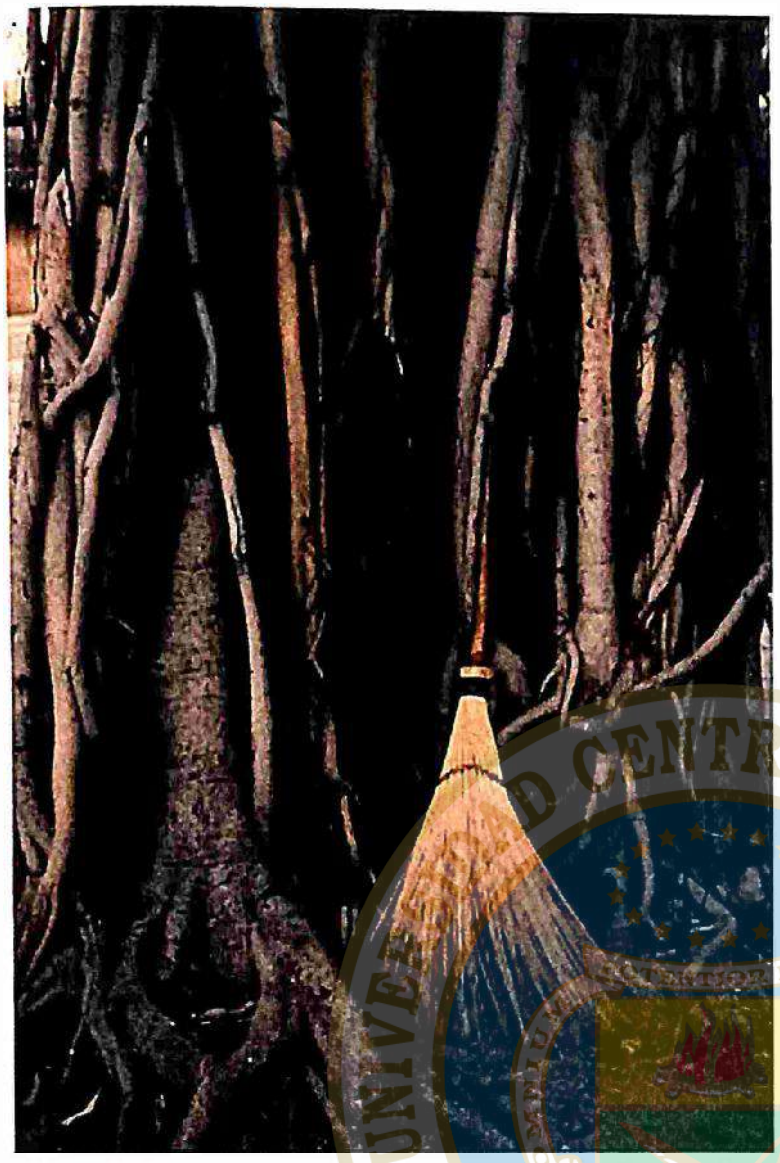
1. La alfombra de lana teñida del nordeste de Irán reproduce un jardín paradisiaco del tipo conocido como *cuatro jardines*. El nombre hace referencia a las jardineras rectangulares llenas de flores y árboles en flor, divididas por canales. Alfombra de jardín, detalle, c siglo XVIII.

2. Tras beber el elixir de la inmortalidad, los inmortales chinos obtenían la habilidad de volar, que aquí se representa poéticamente en forma de alfombra voladora en la que incluso se proporciona comida, bebida y libros. Panel, detalle, de Fūgai Honkō, 1832, Japón.

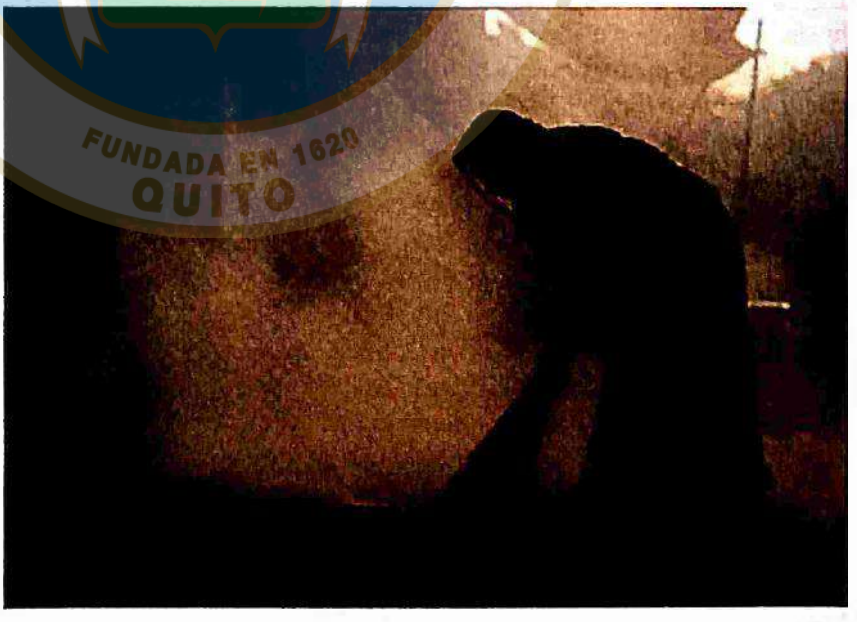
Escoba

Casi invisible entre los esbeltos y numerosos troncos de una higuera de Bengala en la India, la escoba apoyada contra el árbol queda iluminada, casi dotada de alma, por un misterioso juego de luces. De forma muy similar, nuestra fantasía confiere una vitalidad sobrenatural a esta simple herramienta para barrer hecha de madera y paja. En cualquier rincón del mundo, barrer la casa o la tienda con una escoba es una de las primeras actividades del día, es realidad y ritual. El budismo zen considera que la escoba es uno de los emblemas del sabio, y representa el contacto con el mundo que acompaña necesariamente a la pureza de pensamiento. La escoba sugiere simplicidad mediante la eliminación de lo innecesario, el barrido de las ilusiones, anhelos y apegos que embotan la consciencia, y hace alusión al vacío en el que pueden emerger de manera espontánea posibilidades no previstas de iluminación. Su asociación con el trabajo humilde de la vida diaria y con el cuidado de la casa pone a menudo la escoba en manos de la mujer, donde adquiere un potencial especial. Una mujer cubierta por un velo realiza una tarea servil, barriendo las calles, y arrastra nuestra imaginación a la esencia viva de la escoba, enraizada en la oscura tierra de la psique con la que la mujer parece tener afinidad. Al igual que lo femenino como ánima o sí-mismo, la escoba puede transformar o perturbar un espacio, levantando polvo y sacando telarañas de oscuros rincones. El movimiento rítmico de la escoba y su mango fálico nos incitan fácilmente a proyectar la escoba como un vehículo autónomo y diabólico de las partes más sombrías de la psique. La escoba evoca hechicería, magia, lascivia y lujuria, volatilidad y desinhibición. Llena de energías misteriosas, la escoba, ignorada en el fondo de su armario, se eriza con vida propia, barre, baila y vuela.





2



3

1. En la pared de una iglesia, vemos la que podría ser la diosa nórdica Frigg montada sobre una escoba. Pintura, siglo XII, Catedral de Schleswig, Alemania.

2. Una escoba apoyada contra una higuera de Bengala. Fotografía, India.

3. Una mujer hindú de una casta inferior barre las calles. Fotografía, India.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cama/Dormitorio

En una carta a su hermano Theo, Vincent van Gogh describe un cuadro que había realizado de su dormitorio en Arles, Francia, donde estaba realizando un «reposo forzado» para el agotamiento. «Esta vez no es más que mi dormitorio; pero el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas, y llegar a sugerir el *reposo* o el sueño en general. En pocas palabras, mirando el cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación» (carta de Vincent van Gogh a Theo van Gogh, Arles, 16 de octubre de 1888).

Distanciado de la presión y actividades de la vida diaria, el dormitorio puede ser un lugar atemporal, un remanso de tranquilidad. Aquí es donde uno puede sentirse más cercano a su sí-mismo privado, despojarse de la ropa, ir a dormir y soñar, tal vez hacer el amor o sencillamente descansar y recuperarse de las presiones del mundo exterior.

Pero el dormitorio también puede asociarse con estar expuesto, las pesadillas, el miedo a la oscuridad y visitas de lo sobrenatural. Uno puede verse confinado al dormitorio, incluso aprisionado en él. En el dormitorio se perpetran incestos, uniones poco afortunadas y guerras conyugales. Ansiedades que nos devoran pueden ocupar el espacio dejado por las bienvenidas distracciones del quehacer diario. El dormitorio alberga la cama de un convaleciente y su lecho de muerte.

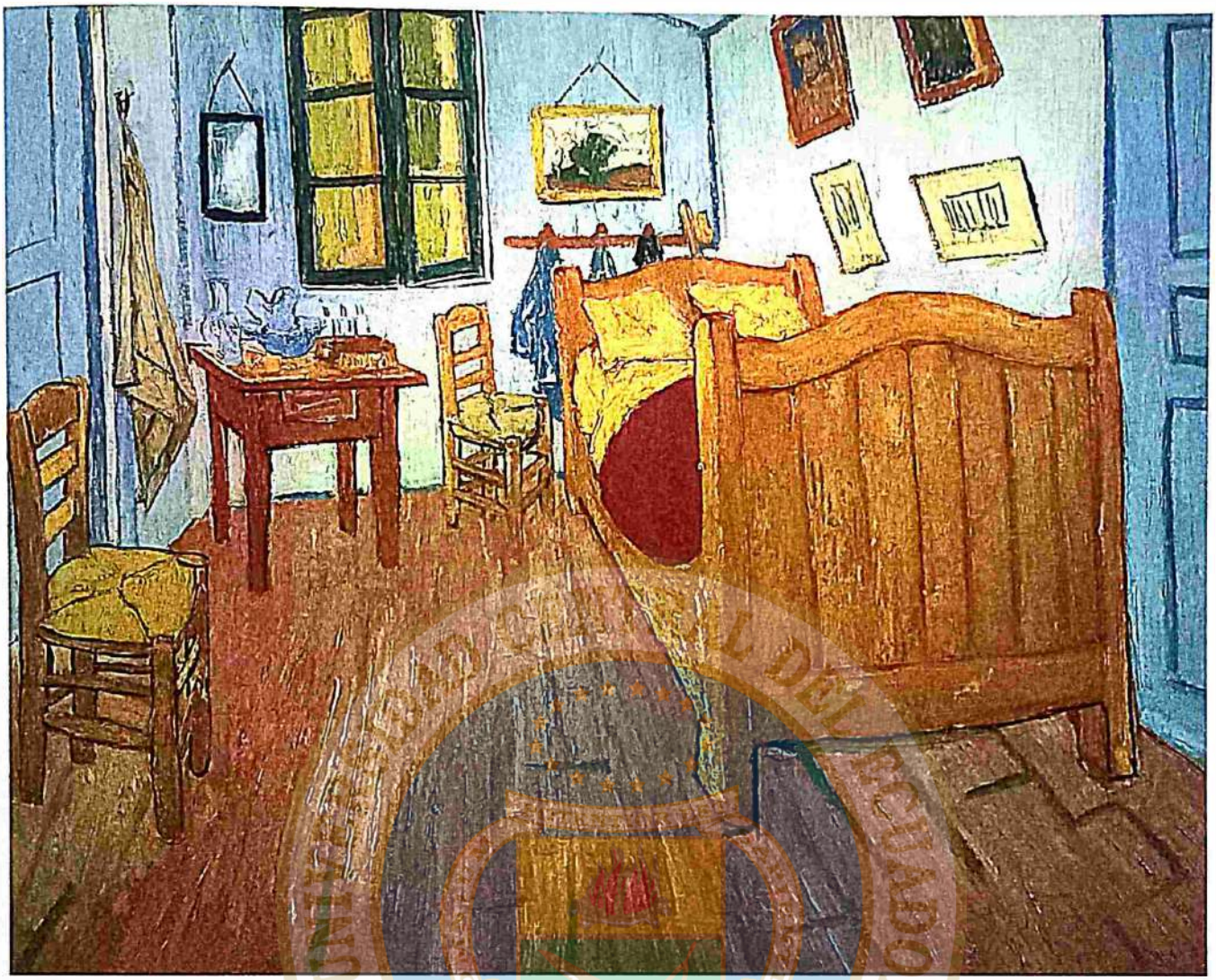
Debido a su naturaleza personal íntima, se encuentra situado habitualmente en el lugar más alejado de la entrada de una residencia, apartado también de la cocina y el salón, más activos. La palabra francesa *chambre* ('cámara') y el término inglés afín, aún más antiguo, *bedchamber* ('cámara de la cama'), enfatizan el concepto de protección y cercamiento, en contraste con el público *sale, salon* ('salón') y *hall* (Duby, 173ss). El término *boudoir,* más romántico, deriva de la palabra francesa para 'estar malhumorado', y se trataba originalmente de una habitación donde una dama podía retirarse para estar sola con sus sentimientos (ibíd., 204, 218ss). En efecto, el dormitorio puede evocar misterios femeninos, el mundo del yin, seducción y generación. La palabra inglesa *bed* ('cama') presenta una conexión semántica con *dig* ('cavar'), como si hiciera referencia a un agujero o a tierra blanda donde tumbarse. Aunque ese significado desapareció hace tiempo en los cognados germánicos, la connotación de fertilidad en la palabra ha pervivido en términos como *garden bed* ('cama de plantas', *jardinera* en español). La naturaleza horizontal de las actividades que se realizan en la cama queda explícita en su vocablo francés, *lit,* que deriva de la misma raíz que *lie* ('tumbarse') y *layer* ('capa' o 'manto').

Para algunos, el dormitorio también evoca la experiencia del útero femenino como regresión y revivificación. En los ritmos del sueño y la vigilia o en el acto sexual hay una continuidad ritual de una muerte y renacimiento simbólicos. La oscuridad lunar activa las voces sanadoras o premonitorias del mundo de los espíritus. Se puede decir que el dormitorio es un espacio liminal donde las defensas y la máscara de uno se rinden a la vulnerabilidad humana del sí-mismo desnudo. El viaje nocturno de la consciencia al submundo de las profundidades psíquicas se hace eco del movimiento cíclico del Sol, cuya luz se extingue al anochecer para ser renovada al amanecer. De forma análoga, uno se levanta por la mañana del espacio horizontal de sueño y descanso, se viste y hace la cama, encierra la noche en el dormitorio y se adentra en el mundo vertical del día.

Duby, Georges y Arthur Goldhammer. *A History of Private Life: Revelations of the Medieval World.* Cambridge (Massachusetts), 1988. [Trad. esp.: *Historia de la vida privada.* Vol. 2: *De la Europa medieval al Renacimiento.* Madrid, 2001.] / Melville, Robert. *Erotic Art of the West.* Nueva York, 1973.

1. Iluminado por el primer sol de la mañana y protegido del mundo exterior, el dormitorio del artista en Arles debía ser un lugar de «descanso inviolable». *Dormitorio de Vincent en Arles,* de Vincent van Gogh, óleo, 1888, Francia.

2. En un boceto inacabado (véase el brazo izquierdo extra de la mujer), el artista retrata la cama como un vehículo para lo erótico. No se sabe si la pareja que hace el amor son marido y mujer, jóvenes manteniendo relaciones extramatrimoniales o si es un encuentro con una prostituta, pero la gorra emplumada del hombre sobre el poste de la cama resulta sugerente (Melville, 118-119). *Ledikant,* de Rembrandt van Rijn, 1646, Países Bajos.



1



2

Cuna

Para el niño, el poeta o el artista visionario, el mundo está lleno de maravillas: la luna creciente se convierte en el pie de una cuna y las estrellas, en las lámparas del cielo. En esta imagen, la Virgen María, reina de los cielos, es representada sorprendentemente sentada en un entorno doméstico, meciendo con su pie el cuarto creciente, como si estuviera midiendo el tiempo, mientras acuna a su radiante niño, cuyo nacimiento coincide con el retorno de la luz del sol. Su respiración y el latir de su corazón son los ritmos de la naturaleza, como los ciclos del Sol y la Luna y las olas del mar. El útero materno es la primera cuna del niño, de donde nace. La cuna se complementa con el ataúd, que lleva a los muertos a la otra vida. En el mundo de lo mítico, es la barca cósmica sobre el océano primordial. Toda vida proviene del mar, «de la cuna que nunca deja de mecerse», como dice el famoso poema de Walt Whitman. Los fértiles terrenos entre los ríos Éufrates y Tigris, en Oriente Próximo, reciben el nombre de *cuna de la civilización*, donde las rondas anuales de trabajo dieron a luz a la cultura.

El recurrente y familiar movimiento de la cuna nos tranquiliza como una nana (también llamada *canción de cuna)* y nos asegura que estamos a salvo. Sin embargo, en cada movimiento hay un momento en el que todo se queda quieto, cuando es posible que la mano que mece la cuna pierda su asidero y la ola nos atrape o la noche nos trague. Probablemente así fue como nació el ritual, para conducirnos a través de la incertidumbre antes de emprender cualquier nueva empresa. Es entonces cuando rezamos para que la madre naturaleza siga sujetándonos y protegiéndonos en su cuna.

Voy a dormir, nodriza mía, acuístame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación, la que te guste;
todas son buenas, bájala un poquito.
[...]
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases
Alfonsina Storni, ***Voy a dormir***



La Virgen acunando al Niño Jesús en sus brazos. El cuarto creciente a sus pies la relaciona con Isis como reina de los cielos. Pintura, Flandes, siglo XIII.

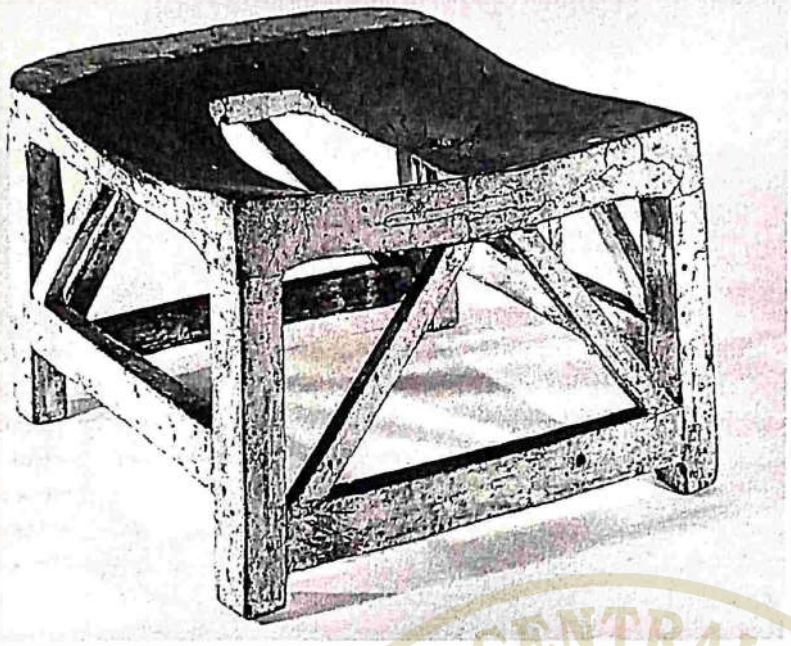
Retrete

El retrete es el receptáculo de los desperdicios corporales. La elevadísima edad de la silla de retrete (más de tres mil años) atestigua nuestra ya antigua preocupación con la forma apropiada e higiénica de contener la orina y los excrementos humanos, alrededor de los cuales ha evolucionado tanto simbolismo psicológico en la edad contemporánea. Este antiguo retrete egipcio tal vez perteneciera a una persona de clase alta, cuyo baño podría haber incluido incluso una ducha.

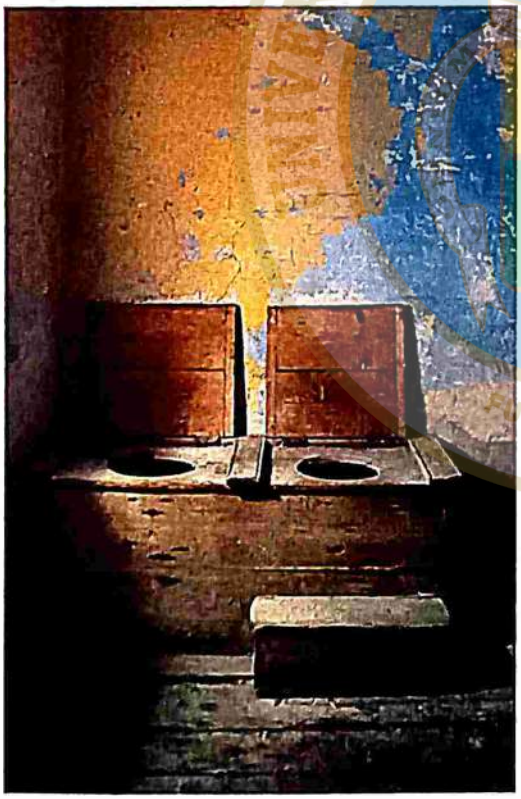
La forma más sencilla de retrete, que todavía se usa en las partes menos desarrolladas del mundo, es un agujero excavado en la tierra o situado sobre una fosa. Durante el Medievo europeo, los desperdicios humanos se arrojaban de los orinales a la calle, e incluso en el siglo XIX el vertido directo al alcantarillado contaminaba ríos como el Támesis, donde la peste obligaba a veces a cancelar sesiones del Parlamento. La engorrosa eliminación de los residuos humanos es un desarrollo que refleja la tensión entre lo natural y lo cultural, ya que el cuerpo impone su necesidad de «aliviarse» como algo que muchas veces no puede esperar.

Los nombres que damos al retrete reflejan nuestras actitudes con respecto a los productos y procesos de eliminación. *Toile,* la palabra francesa de la que deriva el vocablo inglés *toilet* ('retrete'), es un paño que protegía los hombros durante las actividades higiénicas, y lavabo y letrina derivan ambas del latín *lavare,* 'lavar'. *Servicio* sugiere la conveniencia de los baños públicos con retrete, que ofrecen al viajero alivio cuando llama la necesidad. *Trono,* nombre que se le da al retrete y que en Alemania designa el orinal infantil (Whitmont, Perera, 146), refleja la relación entre el uso apropiado del retrete y el desarrollo del yo, el «rey» de la esfera consciente de la personalidad, incluyendo los actos deliberados. El valor que Freud concedió al aprendizaje del uso del retrete lo implica en la experiencia primaria de control, dominio, liberación o retención de la materia bruta instintiva de los afectos, actividades y deseos que son potencialmente creativos o transformadores (ibíd., 146-147). *Privy* ('escusado'), del latín *privo,* un verbo que significa 'privar, liberar, soltar o entregar', tal vez sea el término que mejor incorpora la riqueza simbólica del retrete, ya que su forma adjetivada, *privatus,* significa 'perteneciente a un individuo, privado'. En este sentido, el retrete representa un recipiente para el material del alma coagulado en su forma preliminar, y un receptáculo alquímico de *putrefactio* en el que descargar la materia sombría de la personalidad. Para muchos, el retrete representa un «asiento» para meditar o preocuparse, de inhibición o libertad. Las complejidades que rodean al retrete se reflejan en las incontables imágenes oníricas de la psique que sugieren si uno tiene contenedores disponibles y apropiados para su propio «pis y caca», sean estos sustanciales o no. Muy a menudo, los retretes de nuestros sueños reflejan esto último, están obstruidos, rebosantes, sucios o expuestos; si uno se encuentra en servicios públicos, estos están ocupados o funcionan mal, sugieren un conflicto entre los elementos fundamentales de la individualidad y la capacidad colectiva para recibirlos. El retrete y sus cañerías, conectados con amplios sistemas de alcantarillas cuyas tuberías discurren por el subsuelo, nos conducen de manera simbólica a las esferas del hedor y la oscuridad del submundo, la sombra colectiva de la especie humana o un aspecto de nuestro propio infierno psíquico particular (Hillman, 184-185). La potencia asociada y la veneración que se da a las sustancias excretorias en muchas culturas, sin embargo, dan fe de que son experimentadas como algo más que simples desperdicios. El retrete evoca el procesamiento y almacenamiento de esta materia prima «soez y noble».

Hillman, James. *The Dream and the Underworld.* Nueva York, 1979. / Horan, Julie L. *The Porcelain God a Social History of the Toilet.* Secaucus (Nueva Jersey), 1996. / Lambton, Lucinda. *Temples of Convenience.* Nueva York, 1979. / Laporte, Dominique. *History of Shit.* Cambridge (Massachusetts), 2000. / Whitmont, Edward C. y Sylvia Brinton Perera. *Dreams, a Portal to the Source.* Londres y Nueva York, 1989.



1



2



3

1. Una temprana encarnación del retrete, esta versión egipcia fue hallada en una tumba en Tebas. Silla de retrete, madera, c 1539-1295 a. C.

2. Este excusado de madera de East Anglia, Inglaterra, con su asiento comunal, sugiere que el énfasis contemporáneo en la privacidad del baño es solo una parte de un amplio espectro de actitudes culturales con respecto al retrete. Retrete de dos asientos, principios del siglo XVIII-finales del XIX.

3. Conocido como el rey de los retretes, este extremadamente decorativo váter con «autolavado» fue uno de los primeros retretes con cisterna producido en Birmingham, Inglaterra (Lambton, pi. 86). *El «delfín»*, principios de la década de 1880.

Baño/Bañarse

El simbolismo del baño se enlaza con los ritos religiosos y la transformación psíquica, como vemos en la diosa griega esculpida de nuestra imagen. El baño era conocido desde hacía tiempo en Grecia, el antiguo Egipto, Mesopotamia y el mundo asiático. En la Roma imperial, los baños comunales eran una forma de ocio popular, y durante el siglo IV a. C. había unos ochocientos baños públicos solo en la ciudad de Roma (Grant, III, 1700); también eran centros de vida social y hedonismo. El ascético cristianismo temprano la emprendió contra los baños romanos por considerarlos una tentación que conducía a la depravación. Pero el bautismo cristiano era en sí mismo una inmersión similar a un baño, que originariamente simbolizaba el ahogamiento, lo que representaba la muerte de la vieja vida y el renacimiento comoun nuevo ser.

Durante la Alta Edad Media todavía se consideraba que bañar el cuerpo entero era una tentaciónsensual. Algunas órdenespermitían a los monjes tomar solo dos baños calientes al año y san Benito de Nursia consideraba que un cuerpo sin lavar era «templo de piedad» (Croutier, 89). Finalmente, por supuesto,elbaño volvió a ser aceptable, e incluso virtuoso: «En la mente de muchas personas, el lavado frecuente ha adquirido el mismo valor espiritual que la confesión frecuente» (Duby, 600) o, como reza el dicho popular, «la limpieza está próxima a la santidad».

Muchas tradiciones exigen el baño o el lavado como purificación simbólica antes de acercarse a la deidad mediante la oración o el ritual. El islam enfatiza la necesidad de limpiar la boca y los oídos del devoto para «santificar sus oraciones y abrir susoídos a la voluntad de Dios» (EoR, 12:96). En otras culturas, como la japonesa, el baño comunal es un escenario secular para la vida social, la relajación y para obtener una sensación de equilibrio con las fuerzas de la naturaleza (Croutier, 80).

El baño representa un lugar de cambio espiritual o transformación. Los baños rituales marcan los principales hitos vitales: matrimonio, funeral y nacimiento. Dentro del simbolismo de la alquimia medieval, «baño, inmersión, ahogamiento y bautismo son sinónimos y simbolizan la ruptura y limpieza de estados del ser anticuados, conduciendo al nacimiento del hombre iluminado y rejuvenecido» (Abraham, 18). La psicología profunda encuentra este mismo simbolismo en los sueños modernos en los que nadar, bañarse y ducharse se consideran una inmersión en fuerzas inconscientes capaces de disolver las estrechas miras del soñador y aportar la posibilidad del cambio. Si la inmersión conduce a una pérdida de los valores y estándares conscientes, se puede producir una liberación de las energías primitivas. Según la leyenda, esas energías suelen ser eróticas. El héroe expuesto a una bella fémina en su baño es conducido a su propia regresión o destrucción: David ve a Bathsheba y pone en peligro su integridad, los viejos espían a Susana y cometen perjurio y deshonra, Acteón se topa con Artemisa mientras esta se baña y es asesinado por su propia reacción erótica en la forma simbólica de sus propios sabuesos.

Pero la disolución de la personalidad en las aguas inconscientes no se limita a la leyenda. Hay que tener en cuenta los intentos de escapar del dolor de nuestras luchas a través del embotamiento del alcohol y otras adicciones. O la erosión gradual de la conexión con la realidad, que puede conducir a la psicosis, sugerida en nuestra imagen de la mujer en su bañera, disuelta hasta tal punto que casi no es posible reconocerla.

Está claro que entrar en aguas del inconsciente puede ser traicionero y no es apto para el ingenuo o el que carece de una sólida base. Sin embargo, hay que decir que, incluso en la frenética vida moderna, deslizar nuestro cuerpo en la bañera nos conduce a un momento fuera del tiempo, un tipo de olvido, pero también un estado en el que es posible imaginarse cualquier cosa, y se materializan las semillas de nuevas posibilidades.

Abraham, Lyndy. ***A Dictionary of Alchemical Imagery.*** **Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Croutier, Alev Lytle.** ***Taking the Waters: Spirit, Art, Sensuality.*** **Nueva York, 1992. / Duby, Georges y Arthur Goldhammer.** ***A History of Private Life: Revelations of the Medieval World.*** **Cambridge (Massachusetts), 1988. [Trad. esp.:** ***Historia de la vida privada.*** **Vol. 2:** ***De la Europa medieval al Renacimiento.*** **Madrid, 2001.] / Grant, Michael y Rachel Kitzinger.** ***Civilisation of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome.*** **Nueva York, 1988.**



1



2



3

1. Una diosa griega recibe ayuda para levantarse, renovada, probablemente gracias al efecto regenerador de las aguas. Puede que sea Afrodita, Hera o tal vez incluso Perséfone volviendo del submundo (Harrison, 312ss). Relieve en mármol, 460-450 a. C.

2. A lo largo de sus cincuenta años de vida en común, Pierre Bonnard mostró a su esposa Marthe en la bañera en varios cuadros, con su cuerpo siempre joven y bello. Una mujer atribulada, cada vez más sumida en la depresión, en este retrato, en el que contaba con setenta años, parece desaparecer, y se disuelve en la bañera (Vaillant, 135). *Desnudo femenino en una bañera,* 1937, Francia.

3. Un alquimista medieval soporta el ser «cocinado» en la bañera caliente de sus propias emociones y fantasías. Aunque el agua de la misma todavía está oscura, la aparición de una paloma blanca sugiere que el proceso de iluminación y aclaración ha comenzado. Ilustración del manuscrito alquímico *Splendor Solis* (Esplendor del Sol), de Salomon Trismosin, escuela de Núremberg, c 1531-1532, Alemania.

Piscina/ Alberca

Se cree que esta imagen de una alberca de jardín egipcio adornaba una tumba. Pero la muerte parece carecer de poder en este dominio, que rebosa de vida. El estanque está lleno de patos, peces y flores, protegido además por árboles cargados de higos y dátiles.

La alberca de la pintura es la pieza central de un paraíso terrenal, adyacente a una casa o a un templo. No solo representa lo mejor de la vida mortal, comodidad y abundancia, sino también la promesa de un feliz más allá. La naturaleza sagrada de este entorno se indica mediante la presencia de la diosa en la esquina superior derecha de la pintura. Se trata de Hathor, la diosa madre, que emerge de un sicomoro con un plato de fruta y una jarra de agua (ARAS, 2Ak.171). Los lleva para el fallecido, al que en la otra vida se le ha permitido emerger de su tumba para refrescarse en la sombra, pasear junto al bancal y beber cada día del estanque.

Esta imagen de disfrute eterno adquiere mayor profundidad si consideramos que las aguas que alimentaban los estanques de los jardines egipcios provenían del Nilo. El río, sus aguas y sus crecidas anuales tenían todos ellos rango de deidades y la consideración de aguas de la vida, fuentes de toda creación (ARAS, 2Ak.171). El agua en sí, junto con la luz, el fuego, la tierra y el aire, era una manifestación del dios supremo, y el mundo creado, una isla en medio del océano primordial (Betrò, 163).

Así pues, el estanque de la imagen egipcia es tanto naturaleza domesticada como un pequeño depósito del infinito introducido en medio de la vida ordinaria. Producto de la cultura humana, los lados rectangulares de un estanque son un retén temporal para las energías en perpetuo movimiento del agua y el espíritu. Multitud de imágenes en la religión, la psicología y el mito evocan un simple estanque que contiene las aguas de la renovación continua. Son las «aguas tranquilas» del salmo 23, en el que, en medio de verdes pastos, Dios conforta el alma de David. Isaías dijo: «Todo aquel que tenga sed, que venga a las aguas» para refresco del alma (Isaías, 55:1). La fuente bautismal es una especie de alberca en miniatura que contiene agua bendita para santificar al infante. De forma análoga, las albercas se usan para el bautismo de inmersión completa practicado por algunos credos cristianos. El estanque de Bathesda (Juan, 5), tras ser tocado por un ángel, se convirtió en un baño sanador para la primera persona que se sumergió en él. Jesús realizó un milagro allí, al curar a un paralítico.

El aforismo «aguas tranquilas, aguas profundas» apunta a significados que van más allá de la plácida superficie de la piscina. En el simbolismo de la psicología, un estanque de agua representa la fuente de la que fluye toda vida psíquica (Whitmont, 72). Estas aguas pueden ser una fuente perpetuamente renovada de revivificación o, si no se cuidan, estancarse. Para Narciso, la figura del mito griego, el no reparar en las profundidades del estanque tuvo consecuencias fatales. Joven bello y andrógino, Narciso miró en un estanque, vio su propio reflejo y se enamoró de él. Murió anhelando su amor inalcanzable y fue convertido en la flor que lleva su nombre (ARAS, 3Pa.115).

Betrò, Maria C. *Hieroglyphics the Writings of Ancient Egypt*. Nueva York, 1996. / Whitmont, Edward C. *The Symbolic Quest Basic Concepts of Analytical Psychology*. Princeton (Nueva Jersey), 1991.

1. Albercas como esta han simbolizado la promesa de refrescarse en un venturoso más allá, así como la presencia de profundidades sagradas y psíquicas en la vida ordinaria. Pintura funeraria, 1539-1295 a. C., Egipto.

2. La piscina reúne el ser un receptáculo hecho por el hombre a la vez que un elemento natural para el ocio, deportes e incluso la exhibición de la propia opulencia. Desde el punto de vista psicológico, sugiere un maremágnum de energía psíquica conscientemente contenido en el que el yo puede zambullirse imaginariamente. *A Bigger Splash*, de David Hockney, pintura acrílica, 1967, Inglaterra.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1826

Fuente

Todo aquello que sea árido encontrará refresco en la rebosante fuente del espléndido jardín de Venus. La exuberante flora cubierta de rocío y los pájaros exóticos son el emblema de su riego; ella es fuente, humedad, placer y sentimiento, el eros que permite florecer.

La fuente es el agua que brota de un manantial oculto. Su cualidad animada, el juego de luz del sol o de la luna sobre su agua plateada, el melodioso tintineo sobre hojas y guijarros han insinuado siempre la presencia de espíritus de la naturaleza y de los mágicos «afloramientos» de la psique. La fuente refleja el origen misterioso de la vida fecunda, a menudo personificada en la forma del eterno femenino, como la Dama de la Fuente o el encantado castillo de la fuente del romance artúrico (Zimmer, 98ss). La fuente es una imagen universal de las «aguas vivas» que devuelven al alma el significado, la creatividad o la alegría. Las fuentes de una mezquita, claustro o templo sugieren el centro fluido del divino jardín primordial, reflejando el numinoso núcleo dador de vida de nuestro sí-mismo más interno, y la conexión con este es el objetivo de los procesos de búsqueda religiosa e iniciación.

La imaginación alquímica introduce la fuente en varios niveles del *opus*. A la Luna, en cuyo dominio residen todas las aguas, incluyendo los manantiales, se la llama *fuente de la madre,* y personifica la psique como un baño de renovación en el que se transforma la personalidad (OC, 14:I, 73, 193). La fuente que no cesa de manar expresa el flujo de interés hacia lo inconsciente, una especie de «devoción» que facilita a su vez el tránsito de contenidos desconocidos a la conciencia, beneficiando el equilibrio psíquico y enriqueciendo a la psique como un todo (OC, 193). Sin embargo, la fuente también representa, en principio, las «aguas caóticas» del inconsciente, que burbujean en lo consciente con la posibilidad de sumergirlo o bien de fertilizarlo con fantasías eróticas y los urgentes deseos de lo que no se ha vivido. Más adelante, la fuente representa el enfriamiento de pasiones y afectos a través de la reflexión y el sentimiento. La fuente es una forma de Mercurio, el medio fluido en el que se realiza la transformación y el espíritu que anima la obra, siempre en movimiento y siempre cambiante. La «destilación circular» mediante la cual el agua fluye en un círculo sin fin sugiere cómo la personalidad es sostenida y regada por el intercambio entre lo inconsciente y lo consciente. La «fuente» sagrada en el centro de una «Judea» oculta se corresponde con el centro imaginario de la personalidad, del que surgen fructíferas ideas, fantasías y sueños (OC, 14:I, 335ss).

A partir de esta imaginería intuitiva hemos proyectado en la fuente propiedades de salvación milagrosa, juventud eterna, inmortalidad, rejuvenecimiento, poderes oraculares e inspiración poética. Al igual que la antigua imagen de un manantial brotando de las raíces abismales del Árbol de la Vida para convertirse en los ríos que fluyen a los cuatro confines del mundo, la fuente sugiere una totalidad irrigada y fructífera, un mándala que es también el «baño de Venus» en el que los opuestos acaban finalmente unidos por el amor.

Zimmer, Heinrich Robert. ***The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil.*** Princeton (Nueva Jersey), 1948. [Trad. esp.: ***El rey y el cadáver.*** Barcelona, 1999.]

1. Fuente como efecto multiplicador de la diosa del amor. Mural en la casa de Venus, siglo I, Pompeya, Italia.

2. Las tres espitas representan al espíritu de la alquimia Mercurio manifestándose en los reinos de lo inorgánico, lo orgánico y lo espiritual, sugiriendo cómo la energía psíquica da vida a todos los dominios de la experiencia humana. *La fuente mercurial,* del manuscrito alquímico *Rosarium philosophorum,* 1550, Alemania.

3. Evocando las aguas salvadoras en una tierra árida, una representación de la Gran Diosa como aguadora; los peces nadan en los riachuelos que fluyen de su falda. *Fuente con forma de diosa con una jarra,* escultura de piedra caliza, c 1779-1761 a. C., Siria.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pozo

El agua dadora de vida surgiendo de la tierra seca: un milagro. No es de extrañar que a los pozos, manantiales y fuentes se los haya considerado desde tiempos inmemoriales lugares sagrados, hogares de espíritus y fuentes de sabiduría y curación. Los pozos cuentan con un lugar especial en nuestra imaginación, ya que, a diferencia de un manantial natural, el pozo es creado por la naturaleza y la labor humana. Desde la Edad de Piedra, los hombres han cavado, perforado y taladrado la tierra para hallar manantiales de aguas vivas y acuíferos subterráneos donde el agua de la lluvia, la nieve y los arroyos de la superficie se ha ido filtrando a través de grietas y poros en las rocas y en los diminutos espacios entre granos de arena. Cuando el agua de la superficie llega finalmente a una capa de roca no porosa, permanece allí y se puede acceder a ella a través del tubo de un pozo.

Un pozo profundo es misterioso. Si miramos directamente a su umbrío interior, percibimos el brillo del agua abajo, en la distancia, sentimos el aire frío y húmedo y escuchamos extraños ecos. Parece como si estuviéramos conectados a un submundo subterráneo que evoca nuestras propias profundidades reflejas, una matriz psíquica de extensión tal vez infinita. Excavar en busca de la humedad vital que sale de la tierra, el tubo redondo con forma de ojo del pozo, que dejamos abierto para poder extraer agua; todo ello ha creado un nexo consciente con los manantiales psíquicos del sentimiento, la imaginación, los sueños y las ideas.

Entidades míticas femeninas: ninfas y doncellas, la diosa triple de la luna, la Virgen María, han personificado las cualidades yin del pozo y el acceso a sus aguas dadoras de vida. La diosa griega de las cosechas, Deméter, agotada de deambular después de que su hija Perséfone fuera raptada por Hades, se detuvo a descansar en el pozo de la virgen en Eleusis. En los tiempos antiguos, los iniciados bailaban alrededor de ese pozo construido para conmemorar su mítico homónimo, y accedían a los misterios del recinto sagrado (Kerényi, 37). En el cuento de hadas de los hermanos Grimm *Madre Invierno*, el pozo es un portal al dominio de la madre tierra mercurial, sus extensas aguas y sus fructíferos y floridos campos, bañados por el sol. En su morada subterránea se realizan procesos de incubación de los que uno puede emerger como poseedor de una fortuna en oro.

La imagen del pozo es la quintaesencia de la alimentación. El oráculo del *I Ching* compara las pértigas de madera usadas para sacar el agua del pozo con la vida de las plantas, «que extraen agua de la tierra mediante sus fibras» (Wilhelm, 185). En la lengua hebrea, la palabra equivalente a *pozo* significa también 'mujer' o 'novia' (DoS, 1095), y en la tora se describe como un pozo de agua fresca. El pozo cuadrado de ladrillo es una de las imágenes islámicas del paraíso. La mitología nórdica relata cómo el dios Odín entregó uno de sus ojos a cambio de poder beber de Urd, el pozo de la sabiduría, y el salmón irlandés de la sabiduría habita en un pozo sagrado.

Sin embargo, el pozo tiene otros aspectos. Hay leyendas japonesas que hablan de encuentros con dioses y monstruos en los pozos. Uno puede caer en un pozo profundo y ahogarse. Desde la Antigüedad hasta el presente, los humanos han envenenado maliciosamente los pozos de sus vecinos y enemigos, un desastre, sobre todo en las tierras áridas donde el pozo bien puede ser la única fuente de agua. Asimismo, el pozo de posibilidades de la psique puede contaminarse mediante actitudes destructivas o sus energías solo se pueden experimentar como algo tóxico. Aunque los pozos míticos son inagotables, en la realidad los pozos pueden secarse y puede que haya que aportarles agua desde arriba para que se regeneren debajo. En un sentido simbólico, la necesaria infusión de atención consciente al pozo creativo de nuestras profundidades fue bellamente expresada en un texto alquímico: «Si sabes cómo humedecer esta tierra seca con su propia agua, sabrás cómo aflojar los poros de la tierra» (OC, 14:I, 180).

Kerényi, C. *Eleusis Archetypal Image of Mother and Daughter*. Nueva York, 1967. / Wilhelm, Richard y Cary F. Baynes. *The I Ching or, Book of Changes*. Princeton (Nueva Jersey), 1977. [Trad. esp.: *I ching: el libro de las mutaciones*. Madrid, 1992.]

1. Réplica en miniatura del brocal de un pozo de la dinastía Han, China, terracota, 50 cm de altura.

2. Este antiguo pozo griego en Delfi (actualmente tapiado) es el lugar mítico donde se halló a la diosa Deméter mientras descansaba durante la búsqueda de su hija secuestrada, Perséfone.

3. Un pozo indio surte de agua vital durante una grave sequía en 2003.



1



2



3

Castillo

Prístinos y oníricos, los altos torreones del castillo de Saumur muestran la flor de lis que simboliza la vendimia de finales de septiembre, que los campesinos cosechan cerca de la muralla protectora del castillo. El castillo era uno de los muchos que poseía Jean, el duque de Berry (1340-1416), quien encargó a los flamencos hermanos Limbourg la creación del libro de *Las muy ricas horas,* no solo para conducir la oración, sino también para mostrar sus espléndidos castillos en toda su gloria, con gran profusión de oro y exquisitos pigmentos de lapislázuli y flores molidas.

Obviamente, todos los castillos parecen encantados en nuestra imaginación. En el castillo reside el poder soberano, y sus robustas murallas evocan un lugar que alberga maravillas y está camuflado con estrechas aberturas y piedra inexpugnable. Las primeras fortalezas atrincheradas (del latín *castrum)* o poblados fortificados (del latín *castellum)* se originaron en Normandía y eran mucho más toscos que el de Jean; constaban de un foso bajo una muralla que protegía una única torre, el torreón o *donjon,* del que deriva la palabra inglesa *dungeon* ('mazmorra'). Con el tiempo, la evolución de los castillos produjo elaborados torreones de influencia bizantina, anillos de murallas y el rastrillo, un portón inmenso al que se llegaba mediante un puente levadizo sobre un foso. En el salón de banquetes, los tapices amortiguaban la fría humedad, y mientras los venados y jabalíes se asaban en enormes espetones, los comensales se divertían con los juglares, trovadores itinerantes y partidas de ajedrez en los que el «castillo» efectuaba sus movimientos protectores característicos. Anterior a la época de las armas de fuego, el castillo, al igual que la pieza de ajedrez, era el medio de defensa, y durante los largos asedios, sus huertos, patios, capillas y almacenes ofrecían refugio y alimento a la población circundante.

Todo esto sugiere una estructura misteriosa dentro de nosotros mismos que no permite que nuestro valor soberano sea asediado. Los niños construyen castillos de arena y de fantasía donde pueda habitar su sí-mismo más íntimo, sobre todo si las circunstancias externas son poco favorables (Von Franz, 65). Acuosas y profundas fosas y puentes tortuosos regulan las idas y venidas, y aseguran las fronteras del castillo. La mística cristiana del siglo XVI, santa Teresa de Ávila, comparaba el alma con un castillo cristalino de círculos concéntricos que llevaban a la cámara principal central, donde Dios y el alma se volvían uno. Añadió que muchos no llegan más allá de las murallas exteriores o el patio, y no logran explorar las delicias de las estancias interiores ni conocer a aquel que mora en su centro.

Los cuentos de hadas y los romances de amor cortés suelen describir el alma como una bella princesa o reina cuya presencia es el espíritu que, cual fuente, da vida al castillo. Sin embargo, el aspecto sombrío del castillo estriba en que las defensas que lo aíslan también pueden obligar. A menudo, la dama está hechizada por su padre, el mago, o amenazada por una madrastra malvada, o estéril, embrujada, melancólica o dormida hasta que el caballero virtuoso la rescate o la despierte. Los castillos griálicos, con sus paredes giratorias, anfitriones que desaparecen y entradas secretas, evocan la extrañeza desorientadora de los reinos invisibles de la psique, y las luchas e ilusiones que deben enfrentarse con consciencia caballeresca para poder reclamar la propia alma. Pero la consciencia no es solo razón: la última novela de Kafka, *Das Schloss,* que significa 'castillo' y 'candado', describe un enigmático castillo en las afueras de la ciudad que resiste todo asedio a su verdad interior, bloqueando nuestros intentos racionalistas de resolver el misterio del alma (Carotenuto, 108). Con anterioridad, la alquimia describía el recipiente herméticamente cerrado como un castillo que no solo defiende su contenido de la invasión, sino que también previene el escape prematuro de la sustancia volátil que puede acabar coagulándose para formar oro.

Carotenuto, Aldo. *The Call of the Daimon.* Wilmette (Illinois), 1994. / Franz, Marie-Louise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales.* Irving (Texas), 1980.

Febo Apolo en su carro solar confiere gloria adicional al ya majestuoso castillo, mientras Virgo completa el cielo estival y Libra asciende. Manuscrito iluminado de *Las muy ricas horas del duque de Berry,* Hermanos Limbourg, c 1416, Francia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL

Ciudad

A medio camino entre lo terrenal y lo ideal, la Ciudad Eterna de Roma se ve en esta miniatura del siglo XV iluminada como un todo circular, similar a una joya, rodeada de una muralla dorada. Aquí, pasado y presente convergen en el flujo del río Tíber, y dan la impresión de algo atemporal, consagrado y cósmico.

En primer lugar, las ciudades delimitaban la civilización de las tierras salvajes y la solidez y la continuidad del vagabundeo nómada, como siguen haciendo hoy en día para el individuo o grupo que busca un lugar al que pertenecer. «Cava y sueña, sueña y martillea, hasta levantar tu ciudad» (Carl Sandburg). Las ciudades son lugares de peregrinación, y encarnan nuestras proyecciones de posibilidad, reorientación y renacimiento. Las ciudades tienen personalidades, géneros, nombres y apodos, como la Ciudad Ventosa, la Ciudad de la Luz o la Gran Manzana. Las ciudades son novias y prostitutas, duermen y despiertan. Nos seducen y apasionan, nos enamoramos de ellas. Una gran ciudad en cualquier lugar del mundo es, para alguien, un destino definitivo que expresa un tipo de cristalización, y evoca nuestro más íntimo retiro, el lugar donde se encuentra el centro inviolable, la chispa divina, el punto inmortal o el sí-mismo. Los mándalas sagrados, en los que el centro es el foco, a veces están configurados como ciudades, y la ciudad es asimismo la imagen del *lapis* alquímico, que simboliza un santuario, la integridad, la simetría, el equilibrio y el matrimonio entre cielo y la tierra o el Sol y la Luna. Al igual que sus homólogos simbólicos, las ciudades reales también suelen orientarse en cuadrículas que componen las formas angulares y diferenciadas de la geometría sagrada: rectángulo, cuadrado, diamante y cruz. Sus vías principales irradian hacia los puntos cardinales, que son los canales para el ir y venir de la vida y la recepción y expulsión de múltiples influencias. En el pasado, los ritos y ceremonias inaugurales de una ciudad honraban y propiciaban a las más impredecibles de dichas influencias, se realizaba la lectura ritual de profecías, se surcaban y santificaban los límites de la ciudad, se encendía el lar principal con fuego sagrado. A veces se ofrecían sacrificios de frutas, hortalizas o sangre a la tierra uterina, los espíritus de las regiones infernales y las deidades de la destrucción. Las ciudades más antiguas se construían hieráticamente alrededor de un emblema del centro cósmico: un templo, zigurat, montaña o pirámide, un bello jardín, el palacio del monarca o una estatua de una diosa que lucía la corona mural, símbolo de su correspondencia con la metrópolis amurallada o «ciudad madre» que «acoge a sus habitantes como hijos» (OC, 5:303).

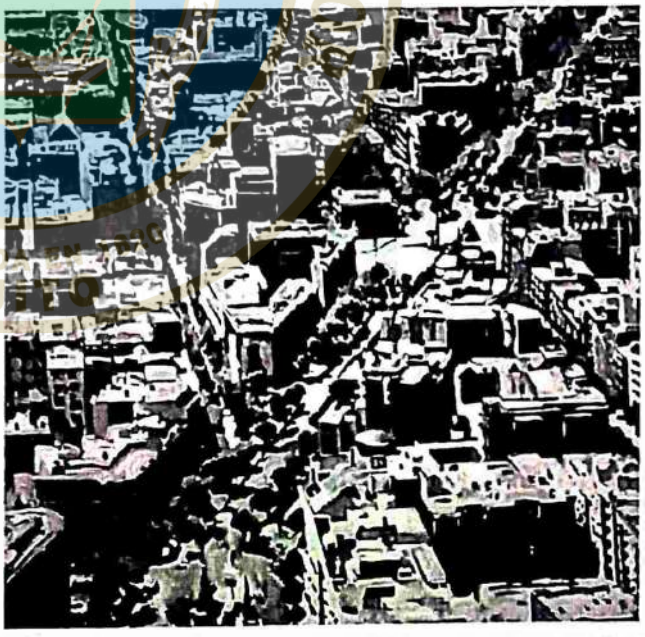
Las ciudades celestiales representan el hogar de las divinidades, de la perfección o consumación que trasciende (o excluye) todas las oposiciones de la esfera mundana; pueden representar otro nivel de consciencia, o un nuevo espíritu de entendimiento. Pero las ciudades ordinarias también se filtran en nuestros sueños y pesadillas, recordando las estructuras, vías y vecindarios familiares y desconocidos de nuestra adaptación psíquica, y las secciones de nuestras vidas que están en proceso de construcción, cambio o desintegración. Los altísimos rascacielos se han convertido en símbolo de nuestras aspiraciones y trascendencia. Las infraestructuras de una ciudad, sus inmensos sistemas de conductos de agua, cableado eléctrico y vías férreas, enormes alcantarillas de excrementos colectivos y líneas subterráneas de energía serpenteante apuntan a elementos míticos de unión, movimiento, sombras e impulso del inframundo. Formando capas de historia, las ciudades se suelen edificar sobre los restos de otras ciudades, e incorporan los monumentos visibles y espíritus invisibles de otros tiempos. Las ciudades son imágenes de nuestros logros conscientes y nuestra evolución cultural, y toda ciudad contiene los medios que engendrarán su propia defunción.



1



2



3

1. Plano de Roma, manuscrito iluminado de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Hermanos Limbourg, c 1416, Francia.

2. El alcance celestial de los motivos verticales se yuxtapone a la prístina belleza del cielo iluminado por la luna. *City Night*, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre lienzo, 1926, Estados Unidos.

3. *Stadtbild Madrid*, de Gerhard Richter, óleo, 1968, Alemania.

Templo

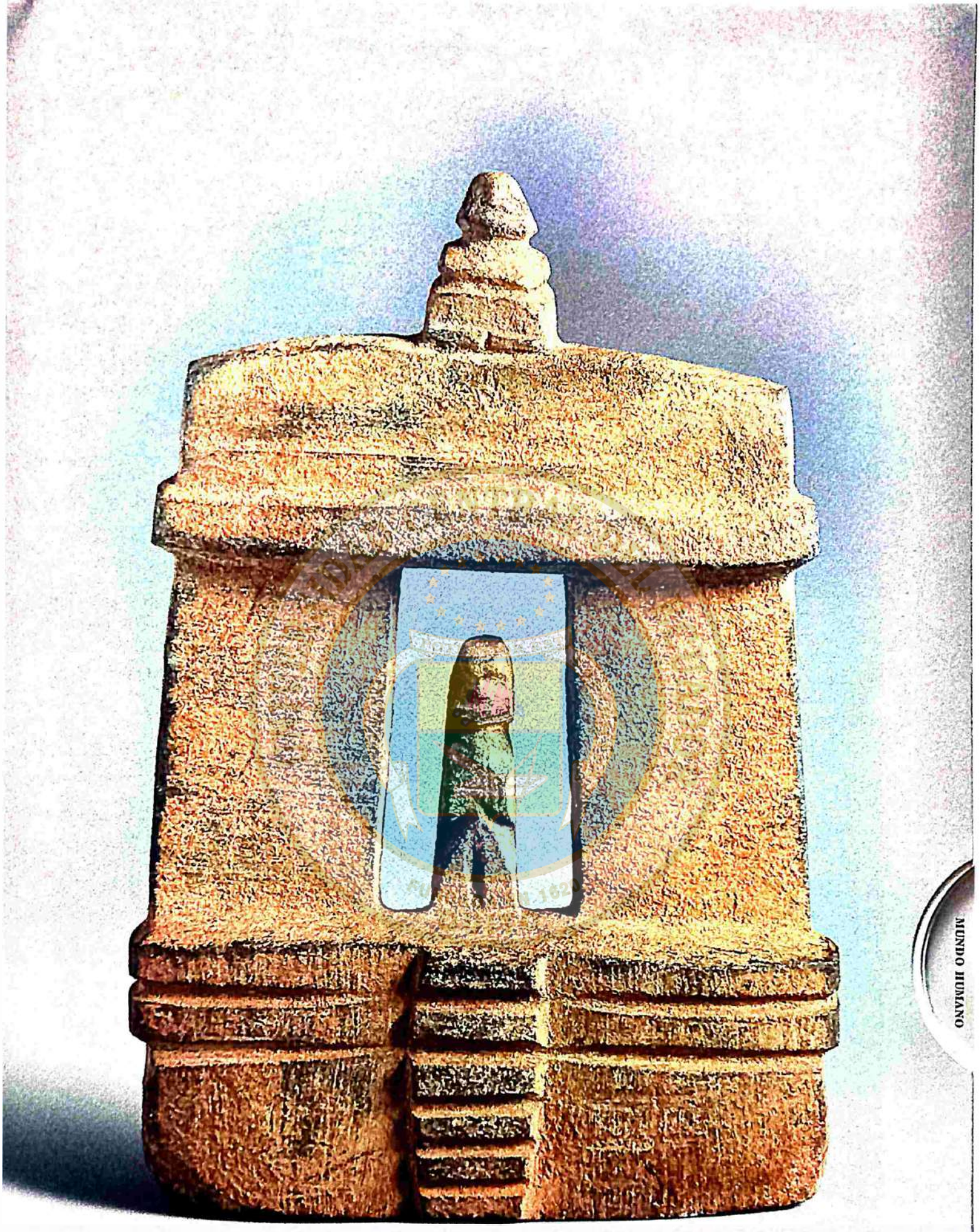
El templo es el lugar donde reside un dios, un altar separado del mundo secular, de ahí su nombre, que deriva del griego *temenos*, 'un reino aislado'. Desde los misteriosos círculos de Stonehenge hasta los elevados minaretes de una mezquita islámica, los templos han adoptado gran variedad de formas a lo largo de los tiempos. Sin embargo, la simple austeridad de esta diminuta escultura mexicana transmite a la perfección su simbolismo y significado universales. Es un humilde edificio que une la tierra y el cielo, con escalones que conducen a su entrada y un pináculo cónico en su tejado. La figura del umbral mantiene una actitud de profundo sosiego, tal vez con los brazos en posición de rezo. Su expresión es inescrutable, y se centra en una dimensión interior que nunca nos será revelada. A caballo entre los mundos superior e inferior, tal vez se esté comunicando con los dioses de cada uno de ellos. Equilibra las energías polares del mundo de los opuestos, perfectamente posicionado entre dos pilares. Está en el centro sagrado de su universo.

Aunque este icono proviene de una remota región del oeste de México, y fue tallado por una mano desconocida, su estructura vertical se encuentra en todo el mundo antiguo y medieval, y simboliza los tres aspectos del cosmos primario: inframundo, tierra y cielo. El templo original de Jerusalén estaba dividido en tres partes: la corte, que simboliza las regiones inferiores y el mar; el santuario, que representa la tierra, y la cámara interior rodeada de cortinas, también llamada la Santa entre las Santas, que simboliza el cielo. En el techo de los templos egipcios se pintaban estrellas y pájaros sagrados, mientras que las plantas parecían cobrar vida desde sus pilares tallados (Hall, 89). La característica fundamental de los templos paganos del norte de Europa era un árbol con su estructura triple de raíces, tronco y ramas, lo que parecen haber recordado siglos más tarde los constructores de las catedrales góticas, cuyas altas columnas y bóvedas en forma de abanico recuerdan a un denso bosque petrificado.

Sin embargo, los templos son mucho más que la residencia terrenal de una deidad y un modelo de orden universal. También son lugares de peregrinación, un viaje con forma de oración, que requiere la participación total de cuerpo, mente y alma. La visita a un templo puede afectarnos a los niveles más profundos, incluso aunque sepamos poco acerca de su contexto histórico. Algunos templos, como los de Mesoamérica (EoR, 14:388ss), podían construirse sobre colinas o montículos artificiales, lo que nos obliga a pensar en el significado del ascenso. En las iglesias europeas atravesamos tres fases: partimos de la nave, cruzamos el coro y subimos tres escalones hasta el altar, moviéndonos cada vez más lejos de la periferia hacia el santuario interior de nuestras vidas. En estas iglesias entramos por la puerta occidental y caminamos hacia el este, a la luz de una nueva mañana. Algunos altares orientales, entre ellos los las iglesias bizantinas, las mezquitas islámicas y los templos budistas, tienen domos que recuerdan la bóveda protectora del cielo, o pueden tener forma aovada, evocando la posibilidad de nuevos comienzos. Muchos templos, tanto orientales como occidentales, fueron construidos de acuerdo a los patrones de la geometría sagrada e irradian la armoniosa energía de un mándala tridimensional. Más allá de las diferencias culturales y religiosas, y del idioma o la época, un templo nos invita a la quietud dinámica que reposa en el corazón de un mundo cambiante y nos recuerda nuestro lugar dentro del divino orden de las cosas.

Hall, James. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art.* Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid, 1996.] / Jones, Julie, et al. *Houses for the Hereafter: Funerary Temples from Guerrero, Mexico.* Nueva York, 1987.

Este modelo de un templo precolombino fue tallado en una roca metamórfica verde, y no llega a los 13 cm de altura. Único de la región Guerrero de México, su diseño recuerda a los templos piramidales de los aztecas (Jones, 26).



Nicho

El cóncavo y resguardado lugar de reposo de este nicho ha sido diseñado para ser un refugio perfectamente adaptado a los contornos de la estatua u objeto que se va a colocar en su interior. Es un espacio especial, un hueco en el plano vertical, acorde a las dimensiones de su complemento idóneo. Es un símbolo del encaje perfecto, el lado femenino de la *conjunctiones mystica*, el ángulo receptivo de una potencial plenitud.

Como en el sustantivo femenino francés *(la niche)* derivado del verbo latino *nidicare* o 'anidar', se habla de crearse un nido o encontrar un nicho en la vida. Esta imaginería relacionada con los nidos era tan predominante como en las convenciones estéticas de la pintura paisajística china, donde se ilustraba el «encaje perfecto» entre el funcionario y erudito confuciano y su cargo público mediante golondrinas que anidan alegremente en sus pequeños nichos entre las extensas ramas del árbol gubernamental. A aquellos pájaros (funcionarios) que aún no habían hallado su nicho en la vida se los dibujaba en vuelo, buscando una rama de la burocracia adecuada en la que hacer su nido.

En la arquitectura de templos el nicho suele emplearse para interrumpir la neutralidad de la pared lisa de la basílica, dotándola de espacios decorativos o devocionales especiales. En el nicho, el objeto de veneración recibe un marco tridimensional que le confiere de forma literal y figurada profundidad y dimensión. En otras palabras, al consagrar un espacio separado para la figura u objeto devocional, dicho objeto adquiere un gran relieve y se torna tan profundo como el espacio sagrado que ocupa. Por paradójico que resulte, el efecto de la luz en este espacio sagrado es extraordinariamente eficaz, ya que en lugar de destacar la figura mediante un halo luminoso o aureola, la ausencia de luz del nicho siluetea de manera dramática el objeto de culto. El nicho devocional por excelencia es el mihrab musulmán, o nicho sagrado que mira a La Meca, que no alberga nada excepto la lámpara perpetuamente encendida con la luz de Alá. Esto se recoge en el Corán en los siguientes términos: «Su luz es como un nicho en el que se ha colocado una lámpara».

En el caso de la arquitectura abovedada, el nicho de la esquina proporciona la necesaria transición de la dura angulosidad de la base cuadrada a la expansión curvada de su elevado domo circular. Aquí, el nicho suaviza y curva los cuatro lados de las paredes inferiores de la estructura en la línea única unificadora del registro abovedado superior, lo que indica de nuevo la presencia de la unidad divina. Por ello, el potencial constructivo y simbólico del espacio negativo del nicho es paradójicamente poderoso. Cuanto más profundo es el espacio, más lo es su significado.

Por este motivo, la creación de nichos falsos era uno de los engaños favoritos de los pintores de trampantojos rococó del siglo XVIII, que conseguían engañar al ojo para que viera tres dimensiones en un plano bidimensional. Al dotar de sensación de profundidad a sus cuadros, no lograban crear «una ventana a la naturaleza», sino más bien un atisbo más profundo a su visión de un mundo idealizado.

En el centro de este nicho de oración islámico o mihrab está escrito que «mezquita es el hogar de toda persona piadosa». C 1354, Irán.

Claustro

Un claustro es un corredor cubierto anejo a una catedral o abadía, y está diseñado para proteger la reclusión de la vida monástica. Este ejemplo del siglo xv muestra los rasgos característicos de un claustro: una arcada cubierta con una columnata interior, a menudo rellena con tracería o cristal que se abre a un jardín cuadrangular. Las cuatro paredes del claustro esconden un jardín central, ajeno al mundo exterior, que suele contar con un pozo o un rosal en el centro para rememorar el jardín del Edén.

La vida en el claustro de monjes y monjas no solo era aislada, sino que también limitaba el ejercicio físico. Los arquitectos medievales incluyeron sabiamente estos espacios protegidos para caminar dentro de los recintos, de modo que unieran las funciones de la comunidad. El claustro suele estar pegado a la pared sur de la iglesia. Adjunta al pasillo oriental se encuentra una sala capitular (donde la comunidad se reunía para escuchar un capítulo de las Escrituras), tal vez una enfermería, un recibidor para mantener conversaciones (prohibidas en los demás lugares) y salas de trabajo y dormitorios. A lo largo del pasillo meridional podía encontrarse un lugar de reunión caldeado (o calefactorio), el refectorio para las comidas y las habitaciones de invitados. A lo largo del pasillo occidental había sótanos y almacenes, y en el septentrional, los amanuenses trabajaban en la biblioteca.

La persona enclaustrada puede elegir voluntariamente el aislamiento para concentrarse en el sosiego que de otra forma quedaría ahogado por el mundo exterior. La raíz latina de la palabra *claustro* —*claustrum*— significa un espacio cerrado con los rigores implícitos de la soledad. Sin embargo, no se trata de un laberinto ciego, ya que los pasillos del claustro dan a un área central soleada, que siempre ha de contemplarse como una imagen de la eternidad. Entre los cartujos, los monjes residen en cabañas separadas que se abren a un gran claustro común. Pero incluso ahí, cada monje cuida de su propio huerto cerrado, y cultiva los frutos de la privacidad voluntaria.

Caminar a lo largo de senderos ceremoniales es una antigua práctica en las tradiciones sagradas de todo el mundo. Mientras que el monje budista profundiza en su meditación dando vueltas lentamente alrededor de una estupa, la monja cristiana encuentra su centro espiritual reflejado en el laberinto que atraviesa la cripta de la catedral. Este ejercicio geométrico incluye al cuerpo en un patrón que, a través de la estructura cuadrada del claustro, reordena y refuerza el sentido de totalidad.

Se puede vivir enclaustrado fuera de un monasterio. La poetisa estadounidense Emily Dickinson se aislaba y recluía para componer sus poemas, e incluso se protegía de las visitas hablando con ellas tras una puerta entreabierta. Psicológicamente, el claustro refleja la dedicada circumambulación del propio centro interior transpersonal, con el fin de expandir la consciencia. Fueron muchos los que durante la Edad Media descubrieron que la vida enclaustrada era el recipiente que permitiría florecer su potencial; en la actualidad tienen su equivalente en los individuos que confieren una atención religiosa a su totalidad psíquica.

Sin embargo, el aspecto sombrío del claustro se conserva de manera sugerente en el moderno término *claustrofobia,* que deriva de la misma raíz. La existencia enclaustrada puede ser impuesta por las circunstancias o la cultura, sofocar la vida que se desea o representar una limitación defensiva de la consciencia por el miedo a las exigencias de la vida. Jung afirmaba que la *circumambulatio* era un engranaje activo de la psique y no una vía de escape a una inocencia paradisiaca que evita la tensión de los opuestos. La unidad en la multiplicidad que se manifiesta entonces como sí-mismo trascendente queda bellamente personificada en la imagen del jardín en el centro del «claustro» interior, tal vez lo que san Agustín pretendía decir con su admonición en la temprana Edad Media: «No salgas, permanece dentro: la verdad se halla en el interior».

The Cloisters, un ala del Metropolitan Museum de Nueva York, es principalmente una reconstrucción del convento francés del siglo xv de Trie-en-Bigorre. El carácter del claustro se ha conservado gracias a su alejado emplazamiento en la punta norte de Manhattan, mirando hacia el río Hudson.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM

Torre

Carente de entrada y de un horizonte visible, la enigmática visión de Chirico logra transmitir la esencia de la torre como construcción hecha por el hombre que se yergue hacia el cielo.

Zigurats, pirámides y estupas son torres antiguas creadas a imagen de la montaña cósmica. Se encuentran en el centro del mundo como expresión del deseo universal de reunirse con el cielo, como era al principio de los tiempos (EoR, 14:583). Los luba cuentan así la historia: el dios de las alturas y los humanos vivían juntos en el mismo pueblo. Finalmente, cansado de oír sus inacabables peleas, el Creador envió abajo a los humanos, a vivir en la tierra donde conocieron la enfermedad y la muerte. Un adivino les aconsejó que construyeran una torre para poder retornar al cielo y encontrar la inmortalidad. Se cree que la serie de torres redondas que se encuentran a lo largo del África meridional están relacionadas con los extendidos mitos relativos a las torres de esa región, buscando unir arriba y abajo (Willis, 273). Los chapiteles y minaretes de las iglesias también horadan los cielos en el centro de sus mundos espirituales.

Las recias paredes de las torres servían de fortaleza protectora que permitía descubrir a los enemigos a grandes distancias. Poco a poco, las ciudades crecieron alrededor de las torres, y todo lo que estuviera más allá se consideraba territorio salvaje. Simbólicamente, estas «torres de fuerza» se han convertido en las estructuras de la sociedad, cuyas organizaciones nos protegen del retorno al caos que parece siempre amenazar en la distancia. Los rascacielos de las ciudades modernas siguen siendo los orgullosos símbolos de la civilización, y permiten una concentración de personas, cultura y comercio. Sin embargo, a veces queremos llegar demasiado alto, buscando únicamente los falsos dioses del beneficio y de un progreso vacío. El relato bíblico de la torre de Babel advierte del *hibris* de querer construir demasiado cerca del cielo y de las consecuencias de ir más allá de las limitaciones humanas. La caída de las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York y los colapsos financieros pasados y presentes parecen hacerse eco misteriosamente de la antiquísima historia. La torre de la baraja de tarot es golpeada por el relámpago, aunque las chispas de fuego divino que caen parecen sugerir las semillas de una nueva vida creativa.

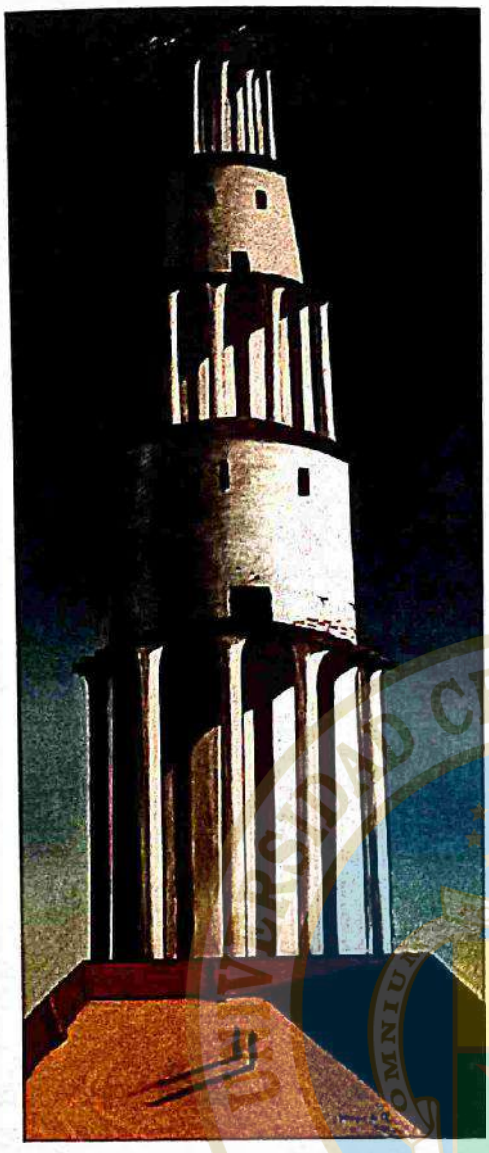
La forma erecta de la torre la convierte en un símbolo fálico obvio; su estructura vertical expresa jerarquías de los que están arriba y los que están abajo, de poderosos e impotentes. El interior de la torre evoca el recipiente femenino, donde las oscuras mazmorras inferiores, que antes albergaban a los parias encarcelados, parecen ser compensatorias. Algunas veces toda la estructura servía de prisión, como la Torre de Londres. Aquí el movimiento se torna hacia el interior, permitiendo también la reflexión y el estudio. Perder el contacto con la tierra, como vivir en una torre de marfil, ha llegado a significar aislamiento y ensimismamiento. En la historia de Amor y Psique, la heroína es capaz de completar su última y más difícil prueba aplicando aquellos aspectos de la torre que a veces son necesarios: poder ver a lo lejos, mantener distancia emocional y capacidad de discriminación (Neumann, 110-111). En muchos cuentos de hadas, la torre también juega un papel en las tribulaciones de la heroína. La joven o la princesa se encuentran aprisionadas en una torre, situada en medio de un bosque o de un territorio abandonado, asolado por la guerra. En este caso, la torre sugiere la necesidad de mirar hacia adelante de forma diferente, con una paciente resistencia en soledad, que puede percibirse como encarcelamiento. A lo largo de la vida, cuando el alma se siente empobrecida por nuestro deseo de alcanzar lo más alto, puede que tengamos que volver a aprender a hacer nuestra labor, mirando con humildad hacia dentro para buscar una torre en lo más profundo del bosque y esperar pacientemente nuevas visiones.

Neumann, Erich. *Amor and Psyche*. Princeton (Nueva Jersey), 1971. / Willis, Roy G. *World Mythology*. Nueva York, 1993.

1. *La gran torre*, de Giorgio de Chirico, óleo, 1913, Francia.

2. *La Torre*, de una baraja de tarot de A. E. Waite, dibujada por Pamela Coleman Smith.

3. Las aspiraciones de la humanidad sobrepasan su naturaleza en un edificio construido para alcanzar el cielo. *La torre de Babel*, de Pieter Bruegel el Viejo, óleo sobre tabla, 1563, Países Bajos.



1



2



3

Pilar/Columna

Sorprendentemente, tanto el antiguo templo ateniense como la casa africana del siglo xx usan la figura humana como pilar. También lo hace la catedral francesa medieval de Chartres. De las variadas formas arquitectónicas, el alto y esbelto pilar o columna es el que más se asemeja a las proporciones del cuerpo humano. «[El pilar] es una versión monumental de nuestra propia postura en el paisaje» (Lawlor, 84). En los edificios, las columnas son los soportes esenciales, la fuente de su estabilidad. Si están en peligro, lo está todo el edificio. Los pilares también son el eje vertical de una estructura y unen los diferentes niveles de un edificio. Y dentro del propio cuerpo, la espina dorsal, conocida, naturalmente, como *columna vertebral*, posee la misma función. Por ello, las columnas y pilares son símbolos de estabilidad básica y fuerza. Soportan el edificio, la organización (decimos de las personas que son «pilares de la comunidad») y el cuerpo.

Los pilares y columnas comparten una larga historia con nosotros, tanto desde el punto de vista simbólico como estructural. Esto es especialmente aplicable en el caso del pilar o fuste que se erige solo, a menudo como monumento. El pilar Djed del Antiguo Egipto (Djed es el jeroglífico que significa 'estabilidad') posee una historia particularmente sustanciosa. Se trataba originariamente de un símbolo de fertilidad, siempre relacionado con la energía fálica generadora (como otras columnas monumentales como el *lingam* hindú o la herma griega). El pilar Djed acabó convirtiéndose en símbolo del dios resucitado Osiris y se creía que era su columna vertebral. El inmenso pilar Djed se colocaba vertical durante el momento cúspide de la coronación de un nuevo rey, lo que sugiere el renacer del rey anterior y la «instauración de la estabilidad para el nuevo reinado y para el propio cosmos» (Wilkinson, 165).

El pilar erecto también simboliza una embestida hacia los cielos, el reino del espíritu. Incluso los propios dioses han sido imaginados de esta forma: el Yaveh del Antiguo Testamento guió a los israelitas fuera de Egipto adoptando la forma de un pilar de nubes durante el día y uno de fuego en la noche (Éxodo, 13:21-22). O el dios hindú Siva, representado como «pilar cósmico de fuego que se extiende entre el cielo y la tierra». Las primeras imágenes de Buda lo muestran como un pilar, mucho antes de que fuera representado con forma humana. El pilar tambien sirve para elevar cosas sagradas por encima de la realidad cotidiana. El capitel de los pilares se usaba como altar de sacrificios. Los santos ascetas de los pilares de los siglos v a xii en Siria y Palestina vivían durante años en diminutas plataformas sobre pilares, sin bajar nunca al suelo.

Probablemente, el origen de la imagen del pilar yace en la experiencia de la humanidad con los grandes árboles, su abrumadora altura, larga vida, gran fuerza, suenraizamiento en la tierra y aparente alcance del cielo. De esta forma, el pilar se relaciona de manera simbólica con el mundo arbóreo, el eje simbólico que conecta la tierra y el cielo, y permite viajar entre los dos reinos.

Lawlor, Anthony. ***The Temple in the House: Finding the Sacred in Everyday Architecture.*** Nueva York, 1994. / Wilkinson, Richard H. ***Reading Egyptian Art.*** Londres, 1992. [Trad. esp.: ***Cómo leer el arte egipcio.*** Barcelona, 2004.]



1



2

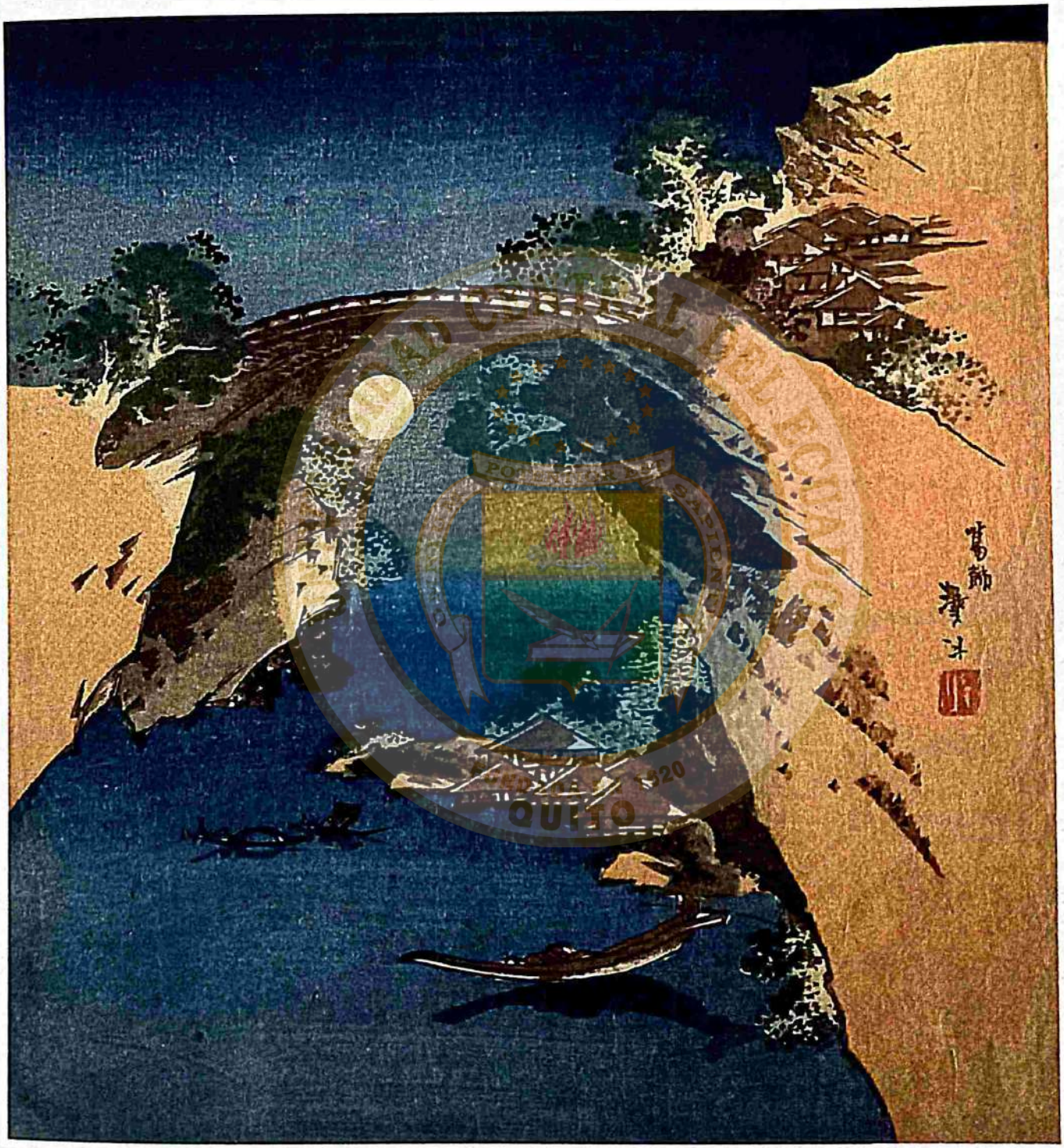
1. Estas seis cariátides, exquisitamente talladas, llevan dos mil quinientos años soportando el peso del techo del pórtico de un pequeño templo griego en la Acrópolis.

2. Este pilar tallado en madera se encontraba en el siglo XX en la casa de un rey yoruba en África occidental, mostrando al rey sentado, a su monumental primera esposa y al resto de esposas y sirvientes soportando el techo de la veranda. Olowe de Ise (f. 1938).

Puente

Como si se arqueara sobre la luna naciente, un puente conecta las escarpadas rocas de ambos lados de un río, relacionando así grupos de cabañas, barcas de pesca y naturaleza majestuosa. El puente es estructura y camino, algo que une los lados opuestos de un paisaje, a menudo separados por un vacío. Este último puede adoptar varias formas, como las profundidades de un río, lago o cascada, o una grieta en la tierra, o bien la distancia entre dos personas, debida a diferencias en el lenguaje, la personalidad o sus objetivos, la ruptura mítica entre el cielo y la tierra, lo consciente y lo inconsciente, el tiempo y la eternidad. Para los antiguos, un río o su equivalente representaban una división natural, una frontera por designio divino que separaba territorios en posesión de fuerzas diferentes. Construir un puente era algo contra natura, que requería sacrificios para los espíritus y deidades locales. El puente aún implica la potencia de la transgresión y el abismo. A pesar de su anclaje, parece suspendido, puede caer y se asocia a ahorcamientos y suicidios. El tema del «puente peligroso» está ampliamente extendido. Solo los dioses pueden cruzar el puente del arco iris, y los humanos deben pasar por debajo. En las tradiciones chamánicas, el chamán iniciado, maestro de la muerte y recuperador del alma, es el único que puede cruzar el puente al mundo de los espíritus y retornar a un cuerpo humano. En los romances medievales, el puente levadizo del castillo mágico conduce a peligros mortales que ponen a prueba la virtud del caballero. El islamismo, hinduismo, cristianismo y zoroastrismo presentan variedades del puente al paraíso. Las vidas ejemplares en la fe o los sacrificios hacen que uno sea digno de cruzar a salvo; aquellos que no son dignos caen al infierno o en las manos del Maligno. Aparentemente, la psique apoya la separación de lo consciente y lo inconsciente, pero también crea puentes que les permite relacionarse de manera creativa. El yo, reticente a sacrificar las defensas que con tanto esfuerzo ha ganado y temeroso de los peligros del vacío, suele mirar ese puente con cautela. Sin embargo, la psique ofrece su guía para cruzarlo: proyecciones inconscientes que orientan la libido hacia metas conscientes, sueños que iluminan el trasfondo de la experiencia interior y los eventos exteriores, la naturaleza lunar del sentimiento que convierte opuestos desiguales en correspondencia y paridad.

FUNDADA EN 1620 QUITO



El puente de los monos, detalle, de Katsushika Taito II, xilografía, c 1833, Japón.

Túnel

Emergiendo de la densa oscuridad de un túnel, las blancas líneas de la vía del tren se curvan hacia una abertura y desaparecen en una explosión de luz diurna, la proverbial «luz al final del túnel». Esta experiencia de inmersión dramática en la oscuridad y reentrada en la luz evoca el arduo pasaje de tribulaciones previo a la resolución, la desesperación anterior a la esperanza y el canal del nacimiento a la vida y a la ultratumba.

El primer túnel hecho por el hombre del que se tiene constancia se construyó en Babilonia hace unos cuatro mil años, bajo el río Éufrates. Los avances tecnológicos han asociado el túnel con las ambiciosas madrigueras del ser humano, a menudo subterráneas o submarinas, para crear conductos a través de los que mover sus vehículos, aguas residuales y recursos líquidos. Sin embargo, incontables especies animales, desde la hormiga hasta el topo, han precedido a los humanos a la hora de crear túneles y madrigueras: un resguardado hogar o almacén oculto, un refugio de los predadores o una trampa para presas. *Túnel (tunnel)* deriva etimológicamente de la palabra del inglés medio *tonel,* una red con forma de tubo, emparentado con *tonn,* 'piel' o 'cuero', y el vocablo latino *tondere,* 'esquilar', 'afeitar' o 'podar'. Por tanto, el túnel es un pasaje a través de algo grande, enredado o denso, ya sea una montaña o el lanudo manto de una oveja, o un complejo psicológico que obstruye el movimiento de la libido. Los ritos sanatorios e iniciáticos a veces incluían el tirar de un individuo a través de la piel arrancada a un animal sacrificado, como símbolo de muerte y renacimiento. En los relatos de experiencias cercanas a la muerte, muchos han descrito cómo fueron arrastrados por un túnel oscuro, a veces a gran velocidad. Intuyendo la naturaleza simbólica del túnel como «cuerpo» animal o caja torácica arqueada, que simboliza la misteriosa vitalidad de la psique, los inuit de Tikigak construyen sus iglúes con un túnel de entrada subterráneo articulado con las costillas, mandíbulas, vértebras y escápulas de ballenas. Refugio de las tormentas, trampa de frío y almacén para carne, también era un espacio transicional donde podían producirse muertes, nacimientos, peligros, iniciaciones y transformaciones chamánicas (Lowenstein, 30ss).

El túnel como *transitus* numinoso se emplea en películas, libros y arte para simbolizar regresiones o progresiones en potentes dimensiones psíquicas como el «tiempo de sueño» de los aborígenes, universos paralelos, pasado o futuro. Atraídos por una misteriosa corriente de aire, los exploradores de cavernas han cavado túneles a cuatro patas, literalmente, adentrándose en el interior de rocas que han revelado asombrosas galerías de arte cavernícola prehistórico. Pero, aunque el túnel ofrece la esperanza de un exitoso tránsito dentro y fuera, su naturaleza comprimida también asume posibilidades fóbicas como el ahogamiento, el parto de mortinatos, atascarse o perderse. Medio para intentar escapar de cualquier tipo de cautiverio, el túnel posee sus propios peligros. Los pozos, los pozos de mina y las alcantarillas infestadas de ratas son tipos de túneles. Los túneles pueden magnificar, acallar o fusionar estímulos, desorientar y ser claustrofóbicos, evocar un estrechamiento en la visión o la terrorífica confusión mental de la demencia, amnesia o estados de fuga. Sin embargo, el túnel atestigua el impulso instintivo de crear un camino hacia dentro, por debajo y a través; de penetrar, cavar y tal vez unir los reinos opuestos de la experiencia y el potencial.

Lowenstein, Tom. *Ancient Land, Sacred Whales.* Nueva York, 1994.

La luz al final del túnel.
Fotografía.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MUNDO HUMANO

Calle

El cuadro de 1914 de Giorgio de Chirico, *El misterio y melancolía de una calle,* nos sorprende por su ausencia de gente. En su lugar, las únicas figuras de la calle son sombras alargadas y una niña jugando con un aro. La posibilidad de la soledad en este sombrío retazo de humanidad confiere al cuadro su resonancia. Aquí, la calle se representa como una aglomeración de edificios, todos mostrando una uniformidad infinita, alterada solo por la jugadora solitaria, un encuentro enigmático de la realidad cotidiana y la vida psicosomática interior.

Las calles son el sistema circulatorio de ciudades y pueblos. Regulan el tráfico, dan acceso y organizan el ordenado flujo de la vida. A menudo evolucionadas a partir de un sendero, las calles suelen ser el primer componente de la planificación urbanística, teniendo en cuenta el potencial comercial, el tráfico y la presencia estable de residentes. Según Jane Jacobs, una buena calle urbana logra el correcto equilibrio entre la determinación de la intimidad y el deseo de diferentes grados de contacto (Jacobs, 59). Bordeadas por aceras y edificios donde la gente compra, vive y se encuentra, las calles representan la intersección de nuestros compromisos domésticos y comunales, un lugar donde las funciones prácticas y rutinarias reciben el vigor de lo fortuito. Como tales, transmiten la espontaneidad de lo inesperado, así como las familiares rutas de la cultura colectiva, incluyendo sordidez, crimen, industria, aprendizaje y romance. Las mal iluminadas y aisladas calles de los sueños y la realidad son lugares donde todo puede pasar.

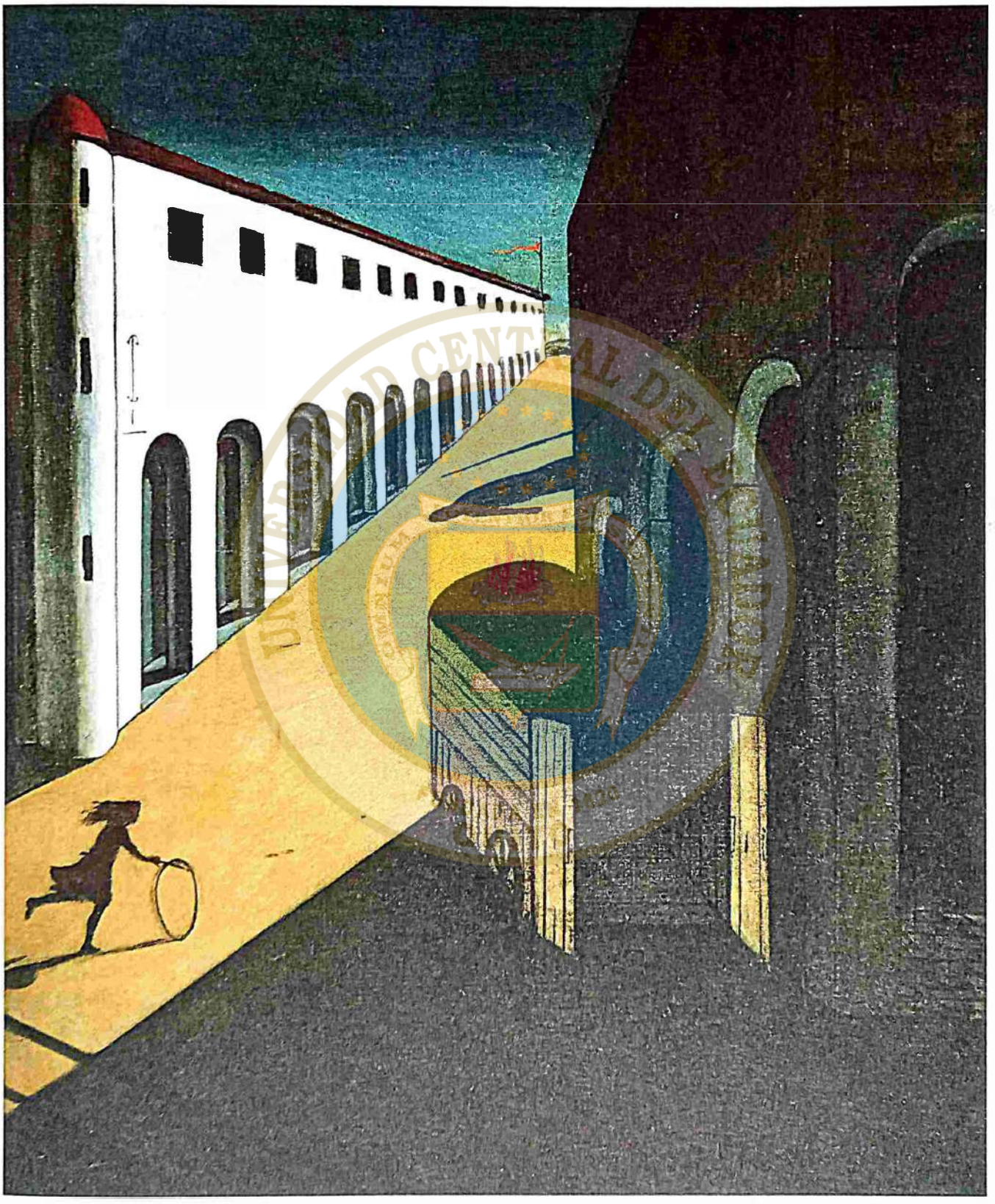
El carácter de una calle puede cambiar radicalmente de una época a otra en cuanto a la etnia predominante de sus residentes, su estatus económico y social, sus tiendas y negocios. Las canciones de cuna preservan el recuerdo de antiguas calles: centros de actividad donde los coches de caballos empujaban a los peatones y los vendedores pregonaban sus mercancías. Como dijo Baudelaire, «las calles de una ciudad proporcionan un punto de vista desde el cual observar el tráfico de la historia». De la misma forma, evocan visceralmente la historia personal del individuo en su detallado devenir.

Pero, aunque la calle pueda reverberar con un marcado sentimiento de pertenencia, la imagen también trasmite una oposición al hecho de tener un hogar. Los que no lo tienen, «están en la calle», haciendo en ella su tosca morada temporal. Las calles son el lugar donde parias y granujas interactúan furtivamente con la sociedad que los deja de lado, los que «conocen las calles», que saben cómo enfrentarse a la peligrosa jungla urbana y sobrevivir. Las calles son los lugares donde actúan los criminales y los fugitivos se esconden o son acechados. Las bandas callejeras enfrentadas convierten sus territorios en zonas violentas donde la «casualidad» es una amenaza. La «voz de la calle», una opinión popular o creencia compartida, puede poseer el impulso de un cambio revolucionario.

Al igual que el «misterio» y «melancolía» de la calle de Chirico, la simbología de una calle suele ser ambigua. La calle de nuestra infancia puede evocar un sentido de seguridad y limitación, del «camino» de aquí a allá, o un callejón muerto a ninguna parte. Una calle puede unir a las personas, o separar a los que viven en un lado de los que viven al otro. Pero, así como el carácter de la calle queda determinado por los caprichos de la naturaleza y la vida humana que fluye a través y alrededor de ella, a su vez, la monotonía y sorpresas de esta moldean, determinan y transforman las vidas de los que la cruzan.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life, and Other Essays.* Londres, 1964. / Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities.* Nueva York, 1993. [Trad. esp.: *Muerte y vida de las grandes ciudades.* Barcelona, 1973.]

Muestra de un mundo sorprendentemente alienado, allí donde normalmente esperamos las distracciones e interacciones de la vida diaria. *El misterio y melancolía de una calle,* de Giorgio de Chirico, óleo sobre lienzo, 1914, Francia.



Escuela

El irónico título de la representación de Peter Tillberg de un aula de escuela primaria en Suecia expresa la tensión entre las expectativas colectivas impuestas y los caprichos de la individualidad. Es una clase que podría aparecerse en nuestros sueños. Las lámparas redondas del techo cuelgan como globos estáticos, los dibujos están clavados ordenadamente en el tablón de anuncios, los pupitres se alinean en hileras perfectas. Ensombrecido bajo la tenue luz de un día nublado, el espíritu del aprendizaje parece subyugar a los jóvenes escolares, que parecen pequeños cautivos de su orden y regimentación. Pocos eventos de la experiencia humana invitan a tal magnitud de caos de sentimientos, memorias, bendiciones y maldiciones como la escuela, ya que una buena parte de nuestra identidad está ligada a ella. La escuela evoca preciadas oportunidades de aprendizaje, equivalentes a libertad, clase y potencial creativo. La escuela es instrucción, literalmente, la «edificación» de un corpus de conocimiento que a su vez contribuye a la estructuración de la consciencia y la adaptación. De raíces latinas y griegas, el término inglés *school* ('escuela') implicaba un «tiempo de ocio» para la discusión, debate o disertación, e igual que el *gymnasium* griego, cuyo fin era el entrenamiento y ejercicio del cuerpo, contribuía a la formación de una vida virtuosa. Si embargo, la escuela también implica toda una serie de «lecciones» involuntarias sobre autoridad, estructuras, agresión, competición, logros, autoimagen y autoestima. En otras épocas, a algunos se les prohibía incluso la entrada a la escuela: mujeres, esclavos, minorías étnicas y pobres, que quedaban asignados de este modo a un estatus social inferior. Novelas, autobiografías y artículos periodísticos asocian la escuela no solo con un fértil intercambio de ideas, sino también con chivos expiatorios, violaciones sexuales, racismo, sexismo y violencia gratuita. La psique explota la resonancia de la escuela. En sueños, nos encontramos de vuelta a la primaria, sufriendo ansiedad por no haber acabado los deberes o por un examen, deambulando por pasillos o aulas desconocidos. O todo lo contrario, nos guían los espíritus de venerables maestros, recibimos galardones académicos o vencemos al matón de la clase. Estos retornos y regresiones subliminales iluminan puntos de bloqueo del desarrollo que ahora sí tienen capacidad de movimiento, o antiguos conflictos de identidad no resueltos que se manifiestan bajo nuevas apariencias. Revelan el valor de nuestra búsqueda de nuevas vías de exploración para la necesaria expansión de mundos interiores y exteriores. Nos hacen ser conscientes de las lagunas en nuestra capacidad para entendernos a nosotros mismos que requieren periodos de escolarización interna, a niveles a veces dolorosamente elementales. De manera simbólica, la escuela expresa muchas cosas sobre nuestra relación con el aprendizaje y sobre cómo el conocimiento, de todo tipo, puede promover la integridad o arruinarla.



¿Querrías ser provechoso, querido?, de Peter Tillberg, óleo, 1972, Suecia.

Prisión

Al igual que muchos de sus contemporáneos de finales del siglo XIX, Redon retrató el encarcelamiento existencial del individuo. Su convicto de ojos vacuos es una figura tan comprimida por la muerte del significado que se ha convertido en poco menos que una momia. Los barrotes de la prisión, imitando el marco de una ventana, solo sirven para enfatizar la solitaria insularidad del prisionero.

Pocas cosas engendran tanto miedo como la idea de la prisión o tanta miseria como su materialización, ya que los seres vivos, desde que salen de su semilla, huevo o útero, buscan la libertad de forma innata. Prisión (del latín *praehendere*, 'aprehender, capturar') significa estar confinado, en un sentido radical, y a veces definitivo, sin esperanza de liberación. Y casi cualquier cosa puede tornarse una prisión. Cualquier cosa que nos atrapa, nos detiene, ya sea por medio del deseo, impulso o fascinación. Los foráneos pueden sentirse reprimidos por el desdeñoso escrutinio de un Estado represivo, y también nos sentimos aprisionados por fuerzas intransigentes e incomprensibles. Nos encarcelamos nosotros mismos con decisiones que están involuntariamente arraigadas en miedos einhibiciones coercitivas. Muchos consideranel cuerpo una prisión, por los impedimentos que presenta en comparación con los vuelos, aparentemente libres, del intelecto. El agnosticismo creía que la luminosa *anima mundi*, o 'alma del mundo', estaba atrapada en la materia. La alquimia representaba a Saturno como el gobernador de la prisión en la que Sulfuro, el espíritu de la voluntad y la compulsión, estaba atrapado. Saturno se asocia al plomo, al frío y a la época más oscura del año, implicando el peso de las circunstancias limitantes quepone grilletes a nuestras elevadas aspiraciones.

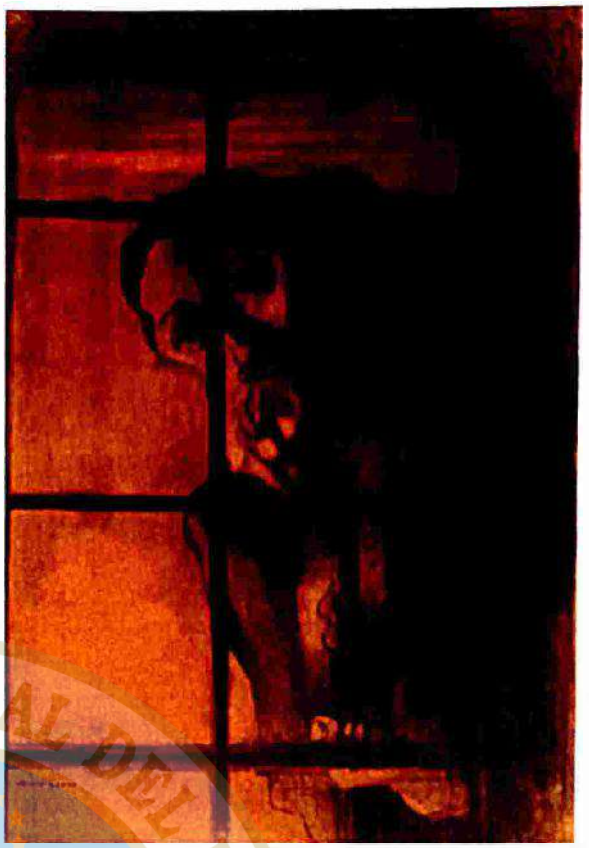
En el sentido más literal, la prisión representa el castigo de los actos criminales, y la protección de la sociedad al contener tendencias destructivas. Soñar con una cárcel es muy revelador. Una responsabilidad que el soñador está evadiendo, por ejemplo, o repetidas ofensas contra la integridad del sí-mismo. O paradójicamente, la experiencia de la consciencia siendo abarcada por la enormidad del sí-mismo. Similar a la *nigredo*, un retiro encapsulado o un periodo forzoso de reflexión pueden parecer una prisión, como refleja Van Gogh en su cuadro de un corro carcelario en el que se sitúa él mismo en el centro, hecho durante su estancia en el hospital mental de Saint-Rémy.

El nivel más desolador del simbolismo carcelario es nada menos que la constricción del alma, no solo mediante encarcelamiento, sino también mediante degradación, violación y arresto ilícito. La historia nos ofrece un sinfín de ejemplos. «Si se confina a personas sin luz, olores, sonido o cualquier referencia fija de tiempo y lugar, se puede conseguir que se vengan totalmente abajo», observó un historiador acerca de los experimentos sobre técnicas de interrogación de la prisión secreta de la CIA(Mayer, 51). El poeta sueco Tomas Tranströmer describe la monotonía mortal de una prisión para delincuentes juveniles: «Más ruido del necesario / solo para conseguir / que el tiempo se mueva» (Tranströmer, 45). Y Rilke escribe sobre la angustia de la pantera enjaulada: «Es como si hubiera mil barras / y detrás de las barras ningún mundo hubiese» (Rilke, 25).

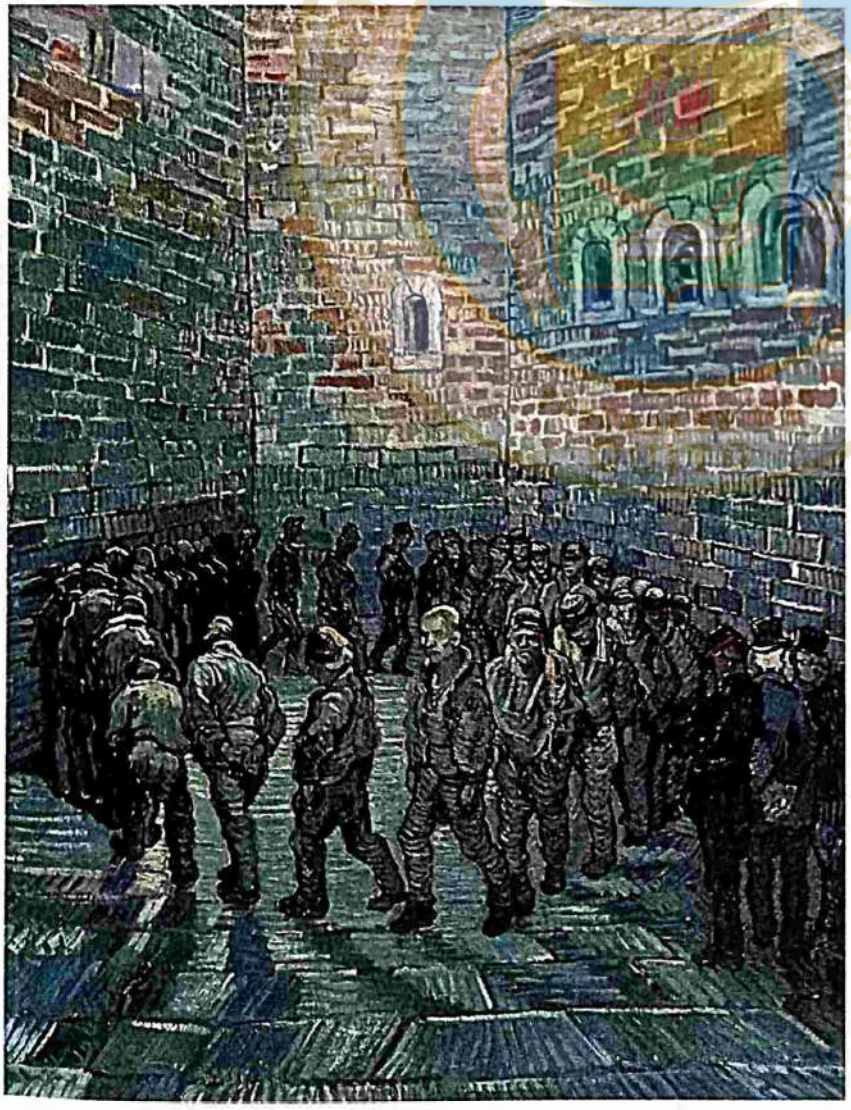
Mayer, Jane. *A Reporter at Large: «The Black Sites», The New Yorker*, 13 de agosto de 2007. / Rilke, Rainer Maria. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*. Nueva York, 1989. / Tralbaut, Marc Edo. *Vincent van Gogh*. Nueva York, 1981. / Tranströmer, Tomas. *The Great Enigma: New Collected Poems*. Nueva York, 2006.

1. *El acusado*, de Odilon Redon, carboncillo sobre papel, 1881, Francia.

2. Cuadro pintado basándose en un grabado de Doré en el asilo de Saint-Rémy, donde van Gogh permaneció durante los últimos años de su vida. La cara del prisionero central, que mira hacia el espectador, es la del propio artista (Tralbaut). *El paseo de los prisioneros*, de Vincent van Gogh, óleo, 1890, Francia.



1



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Color

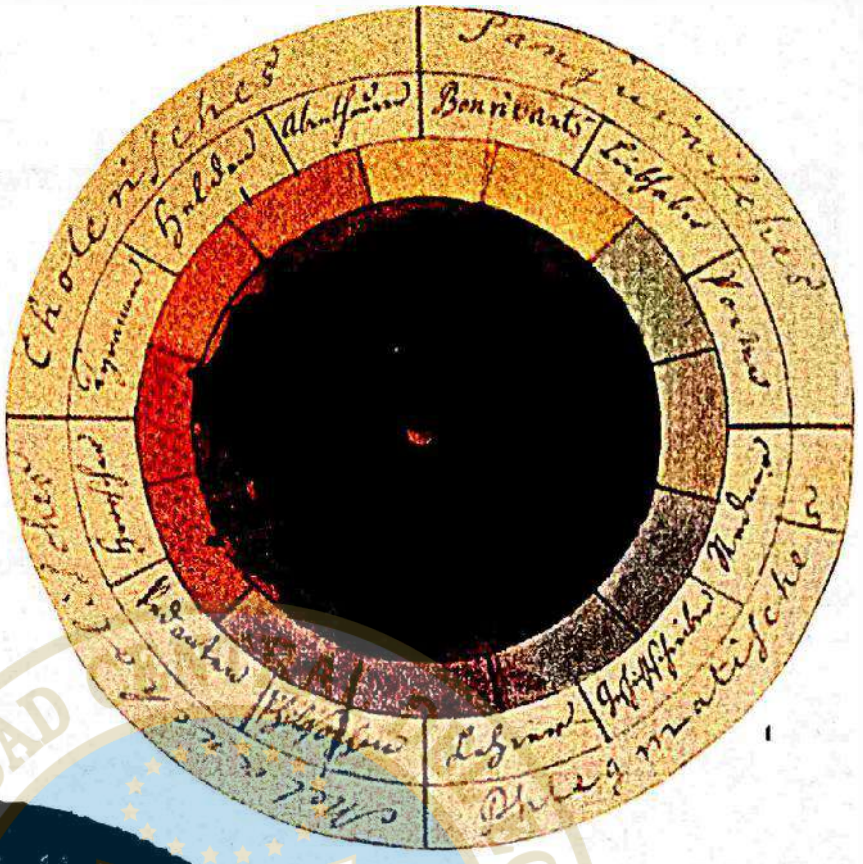
La imaginación ha elaborado fantasías alrededor de la evolución de la ciencia del color, desde las mezclas aristotélicas de los tonos elementales a la manera en que Newton descompuso un rayo de sol en el espectro de los siete colores primarios mediante un prisma y la insistencia de Goethe en la importancia de los matices. Los colores trasmiten sentimientos, relaciones y contrastes, dramas y tensiones, la naturaleza de la materia y sus procesos y transmutaciones. Los colores definen, diferencian y mezclan. Aunque el color es una forma de expresión, en su origen evolucionó como factor de supervivencia. La retina cuenta con millones de células fotosensibles con diferente sensibilidad cromática. Los colores nos informan sobre el clima y las estaciones y cuándo los vegetales están maduros y comestibles. Indican la posibilidad de apareamiento y la presencia de presas o predadores. La coloración protectora permite a algunos animales volverse invisibles, y a otros llamativos. Algunas flores y marcas florales atraen a determinados insectos y pájaros, estimulando y orquestando la polinización. La mayoría de los mamíferos son daltónicos, pero la visión daltónica percibe con mayor precisión diferentes texturas y camuflaje. Durante la Segunda Guerra Mundial, la RAF usaba pilotos daltónicos en vuelos de reconocimiento porque podían detectar campamentos y vehículos camuflados (Ball, 74).

La alquimia situó los colores en el mismo centro del *opus*. Paradójicamente, la amargura de la vida era lo que producía los colores, un «veneno» que teñía. De este modo los alquimistas querían decir que la masa caótica de los afectos de la personalidad, deseos incumplidos, impurezas morales y desengaños entraba en ignición y se quemaba en el proceso de entendimiento de uno mismo. El residuo, imaginado como sal blanca o ceniza, representaba los restos corrosivos de estos beligerantes elementos y el espíritu hermético liberado de la transformación que los diferenciaba y sintetizaba en un espectro unificado de los «colores» o cualidades del alma (OC, 14:I, 115ss). La bienvenida aparición de los colores tomó la forma del iridiscente amanecer, la cola del avestruz, el arco iris o el lirio. La alquimia china asocia determinados colores con estaciones, elementos y direcciones que orientan intuitivamente al adepto en su camino. La alquimia occidental asignó tres (a veces cuatro) colores a los estadios del proceso: la *nigredo* o ennegrecimiento, que sugería la materia «a oscuras»; la *albedo*, o blanqueado, un estado de reflexión introvertida que llevaba a la consciencia a descubrir lo que había estado oculto; la *citrinitas*, o amarilleado, y la *rubedo*, o enrojecimiento, estos últimos relacionados con la aplicación de la percepción interior a la vida corpórea.

Los misterios del color no están resueltos. Sin embargo, se ha avanzado mucho desde que Maxwell descubriera en el siglo XIX que la luz es un campo electromagnético vibratorio cuyas frecuencias aumentan del extremo infrarrojo al ultravioleta del espectro lumínico. El juego de luces tiene varias formas de generar colores. La pigmentación de los objetos está hecha de compuestos químicos cuyas frecuencias lumínicas reflejan en lugar de absorber, dotando al objeto de un color específico (Murphy, 20). Las moléculas de aire de la atmósfera terrestre dispersan más las ondas cortas de la luz visible (violeta, añil y azul) que las largas (verde, amarillo y rojo), y por eso el cielo es azul (ibíd., 90). La interferencia de la luz producida por las escamas y surcos submicroscópicos y superpuestos de alas y plumas crea los vívidos colores de polillas, mariposas y pájaros (ibíd., 78). Las impurezas presentes en «metales de transición» coloreados como el cromo o el cobre transforman ciertos metales incoloros en maravillosos zafiros, rubíes y esmeraldas (Ball, 69). La clorofila aporta tonalidades verdosas a las plantas, pero se descompone en otoño. Los pigmentos carotenoides de algunos vegetales, flores y hojas quedan así desenmascarados, lo que produce los amarillos dorados, rojos y naranjas de la cosecha (ibíd., 70).

El color es una respuesta neural, una reacción bioquímica y un fenómeno psicológico, y también se relaciona con las complejidades de la cultura y el lenguaje (Olin, 1). El color nos afecta, y resuena en nuestra memoria, instintos, cuerpo y sentidos. Los artistas crean e inventan colores estéticamente, aportándonos los pigmentos de la realidad sensorial, así como los tonos de las dimensiones invisibles. La alquimia apuntaba que el mítico «pintor de todos los colores» era nada menos que Mercurio, la luz reveladora de la naturaleza y el auténtico espíritu del *opus*.

Ball, Philip. «Seeing Red», *Natural History*, marzo de 2002. / Murphy, Pat y Paul Doherty. *The Color of Nature*. San Francisco, 1996. / Olin, Dirk. «The Way We Live Now: Crash Course; Color Cognition», *The New York Times*, 30 de noviembre de 2003.



1



2

1. Los poetas alemanes Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller colaboraron en esta versión del círculo cromático de Goethe. Las cuatro categorías del temperamento humano se corresponden con cada uno de los cuadrantes. *Rosa de los humores*, pintura, 1799, Alemania.

2. Los cambios en el color de la materia en el alambique expresaban simbólicamente los estadios u «operaciones» de la obra alquímica. Ilustración del texto de alquimia *Aurora consurgens*, finales del siglo XIV-principios del XV, Alemania.

UNIVERSIDAD CUADOR POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM

Rojo

Si el color es la música de los ojos (Portmann, 158), entonces el rojo sería el sonido de las trompetas (Theroux, 161). Concretamente, en los humanos el rojo se evoca por la energía radiante de longitudes de onda específicas que aumentan el tono muscular, la presión sanguínea y el ritmo respiratorio. Para algunos animales es sexualmente excitante. Estos efectos se producen también en humanos y animales ciegos, así que el rojo no es solo una experiencia visual, sino más bien algo similar a un baño (Portmann, 138ss).

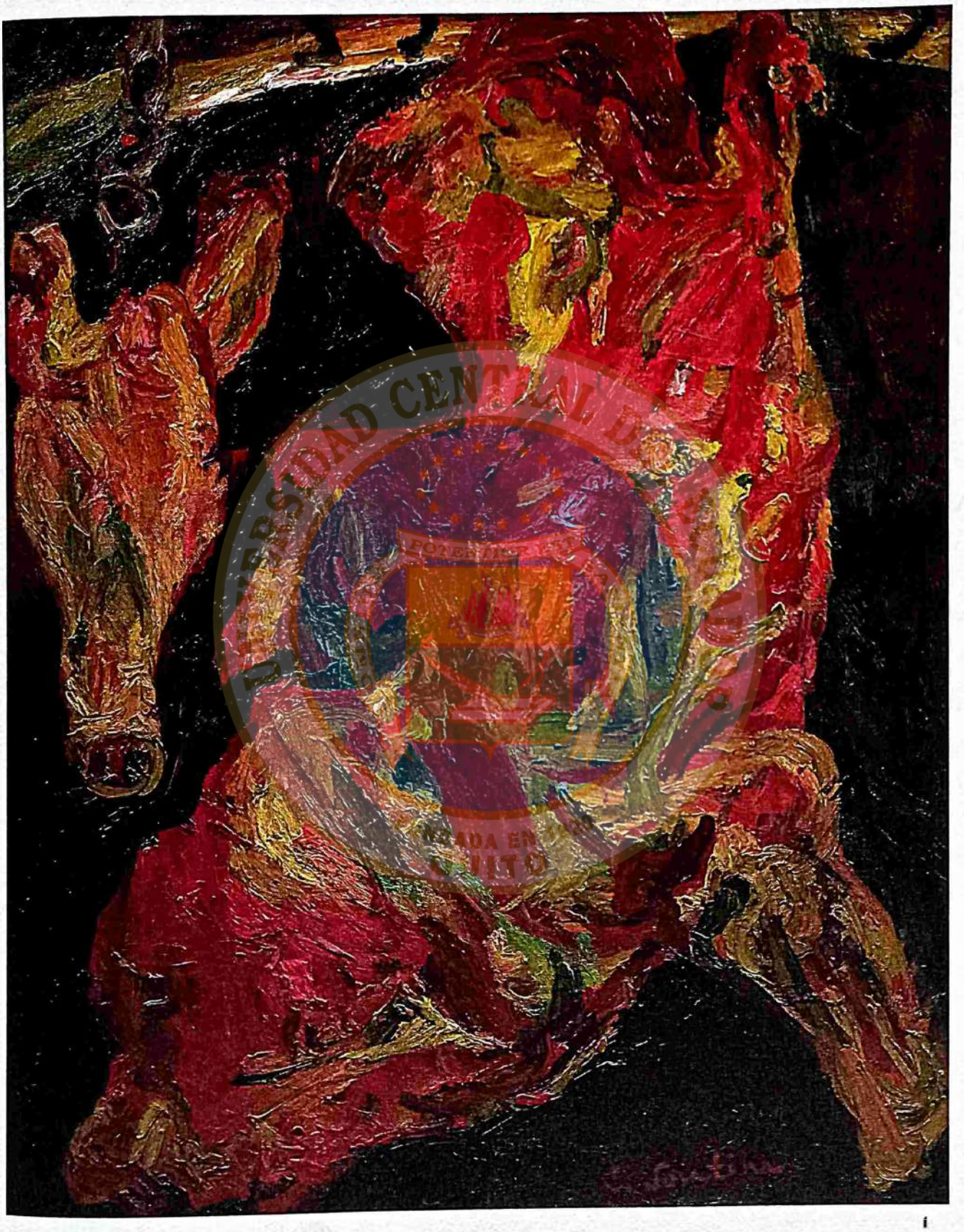
En el plano simbólico, el rojo es el color de la vida. En el fondo, representa la relación humana con la sangre y el fuego. Para el pensamiento primitivo la sangre era la vida; cuando esta abandonaba el cuerpo, se llevaba la vida consigo (Edinger, 1992:227). Al mismo tiempo, el rojo flujo de sangre era una señal de peligro. El brillo del fuego era nuestra mayor comodidad y protección, pero fuera de control se convertía en una amenaza de aniquilación. El rojo nos atrae, trasmitiendo vitalidad, calor, excitación, pasión, pero también avisa del peligro, llama la atención y dice: «¡Alto!». En China y en la Europa de la Edad de Piedra seenterraba pigmento rojo con los huesos de los muertos para la renovación de la vida (Portmann, 140).

El rojo se encuentra en el centro de las imágenes de la libido —energía vital—, ya sea pasión sexual o agresión y rabia. El provocativo vestido rojo, la toga escarlata de la Puta de Babilonia, la letra escarlata (de adulterio), los corazones rojos en San Valentín, el Barrio Rojo..., todos pulsan la cuerda de lo sexual. Pero también «vemos rojo» cuando nos enfurecemos y relacionamos el planeta rojo, Marte, con el dios de la guerra. En África, el guerrero tiene los ojos rojos (Portmann, 64), al igual que las vengativas Erinias griegas. El rojo simboliza asesinatos, anarquía y guerra, energía feroz y destrucción.

En la antigua Roma, el rojo significaba guerra y llamada a las armas. Hasta 1600, en las batallas europeas se portaba la bandera roja en señal de desafío (Barnhart, 644). En tiempos más recientes, los activistas revolucionarios son los rojos.

Para muchas culturas, el rojo se asocia con una intensidad feroz, ardor, arrojo, valentía, que puede tornarse en furia y crueldad. Este aspecto del rojo se expresa en el simbolismo africano tanto por el color como por la idea del *nyama*, la fuerza potencial en todas las cosas y en el cuerpo de todos los seres, especialmente en la sangre. Esta potente energía llena a los que la presencian de asombro y temor (Portmann, 64). El rojo era el color del azufre de los alquimistas, la ardiente energía de los deseos humanos.

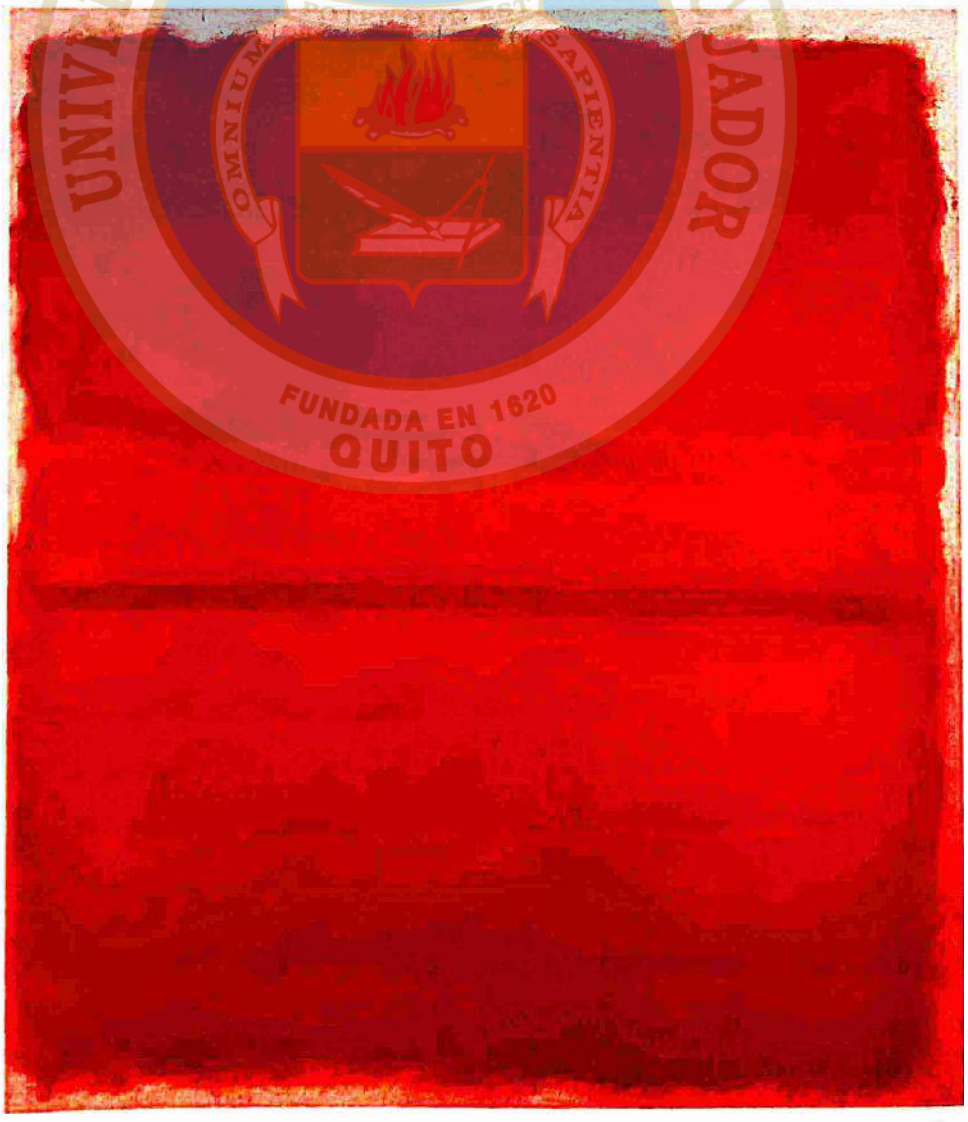
1. La imagen roja de Chaim Soutine muestra el conflicto entre el alimento dador de vida y la muerte sangrienta. *Side of Beef and Calf's Head*, óleo sobre lienzo, c 1925, Francia.



La volcánica energía del rojo se siente de forma tan amplia que incluso se ha llegado a relacionar el pelo rojo con mal carácter, irascibilidad y temperamento colérico. Siguiendo el principio de que lo similar resguarda de lo similar, un lazo rojo sobre el umbral o un lunar rojo pintado en la frente protegían de los demonios. El demonio cristiano también era rojo, por supuesto. El coral rojo protege del mal de ojo (Theroux, 202ss).

Y para el alquimista, la *rubedo* o enrojecimiento era el último estadio del largo proceso de la fabricación del oro o, psicológicamente, de integrar la personalidad. Significaba nada menos que materializar completamente la realización espiritual, viviéndola con plenitud en el día a día (Edinger, 1995:296).

Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. Nueva York, 1995. / Berger, Patricia, et al. *The Legacy of Chinggis Khan*. Londres, 1995. / Edinger, Edward F. *Ego and Archetype*. Boston y Londres, 1992. / Ídem. *The Mysterium Lectures*. Toronto, 1995. / Portmann, Adolf, et al. *Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook, 1972*. Zürich, 1977. / Theroux, Alexander. *The Primary Colors*. Nueva York, 1994.



2



3

2.No todos los rojos tienen la misma fuerza. En este cuadro, incluso el rojo logra armonía y equilibrio. *Red No. 5*, de Mark Rothko, óleo, 1961, Estados Unidos.

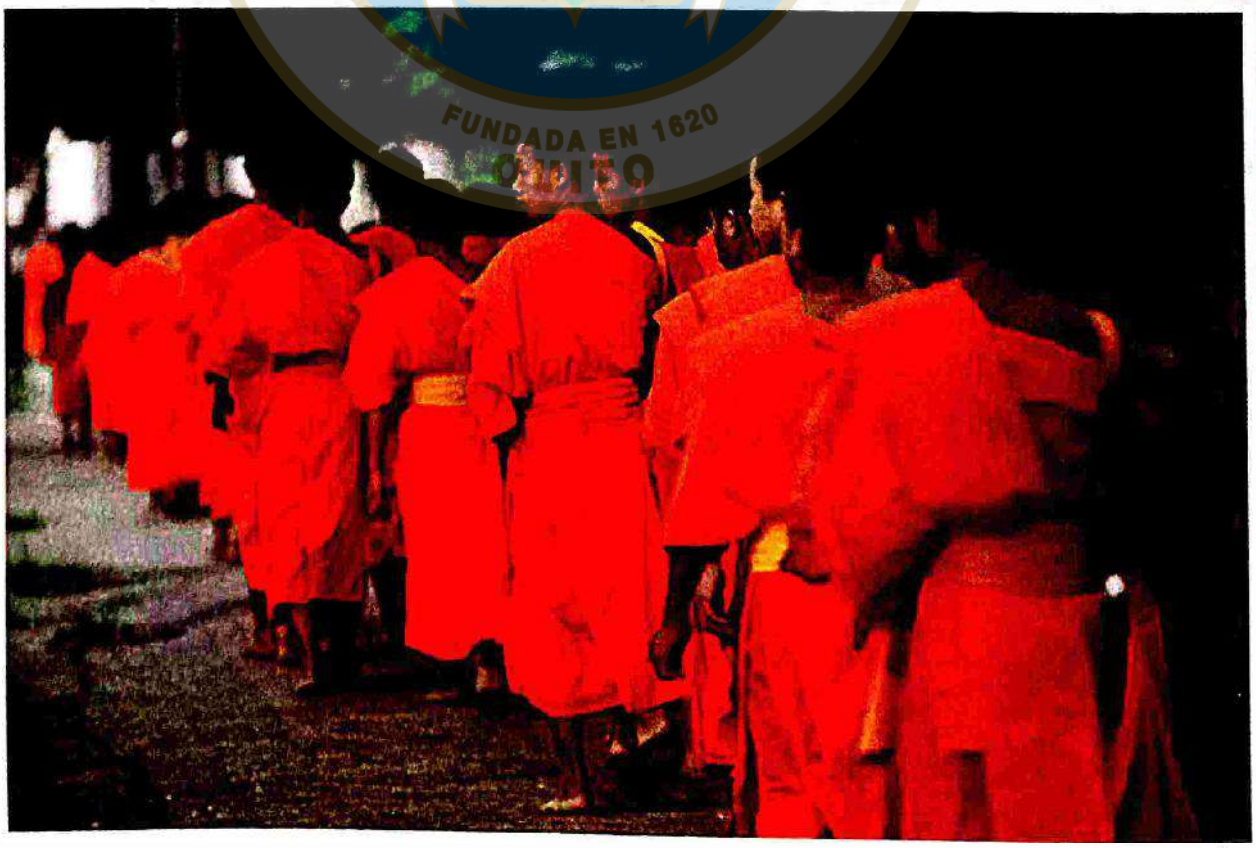
3. Rojo como el rabioso fuego de la ferocidad: la máscara ritual de danza tibetana de Mongolia lucía sobre uno de los ocho portadores de espadas del séquito de Begtse, el dios de la guerra, guardián del dalái-lama (Berger, 166). Papel maché, siglo XIX.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Naranja

Un hemisferio naranja, la acuarela abstracta sin título de Ellen Krüger sugiere la salida o puesta del Sol, la suculencia de una naranja o melón, o el resplandor de lava derretida y roca ígnea. El naranja es la mezcla del rojo y el amarillo, y se encuentra entre ambos en el espectro lumínico del color. El naranja se extiende al reino del oro, incorruptible y perdurable, y al de la sangre, vigorosa, activa y mutable. Convertidos en uno por el radiante azafrán del este, evoca llama y excitación, las energías físicas y sutiles del segundo *chakra*, la unidad tántrica de los opuestos y la fragancia y floración sagradas de la vida. En tiempos de Buda, los prisioneros vestían de naranja, y se dice que aquel adoptó la túnica azafrán como muestra de compasión hacia los desposeídos y condenados. Atrevido y visible, el naranja sigue representando detención, aviso y protección, desde el uniforme de los prisioneros estadounidenses a las vívidas marcas de la mariposa monarca, que advierten a los depredadores potenciales de que su cuerpo contiene toxinas que la convierten en una presa letal. El naranja tiñe el ascenso, descenso y ardor del Sol, asociando sus tonalidades con procesos de emergencia, calor, crecimiento y perfección, y la coagulante intensidad del deseo. La novia romana lucía el *flammeum* o velo flamígero de Aurora, la diosa del amanecer. Se decía que, como regalo de bodas, el divino Júpiter había regalado a Juno una naranja, redonda, llena de semillas y fecunda (Inman, 18). Sendivogius, un alquimista del siglo XVII, intuyó que la naranja madurada por el Sol era un emblema del calor de la transmutación de la psique, suficiente para lograr que la naturaleza de una cosa mostrara su espíritu vital, fructificando y produciendo semillas. El naranja es, por tanto, maduración y cosecha, el brillo de la hoja que caduca, la bermeja Luna otoñal, cosecha y consumación. Pero la calidez del naranja también es emblema de las transformaciones más abrasadoras de la psique, repentinas y drásticas, que son las mismas cualidades de los incendios forestales, las erupciones volcánicas o las explosiones nucleares.

Inman, W. S. *An Essay on Symbolic Colors in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times.* Londres, 1845.





2

1. Los monjes budistas e hinduistas de la India y el Sudeste Asiático suelen llevar vestiduras de color azafrán, Laos. Fotografía.

2. *Sin título,* de Ellen Krüger, acuarela, 1997, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Amarillo

El amarillo «es un color capaz de cautivar a Dios» (Theroux, 146). Eso escribió Vincent van Gogh desde su casa amarilla en la soleada Arlés. Mientras preparaba una habitación para su amigo Gauguin, realizó una serie de cuadros de girasoles, pero consideró que solo dos eran los suficientemente buenos como para ser colgados (www.vangoghmuseum.nl). El amarillo de Van Gogh es exultante, e irradia con la energía del Sol en el cielo azul. Los mayas del antiguo México usaban la palabra *Kan*, 'amarillo', para llamar al dios que sostenía el cielo (Theroux, 86). La tradición china también relaciona el amarillo con las cosas más elevadas: el Sol como centro de los cielos, o el emperador (cuyo emblema era un dragón amarillo) como centro del universo (DoS, 1138). Durante la dinastía Quing (1644-1911), soloel emperador podía llevar ropa amarilla (Theroux, 90). *Huang*, que en chino quiere decir 'amarillo', también significa 'radiante'.

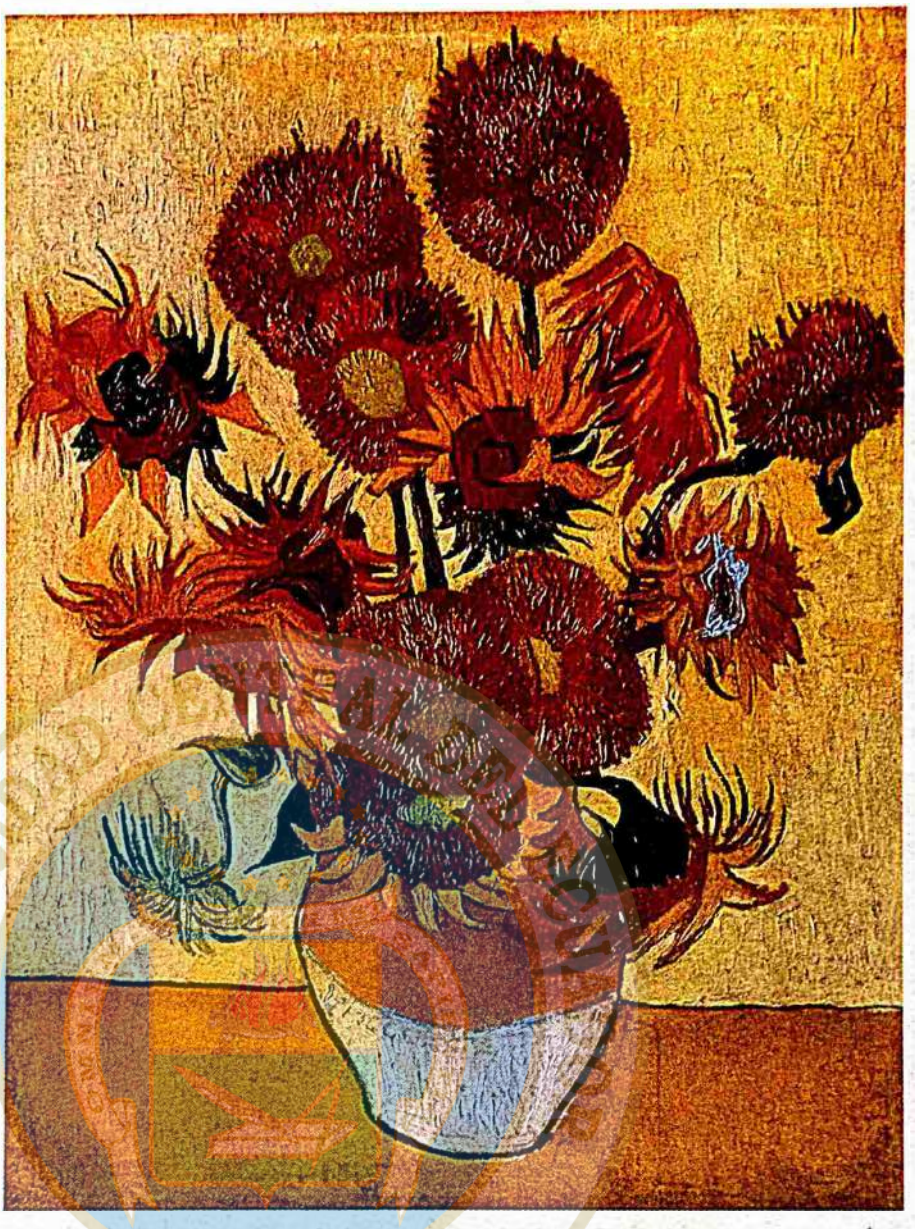
En China, el amarillo era asimismo el color del suelo fértil y se usaba en las colgaduras del lecho nupcial para asegurar la fertilidad del matrimonio (DoS, 1138). Los chinos se refieren a ellos mismos como dorados, no amarillos (Theroux, 112), y, por supuesto, el amarillo está estrechamente relacionado con el oro en el simbolismo occidental, desde el halo de los santos hasta la carne y huesos de los dioses egipcios, que se creía que eran de oro.

La cultura islámica veía el amarillo desde dos perspectivas: el amarillo dorado representaba consejos buenos y sabios; el amarillo pálido simbolizaba traición y engaño (DoS, 1139). Este amarillo pálido es el color del azufre, que pertenece al reino del diablo. Hay toda una hueste de amarillos poco favorecedores; las puertas de los traidores se pintaban de amarillo en los siglos XVI y XVII, así como las casas de los que se arruinaban en la Francia medieval. En el siglo XIII y en épocas más recientes, se obligó a los judíos a llevar una insignia amarilla en su ropa como forma de persecución (DoS, 1139). Una tipología de personalidad común durante siglos, la persona colérica, se asociaba a un exceso de bilis amarilla y se describía como «de cara amarillenta, delgado, orgulloso, ambicioso y de cólera rápida» (Theroux, 126). Luego está el amarillo de la cobardía. El periodismo amarillo es barato y sensacionalista.

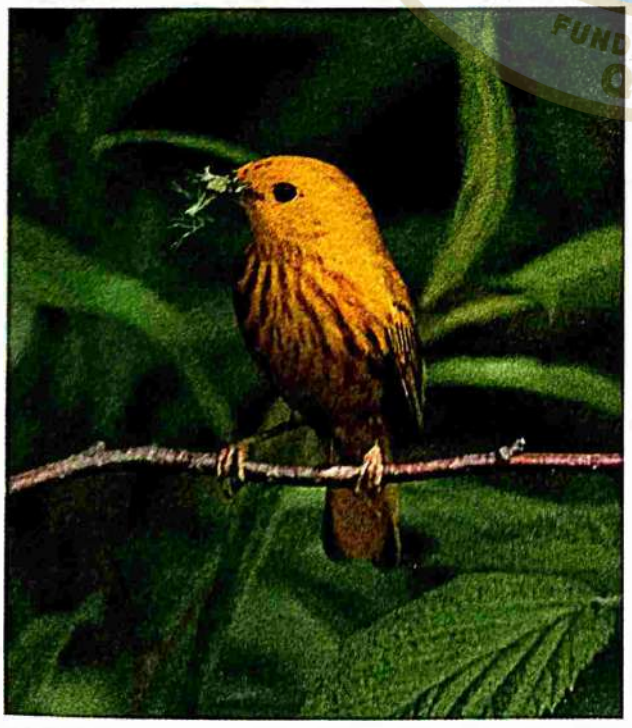
Desde el punto de vista práctico, es extremadamente visible, el amarillo cromo se ve a mayor distancia que cualquier otro color. Por eso es un color de advertencia: en maquinaria pesada, salvavidas, como señal de cuarentena de enfermedades mortales y como la luz de tráfico que indica precaución.

El amarillo es también un estadio en un proceso. Envejecer es amarillear: el papel de los libros viejos, las hojas de los árboles en otoño, los dientes de animales y humanos ancianos. Tras el estío, el verde se torna en amarillo y luego en marrón, un lento proceso de descomposición. Para los alquimistas medievales, amarillear *(citrinitas)* era una fase en el largo proceso de elaborar oro o, metafóricamente, de alcanzar la totalidad e integración psicológicas. Era una fase de transición, que venía después de que el caos (negro) y desesperación del comienzo hubieran dado paso a la consciencia reflexiva y la tranquilidad (blancas). El amarillo era un retorno de las energías y del interés por el mundo exterior, en el camino hacia una implicación plena con la vida (rojo) (Hillman, 83-85).

Hillman, James. «The Yellowing of the Work», en *Personal and Archetypal Dynamics in the Analytical Relationship. The Eleventh International Congress for Analytical Psychology*. Einsiedeln (Suiza), 1991. / Portmann, Adolf, et al. *Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook, 1972*. Zúrich, 1977. / Theroux, Alexander. *The Primary Colors*. Nueva York, 1994.



1



2

1. *Jarro con catorce girasoles*, de Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 1889, Francia.

2. Canario amarillo en una rama, fotografía de Ron Austing.

Verde

El milagro del verde se extiende suavemente sobre el marrón del paisaje invernal, brota de una semilla seca y arrugada, une agua, tierra y luz en una química misteriosa para aparecer como una nueva y verde vida vegetal. Este, el más sagrado de los misterios, del que depende nuestra supervivencia, ha sido imaginado a lo largo de eones con la forma de un ser divino, a menudo de tez verdosa. La deidad, como el dios egipcio Osiris que mostramos, puede morir aparentemente, pero vuelve a la vida llena de vigor, al igual que las plantas vuelven a brotar, retoñar y florecer en primavera. El crucifijo cristiano, que representa la muerte y resurrección de Cristo, también se representaba verde. Esta energía vital vibrante imbuida en las plantas también fluye por nosotros: «La fuerza que por la mecha verde impulsa la flor/ impulsa mi verde edad», escribió Dylan Thomas (Thomas, 10).

En inglés, la relación entre verde *(green)* y el crecimiento vegetal está implícito en la propia palabra: *green* está relacionado con el término de inglés antiguo *growan,* que significaba 'crecer' o 'cubrir de verdor' (Barnhart, 329). El verde afecta al cuerpo reduciendo la presión sanguínea y dilatandolos capilares, un efecto relajante que se usa contra el insomnio y la fatiga (Portmann, 139). Más allá de la energía vital física, el verde es el color de la esperanza de la promesa de alcanzar nuestras metas más preciadas más allá de la negrura del desaliento (OC, 14:II, 289-290).

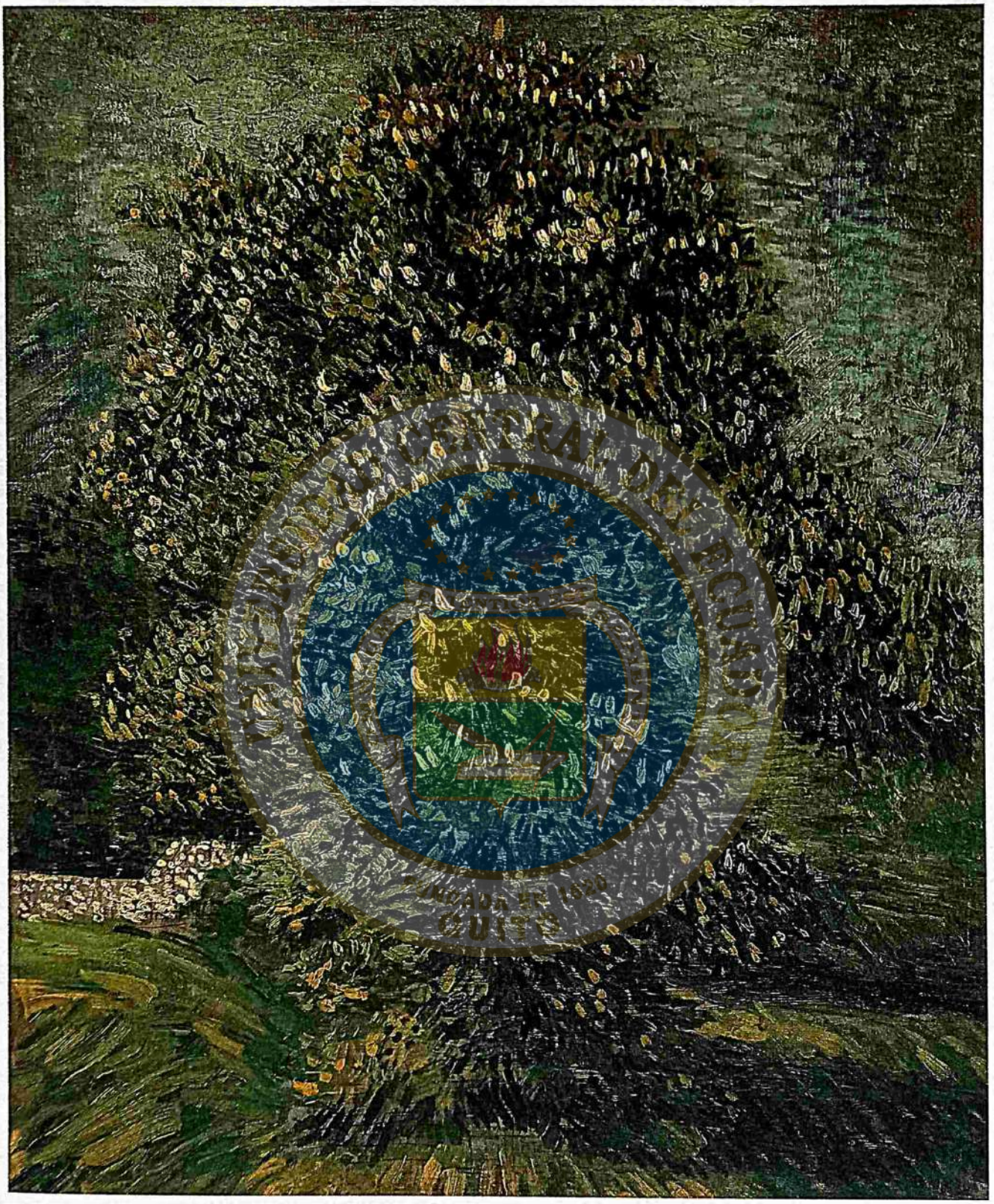
La relación del verde con la vida puede tornarse fácilmente en una conexión con el polo opuesto de la misma. Entonces hallamos el verde en imágenes de muerte, descomposición y enfermedad: cieno, moho, veneno, pus y náusea; también en los amenazantes rostros de las brujas, los cuerpos de enemigos extraterrestres, dinosaurios y monstruos. En la psique también se encuentra el monstruo de ojos verdes de los celos y el estar verde de envidia.

Yendo a lo positivo, el verde se relaciona con el poder creador y fertilizante del Espíritu Santo y con la diosa griega Afrodita, deidad del amor y la fertilidad. También es sagrado para el islam, el color de bandera de Mahoma, del domo y el interior de su tumba y el verde y blanco de las banderas de sus descendientes (Theroux, 280). En el antiguo Egipto, el verde era el símbolo del crecimiento y de la vida, y «hacer cosas verdes» era una expresión de actividades positivas y creadoras de vida en yuxtaposición con las cosas rojas, que eran malignas (Wilkinson, 108).

En nuestros días, «verde» implica tener consciencia ecológica, preocuparse por la vida orgánica del planeta. Esto añade una nota moderna a los antiguos significados del verde como algo fresco, húmedo, doblegable (como la madera verde), no rígido. Para Hildegarda de Bingen, la santa del siglo XII, *viriditas,* el verdor, llegaba cuando «aquellos que se acercaban a Cristo, la vid viviente, y bebían allí se tornaban verdes y fructíferos gracias a él» (Fox, 93). Aunque el verde puede implicar frescor, por supuesto también puede aportar la noción de inmadurez, inexperiencia, torpeza o falta de sazón («estar muy verde»).

Al igual que el verde es complementario del rojo en la teoría del color, el verdor fresco y húmedo suele asociarse al ardiente rojo. El sereno Tara verde de la imagen aparece bajo un pequeño Buda rojo y sobre una apasionada diosa del amor (Leidy, 10). Para los griegos, la fértil y verde Afrodita era la amante del fiero y rojo Ares. El valor mas alto suele ser el recipiente rojo que contiene la substancia roja: la sangre color de rosa del león verde de la alquimia, el cáliz de esmeralda que contenía la sagrada sangre de Cristo. Una lectura psicológica (Bishop, 15) diría que el sereno ciclo infinito del verde necesita y contiene la intensa energía del apasionado rojo.

Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.* Nueva York, 1995. / Bishop, Peter. *The Greening of Psychology.* Dallas (Texas), 1990. / Fox, Matthew (ed.). *Illuminations of Hildegard of Bingen.* Santa Fe (Nuevo México), 1985. / Frazer, James G. *The Golden Bough.* Nueva York, 1958. [Trad. esp.: *La rama dorada.* Madrid, 1981.] / Leidy, Denise P. y Robert A. F. Thurman. *Mándala, the Architecture of Englightenment.* Nueva York, 1997. / Portmann, Adolf, et al. *Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook, 1972.* Zúrich, 1977. / Theroux, Alexander. *The Secondary Colors: Three Essays.* Nueva York, 1996. / Thomas, Dylan. *The Collected Poems of Dylan Thomas.* Nueva York, 1953. / Wilkinson, Richard H. *Symbol and Magic in Egyptian Art.* Londres y Nueva York, 1994.



1. El cuadro de Van Gogh encarna lo que santa Hildegarda de Bingen llamaba el «bendito verdor» y los alquimistas, el *viriditas* (el exuberante, fértil verdor de la naturaleza). *Castaño en flor*, 1887, Francia.



2

2. El dios egipcio resucitado Osiris, del quien se decía que «el mundo reverdece por él» (Frazer, 442). Pigmento en papiro, 1403-1365 a. C., Egipto.

3. Un Tara tibetano entronado entre hojas y flores llenas de vida. Tinta y acuarela opaca sobre tela, siglo XVII.



3

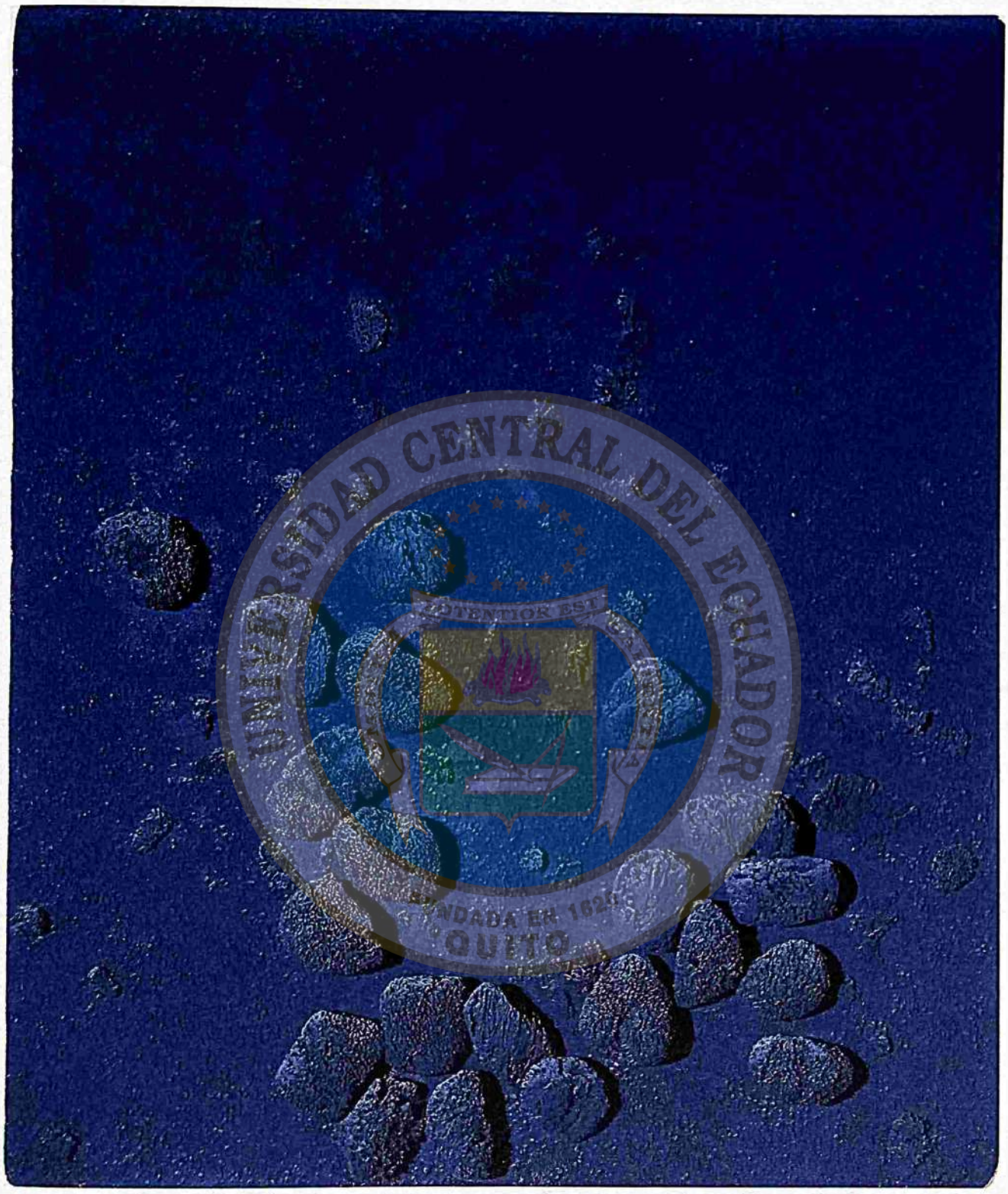
Azul

Goethe escribió: «Una superficie azul parece retraerse ante nosotros [...] nos atrae a ella» (Hillman, 133). También dentro de ella, hacia el salvaje y lejano azul, al profundo mar. Este azul no es del todo de este mundo: aparte del cielo y el mar, es el color más escaso en la naturaleza. Dado que no es terrenal y que vivimos bajo vastos cielos azules, hemos coloreado a nuestros dioses de azul —Kneph, Júpiter, Krishna, Vishnu u Odín—, y también a nuestras diosas: «Azul es el color del manto celestial de María; ella es la tierra cubierta por la carpa azul del cielo» (OC, 11:123). El azul se relaciona con la eternidad, el más allá, la belleza sobrenatural, la trascendencia religiosa, lo espiritual y mental en contraste con lo emocional y físico y distanciado de lo terrenal.

Cuando este azul celestial aparece en el lenguaje cotidiano, su simbolismo queda menos claro, pero suele apuntar a lo especial, lo más alto y más valorado. De ahí la cinta azul para el primer premio, un comité de cinta azul (elite), las acciones de compañías de primera clase (en inglés se denominan de *chip azul)* y la sangre azul (noble); esto último se dice que deriva de que las venas se vislumbraban a través de la piel clara de los aristócratas (*American Heritage Dictionary,* 207).

A lo largo de la evolución física, la humanidad siempre ha sido capaz de percibir (y nombrar) los colores del extremo cálido del espectro antes que los fríos (Portmann, 132). El azul llegó tarde. Homero carecía de un término para el azul, refiriéndose al mar como oscuro. En la mayoría de los idiomas del mundo se usa la misma palabra para *azul* que para *verde* (Theroux, 56). El azul casi no se usaba en el arte prehistórico o por gente no instruida ya que carecían de materia prima para producir pigmento azul (Biedermann, 44). El pigmento azul ultramarino original se elaboraba con





2

1. El distrito brahmani de la antigua ciudad de Jodhpur en la India está pintado casi por completo de azul brillante.

2. El azul induce un ánimo meditativo. Yves Klein fue un pintor francés conocido por su color patentado, registrado con el nombre de IKB (International Klein Blue). *Blue Sponge-Relief*, relieve, 1957-1959.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

el polvo finamente molido de una piedra semipreciosa, la lazulita, origen del lapislázuli, y era tan caro que se reservaba para pinturas importantes e imágenes de belleza espiritual y perfección (Theroux, 39).

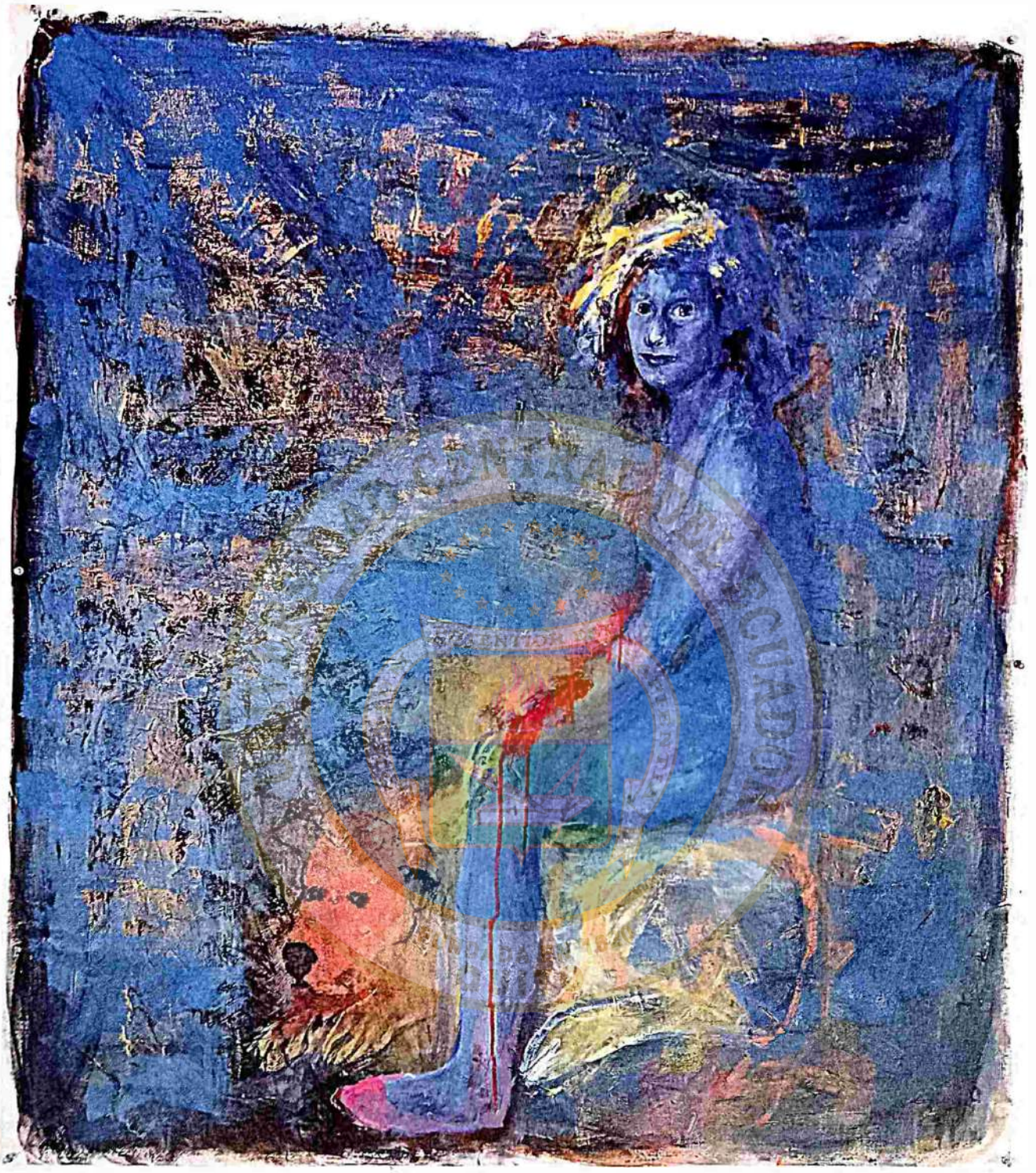
Asimismo, el azul es frío. Refresca y calma. Es el color de la luz de la luna. La luz azul baja el ritmo cardiaco y la presión sanguínea, retrasa el crecimiento de las plantas. También es el color de las contusiones, la melancolía, el aislamiento, el *blues*. Los cuadros de Pablo Picasso de su periodo azul muestran a obreros pobres, mendigos, gente sentada en cafés en estado de letargo y desesperación, todos pintados en tonos azules para trasmitir su hambre, frío y tristeza (Theroux, 31s). El *blues* es un estilo musical nacido en el Estados Unidos sureño rural, negro y pobre, anterior al *jazz*, que mezclaba tristeza y humor a medida que el músico tocaba. La *blue note*, una nota menor que se introduce en una melodía en clave mayór, es característica del *jazz*, y a pesar de su exuberancia aún conserva la tristeza del *blues*.

Desde el punto de vista psicológico, el azul puede verse como un término medio entre la negra desesperación y el blanco de la esperanza y la claridad, lo que sugiere un estado de reflexión y desapego. Unido a las sombras y la oscuridad, el azul aporta profundidad (Hillman, 133).

American Heritage Dictionary. Boston y Nueva York, 1996. / Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism*. Nueva York, 1994. [Trad. esp.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1993.] / Hillman, James. «Alchemical Blue and the Unio Mentalis», *Spring 54*, junio de 1993. / Portmann, Adolf, et al. *Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook, 1972*. Zúrich, 1977. / Theroux, Alexander. *The Primary Colors*. Nueva York, 1994.



3



4

3. Por un lado, las antiguas culturas despreciaban al pez, debido a su voracidad, y, por otro, lo veneraban, ya que representaba el alma que flota, similar al concepto del pájaro-alma volador. *Oxyrynchus*, pez egipcio sagrado, luciendo la corona de Hathor. Cristal azul, Imperio Nuevo (c 1000 a. C.), Egipto.

4. *Blue Lady* (Dama azul) entronada sobre su tótem animal, cual diosa arcaica. De Suzanne Nessim, acrílico sobre lienzo, 1987, Suecia.

Púrpura

El papa imaginario de Francis Bacon trasmite a la vez grandeza y declive, cubierto por la ambigüedad del majestuoso púrpura. Además del color de la realeza espiritual y secular, el púrpura o violeta posee en sí mismo todo un espectro de color. La naturaleza nos lo ofrece en frutas y flores, lavanda, lila, violeta, ciruela, uva y berenjena. Está el violeta de las heridas lívidas y los violáceos apagados del sol mortecino.

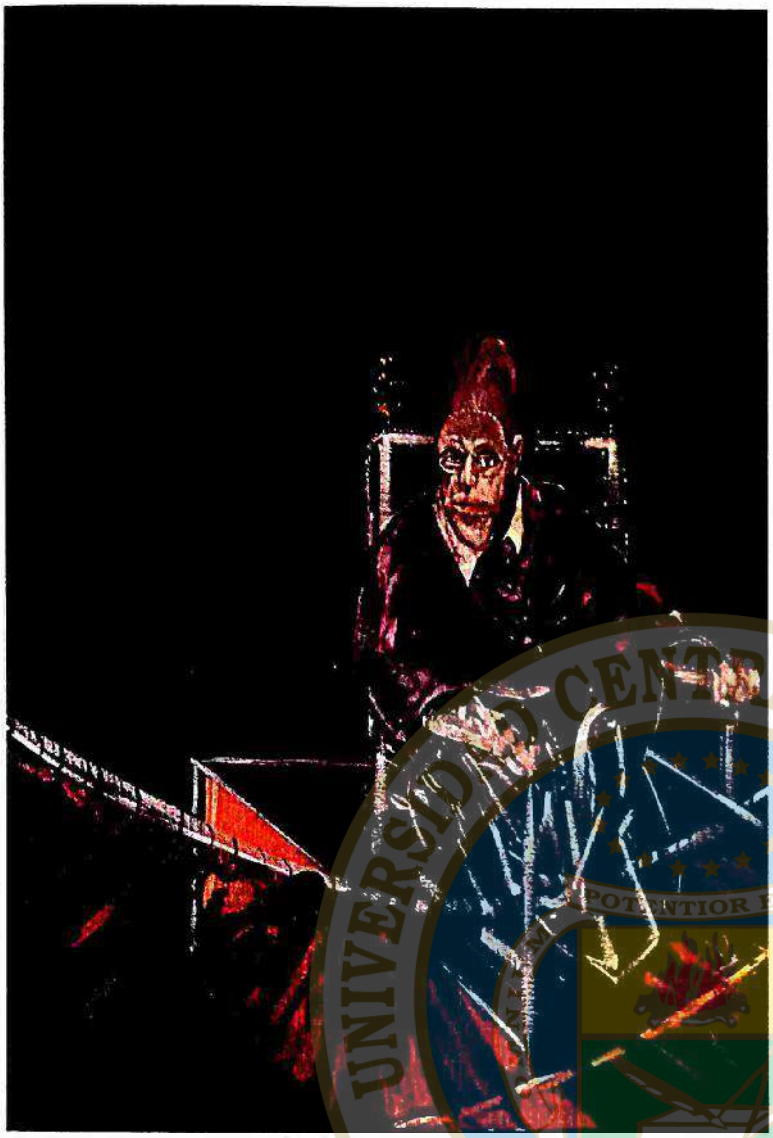
La fascinación con ese rico y vibrante color llamado *púrpura* es tan antigua que ya no sabemos cómo era realmente el tono exacto en el pasado. Probablemente el púrpura bíblico, que se usaba en los ropajes de los sacerdotes hebreos y en los ornamentos del tabernáculo, era lo que hoy en día llamaríamos *carmesí*. El púrpura de la antigua Grecia también era un rojizo oscuro, que se consideraba adecuado para apaciguar y honrar a los muertos y a los temibles dioses del inframundo (Harrison, 249). Muy admirado por los romanos, el color conocido como *púrpura de Tiro* llegó a representar riqueza, posición mundana y honor, y era llevado exclusivamente por los famosos y poderosos. Por último, se estableció por ley que solo los césares podían vestirlo. El tinte de Tiro, escaso y costoso, se extraía con gran dificultad de un caracol mediterráneo. Este púrpura, un color muy oscuro y valorado, fue descrito por autores antiguos como el color de la sangre congelada (IDB, 3:969). El sentido de la extravagancia del púrpura romano pervive hoy tal vez en la expresión inglesa *purple prose* ('prosa púrpura'), que define una prosa rica y opulenta, rica en frases barrocas.

Fuera de la tradición occidental, en otras culturas costeras aparece un tinte púrpura hecho de moluscos, sobre todo en el área de Tehuantepec, en el sur de México y en Japón, donde los monjes sintoístas usan telas púrpuras para envolver los objetos más sagrados del ritual del templo (Finlay, 381). El color también se asociaba con la realeza y la divinidad en China, conectado con el emperador (Eberhard, 242), y era el color de los aztecas e incas (Cooper, 40).

El color violeta resulta de la mezcla de los colores primarios rojo y azul. Más allá del esplendor real, gran parte de su significado simbólico proviene del hecho de que une los opuestos. Por ejemplo, el púrpura puede significar el rojo de la pasión equilibrado con el azul de la razón, o lo real con lo imaginario, o el amor con la sabiduría, o la tierra con el cielo, o, psicológicamente, la unión de energías opuestas en un individuo. En el taoísmo es una transición entre el yang y el yin, activo y pasivo (Stevens, 150). El púrpura, o violeta, en el que el azul predomina ligeramente sobre el rojo, es el último color del arco iris, y puede considerarse como «el final de lo conocido y el principio de lo desconocido», conectándose así con la muerte (Finlay, 356). Durante la Edad Media, la preciada tintura púrpura era el sinónimo de la meta de los alquimistas, lo que implicaba el éxito en el trabajo, la unión final de sustancias o energías opuestas en un todo que evocaba la imagen de la majestad: «El rey viste el manto púrpura», exclamaban durante el momento culminante del proceso alquímico (Abraham, 160). Jung trasladó la fantasía de la alquimia a la idea de un espectro. En el extremo infrarrojo está el dinamismo del instinto. En el extremo ultravioleta o «místico» se encuentra la imagen arquetípica del instinto, numinosa y fascinante. A través de la meditación puede reconocerse y asimilarse el instinto en pro de la integridad, de ahí el «manto púrpura» (OC, 8:414ss).

El simbolismo cristiano relaciona de forma similar el púrpura con el proceso y crecimiento espiritual. Representa el martirio como testigo devoto y se usa en el altar durante los periodos de penitencia, de ayuno y sobria reflexión, como el Adviento y la Cuaresma. Asimismo, el arte cristiano representa a Jesús con una túnica púrpura durante la Pasión, lo que simboliza de nuevo una unión paradójica: el misterio de lo divino y lo humano reunidos en un solo ser. Aquí, como en muchos otros sistemas de símbolos —el alquímico, el romano, el azteca, el inca y el chino—, encontramos que los valores más elevados y sagrados se representan mediante el púrpura.

Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Cooper, J. C. *Symbols*. Londres, 1978. / Davies, Hugh y Sally Yard. *Francis Bacon*. Nueva York, 1986. / Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres y Nueva York, 1986. / Finlay, Victoria. *Color*. Nueva York, 2002. / Harrison, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton (Nueva Jersey), 1991. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue*. Princeton (Nueva Jersey), 1999.



1



2

1. El primero de los tres cuadros de Francis Bacon sobre un papa imaginario, una paráfrasis del ornamentado retrato de Velázquez del siglo XVI del papa Inocencio X (Davies, 23). *Pope I*, 1951, Inglaterra.

2. El púrpura de la naturaleza: un modesto ramo de violetas. Escuela Alemana, antes atribuido a Alberto Durero, acuarela y témpera sobre papel, finales del siglo XVI.

Marrón

Los distintos marrones del follaje caído se mezclan mientras se descompone con la húmeda tierra otoñal, trozos de corteza, restos de frutos secos y bayas, excrementos animales y diminutos e indistinguibles insectos. El marrón porta la bulliciosa y fecunda sustancia de la tierra y su disolución. La inmensa mayoría de los animales es marrón, un camuflaje protector entre árboles, rocas, tierra y desierto, o sumergidos en el fangoso sedimento de ríos y estanques. El marrón es a la vez rico y humilde, evocando suavidad, calor, profundidad y calma, los tonos sepia de la oscuridad que se avecina, la oscuridad de la piel, el suntuoso moteado de pelajes y plumas. El marrón es la mezcla de varios colores, sus rojos, amarillos y grises haciéndose valer, dando lugar al castaño, bayo, ruano, canela, nogal, roble, brezo, chocolate, café y moca. El marrón también puede representar ausencia de color o decoloración: óxido y sangre seca, sequía, bajones de electricidad o creatividad, insipidez, aburrimiento o confusión. Los uniformes de servicio y militares aprovechan su capacidad de diluir al individuo en el rebaño, reforzando la identidad y dependencia colectivas. A las tropas de asalto nazis se las conocía como *camisas pardas*. El marrón evoca la amorfa y caótica liquidez del cieno, líquidos derramados, basura, vómito, heces y aguas residuales. Es desecación y momificación. Y sin embargo también es afloramiento, las formas y fronteras de la tierra firme emergiendo del acuoso abismo, la vitalidad durmiente de campos sembrados y el apoyo maternal de un suelo firme y una buena tierra.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Autumn Leaves, de Christopher Gallo, fotografía, 2006, Estados Unidos.



Negro

El negro envuelve y engulle, es caverna y abismo, los agujeros del espacio y las entrañas de la tierra, noche, melancolía y muerte. El luto se hunde en el negro y reposa en su acallada tristeza. Tanto el velo de separación y pérdida de la viuda como la toga judicial de sobria autoridad son negros. Las negras vestiduras del clero renuncian a los vistosos placeres de la vida sensual y material, mientras que la negra elegancia de los vestidos de etiqueta se embarca en ellos. Hay negro biblia y negro ébano, y el negro de los escarabajos, cuervos y gatos.

El negro es podredumbre, descomposición y suciedad. Pero esa suciedad negra puede ser el propio mantillo, la fértil capa que cubre la tierra y de la que surge la vida. En el antiguo Egipto, el negro evocaba tanto la muerte como la vida, ya que el negro légamo del Nilo inundaba los campos fertilizándolos; el dios resucitado Osiris se representaba a veces con piel negra, otras veces verde. El negro abarca los terrores y bellezas del submundo y sus tenebrosos centros de sanación e iniciación. Las deidades «negras» son ambiguas, telúricas y funestas. Los herreros divinos se han vuelto negros por el hollín de las forjas volcánicas dentro de las ardientes y creativas profundidades de la psique. El oscuro suelo de Kali, la Negra, absorbe la sangre del sacrificio y de la matanza de la naturaleza y alimenta las semillas del retorno. La María Negra, Isis, Perséfone, Artemisa y Hécate poseen el negro útero de oscuridad misteriosa y luna nueva.

Los indios navajo ven lo siniestro en el negro, pero también, como confiere invisibilidad, ven su capacidad para proteger (Reichard, 194). El negro procede del norte, la dirección del peligro, pero también del este (ibíd.), donde nace el Sol. En algunas partes de África, el negro suele ser el color del norte, pero aquí representa la dirección de donde vienen las nubes oscuras de la estación lluviosa, la vegetación y el agua (Portmann, 63). El blanco connota que el individuo ha alcanzado una veterana madurez y autoridad sociales, paciencia y la capacidad de esperar (ibíd., 73-74).

El blanco y el negro suelen estar en tensión, sobre todo ahí donde uno se percibe como una carencia de las virtudes del otro: blanco como insípido y frío y negro como rico y cálido, o el negro como sumido en la oscuridad y el blanco iluminado. No siempre estamos seguros de a qué llamamos negro, al color, a la ausencia de este o, como lo describió el poeta místico sufí Rumi, «la consumación de todos los colores», el estado de beatitud en la que se revela la cabeza del dios, transportando al iniciado (De Vr, 93). Del periodo Heian en Japón (800-1100) deriva la noción de que en el negro se expresa la «sublimación y purificación de todas las emociones» que realiza el individuo que ha sondeado las profundidades de la «tristeza de la existencia humana» (Portmann, 172). El negro es el caos primigenio, el corazón polar, centro oculto y centro geométrico de eclosión.

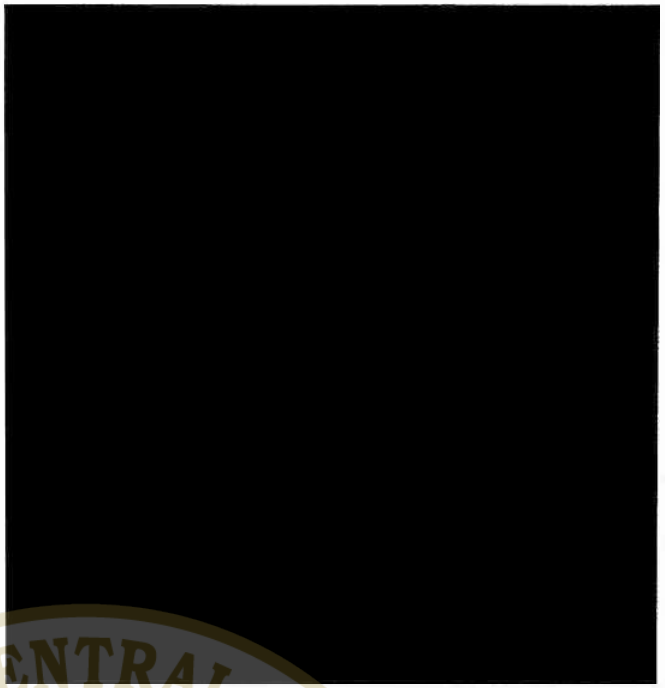
El negro es primordial en muchos tipos de transformación, el tono imaginario de la *metanoia* individual, ese alejamiento o introspección, o incluso una oscura noche del alma, la luminosa oscuridad del entendimiento de uno mismo. En la obra alquímica, el negro representa el eclipse de los patrones familiares de identidad y significado. La *nigredo* es un estado de desorientación, agotamiento, dudas sobre uno mismo, depresión, inercia, confusión y disyunción. Los alquimistas lo describían como una «negrura más negra que el negro», sol negro, viuda, huérfano, *caput corvis* o 'cabeza de cuervo'. Sin embargo, los alquimistas no pensaban que la *nigredo* fuera causa de pesar sino de alegría, expresaba la conjunción con el ilimitado y exuberante potencial de la psique en el que podría concebirse el dorado embrión del propio sí-mismo.

Portmann, Adolf, et al. *Color Symbolism: Six Excerpts from the Eranos Yearbook*, 1972. Zúrich, 1977. / Reichard, Gladys A. *Navaho Religion: A Study of Symbolism*. Nueva York, 1963.

1. Una ventana en negro. *Ultimate Painting No. 6*, de Ad Reinhardt, óleo, 1960, Estados Unidos.

2. El negro es un estadio en la obra del alquimista, aquí representado como un recipiente alquímico negro etiquetado como *cabeza de cuervo*. El vaso negro está sobre una franja de verdor floreciente, la esperada conclusión de la negrura. *Putrefactio philosophorum*, ilustración de una colección de extractos alquímicos, en su mayoría de Arnaldo de Villanova, siglo xv, Alemania o Austria.

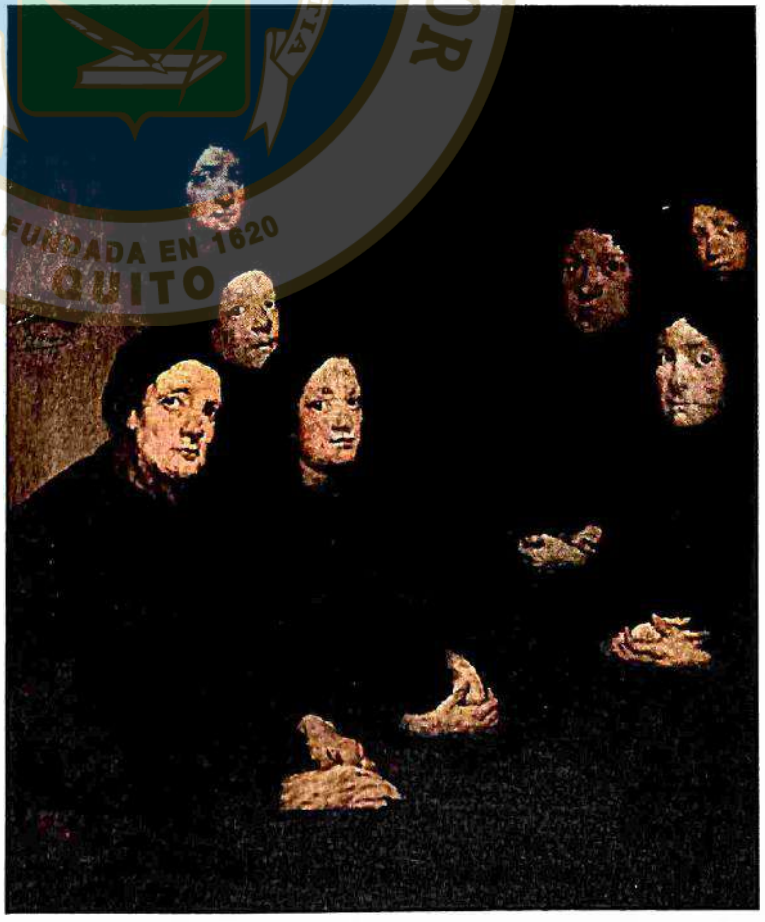
3. Pueblerinas del siglo xix con sus vestidos dominicales negros, que tienen el efecto de anular los cuerpos y eliminar la individualidad. *En el sermón*, de Theodule Ribot, óleo, c 1890, Francia.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Blanco

El blanco evoca paisajes prístinos y monótonos, las interminables arenas undulantes del desierto de Arabia o los glaciares cristalinos y suelo helado del Ártico. La luminosidad de la nieve polar borra incluso las sombras, elimina el horizonte y trastorna nuestra percepción de escala y profundidad (Lopez, 239). Sin embargo, el blanco es también novedad y comienzo, albergando color. El brevísimo blanco del amanecer deja paso al rosa y el azafrán. Un campo de nieve inmaculada absorbe las tonalidades del cielo y del paso del Sol. El blanco sugiere niebla, vapor y éter, el vacío y silencio imaginados que precedieron a los primeros colores y sonidos del mundo perceptible. Los que iban a ser bautizados y los iniciados de antiguos misterios se ataviaban con blancos ropajes de renacimiento, simplicidad y restauración. Las delicadas flores blancas de manzanos, perales y naranjos son emblemas de la primavera, la renovación y los votos matrimoniales; las atrompetadas y traslúcidas flores del lirio de Pascua anuncian la resurrección. Asimismo, al otro lado del espectro vital, el blanco implica enfermedad y liberación del cuerpo, una «falta de sangre» o de valor. Blanco es el pálido jinete de la muerte, la lividez del cadáver y la paloma o ave marina que simboliza el alma que se va.

El blanco juega a los opuestos. Es calor incandescente y frío helador o la fusión del hielo y el fuego. La mítica Reina de las Nieves del norte es cautivadoramente bella y de naturaleza invernal; el pálido vampiro es frío en su pasión. El blanco recibe la proyección de todo o de nada. El psicólogo Rudolf Arnheim dijo que «el blanco era un símbolo de integración que no presenta al ojo la variedad de fuerzas vitales que integra, por lo que es completo y vacío como un círculo». Shelley hablaba «del albo resplandor de la eternidad». No obstante, para el capitán Ahab de Melville, la gran ballena blanca Moby Dick representa la indefinición e inmensidad impersonal del universo, y el miedo humano a la aniquilación (Melville, 194). Pero el lechoso océano materno del mito hindú es la fuente de todos los pilares del cosmos. De sus aguas emergen savias y elixires, la blanca vaca de todos los deseos y el elefante color de luna Airavata, emblema del *chakra* Vishuda, la garganta o «vacío» en la que todos los elementos se entremezclan. La mujer búfala blanca, vestida con pieles blancas, es la deslumbrante y misteriosa presencia que entrega a los indios sioux el don de la pipa sagrada y todos los rituales sacros honrando a la Abuela y la Madre Tierra (Brown, 3ss).

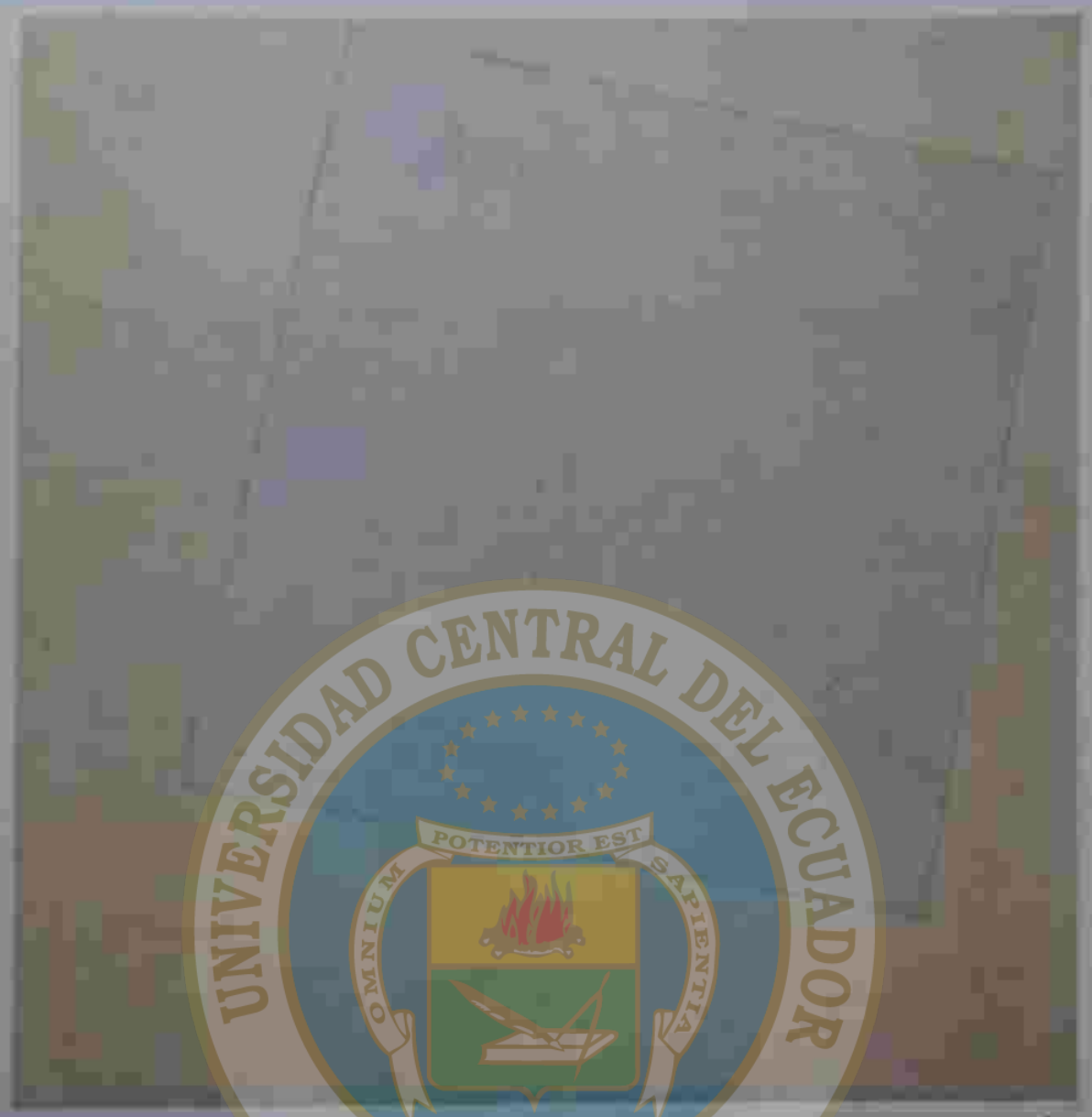
Mientras que la fantasía identifica únicamente al blanco con la luz, el blanco puede polarizarse como opuesto al negro. Entonces, se convierte en pureza, virtud e inocencia, frente al negro, que es turbio, lascivo y maligno.

La alquimia proyectaba en el blanco un aspecto esencial del *opus*. Por un lado, el blanco como inocencia infantil, inconsciencia, inmadurez y falta experiencia. Habría que sacrificar esa blancura y teñir la propia materia con sustancia e individualidad. Por otro lado, el blanco representaba la ceniza o sal del amargo sufrimiento y sabiduría duramente ganada, y el cabello cano del anciano o la anciana sabios. De hecho, el blanco primario dio paso simbólicamente al derretimiento, ennegrecimiento, quema, inundación y separación; una discriminación de la naturaleza de uno mismo que precede a la síntesis. El segundo blanqueado o *albedo* se concebía como estado de iluminación o el surgimiento de la personalidad desconocida en la consciencia. Algunos consideraban que la *albedo* era la consecución del objetivo. Otros creían que el *opus* solo concluía cuando el amanecer se tornaba en el rojo brillante de la salida del Sol, la redondez de una vida integrada y creativamente encarnada.

Ball, Philip. «Seeing Red», ***Natural History,*** **marzo de 2002.** / **Brown, Joseph Epes (ed.).** ***The Sacred Pipe.*** **Nueva York, 1971.** / **Lopez, Barry Holstun.** ***Arctic Dreams.*** **Nueva York, 1986. [Trad. esp.:** ***Sueños árticos. Imaginación y deseo en un paisaje septentrional.*** **Barcelona, 2000.]** / **Melville, Herman.** ***Moby Dick.*** **Barcelona, 1992.** / **Riley, Charles A.** ***Color Codes.*** **Hanóver y Londres, 1995.**

1. El artista dijo que el blanco es «el color definitivo, el concepto de infinidad real y verdadero» (Ball, 74). ***Composición supremacista: blanco sobre blanco,*** de Kazimir Malevich, óleo sobre lienzo, 1918, Rusia.

2. Blanco sobre blanco polar. El oso se camufla en el hielo. Fotografía.





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Gris

El gris es la mezcla del blanco y el negro pero también, como sabe cualquiera que tenga una caja de acuarelas, es el resultado de mezclar colores opuestos: verde y rojo, amarillo y violeta, azul y naranja. Debido a ello, ostenta una posición peculiar en el centro del mundo del color. A pesar de la atracción de los vívidos colores primarios, el gris es esencial: «Es el gris fundamental que distingue a los maestros y es el alma de todo color», escribió el pintor Redon (Gage, 185). El gris está presente en cierto grado en prácticamente todos los colores, y esta nota común une en armonía las diversas tonalidades en un cuadro (ibíd., 215).

Al contrario de lo que se creía, los recién nacidos humanos no ven solo grises. Aunque no pueden enfocar tan bien como los adultos, de modo que ven los objetos borrosos, sus ojos distinguen el color. A medida que crecemos, el gris, que no es ni brillante ni atrevido, asume significados particulares. Tal vez debido que lo asociamos con el pelo gris, este color representa la edad avanzada y todo lo que esta implica: retrospección, inactividad, disminución de la libido, pero también sabiduría y serenidad. En el simbolismo cristiano es el color de luto, del período ascético de la Cuaresma, de humildad y de la resurrección de los muertos. Las pinturas medievales muestran a Jesús con un manto gris durante el Juicio Final (DoS, 456). El gris evoca el «plomo» saturnino y los ánimos que transmite esa sensación plomiza: tristeza, inercia, melancolía, indiferencia o aburrimiento. El gris se relaciona con la tela de saco y las cenizas de la penitencia y con el simbolismo de las cenizas en general. A pesar de la asociación de estas con la derrota y el fracaso, para la alquimia simbolizan la parte inmortal de la personalidad que ha sobrevivido a la confrontación con los deseos primitivos y ha emergido purificada (Edinger, 139). El gris es un color neutral, y está a caballo entre dos sitios. En él, los opuestos se equilibran o dejan de diferenciarse. En los mitos, los muertos y los espíritus que vagan entre reinos son grises. Una zona gris es algo incierto, es de una forma o de la otra. Hay algo indefinido en el gris, que personifican las nubes grises y la niebla, que resalta su ambigüedad y su posición de mediador.

Los diversos usos del gris como símbolo sugieren que tiene varios significados, dependiendo del temperamento de cada uno. Para la personalidad extrovertida, que busca excitación y estimulación, el gris representa todo lo que es una carga y una limitación. En un discurso de 1899, Theodore Roosevelt aseveró que «es mejor atreverse a hacer cosas grandiosas, obtener triunfos gloriosos, aunque se fracase, que contarse entre aquellos pobres espíritus que ni disfrutan demasiado ni sufren demasiado, porque habitan en el gris crepúsculo que no conoce ni la victoria ni la derrota» (Gable, 30). Por el contrario, el poeta estadounidense Paul Engle, al escribir sobre su experiencia como estudiante en la universidad inglesa de Oxford, recordó: «El tenso nervio americano se relajó. Viví / con una tranquilidad gris que dejaba a la mente / crecer hacia dentro cual raíz».

Edinger, Edward F. *The Mysterium Lectures*. Toronto, 1995. / Engle, Paul. *Corn*. Nueva York, 1939. / Gable, John Allen (ed.). *The Man in the Arena: Speeches and Essays by Theodore Roosevelt*. Oyster Bay (Nueva York), 1987. / Gage, John. *Color and Culture*. Berkeley y Los Ángeles, 1999. / Kertess, Klaus. *Brice Marden: Paintings and Drawings*. Nueva York, 1975.

La riqueza del sereno cuadro gris de Brice Marden yace en todos los colores que ha absorbido. «Es la propia reticencia de la pintura la que nos obliga a implicarnos» (Kertess, 19). *Wax I*, óleo y cera sobre lienzo, 114 x 142 cm, 1966, Estados Unidos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MUSEO HISTÓRICO

Flauta

«Cuando se acerca el primer plenilunio de otoño y el jazmín está en flor, el agudo y suave sonido de la flauta penetra en las habitaciones. Es Krishna llamando» (Calasso, 281). En el apreciado relato hindú, la música embelesa a las gopis, las lecheras de Vraja, cuya mantequilla y corazones roba el travieso dios. Abandonando sus vacas a medio ordeñar y dejando sus familias con la comida todavía al fuego, las mujeres eran atraídas irresistiblemente por la maravillosa melodía. Los oídos humanos responden, y los divinos también, ya que incluso transportaba a los dioses. Las nubes y los ríos detenían su curso, y toda la creación prestaba oídos al sonido de la flauta (Kinsley, 34-39).

La flauta es madera, caña, viento y aliento. La mitología la asocia con los dioses y espíritus de la naturaleza, como si en sus cautivadoras notas, como trinos de pájaros, el dios respirase sobre el oyente, y lo infinito y lo finito se experimentasen momentáneamente como uno solo. La flauta transmite la esencia elemental y misteriosa de la naturaleza, algo invisible, penetrante, en todas partes y en ninguna, que nos atrapa. En la mitología griega es el instrumento de Dionisio y su embriaguez, de Eros y el silvano dios cabra Pan, que inventó la flauta de Pan a partir de los juncos en los que se transformó una doncella que huía de él (Avery, 809). El sonido de la flauta es burlón, juguetón, seductor y bello, y llama a cada uno a su propio destino (Neumann, 156); este puede tomar forma de éxtasis, revelación, desenfreno o fascinación. El flautista de Hamelín, por ejemplo, tocaba la flauta para atraer a la plaga de ratas y llevárselas de la ciudad, pero los niños, embelesados por la música, también desaparecían.

A las cortesanas, magos y prestidigitadores se los representa con una flauta. Sin embargo, especialmente en manos de un pastor, la flauta evoca la capacidad de poner freno a las pasiones, calmar los apetitos, domar lo que está desatado en nuestro interior y armonizar el caos de su fuerza. En la ópera de Mozart *La flauta mágica*, es el instrumento mágico que la Reina de la Noche concede al héroe a regañadientes, Papageno; la flauta amansa los leones que guardaban el camino a los misterios de la transformación.

Krishna con su flauta; su música era irresistible para las lecheras. Miniatura, c 1760, India.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Cuando Krishna baila con las *gopis*, mientras toca la flauta, se multiplica, y se manifiesta en innumerables formas para que cada una de las lecheras piense que el dios baila solo con ella. Las claras y puras notas de la flauta cuentan un relato similar de la psique, que, algo aparte de la conciencia, paradójicamente vital y preexistente, quiere unirse al alma. Y el alma, respondiendo devotamente, se encuentra renovada en este Otro eterno, íntimamente presente pero que nunca puede ser poseído.

Avery, Catherine B. *The New Century Classical Handbook*. Nueva York, 1962. / Calasso, Roberto. *Ka*. Nueva York, 1998. [Trad. esp.: *Ka*. Barcelona, 2005.] / Kinsley, David R. *The Sword and the Flute*. Berkeley, 1975. / Neumann, Erich. *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*. Princeton (Nueva Jersey), 1994.



2

2. Un fragmento de un relieve de mármol romano muestra una hetaira o cortesana de la antigua Grecia tocando una flauta doble. Detalle del *Trono Ludovisi*, 460-450 a. C.

3. Un niño peruano tocando la flauta. Fotografía de Werner Bischof, 1954.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Trompeta/Cuerno

En los labios de un gran músico de *jazz* de Nueva Orleans, la trompeta es declarativa, pavoneante y sincopada, con acentos de *blues*. Louis Armstrong convirtió los solos improvisados en algo primordial en el arte del *jazz*. Aquí lo vemos, como si su esencia pudiera destilarse en un cuerno dorado, tocando la trompeta en el Carnegie Hall en 1947.

La voz de la trompeta tiene múltiples facetas. Reverbera con la naturaleza: el bramido del elefante, el chillar de los monos, los agudos sonidos de ballenas y delfines o el relincho de un caballo salvaje. En la mitología, se anuncia al dios griego Poseidón, personificando el dinamismo del mar, con un clamoroso trompeteo de las criaturas marinas sobre las que cabalgan las olas. El ancestro neolítico de la trompeta era un instrumento de viento de labio vibrante hecho de cuerno de animal, conchas, huesos, madera o metal. La trompeta toma su forma del *dung chen*, una versión tibetana que puede medir hasta casi cinco metros de longitud, o de las trompetas hechas de calabazas que se tocaban en Sudamérica. En los cuadros medievales se representa a los ángeles tocando los precursores de doble vuelta del moderno instrumento de latón con válvulas, tan conocido en orquestas sinfónicas, grupos de *jazz*, campos de batalla, desfiles y campos deportivos durante el descanso. Puede oírse a grandes distancias, clamorosa, urgente, admonitoria, triunfante. Habla de lo que exalta la vida y de lo que la aniquila.

En la música de desfiles y procesiones, la trompeta evoca un tiempo y un espacio sagrados, lo majestuoso y revelador. La fanfarria de reyes y reinas hace eco de la gloria de los dioses de los que se creía que el regidor era imagen o encarnación. El principal instrumento ritual judío, el *shophar*, hecho con el cuerno de un carnero o una cabra de montaña, señalaba el santo Día de la Expiación, así como la guerra y la paz, la luna nueva, el inicio del sabbat, la cercanía de un peligro o la muerte de un dignatario (Youngblood, 871).

Angeles, profetas y sacerdotes tocan la trompeta invocando una mediación de alcance transpersonal que la conciencia percibe en la disolución de viejas formas, revocaciones y desintegraciones. En la legendaria batalla de Jericó, la circumambulación de los sacerdotes alrededor de la ciudad, trompeteando con siete cuernos de carnero, precede al tumultuoso grito del ejército que tumba las murallas de la ciudad (Josué, 6:8ss). Heimdall, el vigilante de los dioses en la mitología nórdica, toca la trompeta cuando llega el fin del mundo (MM, 21:2897). En el Apocalipsis, cuando los siete ángeles del Señor tocan uno a uno sus trompetas, la tierra es arrojada a un caos de fuego, humo, terremotos, relámpagos y granizo, y se abren los cielos y el infierno. Sin embargo, la trompeta es también el angelical heraldo de buenas noticias. Imitadas en el silencioso y alegre trompeteo de los lirios en primavera, anuncian resurrección, y en los tiempos más oscuros, proclaman míticamente el nacimiento divino, la luz del amanecer y el despertar de la naturaleza.

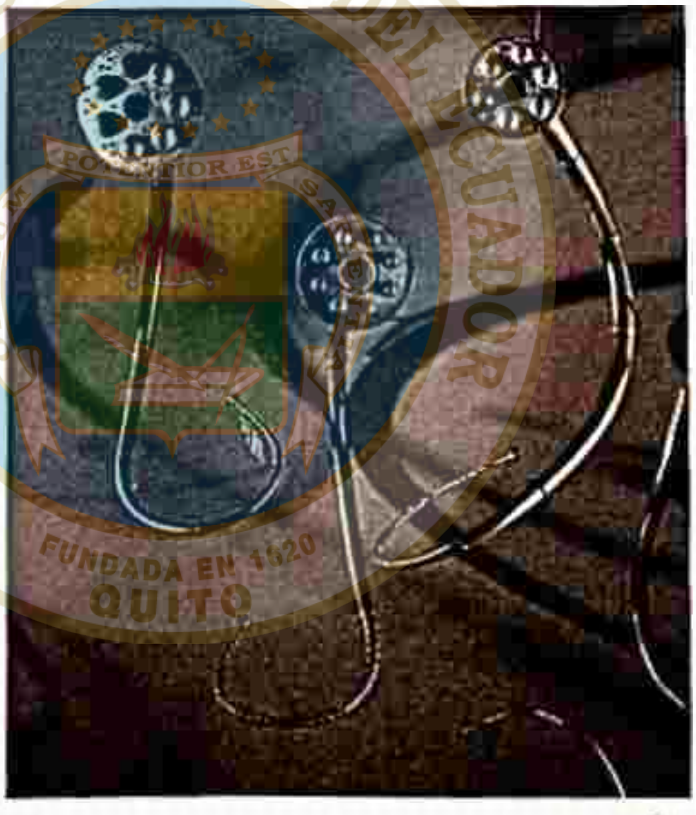
Youngblood, Ronald F., et al. *Nelson's New Illustrated Bible Dictionary*. Nashville (Tennessee), 1995.



1



2



3

1. *Retrato de Louis Armstrong. Carnegie Hall, Nueva York, 1947*, fotografía de William P. Gottlieb.

2. Un ángel tocando una trompeta de doble vuelta; la trompeta es el instrumento de la proclamación celestial. *El tríptico Linaiuoli*, detalle, de Fra Angelico, témpera sobre madera, c 1433, Italia.

3. Varios de estos *lurer*, o trompetas de bronce, que medían más de un metro de largo, se encontraron en pantanos daneses. Puede que se tocaran durante los rituales y después se sacrificaran. C 800-700 a. C.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Arpa/Lira

En un lejano tiempo, tal vez sentado en un lugar de honor junto al fuego, un bardo tribal canta sus relatos épicos de dioses, héroes, guerras y odiseas, acompañándose con la lira. Sus lados curvados, con forma de cuerno, evocan el culto al toro de la antigua Creta y la naturaleza engendradora de las formas líricas y la recitación poética. Estas nos abren a la memoria y la empatía, liberando las líquidas notas y profundas vibraciones del corazón. La lira era el instrumento ceremonial más honrado de Grecia y Roma. Su prima el arpa era conocida en Mesopotamia, Egipto y Europa. En la mitología, al igual que muchos instrumentos musicales, ambas se percibían como objetos de materia terrenal e invención divina, y unían los reinos de lo material y lo inmaterial. Hermes niño, tramposo y ladrón, y más adelante mensajero de los dioses del Olimpo, mató una tortuga y fabricó la lira con su caparazón, regalándosela luego a Apolo tras robar su ganado. El dios celta Dagḃda talló su arpa mágica de un roble sagrado, y selló en ella las cuatro estaciones, la risa y la tristeza, la oscuridad y la luz (White, 56). Los ángeles, al igual que los poetas, tocan el arpa expresando estados de éxtasis que van más allá de patrones fijos y opuestos encontrados. En la Biblia, David tañe el arpa y apacigua al «turbador espíritu» de locura que posee al rey Saúl. El ondulante sonido acuático del arpa implica el refresco del alma y la reanimación del mundo. Asimismo, la lira se asociaba con el dios solar y con la armonía apolínea. Y cuando Orfeo, hijo de Apolo, tocaba la lira, todo lo airado se apaciguaba, incluso las sombras acechantes del inframundo.

White, Thomas. «Epicycle: The Oak and the Two Blossoms». *Parabola* 5/2, 1980.

Bardo con lira, estatuilla de bronce, c 900-700 a. C., Creta.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Campana

Nos refugiaremos en las campanas,
las campanas oscilantes,
en el repicar, el aire, el corazón del tañido.
Nos refugiaremos en las campanas y flotaremos
sobre la tierra en sus pesados armazones.
Adam Zagajewski, *Las campanas*

La enorme campana del rey Seongdeok fue fundida en bronce para el templo de Pongdok en Corea en el siglo VIII. Tocada a lo largo del día, llamaba a los monjes budistas a los periodos de devoción. En el cuerpo de la campana hay imágenes de *apsaras*, ninfas celestiales (Sorensen, 18:347), y su borde tiene forma de flor de ocho pétalos (Servicio de Cultura e Información de Corea, 268).

Desde la profunda resonancia de una campana ritual como la de Seongdeok o el sonoro repicar de la campana que da la hora en el gran reloj de Westminster hasta el plateado tintineo de las campanillas que adornan los tobillos de bailarinas y dioses hindúes, el énfasis cristalino de la campana del *sanctus* y el confort más mundano del concierto, las campanas despiertan los sentidos y el espíritu. Las campanadas anuncian buenas nuevas de victoria y celebración, el urgente clamor de una advertencia, el «alegre ruido» de la alabanza, la voz cadenciosa del luto. Los hindúes identifican el eco de la campana con la vibración primordial del universo (DoS, 81), y los científicos confirman que «cuando el universo era joven sonó como una campana» (Cowen). Asimismo, la saga japonesa zen Dōgen evoca la imagen de una campana cuando compara la meditación con el melodioso sonido que se obtiene golpeando el vacío. Se trata de un sonido infinito, y ambos preceden y siguen al momento en el que golpea el martillo (Okumura, 54).

Las propiedades tonales de las campanas han hecho de ellas la expresión de la armonía de las esferas, la unidad cósmica que el filósofo griego Pitágoras vio en los patrones fundamentales de números y proporciones (Bok, 12:14). En la magia popular, las campanas atraen la lluvia, alejan las tormentas y protegen los animales de los espíritus malignos (MM, 2:238), e intentan garantizar el equilibrio armónico de la naturaleza con la vida humana. A lo largo de la historia rusa, se ha dicho que el repicar de las campanas de las iglesias ha hecho al corazón humano renunciar a sus intenciones más destructivas, o ha llevado a los duros de corazón al arrepentimiento. Para el cristianismo ortodoxo ruso, las campanas son seres animados, con nombres, sentimientos y cuerpos, y no se afinan para que toquen acordes musicales mayores o menores, ya que no se los considera «un instrumento musical, sino un icono de la voz de Dios», y se aprecia cada campana por su profunda, rica y desafinada individualidad (Batuman, 22-23).

La forma redondeada y hueca de la campana recuerda a los contornos femeninos, mientras que el badajo y el asa sugieren un falo (de Vr, 44). Esas connotaciones sexuales desempeñan un papel en el simbolismo de la campana ritual y el *dorje* (un pequeño cetro) del budismo tibetano, que a menudo se usan juntos (Berger, 258). La campana, cuya asa es medio cetro, representa la sabiduría del vacío, un aspecto femenino, mientras que el *dorje* simboliza el aspecto masculino de la compasión universal (Thurman, 104); juntos simbolizan la mente iluminada.

Batuman, Elif. «The Bells Harvard and a Russian Legacy», *The New Yorker*, 27 de abril de 2009. / Berger, Patricia, et al. *The Legacy of Chinggis Khan*. Londres, 1995. / Cowen, R. «Sounds of the Universe Confirm the Big Bang», *Science News*, 28 de abril de 2001. / Okumura, Shohaku. *Shikantaza: An Introduction to Zazen*. Kioto (Japón), 1985. / Servicio de Cultura e Información de Corea. *Un manual de Corea*. Seúl (Corea del Sur), 1979. / Sorensen, Heinrich n. «Bells and Gongs», en *The Dictionary of Art*. Nueva York, 1996. / Thurman, Robert A. F. y Barbara Roether. *Inside Tibetan Buddhism: Rituals and Symbols Revealed*. San Francisco, 1995.



1



2



3

1.Esta campana coreana, una de las más grandes del mundo, mide casi 4 m de altura y pesa 19 t. *La campana divina del rey Seongdeok*, bronce, 771.

2.Estas campanas, el carrillón continuo más largo de la Edad del Bronce china, se encontraron en una tumba en la provincia de Henán. Cada campana puede emitir dos notas, dependiendo de dónde se golpee. *Veintiséis campanas Zhong de bronce*, c 550 a. C.

3.Pitágoras usó campanas y vasos de agua para determinar los valores numéricos de las notas musicales. Grabado en madera, Renacimiento.

Tambor

La expresión tranquila del rostro de este tamborilero tallado en madera revela su ensimismamiento en el lenguaje primordial de su tambor. África ecuatorial es el hogar de dos tipos de tambor totalmente diferentes: el «tambor de hendidura», un cilindro de madera vaciado, hendido en un lateral y que se golpea con un palo; y los que se hacen estirando entrañas de animal sobre un tubo de madera, un recipiente hueco o una calabaza, y que se tocan con las palmas de las manos, la punta de los dedos o una baqueta. A lo largo del Congo, las vibraciones resonantes producidas por el tambor imitan las cualidades tonales de los idiomas locales, y permiten al tambor comunicar mensajes de habla abreviados a más de 30 km de distancia. Su capacidad de reproducir el tono, pausas y acentos de la voz humana engendró la fantasía de que el tambor entendía las lenguas tribales y poseía un alma propia. Los descendientes esclavizados de los congoleños crearon innovaciones afrocaribeñas como el bongo, un tambor del Congo de mayor tamaño, y los celosamente protegidos rituales de percusión vudú.

El tambor es uno de los instrumentos musicales más antiguos. Los percusionistas del Neolítico extendieron pieles de pescado, serpiente u otros animales sobre marcos de madera para crear los primeros tambores; más adelante, el pastoreo de rebaños trajo consigo las pieles de cabras y ovejas y el intestino de ganado, más prácticos. Se creía que el espíritu del animal retornaba al golpear su piel. Las sacerdotisas y devotas de la Gran Diosa en las culturas mediterráneas batían tambores de mano hechos con marcos circulares durante sus rituales sagrados, induciendo estados de trance para la sanación y la profecía. El ritmo del tambor era el reflejo de la «rítmica red» de vida vegetal, animal y humana, el pulso de la sangre, corazón y planeta, invocando poderes elementales, articulando procesos de creación y enlazando al individuo con los ritmos de la Luna y el cosmos (Redmond, 10ss). Para los antiguos, golpear el tambor personificaba el poder fertilizante del trueno que precedía la lluvia: su sonido podía desencadenar destructivos terremotos y eclipses y exorcizar demonios. El retumbar visceral de los tambores ha anunciado el inicio de batallas, la caída del hacha del verdugo y la descarga de bajas del pelotón de fusilamiento.

El vocablo inglés *drum* ('tambor') procede de la palabra del germánico antiguo *trumpa*, un paralelismo con el nórdico *trumba*, que significa 'con eco' y del que también derivan *trompeta* y *trombón* (Partridge, 741). Sin embargo, puede que el tambor tenga una afinidad especial con la noción de «hacer eco», en armonía con el latir del corazón del universo y también reverberando con la inmediatez y arrebato de una esfera que trasciende los límites del universo. De hecho, el tambor sagrado del chamán siberiano se consideraba un corte transversal del árbol del mundo por el que los visionarios ascendían hacia el reino de los espíritus. El borde redondo de la tensa superficie del tambor reflejaba el horizonte más allá del cual viajaba el tamborilero, con su tambor convertido en el caballo, reno o barca que lo llevaba a otros mundos. El tono continuo del tambor puede haber inducido un estado alternativo de consciencia caracterizado por ondas cerebrales theta, pero al mismo tiempo era el sonido del mundo mortal al cual el chamán retornaría de su viaje extático. Y a qué lugar inimaginablemente lejano escucha y responde nuestro percusionista, el cual le dota de un grácil equilibrio que se refleja en el son de su cuerpo.

Partridge, Eric. *Origins.* Nueva York, 1958. / **Redmond, Layne.** *When the Drummers Were Women: A Spiritual History of Rhythm.* Nueva York, 1997.

1. Los percusionistas tallados en madera de la tribu Nkanu de la República Democrática del Congo (el antiguo Zaire) inmortalizan rituales de iniciación. Sus homónimos humanos batían tambores para dar valor a los jóvenes iniciados que sometían a la circuncisión y acallar con mucho tacto sus gritos.

2. Una ménade echa hacia atrás la cabeza, extática bajo el rítmico son de su pandereta. En las procesiones dionisiacas, los intoxicantes sagrados y el rítmico golpear del tambor transportaban a estas devotas a frenesíes orgiásticos. Relieve en mármol, romano, c 100 d. C.

3. El placer de tocar un tambor queda patente en la alegría de esta estatuilla de cerámica de dos mil años de antigüedad, perteneciente a la dinastía Han. Los tambores chinos producen ocho sonidos ordenados, reflejados en las ocho posibles fuentes de su composición: metal, piedra, seda, bambú, madera, piel, calabazas y tierra.



1



2



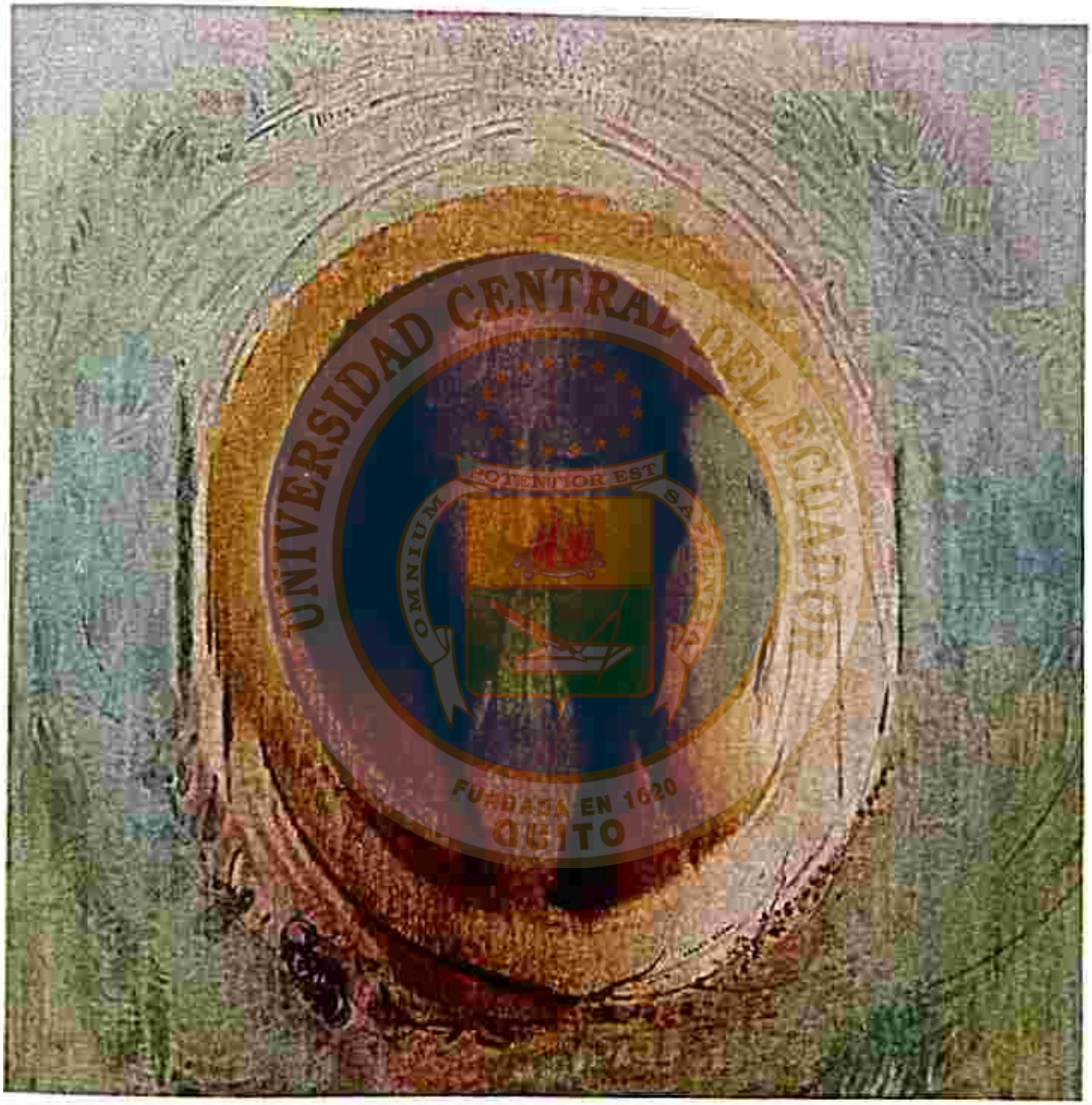
3

Silencio

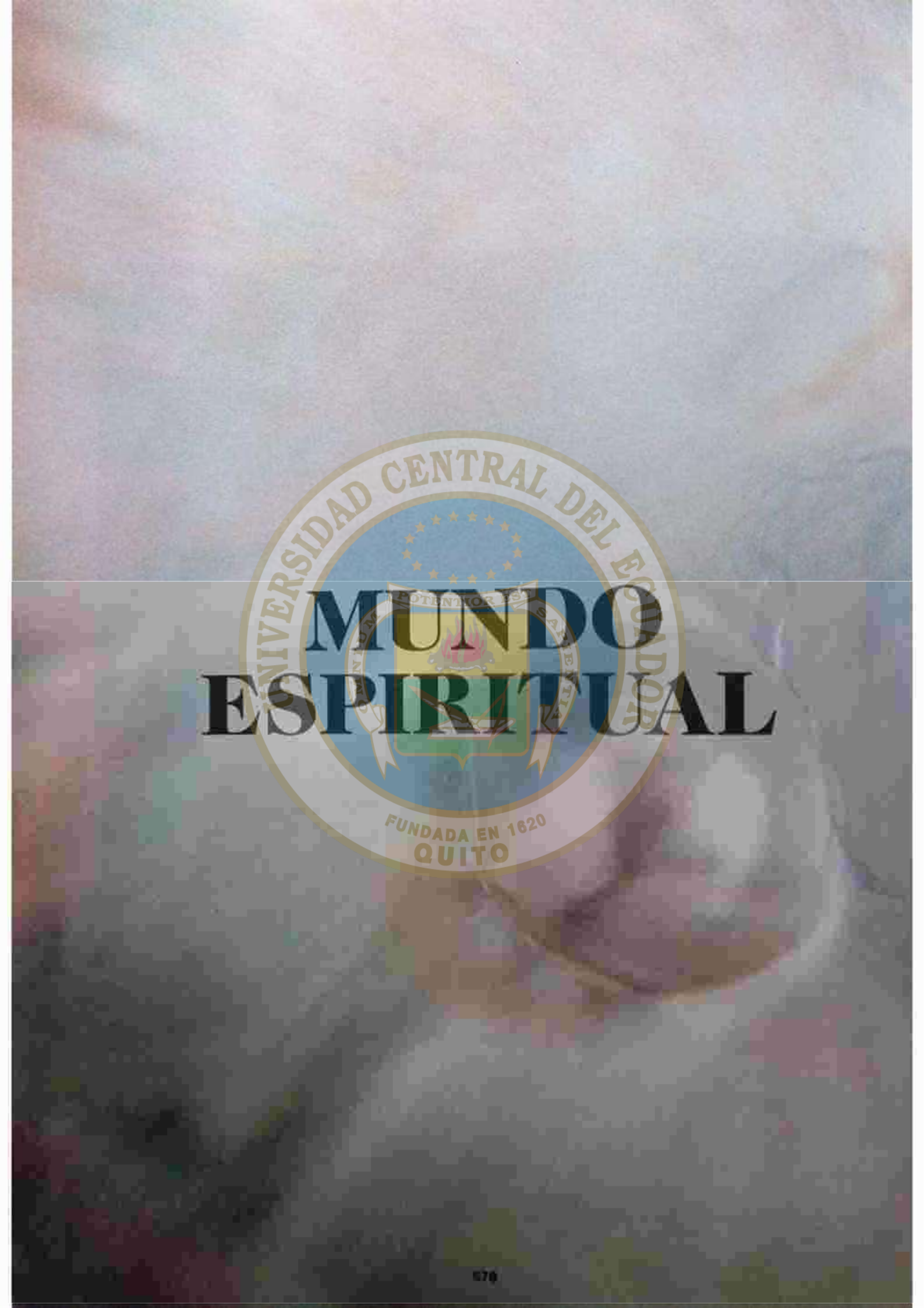
Hay silencios y silencios. La mujer del cuadro de Odilon Redon invoca silencio, y su apariencia meditabunda parece buscar algo más que un silencio personal en el que es mejor lo que queda sin decir, más incluso que el silencio amedrentado con el que nos podríamos sentar al borde del Gran Cañón en una tarde tranquila. En su lugar, nos llama al más profundo de los silencios, en el que puede oírse la voz del Enteramente Otro. A un nivel simbólico, el silencio es parte de toda tradición sagrada, porque todos saben que los misterios profundos solo se revelan en el silencio, como fomentan las reglas monásticas de silencio occidentales. En una reunión de cuáqueros, un silencio prolongado llega a unir misteriosamente a los miembros, una palabra dicha como llamada o guía desde el silencio puede evocar una verdad más elevada. El Espíritu Santo es la compañía del silencio.

«Un filósofo preguntó una vez a Buda: "¿Me podrías decir la verdad sin usar palabras y sin dejar de usarlas?". Buda permaneció en silencio. Dado que el silencio real está más allá de las palabras, y de la ausencia de ellas, esta respuesta liberó al filósofo de su engaño» (EoR, 13:323).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Silencio, de Odilon Redon, óleo y gesso sobre papel
c 1911. Francia.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

SERES MITOLÓGICOS

ÁNGEL, GANESHA, DAKINI, QUETZALCÓATL,
SIRENA, FURIAS, SIRENA MARINA, UNICORNIO, CÍCLOPE / GIGANTE,
VAMPIRO, BRUJA, DRAGÓN

680

RITOS Y SISTEMAS SAGRADOS

PUNTO/BINDU, CERO, UNO,
MÁNDALA, LABERINTO, ENCRUCIJADA, ESPIRAL,
MÁSCARA, INCIENSO, CENIZAS, BENDICIÓN

706

ENFERMEDAD Y MUERTE

ENFERMEDAD, HERIDA/HERIR, VÓMITO, MEDICINA, VENENO,
AHOGAMIENTO, CRUCIFIXIÓN, AHORCAMIENTO, ASESINATO / MATANZA,
SUICIDIO, ENTIERRO / CEMENTERIO, ATAÚD, CREMACIÓN, MOMIA,
DESCOMPOSICIÓN, DESMEMBRAMIENTO

732

ALMA Y PSIQUE

TRANSMUTACIÓN, METAMORFOSIS, TRANSFORMACIÓN,
CHAKRAS, GRIETA, PERLA, GRIAL, FANTASMA, ANTEPASADO

770

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Ángel

Sea cual sea la naturaleza de su «influjo», los ángeles nos cambian la vida en un sentido trascendental. En el fuego de su amor yace el poder latente de poner en marcha un juicio aterrador. Podemos luchar con los ángeles, perdernos o encontrarnos en su cenagosa gloria, o temblar ante sus clarividentes declaraciones. Aunque no siempre son benignos, y a veces aparecen representados con una moral ambigua, resultan irresistibles. Lucifer ('portador de luz') ilumina la paradójica asociación entre la rebelión y la caída a la consciencia. En el Génesis 6:2, los ángeles seducen mujeres humanas para engendrar gigantes destructores, y sin embargo en el Libro de Enoc enseñan a la humanidad los secretos de la horticultura, la metalurgia, la astrología y la joyería. Pueden encarnar una potencial salvación o aniquilación.

No sabemos qué o quiénes son, pero han espoleado la imaginación de artistas, escritores, místicos y personas corrientes de prácticamente cualquier época y cultura. Su nombre, derivado del griego *angelos*, significa 'aquel que anuncia o cuenta un mensaje', 'un mensajero'. Los ángeles son agentes de revelaciones, proclamaciones, ayuda y guía sobrenaturales. Se aproximan a nosotros como sueños anunciadores, visiones y estados meditativos, manifestándose con voces o coros celestiales, formas humanas o animales, masculinas, femeninas, andróginas o en forma de estrellas, nubes o fuego. Sus grandes alas son muestra de su acceso a las regiones celestiales del conocimiento y a información inaccesible para nosotros excepto en el deslumbrante momento angelical. Nos cautivan con su





2

1. Estos ángeles de abigarrados ropajes componen un coro de doncellas celestiales que acompañan a la Virgen en su ascensión a los cielos. *Ángeles bailando frente al sol* de Giovanni di Paolo (c 1403-1482). óleo sobre panel, siglo xv, Italia.

2. Un artista italiano desconocido representa a este «mensajero» de los reinos transpersonales como algo que no es ni humano ni divino, ni animal ni fuerza de la naturaleza, pero que incorpora elementos de todos ellos. Fresco, principios del siglo xv, Italia septentrional.

maravillosa y sutil «incorporeidad corpórea» y «voluptuosidad extraterrenal» (Zimmer, 120). Nos deleitamos con imágenes de aerodinámica seráfica, el dulce arrebato de los querubines en el pesebre y el glorioso espectáculo de las huestes angelicales en el cielo nocturno.

Sus imágenesguardianas nos rodean. Se ven por doquier: tallados en una antigua pared de piedra, mirando serenamente o con ánimo guerrero desde las cristaleras de una iglesia, pintados sobre antiguas tumbas o grabados en una lápida. Los evocan también los *apsaras* hindúes o budistas, los ángeles *dakini* tibetanos, los sirvientes alados de las tallas indias o las figuras *ba* de los mitos egipcios. Aparecen como hombres espíritus voladores en la gran visión de Alce Negro. Los alquimistas representaban guías angelicales en sus ilustraciones. Las figuras aladas del Sueño y la Muerte escoltan a las almas paganas bajo la tierra. El arcángel Gabriel ordena al analfabeto Maboma que lea, asumiendo así el papel principal de mensajero de Alá. Durante experiencias cercanas a la muerte, «seres de luz» angelicales han recogido amorosamente al moribundo, devolviéndolo a la vida. La profunda naturaleza del encuentro angelical es la de la percepción interna numinosa o la de una comprensión inmediata y portentosa de posibilidades que la conciencia apenas alcanza a asimilar. Las trompetas de los ángeles nos llevan a un despertar religioso y creativo, son el heraldo del nacimiento sagrado y del desarrollo psíquico. Y cual devastadores arrebatos de éxtasis y exceso, «dictan» las apasionadas palabras de filósofos y poetas:

> *¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes*
> *angélicas? Y aun si de repente algún ángel*
> *me apretara contra su corazón, me suprimiría*
> *su existencia más fuerte. Pues la belleza no es nada*
> *sino el principio de lo terrible, lo que somos*
> *apenas capaces*
> *de soportar, lo que solo admiramos porque*
> *serenamente*
> *desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.*
>
> Rilke, «La primera elegía», *Elegías de Duino*

Rilke, Rainer Maria. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*. Nueva York, 1989. / Zimmer, Heinrich. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Nueva York, 1946. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, 1995.]



3



4



5

3. Los ángeles escribanos islámicos apuntan con expresión animada los nombres de los bienaventurados en el *Libro de la vida*, lo que sugiere su interés permanente y atento por los asuntos humanos. *Ángeles tomando nota*, ilustración de libro. 1280. Wasit. Iraq.

4. Los ángeles caídos que desafiaron a su creador en busca de una autodeterminación radical se convirtieron en los intermediarios conversos entre Lucifer y la humanidad. *Caída de los ángeles rebeldes*, detalle, manuscrito iluminado de *Las muy ricas horas del duque de Berry* hermanos Limbourg. c 1416. Francia.

5. Un ángel expulsa a Adán y Eva al exilio en actitud de compromiso incondicional con la ley divina. *Expulsión del paraíso*, detalle, de la *Pieza del altar de Cortona*, de Fra Angelico, témpera sobre madera. c 1432-1433. Italia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Ganesha

Ganesha, tal vez el dios hindú favorito en la India contemporánea, es un cúmulo de contradicciones y conjunciones, como demuestra inmediatamente la enorme cabeza de elefante sobre su barrigudo cuerpo infantil. Según Paul Courtright, hay «más de setenta mitos» (p. 20) sobre sus orígenes e historia, que, a la manera india, incluyen varias contradicciones, pero la conjunción de animal y humano, de la sabia y madura cabeza de elefante con el robusto cuerpo de enano o bebé humano de este relieve del siglo XVII es característica. Aquí, Ganesha «mantiene la grácil pose "de flexión triple" sobre un pedestal de loto. Su cabeza está coronada por el apelmazado moño de un asceta, y se adorna con serpientes y sartas de perlas. Las campanillas en sus pies indican que es un bailarín. Ganesha sostiene objetos en cada una de sus cuatro manos: un colmillo roto, un rosario, un cuenco con dulces y un rejón para elefantes... y su montura, la rata, lo contempla» (ARAS, 1:111).

En uno de los mitos comunes sobre los orígenes de Ganesha, este es hijo de Siva y Parvati, pero de una manera inusual. Siva, el poderoso dios de la destrucción y la restauración, de lo ascético y también de lo activamente erótico, y cuya consorte es Parvati, se ha negado a concederle el hijo que ella desea. Cuando él se marcha a su retiro ascético, Parvati crea a su propio hijo a partir del polvo de la tierra que frota de su cuerpo, y lo quiere con pasión, porque es solamente suyo. Cuando el niño crece, lo nombra guardián de su baño privado sagrado y le da órdenes de mantener fuera a cualquier visitante. Siva vuelve repentinamente y desea unirse a su consorte. Ganesha se enfrenta a él, y lo enfurece de tal modo que decapita al joven con su espada. Parvati queda tan afligida que Siva se compromete a buscar la primera cabeza que pueda encontrar para devolver al joven la vida, y por eso Ganesha debe a Siva la mitad elefantiásica de su ser. Pero su cuerpo humano es tan joven que no representa una amenaza sexual, a pesar de la ambigua atracción que siente Parvati por él. Este hecho queda sugerido en esta escultura, como en muchas otras, por dos hechos adicionales: la forma curvada y no erecta de su trompa de elefante, y el colmillo izquierdo roto, cuya punta sujeta la figura.

Al haber tenido su origen dual ocupando el puesto de guardián de un umbral, Ganesha es el señor de los comienzos, invocado al principio de cada nueva empresa. Es llamado el guardián de las puertas, y su imagen se coloca en las puertas de hogares y templos, mediando entre los reinos del espacio sagrado y profano. Es el «Señor de las Huestes» (la multitud de deidades de Siva), el que elimina y coloca obstáculos. Aunque Ganesha suele ser propicio, hay que realizarle ofrendas, sobre todo dulces *(modaka)*, que ama con glotonería infantil. Capaces de escuchar las oraciones de todos, sus grandes orejas son como abanicos que avientan la verdad y lo esencial de lo falso y no esencial. Entre sus dones se encuentran los poderes intelectuales del elefante (sabiduría, memoria y premonición) en vez de los del cuerpo natural o salvaje. La inteligencia le es muy propia, ya que es la deidad de los escritores (a veces usa su colmillo roto como pluma). Su vehículo o montura *(vahana)* es una rata, que, como señala Heinrich Zimmer, representa a pequeña escala las habilidades de elefante de Ganesha, ya que «la rata atraviesa todos los obstáculos y se adentra en la seguridad del granero para consumir ahí las reservas de arroz del poblado» (p. 183).

El cuerpo inmaduro de Ganesha carece de la autoridad fálica de la masculinidad adulta, y tal vez por ello haya contribuido a aumentar su popularidad. Aunque reclama atención, transmite más bien una necesidad infantil o una fragilidad humana, antes que el terror reverencial de un dios distante. Al ser animal y humano, es un verdadero *monstrum*, una asombrosa pero atractiva conjunción de múltiples potencialidades. Sin embargo, como vigilante del umbral del espacio sagrado, enfatiza la peligrosa diferencia y la oportunidad que supone cruzar entre los mundos de lo humano y lo divino.

Courtright, Paul B. *Ganesa: Lord of Obstacles, Lord of Beginnings*. Nueva York, 1985. / Zimmer, Heinrich. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Nueva York, 1946. [Trad. esp.: *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, 1995.]



1



2

1. «Monstruo» sublime, Ganesha, el adorado dios de cabeza de elefante del hinduismo, es a la vez guardián de los umbrales, eliminador de obstáculos, maestro y escriba, con una pasión infantil por los dulces. El pulgar y el índice de su mano inferior derecha se tocan formando el *vitarka mudra*, un gesto que evoca sabiduría. Relieve, esquisto, siglo XI, Orissa, India.

2. Una representación inusual de Ganesha como niño amamantado por Parvati, que recuerda las escenas similares de la Virgen María y el Niño Jesús. Acuarela opaca sobre papel, c 1820, Jaipur, India.

Dakini

Esta pequeña figura ha sido despojada de todo, excepto de sus características más esenciales. Desnuda, salvo por sus ornamentos, está en una posición de baile, con el pie derecho sobre la tierra, la pierna izquierda levantada sobre el brazo izquierdo para exponer la vagina, fuente de su creatividad y poder. Su vagina, según la tradición tántrica budista, es la puerta al útero, símbolo del espacioso vacío que es origen y final de una miríada de formas humanas.

En la práctica budista tibetana, uno se concentra en una imagen como esta y medita sobre su significado esotérico. El cuerpo de la *dakini* es ágil, activo y bellísimo. Su rostro, sereno en este momento, muestra una intensidad y concentración apasionadas. En su mano izquierda ofrece su cuenco hecho con una calavera *(kapala)* que contiene tradicionalmente tanto *amrita*, que representa la energía blanca del semen, como sangre roja, símbolo de la fuerza vital femenina, lujuria, pasión y la capacidad de dar a luz: «el ardiente poder interior de las mujeres» (Allione, 33-34).

Esta diminuta evocación de potencia activa sostiene en su mano derecha un cuchillo curvo, o *kartik*, con un mango en forma de rayo, *vajra*, combinando sus hábiles maneras con el garfio de la compasión. Este objeto tradicional de la *dakini* «te saca del sufrimiento, hace pedazos el sí-mismo centrado en el yo» y es guiado por la claridad diamantina del *vajra*» (ibíd., 33).

Originariamente, la *dakini* se asociaba con el terrorífico aspecto de la diosa india Kali y se creía que era una bruja caníbal y demoniaca. Pero a medida que los demonios populares tradicionales se fueron integrando en un canon religioso cada vez más sofisticado, la *dakini* pasó a convertirse en uno de los símbolos más poderosos y polivalentes del budismo tántrico; al mismo tiempo, se empezó a aceptar a las mujeres como maestras, místicas y practicantes por derecho propio. Hasta hace poco, la *dakini* ha sido conocida sobre todo por su papel (que suele ser secreto) de maestra y consorte de los grandes sabios y líderes tibetanos. Sin embargo, últimamente los estudiosos budistas han recuperado a la *dakini* como una representación arquetípica de un sí-mismo femenino poderoso y de múltiples facetas (ibíd., 25-38; Shaw, 3).

Escritores contemporáneos como Nathan Katz comparan a la *dakini* con el concepto jungiano del ánima, que por lo general se ve como el lado femenino del hombre, que en su forma no desarrollada (la diablesa) conduce a malos humores, enfados, rabietas y comportamiento más bien histérico, pero en su forma desarrollada sirve de maestro, equilibra y tiende un puente hacia el sí-mismo inconsciente y superior. Para las mujeres, el símbolo de la *dakini* integra tradicionalmente atributos masculinos —su actividad, pasión, liderazgo y energía yang— con un ser femenino que es juguetón, salvaje, mercurial, creativo y profundamente sabio. «Puede aparecer como humana, tomando variadas formas, desde una anciana a una virgen, pasando por una pareja sexual. Su nombre significa literalmente 'la que atraviesa el cielo o el espacio'» (Campbell, viii).

Aunque se puede invocar a la *dakini*, esta vendrá cuando ella desee, si es que quiere. Uno le implora con anhelo y reverencia. Su aparición puede traer consigo miedo, deleite, asombro y un gran reto. Pero no se puede retener a la *dakini*, ni obligarla a satisfacer las demandas del yo. En su forma de danzarina celestial, sus ropajes hablan por ella. Flotan y la rodean sobre su pequeña nube de dicha, tan fragantes como una suave brisa, delicados cual mariposa. Pero cuídate de intentar agarrarla o de ignorarla, no sea que la *dakini* se desvanezca dejando atrás un sutil aroma, el polvo ceniciento de lo que fueron brillantes posibilidades, en tus manos vacías.

Allione, Tsultrim. *Women of Wisdom.* Londres y Boston, 1984. / **Campbell, June.** *Traveller in Space: In Search of Female Identity in Tibetan Buddhism.* Nueva York, 1996. / **Katz, Nathan.** «Dakini and Anima - On Tantric Deities and Jungian Archetypes». *Self and Liberation: The Jung-Buddhism Dialogue.* Nueva York, 1992. / **Shaw, Miranda Eberle.** *Passionate Enlightenment: Women in Tantric Buddhism.* Princeton (Nueva Jersey), 1994.

El artista ha reducido la estatua a su esencia de la misma forma que un Brancusi, Picasso o Arp eliminan o abstraen para intensificar. *Dakini* bailando, bronce dorado, siglos XVI-XVII, Nepal.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
SCIENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Quetzalcóatl

Quetzalcóatl, una serpiente *(cóatl)* emplumada con las iridiscentes plumas verdes del pájaro quetzal de los trópicos de Centroamérica, serpentea desde hace casi mil quinientos años de historia mesoamericana cual cinta brillante. A través del levantamiento y caída de los imperios, grandes migraciones y conquistas, la imagen sagrada fue trasladada y reimaginada a medida que nacían nuevas civilizaciones, con lo que ganó nuevos significados, pero mantuvo su forma y benevolencia. La imagen de Quetzalcóatl une la serpiente y el ave, tierra y cielo, los poderes devoradores y germinadores de la tierra y los fertilizantes y organizadores del cielo.

Las primeras imágenes de Quetzalcóatl, anteriores al 900 d. C., relacionan este verde dragón con la fertilidad del mundo vegetal y la primavera, cuando la tierra, igual que las escamas de la serpiente, se cubre de un plumoso verde. La tierra se emplumaba con los tallos del maíz que brotaban milagrosamente de las semillas colocadas en el frío y oscuro suelo. Se creía que las grandes fauces de la tierra tragaban las semillas y también devoraban el Sol poniente y las estrellas, pero que retornaban en forma de maíz y otras plantas comestibles, y del Sol del amanecer y de las estrellas nacientes. Para garantizar este milagro de la nueva vida que resurgía de la muerte era preciso realizar continuos sacrificios sangrientos a los poderes del inframundo (EoR, 12:152-153). Quetzalcóatl es una imagen de lo divino encarnado en formas de vida temporales, que da y sufre a la vez nacimiento y muerte (Campbell, 2:254).

Las civilizaciones posteriores añadieron nuevos significados a la imagen de la serpiente emplumada. Se convirtió en el dios del viento de tradiciones anteriores, y también se lo conocía como el viento fertilizador que sopla antes de las lluvias. En culturas posteriores, Quetzalcóatl también se asimiló al planeta Venus, que llevaba largo tiempo maravillando a los astrónomos mesoamericanos por sus desapariciones periódicas desde el punto de vista de la Tierra, «muriendo» y reapareciendo, a veces como lucero del alba y otras como lucero de la tarde. Uno de los períodos de ausencia del planeta dura ocho días, lo que se igualaba a los ocho días que la semilla de maíz plantada permanecía escondida en la tierra antes de que apareciera el brote verde. Venus, como lucero del alba, se imaginaba cual feroz guerrero, disparando dardos al Sol naciente hasta ser derrotado por su resplandor. Como lucero de la tarde guiaba al Sol a las fauces de la tierra para su autoinmolación nocturna.

Reforzada con los poderes de la tierra y el cielo, la fertilidad, la lluvia y la estrella luminosa, la serpiente emplumada se convirtió en una imagen, como los poderosos dragones de la mitología oriental, del poder y la majestad implícita en la unión de los opuestos del cielo y la tierra. Su imagen se convirtió en el emblema de reyes, emperadores y grandes sacerdotes, tallada en las columnas de los grandes templos y serpenteando alrededor de las murallas palaciegas.

El largo florecer de culturas y reinos mesoamericanos nativos acabó en 1521, cuando Moctezuma II, el rey azteca de la última gran civilización, dio la bienvenida a una banda de conquistadores españoles a su capital, creyendo, según cuentan las historias, que eran heraldos de la profetizada reaparición de Quetzalcóatl, quien había desaparecido siglos antes sobre una balsa hecha de serpientes trenzadas y había prometido que regresaría.

Campbell, Joseph. *Historical Atlas of World Mythology*. Nueva York, 1989. / Florescano, Enrique. *The Myth of Quetsalcoatl*. Baltimore (Maryland), 1999. / Markman, Roberta H., Peter T. Markman y Jay I. *The Flayed God: The Mesoamerican Mythological Tradition*. San Francisco, 1992. / Tompkins, Ptolemy. *This Tree Grows out of Hell: Mesoamerica and the Search for the Magical Body*. San Francisco, 1990.

Una escultura azteca de Quetzalcóatl como la serpiente emplumada, sus escamas cubiertas de plumas y su rostro humano visible entre las mandíbulas abiertas de la serpiente. Al igual que la serpiente, que constantemente muda su piel y emerge renovada, Quetzalcóatl personifica la imagen natural básica de la muerte y el renacimiento. Piedra, c 1325-1521.



Sirena

Fue la bruja Circe, en cuya isla permaneció durante un tiempo Odiseo después de la guerra de Troya, la que predijo que este se enfrentaría a numerosos peligros en su viaje a casa, incluido el embrujador canto de las sirenas. Circe aconsejó a Odiseo que lo ataran al mástil de su barco para que pudiera escuchar la irresistible canción sin lanzarse a su orilla cubierta de tréboles. La tripulación debía taparse los oídos con cera e ignorar las súplicas del capitán para que lo liberasen y seguir remando hasta alejarse del peligro de estas encarnaciones de «los impulsos de la vida no sujetos a la moral,deseos imperiosos, éxtasis, ya sean de amor, arte o filosofía, voces mágicas que llaman al hombre desde el "país de los deseos de su corazón"» (Harrison, 206). La sirena es uno de los aspectos del ánima más letales de la psique, pues atrae el yo para que salte por la borda, desviando a la conciencia de su rumbo, aniquilando la memoria y los medios de llegar adonde uno necesita estar. Adictiva y engañosa, la locura desintegradora de la seducción es la hija de un dios del río y una musa (Padgett, 74), por lo que su divinamente exquisita voz se combina con los poderes de la disolución. No es de este mundo, y su forma es solo parcialmente humana. Tiene un rostro humano y a veces el pecho y los brazos de una mujer joven, mientras que su cuerpo es el de un pájaro, con garras, alas y plumas. Es volátil, efímera y primordial, y busca su presa sobre todo en una conciencia en calma chicha (y parece que es ella la que aquieta el mar), en la que no se agita nada vital o creativo. Las sirenas son específicamente la tentación de la música, la sombra mortal de los bellos sonidos de las esferas, musas y mensajes diabólicos, que son omnipresentes, proféticos y cautivadores. Un añadidoposterior a la historia de la sirena nos cuenta que, si uno resistía a su cantar, esta se vería obligada a saltar al mar, donde se convertiría en roca (Avery, 1014). De forma similar, los deseos autodestructivos resistidos permanecen en algún lugar dentro del paisaje de la psique, pero desposeídos de fuerza y mudos. La respuesta de Homero a los cantos de la sirena es el mástil, una estocada al centro interior que trasciende los deseos que nos desintegran y mantienen el barco de una sola pieza.

Avery, Catherine B. *The New Century Classical Handbook*. Nueva York, 1962. / Harrison, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge (Reino Unido), 1908. / Padgett, J. Michael, William A. P. Childs y D. S. Tsiaplake. *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*. Princeton (Nueva Jersey) y New Haven (Connecticut), 2003.



Sirena sujetando una granada y una siringa (flauta de pan). *Askos* griego (recipiente para aceite), bronce, c 450-400 a. C., Italia.

Furias

¡Qué me hayan tratado así!
¡Yo, la mente del pasado, arrastrada bajo
el suelo, expulsada cual basura!
El hálito que respiro es furia y odio absoluto.
Esquilo, Las Furias, en *Las Euménides*, 837-840

Los sentimientos arquetípicos de las Furias vengan traiciones y pecados contra las relaciones primarias con una intensidad inmisericorde y despiadada. Se encuentran en los intersticios de todos los conflictos interpersonales, e incluso en aquellas carencias de amor involuntarias, y las lidias legítimas entre relación e independencia (Salman, 235).

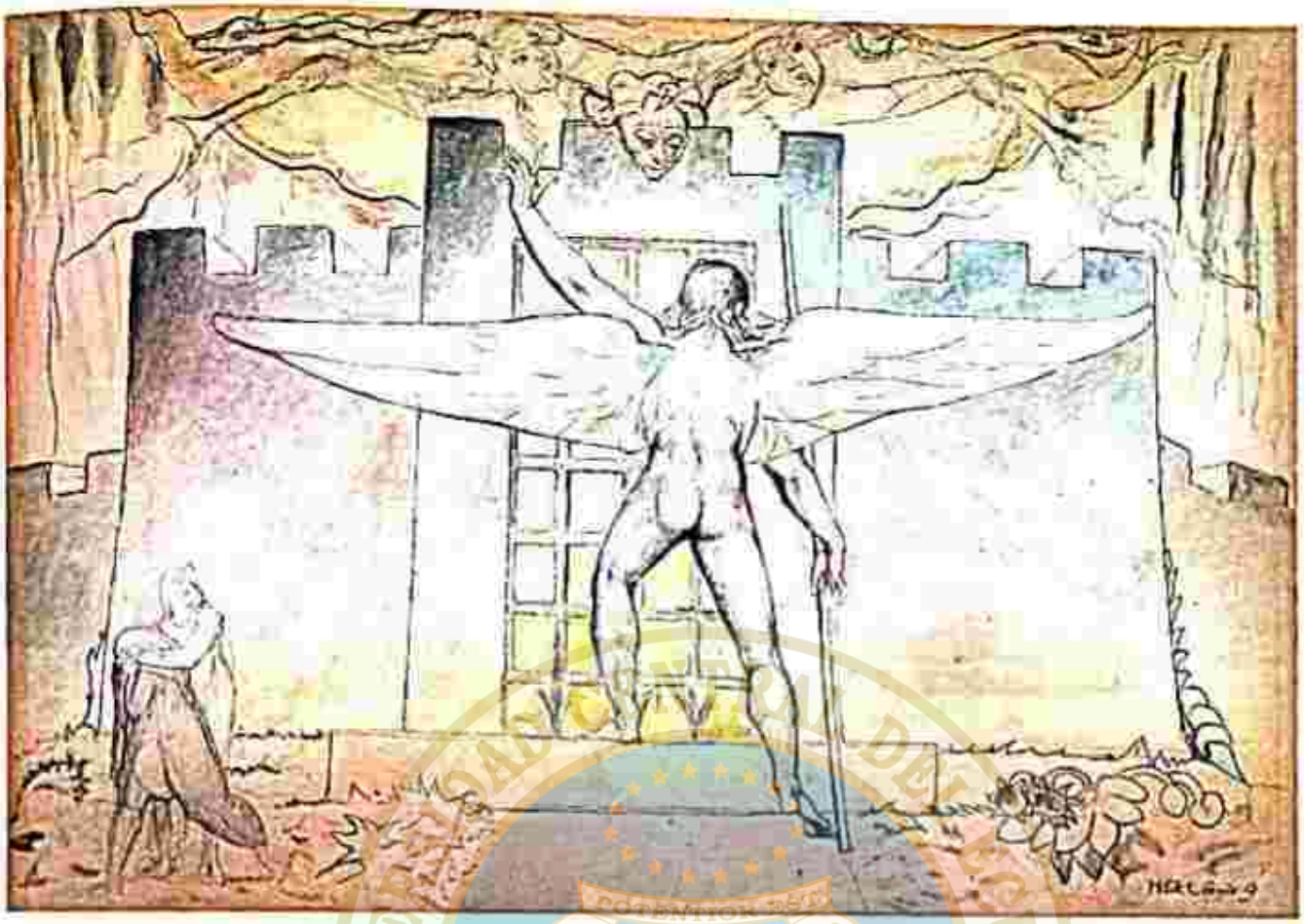
En *La orestiada* de Esquilo, Orestes, que ha cometido matricidio, no está loco, sino que se vuelve más lúcido cuando se da cuenta de que las Furias de su madre lo persiguen (Nussbaum, 41). Furia, venganza, locura y culpa son realidades psicológicas que deben sufrirse en su más profundo significado. Los dioses nos acosan, y las Furias que persiguen a Orestes representan una profunda respuesta ética de la psique para hacerse cargo y asumir la responsabilidad sobre la propia totalidad de la muerte, la culpa, el miedo, la desesperación, el dolor y todo aquello que es hostil para la vida del yo. La locura desmiembra y es el primer paso en la magia de fertilidad, donde la disolución proporciona las semillas del renacer. Los antiguos griegos se enfrentaban al problema de contener la locura de las Furias, al igual que en la actualidad, buscando establecer un pacto con ellas que expresase un contacto significativo con la vida arcaica de lo inconsciente, no solo el triunfo de la razón sobre la oscuridad de lo más profundo de nuestro ser.

Cuando el dios griego Cronos lanzó al mar el falo cortado de su padre, Urano, las Furias nacieron de la sangre que cayó sobre la tierra, mientras que del falo acogido por el mar surgió la diosa Afrodita. Las Furias encarnan el lado oscuro del poder vinculante del eros, el grito afectivo primario cuando se nos niegan nuestra sustancia e identidad. Se las imagina como tres hermanas aladas, provistas de látigos, con cabellera de serpientes y garras mortíferas, depredadoras bestiales si se enfurecen. Emergen de su guarida subterránea en el horrible Tártaro para castigar los crímenes más atroces, sobre todo asesinatos, especialmente crímenes de sangre dentro de una familia, y de manera particular el matricidio. Sus nombres significan 'incesante', 'venganza' y 'extraña memoria oscura'. Las Furias también se conciben como los espíritus no purificados de los fallecidos. Su aterrador lamento era llamado el *himno que encadena*, que, como los cantos de las sirenas, tenía el poder de atrapar a sus víctimas entretejiendo una maldición, lanzando un hechizo que alcanzaba a la sangre de las víctimas y las enloquecía.

La furia, la venganza y la locura que conllevan parecen estar imbricadas en el tejido de nuestro inconsciente cultural. Aparentemente, tan solo somos capaces de subir o bajar el volumen. ¿De qué sirven, más allá de la omnipotencia compensatoria y la grandiosidad destructiva? Sufrir de manera consciente la locura de las Furias, manteniendo sus heridas abiertas, puede llevar a reconocer nuestra propia alma sufriente, y a sentir empatía por el otro, experimentando una comunión con los rincones más oscuros y universales de la experiencia humana. Como dinamismos del Sí-mismo, las Furias buscan «corregir», en su aspecto defensivo, allí donde su destructiva sed de sangre vengadora bloquea el acceso a nuestra propia sombra, y también en su desmembramiento prospectivo, moviéndose finalmente hacia la totalidad.

Los procesos destructivos y catabólicos son necesarios para el desarrollo vital y psicológico. Si se despojan por completo de su función sus demandas más profundas se convierten en más inconscientes. Pero beber conscientemente del cáliz de la rabia furiosa, de la nuestra y de la de otros, puede ser parte del movimiento de la psique hacia la totalidad, conduciéndonos a una iniciación en el inframundo. La diferencia reside tanto en el reconocimiento del hecho como en la voluntad de permitir al arquetipo desarrollarse y realizar su potencial para «conducirnos abajo y arreglar las cosas» (Esquilo). Como han ilustrado una y otra vez los eventos mitológicos y mundanos, si no se les da lo que es suyo, las Furias siempre tendrán la última palabra en cuanto a venganza, aunque ello implique arrasar con todo.

Esquilo. *Aeschylus I. Oresteia, Agamemnon, the Libation Bearers, the Eumenides*. Chicago y Londres, 1953. [Trad. esp.: *La orestiada*. Barcelona, 1984.] / Nussbaum, Martha Craven. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1986. / Salman, Sherry. «Blood Payments». *Terror, Violence, and the Impulse to Destroy: Perspectives from Analytical Psychology: Papers from the 2002 North American Conference of Jungian Analysts and Candidates*. Einsiedeln (Suiza), 2003.



1



2

1. Un ángel enorme y poderoso parece capaz de enfrentarse a las Furias. *El ángel ante las puertas de Dite*, de William Blake, de *La divina comedia* de Dante *(Infierno)*. pluma, tinta y acuarela. 1824-1827. Inglaterra.

2. Una de las Furias emergiendo del submundo para castigara Agrio, quese había apoderado del trono de su hermano. Jarrón con figuras rojas, griego, 360-320 a. C. Paestum. Italia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sirena marina

Su mitad superior tiene la forma de una bella mujer humana de cabellera ondeante y relucientes pechos desnudos; su mitad inferior luce con las iridiscentes escamas de un pez. La talla del relieve de piedra de la pared de un monasterio irlandés muestra a una sirena mítica. Desde su nicho subacuático, invita al acercamiento, sosteniendo con delicadeza su espejo y peine favoritos. Dos peces curiosos nadan cerca, reflejo de su naturaleza marina. Aunque en el simbolismo cristiano la sirena sirve de advertencia, esta proviene de tradiciones mucho más antiguas. Aquí, avisa sobre las tentaciones de la carne personificadas en lo femenino como la sensualidad, las profundidades fluidas e inconscientes y la vida de los instintos (O'Brien, 222).

Para los hombres que se arriesgan a contemplarla, la sirena es a la vez seductoramente humana y tremendamente ajena. Personificación del mar y de las aguas generadoras de la psique, la sirena marina representa la perspectiva de amor sexual, placer y cumplimiento de los deseos, y también posee el don de la profecía. El hábitat de la sirena es el mar abierto, la costa rocosa y un mundo submarino de increíble suntuosidad, que a veces comparte con el tritón, su homólogo masculino (MM, 13:1812). Sin embargo, la atracción y el peligro están inseparablemente entrelazados en la sirena. Como sus predecesoras, las sirenas aladas de la mitología griega, la sirena puede atraer a los marineros a su destrucción, o aprisionarlos en su dominio acuático (Leach, 2:710). Para muchas culturas, la sirena personifica el miedo a la disolución de la consciencia, así como el miedo a la mujer que se identifica como su agente, debido a la volubilidad, el ocultismo, el erotismo absorbente y los encantos cautivadores que se le atribuyen.

Aunque la sirena es un ser casi inmortal, está emparentada con todo un panteón mundial de diosas y dioses acuáticos, ninfas y tritones, y, al igualque ellos, representa la potencia de mares, ríos y todos los reinos profundos y acuáticos en su abundancia y carácter impredecible. Entre sus primeros ancestros se encuentran Oannes, la benévola deidad solar babilonia, medio pez, medio hombre, y Atargatis, la diosa sirena cuya violenta rabia simboliza el aspecto destructivo de las energías eróticas (Gradwell, 94). Las sirenas son descendientes de Afrodita, la diosa del amor griega, nacida del mar (MM, 13:1812). La alquimia llamaba a la sirena Melusina, la criatura marina que es una variante de la serpiente mercurial, encarnando el espíritu de lo inconsciente. Se dice que sedujo a Belcebú y le hizo practicar brujería, y que descendía de la ballena que se tragó a Jonás, asociándola con lo inconsciente como el «útero de los misterios» y con la inocencia del paraíso (OC, 13:179ss). En la fantasía alquímica, Melusina «vive en la sangre», y eso sugiere que su realidad se encuentra en la sustancia interior del hombre y que, al llamarlodesde las profundidades, ella anhela un alma y redención, la materia inconsciente del alma que desea ser humanizada y tornarse consciente.

Pero la sirena es siempre elusiva y, en algunos relatos, cuando el hombre descubre su cola de pez, evocando su propia instintividad inconsciente, se siente repelido y ella, sintiéndose rechazada, retorna al inconsciente. En *La sirenita*, el cuento de Hans Christian Andersen, la ninfa acuática es llevada al mundo superior, pero, aunque adquiere pies humanos, cada paso que da le corta como una espada, testimonio de la dificultad de dar una forma conscientemente integrada a la materia inconsciente. La naturaleza dual de la sirena, a la vez sentimental y de sangre fría, es un reflejo de la cercanía y lejanía, el contacto y la separación que experimentamos con respecto a las cosas del mundo de la psique. La sirena es mercurial, mágica, titilante, hermosa... e impersonal. Se puede encontrar, relacionarse con ella o incluso transformar. Pero, como personificación de lo inconsciente, ella misma ejerce una fascinación extraordinaria. Corremos el riesgode perdernos a nosotros mismos en nuestros propios deseos.

Gradwell, Lois E. «The Mermaid». *Journal of Sandplay Therapy* (1:2, 1992). / Leach, Maria. *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York, 1949. / O'Brien, Jacqueline y Peter Harbison. *Ancient Ireland: From Prehistory to the Middle Ages*. Londres, 1996.



La imagen de una sirena tallada en una pared de la abadía de Kilcooley en Irlanda servía para advertir a los monjes cistercienses sobre los pecados de la carne. Las sirenas atraían a los marineros a su perdición con sublimeza y cautivadoras canciones. Relieve en piedra. Baja Edad Media, 1400-1600.

Unicornio

¿Cómo es posible que el unicornio, esa «bestia [...] que nunca existió» (Rilke, 79), ocupe un lugar tan destacadoen nuestra imaginación, inclusoahora, tres mil años después de que apareciera por primera vez en un mito chino? ¿Porqué sigue vivo en nuestras mentes? Umberto Eco responde: «El unicornio [...] es como una huella. Si la huella existe, tiene que haber existido *algo a lo que esa huella perteneciera* [...] es la huella de una idea» (Eco, 317). La idea que encarna este ser imaginario aparece en diversas imágenes, épocas y lugares, pero siempre con características comunes: es un animal salvaje y solitario, fuerte y veloz, que lleva un único cuerno en el centrode su testuz. No se le puede capturarvivo,excepto si se recurre a artimañas. Posee poderes mágicos.

Los unicornios despertaron una gran fascinación en Occidente durante el Medievo cristiano. Pero ya siglos antes, el relato épico hindú *Mahabharata* hablaba de un unicornio con cuerpo humano llamado Cuerno de gacela, que dejó su vida solitaria en el bosque, fascinado por la bella hija de un rey, ya que se había profetizado que no llovería en el reino hasta que el unicornio no fuese al palacio real. El unicornio chino, Ch'i-Lin, tiene forma animal y también vive en el bosque. Su cuerpoemite luz y su voz es como la de una campana de monasterio. No hace daño a nada, ni siquiera a las plantas. Personifica la benevolencia, la sabiduría y la longevidad (vive mil años). Rara vez se le ve, y únicamente cuando el reino es regido por hombres virtuosos.

Las imágenes occidentales muestran un gran contraste: el médico griego Ctesias (400 a. C.) escribió haber visto unicornios en Persia cuyos cuernos se usaban para curar la epilepsia y envenenamientos. Megásteres (300 a. C.) describió el temible bramido y la salvaje beligerancia de los unicornios en la India (Gotfredsen, 19, 21). Cuando se tradujo por primera vez la Biblia hebrea al griego (sobre el 250 a. C.), la palabra griega para «unicornio» se usó para expresar el término hebreo re-em. (Este uso perduró hasta el siglo XX.) Este «unicornio» bíblico era una imagen del poder espiritual y las salvajes energías destructivas que se obtenían a través de Yaveh.

Dos de nuestras imágenes muestran lo que sucedió con este unicornio salvaje en la cristiandad medieval: ha sido contenido, en los brazos de una pura doncella en una de las imágenes, y en la otra, en un jardín florido y vallado. Ambos cercados parecen demasiado débiles como para retenerlo; evidentemente se encuentra ahí por voluntad propia. El simbolismo cristiano combinaba la naturaleza salvaje y penetrantemente espiritual del unicornio con una tierna benevolencia, se le imaginaba como una metáfora de Cristo. Su legendaria atracción por el aroma de la virginidad se interpretaba como la voluntad del espíritu de encarnarse a través del cuerpo de la Virgen María. Su persecución por parte de los cazadores y su muerte sangrienta se veían como una imagen de la crucifixión; su contención definitiva, atado por la cadena del amor y cercado en un jardín, era una imagen de la resurrección de Cristo y de la transformación de una divinidad colérica en una llena de amor.

A lo largo y después de ese periodo se creyó que el unicornio y sobre todo su cuerno poseían poderes mágicos: podían detectar venenos, purificar aguas contaminadas para que otros animales pudieran beber sin peligro, sanar heridas y enfermedades. Ahora podemos pensar en él como en un visitante del mundo interior, del reino psíquico, y sentir su extrañeza, su intensidad, que en cierta forma se combina con el poder de sanary contrarrestar los venenos de la vida. Este bello espíritu animal vive en los lugares oscuros y ocultos de la naturaleza humana, lo que hoy llamamos *lo inconsciente*, y solo aparece fugaz y aparentemente a regañadientes en nuestro mundo diurno. Lo conocen las personas creativas, que reciben su poderosa energía que es penetrante y monofocal, al igual que su cuerno perfecto.

Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. San Diego (California)| 1983. [Trad. esp.: *El nombre de la rosa*. Barcelona, 1983.] / Gotfredsen, Lise. *The Unicorn*. Nueva York, 1999. / Rilke, Rainer Maria. *The Sonnets to Orpheus*. Nueva York, 1985. [Trad. esp.: *Sonetos a Orfeo*. Madrid, 2010.]

1. Un unicornio, alerta aunque tranquilo, sujeto en el abrazo de una doncella. Cuadro, siglo XV. Véneto, Italia.

2. Aquí, el unicornio, renacido tras ser perseguido y matado por los cazadores, yace tranquilo en un jardín florido y vallado. *El unicornio cautivo*, el último de una serie de siete tapices, 1495-1505, Bruselas.

3. Escultura contemporánea de Marston Smith que sugiere que el poder y el espíritu dinámico del unicornio perviven en nuestros días. Bronce, 2008. Estados Unidos.



1



2



3

Cíclope/Gigante

La calidad artística de la diminuta cabeza de terracota, de 5 cm de altura, es tal que trasmite a la imaginación el gran tamaño y fuerza brutal del cíclope que representa. La textura tosca del rostro, los rasgos, humanos, pero no del todo, el único ojo con visión sobre la frente sugieren algo afín al ser humano pero que sigue siendo una fuerza de la naturaleza, brutal, voraz y sufriente.

Los cíclopes (del griego *Kyklops*, o 'de ojo circular') se diferenciaban de otros gigantes por tener un solo ojo en el centro de la frente. Hesíodo los describe por primera vez como los tres retoños gigantescos de Gaia y Urano, la tierra y el cielo. Herreros asociados con el trueno, el relámpago y el resplandor, fabricaban los rayos para Zeus, con lo que aumentó su poder (Hesíodo, líneas 139-146). Pero la historia antigua más famosa sobre un cíclope se encuentra en *La Odisea* de Homero, cuando, en su viaje a casa desde Troya, Odiseo y sus hombres llegan a una isla habitada por estos gigantes, que en este caso son pastores e hijos del tempestuoso dios del mar, Poseidón. Odiseo describe a los cíclopes como «brutos sin ley» que nunca plantan o aran la tierra, y sin embargo esta, que está sin sembrar, les provee espontáneamente de todo lo que necesitan (Homero, 148).

El encuentro de Odiseo con uno de los cíclopes, el solitario Polifemo, acaba mal por lo que podría llamarse una violación bilateral del código griego de hospitalidad. Odiseo asume que se va a encontrar a un «enorme bruto [...] un hombre salvaje, ignorante de la civilización» (ibíd., 151). Aterrorizados al ver el inmensotamaño de la caverna del gigante, los hombres quieren robar los quesos, corderos y niños del cíclope, y huir antes de que este vuelva con sus carneros. Odiseo desoye, temerario, sus ruegos. Cuando el gigante vuelve a casa, cierra la boca de la caverna con una enorme piedra, descubre a sus pequeños invitados (que ya se han comido sus quesos) y, haciendo caso omiso de los derechos de los visitantes, empieza a devorarlos de dos en dos. Odiseo planea una forma para escapar con lo que queda de su tropa, embriagando a Polifemo con un potente vino y atravesando el único ojo del gigante con una estaca ardiendo para cegarlo y sale de la caverna atándose al vientre de las grandes ovejas cuando el gigante las suelta para pastar al amanecer.

Al haberle dicho al cíclope que el nombre de Odiseo era Nadie, los gritos de socorro de este son ignorados: «¡Nadie me ha engañado, Nadie me ha arruinado!», es el grito absurdo de Polifemo (ibíd., 153). La treta con la que vence al gigante apunta tanto a la afamada capacidad de Odiseo para los engaños ingeniosos como a la rudeza característica de los gigantes, que carecen de inteligencia racional. La imagen monstruosa del ojo único amplifica esta debilidad, ya que impide la visión tridimensional.

Sin embargo, el cíclope representa la sintonía con la naturaleza fértil, así como los poderes brutos instintivos que son la base biológica de humanos y animales. Uno hace bien en aproximarse a tales energías con algo que no sea temeridad o desprecio. Desde el punto de vista psicológico, apuntan a ese residuo dentro de nosotros que es «esa totalidad inconsciente al principio del desarrollo mental, que está llena de vida y posee el potencial de la consciencia, pero es tan cruel y tan salvaje como la propia naturaleza [...] y tiende a devorar sus propios productos» (ARAS, 2:141). La figura de terracota sugiere que tanto la consciencia como lo inconsciente sufren con este impulso devorador.

Hesíodo y Richard S. Caldwell. *Hesiod's Theogony*. Cambridge (Massachusetts), 1987. / Homero. *The Odyssey*. Nueva York, 1963.[Trad. esp.: *La Odisea*. Madrid, 2010.]



El característico ojo del cíclope se representa como un ojo abierto sobre las cuencas, aparentemente vacías, a ambos lados de la nariz del gigante. El escultor parece sugerir que, aunque el cíclope ve con un ojo, sigue siendo medio ciego. Terracota, griega, siglo IV a. C. Esmirna, Turquía.

Vampiro

Un hombre elegante, ataviado con una capa, sostiene a una bella mujer desvanecida en sus brazos y la acerca, como para besarla. Pero ¡cuidado! Hay algo salvaje, predatorio, incluso mortal en su mirada. Fascinante y terrorífico, nos damos cuenta de que no se trata de un óseulo de amantes, sino del seductor preludio del vampiro antes de morder el cuello y beber la sangre de su indefensa víctima.

La fotografía de la película de 1931 es pura Hollywood; el origen de la imagen es más antiguo y oscuro. El vampiro es un muerto viviente mítico (de ambos sexos) que bebe la sangre de una persona viva. El novelista inglés Bram Stoker popularizó el símbolo del vampiro en su *Drácula* de 1897, del que se deriva la versión cinematográfica. Pero la tradición vampírica, que tiene siglos de antigüedad, se concentra en Europa central y encuentra su eco en las culturas de todo el mundo en las historias de sacrificios sangrientos y en mitología de demonios chupadores de sangre (Marigny, 14-17).

El vampiro evoca una libido disociada que se manifiesta en estados de ánimo, ideas, fantasías eróticas y deseos que toman vida propia y no pueden dejarse de lado, por lo que acaban tomando posesión de toda la psique (OC, 7:370). Como prueba de la naturaleza misteriosa y autónoma de estas energías psíquicas, y lo contrarias que son a la razón y al entendimiento, se creía que el vampiro poseía la capacidad de escapar de un ataúd enterrado al mundo superior, cambiar de forma e hipnotizar a sus víctimas (MM, 2:2926). A veces se lo representa como una especie de medio hombre, medio animal, nocturno y con colmillos, que huye de la luz diurna. Tal vez, el aspecto más escalofriante del vampiro es que, con cada ataque, reproduce su condición en la víctima, que se convierte entonces en uno de esos melancólicos muertos, exhaustos o sin sosiego, adecuada metáfora del drenaje que ejercen esas energías sobre la consciencia.

Algunos han representado al vampiro como el resultado de un individuo que ha muerto en pecado, o por suicidio, excomulgado, o por muerte violenta no vengada, de forma similar a los «espíritus lúgubrientos» del karma budista (Epstein, 28-31), o, desde el punto de vista psicológico, por un trauma no reconocido o procesado. Otros han interpretado el vampiro como la personificación de un deseo sexual sombrío y reprimido, y que a menudo se suele retratar popularmente como arrebatadora e irresistiblemente seductor. Pero su hambre insaciable es de sangre, lo que simboliza cómo el «vampirismo» se alimenta de la vida en el mundo.

¿Puede matarse al vampiro? En algunos relatos sí, atravesando su corazón con una estaca. Esa crucifixión o empalamiento a través de la misma fuente de la sangre corporal y, metafóricamente, de los sentimientos, sugiere que hay que tomar contacto directo con el sufrimiento o la privación que subyacen bajo esta necesidad destructiva. En caso contrario, lo que suele suceder es que las víctimas del vampiro enferman y mueren, y el vampiro tan solo sigue adelante buscando incansable nuevos huéspedes. Una oscura historia.

1. En esta adaptación cinematográfica de la novela de 1897 de Bram Stoker, Bela Lugosi estableció la imagen moderna del vampiro aristocrático con capa aficionado a la sangre. *Drácula*, 1931.

2. La vampiresa es una versión actualizada del súcubo, una bella diablesa que visita a los hombres mientras duermen. Es una *femme fatale* que simboliza el miedo a la sexualidad femenina. *Vampiro II*, de Edvard Munch, litografía, 1895. Noruega.





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO

Bruja

Todo ha sido consagrado.
Las criaturas del bosque lo saben,

la tierra lo sabe, los mares lo saben, las nubes lo saben
así como lo sabe el corazón, lleno de amor.

Extraño resulta que un sacerdote nos robe este conocimiento

y luego se otorgue a sí mismo la potestad

de tornar sagrado lo que ya lo era.
Santa Catalina de Siena

La bruja personifica la naturaleza en su aspecto oculto. Crea ilusiones, lanza hechizos, es maestra del disfraz. Desconcierta, confunde, vela y revela sus bellos, encantadores, horribles, ponzoñosos, mágicos, sexuales y mortales secretos. Las brujas de la antigua Tesalia solían «bajar» la Luna de manera ritual para obtener de sus rayos sus poderes. La bola de cristal, el caldero circular y el espejo mágico de las brujas son símbolos de su ojo lunar. Ella posee una «segunda visión», con la que accede a realidades sagradas inaccesibles para las facultades de percepción convencionales. La bruja se comunica con los muertos, ve el pasado y el futuro. Como figura cultural y factor psíquico, puede ser sacerdotisa, médium, sibila, nigromante, hechicera, herborista, sanadora y comadrona. En los mitos, habita en lo más profundo de los bosques; el nadir secreto de los pozos, asociándola con lo marginal, lo «sospechoso» y otros territorios afines de la experiencia.

La imagen de la bruja que nos es más familiar es la de la vieja. Otras representaciones hacen más énfasis en la joven y lasciva hechicera de magia negra, abandono sexual y placer carnal, que vuela a la Luna sobre su fálica escoba. El poeta inglés Edmund Spenser vilipendió en 1590 a las brujas como seres que habitaban «en repugnantes malezas [...] buscando lugares solitarios para vivir» para poder ocultar sus «actos diabólicos» y «artes infernales» a sus (civilizados) vecinos. No cabe duda de que la bruja puede ser peligrosa. En el famoso relato de brujería de Apuleyo, *El asno de oro*, Lucio, el héroe, busca ingenuamente hacer magia, manipular la naturaleza, y el hechizo de una bruja lo convierte en asno. Pasa por la humillación y, finalmente, por la exaltación cuando, redimido por la bruja divina Isis, se convierte en su verdadero devoto e iniciado. La bruja puede poseer, envenenar y obsesionar. Como la Circe de Homero, cautiva a los hombres y luego los convierte a imagen y semejanza de sus bestiales apetitos. Como Medea, es el resentimiento asesino y obsesivo de la tradición. Como la bruja de la casa de pan de jengibre del cuento, personifica la tentación de la dulzura maternal que en su aspecto más terrorífico seduce lo que acabará devorando.

La naturaleza se encuentra cómoda con sus polaridades; los patriarcados y sus cultos sacerdotales, no tanto. El territorio de la bruja son los misterios de la gran y terrible Madre, la diosa luna de tres cabezas, señora o señor de animales y plantas, dios cornúdo y chamán. Durante los juicios por brujería que se celebraron entre 1450 y 1700 murieron unas cien mil «brujas». La persecución se inició durante el apogeo de la supremacía sacerdotal en la Europa cristiana, cuando la Iglesia estaba idealizada en la imagen de la Virgen, desnaturalizada e inmaculada, y se convirtió a la bruja en su símbolo antagónico. Una obra holandesa del siglo XIV relata cómo el demonio acosa a una casta joven cristiana cuando regresa a casa en la oscuridad. Esta accede a ser su amante a cambio de que le enseñe necromancia, o al menos las siete artes liberales, entre ellas la alquimia (Petroff, 355-372). De una forma mucho menos humorística, esta percepción de la bruja como prostituta del demonio fue la encargada de avivar las llamas en la estaca.

Pero incluso en sus formas más terroríficas, como la malvada bruja del Oeste, con su risa estridente y su tornado en el clásico cinematográfico, o la aterradora Baba Yaga, que pulveriza la materia del mundo con su mortero y su almirez, o incluso la omnipresente «madrastra malvada» de tantos cuentos de hadas, la bruja siempre se encuentra en el centro vital de las cosas. Nos lleva a nuestra auténtica naturaleza. Rompe la estasis o la crea de manera deliberada. Pone en marcha las cosas, remueve el caldero, es instigadora y matriz de odiseas y transformaciones. Se manifiesta en nuestras tendencias paralizantes, las regresiones y fascinaciones que limitan nuestras posibilidades de crecimiento, también es el insólito territorio de nuestra restauración. Hace que las cosas sean tan intolerables que nos fuerza a romper el candado. Nos asusta tanto que nos devuelve a la vida.

Petroff, Elizabeth. *Medieval Women's Visionary Literature*. Nueva York, 1986.



1



2



3

1. El grabado de Francisco de Goya, de 1798, de una bruja vieja y una joven, sugiere, por su irónico título *(Linda maestra)*, que la vieja introducirá a la joven en el mundo de la prostitución. Sobre ellas vuela un búho, término coloquial para designar a las prostitutas.

2. La joven que espera atrapar un marido no se identifica como bruja, pero ese tipo de inocentes ritos azuzaron durante la Edad Media las fantasías de la Iglesia sobre la hechicería femenina. *La poción de amor*; óleo sobre panel, escuela flamenca, siglo XV.

3. De rasgos duros y maliciosos, la malvada bruja del Oeste, a la que dio vida la actriz Margaret Hamilton en el famoso clásico de 1939, *El mago de Oz*.

Dragón

El pintor de la dinastía Sung Chen Rong pretendió revelar con sus *Nueve dragones* la naturaleza acuática del Tao. Chen Rong pintó escupiendo agua, mojando su gorra en tinta y embadurnándola a lo largo de un rollo de papel de más de 15 m para formar remolineantes nubes de lluvia. Sobre este fondo nebuloso, dibujó sus dragones con las «nueve semejanzas» establecidas por los cánones de la caligrafía china: un par de cuernos de venado, una cabeza de camello, el cuello de una serpiente, el vientre de una almeja, las escamas de una carpa, patas de tigre, orejas de vaca y garras de águila extendidas que buscan alcanzar una esquiva Luna-perla que cautiva los resplandecientes ojos de los dragones. Insinuando algo sutil, intrínseco, también se percibía al dragón jugando con las enredaderas que rodean los troncos de los árboles, lanzándose a la tierra en las cataratas otoñales, subiendo a los cielos en las nubes de primavera y en el vapor de los calderos (Charbonneau-Lassay, 414). El poeta japonés Okakura escribió lo siguiente, acerca del aspecto energético y anunciador del verano del dragón: «Se despliega en las nubes de tormenta, lava su melena en la negrura de los borboteantes remolinos. Sus garras están en el tridente del relámpago».

Hace mucho tiempo, el dragón empezó como una serpiente alada o voladora, expresando la armonía primaria entre lo subterráneo y lo aéreo. Esta fabulosa criatura es telúrica, oscuramente reptiliana y, cual ave, altiva y expansiva. El dragón entra y sale de la oscura materia de la psique, mostrando solo partes de sí mismo. El dragón representa la mente o la inteligencia del cosmos, y el individuo que media entre las diversas formas de conocimiento. Como Agathodaimon, el dragón es el espíritu en la materia, el demonio sagrado y «benefactor» que hace que brote el alimento dador de vida del reino vegetal y contiene en su cabeza, cual gema, el secreto de la regeneración. El *drakon* griego, del que deriva la palabra *dragón*, significa 'visión' y, por ello, 'vitalidad'. Es la luz brillante y el ojo que lanza fuego y ve con agudeza, lo que sugiere la misteriosa y presciente «consciencia» de lo inconsciente, que, al igual que la cabeza del dragón, «vive en la eternidad» (OC, 14:I, 136). Uno de los emblemas más antiguos de la alquimia es el dragón, una versión del *uroborus*, la serpiente que se muerde la cola, que se fertiliza y se devora a sí misma desde la cola hacia arriba hasta que la cabeza ha tragado todo el cuerpo, indicando que la fuente primordial, el «caos», lo inconsciente, inicia y patrocina la obra de renovación de su propia materia.

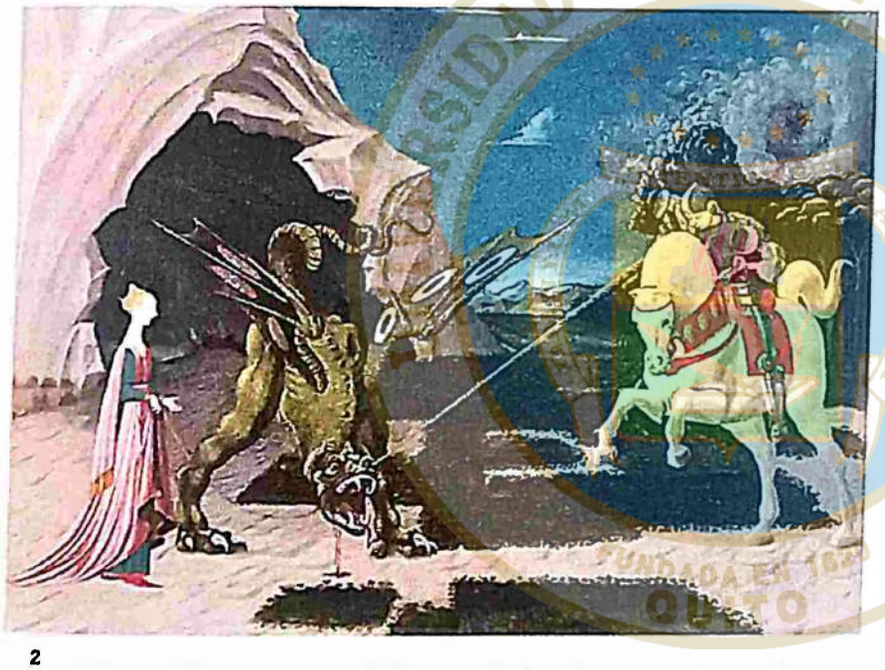
Los peligros del dragón son inherentes a los múltiples elementos que posee su forma mítica: agua, aire, tierra, fuego, luz, viento, tormenta y electricidad. Todos ellos tienen aspectos aterradores, al igual que la inmensa cabeza y la gran boca del dragón, sus garras de rapaz, la forma en que llena cavernas infinitamente abismales y se estira hasta lo más alto de los cielos. Los héroes y santos legendarios perciben al dragón como el mundo madre pantanoso de la naturaleza y los instintos, y por eso matan y desmiembran al dragón o superan su caos colocando escaleras al cielo. La alquimia describe a su dragón mercurial como algo que es luz y oscuridad, veneno y medicina. Pero la paradoja forma parte de la esencia del dragón. Los vapores tóxicos del principio de la obra tienen el potencial de convertirse en los «sublimados» sanadores a través de los cuales uno llega a vislumbrar la perla de la sabiduría. Los dragones alados y sin alas luchan, hacen cabriolas y compiten a través de la obra, evocando los violentos conflictos y el juego creativo entre lo material y lo inmaterial, lo concreto y lo simbólico.

Para los alquimistas no era ningún secreto que el dragón podía ser peligroso. Pero también era el emblema del espíritu mercurial de la obra y del «círculo» divino que abarcaba el tesoro del sí-mismo. El dragón alado representa la experiencia visionaria del alquimista de la que dependía la consecución de la obra. Los sueños y las visiones oníricas «se aliaban con el trabajo alquímico» y eran fuentes de revelación (OC, 12:356). La imaginación comprendía los hechos internos y representaba su verdad a través de imágenes. Toda esta «ilusión» tenía el poder de hacer que la sustancia se manifestara a partir de lo potencial. Uno de los productos más singulares de la facultad de la psique de crear imágenes es precisamente el dragón, que se dio a luz a sí mismo en tiempos antiguos como el «espíritu brillante cual estrella, húmedo, feroz y frío» invocado por el Papiro mágico pagano, y que hoy, miles de años más tarde, sigue explicando de manera simbólica lo que de otra forma sería inexpresable.

Charbonneau-Lassay, Louis y D. M. Dooling. *The Bestiary of Christ*. Nueva York, 1991. / Okakura, Kakuzo. *The Awakening of Japan*. Nueva York, 1904. / Shuker, Karl. *Dragons: A Natural History*. Nueva York, 1995. / Wilhelm, Hellmut. *Heaven, Earth, and Man in the Book of Changes: Seven Eranos Lectures*. Seattle, 1977.



1



2



3

1. *Los nueve dragones*, de Chen Rong, ha sido considerada a menudo la mejor pintura de dragones de todos los tiempos. Detalle, dinastía Song meridional, 1244, China.

2. Aquí, enemigo del espíritu y carcelero del alma, se trata al dragón como la personificación de lo primitivo, con alas de murciélago y cola de serpiente. *San Jorge y el dragón*, de Uccello, témpera sobre lienzo, c 1465, Italia.

3. Un dragón alado de dos mil años de antigüedad consigue aunar los opuestos del vuelo aéreo y de locomoción terrestre en sus gráciles curvas cerámicas. En China, el dragón asciende a los cielos y baja a la tierra siguiendo el ciclo de las estaciones. Cerámica, dinastía Han oriental o posterior, 25 a. C.-220 d. C., China.

Punto/Bindu

Lo conocemos por muy diversos nombres, a ese punto minúsculo que Jung llama «símbolo de un misterioso centro creativo en la naturaleza» (OC, 14:I, 39). Lo denominamos *punto, mota, ápice, pizca, mónada, bindu* e incluso *grano de mostaza.* En términos puramente formales, es la menor de las señales visibles. Tiene posición pero no ocupa espacio. Además de pequeñez, el punto puede implicar brevedad y una intensa concentración (Liungman, 132).

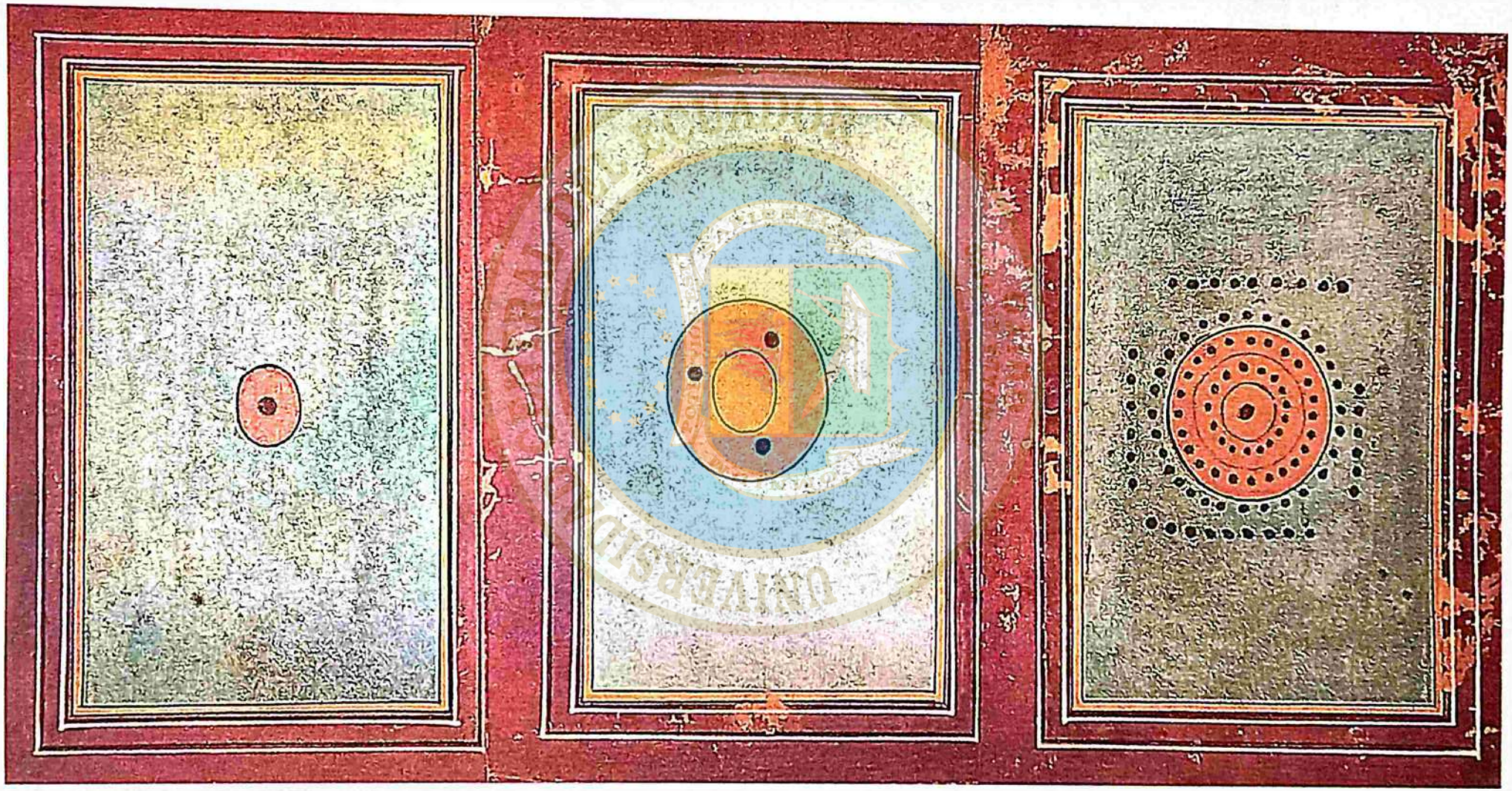
Como es el más pequeño de todos, él es el primero, el punto inicial. Puede verse como una imagen del infinito, «del principio completamente amorfo del que proceden todos los seres y toda la materia» (DoS, 306), que solo podemos representar en términos concretos como un patrón visual: un punto. Pero también puede significar la mera encarnación material de tal informidad, el punto de partida del que surgen todas las cosas. «El universo se concibe como algo que se despliega a partir del *bindu*» (Khanna, 102). El punto es pura potencialidad. «A partir de este pequeño punto, la sabiduría de Dios fabricó [...] la "enorme máquina" del mundo», dijo el alquimista Gerhard Dorn (OC, 14:I, 40). Como punto de partida, se lo llama *yema* y *semilla.* Como origen de todo, nos lo imaginamos como la fuerza creativa del cosmos. En el tantra, como *bindu,* su símbolo —y su concreción en el cuerpo— es el semen masculino, origen de nueva vida (Walker, 152).

Pero hay más cosas. Como centro y origen de todo, se imagina que el punto da origen a todas las tendencias opuestas: arriba y abajo, masculino y femenino, caliente y frío. Pero es también el lugar donde se reconcilian, el lugar en calma que está en el centro de toda la multiplicidad de la vida. Los místicos tántricos conocen este centro de quietud como «el punto medio ideal, el equilibrio de todas las polaridades» (Khanna, 130); el poeta T. S. Eliot, como el «punto inmóvil del mundo que gira», y la alquimia, como «el símbolo más simple de la totalidad, y por tanto la imagen más simple de Dios» (OC, 13:457). Dorn dijo que «nada se parece más a Dios que el centro, porque no ocupa espacio y no se puede asir, ver ni medir» (OC, 13:186). El punto puede estar relacionado también con la diminuta semilla de mostaza que se convierte en un árbol, y que Jesús comparó con el reino de los cielos (Mateo, 13:31-32).

Otras tradiciones ven el punto como el potente centro de lo divino en el ser humano. Monoimo, un gnóstico del siglo II, escribió: «Buscadlo [a Dios] tomándoos a vosotros mismos como el punto de partida. [...] Averiguad las fuentes del pesar, del gozo, del amor, del odio, del despertar aunque no queráis, y del sueño aunque no queráis dormir, y del enfado aunque no queráis enfadaros y del enamoramiento aunque no queráis enamoraros. Si investigáis cuidadosamente estas cuestiones, lo encontraréis en vosotros mismos, al Uno y Múltiple, como ese pequeño punto; porque es en vosotros donde tiene su origen y donde radica su liberación» (OC, 9/II:347).

Khanna, Madhu. *Yantra, the Tantric Symbol of Cosmic Unity.* Londres, 1979. / Liungman, Carl G. *Dictionary of Symbols.* Santa Bárbara (California), 1991. / Walker, Benjamin. *Hindu World; an Encyclopedic Survey of Hinduism.* Nueva York, 1968.

Una imagen tántrica de los ciclos recurrentes del universo, que se expandea partir del punto más diminuto. Las tres *gunas* —las cualidades de la inteligencia, la energía y la materia— se combinan y separan en la diversidad del mundo fenoménico. Cuando se completan los ciclos, el universo retrocede a la fuente primigenia para empezar de nuevo. Pintura sobre papel, e siglo XVIII, Rajastán, India.



Cero

Jasper Johns ha pintado el cero, el número que indica la ausencia de valor, como algo rico y vital. Este signo de la nada reverbera con la energía de las pinceladas de colores brillantes. Aquí, el anillo del cero ha empezado a fragmentarse, y se convierte en una membrana porosa entre el espacio y el cúmulo de vacío que se contiene dentro.

Johns ha captado en su cuadro algo de la paradójica mística del cero, el vacío cuya presencia se siente, el número que es a un tiempo normal y absoluto. La invención del cero se ha considerado uno de los mayores logros de la humanidad (Seife, 12), pero lo primordial es el efecto radical que el cero ha ejercido sobre el pensamiento humano.

La historia del cero hace alusión a la naturaleza profundamente filosófica de este concepto numérico. El cero tuvo su origen en Babilonia y en la cultura maya, como un marcador para indicar una posición vacía al escribir números, función que se conserva hasta el día de hoy (*Enc. Brit.*, 22:312; 23:604; 26:12). Pero fue en la India del siglo VII donde empezó a revelarse el verdadero genio del cero, lo que permitió el progreso desde el mundo concreto de la geometría hasta las abstracciones del álgebra y los cálculos puramente matemáticos (Seife, 67-71).

En sánscrito, cero era *sunya,* el vacío, con sus implicaciones de un fondo sin cualidades que está detrás de todas las apariencias. Su raíz, *vi* ('hinchar'), connota que es un vientre receptivo, un vacío preñado con el potencial de engendrar todas las cosas (Kaplan, 59). Como el huevo cósmico, el cero es el fecundo principio femenino, emparejado con el número uno, la fuerza vivificante masculina (LaVigne, 9).

Desde la India, el nuevo número viajó al mundo de habla árabe, donde lo llamaron *sifr* (que también es la raíz de la palabra *cifra),* y de ahí pasó a Europa, donde se difundió en torno al año 1000 (Seife, 73). Pero el hecho de que tardara otros seiscientos cincuenta años en ser plenamente adoptado atestigua su naturaleza profundamente inquietante (Schmandt-Besserat, 33). En la Edad Media, el cero se consideraba obra del diablo, pues introducía el horror de la nada en la plenitud de la creación divina (Kaplan, 190).

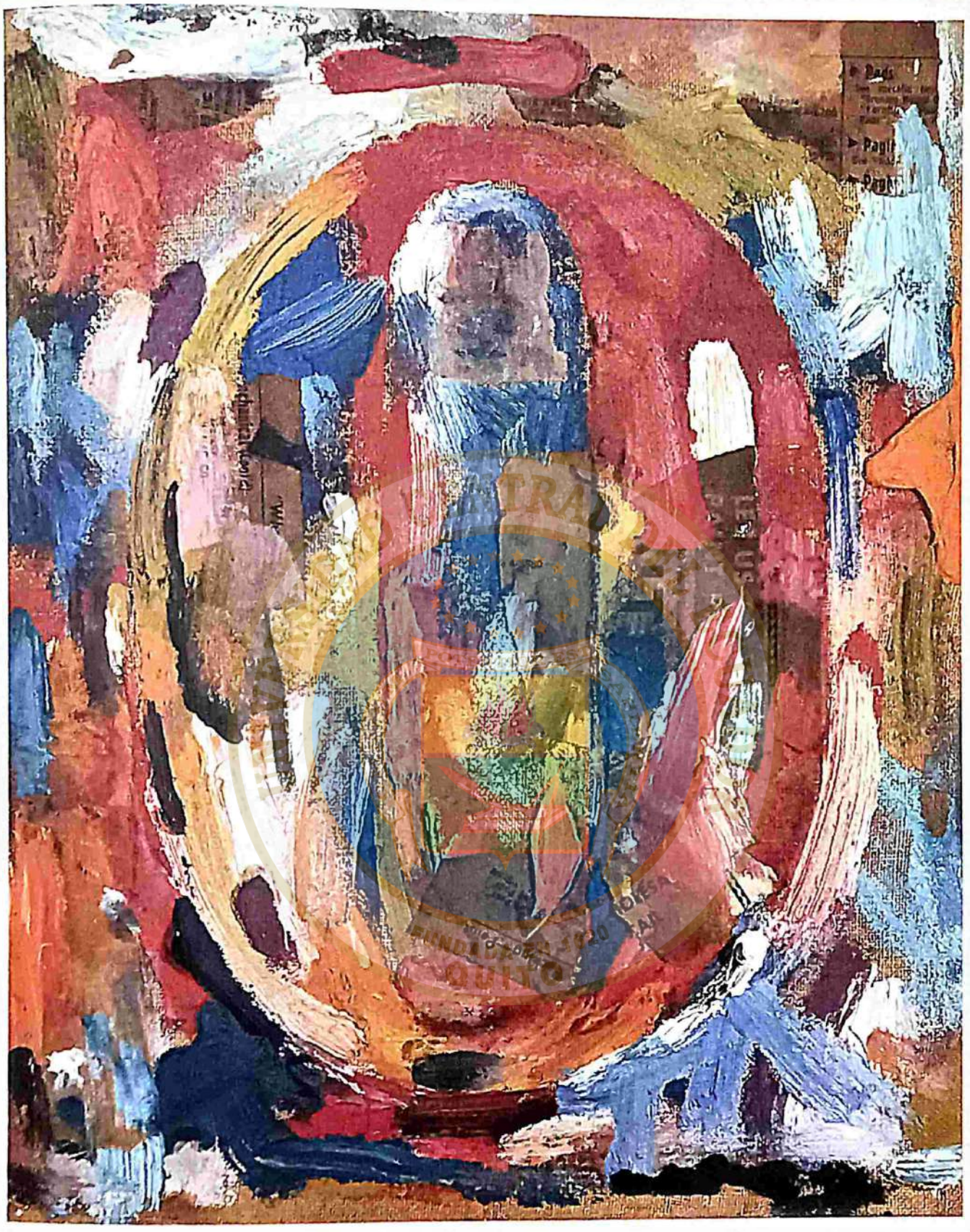
Aunque nos asuste recordar el vacío primigenio, el cero tiene tanto propiedades matemáticas que desafían a la lógica como el poder de sugerir el abismo del infinito (Seife, 20ss). El descubrimiento renacentista del espacio infinito de la perspectiva se basa en el vector cero del punto de fuga (ibíd., 85). Y, para Descartes, la prueba de Dios habría que buscarla en el encuentro del vacío con el infinito, porque ahí está el cero: punto de equilibrio entre lo negativo y lo positivo, encrucijada de coordenadas que creó un lenguaje común de números y forma (ibíd., 93).

La física moderna ha descubierto en el cero su propio portal al infinito: el cero absoluto, donde teóricamente cesa todo movimiento molecular; el espacio cero del agujero negro; la ilimitada energía del punto cero del vacío de la mecánica cuántica, y el cero cósmico de la teoría del *big bang,* el cataclismo que creó el universo a partir de la nada (ibíd., 160ss). Y todas las maravillas modernas de los ordenadores, los teléfonos y la televisión dependen del código binario de unos y ceros, que es infinitamente versátil (Kaplan, 203).

En términos psíquicos, el cero representa todos los terrores de la nulidad, la inexistencia, la muerte. En una sociedad que suele cifrar su felicidad en el dinero, una serie de ceros puede denotar los millones de un gran éxito, y un solo cero puede ser la ignominia. Lo peor de lo peor es ser un cero a la izquierda, es decir, una nulidad social, un fracasado.

Por tanto, debemos recordar que, sea cual sea nuestra fortuna material, empezamos a vivir en la hora cero, venimos al mundo en nuestra zona cero, un valor desconocido en los cálculos de este mundo. La vida es como completar un gran círculo: vuelves a tus orígenes desnudos, aunque hayas creado durante un rato tu propio y pequeño espacio dentro del infinito.

Kaplan, Robert. *The Nothing That Is: A Natural History of Zero.* Oxford y Nueva York, 2000. / LaVigne, Eric. «Creation by Numbers». *Parabola,* 24/3, 1999. / Schmandt-Besserat, Denise y Michael Hays. *The History of Counting.* Nueva York, 1999. / Seife, Charles. *Zero: The Biography of a Dangerous Idea.* Nueva York, 2000.



Las pinceladas gestuales de esta obra sugieren que el cero, el signo numérico de la nada, es en realidad una presencia energética patente. A lo largo de toda la historia, sus propiedades matemáticas —que desafían a la lógica— han cuestionado las ideas de la humanidad sobre lo divino, el infinito y el cosmos. *Cero*, de Jasper Johns, óleo y *collage* sobre lienzo, 1959, Estados Unidos.

Uno

«¿Cuántas patas tiene un gato? Una, dos, tres y cuatro. Manzana podrida / de tres y salida. Manzana cucada/ de cuatro y salvada», dice la canción infantil. El uno era solo un número, no distinto de los demás, salvo que es el primero. El pensamiento científico occidental también ve el uno desde este punto de vista: una unidad en una serie de unidades que forman la cadena de los números. Pero en otros tiempos, otros pueblos han visto el uno de forma diferente. En el 500 a. C., los pitagóricos no lo veían como un número, sino como una idea filosófica, como la unidad de la que surgen todas las cosas y como la fuente de todos los números. Muy pronto se convirtió en una imagen de la unidad divina. Angelus Silesius escribió en el siglo XVII: «Así como la unidad está en todos y cada uno de los números,/ también Dios, el Uno, está en todas las cosas» (Schimmel, 45). El *unus mundus* ideal de la alquimia se hace dos en la división del cielo y la tierra, y pasa del estado de potencialidad a la realidad y la multiplicidad (OC, 14:II, 324). Esta creencia en que todas las cosas son en realidad una sola, y que esa sola cosa subyace bajo la aparente variedad de cosas en el mundo, es básica para gran parte del pensamiento religioso y místico. Esta imagen de la India expresa dicha creencia. La simetría y el trazo continuo del dibujo agrupan todas sus diversas formas en la unidad, en el uno.

El sagrado uno ha sido llamado de distintos modos: Tao o la Gran Mónada (en China), el Único (por los mayas), Brahma (en el hinduismo), Dios (en el cristianismo), el Altísimo (en el judaísmo) o el Único Dios (en el islam). La meta del místico es hacerse uno con este todo divino. La miríada de objetos del mundo es vista por muchas tradiciones como meros vástagos o reflejos del uno; o como engaños que lo velan, apartándolo del conocimiento humano. La representación visual del uno es el punto, y en el simbolismo está relacionado con el círculo como imagen de la totalidad y unidad.

Pero tiene otros significados simbólicos. En Occidente, cuando se adoptó la forma de la cifra arábiga 1 hacia el año 1000 d. C., el uno empezó a verse como un símbolo masculino, fálico, agresivo y activo del *Homo erectus*, la única especie que camina erguida. Las imágenes del bastón y el menhir reflejan este simbolismo. Y en la cultura materialista de hoy, el uno sugiere el individuo, el primero, el más poderoso o el de más éxito (o el más rico o la más bella): el triunfador.

En términos psicológicos, la experiencia de la unidad es el estado natural antes de que el niño se dé cuenta de que es un individuo. Al principio, los sentimientos y fantasías pueden parecer de otras personas o cosas tanto como de uno mismo. Esta experiencia de fusión se pierde a medida que aumentan la edad y la consciencia, con la necesidad de desarrollar un claro sentido del sí-mismo y la individualidad (Neumann, 266ss). Pero la sensación de que hay una conexión más profunda entre todas las cosas, de que «la multiplicidad del mundo empírico se apoya en una unidad subyacente» (OC, 14:II, 422), puede volver en la madurez al sentir que lo masculino y lo femenino, el espíritu y el cuerpo, lo interior y lo exterior, lo consciente y lo inconsciente, el Yo y el Tú, son Uno.

Huyler, Stephen P. *Painted Prayers.* Nueva York, 1994. / Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness.* Princeton (Nueva Jersey), 1971. / Schimmel, Annemarie y Franz Carl Endres. *The Mystery of Numbers.* Nueva York, 1993.



Una mujer del sur de la India completa una «plegaria visual», un dibujo a mano alzada hecho con polvo de arroz en el pavimento junto a su casa. No resistirá al tráfico de peatones del día, pero es una elocuente expresión de la idea de la unidad global, el sagrado uno.

Mándala

El mándala es uno de los símbolos mejor conocidos del budismo tántrico. La literatura budista tibetana habla de tres niveles entrelazados, los llamados *mándala exterior, interior y alternativo.* El mándala exterior comprende las apariencias de todo el entorno humano: es decir, el universo. El mándala interior está hecho de quienes viven en ese entorno: los seres humanos. Se corresponde exactamente con el mándala exterior en composición, construcción y periodicidad interna. El otro mándala, el alternativo, es la enseñanza de estas analogías y correlaciones así como el resultado de practicar el yoga.

Los mándalas pueden tener dos o tres dimensiones y estar hechos de muchos materiales, incluyendo papel, pigmentos, metal, tela y simples polvos de colores. También tienen muchas funciones: un material contemplativo para la meditación de visualización, un instrumento educativo, un objeto ritual e incluso un talismán, por nombrar unas pocas.

Casi todos los mándalas (en tibetano, *dkyil-'khor*) conocidos presentan uno o más círculos concéntricos *('khor)* en el centro *(dkyil).* Alrededor de un disco central, en mitad del cual hay un dios sentado o de pie —a veces con pareja—, hay un número par de deidades también dispuestas en círculo. Estas figuras forman la comitiva o séquito del dios del centro.

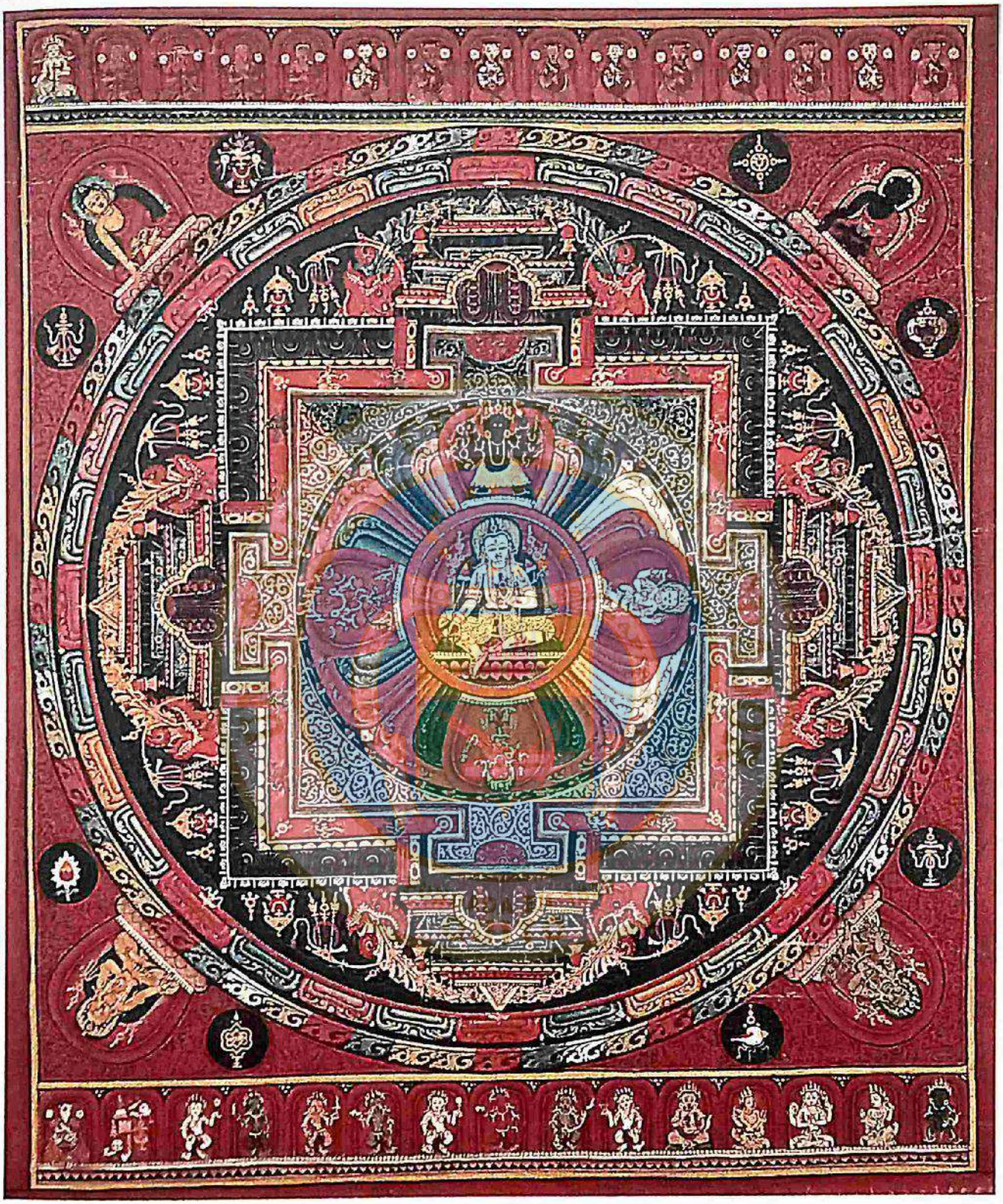
En la mayoría de los mándalas, la zona sagrada más interior está inscrita en un cuadrado. No es sino un edificio o la planta de un palacio. En su estructura, el palacio del mándala recuerda la arquitectura religiosa de la India. El templo indio ofrece una imagen del mundo, una completa *imago mundi.* Para dibujar las líneas básicas de un mándala budista tántrico se siguen todavía estas clásicas instrucciones indias. Debido a su forma y contenido perfectos, el mándala ha servido de modelo a muchos templos y monasterios del Himalaya y el Tíbet; pero también el Borobudur de Indonesia tiene una clara estructura mandálica. Cada fachada del palacio tiene un color característico y está orientada a uno de los cuatro puntos cardinales; el centro se considera el quinto.

En un mándala popular, cada una de estas direcciones está asociada a uno de los llamados *Budas tathagatas.* Aunque parecen cinco Budas diferentes, en realidad son el mismo. Tan solo simbolizan distintos aspectos de la experiencia de la Iluminación. Así como la luz blanca contiene diferentes longitudes de onda que resultan en los diversos colores, el también blanco Vairocana, que suele estar en el medio del mándala, contiene y aprovecha todas las habilidades y cualidades de los otros cuatro tathagatas.

En función de su temperamento y su destino, el meditador elige un aspecto de la naturaleza búdica, un ser divino de entre la virtualmente infinita multitud de manifestaciones de Buda, cada una de las cuales pertenece a una de las cinco clases de budas. Una vez escogida, la deidad se convierte en protectora de la persona y guía en su meditación.

Esta deidad personal desempeña un importante papel en el llamado *yoga de las divinidades (deva-yoga; lha'i rnal-'byor),* en el curso del cual uno se imagina a sí mismo como un ser ideal y altruista en la forma de un buda. La práctica de este yoga requiere un gran esfuerzo de imaginación; lo más complicado es visualizar las múltiples deidades dispuestas en mándalas, claras formas geométricas en el espacio que forman grupos. Por esa razón se emplean como ayuda mental imágenes de las divinidades relevantes. El meditador las cuelga en la pared que tiene enfrente de él o, en el caso de mándalas hechos con colores en polvo, las esparce sobre una superficie horizontal.

La función más importante de los mándalas es guiar al adepto paso a paso en su iniciación. El iniciado ha de purificarse en un proceso progresivo para lograr el cuerpo, el discurso y la mente de un buda. Dicho proceso debería alimentarse con mándalas y visualizando las distintas deidades, porque quien visualiza una deidad y asume su forma —que está dotada de un alto grado de pureza— está cerca del estado en el que la falsa visión de las cosas es abolida. En su lugar llega la comprensión de que nada existe por sí mismo.



Mándala de las Cinco Divinidades de Amoghapasha,
pigmento mineral molido sobre algodón, siglo XVI, Nepal.

Laberinto

El laberinto de la catedral de la Asunción de Nuestra Señora, en Chartres, está situado en el eje de la nave central de tal modo que, si se abatiera la fachada, el gran rosetón coincidiría con él (Doob, 131); no es posible acercarse al altar central sin enredarse en sus vueltas. Entre la circunferencia exterior, parecida a una rueda dentada, y los pétalos rizados de la flor central el camino describe múltiples circunvoluciones en un diseño regular que progresa primero de un cuadrante a otro y después de una mitad a la otra, con lo que traza una cruz dentro del círculo en forma de mándala. La cruz, símbolo de la muerte y resurrección de Cristo, conduce al centro, ocupado por la flor de seis pétalos que es emblema de la Virgen María (a quien está dedicada la catedral), como el principio femenino. Este viaje de transformación conlleva un descubrimiento de esa realidad (ARAS, 1:67).

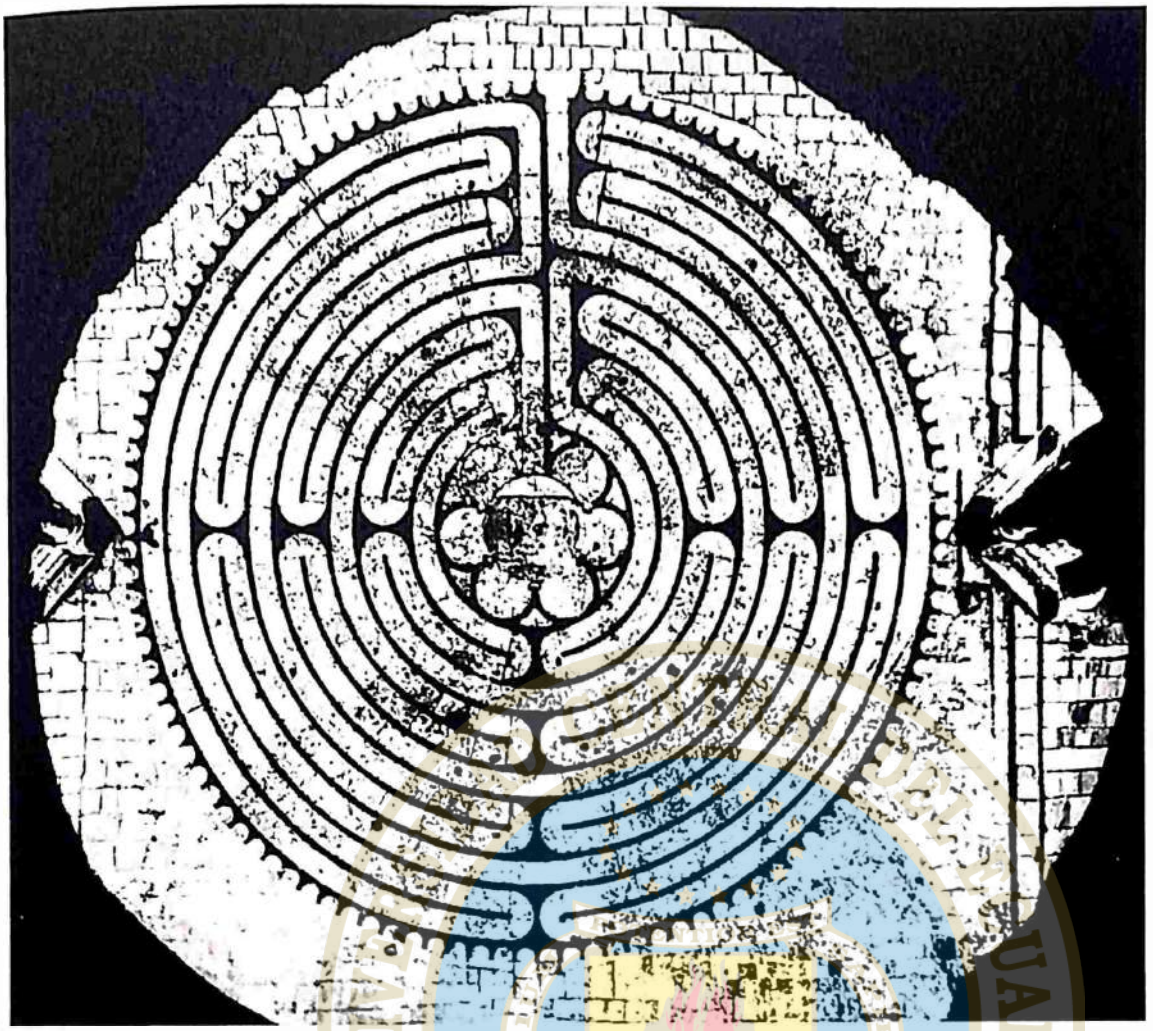
El laberinto es un antiguo símbolo cuya forma enrollada ha sido siempre muy sugerente para la imaginación. Se harencontrado espirales y meandros, precursores del laberinto, entre las pinturas rupestres de los pueblos prehistóricos, y a menudo grabados en —o cerca de— figurillas de diosas, tallas de animales y umbrales. Tales espirales laberínticas indican el paso simbólico del reino visible de lo humano a la dimensión invisible de lo divino, y reconstruyen el viaje que las almas de los muertos habrían emprendido para reentrar en el vientre materno a fin de renacer (Baring, 24-25).

Los temas de tejer e hilar, evidentes en la imagen de la casa del dios creador Siuhu —cuyo laberinto protector está realizado como una telaraña directamente en el tejido de la cesta que adorna—, son congruentes con la idea del fatídico despliegue de los avatares de la vida. El ovillo de hilo de oro de Ariadna, que Teseo desenrolló en su descenso hasta el Minotauro que iba a matar, fue vital para poder encontrar el camino de salida. En los Upanishads, el hilo *(sutra)* vincula «este mundo con el otro y con todos los seres» (Stevens, 4). El voluble movimiento por el laberinto gira de un lado a otro, dando vueltas y más vueltas, creando una danza cuyos pasos acaban tejiendo un recipiente lo bastante fuerte como para contener lo que al principio parecía una experiencia intolerable. Al final surge un patrón trascendente, que eleva al individuo a una nueva posición ventajosa; como las alas que confeccionó Dédalo para escapar de la laberíntica prisión creada por él mismo (EoR, 8:411-412).

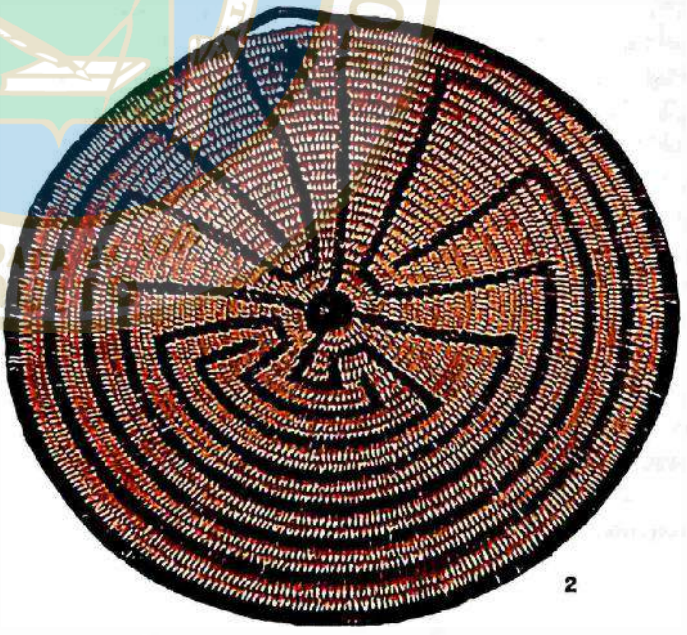
El propósito del laberinto en los ritos iniciáticos es perturbar temporalmente la consciencia del iniciado hasta el punto de que se confunda y se pierda de manera simbólica, es decir, que se vea privado de su marco de orientación lineal, racional. Al seguir este camino espiral que se adentra en el dominio telúrico femenino, la mente se abre al potencial de una nueva dimensión trascendente (Henderson, 46). El alquimista chino más antiguo que se conoce, Wei Po-Yang (siglo II), habla de un espacio que «está cerrado por todos los lados y cuyo interior consta de una serie de laberintos que comunican unos con otros», donde el *chen-yen*, el hombre verdadero, está oculto en la oscuridad. Tratar de entrar en esta región con el raciocinio es «no complacer al tao del principio femenino (yin)», y conlleva un gran peligro. La actitud apropiada para aproximarse a este divino espíritu oculto es el completo cese del pensamiento y la preocupación (OC, 13:433).

La paradójica naturaleza del laberinto es dual: es a un tiempo circular y lineal, simple y complejo, histórico y atemporal. Su largo y difícil camino, constreñido en un espacio limitado, constantemente vuelve hacia atrás, llevándonos tortuosamente hacia uncentro invisible y misterioso. Desde el interior, la visión está restringida y es confusa; pero, desde arriba, uno descubre un arte y orden supremos. Así, el laberinto presenta al mismo tiempo confusión y claridad, multiplicidad y unidad, encarcelamiento y liberación, caos y orden (Doob, 1-8). Esta paradójica dualidad refleja el objetivo psicoterapéutico de avanzar a tientas por el sufrimiento, la oscuridad y la confusión; de construir una mayor capacidad de *insight* y perspectiva, expandiendo así la personalidad. En el viaje por el laberinto, una vez alcanzado el centro —u objetivo—, el camino de regreso siempre será totalmente nuevo.

Baring, Anne y Jules Cashford. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. Londres y Nueva York, 1991. / Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca (Nueva York), 1990. / Robertson, Seonaid M. *Rosegarden and Labyrinth: A Study in Art Education*. Dallas (Texas), 1989. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue*. Princeton (Nueva Jersey), 1998.



1



2

1. El laberinto de la catedral de Chartres (1220-1230), en Francia, está formado por un camino de grandes losas blancas sobre fondo azul oscuro que describe 11 círculos concéntricos con una cruz superpuesta, hasta llegar al centro en forma de flor; lo que sugiere que, si cruzas el mundo del pecado con espíritu cristiano, llegarás a la Jerusalén celestial (ARAS, 1:66-67).

2. Esta bandeja de sauce representa la casa de Siuhu, el legendario dios creador que trajo a la gente al mundo por un camino espiral desde el centro de la Tierra. El laberinto que rodea su casa servía de protección frente a los enemigos, pero también le permitía salir a ayudar a su pueblo en momentos de necesidad (ARAS, 1:71-72). Tribu pápago, 1964, Estados Unidos.

Encrucijada

Kalfu, el espíritu vudú haitiano de las encrucijadas, es el equivalente «ardiente» de Papá Legba, que se representa típicamente como un anciano andrajoso y achacoso que se ayuda con muletas; transmite la idea de la edad venerable, la sabiduría y el camino (Galembo, 4). En ambos aspectos, como Kalfu y como Papá Legba, esta deidad congoleña está asociada al rojo, emblema del calor y la intensidad de los cruces de caminos. El calor es sugerido por los ojos y brazos rojos, e incluso por la botella de ron que le cuelga del cuello. Los brazos en cruz pueden indicar prohibición o guía, o la más siniestra posibilidad de que la encrucijada suma al caminante en un estado de confusión o pánico.

El cruce, punto de intersección donde convergen caminos dispares, siempre se ha visto como un *locus* de extrema potencia y dioses ambivalentes capaz de contener y sintetizar opuestos que fluyen uno dentro de otro. Con él están relacionados el viaje, «el antiguo mundo del camino» que incluye los serpenteantes «caminos húmedos» del mar (Kerényi, 46) o la psique. Ciudades del mundo que representan la encrucijada, como Londres, Mumbai y Nueva York, rebosan de comercio, iniciativa y la mezcla y colisión de elementos extraños. En la encrucijada uno se enfrenta a la necesidad de elegir y la inmensidad del destino. El cruce es una matriz de unión, pero también de separación y división; de encuentro y despedida (OC, 5:577). Los antiguos viajeros ofrecían sacrificios en las encrucijadas en reconocimiento a las agencias invisibles que afectan a las transiciones de la vida. Edipo se lamenta: «¡Oh triple sendero y sombría cañada y encinar y estrechez del triple sendero, que bebisteis mi sangre, la sangre de mi padre vertida por mi mano! ¿Recordáis los crímenes con que os manché y los que otra vez he cometido al venir aquí?» (Sófocles, 72).

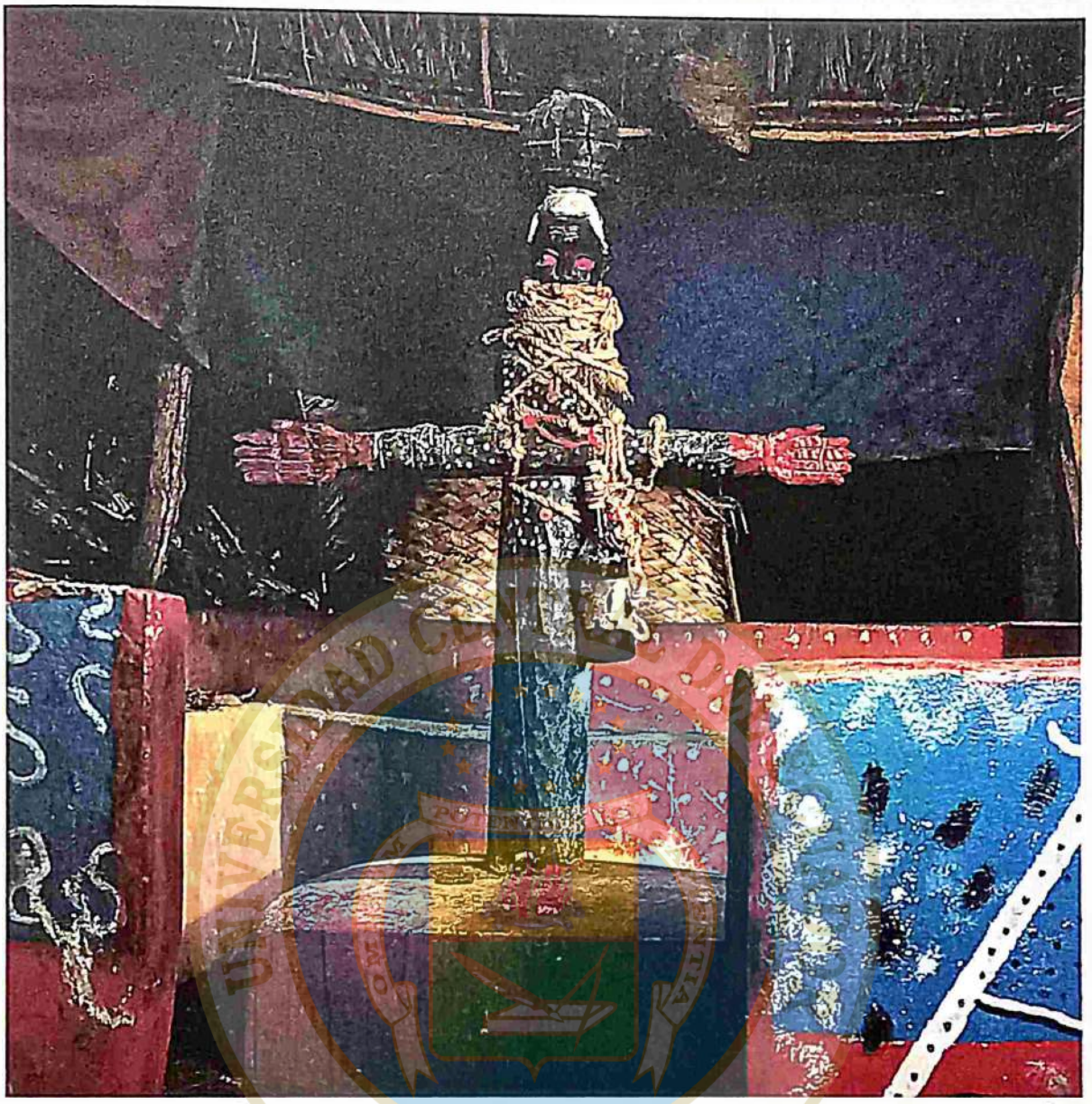
En la antigua Grecia, las bifurcaciones, al tener tres ramales, se dedicaban a Hécate. El poste indicador con tres caras que miraban en tres direcciones distintas significaba su dominio de los tres reinos del mundo físico —mar, cielo y tierra— y las tres fases de la Luna; y de la noche, con sus indicaciones lunares y sus aterradoras tinieblas. Aquí se arrojaban los cadáveres de los criminales ejecutados (OC, 5:577), porque la bifurcación era una puerta al Hades, del que Hécate era señora. De forma similar, Hermes era honrado en los típicos cruces de caminos con cuatro ramales. Como Hécate, es un psicopompo que guía a los espíritus de los muertos hasta el inframundo. Ambos son viajeros emblemáticos de los caminos. Hécate llega a la puerta de aquellas que están de parto: es una comadrona que media en la encrucijada entre lo apropiado y la obstrucción. Hermes, con sus pies alados, su manto y su caduceo, es un «hábil salteador de caminos, embustero y bandido», el espíritu de lo inconsciente, «que puede aterrar al hombre solitario y confundirlo, pero también ser su amigo, su ayudante, su asesor» (Kerényi, 56, 95).

La encrucijada representa la posibilidad de escoger entre varios rumbos, pero también el compromiso con el camino individual. En términos legendarios, es el sitio donde se hace un pacto con el diablo: sugiere una coyuntura en la que el consciente ha de contemplar lo inconsciente, y ser responsable ante el yo-mismo en toda su ambivalencia luciferina. En el altar vudú, ante todo hay que invocar a Legba. En la encrucijada, es el señor de la puerta entre el mundo material y el de los espíritus (Galembo, 4), donde los «mortales pueden contactar con *les invisibles*».

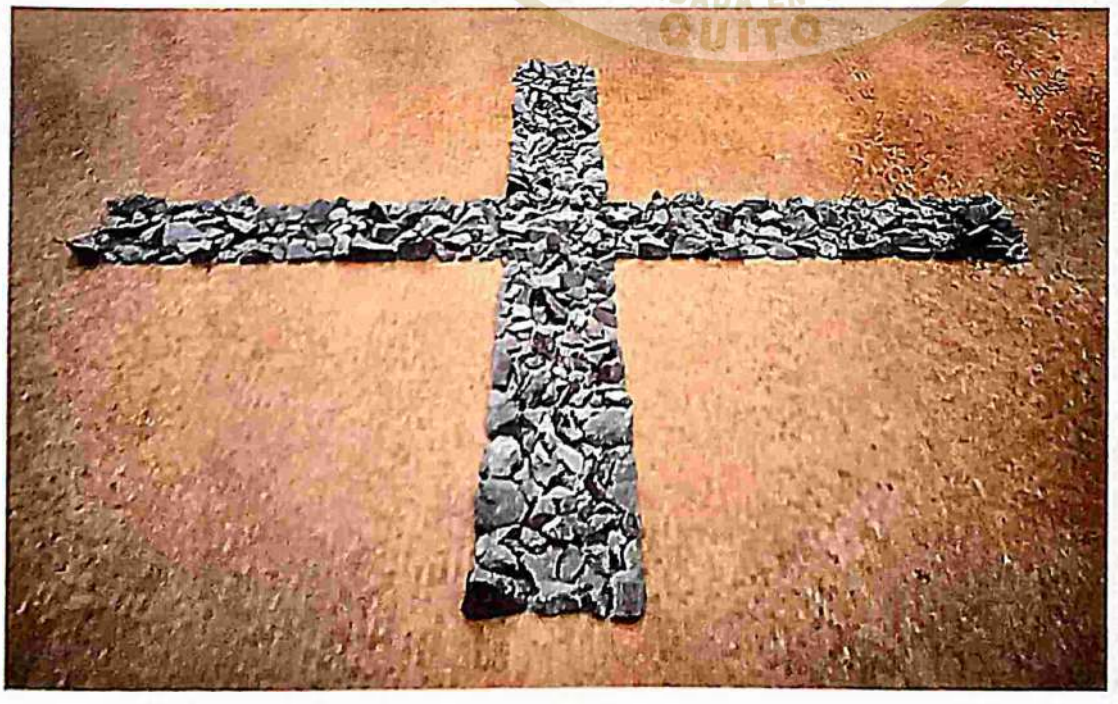
Galembo, Phyllis. *Vodou: Visions and Voices of Haiti*. Berkeley (California), 1998. / Kerényi, Karl. *Hermes: Guide of Souls*. Putnam (Connecticut), 1995. / Sófocles. *The Oedipus Cycle*. Nueva York, 1949. / Stevens, Anthony. *Ariadne's Clue*. Princeton (Nueva Jersey), 1998.

1. Un altar honra a Kalfu, el feroz artero y abridor del camino, el espíritu de la encrucijada en el vudú. Ounfò (templo vudú) del Houngan (sacerdote vudú) Guy Bata, Léogâne, Haití, fotografía de Phyllis Galembo.

2. Esta escultura en el sucio hecha de piedras evoca el misterio de la encrucijada, lugar donde nos reunimos y nos separamos. La sagrada unión de caminos, donde los opuestos se reconcilian, representa un punto crucial de transición en nuestra vida (Stevens, 243-244). *A Crossing Place*, de Richard Long, 1983, Inglaterra.



1



2

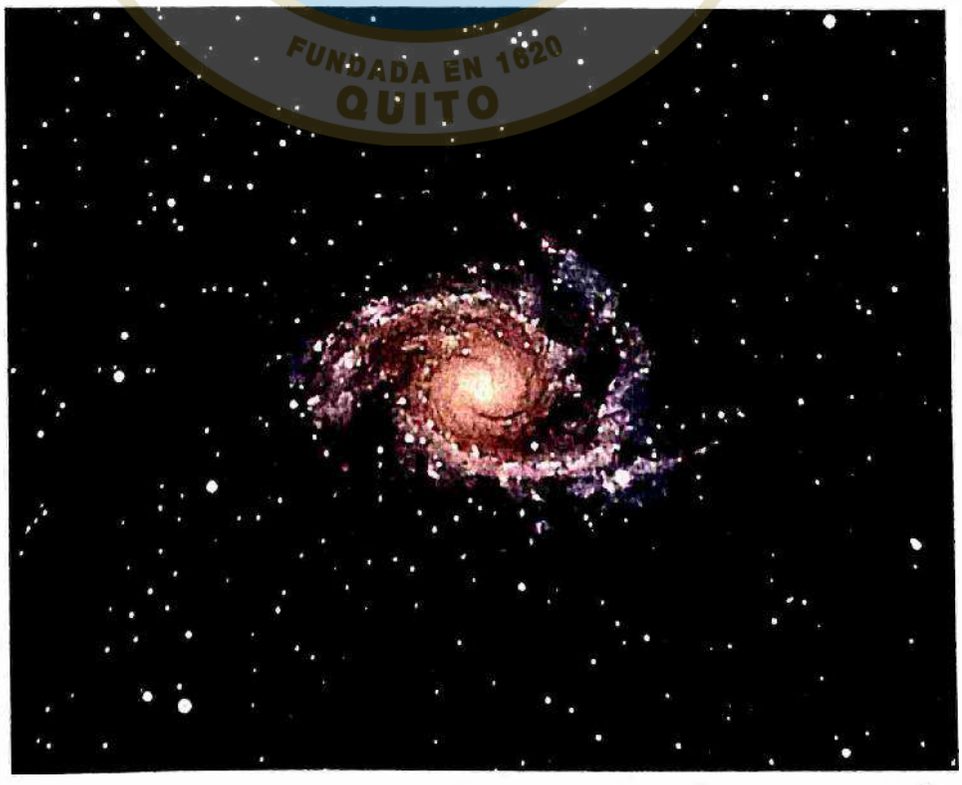
Espiral

La obra *Pink Shell with Seaweed* de Georgia O'Keeffe ejemplifica la espiral áurea o logarítmica, que es la forma más extendida en la naturaleza. Es la que adoptan embriones, cuernos, remolinos, huracanes y galaxias; la de la energía cuando se la deja en paz, el camino del crecimiento sin trabas pero equilibrado.

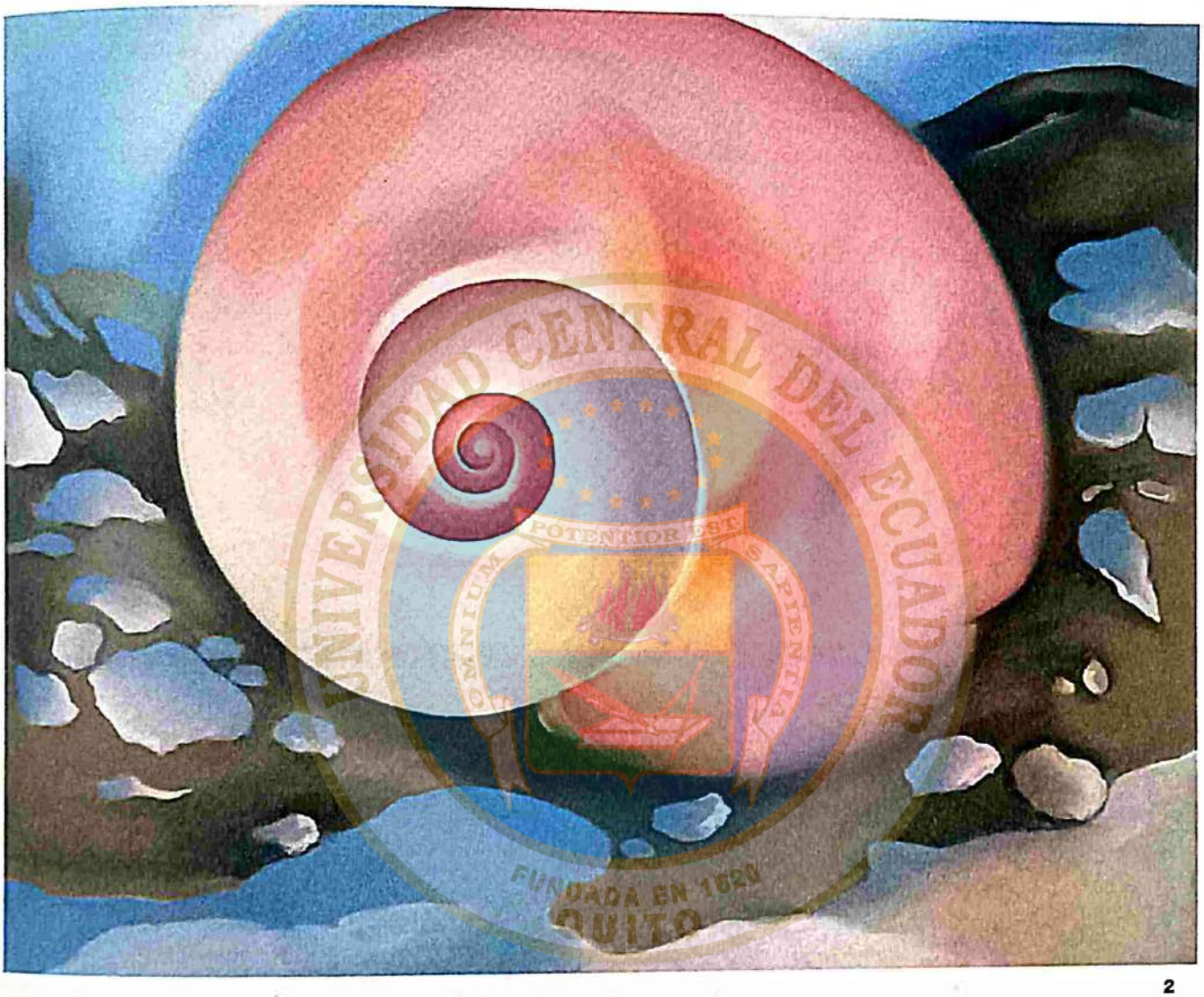
Los motivos espirales aparecen en todo el mundo en el simbolismo de la religión, el arte, los sueños, los cuentos populares y la mitología. En términos matemáticos, una espiral no es más que una línea que crece continuamente hacia o desde su propio centro. Pero su poder simbólico reside en la evocación de un camino arquetípico de crecimiento, transformación y viaje psicológico o espiritual. Dependiendo de cuál sea la dirección de giro, si se expande hacia fuera y crece o si se aprieta hacia dentro y disminuye, una espiral es un símbolo cósmico que puede representar una u otra cara de diversas dualidades: desarrollo o descomposición, ascenso o descenso, evolución o involución, crecimiento o mengua, concentración o disolución, aumento o disminución, expansión o contracción, oferta o recepción, revelación u ocultamiento. La espiral doble combina los opuestos en un solo glifo.

Hay tres tipos principales de espirales. Las serpientes y cuerdas enrolladas y los caminos laberínticos son espirales arquimedianas, donde la distancia entre vueltas permanece constante. La forma en que la parra envuelve tallos y ramas, la doble hélice del ADN y las dos serpientes que trepan por el caduceo son ejemplos de la configuración en hélice. En la espiral logarítmica, también llamada *equiangular*, la distancia entre las vueltas aumenta o disminuye continuamente.

Las espirales logarítmicas indican que se ha resuelto y dejado atrás un conflicto entre opuestos. Podemos ver cómo se forman estas espirales en la naturaleza cuando el humo que asciende se encuentra con el aire. El aire frío obliga al humo, más caliente y por tanto más ligero, a desviarse una y otra vez, originando un ritmo de gráciles volutas. La espiral es el camino que resuelve el conflicto, permitiendo un movimiento equilibrado y un despliegue natural; de ese modo puede continuar la transformación armoniosa. Estos procesos espirales de la naturaleza forman un lenguaje que evoca el viaje mítico, la regeneración y el despertar —como las hojas y las flores se abren y orientan a la luz— en el ascenso a un escalón superior. Reflejo del viento y las galaxias, las



FUNDADA EN 1620 QUITO



2

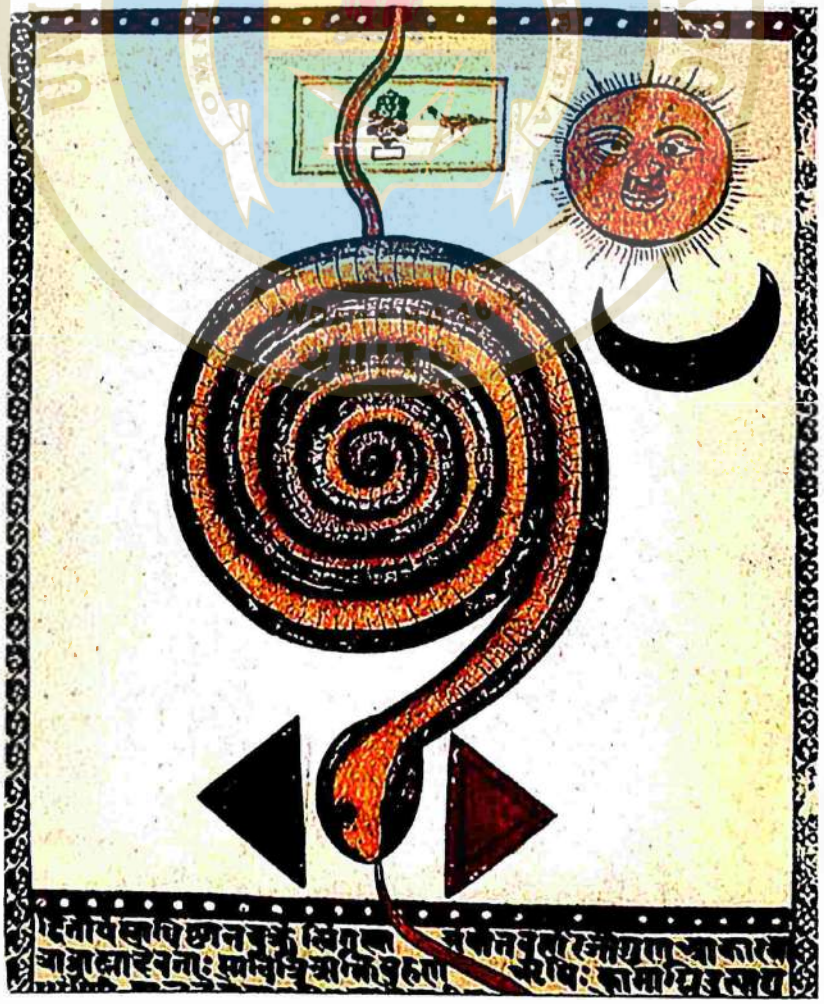
1. Galaxia espiral de Antlia (NGC 2997), Observatorio Anglo-Australiano, Edimburgo, Escocia.

2. *Pink Shell with Seaweed* (Concha rosa con alga), de Georgia O'Keeffe, pastel sobre cartón madera, e 1938, Estados Unidos.

espirales describen una ruta no solo para chamanes, genios y espíritus, sino también para el desarrollo psicológico en general, como si la evolución interior llegara una y otra vez al mismo punto, pero a otro nivel.

Las espirales que se extienden hasta el infinito en dos direcciones forman el camino de ascenso y descenso entre el cielo y la tierra. Los dioses y los humanos se comunican por medio de espirales. Es la forma sagrada del mandamiento y la plegaria, la voz espiral de Dios y la sagrada llamada a Él. Diversas deidades hablan por medio de torbellinos espirales y columnas de polvo, humo y fuego. Los humanos rezan a las divinidades a lo largo de estos mismos caminos espirales haciendo ofrendas con espirales de humo ascendentes y soplando caracolas y cuernos de carnero. Cada espiral de la naturaleza tiene un centro de equilibrio (el ojo del huracán) en torno al cual gira todo el movimiento y la turbulencia. El ojo de la espiral evoca nuestro propio centro y fuente divina, el «existo» y la semilla de la consciencia. Sugiere el ojo de la sabiduría, que lo observa todo pero nunca se enreda en la turbulencia.

Purce, Jill. *The Mystic Spiral: Journey of the Soul.* Londres, 1974. / Schneider, Michael S. *A Beginner's Guide to Constructing the Universe.* Nueva York, 1994.



3



4

3. Como puede verse en una serpiente o cuerda enrollada, la distancia entre las vueltas permanece constante en la espiral arquimediana. En la tradición tántrica, la *kundalini* (energía) se representa como una serpiente enroscada antes de despertar. Miniatura, India.

4. Un ángel enrolla la bóveda celeste. Detalle de *El Juicio Final*, fresco, siglo XIV, iglesia de San Salvador, Chora, Estambul, Turquía.

Máscara

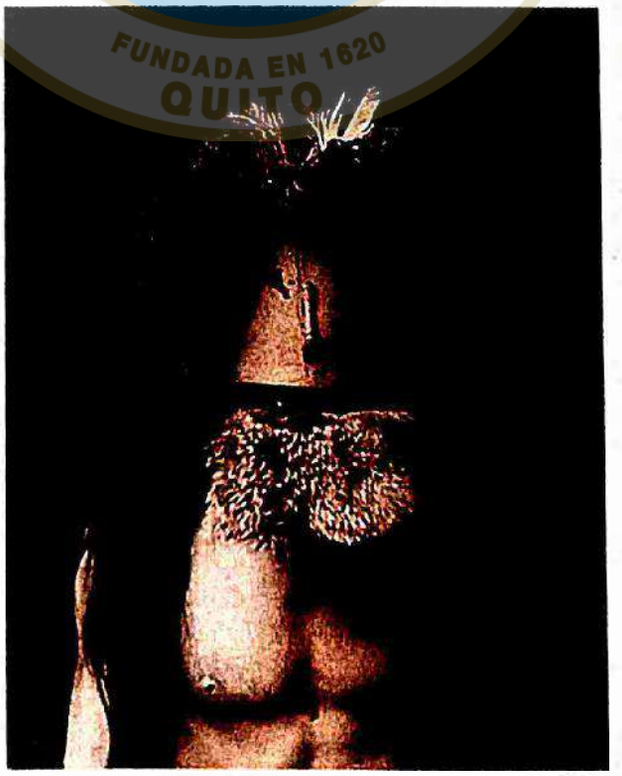
¿Cómo era tu cara original,
antes de que nacieran tus padres?
Koan zen

Una máscara es la cara que la imaginación atribuye a un dios. Su uso empezó en el Paleolítico y ha durado hasta hoy: puede ser un género prototípico de expresión psicológica humana. Representa el «drama de la vida» humano en sus múltiples aspectos: en especial la búsqueda absorbente, ambigua, a veces reveladora y a menudo traicionera del «verdadero sí-mismo» detrás de nuestras imágenes más familiares de nosotros. Como el humano que se pone la máscara se vuelve enigmático, se transforma en los patrones arquetípicos que aquella evoca. Estas perdurables imágenes arquetípicas se introducen en el contexto del presente y sirven de modelo para la vida psicológica y social.

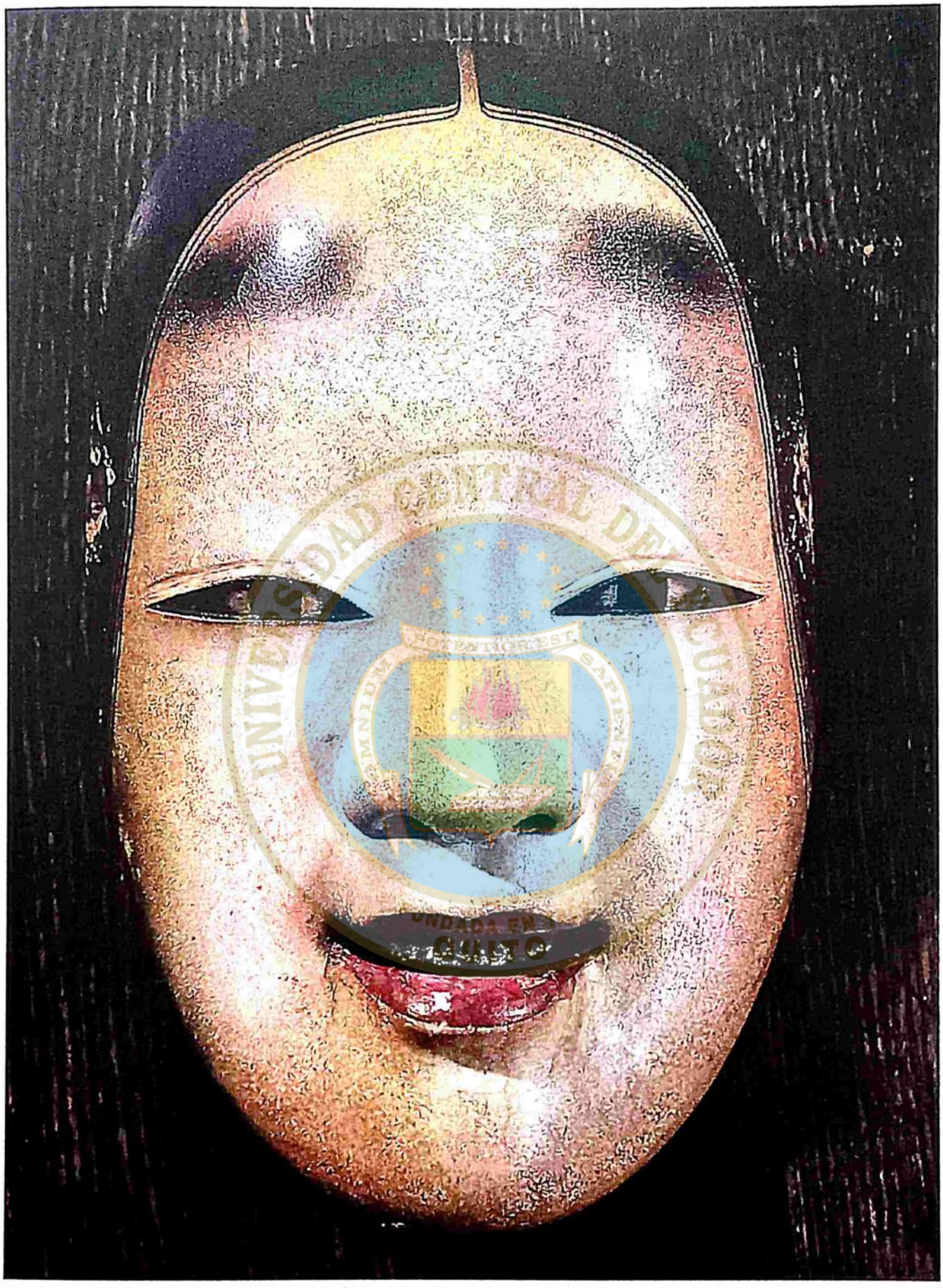
Las máscaras se usan para adorar a los dioses, para sanar, para la iniciación, para mantener la autoridad colectiva y las costumbres sociales, y también para escapar de esa misma autoridad; además, pertenecen a las artes míticas del teatro y la narración de cuentos. Estas, a su vez, se remontan hasta el chamanismo y, por extensión, hasta la sagrada sensibilidad al misterio y la profundidad de la experiencia humana. Un compendio de poderosas emociones arquetípicas —amor, miedo, ira, decepción y alegría— cobra una forma artística impersonal en las máscaras, que paradójicamente soportan tanto la catarsis como la desidentificación. La máscara, lejos de limitarse a ocultar a quien la lleva, proporciona un puente, abriendo la experiencia psicológica a los «espíritus», los factores arquetípicos instintivos de la personalidad, al suministrar «vivienda temporal» a estos «dioses».

Como la máscara se interpone entre el sí-mismo y el mundo, tiene una naturaleza dual: mira tanto hacia dentro como hacia fuera. Puede disfrazar, cubrir, velar, mentir, captar, emitir, revelar, proyectar, proteger, negar, recordar, engañar, disociar, encarnar y transformar. Las mejores máscaras del teatro Noh tienen la capacidad de «cambiar de emociones»: su aspecto varía según cómo incida en ellas la luz, captando la naturaleza tanto esencial como cambiante de la vida emocional y psicológica.

Este aspecto cambiante de la mascara da acceso ritual a niveles de experiencia no asequibles normalmente para la mente consciente. Esto puede ser vivifi-



FUNDADA EN 1620 QUITO



2

1. Hombre navajo con máscara de Haschebaad, una deidad femenina benevolente. Fotografía de Edward S. Curtis, c 1905, Estados Unidos.

2. *Ko-omote* ('pequeña cara') de una mujer sonriente, uno de los diez tipos de máscaras japonesas de teatro Noh que llevan los actores. Escuela Kongo, prefectura de Kioto, Japón.

cante y aterrador. El aspecto aterrador de los rituales de iniciación tribales o de culto tiene por objeto disciplinar y refrenar la conducta a fin de mantener la estasis colectiva. La identificación con la máscara de uno, con nuestros «roles tribales» contemporáneos, entraña otro aspecto igualmente aterrador: las máscaras mediante las cuales entramos y vivimos en el mundo, como las de cónyuge, doctor, artista y madre.

Estas máscaras también se interponen entre la subjetividad y lo colectivo, y son influidas por la autoridad colectiva. Al mismo tiempo, reflejan el instinto arquetípico subyacente que impulsa a adaptarse y participar en la vida colectiva, a la encarnación de los «dioses». Parte del trabajo de individuación consiste en arreglar esto, es decir, en darse cuenta de las máscaras que lleva uno y las cosas con que se identifica, la «mascarada» viviente, lo que está oculto y lo que es revelado, lo que está demasiado presionado por la conformidad y lo emergente que es auténtico. Si una máscara-imagen es el rostro de un arquetipo, entonces el identificarse con ella equivale a una posesión. En el caso contrario, el individuo que no tiene máscaras puede ser demasiado vulnerable y en ciertos casos puede presentar una insuficiencia psicológica.

La palabra *máscara* viene del árabe *masharah*, que significa 'objeto de risa', y dio lugar a la mascarada europea y al moderno sentido de enmascarar como ocultar o proteger la cara. Este matiz alude a sentimientos de vulnerabilidad ante lo transpersonal, al sufrimiento humano y a guardar las apariencias. Una máscara protege de las poderosas emociones de los estados arquetípicos, y permite una relación indirecta con las emociones y las pautas psicológicas, que de otro modo serían abrumadoras.

«El hombre es menos él mismo cuando habla por cuenta propia. Dele usted una máscara y dirá la verdad», observó Oscar Wilde. Por otra parte, los hay que son más ellos mismos cuando por fin se quitan la máscara.

Shefer, Elaine. «Masks/Personae», en Roberts, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago, 1998.



3



4

3. *Intrigue*, de James Ensor, óleo sobre lienzo, 1890, Bélgica.

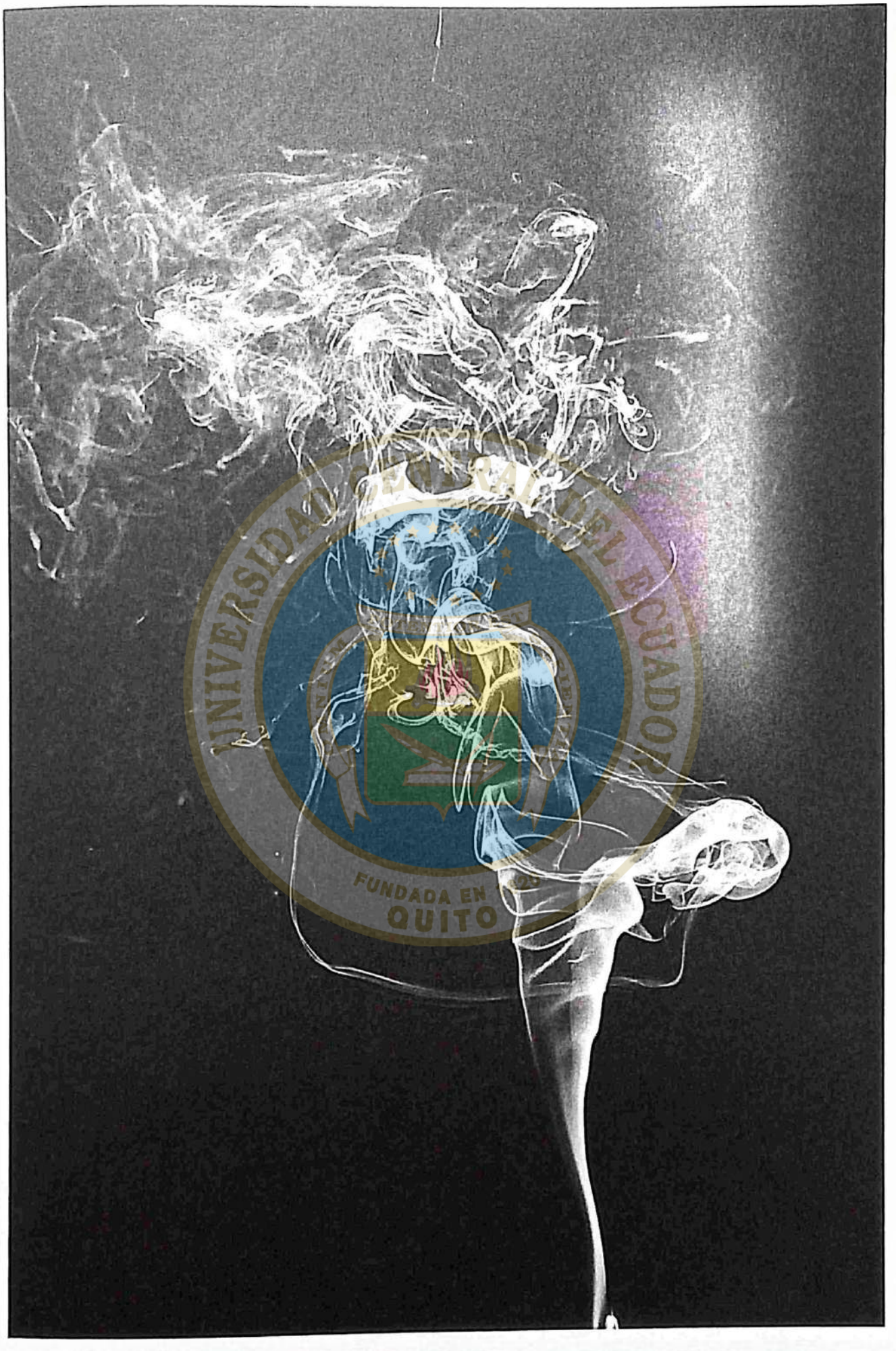
4. Los iniciados llevan esta máscara yelmo con cicatrices y dientes limados en su ceremonia de entrada a la edad adulta. Cultura makonde, Mozambique, África.

Incienso

Durante milenios, el aromático humo del incienso (del latín *incendere,* 'quemar') ha ascendido por el aire uniendo simbólicamente los dominios material e inmaterial del ser con sus difusas y vaporosas volutas. Ha significado el fragante eros de esa conjunción en las ceremonias, la meditación y los ritos de culto: «Suba mi oración delante de ti como el incienso, el don de mis manos como la ofrenda de la tarde» (Salmos, 141). Dos de los tres tesoros que los Reyes Magos llevaron al Niño Jesús eran incienso, emblema de su divinidad, y mirra, su futura muerte en la cruz. El incienso y la mirra son gomorresinas de dos especies diferentes de una familia de plantas comunes en la actual Somalia. Ambas eran extraordinariamente apreciadas en la antigua Mesopotamia, África, Egipto y la India para los rituales religiosos y la sanación. En el monte Sinaí, Dios mandó a Moisés mezclar incienso y mirra con especias y aceite de oliva para ungir y consagrar (Éxodo, 30:37). Los antiguos egipcios usaban el incienso como antídoto de la cicuta y como ingrediente esencial en los cosméticos. En el culto diario al dios solar Ra se quemaban resina dorada al alba, mirra al mediodía y, al atardecer, una mezcla de incienso, miel y vino, símbolo de armonía. La mirra, que es más suave que el incienso y tiene propiedades antisépticas y antiinflamatorias, era un ingrediente esencial en los misterios egipcios del embalsamamiento y la deificación de los muertos. Los soldados griegos llevaban mirra al campo de batalla como antiséptico para limpiar heridas y prevenir la infección. Su asociación a la muerte y la limpieza aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio, donde Mirra, la doncella cuyo incestuoso amor por su padre generó a Adonis, se transforma en un árbol; la savia que exuda son sus lágrimas de arrepentimiento. Las cualidades sensuales y sagradas del incienso han hecho de él un aspecto esencial de los ritos de culto en todo el mundo. En Mesoamérica se quema copal en los rituales domésticos y religiosos. En China, la quema de *hsiang* era parte de cultos ancestrales, y acompañaba a la escritura y la interpretación de música. En el Día de Muertos mexicano, el humo del incienso guía a los espíritus a sus antiguos hogares. En las iglesias cristianas se hace uso ritual de él para la purificación. Su fragancia evoca la presencia de lo divino y los floridos jardines del paraíso. Acres humaredas rituales de incienso se elevaban sobre la efigie del babilonio Tammuz, el amado de Ishtar, a fin de despertarlo del sueño de la muerte para que la tierra pudiera regenerarse cada primavera. De forma similar, el fénix fabrica su nido con incienso y mirra para renacer entre su perfumado humo.

Detienne, Marcel. *The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology.* Princeton (Nueva Jersey), 1994. / Genders, Roy. *Perfume through the Ages.* Nueva York, 1972. / Rahim, Habibeh. *Incense. The Encyclopedia of Religion.* Nueva York, 1987. / Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art.* Greenwich (Connecticut), 1971.

Humo que asciende de una varilla de incienso encendida. Fotografía de Karen Arm, 1999, Estados Unidos.



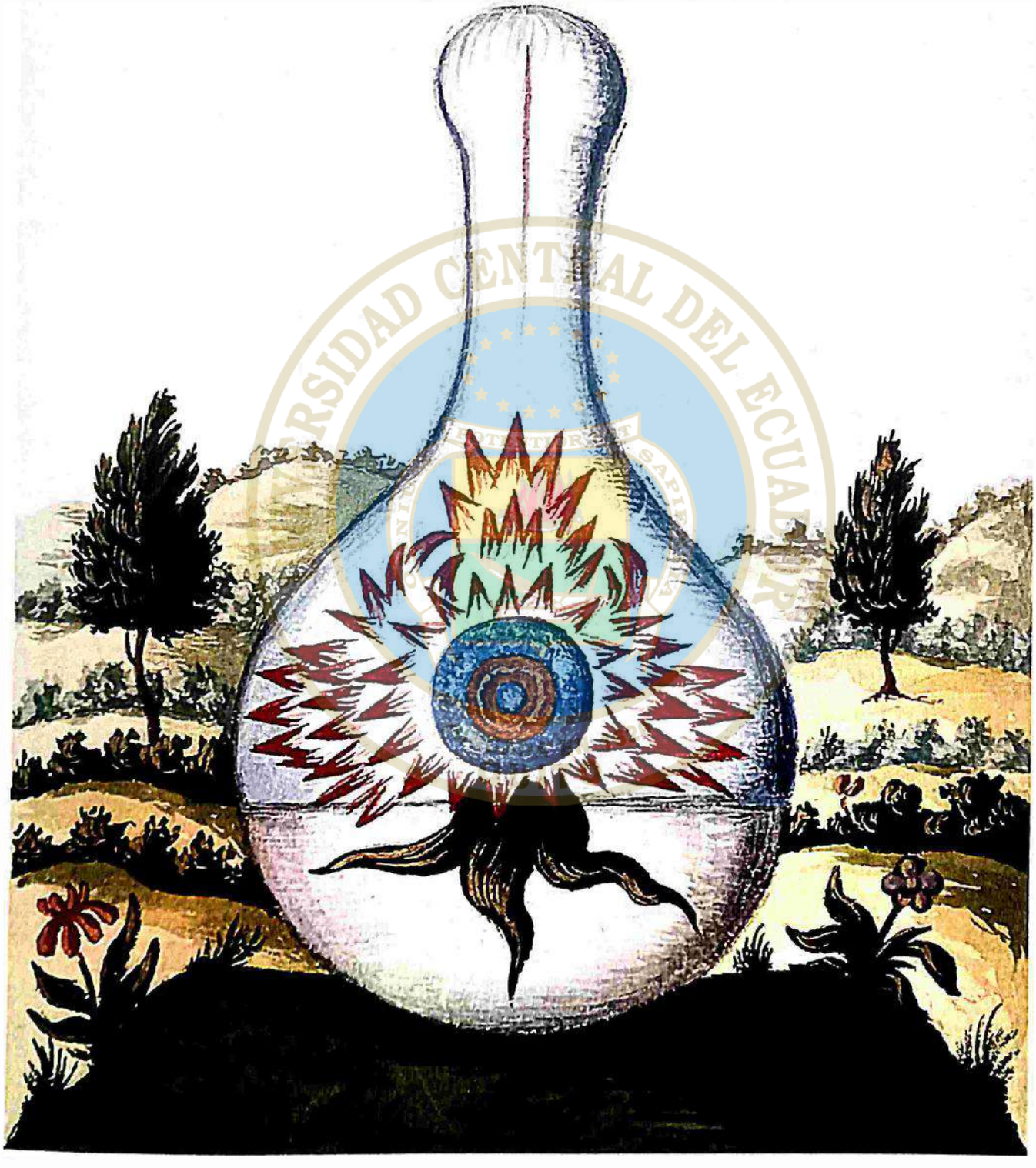
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO

Cenizas

La familiar letanía «polvo al polvo, cenizas a las cenizas» augura nuestra descomposición y el retorno a los orígenes. Por la acción del fuego, la carne, los huesos y otras materias se convierten en la mezcla de carbonatos y óxidos que llamamos *ceniza*. Ya hayan lamido las llamas un tronco en la chimenea o consumido un cuerpo humano en la pira funeraria, estos sedimentos incoloros e inodoros son «todo lo que queda». En la ceniza proyectamos finalidad, irrevocabilidad, lo que se ha enfriado cuando el calor y la luz del deseo, la esperanza, la creatividad o la generación se han extinguido. La ceniza es holocausto, la devastación de las bombas, el fin del amor, una estructura destruida por completo. El hábito de penitencia y las cenizas en la cabeza visten la figura del remordimiento, la pena o la humillación. Pero la cenizase asocia también a lo sagrado y esencial. Es el extracto de una vida completada o un proceso llevado a cabo, la sustancia que ya no puede sufrir más descomposición. Las costumbres populares y los ritos religiosos expresan el simbolismo de la ceniza como fertilizante de la tierra física y psíquica, que fomenta la aparición de nueva materia y da origen al fénix del renacimiento. Los agricultores espolvorean sus campos con ceniza antes de sembrar y la mezclan con el grano almacenado para impedir que se pudra. El pueblo náhuatl del antiguo México restregaba con ceniza a los niños para darles fuerza. Otros pueblos indígenas mezclaban las cenizas funerarias con líquido para absorber las virtudes del difunto. En toda la India los ascetas se embadurnan el cuerpo con cenizas húmedas, alimento del dios del fuego. Tales «baños», ya sea en las cenizas del fuego sagrado de un templo, de una cremación o de otro tipo, significan la inmortalidad, un sacrificio del sí-mismo y una incineración del karma en el fuego de la austeridad (Hartsuiker, 85). En el Tíbet, los lamas combinan con arcilla las cenizas de un santo o una santa para modelar figuras de Buda y colocarlas en capillas. El Miércoles de Ceniza inicia el periodo penitencial de la Cuaresma que culmina en la Pascua de Resurrección. La alquimia percibía la ceniza, como la sal, como un emblema de la *albedo,* la «tierra blanca foliada» resultante de quemar todas las impurezas: cuando el deseo se libera de la compulsión, el amargor se torna en sabiduría. Era la sustancia del «cuerpo incorruptible» o «diadema del corazón», la paradójica sencillez del conocimiento de uno mismo.

Hartsuiker, Dolf. *Sadhus: India's Mystic Holy Men.* Rochester (Vermont), 1993.

«No desprecies las cenizas, pues son la diadema de tu corazón y el residuo de las cosas que perduran.» Cita de Morienus en *Rosarium Philosophorum;* ilustración del manuscrito alquímico *Donum Dei,* siglo XV, Francia.



Bendición

En el cuadro de Rembrandt, donde Jacob bendice a Efraín, el segundo hijo de José, se dan cita muchos de los elementos esenciales del simbolismo de la bendición. Ya cerca de la muerte, Jacob transmite el favor de Yaveh a los dos hijos mayores de José, tanto de palabra como con el clásico gesto de la mano derecha. Pero la apoya en la cabeza de Efraín, el menor de los dos, no en la de Manasés. A pesar de las protestas de José, Jacob declara que el más joven será el más grande; pero adopta a ambos, y los convierte, de manera simbólica, en sus hijos, no en sus nietos. Ellos también engendrarán tribus de Israel, como José y sus hermanos.

Al bendecir a los hijos de José, Jacob solicita la transferencia de poder o energía sagrados, que es el sello característico de la bendición. Somos conscientes de la ironía de que muchos años antes el propio Jacob le robara a su hermano mayor Esaú la bendición de su padre Isaac en el lecho de muerte de este; pero también sabemos que cada uno de estos hechos tiene su origen en la insondable voluntad de la autoridad divina: que va contra las normas, pero también tiene en cuenta los talentos humanos.

En todo el mundo, el poder trascendente que bendice—el *mana* de los polinesios o el *tao* de los chinos—puede expresarse directamente, pero muy a menudo es transmitido mediante palabras, gestos o rituales por un profeta, sacerdote o rey. Aquí, al imponer la mano derecha con ternura en la cabeza del ser humano beneficiario, el cabeza de familia afirma la prioridad de sus descendientes que ha ordenado la divinidad.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



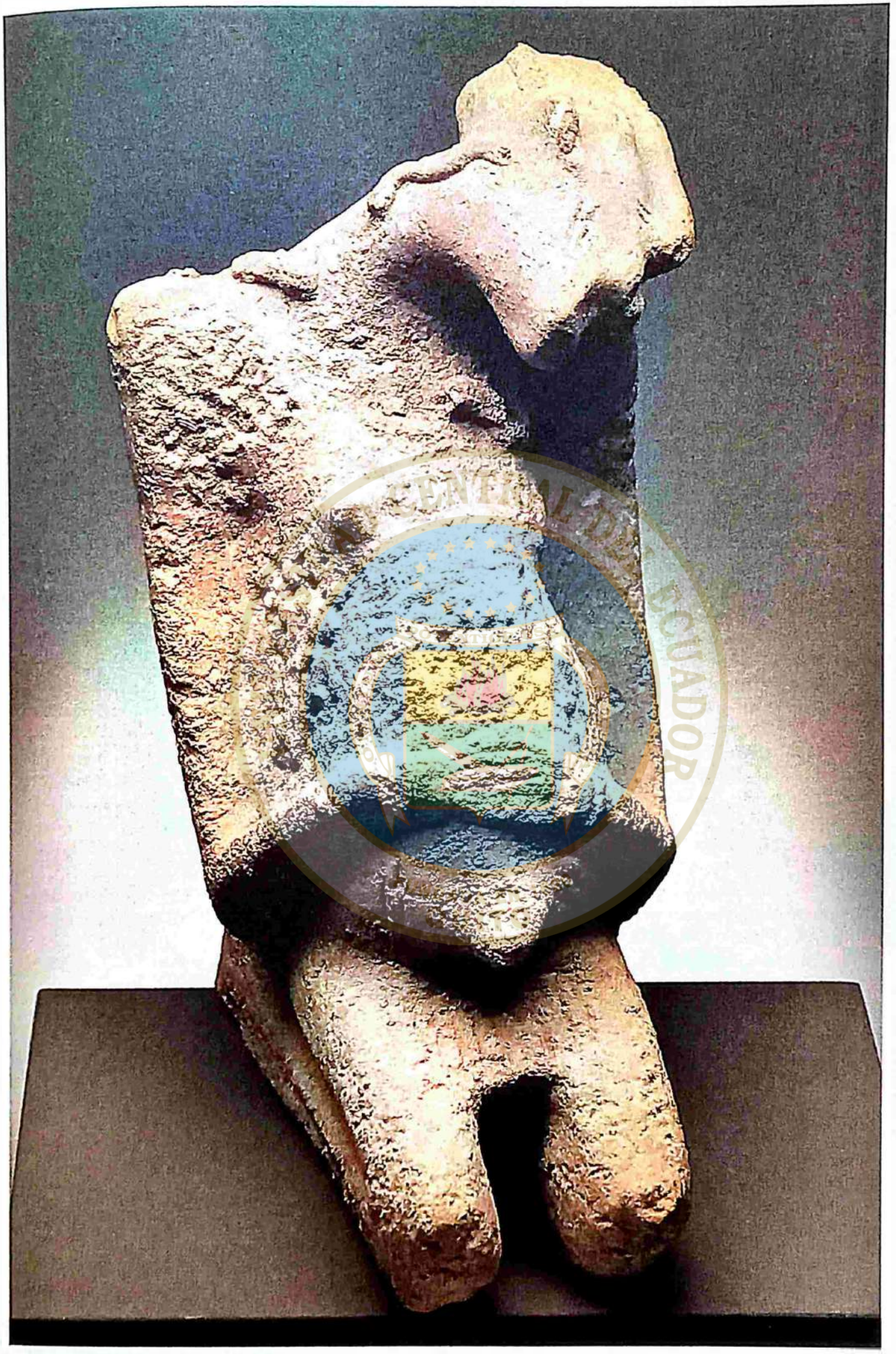
Jacob bendiciendo a los hijos de José, de Rembrandt van Rijn, óleo sobre lienzo, c 1656, Países Bajos.

Enfermedad

Aunque esta figura de terracota procedente de Malí tal vez represente a una mujer, es difícil decirlo, pues la enfermedad ha alterado los rasgos del ser. El vientre hinchado(o preñado), el pecho hundido y la piel granulada, los miembros esqueléticos y la cara demacrada expresan un sufrimiento extremo (Vogel, 15). El cuello está retorcido de dolor, y los gusanos ya empiezan a adueñarse de la torturada carne. La enfermedad, o disfunción de los órganos vitales de un organismo, representa tanto un proceso natural como las aberraciones de la naturaleza. La enfermedad es indisposición, padecimiento, morbosidad y desazón. No solo hablamos de personas enfermas, sino también de sociedades y naciones. Asociamos la enfermedad a un agotamiento o quebrantamiento orgánicos, pero también a la invasión, el exceso, la carencia, el trastorno, el desequilibrio y la corrupción. A veces es la primera y aterradora indicación de la mortalidad. La psique la concibe como la visita de un extraño ominoso, el debilitamiento del animal daimónico o la ruina de la vegetación exuberante, un resquebrajamiento de los recipientes de la identidad, la propia imagen y el autocontrol. La enfermedad pertenece al reino de las deidades de la muerte y la destrucción, como Kali con su collar de calaveras, Siva el de los cabellos serpentinos o Artemisa apuntando con su arco en forma de hoz. Pero al mismo tiempo participa de la esencia de su contrario, porque Kali es también el motivo del renacimiento y el proceso infinito; Artemisa cría a los recién nacidos, y la amada consorte de Siva despierta en él mismo como la activa y vibrante Shakti. *Síntoma* viene del griego σύμπτωμα, y *símbolo*, de σύμβολον: comparten la raíz *sim,* que significa 'juntos' y evoca la reunión de algo con su significado; es una advertencia y una analogía somática del conflicto psíquico. Los pueblos primitivos, al expresar de manera intuitiva la experiencia de la enfermedad por la psique, la representaron como la pérdida o el robo del alma, la activación de espíritus malignos, la impureza ritual, la transgresión del tabú o una relación incorrecta con la deidad; pero también como posesión divina, vocación chamánica, proceso iniciático, transmutación alquímica y descenso a los infiernos. A pesar de todo, la enfermedad es aflicción. Y, aunque se puede experimentar como un trámite trascendente y revelador, también es una participación en las vastas energías cósmicas de la naturaleza: intrincadas, impersonales y siempre cambiantes.

Vogel, Susan M. *AfricanAesthetics*. Nueva York, 1986.

Figura de terracota, Yenné, Malí, África.



Herida/Herir

La herida es una laceración o brecha (Barnhart, 889) en el cuerpo físico o el tejido psíquico. Sea del tipo que sea, es un «trauma» —la palabra griega que lo define—, que también significa el estropicio de las cosas, y los golpes duros o la derrota en la guerra (Liddell, 1811). En latín, 'herida' es *vulnus:* representa cortes, perforaciones, rasgones, grietas y desgracias; visible e invisible, revela y expone nuestras vulnerabilidades (Lewis, 2016). Las heridas son erupciones e interrupciones de lo que antes era continuo y ereciente (*Enc. Brit.,* 12:762). Están incrustadas en las historias, y a menudo cambian la historia de un modo crítico y permanente.

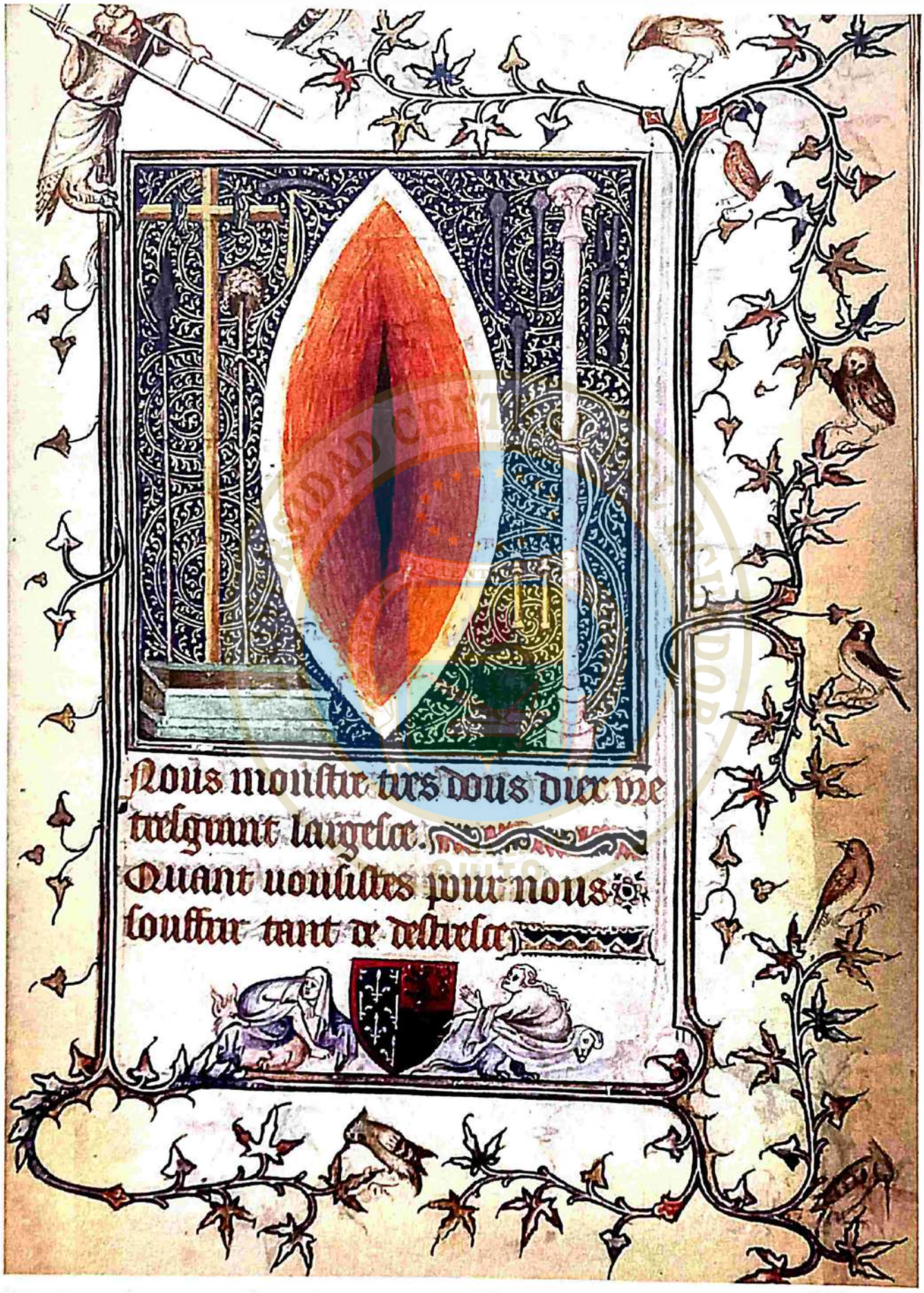
En términos míticos, la herida como abertura es también la puerta a la transformación potencial, y una ventana a la historia condensada. La técnica psicoanalítica de Freud dependía en parte de la revelación de traumas ocultos. Las heridas colectivas, como las dos guerras mundiales, el Holocausto judío o la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York durante el 11-S, se mantienen abiertas intencionadamente a través de la memoria y los monumentos conmemorativos como medio de aclaración, duelo y reflexión consciente. La imagen de la herida abierta de Cristo, extraída de un salterio del siglo XIV, aparece como un corte limpio, tal vez como reflejo de la precisa penetración de la espada que la infligió. Pero su forma también sugiere la vulva femenina y, en la iconografía cristiana, evoca el útero a partir del cual Cristo engendró a la Iglesia. Jung consideraba esta imagen como un indicio del «carácter andrógino de Cristo que la Iglesia tradicional oculta» (OC, 8:313). San Agustín veía la herida como un símbolo de la vida eterna, un lugar de donde manan los sacramentos (ARAS, 5Ek.573).

De forma similar, a través de las heridas de la psique surgen nuevas dimensiones del ser. El proceso psíquico conlleva tanto la curación de unas heridas como la causa de otras, las «lesiones del yo» que inevitablemente resultan de un mayor conocimiento de uno mismo (OC, 16:472). La alquimia lo describe como la *nigredo,* una herida del Sol, el rey o el león: todos ellos son símbolos de las actitudes imperantes de la conciencia. Asimismo, cuando el patriarca bíblico Jacob lucha con el ángel de Dios, este le disloca la cadera. De hecho, las heridas pueden ser el paso a un drama iniciático, o representar un lugar numinoso donde la relación entre el sí-mismo y el otro coagula bajo nuevas condiciones (Slattery, 7). Las heridas son las aberturas por donde las energías ambivalentes de las estructuras profundas salen a la superficie de la consciencia; en caso contrario, llenan la personalidad de amargura y desesperación.

No hay que descuidar ni hacer caso omiso de la herida, sino que hay que examinarla, evaluarla, prestarle atención, limpiarla y tal vez coserla o sondarla con cuidado. Las heridas están expuestas a la infección, y pueden supurar y envenenar el organismo. La lesión en la ingle del Rey Pescador del Grial, por ejemplo, provoca la aflicción y esterilidad tanto de él como de su reino. Para su curación y renovación hace falta que un caballero andante participe en la historia haciendo la pregunta clave: «¿Qué es lo que os aflige, oh Rey?».

Barnhart, Robert K. (ed.). *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.* Nueva York, 1995. / Lewis, Charlton T. *A Latin Dictionary.* Oxford, 1996. / Liddell, Henry G. *A Greek-English Lexicon.* Oxford, 1996. / Slattery, Dennis P. *The Wounded Body.* Albany (Nueva York), 2000.

La herida de Cristo, manuscrito iluminado del *Salterio y horas de Bonne de Luxemburgo,* c 1349, Francia.


Nous monstre tres dous dieu vre
tresgrant largesce.
Quant uousistes pour nous
souffrir tant de destresce

Vómito

El objeto de la imagen del joven griego que hay en el fondo de esta antigua copa de vino pudo ser una advertencia contra los excesos. Tan vívida es la imagen que casi podemos sentir el dolor de su cabeza coronada de hiedra, que una esclava sujeta con delicadeza ante la violencia de la regurgitación del estómago. El joven, que se apoya en una vara nudosa, vomita un chorro de rojo vino, que tal vez ha bebido en demasía.

Pocas cosas hay tan desagradables como la sensación de expulsar convulsivamente el contenido del estómago. Lo llamamos *vomitar, devolver, expeler, arrojar* y *tener arcadas.* El vómito es una reacción del cuerpo —en su mayor parte involuntaria— a diversos fenómenos: la acción de las toxinas de la enfermedad y de los medicamentos, los excesos en la comida o la bebida, los olores pútridos, el mareo del viajero y las lesiones de cabeza, los cambios hormonales en el embarazo y el estado de choque o trauma psíquico. Los músculos de los intestinos y el estómago se contraen de manera espasmódica, lo que hace que los abdominales y el diafragma compriman el estómago y obliguen a su contenido a ascender por el esófago y salir por la boca (*Enc. Brit.,* 12:429).

El vómito, que se origina en la barriga, el asiento mítico de las pasiones, está asociado a la salida a borbotones de las emociones desde las profundidades de la psique, como lava volcánica. Pero el vientre es también el lugar donde se devora, contiene e incuba, así que el vómito está relacionado de manera simbólica con las energías del proceso iniciático, la transformación y el surgimiento drástico. El vómito evoca las cosas que no se pueden contener, así como aquello que hay que dejar que salga al servicio de la evolución. Recipiente del nacimiento psíquico, la Serpiente del Arco Iris emerge desde el fondo del mar cósmico para vomitar la vida humana primordial, y la gran ballena del viaje marítimo nocturno de la psique se traga al héroe, lo incuba y lo vomita, dándole la consciencia. Hace mucho que en los ritos de purgamiento, purificación, prueba y sanación se emplean eméticos para inducir el vómito a fin de expulsar las toxinas físicas y psíquicas, y también para vaciar el cuerpo y separarse de él antes de un vuelo visionario. La ordalía por el veneno se usaba para determinar la culpabilidad o inocencia de un sospechoso en la creencia de que, si era inocente, lo vomitaría espontáneamente después de ingerirlo. Antes de sus rituales, los chamanes a veces usaban eméticos o espátulas curvadas para inducir el vómito como medio para expeler alimentos que podían contaminar el refugio corporal del alma y bloquear su comunión con el mundo de los espíritus. Los trastornos alimentarios adoptan un simbolismo casi idéntico para expresar a través de rituales vomitorios las corrupciones de la motivación instintiva —apetito, sexualidad y agresividad— y las tensiones en torno al control y la libertad. El cuerpo y la psique transmiten sentido a través de las perentorias expulsiones naturales; el vómito es una especie de desgarrador «conocimiento» hasta la médula.

Bercht, Fatima (ed.). *Taino: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean.* Nueva York, 1997.





2

1. Los chamanes de la cultura taína utilizaban esta espátula, curvada para adaptarse a la garganta, para inducir el vómito como medio de purificación antes de los ritos (Bercht, 119, 138). Hueso de manatí, 1200-1500, República Dominicana.

2. En el fondo de una antigua copa griega está esta realista imagen de un joven vomitando vino, de modo que el bebedor la iría viendo a medida que apurase el contenido. Procedente de Vulci, c 490 a. C.

Medicina

Una criatura sobrenatural aparece en una visión y es reconocida como un emisario del reino divino, así que su forma física constituye un recipiente de energía sanadora. La bolsa de medicina de águila de los indios crows del sur de Montana no podría presentar un contraste más marcado con la medicina moderna de cápsulas multicolores, quimioterapia y drogas sintéticas. Y, sin embargo, ambos tipos de medicina tienen su origen en la naturaleza y buscan su eficacia en ella: el impulso vital de los animales, encarnado en su pellejo, colmillos, garras, plumas, cuernos y pelambre; el paradójico φάρμακον *(fármakon)*, que puede ser tanto remedio como veneno, y las propiedades curativas de minerales y plantas. Los seres humanos descubrieron por tanteo la vasta cornucopia de paliativos que ofrece la naturaleza e hicieron infusiones de hojas, raíces y aceites, así como ungüentos para dar friegas en la piel calenturienta o para aliviar neridas, y decocciones misteriosas y eficaces. La medicina, que es tanto espíritu como materia, era también el poder bivalente de los objetos e individuos particulares —hechiceros, chamanes, curanderos, herboristas, comadronas y médicos— y de las deidades que los dirigían. Quirón, el centauro herido y sanador de la antigua Grecia, expresa la consciencia enraizada en el cuerpo y revela las semillas medicinales de la luz en la oscuridad psicosomática. Asclepio evoca el curativo mordisco de la «serpiente» daimónica de la psique como sueño, reflexión, sentido e *insight*. La egipcia Isis media en la transmutación del veneno en antídoto. Los principios curativos de Oriente se basan en la transformación de los centros sutiles del cuerpo, el cambio sutil de fluidos orgánicos y la restauración del equilibrio y el flujo. La medicina de la alquimia consiste en siembra y aparición, entendimiento oculto y el misterio de la materia muerta que se transforma en nuevo tejido psíquico. La medicina es coincidencia y correspondencia, piedra y meta, la panacea, el elixir o bálsamo. Pero también es la sustancia que resulta difícil de tomar pero debe ingerirse, que enferma antes de aliviar, y a la que hay que sobrevivir antes de que pueda salvarnos.

FUNDADA EN 1620 QUITO



Bolsa de medicina aguileña, tribu crow, indios de las Llanuras.

Veneno

Casi oculto en la penumbra de una hornacina de iglesia, un cáliz eucarístico de oro rebosa de las líquidas curvas de un áspid. Este singular tema cristiano se anticipa a los bodegones de siglos posteriores; el veneno está simbolizado como un pecado viperino que solo puede ser contenido por los sacramentos de la fe. El *Mahabharata* del hinduismo percibe el veneno como uno de los elixires originales de la creación. Siva, importunado por los dioses, toma la forma de un cántico sagrado y mantiene el veneno en su garganta para que los vapores no devoren el cosmos emergente. Son incontables los mitos y cuentos que describen el veneno como la parte inferior disociada de todo lo que está idealizado. El pequeño sapo de la mortalidad, que pasa desapercibido, está al acecho en los verdes líos amorosos. El huso mortal de la Madre Terrible corta de raíz lo que espera florecer. El bebé Krishna mama leche emponzoñada de la diabla devoradora de niños Putaná, disfrazada de bella mujer.

Ponzoña, del latín *pontionāre,* 'envenenarse', evoca el veneno que ingerimos con la vida, pese a nuestro retroceso instintivo ante él. Veneno es lo que experimentamos como nocivo, maligno o perjudicial, el «elemento hostil» que merma nuestras posibilidades de «cualquier adaptación aceptable» (Jung, 1988, 1320). Las toxinas de la naturaleza —del griego τόχον *(tóxon),* 'veneno para flechas' (Liddell)—, producidas por los aguijones, espinas, dientes, raíces, hojas y extractos de animales y plantas, encarnan los letales proyectiles de arqueros míticos como Rudra y Artemisa, que imperan en la tierra virgen primordial. Las moléculas de veneno de las serpientes se convierten en «asesinos íntimos» cuando entran en el cuerpo de la presa (Zimmer, 4). Cáustico y necrótico, el aspecto pernicioso de la psique se manifiesta en las energías del odio a uno mismo, la traición, las inhibiciones paralizantes, el rencor y las tendencias maléficas que corroen la integridad o causan una fatal disfunción.

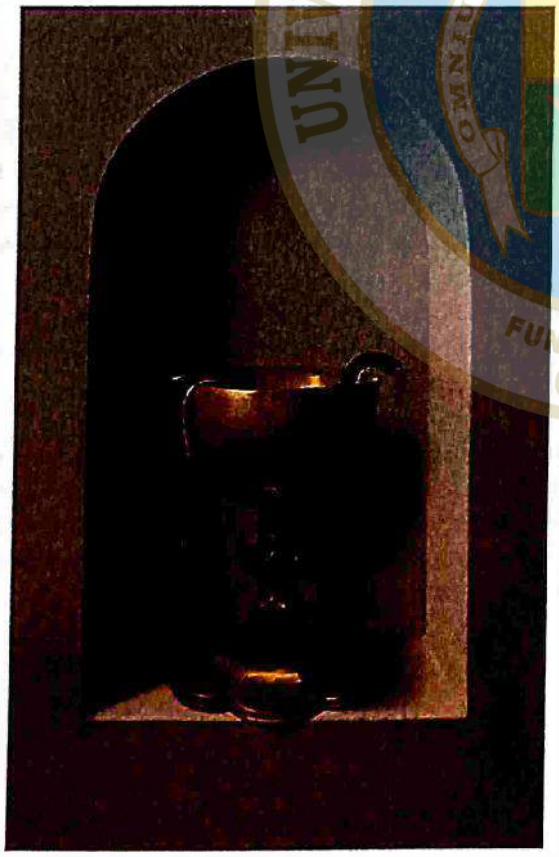
Pero el veneno no es meramente destructivo, sino que representa un aspecto esencial del equilibrio de la naturaleza, un medio para desalentar a la competencia, dar muerte a los enemigos y asegurar la presa (*Enc. Brit.,* 25:895). Tiene la cualidad del φάρμακον *(fármakon),* la antigua palabra griega que denota una droga, ya sea curativa o perniciosa, un remedio o medicina, una fórmula mágica o filtro (Liddell). El arsénico se ha usado para tratar enfermedades como el asma, la leucemia o la enfermedad del sueño africana (Newman, 8). Se ha descubierto que los venenos de serpiente sirven para tratar dolencias como la insuficiencia cardiaca (Zimmer, 1). Nuestras quimioterapias y psicoterapias son *fármakon,* y sugieren la configuración precristiana de la serpiente y la copa que antaño pertenecía al misterioso dominio de la sanación asclepiana. De las profundidades de la psique emergían sueños curativos para tratar el mal del paciente dormido, que pasaba la noche en el recinto sagrado donde vivía una serpiente; esta representaba el *daimon* de Asclepio, el dios de la medicina de los antiguos griegos, y encarnaba su potente sustancia anímica, el «veneno» que hacía que sus medicinas, simbolizadas por la copa, fueran eficaces (Jung, 1965, 112ss). En términos psicológicos, los poderosos *insights* que dan en el blanco, los conflictos internos enconados, la tristeza corrosiva, la amargura o el remordimiento tanto enferman como curan. «Todas las sustancias son venenosas —observó Paracelso, médico y alquimista del siglo XV—; lo que hace que tengan un efecto benéfico es la dosis.»

La mediación de venenos, los matices de su valoración y los métodos de ingestión eran confiados a los individuos que se consideraban dotados para la manipulación mágica de la naturaleza y el espíritu, para bien o para mal —hechiceros, brujas, chamanes, herbolarios, comadronas y curanderos, y, por último, los médicos—, en los cuales se combinaban las energías del sanador y el envenenador. La alquimia describía de modo ambivalente a su espíritu Mercurio como veneno y medicina, el agente de la dinámica de «disolución y coagulación» que caracterizaba a la obra y refleja el equilibrio de la psique. Las fantasías sobre criaturas venenosas, putrefacción fétida o la luna nueva que eclipsa al Sol expresaban la respuesta inconsciente y «venenosa» de la psique ante el punto de vista consciente, y las virulentas pasiones y perniciosos estados de ánimo que poseían al adepto. Sin embargo, el mismo veneno apurado hasta las heces liberaba el «viento encubierto» de los misterios saludables y el cambio potencial.

Jung, C. G. *Spring.* 1965. / Ídem. *Nietzsche's Zarathustra.* Princeton (Nueva Jersey), 1988. / Landsberg, Sylvia. *The Medieval Garden.* Nueva York, 1995. / Liddell, Henry G. *A Greek-English Lexicon.* Oxford, 1996. / Newman, Cathy. «12 Toxic Tales». *National Geographic,* mayo de 2005. / Zimmer, Carl. «Open Wide: Decoding the Secrets of Venom». *The New York Times,* 5 de abril de 2005.



1



2

1. Dos jóvenes amantes sucumben al veneno de un sapo escondido en una mata de salvia. Las parras retorcidas del fondo contrastan la belleza vital con una muerte prematura (Landsberg, 50). Ilustración de un cuento de Boccaccio, c 1440.

2. Se dice que Juan, retado por los devotos de una deidad pagana, hizo la señal de la cruz sobre una copa de veneno, volviéndolo inocuo, igual que Cristo había redimido un mundo venenoso y pecador. *Cáliz de san Juan Evangelista*, de Hans Memling, óleo sobre tabla, siglo XV, Alemania.

Ahogamiento

Nos ahogamos cuando los pulmones se nos llenan de líquido, pues la falta de aire es letal. El agua es solo un instrumento; aunque tendemos a imaginar que uno se ahoga únicamente en las grandes profundidades, lo cierto es que (boca abajo) no hacen falta más que dos o tres dedos de agua para ello. Según la Biblia, el ahogamiento colectivo más famoso se produjo con el diluvio universal. El Génesis dice que se formaron olas que sobrepasaban en más de 6 m la altura de las montañas más altas, así que se ahogaron casi todas las formas de vida sobre la Tierra. Fue un castigo divino impuesto a la degenerada humanidad (Génesis, 7), pero Dios también se valió del agua para destruir a los enemigos de su pueblo, como cuando ahogó al ejército egipcio que perseguía a los israelitas en el Mar Rojo (Éxodo, 14).

La mitología y la literatura a menudo presentan el ahogamiento como un suicidio, resultado de la desesperación o de un amor desgraciado. Pensemos en Ofelia. Como las aguas, el amor mismo nos domina. En algunas culturas, el ahogamiento se ha visto como la obra de fantasmas humanos vengativos que atraen a la gente hasta una tumba acuática; o como ser atrapado por un espíritu del agua. Se creía que ciertos ríos reclamaban una víctima cada año: una vez cobrada, las demás personas estaban a salvo (de Vr, 182). Asimismo, se decía que da mala suerte salvar a alguien de ahogarse en el mar, pues el propio salvador pronto morirá ahogado, ya que el mar debe tener su cuota de víctimas (Opie, 127).

Aparte del sentido físico concreto, *ahogarse* ha terminado por significar 'ser engullido por algo abrumador'. Nos ahogan las emociones o el papeleo. En nuestra era psicológica, el ahogamiento en sueños y fantasías supone el reblandecimiento, el debilitamiento o la completa disolución de la personalidad. Eso puede ser catastrófico; por ejemplo, puede señalar un brote de psicosis; pero también puede referirse a algo más positivo, como una apertura del individuo a las posibilidades del desarrollo de la personalidad. El simbolismo alquímico medieval sugería que la transformación no era posible hasta que el material original (imaginado como un metal) se disolviese del todo. La psicología profunda se basa en este simbolismo: «Los aspectos estáticos de la personalidad no tienen en cuenta el cambio. Están consolidados y seguros de su validez. Para que tenga lugar la transformación, antes hay que disolverlos. Esto se logra mediante el proceso analítico, que examina los productos del inconsciente (sueños o fantasías, que son el "agua" disolvente) y pone en duda las actitudes establecidas del yo» (Edinger, 47ss). Por supuesto, el yo formado se resiste al cambio y lo teme. Tiene miedo de perder su punto de vista habitual, de perder pie, y por tanto de «ahogarse» (Hillman, 152ss). Otras experiencias —enamorarse, la conversión religiosa o política, los grandes cambios en la vida, la exposición a las emociones intensas— pueden tener también un efecto disolvente, que puede ser estimulante y provechoso o destructivo, dependiendo de la fortaleza de la personalidad.

Esta imaginería también está implícita en el bautismo cristiano. En un principio, se sumergía totalmente al iniciado en el agua: era un ahogamiento simbólico del que salía transformado, como un recién nacido. Era nacer en una comunidad de creyentes: un nuevo mundo, quizá una reminiscencia del que encontró Noé al salir del arca después de la prueba del diluvio.

Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Illinois), 1985. / Hillman, James. *The Dream and the Underworld*. Nueva York, 1979. / Opie, Iona A. y Moira Tatem (eds.). *A Dictionary of Superstitions*. Oxford, 1989.



1



2

1. Quizá las lágrimas disuelvan su cólera y la salven de ahogarse en ella. *Drowning Girl*, óleo y pintura acrílica sobre lienzo, de Roy Lichtenstein, 1963, Estados Unidos. © Herederos de Roy Lichtenstein.

2. Hombres, gigantes y caballos se ahogan en el diluvio enviado por Dios para castigar la maldad humana. Ocultos a la vista, Noé, su familia y los animales están a salvo en un arca construida según las especificaciones de Dios. Manuscrito medieval, principios del siglo V, España.

Crucifixión

Como muchas otras representaciones de la crucifixión, esta del siglo XVI incorpora un grupo alegórico de dolientes. A pesar de su presencia, el aislamiento de la figura de la cruz, suspendida con clavos y atormentada por el propio peso de su cuerpo, parece absoluto. El aislamiento empezó con la agonía de Getsemaní, donde Jesús accedió a apurar el cáliz del sufrimiento hasta las heces; y al final es expresado por él en palabras con su grito de angustia desde la cruz, preguntando si incluso Dios le ha abandonado.

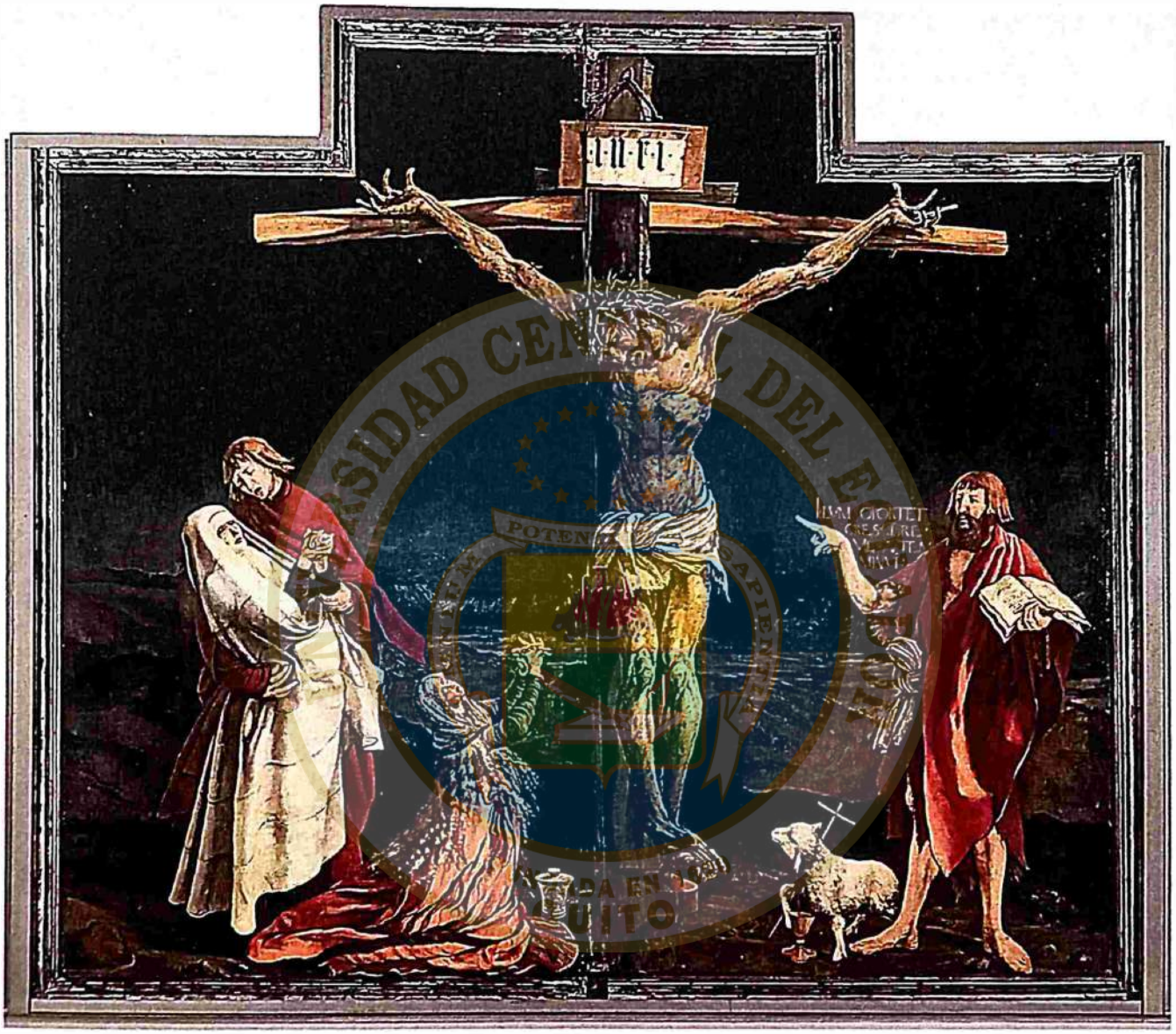
Aparte del contexto cristiano y de la interpretación mesiánica de la muerte de Jesús de Nazaret, basada en la fe, la imagen del crucificado ha sido uno de los símbolos dominantes en el mundo —sobre todo en la psique occidental— durante más de dos mil años. Hablando en términos históricos, la crucifixión, fuera del tipo que fuera, ya se practicaba en el siglo VII a. C. Durante el siguiente milenio fue una forma generalizada de pena capital que se aplicaba ante todo a esclavos, extranjeros y enemigos políticos o religiosos del Estado. Al parecer, primero se desnudaba y azotaba al condenado. Luego le sujetaban los brazos extendidos con cuerda o clavos —que tal vez se clavaban en las muñecas— a un travesaño horizontal, que se fijaba a un poste formando la cruz. De ese modo, suspendida a cierta distancia del suelo, la víctima era «nefasto alimento para las aves de rapiña y desoladora elección para los perros» (Brown, 2:951). La muerte, que generalmente se producía por deshidratación y pérdida de sangre, tenía lugar al cabo de uno o dos días; aunque a veces se aceleraba de un lanzazo o rompiendo las piernas del condenado.

El único equivalente simbólico posible de la realidad de la crucifixión serían las formas más drásticas y terribles de tensión psíquica, donde las angustiosas dualidades y oposiciones destrozan en cuerpo y alma, arrancando al sufridor, como hacía antaño la crucifixión, «gritos de rabia y dolor, maldiciones y arranques de indecible desesperación» (ibíd., 1044). De hecho, el idealismo moral genera una tensión insoportable con los impulsos y deseos de la persona natural y la vitalidad de las energías animales. La insinuación de permanencia y el infinito potencial del yo están en tensión con los terrores de la desintegración del cuerpo y los límites de la vida encarnada. El anhelo de felicidad y sentido está en conflicto con las circunstancias incontrolables, las discrepancias y la devastadora inevitabilidad del sufrimiento y la pérdida. Es más, la crucifixión evoca el brete del proceso psíquico, el yo que aguanta en solitario los mandatos del sí-mismo.

La crucifixión de Cristo, que se describe como un sacrificio redentor y una expiación de lo humano ante lo divino, guarda cierto parecido con algunas historias míticas que forman parte de un extenso campo simbólico. El Odín de la mitología germánica se colgó adrede del árbol del mundo Yggdrasil, atravesado con su propia lanza, durante nueve días con sus noches; de ese modo le fueron reveladas las runas —las raíces divinas, mágicas de la vida expresiva y creadora—, que luego enseñó a la humanidad. La alquimia veía en la crucifixión una imagen del sacrificio voluntario de un estado previo de consciencia al servicio de una reconfiguración dinámica. Aquí, la tensión sufrida entre los opuestos se convierte en el vehículo por el que uno se libera de ellos.

La imagen de la crucifixión, ya se trate del cuerpo agonizante crucificado o de la simplicidad de la cruz a secas, se ha ennoblecido por su enorme importancia como símbolo religioso; la cruz en sí es emblema del sufrimiento ennoblecido y trascendente, y de la promesa de la resurrección. Pero aunque, al final, las cruces que cargamos en la vida pueden tener sentido y suponer la redención, no siempre ocurre así. A veces se experimentan como conflictos penosos impuestos por el aciago árbitro del destino. La crucifixión es tortura y su inevitable fin es la muerte. Y eso evoca de manera simbólica una inversión radical y permanente de cómo eran antes las cosas, así como un cambio igualmente radical, para bien o para mal, en la consciencia del individuo.

Brown, Raymond E. *The Death of the Messiah.* **Nueva York, 1994.**



Pintura del siglo xvi representando la crucifixión de Cristo. Como una alegoría, al pie de la cruz están la Virgen María (sostenida por el apóstol Juan), María Magdalena, el Cordero de Dios que sangra en un cáliz y san Juan Bautista. Panel central del Retablo de Isenheim, de Matthias Grünewald, c 1515, Alemania.

Ahorcamiento

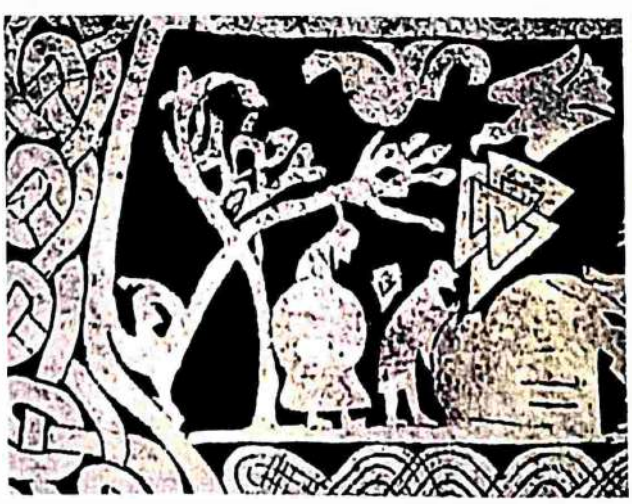
Sé que pendí nueve noches enteras
Del árbol que mece el viento
Herido de lanza y a Odín ofrecido
(Yo mismo ofrecido a mí mismo)
Del árbol colgué, del que nadie sabe
De cuáles raíces arranca.
«Hávamál», ***Edda Poética***

El árbol en el que el dios nórdico Odín se sacrificó se llamaba Yggdrasil ('caballo de Odín'), y crecía en el centro del mundo. En sus raíces estaban ocultas las runas, el alfabeto de la adivinación poética. Colgado de sus ramas durante nueve largos días, Odín lo «cabalgó» y obtuvo sus secretos. Así que, en honor a Odín, una costumbre escandinava era sacrificar hombres y animales colgándolos de los árboles; por eso se conocía también al Dios como Hangatyr ('dios de los ahorcados') y Galgatyr ('dios de las horcas'). El tema de la existencia de un lugar misterioso bajo el patíbulo reapareció en las leyendas medievales sobre la mandrágora.

El tarot medieval captó el enigmático significado del ahorcamiento y la horca en el arcano El Colgado. Se cree que ilustra su renuncia a las limitaciones del pasado para conseguir la madurez espiritual, así que representa una inversión iniciática. Hay quien considera que sus extremidades cruzadas en triángulo significan la finalización de una etapa de la gran obra alquímica (Nichols, 214-227). El sometimiento voluntario al colgamiento guarda cierta semejanza con la agónica aceptación de Cristo de su destino en el huerto de Getsemaní, donde Judas Iscariote le entrega a los guardias romanos, a raíz de lo cual es ejecutado colgándolo en la cruz. Un relato (Mateo, 27:5) dice que después de la traición, en un acceso de odio a sí mismo, Judas se ahorcó. Por su parte, sanPedro, que defendió a Cristo con su espada en Getsemaní, pero que luego le negó tres veces, pidió a sus captores romanos que lo crucificaran cabeza abajo en un gesto de humildad, para evitar que se comparase su martirio con la muerte de Cristo.

No obstante, los romanos consideraban el colgamiento en la cruz comola forma de ejecución más infamante y dolorosa, que reservaban para los cautivos menos respetados. Resulta irónico que la lenta agonía causada por la crucifixión contraste con la ejecución supuestamente indolora en la horca. Cuando se realiza con cuidado, el ahorcado cae con tal fuerza que no muere por estrangulamiento o decapitación, sino por la dislocación de la tercera o cuarta vértebra cervical, lo que produce una muerte instantánea. Pero si se efectúa de forma imprudente, la víctima patalea, como sugiere la foto del linchado, en la que uno de sus zapatos ha caído al suelo. Se trataba de un borracho del pueblo, que fue ahorcado el 26 de septiembre de 1913 por la presunta agresión a una niña blanca; un testigo admitió después que el hombre solo se había tropezado con ella sin malicia (Allen, pl.39).

Allen, James. ***Without Sanctuary: Lynching Photography in America.*** Santa Fe (Nuevo México), 2000. / **Nichols, Sallie.** ***Jung and Tarot: An Archetypal Journey.*** York Beach (Maine), 1980. [Trad. esp.: ***Jung y el Tarot.*** Barcelona, 1989.]





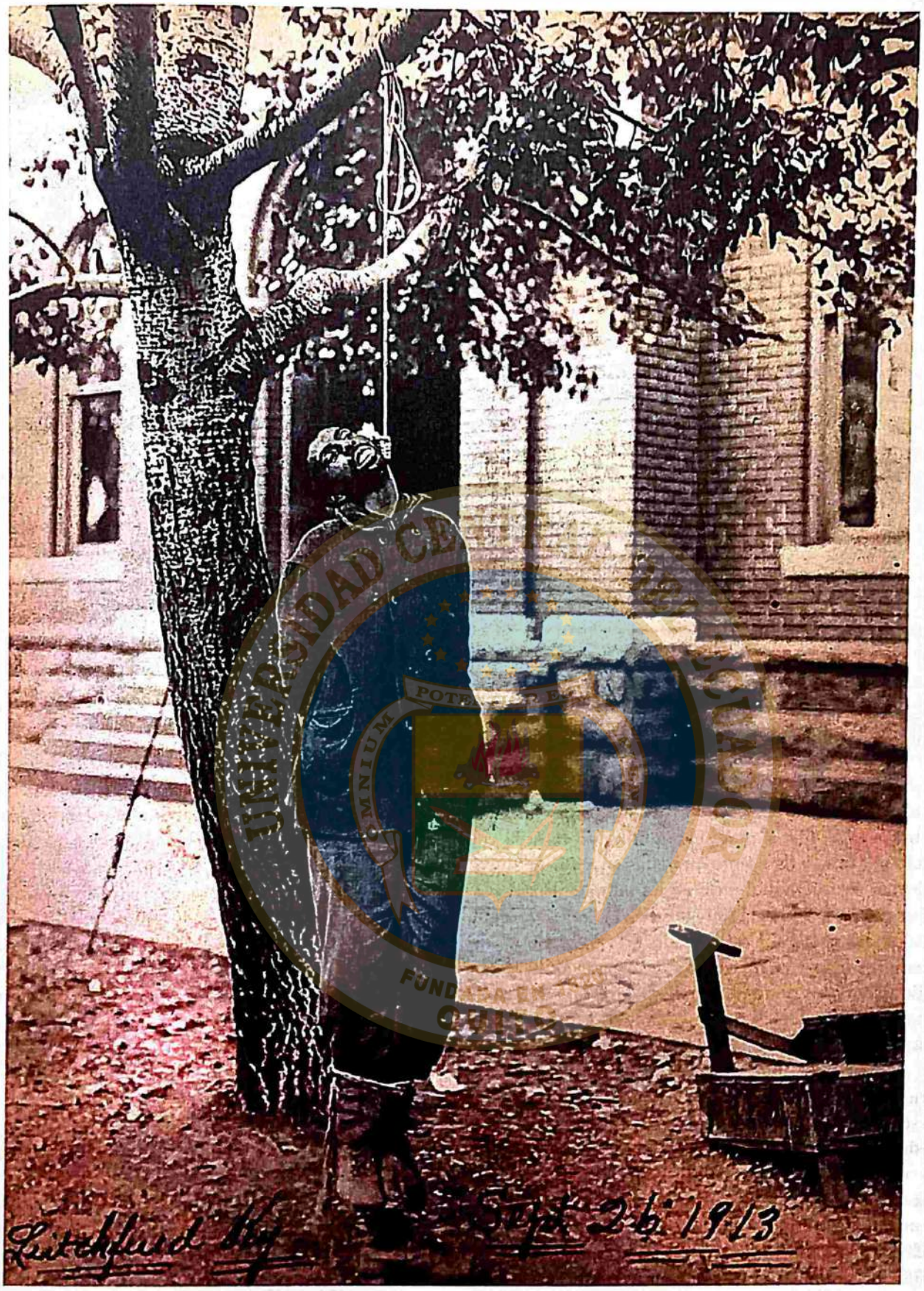
2

1.Se cree que este relieve representa al dios nórdico Odín colgado del árbol del mundo Yggdrasil, un sacrificio escogido por él mismo que le da la sabiduría de las runas. Piedra, siglo VIII, Gotlandia, Suecia.

2. Como un equivalente simbólico de Jesús colgado en la cruz, Judas se ahorca en un ataque de remordimientos por vender a Cristo a sus perseguidores. Relieve del lateral de un cofre de marfil romano, c 425.



3



4

3. El Colgado, el arcano mayor número 12 en el tarot tradicional, data de finales de la Edad Media y sugiere transformación más que tormento. Tarot Visconti-Sforza, siglo xv, Italia.

4. *El linchamiento de Joseph Richardson* narra la ejecución de un hombre negro inocente en Leitchfield, Kentucky; inspiró los versos cantados por Billie Holliday: «Árboles sureños cargados de extraños frutos / Sangre en las hojas, y sangre en la raíz / Cuerpos negros se balancean en la brisa sureña / Extraños frutos cuelgan de los álamos». *Strange Fruit* ('Fruta rara'), 1913.

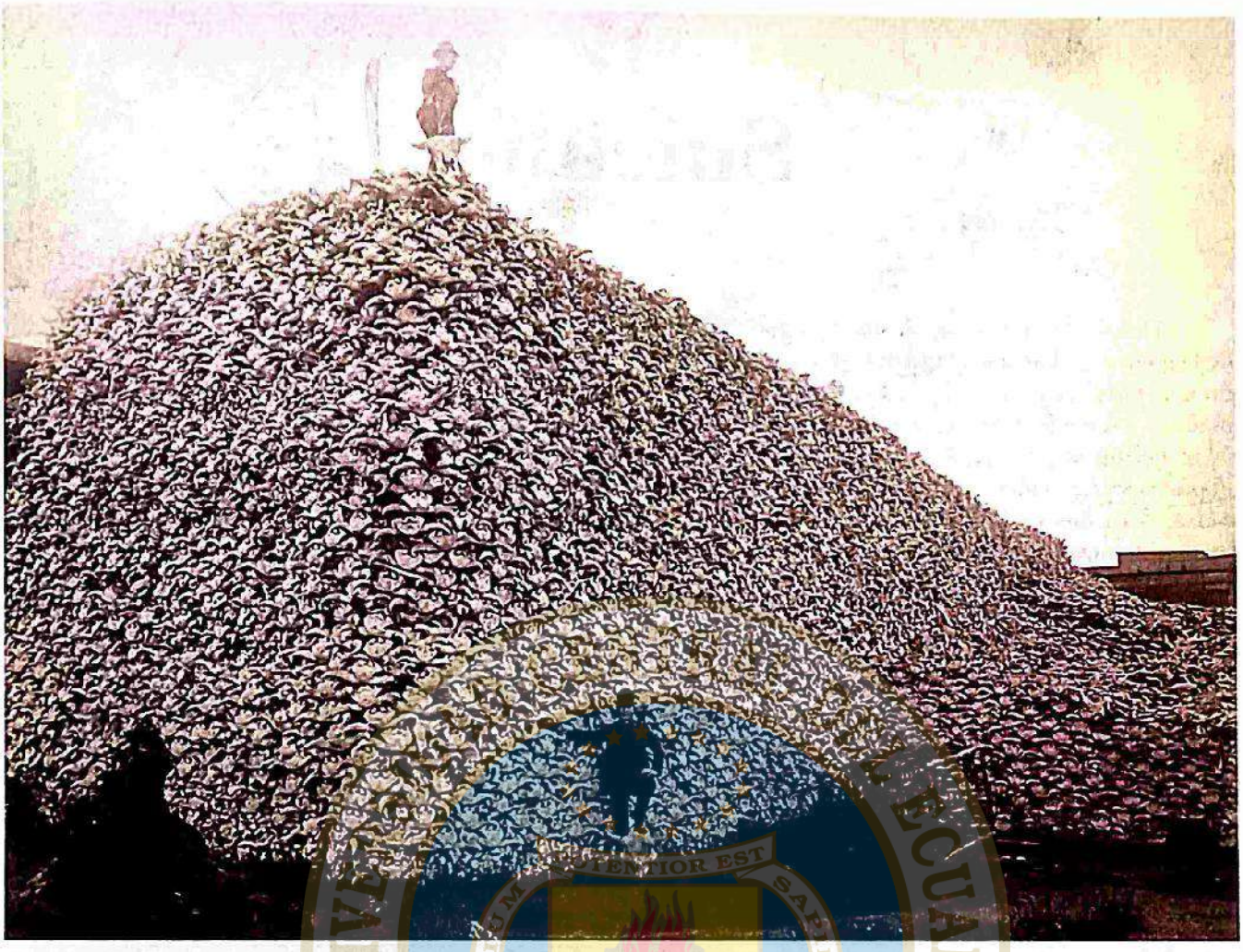
Asesinato/Matanza

Con Abel yaciendo asesinado a sus pies, Caín perdió todo vestigio de la inocencia que sus padres caídos, Adán y Eva, pudieron haberle dejado; así que quedó para los teólogos debatir la inocencia relativa de los crímenes pasionales frente a los premeditados. El peliagudo proceso de sopesar las intenciones de un asesino continúa hoy en las salas de deliberaciones de los jurados, junto con los tribunales internacionales que juzgan crímenes de guerra que han causado decenas de millones de víctimas de genocidio. Lo paradójico es que tales tragedias no producen el menor desasosiego a los modernos lectores de novelas policiacas, género que comenzó Poe con su cuento detectivesco *Los crímenes de la calle Morgue.* Dicho género a menudo se basa en casos reales que investiga la policía, como el del asesino en serie Jack el Destripador, que nunca fue detenido. El asesinato que se presencia en el escenario o la pantalla ha cautivado al público desde los antiguos griegos (como cuando Clitemnestra mata a Agamenón al entrar en el baño) hasta los estupefactos espectadores de la película de Hitchcock *Psicosis,* pasando por los ingleses de la era isabelina (casi todos los personajes importantes de *Hamlet* están muertos cuando cae el telón al final). La conmocionada reacción de Edipo al descubrir que aquel a quien ha matado a cuchilladas era su padre no está muy lejos de la realidad; según estadísticas recientes de la policía, la mayoría de los asesinatos los perpetra algún familiar (y, a diferencia de Edipo, el asesino suele ser alguien a quien la víctima conoce). El asesinato da en el blanco y no podemos desviar la mirada de sus sangrientas imágenes.

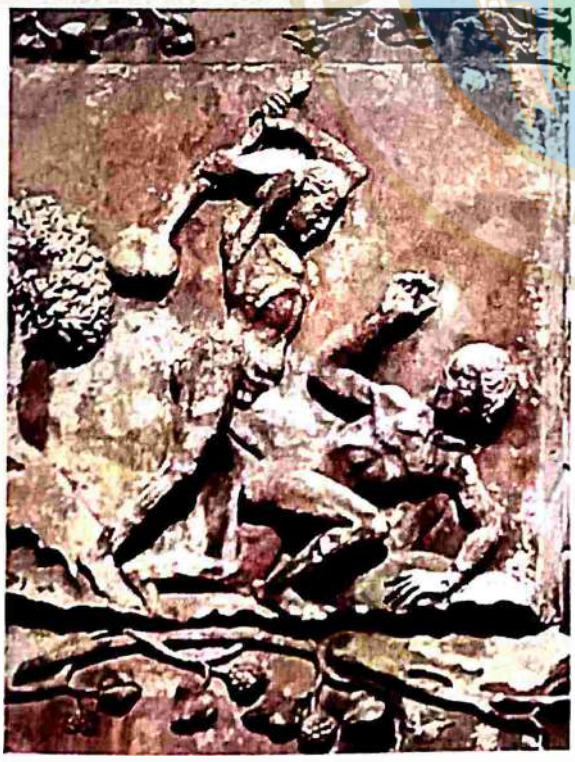
El hecho de que Freud se remontara a los griegos para explicar el complejo parricida revela el *insight* de los antiguos de que tal imaginería está grabada en la médula de nuestra psique: las Furias (o Erinias) griegas vengaban la sangre derramada, persiguiendo implacablemente a asesinos como Orestes, que mató a su madre Clitemnestra para vengar el asesinato de su padre en la bañera. Las enemistades mortales entre clanes o familias, que desencadenan una sucesión de asesinatos de una y otra parte por venganza, muestran hasta qué punto es innato el impulso de matar, pese a nuestro deseo de mantenernos al margen del destino de ser ejecutor o ejecutado. Algunos biólogos afirman que esa agresividad primitiva es tan fundamental para nosotros como el hambre o la sexualidad. En ningún sitio se ilustra mejor el tormento que esta conlleva como en *Crimen y castigo,* de Dostoievski: después de haber pasado varias semanas angustiadísimo, el protagonista, Raskólnikov, se entrega a la policía para que lo castiguen por haber asesinado a hachazos a una vieja usurera y a su hermana. Dostoievski inventó el apellido Raskólnikov a partir de la palabra rusa *raskólnik* ('cismático, escindido') para ilustrar lo separados que estamos los modernos de nuestra naturaleza primordial cuando nos imaginamos por encima del bien y del mal: la sangre derramada de Abel clama desde el suelo no solo a Dios, sino a nuestras propias e ineludibles Furias, en busca de venganza por el ultraje tanto como por nuestra integridad perdida al matar a nuestro pariente.

En su autobiografía, Jung describe un sueño sobre un combate casi mortal con una figura sombría bajo la apariencia de un príncipe árabe: «No estaba preparado para la existencia de fuerzas inconscientes que tuvieran que ver con estos desconocidos con tal intensidad, por lo que se originó un violento conflicto. El sueño expresó este conflicto con el símbolo de un intento de asesinato» (Jung, 242ss). Por supuesto, Caín, que tuvo éxito en su asesinato, fue el superviviente y es por tanto nuestro tenebroso antepasado. Nuestro ingenuo deseo de negar cualquier consanguinidad con él pone en peligro a los que cohabitan con nosotros en nuestro hogar y en nuestra psique, que pueden perecer de forma permanente por nuestros punzantes comentarios y brutales represiones como en un charco de sangre. Cuando Dios marca a Caín con un estigma, lo hace para protegerlo frente a los vengadores, porque él, al igual que nosotros, debe vivir toda la vida a sabiendas de que ha dejado de ser inocente y debe controlar sus arrebatos a conciencia.

Jung, C. G. *Memories, Dreams, Reflections.* Nueva York, 1963. [Trad. esp.: Recuerdos, sueños y pensamientos. Barcelona, 1964.]



1



2

1. Una montaña de cráneos de bisonte en Estados Unidos. La matanza de millones de búfalos contribuyó al genocidio de los indios de las Llanuras, para quienes tenían una enorme importancia como forma de sustento y como símbolo. Fotografía, década de 1870.

2. El primer homicidio de la humanidad (según la Biblia) ocurrió en la primera generación tras la creación. Este relieve de la catedral de Orvieto representa a Caín matando a su hermano Abel por envidia de que Dios, inexplicablemente, prefiriese el sacrificio de este, una oveja, antes que su propia ofrenda de frutas y grano (Génesis, 4:2). De Lorenzo Maitani, siglo XIV, Italia.

Suicidio

El héroe Áyax, invencible en el campo de batalla de la guerra de Troya y adalid del ejército griego, pone fin a su vida. Tanto él como Odiseo reclamaban la armadura del caído Aquiles, pero la disputa se zanjó a favor del último. Fuera de sí por la decepción, Áyax planeó hacer una incursión nocturna contra sus camaradas; pero Atenea la desbarató enloqueciéndole, de modo que mató en cambio a las ovejas de un rebaño. Avergonzado y lleno de remordimientos, Áyax se suicidó arrojándose sobre la punta de su espada.

Aunque la renuncia voluntaria a vivir parece en principio un asunto dolorosamente privado, las consecuencias devastadoras para los allegados y sus implicaciones de cara a la ley, la filosofía, la medicina, la religión, la ética y la política hacen que desde tiempos remotos el suicidio sea un tema de debates públicos y controversias. Los estoicos romanos lo consideraban una forma aceptable y digna de afrontar las desgracias insoportables de la vida. Los autores cristianos lo condenan desde el siglo V, pues lo consideran una apropiación indebida de la prerrogativa de Dios. La tradición judía lo prohibía, excepto cuando servía para evitar males mayores, como la idolatría, el asesinato y la inmoralidad sexual (Unterman, 190). En Japón, el harakiri o suicidio ritual se practica en respuesta al fracaso, la pérdida del amor, como medio para deshonrar a los enemigos y como una forma de mostrar lealtad a un superior muerto. Entre los hindúes de la India, el suicidio por lo general se desaprobaba, excepto en el caso del satí, la autoinmolación de la viuda en la pira funeraria de su marido, una práctica que antaño era obligatoria y que no se abolió hasta el siglo XIX (MM, 20:2733). El budismo y el islam rechazan oficialmente el suicidio, pero los bonzos son famosos por rociarse con líquidos inflamables y prenderse fuego como forma de protesta política, y algunos musulmanes cometen atentados suicidas con bomba como instrumento de la guerra santa.

Como en el caso del héroe griego Áyax, el suicidio para muchos conjura la imagen de la afilada y dura espada de la autocrítica que penetra mortalmente en el punto más vulnerable de uno mismo. Ya se trate de una cuestión de honor, soledad, rebeldía o desesperación, de la sensación de un pasado irredimible o un futuro que no ofrece ninguna posibilidad, el suicidio a menudo representa la inundación de la psique por una fuerza destructiva. Tan pasivo como activo, puede esconder bajo su violencia el deseo de transformación; o significar una evasión de la misma. Hay suicidios que se pueden entender como un esfuerzo inconsciente para compensar lo que hay de «irremediablemente ineficaz en la personalidad» (OC, 14:I, 147). También hay muertes accidentales que suceden cuando la persona, inconsciente de lo que está en juego, rechaza la fatídica exigencia de la psique de una «muerte» figurada como conocimiento de uno mismo que disuelve las actitudes fijas de la consciencia (OC, 14:II, 335ss).

El suicidio puede ser asimismo un acto del eros. Cuando uno es presa de un impulso suicida, la idea de matarse puede adquirir la fascinación y el poder de una imagen sagrada y convertirse en un símbolo del sí-mismo (Von Franz, 55). El mítico «amante mortal» puede seducir a una mujer e impulsarla al suicidio como consumación; igualmente, el ánima puede llevar a un hombre a realizar acciones de vehemente audacia y gloria póstuma que son mortales para él.

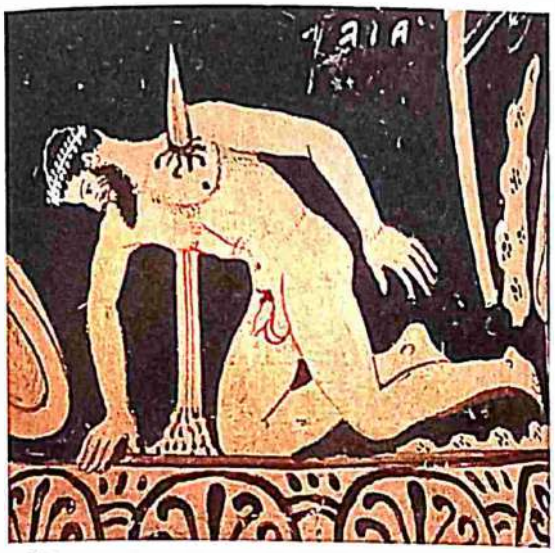
La literatura ha pintado a menudo al fantasma del suicida como un ente apático o vengativo. En *La divina comedia* de Dante, los suicidas son relegados al infierno. Tales imágenes tal vez se deriven no solo del tabú religioso, sino también de los evocadores sentimientos que producen el suicidio de un ser querido. O quizá reflejen una tensión innata en la psique entre la lucha por la supervivencia y la consciencia, por un lado, y las energías que arrastran a un dejarse ir inconsciente por el otro.

Franz, Marie-Louise von. *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairytales*. Toronto, 1980. [Trad. esp.: *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*. Barcelona, 1999.] / Unterman, Alan. *Dictionary of Jewish Lore and Legend*. Nueva York, 1991.

1. El héroe griego Áyax, arrastrado al suicidio, se inflige una herida mortal. Vaso de figuras rojas (cáliz-crátera para vino), etrusco, procedente de Vulci, 400-350 a. C.

2. Un bonzo se inmola prendiéndose fuego para protestar contra la política antibudista del gobierno de Saigón en 1963.

3. Desesperada por la muerte de su padre y por su distanciamiento de Hamlet, Ofelia cae accidentalmente en un arroyo. «Como ajena a su trance» (*Hamlet*, 4.7), no hace nada para salvarse y se ahoga. *Ofelia*, de sir John Everett Millais, óleo sobre lienzo, 1852, Inglaterra.



1



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Entierro/Cementerio

Compañero: «¿Que quién construye más fuerte que albañil, calafate o carpintero?».
Enterrador: «El sepulturero, porque las casas que hace duran hasta el Día del Juicio».
***Hamlet*, 5.1.19, 28**

El esqueleto elegantemente reconstruido de la necrópolis de Bulgaria representa con macabro realismo el final común a todos los seres mortales. La funda peneana es uno de los novecientos noventa objetos y adornos de oro encontrados en la tumba, junto con armas de cobre y sílex, lo que sugiere que el difunto tenía prestigio y riqueza; pero sus huesos desnudos revelan el desenlace de la historia de cualquier hombre.

Como la melancólica cadencia de un repique de difuntos con campanas o el toque de tambores fúnebre por un líder caído, el entierro despierta de inmediato una intensa sensación de irreversibilidad. Aunque la vida y la muerte se funden y separan de continuo en la tumba, el entierro señala la última parada de una existencia o encarnación *particular*. La separación y consagración de esta vida desaparecida establece la última frontera entre los vivos y los muertos.

En la tumba, los allegados del difunto deben entregar de manera irrevocable los restos de este, otrora animados, al silencio y el misterio del inframundo. El cuerpo (o sus cenizas o huesos) puede ser sepultado en las profundidades marinas, en cuevas o árboles, en los muros o el suelo de una iglesia o incluso en la tripa del ser humano o el animal que lo ha devorado. Desde la Edad de Piedra, sin embargo, numerosas culturas han considerado la sepultura en tierra como una forma natural y eficiente de deshacerse del cadáver. La in*huma*ción —o en*terra*miento— se interpreta de manera coloquial como «plantar» el muerto, con todas las implicaciones y el humor negro que conlleva la inevitable desintegración y putrefacción de la materia orgánica:

> *Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,*
> *¿Ha comenzado a retoñar? ¿Florecerá este año?*
> *¿O la inesperada escarcha remueve su arriate?*
> T. S. Eliot, *La tierra baldía*

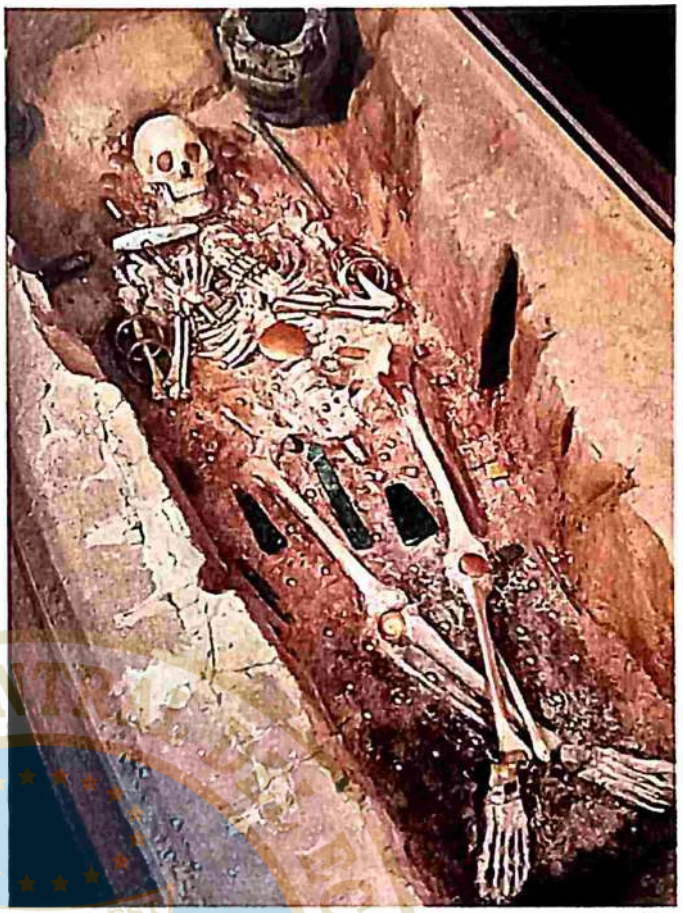
Pero, para muchos, esta idea del entierro como el plantar algo que al final generará nueva vida no es ni alarmante ni repugnante. La imagen puede servir de metáfora para la resurrección de los muertos. O, de manera más literal, puede sugerir los brotes verdes que acabarán naciendo en la tierra que cubre la tumba. Fertilizadas por el humus del cuerpo en descomposición e incorporando sus átomos, estas plantas silvestres serán asimiladas a su vez por insectos, aves y los animales del campo y el bosque.

A otros, por supuesto, el entierro les parece más un sueño. Resguardado en el envolvente vientre de la Madre Tierra, un cónyuge duerme en paz; o un niño muerto, enterrado con su juguete favorito, es acunado hasta su futuro despertar espiritual. «A veces me detengo entre las lápidas y me conmuevo», escribe el poeta (y director de una funeraria) Thomas Lynch. «A veces río y a veces lloro. Otras veces no ocurre nada en absoluto. La vida sigue. Los muertos están en todas partes» (Lynch, 99).

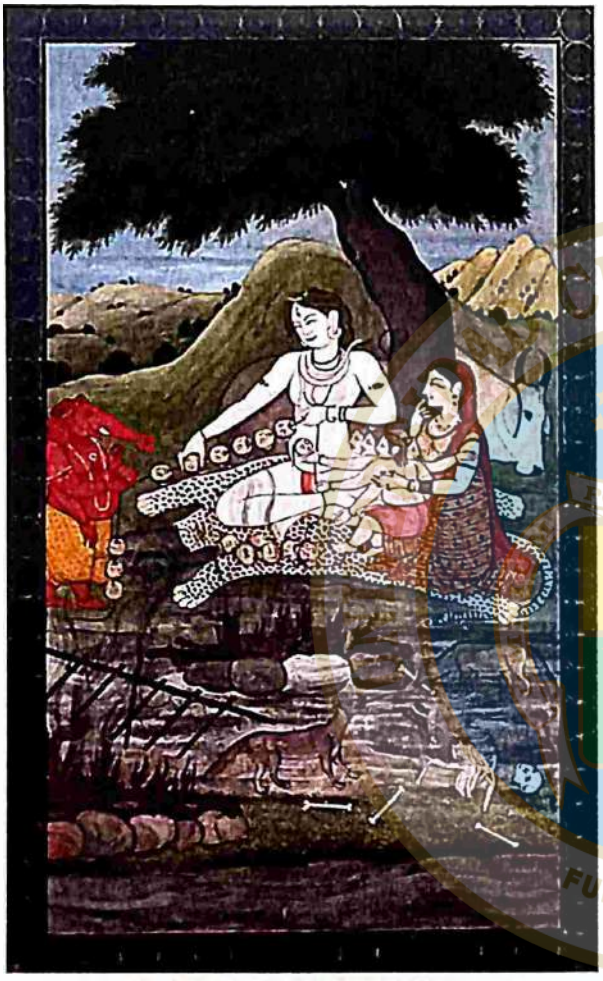
La ficción policiaca y las investigaciones de los antropólogos nos han acostumbrado desde hace mucho al aspecto revelador del entierro. Las tumbas abiertas evocan secretos ancestrales, pistas reveladoras de crímenes sin resolver o incluso tesoros perdidos hace mucho: las cosas oscuras, antes reprimidas, que salen a la luz. Sobre la tierra, las lápidas y demás señales de tumbas sugieren, como cuando Siva ensarta cráneos en la miniatura india, el paso de las generaciones a través de incontables ciclos de creación y destrucción. En su aspecto de Bhuteswara, visitador de cementerios y crematorios, Siva es el espíritu mismo de la tumba, donde los opuestos —vida y muerte, destrucción y creación, lo ascético y lo erótico— se encuentran y combinan.

Desde el punto de vista alquímico, la imaginería del entierro pertenece a la oscura melancolía de la *nigredo*. Así como el cuerpo corruptible entra en la tierra y se pudre, la materia muerta de la psique —las aspiraciones y tendencias desfasadas que impregnaban la antigua vida— sucumbe y deja de tener poder. En el espacio y tiempo liminares de la tumba metafórica, el modo de ser antiguo se descompone, mientras el nuevo se prepara para emerger. La espera, sin embargo, no es una mera estasis. El descenso es también un restablecimiento del contacto con la Madre Tierra, donde la pérdida es la siembra del «grano de oro», y la muerte, su concepción.

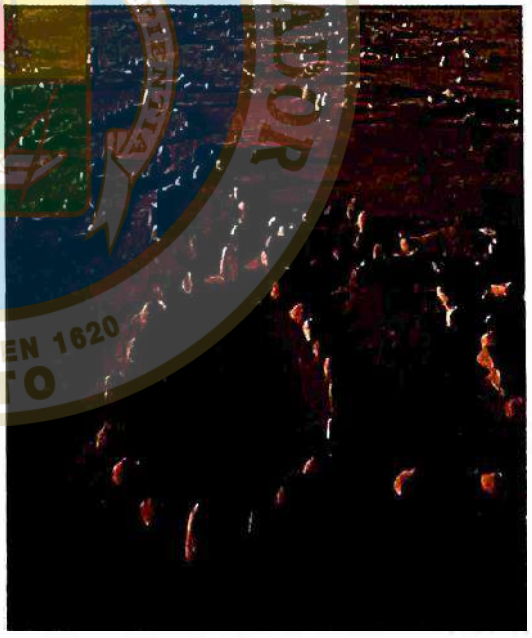
Ions, Veronica. *Indian Mythology*. Londres, 1967. / Lynch, Thomas. *The Undertaking*. Nueva York, 1997.



1



2



3

1. Este esqueleto reconstituido de un hombre de unos 45 años de edad, enterrado c 4000 a. C., articula la vida pasada para quienes viven en el presente. Tumba 43 de la necrópolis de Varna, Edad del Cobre, Bulgaria.

2. Este retrato de familia representa una actividad diaria corriente. El dios indio Siva, embadurnado de ceniza, ensarta cabezas humanas con la ayuda de su consorte Parvati y de sus hijos, Ganesha el de la cabeza de elefante y Kartikeya el de las seis cabezas. El toro blanco Nandi, encarnación animal de Siva, observa plácidamente la escena desde detrás de un árbol; en primer plano, unos chacales escarban buscando huesos humanos entre los fuegos de un crematorio (Ions, 29). Miniatura, escuela Kangra, 1810, India.

3. En este cementerio escandinavo del siglo VII pueden verse las piedras con forma de barcos que rodean las tumbas vikingas. Aparte de evocar la habilidad para la navegación que era vital para la vida y la cultura de ese pueblo, también sugieren continuidad entre la vida y la muerte en el tránsito de los muertos al más allá.

Ataúd

Habiendo sido dado tú a tu madre Nut
En su nombre de «Sarcófago»,
Ella te ha abrazado en su nombre
de «Ataúd»
Y tú has sido traído a ella
En su nombre de «Tumba».
Textos de las Pirámides, declaración n.º 616 (Piankoff, 21)

La diosa egipcia Nut, el firmamento en su aspecto nocturno, llena por completo la cara interna de la tapa de un sarcófago, expresando la idea de que este último no es solo un receptáculo para el difunto, sino un vehículo de tránsito. Porque, en el cuerpo de Nut, las estrellas salen y se ponen y vuelven a salir en una continuidad eterna. Y el orbe del Sol entra en su boca al anochecer y renace por su vagina al rayar el alba.

Antes de inventarse el ataúd, los muertos eran enterrados en tinajas o cestos, o bien envueltos en sudarios o pieles de animales; y a veces simplemente se dejaban a la intemperie (Colman, 77). Los féretros empezaron a utilizarse para preservar los cadáveres de los depredadores y los espíritus malignos, para proteger a los vivos del fantasma del difunto y como medio para denotar el estatus u honor de este. Los ataúdes suelen ser cajas de madera oblongas, rectangulares; un sarcófago es un ataúd de piedra, que a veces contiene uno de madera en su interior. Los materiales empleados para construirlos varían mucho: desde un simple tronco ahuecado hasta vidrio y metal, cerámica, plástico y cemento; el oro y las joyas se reservaban normalmente a la realeza. Un artista de Ghana crea ataúdes con formas caprichosas y colores luminosos para proporcionar a los difuntos «vehículos» personalizados y elegantes con los que entrar en el más allá. Los ataúdes del antiguo Egipto están entre los más elaborados y bellos; empezaron como simples cajas de madera que, junto con el templo, «albergaban» el alma del rey; pero evolucionaron hasta los sarcófagos antropomorfos del Reino Medio con la forma del cuerpo momificado que contiene.

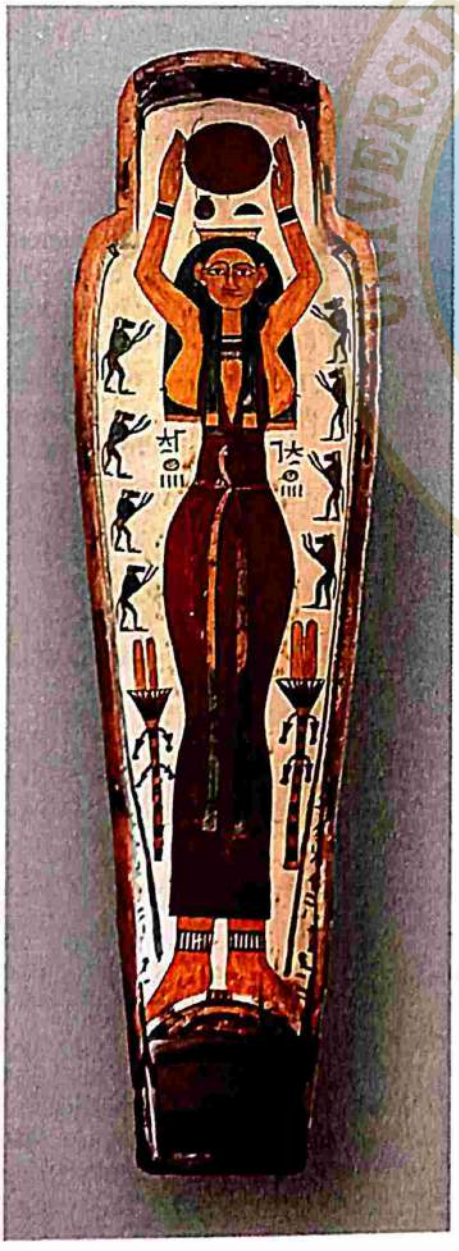
La atención prestada a los ataúdes, y las «fantasías de permanencia y protección» que evocan, tienen que ver con la preciosa naturaleza de su contenido, al igual que guardamos otras cosas como reliquias de familia y joyas en «cofres» (Lynch, 182ss). Por ejemplo, ahí está el tema del ataúd de cristal de los cuentos de hadas, en el que se conserva la princesa durmiente: un principio potencialmente revitalizador del espíritu femenino que debe reclamarse de manera heroica. El niño dios que queda huérfano o el héroe cultural a menudo son sacados del mar en un féretro o urna de cristal que los protege dejando ver su vital contenido. El ataúd era un símbolo del *vas* alquímico en el que la «materia muerta» era reanimada por el rocío del entendimiento y transmutada en incorruptible oro.

Sin duda, el ataúd nos recuerda la finalidad ineluctable, el entierro, la pérdida y la ausencia; y, en descripciones más macabras, el ataque de los gusanos y los muertos que no descansan en paz. Pero, como sus precursores, también sugiere una contención de la vida. En los llamados *Textos de los Ataúdes* del antiguo Egipto, el ritual de cerrar la tapa del sarcófago simbolizaba la sagrada cópula de Nut y su cónyuge Gueb, la tierra en la que descansaba el sarcófago. El cadáver se convertía en su descendencia simbólica, un renacimiento que se esperaba que ocurriera fuera del tiempo, en la eternidad de los dioses. Así, el sarcófago —del griego σαρκοφάγος, 'que consume las carnes'— se transformaba en el útero en el que se extinguía una antigua forma de vida y se gestaba otra nueva.

Beckwith, Carol. *African Ceremonies*. Nueva York, 1999. / Colman, Penny. *Corpses, Coffins, and Crypts: A History of Burial*. Nueva York, 1997. / Lynch, Thomas. *The Undertaking*. Nueva York, 1997. / Piankoff, Alexandre. *The Shrines of Tut-Ankh-Amon*. Nueva York, 1955.



1



2

1. Los «ataúdes de fantasía» del pueblo ga africano representan cierto aspecto de la identidad o la dignidad del difunto. Este féretro de un comerciante rico es un Mercedes Benz; un pescador puede ser enterrado en uno con forma de sardina (Beckwith, 2:332-357). Fotografía, Ghana.

2. Con los brazos levantados para abarcar la superficie inferior de la tapa del sarcófago, la diosa Nut, como el cielo nocturno, se cierne en actitud protectora sobre el difunto. C 664-332 a. C., Egipto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cremación

En Bali, antes de encender la pira funeraria, el sacerdote anima al muerto a reencarnarse en el cosmos:

Tu pelo retornará a los matorrales,
tu piel a la tierra, tu carne a las aguas, tu sangre al fuego,
tus tendones a las raíces, tus huesos a la madera, tus ojos al Sol y la Luna,
tu cabeza al orbe, tu aliento al viento.
Daniel, 52

Es una oración de dispersión y reconstitución, porque una vez incinerado el cuerpo no puede haber ilusión de dentro o fuera, o de identidad aparte de los elementos.

La cremación ritual es ante todo un tratamiento del cuerpo, no solo una forma de deshacerse de él. En las cremaciones de los balineses e hindúes, el alma se desprende del cuerpo en forma de humo, mientras este último retorna a las cenizas. Muchas culturas creen que el fuego reseca la vida líquida, la psique, antes de que el alma se reúna con sus antepasados y acabe el periodo de luto. Se cree que solo a través del fuego se consumen y liberan las pasiones ardientes, los deseos y los apegos del alma. En la narrativa homérica, la cremación también es purificación e igualamiento. Aunque militan en bandos opuestos, a Patroclo y Héctor, héroes de la guerra de Troya, se los honra juntos en una incineración pública sobre una pira, cuyas llamas destruyen de manera simbólica las fuerzas antagónicas y extinguen los objetivos de los mortales.

Sin embargo, con frecuencia la cremación no es el último paso en las honras fúnebres, sino más bien uno preparatorio. En la India, Nepal y Tailandia, las cenizas y los fragmentos de hueso son arrojados a un río. En la India, el Ganges se identifica con la diosa Ganga, que es capaz de dar a luz un nuevo cuerpo. Los indios yanoamas de Venezuela muelen y consumen los huesos incinerados de sus guerreros, tal vez para devolver a la tribu el coraje y poder que representan (EoR, 5:457). Los indios maidus, en un ritual que ya está abolido, colocaban el cadáver en posición fetal dentro de un cesto rodeado por pieles de animales, que luego se incineraba o enterraba (Dobkins, 76). La imagen, similar al vientre de una embarazada, sugiere la idea de que el difunto renacerá dentro de la piel del animal, mientras que los colores encendidos evocan el núcleo ígneo de la tierra que reivindica al final el viejo cuerpo. En cambio, el cristianismo prohibió la cremación durante siglos porque parecía oponerse a la doctrina de la resurrección del cuerpo.

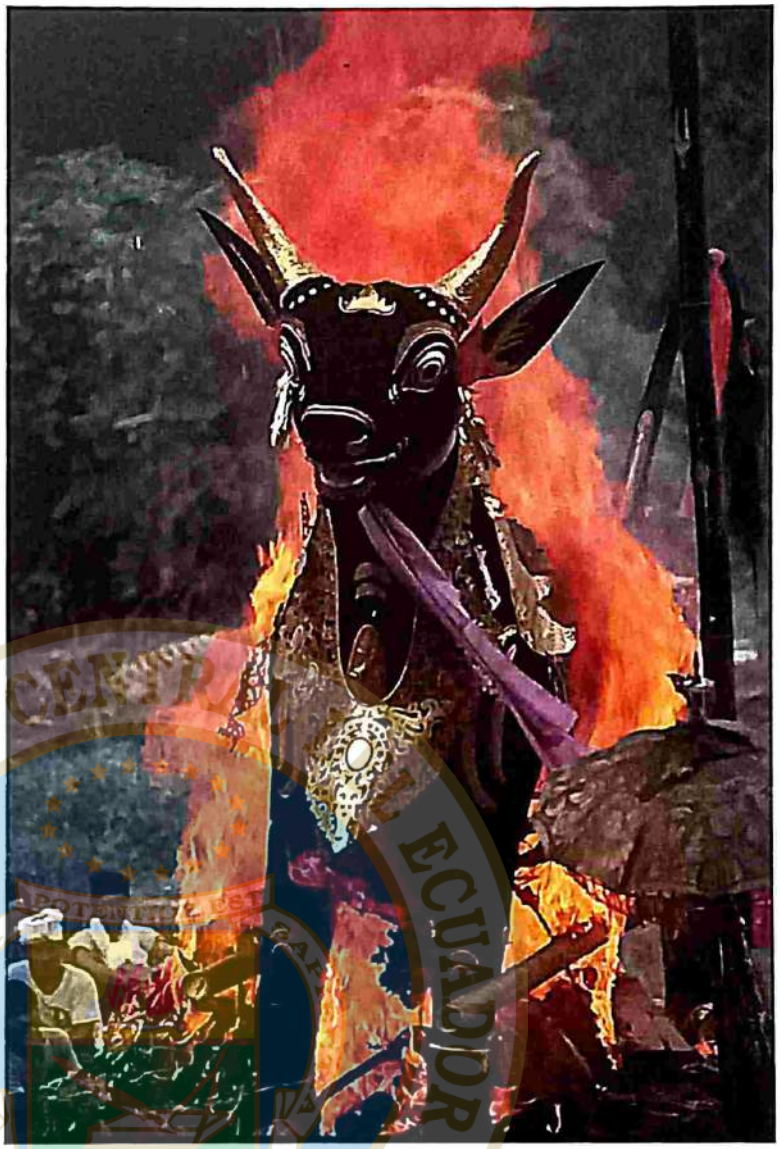
La cremación nos vincula a los misterios físicos y psíquicos del fuego y el humo: la mortalidad, la transitoriedad, la sublimación, la trascendencia, la esencia y la sustancia. Pero su vertiente sombría se ha puesto de manifiesto en holocaustos y genocidios. En el polo opuesto están las imágenes de la cremación de Buda; su cuerpo fue llevado a la pira después de realizar ceremonias con danzas y ofrendas florales, y las llamas se alzaron espontáneamente con el rojo dorado de la liberación y el despertar.

Daniel, Ana. *Bali: Behind the Mask.* Nueva York, 1981. / Dobkins, Rebecca J. *Memory and Imagination: The Legacy of Maidu Indian Artist Frank Day.* Oakland (California), 1997. / Eiseman, Fred B. *Bali: Sekala and Niskala.* Berkeley (California), 1989.

1. Las llamas lamen un sarcófago balinés en forma de toro, o lembu, lo que indica que el difunto es un varón de la casta más alta. El toro es emblema del divino Siwa y simboliza la muerte, la destrucción y el reciclaje del espíritu (Eiseman, 1:118).

2. La pira funeraria se enciende espontáneamente al llegar Mahakashyapa, uno de los grandes discípulos de Buda. Se erigían estupas sobre las reliquias óseas. *La cremación de Buda*, relieve, esquisto, e siglo II, Pakistán.

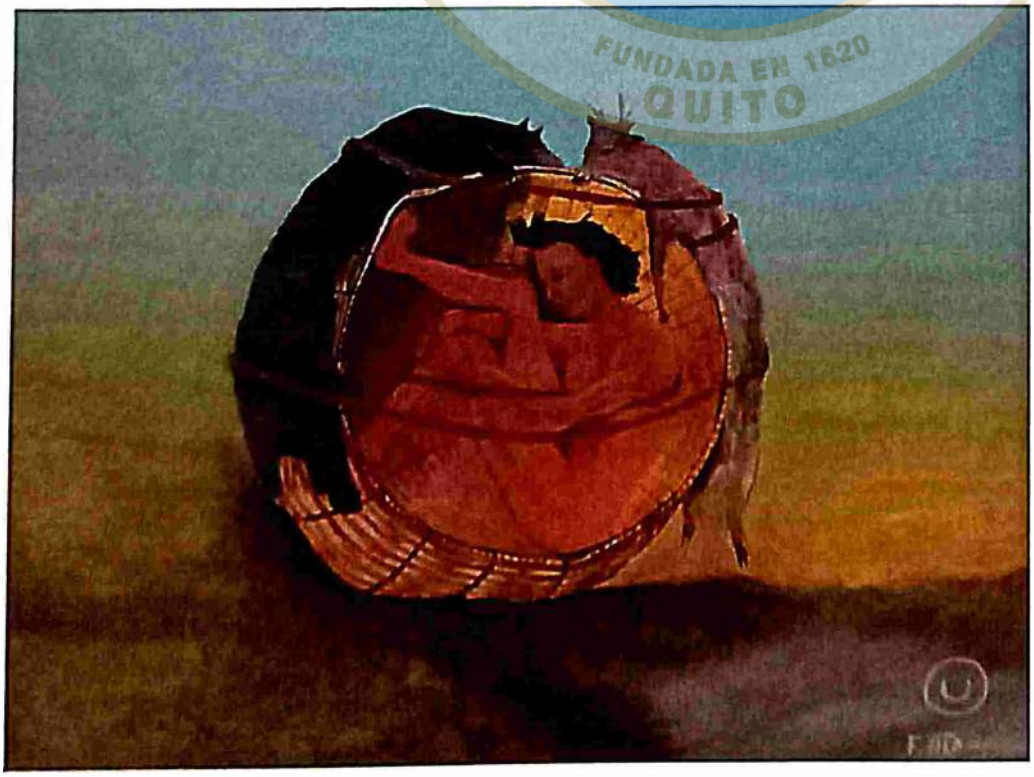
3. Una de las primeras pinturas funerarias de Frank Day —un indio maidu konkow— que muestra un cuerpo listo para la cremación, colocado dentro de una canasta y rodeado de pieles de animales. Óleo sobre papel, 1963, Estados Unidos.



1



2



3

Momia

Los chacales que al ponerse el Sol merodeaban por las antiguas necrópolis egipcias olisqueando huesos constituían una imagen natural del dios Anubis, el psicopompo con cabeza de chacal y supervisor del experimento de momificación humana llevado a cabo en Egipto durante casi cuatro mil años. Tal vez su nombre se derive de las vendas con que se envolvía a las momias, al igual que el horizonte envuelve el mundo visible: el umbral del invisible Mundo de los Muertos que se extendía en el oeste, por donde el Sol se hundía en el inframundo. Allí reinaba Osiris: así como el cuerpo de este había sido preservado en los antiguos mitos, para que el difunto sobreviviera en su reino sagrado, había que preservar su cuerpo físico, pues no hacerlo le condenaba a la aniquilación.

Los habitantes prehistóricos del valle del Nilo habían observado desde hacía mucho tiempo que el desierto preserva a los muertos de forma natural, pues prácticamente petrifica su piel y sus huesos después de que el agua —que supone unas tres cuartas partes del peso corporal— sea absorbida por la arena reseca del Sahara y su aire tórrido. Pero cuando los cadáveres de los miembros de la realeza y los aristócratas eran sepultados en ataúdes, sus rasgos reconocibles se disolvían por la putrefacción, lo que horrorizaba a los egipcios, convencidos de que, para que el alma o *ba* del difunto volviese al cuerpo y lo reanimase, era preciso que antes pudiera reconocerlo. Así pues, por el método de ensayo y error, los sacerdotes que se encargaban de los cadáveres perfeccionaron poco a poco el arte de la momificación, de manera que, hasta el día de hoy, son caras humanas reconocibles las que devuelven la mirada a los fascinados visitantes de los museos donde se conservan. Durante el procedimiento, que duraba setenta días, extraían todas las vísceras expuestas a la descomposición (excepto el corazón, pues pensaban que era el órgano de la inteligencia y la sabiduría) y las guardaban por separado en vasos canopos. El cerebro se extraía por un orificio que se practicaba en lo alto de las fosas nasales, y la cavidad del tronco se purificaba con especias aromáticas, vino de palma y aceites. Por último, el cuerpo era depositado sobre un lecho de natrón («sal divina») como agente desecante.

Una vez desecadas las extremidades y la cara, se rellenaba el cuerpo con sustancias disponibles, como liquen, serrín o trapos, a fin de dar a la momia un grosor realista y para complementar la peluca, los ojos artificiales, las joyas y los cosméticos con que se adornaba a hombres y mujeres por igual. Luego se envolvía bien el cadáver con vendas de lino empapadas en resina para mantenerlo intacto; como se ennegrecían con el paso del tiempo, daban la impresión de ser betún (*momia* viene del árabe clásico *mūmiyā*, 'betún'). A menudo se ponía a las momias de la realeza máscaras de oro imperecedero antes de cerrar el sarcófago para toda la eternidad (excepto para los ladrones de tumbas y los arqueólogos). Aunque le proveían de comida en la tumba, e incluso de juegos de mesa, se creía que después de la ceremonia culminante de la Apertura de los Ojos y la Boca el ahora radiante difunto era plenamente capaz de caminar por la Tierra de los Bienaventurados, donde se podía disfrutar para siempre de los abundantes placeres de Egipto.

El deseo de preservar el cuerpo humano después de la muerte no es privativo de los antiguos egipcios. Aparte de su conservación natural en turberas, en China, y sobre todo en el Perú de los incas, se momificaba deliberadamente a los cadáveres. En el Antiguo Testamento, José ordenó que se embalsamara el cuerpo de su padre Jacob (Génesis, 50:1-4). Los sacerdotes de la secta esotérica budista Shingon se momifican a sí mismos como una forma de sacrificio. Las prácticas ascéticas han incluido la ingestión de venenos purgantes que desecan el organismo y matan las bacterias que causarían la putrefacción (Newman, 26).

Desde el punto de vista simbólico, la momificación sugiere una preparación para el renacimiento psíquico. La antigua forma de ser del yo se ha dejado inanimada e inmóvil; a raíz de ahí comienza un delicado proceso psíquico, una síntesis de lo viejo y lo nuevo, lo visible y lo invisible, lo consciente y lo inconsciente. En términos alquímicos, la *mumia* se refiere al *Anthropos*, el ser humano original, una fantasía de totalidad que sugiere la posible aparición de un centro nuevo e «incorruptible» de la personalidad (Edinger, 162-163). Su materialización requiere la máxima precisión y contención. Es un estado sumamente introvertido en el que se produce el remembramiento coherente de las cosas fundamentadas en las energías inconscientes y, en última instancia, deja paso al «aliento» de un compromiso con la vida reconfigurado.

Edinger, Edward F. *Anatomy of the Psyche*. La Salle (Illinois), 1985. / Newman, Cathy. «12 Toxic Tales». *National Geographic*, mayo de 2005.



1. El sacerdote egipcio que prepara al difunto ha asumido la forma de Anubis, el dios con cabeza de chacal señor de las necrópolis, mientras que el cadáver ha asimilado la forma de Osiris, el dios del inframundo. Así como Osiris fue remembrado y renació tras su fatal desmembramiento, a través del proceso de momificación cada muerto se convierte en un «Osiris», con el potencial de la resurrección. Pintura mural, XVIII Dinastía (1550-1295 a. C.).



2

3

2. Esta momia peruana de mil años antigüedad, cubierta con una prenda de algodón sorprendentemente bien conservada, parece hacerse eco de las palabras pronunciadas por un esqueleto en un famoso retablo italiano: «Yo fui una vez lo que tú eres, y tú también serás lo que yo soy». Fotografía de Brooks Walker.

3. Esta momia de gato, envuelta en varias capas de lino, contempla la eternidad con ojos pintados de forma realista en la cabeza modelada. Los egipcios no solo preservaban animales sagrados para varias deidades; también suministraban momias de animales a los difuntos como alimento en ataúdes a la medida. Momia de un gato, periodo romano, Alto Egipto, quizá del siglo I, Abidos.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO
37348

MUNDO ESPIRITUAL

Descomposición

Los alquimistas medievales, que solían referirse a la descomposición como *putrefactio,* hacían su trabajo dentro de un recipiente de vidrio. Para los lectores modernos, sus arcanos manuscritos presentan una desconcertante combinación de objetos metafóricos y naturales dentro del recipiente. La pareja humana de la ilustración parecería metafórica, pero la putrefacción que simboliza era tan física que los alquimistas se quejaban de que el hedor sulfuroso de la pareja recordaba a la tumba. Como un símbolo de los aspectos conscientes e inconscientes de la psique reunidos, se imaginaba que la pareja había entrado de alguna manera en una etapa de verdadera descomposición en un sepulcro de cristal.

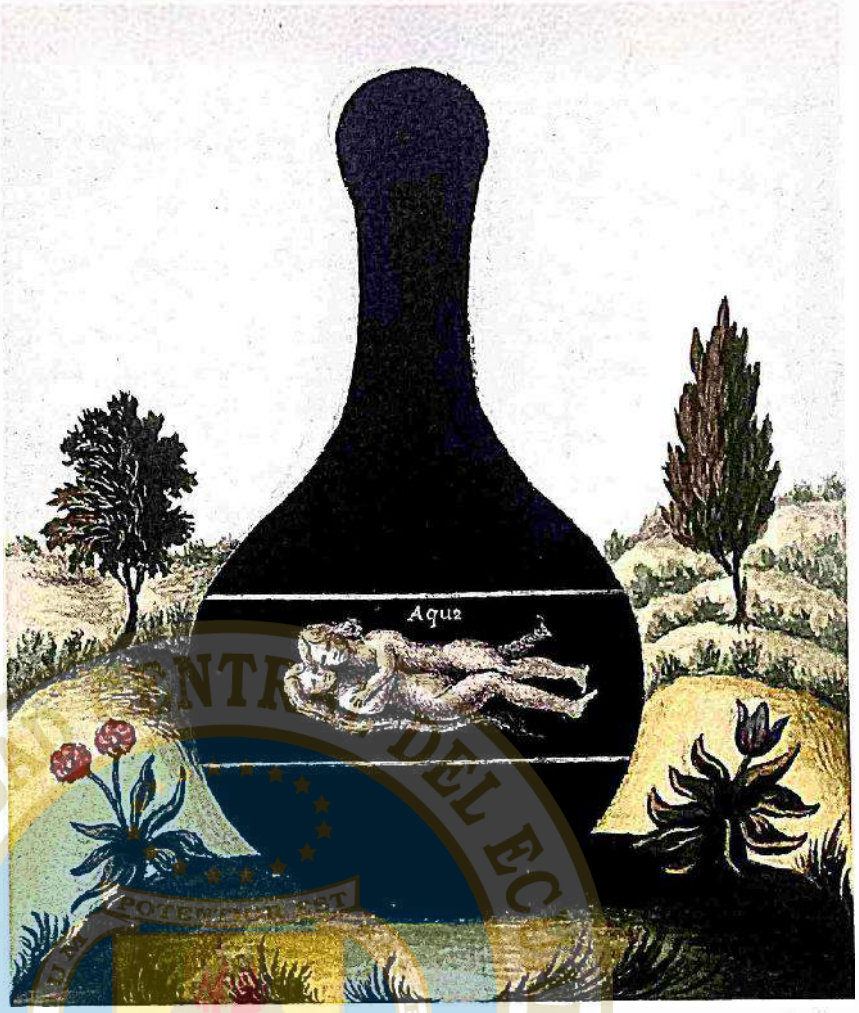
La descomposición es la reducción de algo a sus elementos constitutivos. Es desintegración, división, separación, reducción y destilación. La materia orgánica muere y se descompone, lo que libera compuestos malolientes y ácidos volátiles que, a su vez, sostienen nueva vida. La carroña de una criatura es alimento para otras. En una simbiosis entre cadáveres e insectos, los primeros se llenan de gusanos que nacen de huevos y se alimentan de los restos hinchados y licuados, mientras que las abejas se apelotonan en los orificios del cuerpo buscando los huevos que han puesto las moscardas (Osborne, 106-107). El mantillo que forman los vegetales marchitos y podridos suministra alimento a las plantas vivas, retiene la lluvia y mejora la estructura del suelo (*Enc. Brit.,* 15:1039). Incluso las estrellas moribundas se descomponen: pierden las capas externas en forma de nubes de gas y polvo a lo largo de miles de años, hasta que finalmente se colapsan en agujeros negros.

En términos generales, sin embargo, la descomposición se refiere a actividades que van desde el psicoanálisis (el desglose de los complejos subyacentes del individuo) hasta los procesos más naturales de la digestión y la desintegración. Hay sueños típicos, con imágenes de comida putrefacta, cadáveres o llagas gangrenosas, que significan un movimiento descendente en la psique, a menudo un descenso a la tumba o al pozo negro, o a la humedad envolvente de ciénagas o arenas movedizas. En el clímax de *La verdad sobre el caso del señor Valdemar,* Edgar Allan Poe transforma al personaje en una «masa casi líquida de repugnante..., de aborrecible putrefacción». Pocos de nosotros somos capaces de concebir algo que redima tan transparentes recordatorios de la muerte, pero los textos alquímicos nos aconsejan paciencia, «esperar a ver qué pasa». El asco que produce el característico hedor de la descomposición es una forma de enfocar la imaginación al interior del cuerpo, en especial a los tractos inferiores, las entrañas de la Tierra y, por último, al propio inframundo. En estas profundidades, los elementos se mezclan, las fronteras se desdibujan de un modo perturbador y los opuestos encuentran su terreno común en las emociones humanas. Y, en este repulsivo fango, renacen.

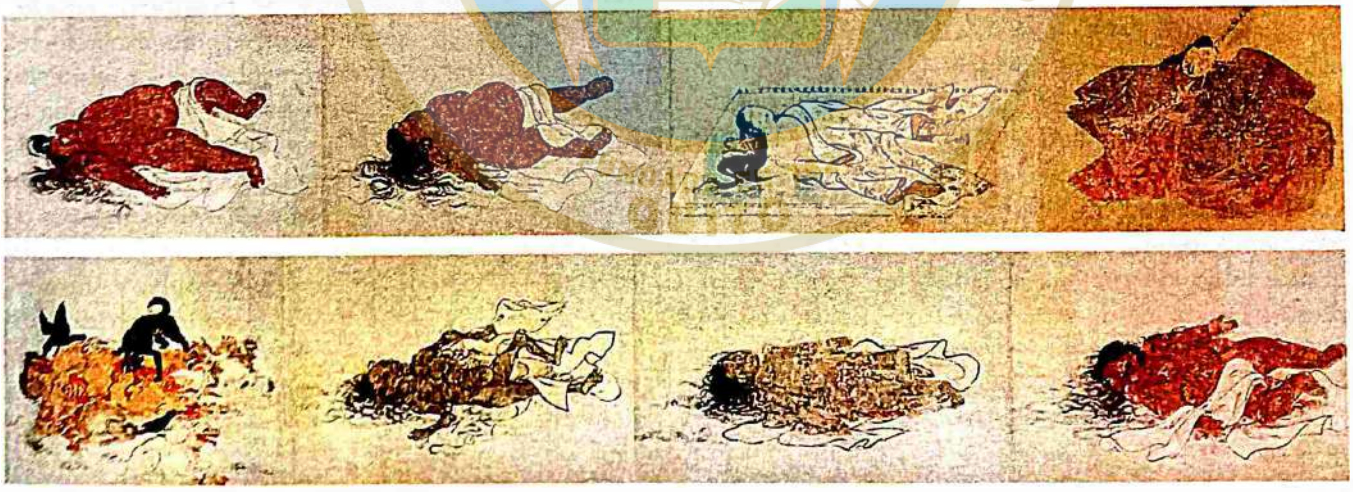
En la Edad Media, cuando el alquimista experimentaba su psique a través de la proyección en cambios químicos reales, su espíritu se sumía en un estado de abatimiento, etapa que se conocía como *mortificatio.* Sentía la muerte de su sustancia experimental como un humillante fracaso, un colapso de sus esperanzas de animar la materia con el espíritu. Sin embargo, una vez que el contenido de la redoma se había descompuesto del todo, y se había desintegrado en la sustancia primordial que la alquimia postulaba que estaba en la raíz de toda materia, la «pareja» de la redoma parecía revivir. Pero en el Siglo de las Luces se demostró que las moscas no aparecen en la carne podrida por generación espontánea y esta creencia en la reanimación literal quedó desacreditada.

La psicología profunda, moderna heredera de la alquimia, equipara la putrefacción con la pérdida del poder creador de un artista o con la depresión clínica. En psicoterapia, lo que muere es la proyección de los contenidos psíquicos en el mundo exterior. La redoma de vidrio, una metáfora de la relación terapéutica, sirve de recipiente para los conflictos internos del individuo; tras un periodo de apatía, que sucede a la pérdida de esa inversión emocional, la depresión más negra se transforma en renovación. En la Siberia circumpolar y Canadá, los candidatos a chamanes se someten a un proceso similar. En aterradoras visiones iniciáticas, sus ojos, orejas y lengua, así como sus órganos internos y huesos, son arrancados por los picos y garras de feroces espíritus. Pero, una vez desmembrados, reciben órganos nuevos y extraordinarios, ojos de cristal clarividentes y huesos capaces de volar.

Osborne, Lawrence. «Dead Men Talking». *The New York Times Magasine,* 3 de diciembre de 2000. / Watts, Alan. *The Two Hands of God.* Nueva York, 1963. [Trad. esp.: *Las dos manos de Dios.* Barcelona, 2010.]



1



2

1. La importante etapa alquímica conocida como descomposición está bien ilustrada por esta redoma llena de *aqua* negra, o pútrida, en cuyo interior vemos a un hombre y una mujer suspendidos en un abrazo sin vida. Ilustración del manuscrito alquímico *Donum Dei*, e siglo XV, Francia.

2. En el Lejano Oriente, el crudo avance de la putrefacción representado en este rollo de mano japonés del *Kusoshi emaki* no es más que una fase en el juego cíclico de los opuestos. Chuang-Tzu escribe: «Así pues, toda cosa es una. Lo que queremos es la animación. Lo que odiamos es la corrupción. Pero la corrupción, a su vez, se convierte en animación, y la animación se convierte de nuevo en corrupción» (Watts, 60). Siglos XII-XIV.

Desmembramiento

El desmembramiento es una versión mitopoética del proceso de fragmentación y disolución, que puede llevar a la diferenciación y el renacimiento. Pertenece a la familia de los «misterios de la muerte» y provoca fertilidad y resurrección, liberando la libido al echar abajo las estructuras defensivas hasta que solo quedan los huesos de la personalidad, sobre los que se crea un nuevo cuerpo. Para conseguir la magia de este proceso hay que sacrificar la finitud y la estabilidad. Si se sobrevive a ella, la desmembración le inicia a uno en la intimidad entre el sacrificio y la creación, el sufrimiento y la transformación.

Representado en la imagen de Watákame, el desarrollo a partir de la totalidad es una muerte, un desmembramiento que crea formas de vida desconocidas hasta ahora. El mito de la creación del mundo por la desmembración de un ser primordial es universal: la carne del islandés Ymir se convirtió en tierra, sus huesos, en rocas, sus dientes, en grava y su cráneo, en el cielo. En Grecia, el falo cercenado de Urano creó a Afrodita, mientras que la sangre derramada generó a las Furias. En Babilonia, el héroe Marduk partió en dos a la diosa Tiamat y creó con las dos mitades el cielo y la tierra.

Los restos desmembrados de las víctimas de sacrificios, un «antepasado principal» o el individuo que le sustituye, suelen ser distribuidos formalmente y luego enterrados o ingeridos, dando origen a las diversas jerarquías (de la cabeza a los pies) de la sociedad «corporativa» y el cosmos «orgánico». Cada desmembramiento resume la creación. Cuando se desmembró al dios indio Purusa —el de las mil cabezas y los mil pies—, las partes de su cuerpo crearon las diversas castas. En Indonesia se imaginaba que los alimentos básicos crecían del cuerpo de una bella y rica princesa, desmembrada por los envidiosos lugareños. «Eres lo que comes» adquiere un significado simbólico cuando se proyecta en el cuerpo la asimilación de los diversos atributos psicológicos, que son «comidos» a fin de reanimarnos. Los chivos expiatorios divinos como Jesús eran desmembrados de manera simbólica para lograr la renovación: se ingería «su cuerpo y su sangre» para salvar el espíritu e identificarse con el ancestro ideal.

En la imagen de la diosa Coyolxauhqui, la totalidad primordial también cede el paso al desmembramiento; pero, como en el ciclo de la Luna, la totalidad vuelve a surgir. Desde el punto de vista psicológico, nada se «pierde» nunca, sino que más bien nos transfiguramos mediante los efectos desmembradores de la pérdida. Los Muchos surgen del Uno, pero el Uno es vuelto a crear a partir de los Muchos. Los dioses que personifican la dinámica de la desmembración, como Osiris, Dioniso y Kali, encarnan el potencial prospectivo de esta experiencia arquetípica: la violencia, la pérdida, el dolor, la catástrofe, la privación, la enfermedad, la desesperación, la envidia, la furia y el éxtasis inducen estados alterados que desmiembran al soltar las amarras habituales de la personalidad. El egipcio Osiris fue desmembrado por el envidioso Set, que esparció sus miembros, pero estos fueron recolectados y reintegrados a otro nivel por su hermana y esposa Isis. Con su «nuevo cuerpo» engendró a su hijo y rey Horus, y asumió el gobierno del inframundo; las partes enterradas de su viejo cuerpo «brotaron» en varios lugares de culto en Egipto. Los frutos del desmembramiento constituyen una perspectiva más amplia y trascendente y una profunda conexión con los procesos inconscientes. Como proceso arquetípico, la desmembración es un «deshacer» que efectúa la transformación

1. El agricultor primordial ha muerto. Su cuerpo se ha deshecho. Los órganos vitales se desintegran, pero se transforman en flores y plantas. A partir de una visión con peyote, la pintura retrata el proceso de desmembramiento que lleva a la diferenciación y la renovación. *El desmembramiento de Watákame*, de José Benítez Sánchez, cuadro de estambre de lana, huichol, 1973, México.

2. La derrotada y muerta diosa de la luna es desmembrada cada mes por el Sol; las adornadas partes de su cuerpo están dispuestas de modo que sugieran la vida y el movimiento en un disco redondo, el desmembramiento y la totalidad. *La diosa Coyolxauhqui*, monolito de 8 t, azteca, e 1325-1521.



1



2

en un registro diferente del entendimiento racional. Dioniso —que personifica el frenesí desmembrador del éxtasis, la posesión por manías y obsesiones inconscientes, la apertura de fronteras y el ser «despedazado»— simboliza muchas formas de «locura» que desmiembran como primer paso en la magia de la fertilidad, donde la disolución proporciona las semillas del renacimiento.

La desmembración es característica de la tradición de la iniciación chamánica en muchas culturas (de Asia Central, Siberia, Australia, indotibetana, de América y nórdica). Infligida por otros chamanes, espíritus demoniacos, enfermedad, sueños y locura, o «elegida» como autoiniciación al someterse a la soledad o las privaciones, la desmembración del «viejo cuerpo» del futuro chamán (la muerte del yo) actúa como el retorno a un estado de caos primordial, que permite que nazca un cuerpo nuevo y «sobrenatural»: un nuevo sí-mismo. La disolución radical de la antigua máscara le devuelve a uno «a los huesos», a los rudimentos del ser. Esta es una forma de desarrollo psicológico, más que una mera renovación o participación en el ciclo natural de muerte y creación. Como señala Eliade: «Los espíritus le cortan la cabeza, que dejan a un lado (pues el candidato debe presenciar su desmembramiento con sus propios ojos)». Luego lo descuartizan en pequeños pedazos, que son distribuidos a los espíritus de las diversas enfermedades con las que se encontrará el chamán: un reconocimiento de que el mundo imperecedero que hay dentro del tiempo y el cambio le conferirá la facultad de curar. El cuerpo «sobrenatural» creado tras el desmembramiento permite al chamán moverse entre estos mundos, hallando almas perdidas y curando enfermedades.

El desmembramiento como iniciación también se encuentra en la alquimia medieval de Occidente. En la imagen extraída del manuscrito *Splendor Solis,* la *nigredo,* la cabeza decapitada, parece estar observando el descuartizamiento de su cuerpo, pero al mismo tiempo vuelve la mirada hacia su interior. Esto recalca la separación del cuerpo terrestre, que participa en los ciclos de muerte y renacimiento, y la «cabeza de oro», el alma, que tiene una perspectiva diferente. Como «hijos de la cabeza de oro», los alquimistas también exploraban el hecho de que, para estar completo, antes hay que ser despedazado. El texto, la declaración del verdugo de piel oscura, dice así: «Te he matado, para que puedas recibir una vida superabundante, pero tu cabeza la esconderé con cuidado, para que el mundo no pueda verte, y te destruiré en la tierra; el cuerpo lo sepultaré, para que pueda pudrirse y crezca y dé innumerables frutos» (Fabricius, 100).

Eliade, Mircea. *Shamanism.* Nueva York, 1964. [Trad. esp.: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* Madrid, 2001.] / Fabricius, Johannes. *Alchemy.* Copenhague, 1976.

3. El dios danza, coronado con hojas de parra y ataviado con una piel de leopardo, blandiendo las dos mitades de un cervatillo que ha despedazado. *Dioniso mainómenos (el demente),* vasija de terracota, periodo helénico, 490-480 a. C., Grecia.

4. Kali la destructora —el aspecto aniquilador de Chandi-Durga, la Madre Protectora y Amorosa— lleva un collar de cabezas cortadas y se alza sobre unos hombres heridos blandiendo una espada sacrificial. Todo está en movimiento, incluida su sanguinolenta lengua; el aspecto creativo del desmembramiento y la destrucción. Pintura, e siglo XVIII, Rajastán, India.

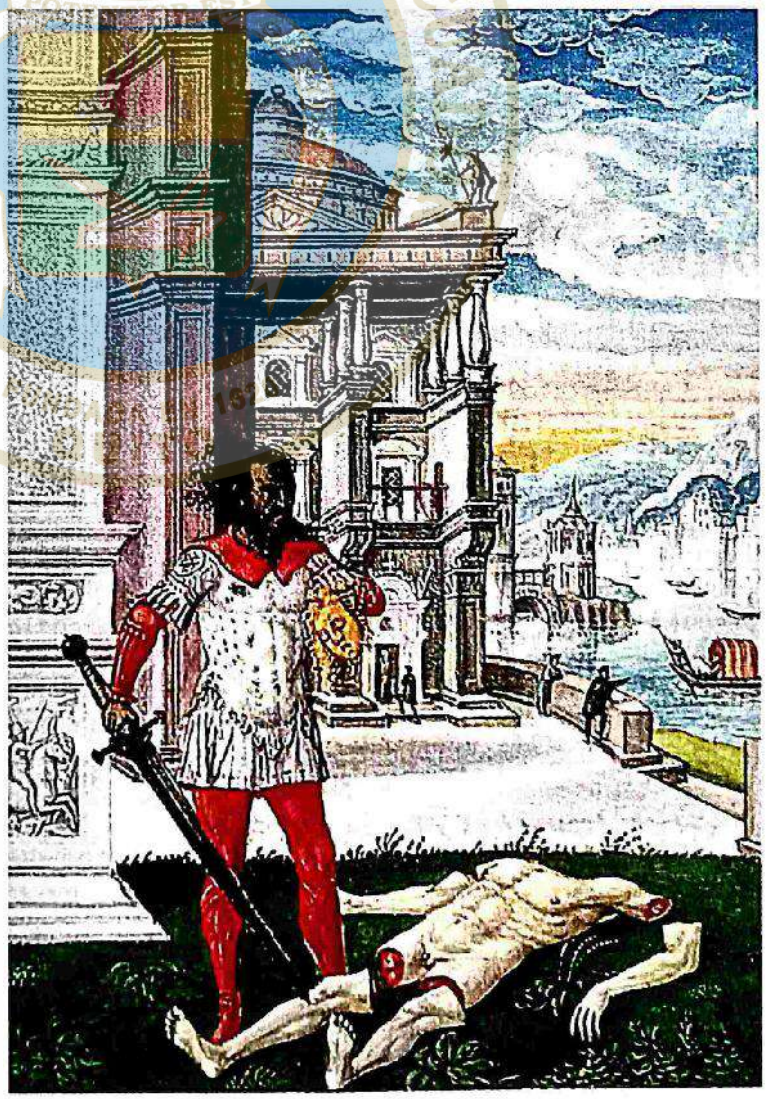
5. Delante de un palacio, un hombre de piel oscura empuña una espada y sostiene la cabeza de oro del cadáver descuartizado que yace a sus pies, de piel blanca. La imagen significa la separación del cuerpo y el alma, el tormento, la *nigredo,* el sacrificio y el desmembramiento del rey o el usurpador. Ilustración del manuscrito alquímico *Splendor Solis* (Esplendor del sol), de Salomón Trismosin, escuela de Núremberg, c 1582, Alemania.



3



4



5

Transmutación

En el tiempo más primigenio,
cuando la gente y los animales vivían en la tierra,
una persona podía convertirse en animal si así lo deseaba
y un animal podía tornarse ser humano.
A veces eran personas
y en ocasiones animales
y no había diferencia alguna.
Todos ellos hablaban la misma lengua.
Era la época en que las palabras eran mágicas.
La mente humana tenía poderes misteriosos.
....
Nadie podía explicarlo.
Así era como funcionaba.
Traducido del inuit por Edward Field

La transmutación, que abarca la peligrosa confusión marginal y la experiencia trascendente de la unidad esencial del ser, simboliza la psique en continuo cambio y la psicología coincidente de los estados alterados de la consciencia. El mundo está interconectado y en cambio continuo; los cambiantes amplían, revelan u ocultan este proceso; en ello estriba su magia. Los chamanes, los estafadores, las brujas, los genios, los druidas, los dioses y los héroes afines a la «deconstrucción y la reconstrucción» comparten la habilidad de separar y reagrupar los elementos del proceso psicológicos, al servicio de la renovación.

Esto queda implícito en la antigua y ubicua creencia en el poder del género humano para transmutarse en animales a placer o en ciertas coyunturas en los ciclos de la naturaleza. Ello puede reflejarse en un cambio corporal o en el paso del alma a un animal, mientras el cuerpo humano permanece en un estado de consciencia alterado, dormido o en la etapa de los sueños. Los hombres lobo y los parientes de las brujas ejemplifican esta adopción ritual del instinto animal, así como los chamanes y practicantes de los estados hipnóticos alterados. En una imagen, un hombre jaguar se yergue en un extático trance de chamanismo y participa en la unión de lo humano con la bestia (Furst, 6888). En este punto, uno puede realizar lo que parecía imposible: acechar a los amantes como lo hizo Zeus, en forma de cisne o toro (EoR, 13:225), o escapar de los enemigos transformándose en el salmón mágico o las *selkies* de la mitología celta. Uno podría hacerse invisible, crear una confusión o un engaño estratégicos como el embustero Coyote amerindio de Estados Unidos, o experimentar los elementos hostiles a los seres humanos: el aire, el fuego y el agua. El nórdico Odín obtuvo una información insólita del otro mundo en forma de ave. El héroe celta Cú Chulainn se transformó en bestia furiosa para luchar con eficacia para sus compatriotas. Un cambio menos arriesgado y más habitual es convertirse en el «alma bosquimana» de África Occidental, el espíritu animal propio. Aunque forme parte de la psique amoral e irracional, que escapa de la ética de la relatividad, la transmutación conlleva responsabilidad y consecuencias. Se cree que las mismas heridas infligidas en el cuerpo animal se reproducen en el cuerpo humano restaurado.

A diferencia de la metamorfosis, en la transmutación no hay un desarrollo progresivo sino un deslizamiento fluido a uno u otro aspecto de la psique; es transitorio, versátil y su objetivo es ocultar en la misma medida en que revela. A diferencia de una transformación completa, la transmutación no altera los elementos esenciales pero define la «realidad alternativa» plural, polimórfica de lo que existe. De hecho, los cambiantes aborrecen la «verdad» de la forma estática y prefieren los lugares de reunión oscuros, volubles y paranormales, aterradores para el yo que busca permanencia y constancia objetiva. «Atrápame si puedes», dice el cambiante, y la tarea del héroe suele ser solo eso: extraer significado y consciencia del cambio continuo del proceso psíquico. A Proteo, el «Viejo del Mar», lo buscaban los héroes por su don para la profecía. Adoptó todas las formas concebibles para evitar que lo alcanzaran, hasta que lo capturaron, lo sujetaron con fuerza y se vio obligado a decir la verdad. La diosa Thetis también adopta múltiples formas para evitar desposarse con un mortal. Pero el rey Peleo logra sujetarla, lo que simboliza un intercambio y vínculo de poder.

La transmutación también tiene una dimensión trascendente. Una unión engañosa era básica para el nacimiento del rey Arturo de Gran Bretaña, cuando Merlín dio a Uther Pendragon la forma del marido de Igraine, la engañó y esta concibió al protagonista de *Camelot*. Muchas criaturas del «lado oscuro», fantasmas, demonios o héroes de cómics como Spiderman, e incluso el mismo Satán, son cambiantes, simbolizan la experiencia de la profundidad y compensan la actitud psicológica y racional. En la popularísima heptalogía de *Harry Potter*, los jóvenes aprendices de mago aprenden hechizos de transmutación en su búsqueda del conocimiento



1

1. Esta composición entre lo humano y lo animal puede representar la afinidad de ambas esferas que se experimenta en el trance extático del chamanismo. Pintura rupestre de los bosquimanos san, Sudáfrica.

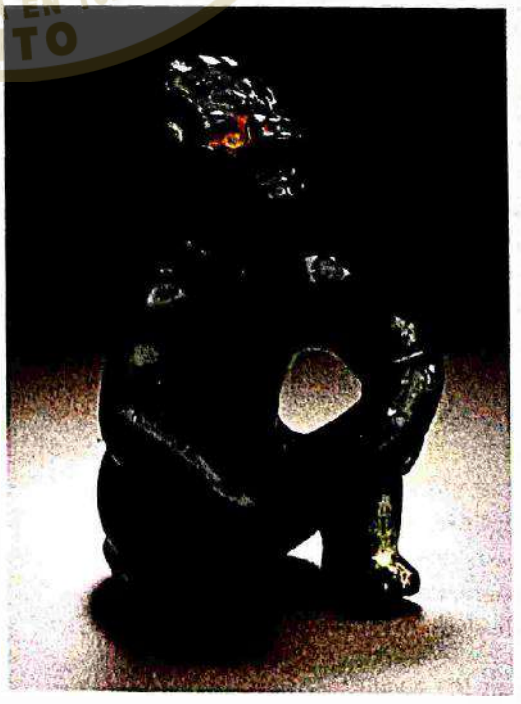
más que para propiciar la psique irracional. Los dioses hindúes Vishnú y Krishna eran prodigiosos cambiantes que adoptaban numerosos avatares en su lucha contra el mal. Y los griegos Tiresias y Dioniso se transmutan en forma de mujer y conocen el misterio del amor y el eros como el Otro (EoR, 13:226-228).

«En el principio existía la palabra y la palabra estaba con Dios, y la palabra era Dios [...] y la palabra se hizo carne, y puso su morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria», comienza el Evangelio según San Juan. En la tradición sagrada del taoísmo el camino a la liberación también es una forma de transmutación eterna, que sigue un sendero siempre cambiante, en completo acuerdo con el cambio continuo de la existencia (EoR, 13:227). La imagen de la transmutación sugiere que la vida siempre esquiva la estasis; cuantos más genes descubrimos, más alteración y miríadas de formas de vida se revelan. La imagen, un reconocimiento mitopoiético de la experiencia sin límites, distinciones ni formas, expresa posibilidades, potencialidades, demonios y sombras, el aspecto versátil del proceso psicológico. Los que conservan esta iniciación del inframundo, místicos, chamanes, sanadores, hechiceros, demonios y los enfermos mentales inspiran pavor y respeto como la transmutación expresa y amenaza la naturaleza misma de nuestro ser.

Furst, Peter T. «Shamanism, Transformation, and Olmec Art», *The Olmec World: Ritual and Rulership.* Princeton (Nueva Jersey) y Nueva York, 1995.



2



3.



2. Dibujado durante su confinamiento en la clínica psiquiátrica de Heidelberg, el metalista artístico Franz Karl Bühler pudo haber representado la permeabilidad de la identidad y la transmutación del mundo interior, más pronunciadas durante la enfermedad mental. Colección Prinzhorn, 1909-1916, Alemania.

3. El jaguar, señor del bosque, y el dirigente o sacerdote olmeca se yerguen para revelar su afinidad sobrenatural en la sagrada confusión del chamanismo extático. Hombre- jaguar, serpentina verde oscuro con pigmento rojo, olmeca, 900-300 a. C., México.

4. Ofendida porque le ordenaron desposar a un mortal, la diosa del mar Thetis intentó escapar convirtiéndose sucesivamente en fuego, agua, león y serpiente. El rey Peleo luchando con Thetis, de Peithinos, pintura en el fondo de una copa, siglo VI a. C., Grecia.

Metamorfosis

Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.

Así comienza la *Metamorfosis* de Kafka, una escalofriante visión de la transformación del hombre moderno en un estado de aislamiento y enajenación irreparables. Gregorio era un hombre cuyo sí-mismo interno se había vuelto ajeno a él por completo, un peso que amenazaba su existencia. Este cisma psicológico provocó una espantosa metamorfosis, una transformación destructiva del yo en algo del todo «distinto», donde lo que debería albergar la imaginación creativa se había convertido en un frágil caparazón, una mera fachada. Del latín *meta* ('cambiar') y *morphosis* ('forma'), la metamorfosis es un poderoso símbolo de la transformación, y refleja un aspecto del encuentro de la psique con su evolución: cambios radicales en la forma, la función, el carácter y el estado del ser. El propio símbolo, que suele evocar la noción del alma o la liberación o encarnación verdadera de la psique, yace en una antigua visión de la unidad esencial del ser, reflejada en la multiplicidad de formas y estructuras que la psique y la materia pueden adoptar. Mientras la transmutación expresa lo fluido y transitorio, el aspecto versátil de esta visión, la metamorfosis refleja las cualidades diferenciadas, permanentes y proféticas que surgen. La metamorfosis suele tener lugar oculta de la vista, y da fe de la dinámica inconsciente en movimiento. Al amparo de la invisibilidad, por orden de un dios, en el laboratorio del alquimista, de noche bajo la influencia de «inquietantes sueños» o envueltos en capullo, los cambios radicales que causa la metamorfosis se producen mediante una incubación y liberación intensas de la libido.

Las propias imágenes de este proceso han experimentado transformaciones sucesivas como en la imagen de la oruga que sufre una metamorfosis en mariposa. Este es un ejemplo de nuestro conocimiento científico de la metamorfosis como parte de un proceso evolutivo normal que refleja el despliegue progresivo de potenciales y estructuras inherentes y genéticos. Este proceso puede ser gradual (de renacuajo a rana), o acabar de repente (la mariposa). En este caso, los órganos importantes para el joven se desintegran durante la fase de incubación de la crisálida, mientras los que son esenciales para el adulto se crean con tejido embrionario. Este proceso extraordinario de disolución y coagulación, de desintegración, regresión e individuación se prefiguró en la imaginación arquetípica de los periodos antiguo, clásico y renacentista.

En las mitologías egipcia, clásica y celta, la metamorfosis significaba la transformación por medio de la magia o la brujería, a menudo resultado del castigo, la venganza o la recompensa por parte de los dioses. La mitología abunda en relatos de dioses que transforman a otros seres en seres humanos, animales, incluso árboles, ríos y flores. Estas transformaciones dieron forma a varias dinámicas psicológicas, como en la historia de Ovidio del arrogante orgullo, en la que Atenea transformó en araña a la maestra tejedora Aracne por atreverse a retar a la diosa a un concurso de habilidades. También definen la personalidad en el proceso de la individuación, como en el relato de Pigmalión y Galatea, la historia de Ovidio de la metamorfosis causada por el amor y el arte. En nuestra imagen, vemos al famoso pero infeliz escultor Pigmalión, que acabó enamorándose con intensidad de Galatea, su bella creación cercana al natural. La adoraba y adornaba, pero pese a sus talentosos esfuerzos ella siguió siendo una mera estatua. Preso de pasión y desesperación, rogó a la diosa Afrodita que le diera vida. Como un premio a su devoción por el amor y la belleza, la diosa contestó a sus súplicas (Ovidio, Libro X, 313-371).

Durante las épocas medieval y renacentista, la alquimia, «divina metamorfosis», se remitía a las imágenes clásicas para expresar la idea de la transmutación, la creación del oro desde el plomo, del hombre místico a partir del hombre terrenal (Abraham, 128).

1. Evolución de una mariposa de grandes alas. Los elementos de la mariposa adulta están presentes en la oruga larvaria en forma de «discos imaginales» y reservan células reguladas por hormonas que no son específicas de la especie y que se despliegan en la mariposa adulta. Fotografías de A. Weaving.

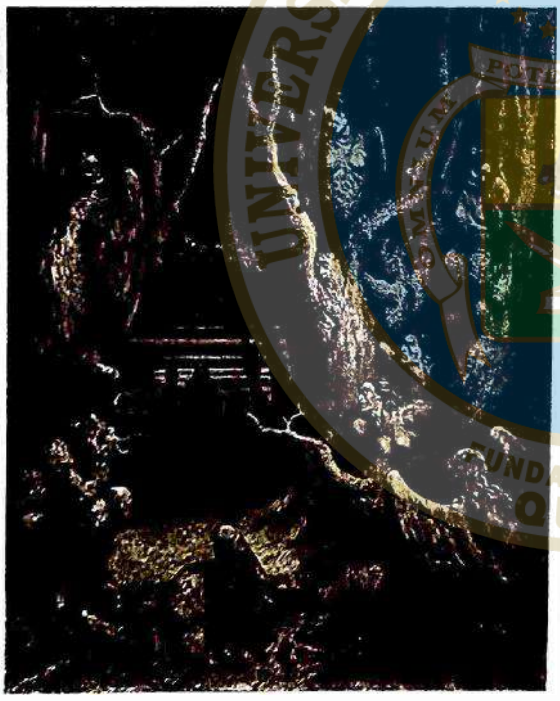


1

La simbología religiosa tradicional se hace eco del tema de la transmutación: la transfiguración de Jesús el hombre en Jesucristo, el Hijo de Dios, se puede ver como un proceso de metamorfosis ascendentes sucesivas hacia la divinidad.

Hoy en día, la imagen de la metamorfosis está integrada en las variaciones, desde el despliegue y la alteración complejos del genoma hasta la serie infantil *Power Rangers*, en la que unos adolescentes «mutan» en seres superiores al pulsar un botón mediante la energía transformadora de la tecnología. Pero ya sea por orden de los dioses o a través de la devoción y las obras del ser humano, la metamorfosis simboliza la revelación de las cualidades esenciales y las transformaciones radicales del destino.

Abraham, Lyndy. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge (Reino Unido) y Nueva York, 1998. / Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. Nueva York, 1915. [Trad. esp.: *La metamorfosis*. Valencia, 2007.] / Ovidio. *Metamorphoses*. Nueva York, 2004. [Trad. esp.: *Metamorfosis*. Barcelona, 2002.]



2

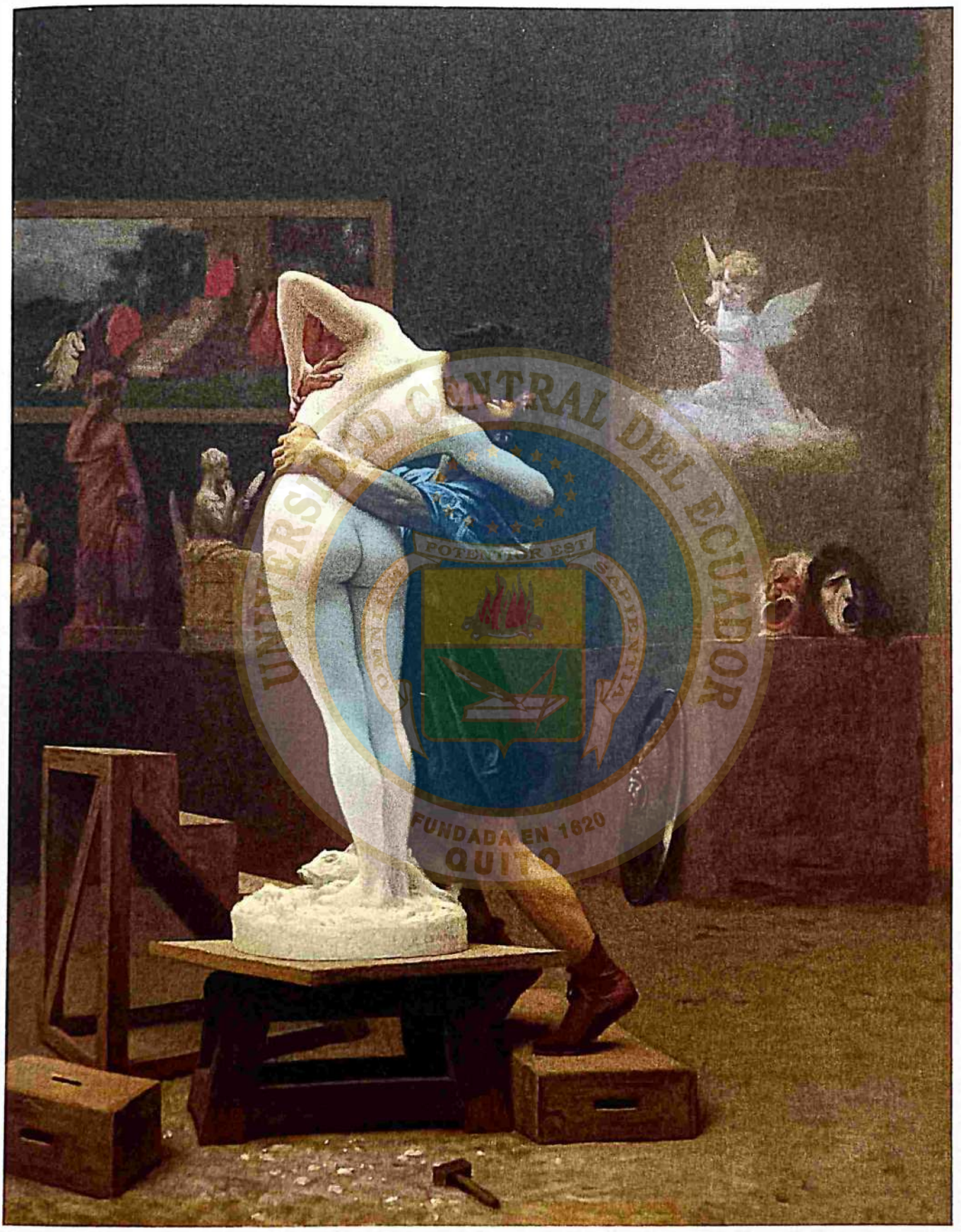


3

2. En el canto XIII, primera parte, del *Infierno*, Dante describe a los «violentos consigo mismos»: suicidas plantados como árboles, inmovilizados por su abandono a la desesperación que implica la negación de la vida y la autocompasión. *Bosque de los suicidas*, de Gustave Doré, grabado, 1868, Francia.

3. Zeus coronado sobre un altar con la espada y el rayo frente a siete ninfas en diferentes estados de metamorfosis entre los árboles. *Siete vírgenes siendo transformadas*, de Béroalde de Verville, xilografía, de *El sueño de Polifilo*, 1600, Francia.

4. Taller de Pigmalión, en el que él y su creación Galatea se abrazan cuando Eros, hijo de Afrodita, le da vida. La parte inferior de su cuerpo es de marfil y la superior ya ha cambiado y es de carne humana rosada, *Pigmalión y Galatea*, de Jean-Léon Gérôme, pintura, c 1890, Francia.



4

Transformación

Formación, transformación, la eterna re-creación del espíritu eterno.
Goethe, *Fausto*, parte II, acto I, escena 5

La transformación puede ser el hecho inmutable de la vida. Como tal también es un proceso psicológico quintaesencial, pero también una «obra en contra de la naturaleza», el *opus* contra natura de la individuación. Aunque se relaciona con las imágenes de transmutación, metamorfosis y renacimiento, la transformación que se percibe desde el ámbito de la psicología difiere en que sugiere una nueva solución más o menos permanente mientras que al mismo tiempo preserva la continuidad de la persona y el proceso. Esto se asemeja a la forma en que el material genético contenido en el ADN se libera de una célula, se recoge e incorpora en otra, lo que se traduce en cambios genotípicos. La psique también inicia su propia transformación, y esa capacidad es la condición sine qua non de la salud psicológica. La patología se podría definir como la imposibilidad de iniciar la transformación y reaccionar a ella, y el problema principal sobre el que versa la psicoterapia profunda aborda los procesos de transformación.

En el *Fausto* de Goethe, el siempre voluble Mefistófeles proclama el secreto de la vida y la creación como «formación, transformación, re-creación eterna del espíritu eterno». De forma parecida, en el mito de «los que volvieron del cielo» de los amerindios de la costa noroccidental del Pacífico de Estados Unidos, los héroes ancestrales bajaban de los cielos y se transformaban en seres humanos y animales al llegar a tierra. Estos seres se marchan de este mundo por turnos y son transportados de vuelta a los cielos, de donde vuelven para materializarse de nuevo en formas reconocibles. Van y vienen, en un ciclo de regresiones y progresiones continuas, pues se suponía también que este proceso de transformación era el vínculo entre lo humano y lo divino (Macnair, 95).

Estas «máscaras de transformación» se solían usar en las ceremonias de iniciación, que sirven a su vez para transformar una fase de la vida en otra, por ejemplo la infancia en edad adulta. Los adversarios arquetípicos, enmascarados y así convertidos en animales sagrados o divinidades, atormentan al iniciado, cuya «muerte» y renacimiento lo transforman de modo definitivo. Este tipo de ceremonias y rituales se ideó para controlar las lesiones psíquicas que podían sobrevenir durante las transiciones críticas y previene las transformaciones negativas como el desdoblamiento de la personalidad o la muerte. El análisis en profundidad actual también funciona como ese tipo de contenedor para los procesos de transformación.

Es inherente a la energía psíquica el hecho de transformar una forma en otra, redistribuirlas y diferenciarlas. El simbolismo alquímico también ilustra este proceso. El plomo se convierte en oro, la piedra, en piedra filosofal, la *massa confusa* se vuelve el elixir de la vida. Las sustancias y los elementos básicos, que simbolizan los procesos inconscientes, se transforman por «suplicio» en estados psicológicos incorruptibles de la mente. También suelen ser un suplicio las condiciones psicológicas y los mecanismos de los procesos de transformación: la vulnerabilidad, el menoscabo, la ira, la depresión, la ansiedad y los cambios en la química hormonal y la integridad física, todos ellos transforman.

Esta transformación de la oscuridad en vida renovada se define en la operación alquímica. Se horneaba una sustancia negra que era el producto de la mezcla de mercurio con azufre fundido hasta que desprendiera vapor, el cual se condensaba en un valioso pigmento de color sangre, bermellón o cinabrio. Si el vapor no se captaba de un modo adecuado, solo quedaba un residuo negro. En psicología, se deben procesar la sombra y otras transiciones difíciles, que se representan como el río negro, hasta que se libere su espíritu subyacente (Henderson, 83-88). La inmersión total en la inercia, la indiferencia, el rechazo e incluso el mal y la «cocción» que hay en ellos puede transformar dichas condiciones en material disponible para la vida y el crecimiento cuando los ayuda la fe en sus dimensiones trascendentes y relacionales. Este paradigma de transformación, de la *nigredo* (ennegrecimiento) en *rubedo* (enrojecimiento), se repite a lo largo de la vida como parte del proceso continuo de la diferenciación consciente y creativa. La transformación, aunque simboliza el cambio verdadero y permanente, no es un logro que suceda una vez en la vida sino más bien un medio para acercarnos a la totalidad. Como dijo el alquimista, «el objetivo es el arte».

Henderson, Joseph L. y Dyane N. Sherwood. *Transformation of the Psyche the Symbolic Alchemy of the Splendor Solis*. Nueva York, 2003. / Macnair, Peter L., et al. *Down from the Shimmering Sky: Masks of the Northwest Coast*. Vancouver y Seattle, 1998.



1



2

1. Un hombre tricolor en proceso de transformación emerge de un arroyo fangoso para aceptar una túnica ofrecida por una reina con alas de pavo real. *La regeneración del Etiope*, ilustración del manuscrito alquímico *Splendor Solis* (Esplendor del sol), de Salomón Trismosin, escuela de Núremberg, c 1582, Alemania.

2. Una transformación de ave en hombre, en cosmos y vuelta atrás, se revela al abrir y cerrar esta máscara. Madera, pelo y pintura, indios nuxálk, c 1865, Columbia Británica, Canadá.

Chakras

Aunque no comprendemos del todo los misteriosos fenómenos internos de los *chakras,* se supone que son los centros de la fuerza vital esencial que rodea e impregna el interior de determinadas partes del cuerpo humano y emana de él. En la India, esta fuerza se llama *prana;* en China, *qi;* los pitagóricos la denominaban *luz corporal luminosa* y en el Renacimiento Paracelso habló de *illiaster,* la fuerza vital. Los *chakras* metabolizan diferentes tipos de energía y los trasmiten a lugares adecuados en el campo áurico. Cada *chakra* actúa como un vórtice de energía que gira a diferentes ritmos de vibración, que van de basto (muy lento) a sutil (rapidísimo), en función del *chakra* específico y de la propia persona.

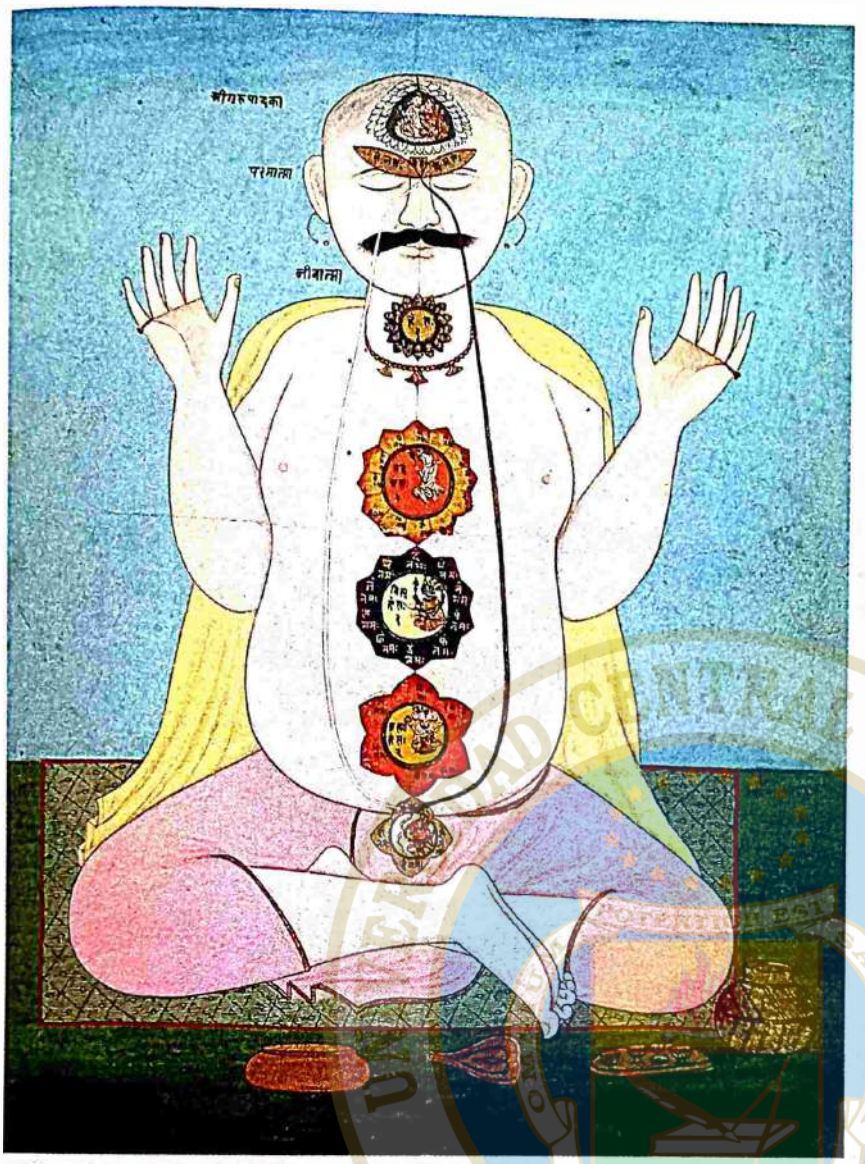
De manera óptima, cada *chakra* está abierto y gira de izquierda a derecha. Si los *chakras* están congestionados, cerrados o invertidos, la energía no puede fluir con libertad, y afecta al bienestar de modo virtual. Hay siete *chakras* mayores, que comienzan con el *chakra* primero o básico, ubicado en el perineo, que da a saber y sostiene a todos los demás hasta la parte superior de la cabeza (el llamado *chakra de la coronilla).* Además, hay unos 23 *chakras* menores situados por todo el cuerpo, como por ejemplo en las palmas de cada mano, las plantas de cada pie, las corvas, etc. Los cientos de *chakras* minúsculos diseminados por todo el cuerpo se llaman *puntos de acupuntura.* Todos ellos contribuyen en cómo actuamos de manera intrapsíquica e interpersonal con el mundo que nos rodea. Influimos sin intermisión en los *chakras,* y estos influyen en nosotros a lo largo de nuestras vidas a través de los esfuerzos psicológicos, la actividad física, el régimen alimenticio, la meditación y la calidad de la vida.

Cada *chakra* mayor se puede emplear con eficacia con el propósito de despertar una mayor consciencia. Los colores, los sonidos, los números, los elementos, las divinidades y las criaturas animales relacionan cada *chakra* con su significado simbólico. Las energías arquetípicas se manifiestan de modo muy distinto a través de diferentes *chakras.* Al segundo *chakra,* por ejemplo, se lo relaciona con el elemento agua, la ballena o el leviatán, la vejiga y los impulsos y deseos, incluido el sexual. El tercer *chakra* se relaciona con el plexo solar, el elemento fuego y el carnero; el cuarto, con el corazón, el elemento aire y el antílope saltador y ligero de pies.

El primer *chakra* representa la base fundacional de la existencia humana que compartimos con otros animales, el encuentro de la psique con el soma. Se lo relaciona con el perineo, el elemento tierra y el elefante, la masa, solidez y gravedad en las que se apoya todo lo demás. Si esta base peligra, todos los demás *chakras* quedarán expuestos y no podrán funcionar de manera óptima. Aquí es donde aún yace en estado latente la polarización dinámica de lo femenino/masculino, que representan la diosa y el dios hindúes Shakti/Siva. La *kundalini* (o «energía de la serpiente» de Shakti) yace enroscada en la base de la columna vertebral hasta que comienza a desencadenarse y se desplaza hacia arriba por dicha columna. El calor y la energía que se liberan en este proceso revelan el despertar de la consciencia.

Mientras el *chakra* básico de la parte inferior de la columna vertebral sujeta el potencial latente y hasta ahora dormido de la *kundalini,* el séptimo *chakra,* que es el de la coronilla, representa las posibilidades psíquicas conscientes de la realización personal, la unión de los dioses. El *chakra* de la coronilla significa la depuración y la diferenciación finales de la consciencia expandida para un ser humano encarnado. Debido a su actividad vigorosa y muy depurada, al *chakra* de la coronilla a veces se lo simboliza como un loto de mil pétalos. Ya ha evolucionado por completo la esfera terrenal lenta, oscura e inconsciente del *chakra* básico y ha atravesado todos los demás *chakras* para alcanzar el florecimiento celestial de la consciencia plena en el *chakra* de la coronilla. Somos una encarnación material del potencial capaz de unir el cielo y la tierra en nuestro fuero interno.

Armstrong, Polly. ***The Archetype of Muladhara.*** **Tesis inédita. Nueva York, 2002. / Saraswati, Satyananda.** ***Kundalini Tantra.*** **Munger (India), 1984.**



1



2

1. Vista de lo que un yogui podría ver: la ordenación de las energías físicas sutiles en los siete *chakras* mayores. Pintura kangra, c 1820, Himachal Pradesh, India.

2. Representación del primer *chakra* o rueda de energía, que yace en la base de la columna vertebral. La columna vertical o *lingam*, que representa al dios hindú Siva, se centra en la energía *kundalini* de Shakti, la diosa cuyo dinamismo activa al mundo. Pintura del muladhará *chakra*, detalle, c siglo XVIII, Rajastán, India.

Grieta

El glaciar abre a golpes la alacena,
el desierto suspira en la cama,
y la grieta en la taza para té abre
un sendero hacia la tierra de los muertos.
W. H. Auden, *Mientras salí al anochecer*

Una grieta puede ser una abertura a la esfera de la imaginación, como en el poema de Auden, mientras la grieta en la taza para té corriente la convierte en un recipiente que gotea y ya no es seguro. La grieta suele tener connotaciones negativas. Las grietas evocan la sequedad, como la tierra de la fotografía de Edward Weston, los labios secos producto de la fiebre o una casa que ya nadie cuida. En psicología, una grieta en la fachada sugiere una máscara falsa. La experiencia del desdoblamiento en la enfermedad mental suele percibirse como si todo nuestro mundo se hiciera trizas, que el poeta Weldon Lee conceptúa y concreta con estas palabras: «La grieta baja por la pared».

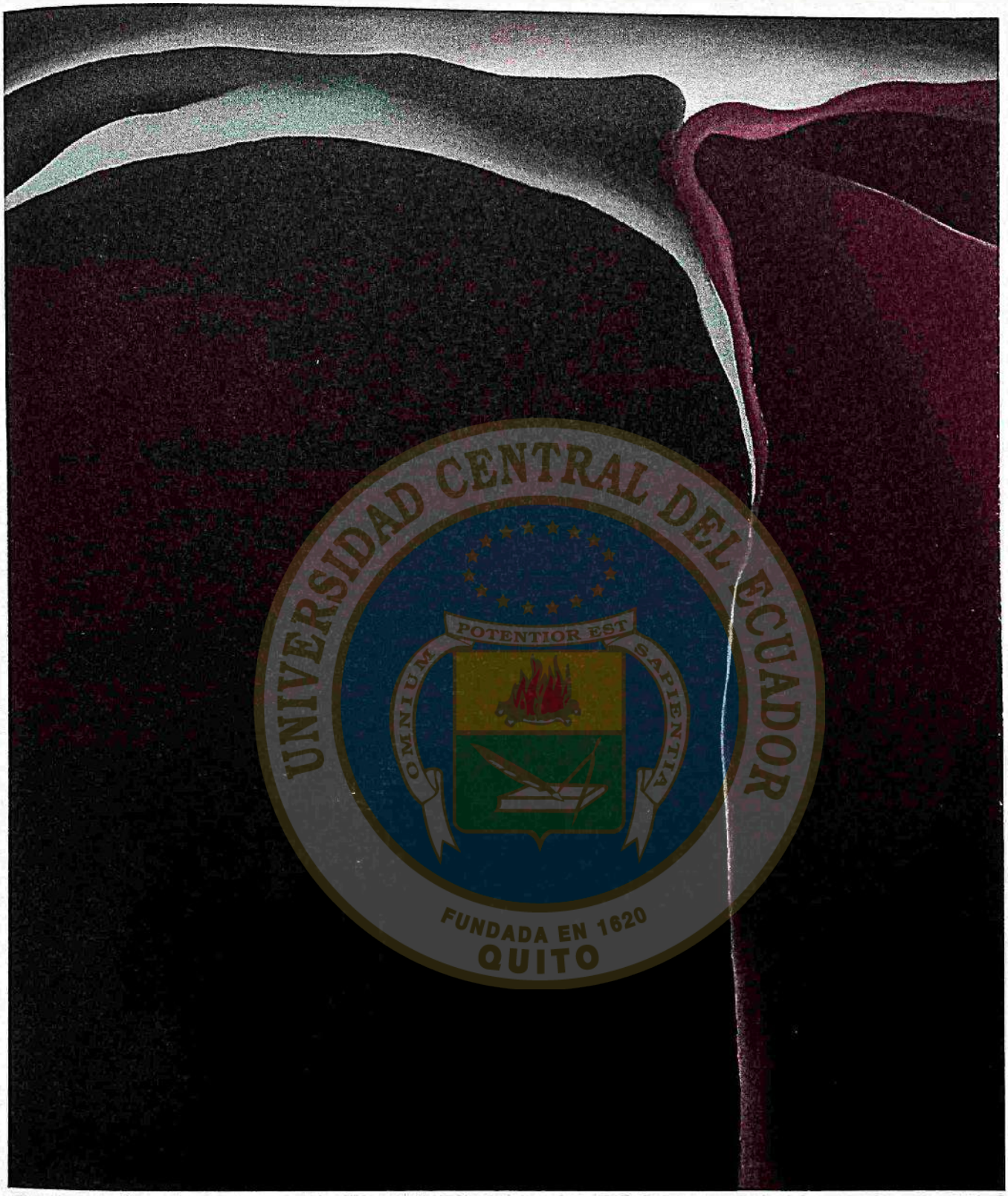
Después están las grietas de la magia, con frecuencia insólitas y que conducen a otras realidades, a la «tierra de los muertos», más allá de los límites terrenales, como a través de una grieta en el tiempo. O todo lo contrario, la luz en la oscura pintura de Georgia O'Keeffe sugiere el espíritu que entra en la densa esfera de la materia como si lo hiciera por una grieta. Leonard Cohen lo describe en una canción: «Hay una grieta en todo,/ así es como entra la luz». El nuevo día llega al romper el alba con todos sus potenciales, una puerta entre la noche y el día por donde los héroes míticos descienden a través del horizonte al inframundo o por la que las plegarias se elevan al cielo.

El griego Hermes, o su equivalente romano Mercurio, era el único dios que tenía libertad para viajar entre los mundos y quizá es él quien nos guía a través de las estrechas galerías que pasan desapercibidas con facilidad, como el famoso lapsus línguae de Freud, para recobrar algún *insight* sorprendente. Cuando algo cae entre las grietas se olvida o se pierde, y tal vez sea nuestro pavor de caer en el abismo caótico lo que dio lugar a la superstición de evitar caminar sobre las grietas de la acera. Y, como la taza para té de Auden, la grieta en la puerta, que no está dentro ni fuera, puede abrir el lugar liminal donde nace la poesía.

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.
Octavio Paz



FUNDADA EN 1620 QUITO



2

1. *Tierra agrietada, desierto de Anza-Borrego,* fotografía de Edward Weston, 1938, Estados Unidos.

2. *Dark abstraction,* de Georgia O'Keeffe, pintura al óleo, 1924, Estados Unidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Perla

Te envío una caja
de brillantes perlas.
Llévalas con lirios
y jazmines.
Yakamochi

A una sola perla natural extraída de su venero, la madreperla, se la considera un tesoro. Hemos llamado *perla* a lo más valorado, lo más querido y lo más bello, desde un niño hasta el reino de los cielos. Las perlas han llenado las arcas de la realeza y adornado las vestiduras de reinas, reyes, sultanes y papas. En los mitos, a las perlas las protegen en sus moradas de alta mar sirenas, ninfas acuáticas y genios serpentinos. Los hilos de perlas, esferas de luz ensartadas, adornan los sensuales cuerpos de las divinidades. «Llevo ensartado todo este [universo] / como montones de perlas en un hilo», dice el dios Krishna a Áryuna. El simbolismo chino definía el Tao como la perla del sabio. Los dragones celestiales extraen la perla de la sabiduría de las nieblas del caos y son ellos mismos la forma del oriente de la perla. La alquimia china llamaba *perla líquida* a su agua divina, la psique acuosa y parecida al azogue (OC, 14:311).

Parte del encanto de la perla estriba en que una joya pueda comenzar como algo irritante. Un grano de arena o un poco de materia orgánica penetran en las valvas de una madreperla y no se los puede expulsar. Un revestimiento de anillos concéntricos de carbonato de calcio conocido como nácar se acumula capa a capa en torno al cuerpo extraño hasta que este termina cubierto y se crea una perla. La forma de la perla puede ser redonda, oblonga o irregular, y su color va de pálido a oscuro, pero es más común un tono pastel suave e irisado. La naturaleza delicada y prístina de la perla la ha convertido en emblema de la virginidad, la pureza y el amor juvenil, en regalo de boda y collar nupcial.

Con todo, la perla se hace a sí misma en la ostra carnosa, e indica algo singular y de inestimable valor oculto de manera luminosa en la oscuridad psíquica de nuestra naturaleza carnal, una «perla» a la que se podría descubrir por casualidad, ya fuera buscada con eficacia o se mostrara con misterio. En el misticismo persa la perla se convirtió en imagen del alma inmortal en el cuerpo mortal. Para la alquimia, la perla representaba el «remedio arcano», una «virtud» o tendencia inherente en lo inconsciente a restaurar lo que se ha cedido en el sí-mismo para alcanzar su integridad esencial. En el Himno de la Perla gnóstico, la perla es la gnosis o «conocimiento de sí mismo» que reúne al alma que se olvida a sí misma con su origen (Layton, 367). A las perlas se las ha asemejado a las gotas de lluvia que imparten humedad y renovación a la tierra y a las lágrimas que son los emolientes invaluables de la amarga tristeza. Asimismo, la perla evoca lo «irritante» que no se puede expulsar, la semilla del sufrimiento que recoge capas de material vivo, para revelar con el tiempo, como un significado, su sustancia hecha de perlas.

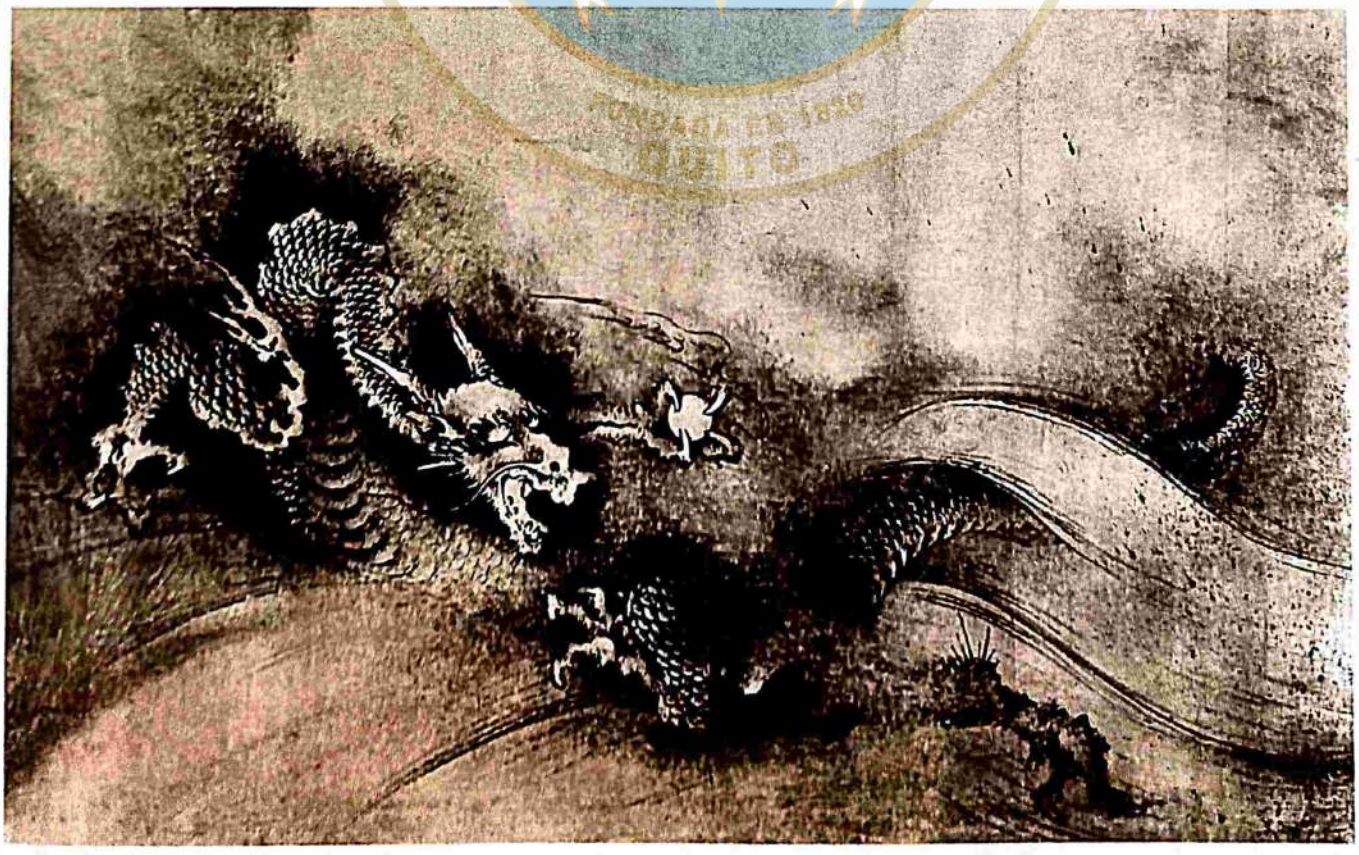
Kunz, George Frederick y Charles Hugh Stevenson. ***The Book of the Pearl; the History, Art, Science, and Industry of the Queen of Gems.*** **Nueva York, 1908. /** Layton, Bentley. ***The Gnostic Scriptures: A New Translation with Annotations and Introductions.*** **Garden City (Nueva York), 1987. /** Taburiaux, Jean y Jean-Paul Ehrmann. ***Pearls: Their Origin, Treatment and Identification.*** **Radnor (Pensilvania), 1985. /** ***The Bhagavad Gita.*** **Cambridge (Massachusetts), 1972. [Trad. esp.:** ***Bhagavad Gita.*** **Málaga, 2009.]**

1. El alma eterna que brilla en el cuerpo material es una representación simbólica de la perla entre sus humildes valvas.

2. El Tao como la perla del sabio y la conjunción del yin y el yang. *Nueve dragones*, detalle, de Chen Rong, rollo de pergamino, 1244, China.



1



2

Grial

Oculta de los impíos, una rosa perfecta florece en el grial en medio de un jardín acotado. De esta forma sencilla y elegante, el artista de hace unos cinco siglos expresó la idea de totalidad, centro, recipiente y fuente. El término *grial* proviene del francés *graal* y del latín medieval *gradale*, 'por etapas', nombre que se daba a una fuente de servir en la que se llevaban los diferentes platos sucesivos de la comida. Los relatos más tempranos del grial lo definen como una versión de los calderos de la abundancia de las grandes diosas, la inagotable provisión de todas las comidas y bebidas más deseadas. Ya cristianizado, al grial se lo relacionó con los recipientes de la comunión o con el relato mítico de un cáliz en el que José de Arimatea recogió gotas de la sangre de Cristo crucificado. En la literatura medieval, el grial se convirtió en el objetivo místico de la búsqueda caballeresca. La etimología de *grial* también sugiere un proceso gradual de integración y transfiguración psíquicas, «una reunión para ofrecer todas las cosas a un estado superior del ser» que se ajusta al objeto numinoso revelado a la postre (Matthews, 94). La búsqueda del grial es larga y ardua, y suele conllevar «extraños rodeos y vueltas equivocadas» que los alquimistas han conocido en su *opus* y que requieren un ánimo humilde y la gracia divina. Hay que cruzar peligrosos puentes, romper obstáculos y sojuzgar monstruos, que evocan las complejidades y los peligros del terreno psíquico. Aunque se ha representado al grial como una copa, puede adoptar muchas formas que se corresponden con la individualidad de la vida interna del buscador. El grial participa en el simbolismo del viaje nocturno por el mar, el tesoro difícil de alcanzar y la piedra alquímica que es elixir y panacea. En las epopeyas medievales del grial, como el *Parzival* de Von Eschenbach, solo el grial puede curar la herida del Rey Pescador y devolver la fecundidad a su reino. Estos relatos intentan describir los efectos del ansiado contacto con la conmovedora esencia propia, «la consumación del deseo del corazón, su raíz y su plenitud, que es paradisiaca y trasciende toda la perfección terrenal».

Matthews, John. *The Grail: Quest for the Eternal*. Nueva York, 1981.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO



En un jardín paradisiaco, florece la rosa dentro del grial, imagen del Edén reintegrada en el alma humana. Pie de imprenta, 1655, Europa.

Fantasma

El fantasma abatido de una mujer llamada Oiwa mira con un solo ojo; el otro está cerrado por la inflamación y también ha perdido parte de su cabello. Su historia fue el tema de una de las obras kabuki más populares en el Japón del siglo XIX (Addiss, 29-33). El marido de Oiwa se quería deshacer de ella para poder casarse con la nieta de un vecino pudiente. Intentó matar a Oiwa con veneno, pero este solo sirvió para desfigurarla. Consciente de la traición de su marido, Oiwa murió de ira y volvió para obsesionarlo como un aterrador fantasma.

En todo el mundo existe el concepto de los fantasmas, espíritus de los muertos que vuelven para obsesionar a los vivos. Es típico que los fantasmas se den a conocer como apariciones amortajadas o fantasmales, cabezas o manos incorpóreas o a través de nuestras experiencias sensoriales de escalofríos repentinos, la alteración autónoma del mobiliario u objetos, y en extraños golpes y palmaditas. Jung se planteó la existencia de «una consciencia sin cerebro» de la que los fantasmas podrían ser una manifestación (Shamdasani, 15). Los fantasmas también reflejan la fascinación, el miedo y la perplejidad seculares que sentimos en relación con la muerte. Los sentimientos, una vez vinculados a la persona viva, se deslizan en lo inconsciente a su muerte y se hacen extraños, se tiñen de lo arquetípico, se manifiestan y flotan entre lo material y lo espiritual. El duelo no resuelto y el apego persistente a los muertos pueden agobiar a los vivos, un peligro reflejado en innumerables cuentos de Oriente y Occidente poblados de fantasmas que se comportan como seres vengativos y maliciosos que cambian de forma. Hace tiempo que se recurre a chamanes, espiritistas y exorcistas para curar estados de posesión por parte de los muertos o un «alma perdida» en el inframundo.

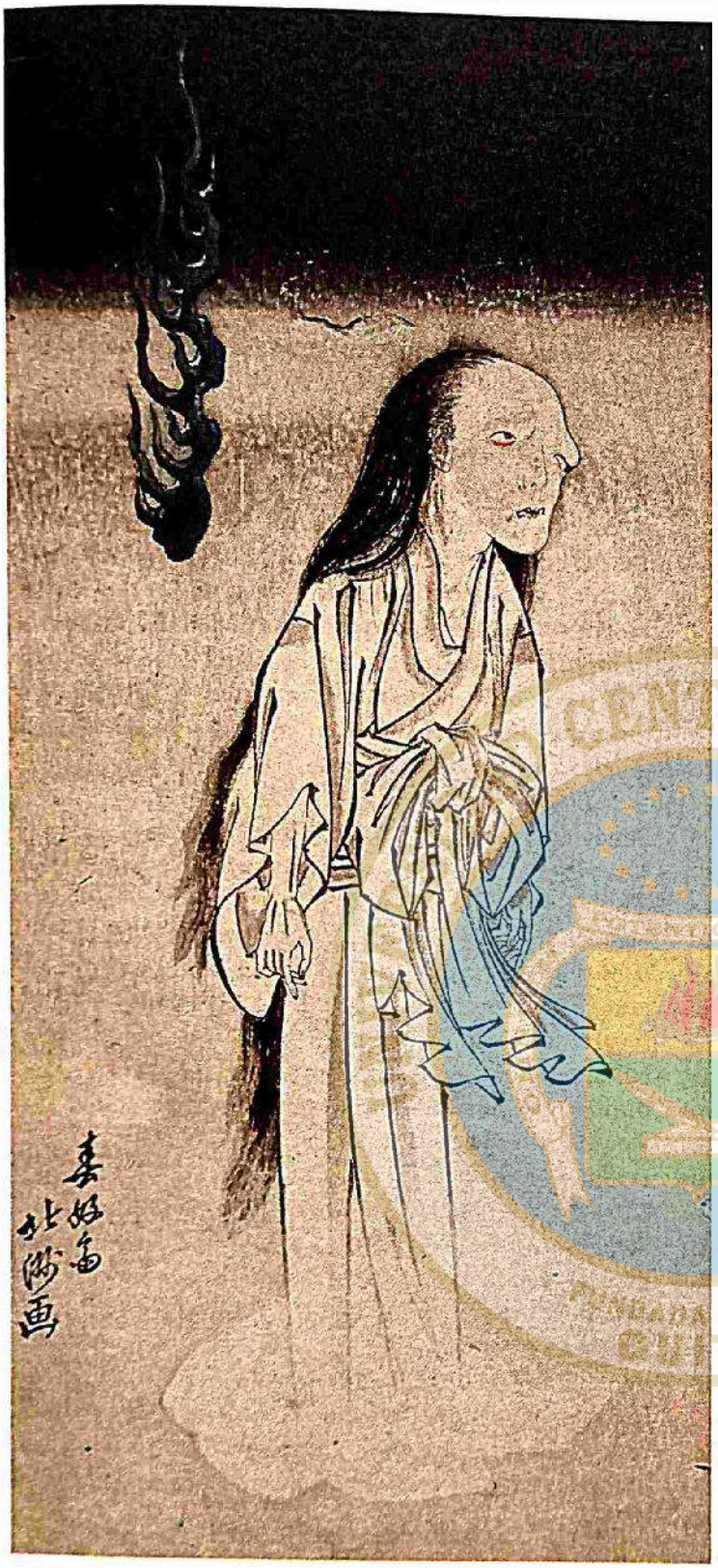
Sin embargo, la derivación del término *fantasma* lo vincula con la raíz de las palabras que expresan cualidades heterogéneas: ser espiritual, ángel, demonio y terror (Barnhart, 316). En nuestras imaginaciones, los fantasmas pueden volver por muchas razones; por ejemplo, para terminar un asunto inacabado, para traer mensajes significativos u ofrecer cuidados y protección. Hay fantasmas sensibles, criaturas que vuelven para consolar a sus afligidos padres, madres ahogadas que regresan para amamantar a sus hijos (Jones, 199). Pero otros, sobre todo aquellos que tuvieron una muerte prematura o violenta, están inquietos, son infelices y exigen venganza o un justo castigo. Y honramos los espíritus de los muertos en la Noche de Brujas, el Día de Todos los Santos y el de difuntos, y en prolongados periodos de luto y ofrendas rituales en la tumba. Una costumbre africana consistía en pintar la cabeza del cadáver de intensos colores para poder reconocer al fantasma (EoR, 5:548-550). En China se colocaban en el agua barcos de papel que llevaban imágenes de divinidades o linternas en forma de loto para guiar a los muertos en su camino por el río de la transmigración.

Los muertos se nos aparecen en los sueños, al parecer como personificaciones de complejos inconscientes y de fuerzas vitales que experimentan procesos de cambio, conflicto o integración. Así, esos fantasmas a veces cobran vigor o se oscurecen o se desvanecen. Pueden ser distantes, libres de compromisos, cariñosos, necesitados o amenazadores. Suelen aparecer para celebrar reuniones conmovedoras pero breves en las que nos muestran algo que no está al alcance de nuestra visión consciente o para recordarnos algo de valor que hemos olvidado o para familiarizarnos con la eternidad.

Addiss, Stephen, et al. ***Japanese Ghosts and Demons.*** **Nueva York, 1985. / Barnhart, Robert K. (ed.).** ***The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.*** **Nueva York, 1995. / Jones, Alison.** ***Larousse Dictionary of World Folklore.*** **Edinburgo, 1995. / Shamdasani, Sonu. «The Boundless Expanse: Jung's Reflections on Life and Death».** ***Quadrant,*** **38/1, 2008.**

1. Detrás del fantasma hay una bola de fuego, a la que también se llama *fuego fatuo* y de muchas otras maneras, una luz que suele aparecer en ciénagas y cementerios y a la que se relaciona con el alma de los muertos. *El fantasma de Oiwa*, de Shunkosai Hokushu, xilografía, 1826, Japón.

2. Procedentes de Kingcome Inlet, un fiordo en la costa noroccidental del Pacífico, estos títeres de la tribu de los kwakwaka'wakw (antes kwakiutl) representan a un fantasma con sus dos hijos. Madera, siglo XIX, Columbia Británica.



1



2

Antepasado

Con un cuidado entrañable, los pueblos de todo el mundo han preservado las preciadas reliquias de sus antepasados: un poco de su suelo nativo, objetos rituales o personales, huesos de sus muertos que han lavado, mecido y han sido objeto de sus canciones, rezos o bendiciones. En parte, estas reliquias sirven para mitigar el dolor de la separación entre los descendientes vivos y sus venerados difuntos. En otro sentido, representan la esencia luminosa y potente de los difuntos, como la que encarna la guardiana de relicario de los objetos sagrados y ancestrales de los punu, cuya imagen aparece en estas páginas, y cuya eficacia es extensiva incluso a los paquetes de hierbas que sostiene debajo de los brazos.

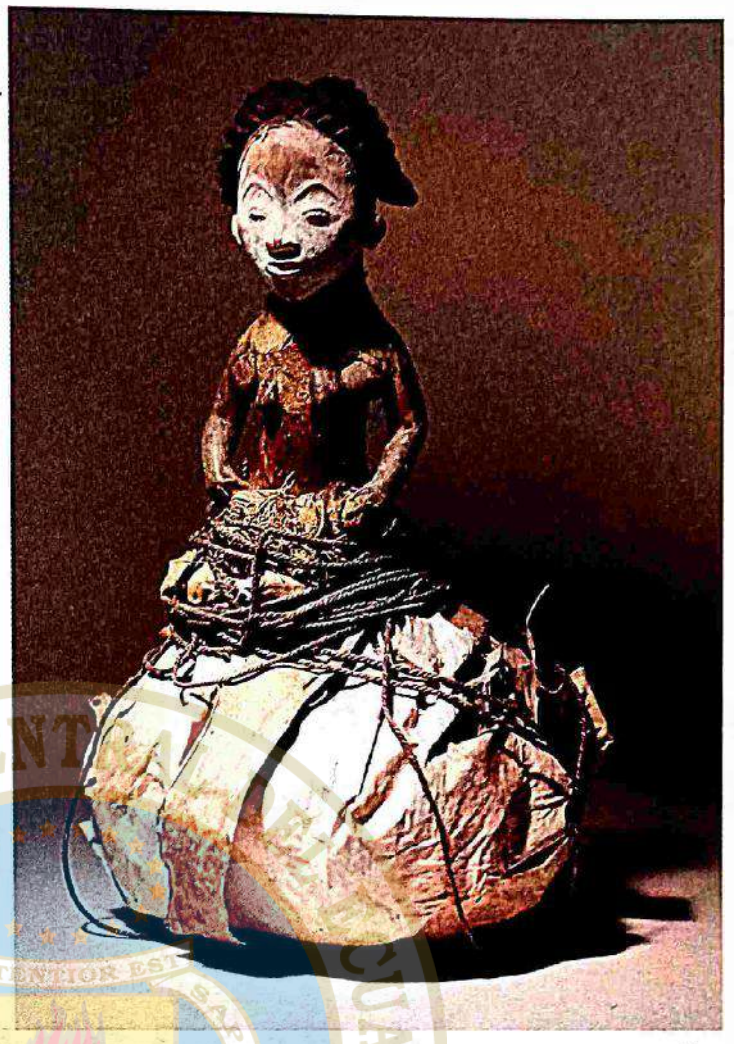
Los antepasados poseen esa cualidad intermedia del alma que ha salido volando y la presencia que flota en el aire. Parecen tener una suerte de materialidad y consciencia exaltada; también muestran una inmaterialidad, un reposo y una serenidad introspectiva que insinúan que residen en una dimensión atemporal. Imaginamos a los antepasados como si vivieran en la isla de los bienaventurados, el mundo de los espíritus, el inframundo, el cielo nocturno u occidental, concepciones míticas del lugar sagrado del origen. Los antepasados son aquellos que nos «antecedieron» (del latín *antecedere),* toda la vida que alguna vez ha sido y que deja atrás los indicios de su parentesco. Algo en el sí-mismo enterrado, por ejemplo, reconoce con cariño los huesos excavados de la diminuta Lucy, nuestra matriarca antropoide. O, al observar el planeo de un ave, somos conscientes de lo primigenio en nuestro seno, que tiene ecos somáticos y recuerda nuestro vuelo.

¿Cómo habríamos sobrevivido de no habernos llevado a hombros nuestros antepasados? ¿Cómo habríamos hallado nuestro camino de no habernos guiado las señales psíquicas que nos dejaron como indicadores? ¿De qué modo mantendríamos en equilibrio las esferas de lo natural y lo sobrenatural si no fuese por su oculta mediación? Los antepasados llegan al umbral de la consciencia en el envoltorio de los sueños y la imaginación para formular preguntas, impartir conocimiento y mondar las múltiples pieles de nuestra identidad. Nos visitan en las pautas familiares de la conducta así como en los fenómenos inexplicables e incitan la curiosidad y el compromiso que nos son propios. Se manifiestan como espíritus animales o humanos de inteligencia y adaptabilidad sin par. Son las estrellas en el cielo nocturno de nuestro ser desconocido, que emiten la luz de hace millones o miles de millones de años. Como instrumentos prototipo como el arpa, el arco o el tambor, expresan las estructuras vibratorias y rítmicas del cosmos y su armonía subyacente. Sagaces, misteriosos y proféticos, son nuestros mayores y los inmortales legendarios que pertenecen al pasado, al tiempo del sueño, al «tiempo fuera del tiempo» primordial y, con todo, actúan siempre sobre el presente y el futuro, al afectar la disposición innata de sus descendientes y participar en sus asuntos diarios.

Los antepasados no nos dan la impresión de ser benévolos. También son crueles, aterradores, atroces. Nos poseen, nos impulsan, nos desmiembran. Pueden actuar en nuestra psique como fantasmas malignos, críticos y escarnecedores. Nos atormentan si no les hacemos caso, trastornan nuestro equilibrio y se nos imponen como prejuicios y miedo a los cambios o las reinterpretaciones. En algunas culturas representan el camino de la liberación espiritual, y en otras, la serie infinita del renacimiento. Para bien o para mal, son «los guardianes de la fuente de la vida», de donde proceden nuestra vitalidad, sustento y renovación (Clark, 119). La gran diosa Mnemósine, asegura Kerényi, «es la *memoria* como terreno cósmico de la reminiscencia de uno mismo que, como un manantial eterno, nunca deja de fluir» (p. 68). Así, por instinto, seguimos la intimación religiosa y el proceso psicológico que nos conducen a los recintos encubiertos de la psique y descubren las imágenes mitopoéticas evocadas, que nos reúnen con nuestros antepasados. Porque estas son emblemas de su experiencia acumulada y de su riqueza existencial.

> *[...] los colores deslavados de la otra vida*
> *que allí vivían mucho antes de que nacieras.*
> W. S. Merwin, *Rain Light*

Clark, R. T. Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres y Nueva York, 1991. / Kerényi, Karl. *Hermes: Guide of Souls*. Putnam (Connecticut), 1976. / Morphy, Howard. *Aboriginal Art*. Londres, 1998.



1



2

1. Una guardiana de relicario en lo alto de un fardo de huesos ancestrales atado con una cuerda, con la cara pintada de blanco para expresar su naturaleza luminosa. Escultura, madera, pintura, cuero y otros materiales, pueblo punu, finales del siglo XIX, Gabón, África.

2. Como guardián de la wandjina, Charlie Allungoy (Numbulmoore) repinta estas figuras de antepasados para garantizar el rejuvenecimiento de la naturaleza en la cultura Ngarinyin. *Wanalirri Wanjina*, ocre sobre corteza de árbol, aborigen, 1970, Australia.

APÉNDICE

ÍNDICE
794
CRÉDITOS
803

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Índice

Las páginas en cursiva se refieren a las ilustraciones.

ABEJA MELÍFERA, *228-231*
Abismo
en el fondo del remolino, 46
y oscuridad, 100-101
Abuela araña, 220
Acteón, convertido en un ciervo, 284
Acto sexual. *Véase* Unión sexual
Adams, Ansel, *133*
Adán y Eva
expulsión del paraíso, *683*
y la manzana, *171*
Adivinación
e hígado, 398-399
y fémur, 420
Adonis, y la anémona, 150
Afrodita
como una paloma, 244
peinándose, *349*
rosa consagrada a, 162
y la manzana, 168
y las sirenas marinas, 694
y los conejos, 288
(Venus) y Eros (Cupido), *374-375*
(Venus), nacida en un caparazón, *213*
Agni, dios del fuego, 84
Agua. *Véanse* Inundación, Lago, Océano, Río, Remolino
ÁGUILA, *256-259*
alquímica, encadenada a la materia, *515*
arranca el hígado a Prometeo, 398-*399*
bolsa de medicina, *738-739*
en Yggdrasil, 130
Agujero negro, y alquimia, 18
AHOGAMIENTO, *742-743*
AHORCAMIENTO, *746-749*
Airavata, 264, 376
AIRE, *54-55*
Ajax, arrastrado al suicidio, *752-753*
Akenatón, *422*
Alá, como jardinero, 148
Alas, simbología de las, 240
ALBA, *88-89*
diosa del
- Aurora, 642
- Eos, *74-75*
- Marichi, como una marrana, *326*
- Uchas, 416
Alcantarillas, Cloacina, diosa de las, 428
ALFARERÍA, *468-469*
ALFOMBRA, *594-595*
Alianza, arco iris como, *72-73*
Allungoy (Numbulmoore) Charlie, *791*
Alma
«alma bosquimana», como un animal, 770
alma-*ka*, de un monarca, creada por Jnum, *469*
ave, símbolo del, 238
como Ba, el ave del alma, regresando al cuerpo, *241*
como un castillo cristalino, 612
estrella como, 18, *21*
mariposa, imagen de las transmutaciones del, 234
metamorfosis del, 774
pérdida o robo del, 732
perla como representación simbólica del, 784
pesando el, 512-*513*
situada en la cabeza, 340
sustancia, agujas como, 386
ALMEJA/OSTRA, 216-*217*
Alquimia
águila
- como ascenso y caída, 258
- encadenada a la materia, 514-*515*
albedo y blanqueado, 660
- y cenizas, 728-*729*
- y el alba, *88-89*
- y la *rubedo*, y la rosa, 162-*163*
aqua permanens y el chorro dorado, *426-427*
Árbol de la Filosofía, 130-*131*, 140
azufre
- como fuego secreto, 84
- y espejo, 590
- y prisión, 634
citrinitas, amarillear, 644
cola del pavo real
- como clímax del *opus*, 260-*261*
- y piedra, iris como 154
coniunctio
- incesto como, 416-*417*
- unión sexual como, 414-*415*
convertir la mugre en oro, 428
corazón de Mercurio como estrella, 18
cristal como materia prima y receptáculo, 588
disolución
- ahogamiento como, 742
- inundación como, 50-*51*
dragón mercurial, 704
escalera como etapas de la alquimia, 566
flor azul de cuatro pétalos de la, 152
germen/yema como «punto solar», 14-*15*
infusión de vida y oro, 90
«juegos de niños», 436
materia prima
- en el interior de la montaña, 108
- extracción por mineros, *467*
matrimonio del rey y la reina, *471*
Melusina, 694
Mercurio
- como fuente, 608, 609
- como piedra filosofal, 104
- como veneno y medicina, 740
nigredo, oscuridad, 100, *103*,658,*659*
- desmembramiento como, 769
- entierro como, 754
- y cuervo/grajo, 250
- y *rubedo*, enrojecimiento, 778
oso como inconsciente con afán destructivo, 272
«perro del Jorasán» de la depresión, 296
piedra filosofal (*lapis*), 106
- ciudad que significa, 614
- nacida de una unión, 415
putrefacción, papel de la lombriz, 186
receptáculo
- cabeza como, 340
- castillo como, 612
- cerebro como, 344
- convertir «materia muerta» en oro, 756
- crisálida como, 234
- cueva como, 112
- *purgatio* y paloma, *245*
- vientre como, 400
- y putrefacción, 764-*765*
renovación, lluvia como, 62
rubedo o enrojecimiento, 640
separatio y alba, 88-*89*
sílex para buscar oro, 86
solutio
- y lágrimas, 356-*357*
- y natación, 438
- y retorno al útero, 400
sublimatio
- aire como, 54
- balanza como, 512-*513*
y la siembra, 464
y los colores, 636
y los colores de las plumas como fases, 242
Amantes. *Véase* Pareja
Amapola, flor de Deméter, 152
Amargor, y sal, 114, 356
AMARILLO, 644-*645*
Amón-Ra, como un carnero, 358-*359*
Ananta, serpiente, 16-*17*
Anémona, y Adonis, 150
ÁNGEL, 680-*683*
alquímico, *779*
atraído por la cabellera femenina, 348
enrollando la bóveda celeste, *721*
Gabriel y la Virgen María, *157*
y el diablo, *513*
y rosa, *165*
y trompeta, 668, *669*
Angelico, Fra, *669*, *683*
ANILLO, 546-*547*
devuelto por el pez, 202, 546
Ano, «la boca inferior», beso, 364, 374
ANTEPASADO, 790-*791*
a través de la piedra, 104,*106*
a través de los huesos, 334
Anthropos, momia como, 760
Anubis, preparando la momificación, 760-*761*

Apofis, cobra como caos, 198
Apolo
como un lobo, 274
gallo sagrado para, 328
y el cuervo, 250
Aracné, en el mito de la serpiente, 220, 456
Aracnoides, membrana en la cabeza o el cerebro, 344,*397*
ARADO, 502-*503*
ARAÑA, 220-*223*
como tejedora, 456
tela de, como la red de Maya, *519*
ÁRBOL, 128-*131*
árbol lunar sumerio, 30-*31*
suicidas plantados en el infierno, *776*
y espinazo, 336-*337*
ÁRBOL CABALÍSTICO, 142-*143*
Árbol de la vida, y sistema circulatorio, 396-*397*
ARCO IRIS, 72-*73*
ARCO Y FLECHAS, 496-*497*
de Rudra y de Artemisa, 740
Ardilla, Ratatosk, 130
Argonautas, y roble 132
Argus de los cien ojos y pavo real, 260
Arm, Karen, *19*, *37*, *83*, *727*
ARMA DE FUEGO, 498-*499*
ARPA/LIRA, 670-*671*
Arquitecto, Dios como creador, 510-*511*
Arrodillarse, 422
Artemisa
como Ciervo Madre, 284
como una madre osa, 272
con arco y flechas, 496-*497*
diosa de la Luna, 28
y la enfermedad, 732
ASCENSIÓN, 430-*431*
a la cima de la montaña, 108-*109*
cuerda como, 516
Asclepio
serpientes y sanación de enfermedades, 196, 738
serpientes y sueños, 740-*741*
ASESINATO/MATANZA, *750-751*
Astas de ciervo, símbolo del renacimiento, 284
Atargatis, como paloma, 244
ATAÚD, *756-757*
alquímico, 74
Atenea
y Aracné, en el mito de la serpiente, 220
y el búho, 254-*255*
y el olivo, 134
Atget, Eugène, *141*, *577*
ÁTICO, 572-*573*
Atis, Cibeles y el pino, 136
Atón, creación de dioses al masturbarse, 412
Audhumla, la vaca primigenia, 304
Aurora, diosa del amanecer, 642
AVE, 238-*241*
garra ornamental, *387*
tejedora de nidos, 456-*457*
Ave y serpiente, como opuestas
águila y serpiente de Vishnú, 256
dragón como, 704-*705*
en Yggdrasil, 130
faraón como, 252-*253*
Quetzalcóatl como, 688-*689*
AVIÓN, 448-*449*
AZUCENA, 156-*157*
Azufre. *Véase* Alquimia
AZUL, 650-*653*
garganta de Siva, 376

Ba, ave. *Véase* Alma
Baal, blandiendo su maza de relámpagos y su lanza de rayos, *70-71*
Baco. *Véase* Dioniso
Bacon, Francis, *299*, *655*
Balaam, y su burra, 316
BALANZA, 512-*513*
BALLENA, 204-*205*
Balthus, *593*
BAÑO/BAÑARSE, 604-*605*
BARBA, 368-*369*
BARCO, 450-*451*
cementerio con piedras en forma de, *755*
Jefri emerge con el Sol naciente, *237*
Bassano, Jacopo, *323*
Bastet, diosa gato, *301*
Bastón, blanco, símbolo del mendigo, 476-*477*
Bautismo
como baño ritual, 604
como muerte por ahogamiento, 742
Belcebú, el Señor de las Moscas, 232
Bellota, fruto del roble, 132
BENDICIÓN, 730-*731*
Bergh, Edvard, *119*
Berserkers, vestían pieles de oso, 272
BESO, 374-*375*
niño despidiéndose de palomas con un beso, *246*
BICICLETA, *440-441*
Bischof, Werner, *667*
Blake, William, *87*, *187*, *235*, *433*, *693*
BLANCO, 660-*661*
y rojo, semen y sangre, 410, 686
Bleckner, Ross, *559*
BOCA, 364-*367*
como un telar, 456
de la cueva del monstruo, *113*
de la vaca, como muestra amorosa, 306
de Rahu, deglutiendo el Sol, *33*
del dios mexicano de la tormenta, 67
hacha alzada que surge de la, *489*
BOLSO, *522-523*
Bonnard, Pierre, *605*
Bosch, Hieronymous, el Bosco, *53*, *171*, *563*
BOSQUE/SELVA, 118-*119*
Botticelli, Sandro, *109*, *151*
Bourgeois, Louise, *221*, *419*
Bouts, Dieric el Viejo, *435*
Brack, John, *442*
Brännström, Katrin, *351*
BRAZO, 378-*379*
brazos levantados y serpiente, *194*
Brisingamen, collar de Freya, 542
Bronzino, *375*
Bruegel, Pieter el Viejo, *230*, *427*, *479*, *623*
BRUJA, 702-*703*
y Blancanieves, *170*
Buda
centro del mandala, 712
concepción de, por un elefante, 267
Imperturbable, *160*
y el silencio, 676
Bühler, Franz Karl, *772*
BÚHO/MOCHUELO/LECHUZA, 254-*255*
BURBUJA, 52-*53*
Burchett, George, *222*
Burne-Jones, Edward, *517*
BURRO, 316-317

CABALLO, 312-*315*
cabalgadura, energía de la menstruación como, 402
y mano, *381*
CABEZA, 340-*343*
de cuervo o grajo como la *nigredo* de la alquimia, 250
de elefante de Ganesha, 684-*685*
de escarabajo de Jefri, *237*
de oro, de Hathor, *340*
de oro, y alma, 768-769
de Rahu deglutiendo el Sol, *33*
estado de la, por el aspecto del pelo, 346
roja, cuerpo negro, mano blanca, *779*
semen creado en, 410
y Sol, 54
CABRA, 318-*321*
CADENA, 514-*515*
de oro, oración como, 514
CAÍDA, 434-*435*
y ángeles caídos, *683*
Caillebotte, Gustave, *553*
Caín y Abel, 750-*751*
Calavera
Siva ensarta cráneos, ciclos de creación y destrucción, 754-*755*
y tibias, 334
CALENDARIO, 508-*509*
Cáliz/Copa, grial como, 786
CALLE, 630-*631*
CALVICIE, 350-*351*
CALZADO, 550-*551*
CAMA/DORMITORIO, 598-*599*
CAMINO/CARRETERA, 454-*455*
CAMPANA, 672-*673*
Campos Eliseos. *Véase* Jardín
Cáncer, signo astrológico, cangrejo como, 210
CANGREJO, 210-*211*
CANGURO, 282-*283*
Canibalismo, y beso, 374
Caniche, de Mefistófeles, 298
Canopos, vasos, *399*
Canto/canción
de las aves, 240
de las sirenas, 690
del gallo, símbolo de la llegada del alba, 328
Siva toma la forma de un cántico sagrado, 740
y sirena marina, 694
CAPARAZÓN, 212-*215*
cóclea como trompeta y oído, 212
Cara, y máscara, 722-*725*
CARACOL, 184-*185*
CARDO, 166-*167*
Caribdis, el remolino devorador, 46
Carnero
Amón-Ra como, 358-*359*
Véase Oveja
Caronte, y el río Estigia, 42
Carpaccio, Vittore, *317*
Carretera. *Véase* Camino/Carretera
CASA/HOGAR, 556-*557*
CASCADA, 48-*49*
CASCO, 532-*533*
CASTILLO, 612-*613*
Castración
de Agditis, y granada, 176
de Atis, y pino, 136
CAZA, 462-*463*
cazador y cazado, equivalencia entre, 284,*286*
con arco y flechas, 496-*497*
Ceguera, del Cíclope a manos de Odiseo, 698

Ceguera, simbolismo de la, 352,*355*
CENIZAS, 728-*729*
y el Domingo de Ramos, 138
Centelleo. *Véase* Chispa
Cerbero, el perro que vigila las puertas del infierno, 296
CERDO, 324-*327*
CEREBRO, 344-*345*
Cernunnos, adornado con frondosas astas, 284
CERO, 708-*709*
CERROJO/CANDADO, 560-*561*
CESTA, 520-*521*
Ch'i-Lin, unicornio chino, 696
CHAKRAS, 780-*781*
Manipura y el orto, 90
segundo, naranja, 642
Vishuda, *376*
y flor de loto, 158
Chalmers, Catherine, *225*
Chamunda, diosa escorpión, 218
Chase, Louisa, *113*
Chen Rong, *705*, *785*
Chinnamasta, diosa sin cabeza,*397*
CHISPA, 86-*87*
ojos de pez como chispas en la materia, 202
Chivo expiatorio, 318
Chong, Hong-Nae, *257*
Christus, Petrus, *539*
Cibeles
Agditis y granada, 176
Atis y pino, 136
CÍCLOPE/GIGANTE, 698-699
CIELO, *56-57*
CIERVO, 284-*287*
Cignani, Carlo, *346*
Circe
como una bruja, 702
y la mandrágora, 180
y Odiseo, 690
Circumambulación, y claustro, 620
CIUDAD, *614-615*
CLAUSTRO, 620-*621*
y claustrofobia, 620
Cloacina, diosa de las alcantarillas, 428
Cloris (Flora), perseguida por Céfiro, 150-*151*
COBRA, *198-199*
COCHE, *442-443*
COCINA, *576-577*
COCODRILO, 200-*201*
COLLAR, 542-*543*
de cráneos, como ciclos de creación y destrucción, 754-*755*
Colmillo, roto de Ganesha, 684-*685*
COLOR, 636-*637*
Columna de sal y mujer de Lot, 114-*115*
Columna vertebral. *Véase* Espinazo
Columpio, y solsticio, 92
COMETA, 34-*35*
COMPÁS/BRÚJULA, 510-*511*
Compasión, y lágrimas, 356
Comunión, y grial, 786
Concepción, de Buda por la reina Maya, *266*
Consciencia
principios de la, como islas, 124
sin cerebro, 788
y ángel, 682
y mano, 380-*381*
y pantano, 120
y sol, 22-*23*
y visión, 352, 354
CONEJO/LIEBRE, 288-*289*
Consciente e inconsciente
e incesto, 416
«pareja» en recipiente alquímico como, 764-*765*
simbolismo del acto sexual, 414
y playa, 122-*123*
Copa/cáliz, y veneno como serpiente, 740-*741*
CORAZÓN, 392-*395*
de escarabajo, como protección, 236
órgano de la inteligencia, 760
pesando el, 242, 512-*513*
razón y mente en, 342
Cordero de Dios, Jesús como,*323*
Cornell, Joseph, *248*
Cornucopia, del cuerno de Amaltea, 318
CORONA, 540-*541*
Correggio, *59*
Cosmos
aborigen, y cerebro, 344-*345*
ciclos del, *707*
como esperma y huevo, *411*
compás, atributo del divino arquitecto, 510-*511*
mándala como, 712
tortuga abarca el, 192-*193*
transformación de hombre en ave y en, máscara, *779*
Visnú como, *377*
y alma y fuego, 84
COSTURA, 460-*461*
COTILLEO, 482-*483*
COYOTE, 276-*277*
Creación
araña como creadora, 220, *222*
Dios con el compás, *511*
e incesto, 416
elaboración de miel como, 228
mediante el aliento de Vishnú, 16-*17*
mediante la masturbación, 412
mediante lametazos, 304
mediante un huevo, 14-*15*
punto de partida, 706-*707*
y chispa, 86-*87*
y destrucción, e inundación, 50-*51*
y escarabajo, 236
y la lanza de Izanagi e Izanami, 494-*495*
Creación, dios de la, Siuhu, en el laberinto, 714-*715*
CREMACIÓN, 758-*759*
fuego de, *82*
CREPÚSCULO, *94-95*
Crisálidas, como recipientes alquímicos, 234-*235*
CRISTAL, 588-*589*
Cristo
como pescador, también de hombres, 202
en la cruz, 744-*745*
«He aquí que viene con las nubes», *59*
herida abierta de, como una vulva, 734
pendiendo como una manzana del árbol, 168
sangre de la eucaristía, 396
y la vid/vino, 174
Crucifijo, visión del, en las astas de un ciervo, 286
CRUCIFIXIÓN, 744-*745*
Cruz
como tensión sufrida entre los opuestos, 745
dentro de un círculo, en un laberinto, 714-*715*
«Cuadrar el círculo», 510
Cuatro. *Véanse* Puntos cardinales, Humores
Cuatro hijos de Horus, *399*
CUCARACHA, 224-*225*
CUCHILLO/PUÑAL, 490-*491*
CUELLO/GARGANTA, 376-*377*
azul de Siva, 260
Cuerda, e hilo, 516-*517*
Cuernos
cuerno de Amaltea, como cornucopia, 318
de cabra y pezuñas, 318
- Jefri con cabeza de escarabajo, *237*
- Sirena como mujer y pájaro, 690-*691*
de toro, como luna creciente, 308
de vaca blanca, como luna creciente, 30
único cuerno del unicornio, 696-*697*
Cuerpo, disuelto en el arco iris,72
Cuerpo y cosmología
cosmos creado a partir de Purusa, 766
cosmos creado a partir de Tiamat, 766
cosmos creado a partir de Ymir, 766
CUERVO/GRAJO, 248-*251*
CUEVA, 112-*113*
CUNA, 600-*601*
Curtis, Edward S., *315*, *722*

Da Vinci, Leonardo, *133*, *395*,*425*
Daghda, dios celta, y su arpa mágica, 670
DAKINI, *686-687*
Danza
Dakini bailando, *687*
de Kali sobre la forma postrada de Siva, 418
de Siva Nataraja, 418
Ganesha bailando, 685
Daumier, Honoré, *483*
Day, Frank, *759*
De Chirico, Giorgio, *623*, *631*
De la Tour, Georges, *481*, *591*
De Maria, Walter, *71*
Decapitación, simbología, 340
DEDO, 384-*385*
Dedos
como peine, 526-*527*
Dáctilos, diez hijos de Rea,384
DELANTAL, 548-*549*
DELFÍN, 206-*207*
Deméter
con cabeza de caballo, 314
pozo en Delfi, 611
y el sacrificio expiatorio de lechones, 324
y Perséfone, y granada, 176
DESCENSO, 432-*433*
DESCOMPOSICIÓN, 764-*765*
DESIERTO, 116-*117*
Set, dios del, 316
DESMEMBRAMIENTO, 766-769
Despellejar, vestir la piel como símbolo de renovación, 338
Destino, hilanderas del, 458
Devorar/devorador
cocodrilo como símbolo de lo,200
oscuridad, 100
remolino Caribdis como, 46
y dientes, 370
DIENTES, 370-*371*

Dietzsch, Barbara Regina, *167*
DINERO, 524-*525*
Dioniso
(Baco) y el racimo de uvas, 174-*175*
como encarnación del falo, 406-*407*
dios de la tragedia, o «canción cabruna», 320
máscara de, que significa renacimiento, *521*
nacido de un muslo, *420*
toro y el culto de, 310
y desmembramiento, *769*
y flauta, 664
y pino, 136
Dios
como arquitecto del universo, *511*
mano de, *383*
Dios del sol
Horus del horizonte, *24*
México, sacrificio del corazón al, 392
Surya, rueda del, *505*
Diosa de la luna
Coyolxauhqui, *767*
y bruja, 702
Diosa del sol
Amaterasu, en una cueva, 112
Australia, con un amante, 96
Diosa en forma de árbol, Isis, *129*
Diosa escorpión, Selket, Chamunda, 218
Doré, Gustave, *119*, *776*
DRAGÓN, 704-*705*
Quetzalcóatl como, 688
tren como, 444
verde, Quetzalcóatl como, 688
y las perlas, 784
Durero, Alberto, *655*
Durga, diosa de la guerra, *473*
Dyed. Véase Pilar
ECLIPSE, 32-*33*
Eco, y tambor, 674
Edipo, y el incesto, 416-*417*
ELEFANTE, 264-*267*
blanco y oscuro, de los *chakras*, 376
blanco, Airavata, 660
cabeza de Ganesha, 684-*685*
Embarazo, útero, *401*
Embla, 132
ENCRUCIJADA, 716-*717*
ENFERMEDAD, 732-*733*
de las lágrimas de la Muerte, 356
Enfermedades, por las lágrimas de compasión de la Muerte, 356
Ensor, James, *724*
ENTIERRO, 754-*755*
Eos, diosa del alba, 74-*75*, 88
Eros
nacido del Huevo de la Noche, 98
y Perséfone, *177*
ESCALA/ESCALERA DE MANO, 568-*571*
ESCALINATA, 566-*567*
ESCARABAJO, 236-*237*
dios Jefri, 236-*237*
Escarificación, 338-*339*
ESCOBA, 596-*597*
bruja sobre la escoba, *703*
Escorpio, signo zodiacal, escorpión como, 218-*219*
ESCORPIÓN, 218-*219*
Escritura
ángeles escribanos, *682*
Ganesha, dios de los escritores, 684-*685*
ESCUELA, 632-*633*
Esfinge, y Edipo, *417*
ESPADA, 492-*493*
y azucena, 156
ESPEJO, 590-*593*
y peine, de la sirena marina, 694-*695*
ESPERMA, 410-*411*
ESPINAZO, 336-*337*
ESPIRAL, 718-*721*
ciclo del tiempo, y caracol, 184
Espíritu Santo, como paloma, 244, *246*
Espíritu de las encrucijadas vudú, Kalfu, 716-*717*
Esqueleto, señor de la muerte zapoteca como, *335*
Estanque. *Véase* Lago/Estanque
Estigia, río, 42
Estornudos, liberando esencia cefálica, 340
ESTRELLA, 18-*21*
antepasados como estrellas, 791
estrellas como chispas de la consciencia, 56-*57*
estrellas como nudos en la «red celeste», 518
Eternidad, y estrellas, 20
Eucaristía
y corazón, 392
y sangre, 396
Europa, y Zeus como toro, *311*
Everett Millais, sir John, *653*
Excalibur, espada del rey Arturo, 492
EXCREMENTO, 428-*429*
Eyaculación,
relámpago como, 70
teorías antiguas sobre, 410

FALO, 406-*409*
cortado de Urano, 692
de Urano, con el que se crea Afrodita, 766
desmembramiento de Osiris, 336
erecto
- en figuras egipcias, *411*
- y arar, *503*
- y hacha, *489*
- y serpiente, 194
perdido de Siva, 118
y piedra erguida, 104-*105*, *106*
Fanes, nacido de un huevo, 14
FANTASMA, 788-*789*
«espíritus hambrientos» y vampiros, 700
Fémur, y procreación, 420
Fénix
fabrica su nido con incienso y mirra, 726
surgiendo de las cenizas de un gusano, 186
y palmera, 138
Fenrir, lobo de la muerte de los mitos escandinavos, *275*
Ferrari, Gaudenzio, *157*
FLAUTA, 664-*667*
Flecha. *Véase* Arco y flechas
FLOR, 150-*153*
en el centro del mandala, *715*
excremento como, 428-*429*
Fontanela, y *yoni*, 404
FORASTERO, 486-*487*
Francisco, san, sermón a los pájaros, *351*
Freya
y su collar de oro, 542
y su oro rojo (sangre), 402
Friedrich, Caspar David, *97*
Frigg, diosa montada sobre una escoba, *596*
FUEGO, 82-*85*
FUENTE, 608-*609*
corazón como, *393*
en jardín, *147*
Fūgai, Honko, *595*
Fuji, monte, centro del mundo, 108-*109*
FURIAS, 692-*693*
persiguiendo a Orestes, 750

Gabriel, arcángel
mensajero de Alá, 682
y la Virgen María, *157*
Galatea. *Véase* Pigmalión y Galatea
Galaxia, como espiral, *718*
Gallo, Christopher, *657*
Gallo. *Véase* Gallina/Gallo
GANESHA, 684-*685*
dios elefante, 264
rata como vehículo de, 290
Ganga, la diosa del río, sentada sobre una base de peces, *203*
Ganges, mito del origen del río, 40
Ganso
Brahma como, *408*
oca, pone el huevo cósmico, 14
y respiración, 16
Garganta. *Véase* Cuello/Garganta
Garm, perro del averno, 296
GARRA/UÑA, 386-*387*
Garuda, águila de Vishnú, 256, 258
GATO, 300-*303*
Geb, como cocodrilo, 200-*201*
Genitales. *Véanse* Falo, Vulva, Muslo
Geri y Freki, lobos de Odín, 274
Gerôme, Jean-Léon, *777*
Gesto de la bendición, *731*
Gigante, cíclope, 698-699
Giotto, *351*
Giovanni di Paolo, *680*
Gnoli, Domenico, *585*
Goethe, círculo de color, 636-*637*
Goldscomb, gallo de la mitología escandinava, en las ramas más altas de Yggdrasil, 328
Goltzius, Hendrick, *435*
Gopis, bailan con Krishna, 666
Goya, Francisco de, *318*, *367*, *477*, *499*, *703*
GRANADA, 176-*177*
GRANDES FELINOS, 268-*271*
GRIAL, 786-*787*
GRIETA, 782-*783*
herida como, 734
GRIS, 662-*663*
Grünenwald, Matthias, *745*
Guardián
ángel, 682
cobra como, 198-*199*
de las puertas, Ganesha, 684-*685*
del tesoro, 704
GUERRA/GUERRERO, 472-*473*
Guerra
dios de la, *641*
diosa de la, Durga, *473*
Guerrero
mosca como símbolo de los soldados del antiguo Egipto, 232-*233*
sociedad de guerreros del águila, 256, *259*
usando casco, *533*
Guía, estrella como, 18
Guía a la otra vida
Hermes como, 716
Iris como, *155*
perro como, 296, *298*

GUIRNALDA, 538-*539*
de ramas de olivo, 134
(o corona) de espinas, y corazón, *393*

HACHA, 488-*489*
Hades
«aquel que cierra la puerta», 558
llevando el casco de la invisibilidad, 532
HALCÓN, 252-*253*
Hammershoi, Vilhelm, *565*
Hammons, David, *80*
Hánuman, dios-mono guerrero, 262-*263*
y Rama, *471*
Hasegawa Tōhaku, *137*
Hashiguchi, Goyo, *527*
Hathor
cabeza de oro de, *340*
cabeza de, y vulva, 405
collar de, 542-543
como palmera datilera, 138-*139*
diosa vaca celestial, 304, *307*
diosa vaca despertando a los muertos con la lengua, *373*
y Jnum, *469*
Hatzisarros, Konstantino, *447*
Hécate
diosa de la luna, 28
señora de las bifurcaciones o encrucijadas, 716
Hefesto, herrero divino, *478*, 500
Heimdall, dios de la mitología nórdica, y la trompeta, 668
Helena, «la del huso de oro», *456*
Heqet, diosa del nacimiento y rana, 190-*191*
Hera
y el pavo real, 260
y la azucena blanca, 156
HERIDA/HERIR, 734-*735*
Hermafrodita,
alquímico, *74*
como autocreador, 412
dios río egipcio, *43*
flor como, 150, 152
piedra, 104
Hermano y hermana
Izanagi e Izanami, 72-*73*, *494-495*
Sol y Luna, 416-*417*
Hermanos
Caín y Abel, *751*
Rómulo y Remo, *275*
Hermes
inventa la lira, 670
patrón de los ladrones, 480
pétaso de ala ancha e invisibilidad, 536
sandalias aladas de, 550
y el nacimiento de Dioniso, *420*
y encrucijadas, 716
Hestia, diosa del hogar, 578
Hetaira, tocando la flauta, *666*
Híbridos de animal y humano
cerdo y mujer, *327*
diablo como un hombre cabra con cuerpo humano, cabeza con barba y cuernos de cabra y pezuñas, 318
escorpión con cabeza humana, 218-*219*
Ganesha con cabeza de elefante, 684-*685*
Quetzalcóatl, serpiente emplumada con rostro humano, 688-*689*
sirena marina, como mujer y pez, 694-695
Hierro, dios del, *342*
HÍGADO, 398-*399*
Hilar, símbolo del, en los mitos sobre las arañas, 220
Véase también Tejer
Hildegard von Bingen, *87*
HILO, 516-*517*
del destino, 458
dorado, Ariadna, en el laberinto, 714
hilos de oro en forma de plegarias, 364
Hiroshige, 46-*47*, *63*, *79*, *95*, *110-111*
Hockney, David, *607*
HOGAR, 578-*579*
Hokusai, *49*, *221*, *415*
Hombre pájaro sagrado, 14-*15*
Hombrecillos, artesanos, Dáctilos como, 384
Homer, Gayle, *575*
Homer, Winslow, *280*
Horca. *Véase* Ahorcamiento
HORMIGA, 226-*227*
Hormiguero, como antesala del interior de la tierra, 226-*227*
HORNO, 582-*583*
Horus
como un halcón, 252-*253*
ojo de, *353*
Horus del horizonte, *24*
HUÉRFANO, *484-485*
HUESOS, 334-*335*
de la personalidad, 768
HUEVO, 14-*15*
cósmico, *17*
de la Noche, de donde nació Eros, 98
dorado, *17*
Hugin y Munin, los cuervos de Odín, 247
Humbaba, *371*
Humedad ambiental, Tefnet, diosa de la, 412
Humores, cuatro
temperamento colérico e hígado, 398
temperamento sanguíneo de la sangre, 398
Huyler, Stephen P., *565*, *650*, *711*

Idun, y manzanas, 168
Iglesia. *Véase* Templo
Imaginación
como estrella, 20
y masturbación, 412
Imershein, Betsy, *487*
Inanna, descenso de, 432
INCIENSO, 726-*727*
Inconsciente
dragón, imagen del, 704-*705*
orilla más alejada de un río, 42
y cometa, 34
y huevo cósmico, 14-*15*
y lago, 44-45
y océano, 36-39
y «Sol Negro», *103*
Infierno, como una catarata de sangre ardiendo en *La divina comedia*, *397*
Inframundo
Campo de Juncos, 120-*121*
cueva como entrada al, 112-*113*
descenso al, 432-*433*
y serpiente, 196
Inmortal, Ocho, Liu Haichan, 188-*189*
Inmortalidad
antepasados como, 790-*791*
elixir de la, *38*, 288-*289*
huesos como, 334-*335*
soma, 28, 252
Inspiración, y respiración, 16
INUNDACIÓN, 50-*51*
IRIS, 154-*155*
del ojo, 154
diosa, 154-*155*
Irland, Basia, *357*
Ishtar
como paloma, 244
como prostituta sagrada, *475*
Isis
como tres diosas, *129*
leche transformadora de, 388
montada sobre un cerdo, evoca la proliferación infinita, 326
trono como regazo, *587*
ISLA, 124-*125*
Ixchel, diosa de la luna, como araña, 456-*457*
Izanagi e Izanami, 72-*73*, 494-*495*

Jabalí, Visnú como, *408*
Jacinto, y flor, 150
Jaguar
hombre-jaguar, *772*
y los misterios del inframundo, 270
Jano, protector de las entradas de las ciudades romanas, 558
Jaqua, Robin, *73*
JARDÍN, 146-*149*
alfombras persas de, 594, *595*
Jefri, dios escarabajo, 236-*237*
Jnum, dios creador con la cabeza de un carnero, 322, *469*
Johns, Jasper, *709*
Jorge, san, y el dragón, *705*
Judas, ahorcado como castigo, *747*
JUEGO, 436-*437*
Justa medida de las cosas, 512-*513*

Kahlo, Frida, *390*
Kali
y el desmembramiento, *769*
y la enfermedad, 732
Kan, Han, *312*
Kano, Motonobu, *109*
Karni Mata, diosa de las ratas de la India, *293*
Katsukawa, Shunsho, *493*
Katsushika, Taito II, *627*
Kishi, Ganku, *271*
Klee, Paul, *203*
Klein, Yves, *651*
Kobayashi, Eitaku, *495*
Koré. *Véase* Perséfone
Korn, Johan Philip, *467*
Krishna
como vaquero, 304-*305*
con su flauta, 664, *665*, *666*
protege a los vaqueros de la lluvia, *65*
universo en su boca, 364
y Radha, coito tántrico, *397*
Krüger, Ellen, *643*
Kundalini
como pareja de serpientes entrelazadas, 196-*197*
como una serpiente enrollada, *720*
y *chakras*, 780-*781*
y el zumbido de las abejas, 228
Kupferman, Bert, *241*

LABERINTO, 714-*715*
LADRÓN/ATRACADOR, 480-*481*
LAGO/ESTANQUE, 44-*45*
LÁGRIMAS, 356-*357*
de Dios, humanos nacidos de, 352
y ahogamiento, *743*
Lakshmi, Gaja, de los elefantes, 264
Lamer
como creación, 304
de la vaca para despertar al difunto a la nueva vida, *373*
LÁMPARA/VELA, 580-*581*
Lange, Dorothea, *382*, *454*
LANZA, 494-*495*
Lapis. *Véase* Alquimia, piedra filosofal
Larsson, Carl, *577*
Leche
de vaca, como símbolo dador de vida, 304
Océano Lácteo, batiéndolo, *38*
y mama, 388-*390*
y sangre relacionados con el esperma, 410
LENGUA, *372-373*
León
como oro, sol y realeza, 268
como símbolo alquímico, 270
leona, como cazadora y madre, 268
leones como extremo oriental y occidental del mundo, 54-*55*
Leopardo, relacionado con caza y magia, *270-271*
Leviatán, ballena como, 204
Libido, color rojo en el centro, 638
Lichtenstein, Roy, *385*, *499*, *743*
Lingam
de Siva como ardiente columna, 118
de Siva y Shakti en el primer *chakra*, *781*
Siva surgiendo de un, 408
LISIADO, *478-479*
LLAVE, *562-563*
LLUVIA, *62-65*
y lágrimas, *357*
LOBO, *274-275*
Lochner, Stefan, *541*
Locura, traída por las Furias, *692*
LOMBRIZ/GUSANO, *186-187*
Long, Richard, *717*
Lot, mujer de, convertida en columna de sal, *114-115*
LOTO, 158-*161*
Krishna sobre una flor de, *665*
Lucifer, caída, 434, *680*, *683*
LUNA, 26-*29*
en fase creciente, *29*
luz en el jardín, *147*
y cangrejo, como similares, 210-*211*
y conejo, 288-*289*
y sapo de tres patas, 188
LUNA CRECIENTE, 30-*31*
Lundegård, Justus, *559*
Luz, y oscuridad, 100-*103*

Maat, diosa del orden, y pluma, *242-243*
Macrocosmos y microcosmos
como mandala, 712-*713*
e hígado, 398-*399*
máscara de, *779*
Madre devoradora
araña como, 220
Medusa, 372-*373*
Madre e hijo
loba que amamanta a Rómulo y Remo, *275*
Parvati y Ganesha, *684-685*
y madre, 388-*390*
Madre/Diosa Madre/Gran Madre
abeja reina como, 228
como búho, dando o quitando vida, 254
como cerda, 324
como el mar, y peces como hijos amantes, 202
como trono, 586, *587*
cueva como, 112-*113*
diosa aniquiladora, y orto, *90-91*
Isis como árbol, *129*
Madre Tierra, y la humilde lombriz, 186-*187*
montaña como, 108
océano como, 36
oso como, 272
paloma como diosa del amor, 244
Terrible
- araña como, 220
- pulpo como, 208-*209*
- y bruja, 702
- y escorpión, 218
Maelström, mitos sobre, 46
Magritte, René, *31*, *169*, *535*
Mal de ojo. *Véase* Ojo
Malevich, Kazimir, *661*
MAMA, 388-*391*
de Hathor, como dátiles, 138
Isis, con forma de árbol, amamanta a un faraón, 129
MANDALA, 712-*713*
calendario azteca como, *509*
ciudad como, 614-*615*
como «plegaria visual», *711*
como araña rodeada por su telaraña, *222*
custodiado por serpientes enrolladas, *196*
flor como, 150
jardín como, *147*
laberinto como, 714-*715*
transformación de ave en hombre y cosmos, máscara, *779*
MANDRÁGORA, 180-*181*
nacida del semen de un ahorcado, *746*
MANO, 380-*383*
a la que se parecen las frondes de la palmera, 138
como diosa del dios que se masturba, 412
como peine, *527*
MANZANA, 168-*171*
Marden, Brice, *663*
María Magdalena, y cabello pelirrojo, 346-*347*
Marichi, diosa budista, como una marrana, *326*
MARIPOSA/POLILLA, *234-235*
Marrana, diosa Marichi, *326*
MARRÓN, *656-657*
MARTILLO, 500-*501*
de Tor, y barba, 368-369
Maruyama, Okyo, *42-43*
MÁSCARA, *722-725*
MASTURBACIÓN, *412-413*
Matricidio, y Furias, 692
Matriz de oro, el radiante principio divino, 400
Maya
hila el mundo ilusorio, 220
red de, *519*
reina, soñando con un elefante blanco, *266*
MEDICINA, *738-739*
Médicos, y serpiente, *196*
Medidas, y brazos, 378-379
Medusa, cabeza de, 372-*373*
MELOCOTÓN, *172-173*
Melusina, en alquimia, 694
Memling, Hans, *741*
Memoria
almacén de la memoria en el antiguo Egipto, 394
Mnemósine, 790
Munin, cuervo de Odín, 248
Ménade, transportando un falo, *407*
MENDIGO, *476-477*
Menopausia, retención de la sabia sangre durante, 402
Mensajero
ángel como, 680-*681*
ave como, entre el cielo y la tierra, 238
diosa Iris como, 154-*155*
paloma como, 244
MENSTRUACIÓN, 402-*403*
Mercurio
ciervo como, 284
y la azucena, 156
MESA, *584-585*
Met de Bles, Herri, *84*
METAMORFOSIS, *774-777*
Meteorito, piedra negra de la diosa Cibeles, 104
METRO, 446-*447*
Middendorf, Helmut, *449*
Miel. *Véase* Abeja melífera
Miguel, arcángel, pesando almas de los difuntos, 512-*513*
Miguel Ángel, *369*
Milarepa, como «oyente», *360*
Milleker, Elizabeth J., *176*
Millet, Jean-François, *465*
Min, creador mediante la masturbación, 412-*413*
MINERÍA, 466-*467*
Mirra, e incienso, 727
Mjollnir, martillo de Tor, 500-*501*
Mnemósine, memoria y antepasados, 790
MOMIA, *760-763*
Monet, Claude, *445*
Mono. *Véase* Simio/Mono
MONTAÑA, 108-*109*
cósmica, torre como, 622
Moore, Henry, *467*
Mortero y almirez/mortero y mano
de la bruja, 702
del conejo en la Luna, *289*
MOSCA/MOSQUITO, 232-*233*
Muerte, señor azteca de la, *335*
Mujer cambiante, y menstruación, 402
Mujer Sol, *25*
Mujer vieja, como bruja, *702*
Mujeres y árboles
Ana, santa, como «árbol seco», *539*
siete vírgenes como ninfas de los árboles, *776*
Munch, Edvard, *701*
Mundo madre, dragón como, 704
Mung, George, *401*
MURCIÉLAGO, *294-295*
hematófago, asociado al vampirismo, 294-*295*
MUSLO, 420-*421*
de Jacob, herido por un ángel, 734

Nacimiento
Artemisa como patrona, 272
de la boca, de dioses, 364
de la cabeza, Atenea, 342
de la mano, 412
de la oreja, 358
de la piedra, 404-*405*
de las lágrimas de Dios, 352
del falo, Afrodita, 692
del muslo de Zeus, *420*
diosa, Heqet y la rana, 190-*191*
diosa Tlazolteotl, 428-*429*
y vulva, 404-*405*
Zeus nacido de Rea y los Dáctilos, 384
Nagá, diosa cobra de la India, 198
Naglfar, barco de uñas, 386
Nandi, toro de Siva, *310*
NARANJA, *642-643*
Narciso
reflejo en el estanque, 606
y azucena, 156
y flor, 150
NARIZ, 362-*363*
NATACIÓN, 438-*439*
NAUFRAGIO, *452-453*
y delfines, 206
Nauman, Bruce, *379, 425*
Navidad, árbol de, 136
NEGRO, 658-*659*
Nessim, Suzanne, *125, 653*
Newcomb, FrancJ., 64, *99,197*
NICHO, 618-*619*
NIEBLA, *76-77*
NIEVE, *78-81*
Nilo, dios río, Egipto, *43*
Ninfa de los árboles, Yakshi, 144-*145*
Niño, como chispa creativa, *87*
Nishikawa Sukenobu, *73*
NOCHE, 98-99
huevo de viento en el abismo del Tártaro, 14
Noé, arca de, y diluvio, 50
Nornas
hilanderas, 458
y las raíces de Yggdrasil, 130
NUBE, *58-59*
Nut
como el firmamento nocturno, 756-757
deglutiendo sus lechones, las estrellas, 324
deglutiendo y dando nacimiento al Sol, 99
diosa del cielo, 56-57
Nyberg, Ivar, *589*

O'Keeffe, Georgia, *45, 59, 81, 117, 128,155, 217, 455, 615, 719, 783*
Oca. *Véase* Ganso
OCASO, 96-*97*
OCÉANO, 36-*39*
Oddner, Georg, *441*
Odín
colgándose del árbol del mundo, 744, *746*
Gungnir, lanza de, 494
Odiseo
y las sirenas, 690
y el cíclope, 698
Ofelia, suicidio de, 752-*753*
Ogata, Gekko, *26, 27*
Ogata,Korin,*39,69,154*
Oír
espiritual, 544
OJO, 352-*355*
cíclope, un ojo, 698-699
de Horus, *451*
de pez, y el de Dios, 202
de Ra, Sejmet como, 82
de serpiente, como ojo de la psique, 194
iris del, 154
lago como ojo o espejo del alma, 44-*45*
ojos como ventana del alma, 564
ojos de los peces, como chispas, 86
ojos del halcón, como el Sol y la Luna, 252
ojos en la cola del pavo real, 260-*261*
pintado en un falo, y el Sol, 406-*407*
tercer ojo y cobra, 198
Olas
de la marea, Poseidón, dios de, 122
del mar y de la psique, *39*
OLIVO, 134-*135*
Oración
a la estela con orejas de Amón-Ra, *359*
mandrilrezando, *263*
nicho de, islámico, *619*
«plegaria visual», como el sagrado uno, *711*
plegarias como hilos de oro, 364
varas con plumas, para oraciones, 242
OREJA, 358-*361*
de Buda, con forma de caparazón, *215*
Orestes, perseguido por las Furias, 692
Orfeo, tocando la lira, 670
Orgasmo, de amantes japoneses, *415*
ORINA, 426-*427*
dorada, como agua y fuego, 406
Oro
y excremento, 428-*429*
y plata, y senos, 388
ORTO, 90-*91*
Jefri engloba el Sol mientras Shu sostiene el barco solar, 236-*237*
OSCURIDAD, 100-*103*
Osiris
con tez verdosa, entronizado, 646, *648*
dios del inframundo, 336
momia asimilando su forma, 760-*761*
pesando el corazón, 394
OSO, 272-*273*
Ostra. *Véase* Almeja/Ostra
OVEJA, 322-*323*

Padre devorador, Saturno y sus hijos, 364, *367*
Padrino, y cotilleo, 482
Palabras, como los hilos forman el tejido, 456, *458*
PALMERA, 138-*139*
PALOMA, *244-247*
como mediadora, *471*
Pan
como un macho cabrío, *319*-320
flauta de, 664
Panal, que produce dioses, diosas y humanos, 228
PANTANO, 120-*121*
PARAGUAS/SOMBRILLA, *552-553*
Paraíso
expulsión del, *683*
jardín como, 146
y la manzana, 168-*171*
Pareja
amantes besándose y mariposa, *235*
amantes envenenados, *741*
besándose *(mithuni)*, 374-*375*
cadena que une a hombre y mujer, *515*
en la redoma de los alquimistas, 764-*765*
Izanagi e Izanami, 72
Krishna y Radha, 158-*159*
manos cogidas de la, *380*
Peleo y Tetis, 770, *773*
Pigmalión y Galatea, 774, *777*
rey y reina, 470-*471*
unión sexual, 414-*415*
vampiro y víctima, *701*
Parentesco
y antepasados, 790
y Furias, 692, 750
Parvati, y Ganesha, 684-*685*
Pastor, como guía, 322
PAVO REAL, 260-*261*
Pedro, san, guardián de las puertas del cielo, y llave, 562-*563*
PEINE, 526-*527*
y espejo, de la sirena marina, 694-*695*
PELO, 346-*349*
de serpientes, Furias, 692-*693*
de serpientes venenosas, Medusa, *373*
PENDIENTE, 544-*545*
Penélope, tejiendo y destejiendo, 456
Peng, Heng, *292*
PERLA, *784-785*
de sabiduría y dragón, 704
en la ostra, 216
PERRO, 296-*299*
y mandrágora, 180-*181*
Perséfone
descenso de, 432
(Koré) recogiendo flores, 150
y granada, 176-*177*
Perugino, *563*
Pesada. *Véanse* Corazón, pesando el, Alma, pesando el
Pesadilla, relacionada con la simbología del caballo, 314
Peter Pan, y volar, 448
PEZ, 202-*203*
Picasso, Pablo, *302, 321, 357*
PIE, 424-*425*
golpeando, de la vida del árbol, 144-*145*
lisiado de Hefesto, *478*
PIEDRA, 104-*107*
filosofal. *Véase* Alquimia, piedra filosofal
mirada de Medusa convirtiendo a sus víctimas en, 372-*373*
nacimiento de, 404-*105*
PIEL, 338-*339*
azul, de Krishna, *159*
azul, de mujer, *653*
azul, del río Nilo, *43*
garganta azul, de Siva, 376
verde, de Osiris, *648*
verde, de Tara, *649*
PIERNA, *418-419*
cuervo o grajo de tres patas sentado en el centro del Sol, 250
sapo de tres patas y la Luna, 188
Pies, besar los, 374
Pigmalión, y Galatea, 774, 777
PILAR/COLUMNA, 624-*625*
Pilar
de fuego, *lingam* de Siva como, 408
dyed, 336-337
PINO, 136-*137*
Pirámide. *Véase* Torre
Pisanello, *286*
PISCINA/ALBERCA, 606-607
Piscis, signo zodiacal, pez como, 202

Pitágoras, y las campanas, 672, *673*
Placenta, *401*
PLAYA, 122-*123*
Plexo solar, y orto, 90
PLUMA, *242-243*
Quetzalcóatl, serpiente emplumada, 688-*689*
Polar, Estrella, 18
Polifemo, y Odiseo, 698
Polilla. *Véase* Mariposa/Polilla
PORTÓN/PUERTA, 558-*559*
de Dite, *La divina comedia*, 693
guardián de, Ganesha, 684
herida como abertura, 734
Poseidón
caballos de, crines que ondean en el mar, 122
regala el caballo al género humano, 314
y olivo, 134
POZO, 610-*611*
de Mimir, 130
Presencia de Dios, como oscuridad, 102
Príapo, y jardín, 148
Primavera, *151, 153*
PRISIÓN, 634-*635*
Prometeo, el águila de Zeus se come el hígado de, 398-*399*
PROSTITUTA, 474-*475*
y bruja, 702-*703*
Proteo, como cambiante, 770
Psique, mariposa como imagen del alma, 234
Ptah
concibe el universo en su corazón, 394
y el faraón, 16-*17*
PUENTE, 626-*627*
como arco iris, 72-*73*
del arco iris, 154-*155*, 626
Puerta. *Véase* Portón/Puerta
PULPO, *208-209*
PUNTO/BINDU, 706-*707*
Punto
caballo con puntos en Pech-Merle, *381*
central del círculo del compás, 510-*511*
chispa como, 86-*87*
el uno como, 710
fricción enciende fuego, 82
lombriz como punto o lugar de residencia de lo divino, *186*
seno del Neolítico con puntos pintados, *389*
Véanse también Huevo, Estrella, Sol
Puntos cardinales, cuatro
diosa de Occidente, *173*
Oriente y Occidente, 54-*55*
serpientes, 60-*61*
y el mandala, 712-*713*
Purgatorio, fuego del, *85*
PÚRPURA, 654-*655*

Qi Baishi, *211*
QUETZALCÓATL, *688-689*
descenso mítico al Mietlan, 212
en el calendario azteca, 508-*509*
Quirón, centauro herido y sanador, 738

Rahu (Kala Rauh), y eclipse, *33*
RAÍCES, 140-*141*
Raijin, dios japonés del trueno, 68-69
Rama, y Sita, *471*
RANA, 190-*191*
RATA/RATÓN, 290-*293*
de Ganesha, 684-*685*
diosa de las ratas, Karni Mata, *293*
Ray, Man, *377*
Rayo
como barba de Tor, 368-*369*
hacha, como símbolo del, 488
Rebelde, Lucifer, 434, *680*, *683*
RED/TELARAÑA, 518-*519*
Redon, Odilon, *213, 223, 635,677*
Regazo, de la diosa como trono, 586, *587*
Reina, del cielo, con rosa, 164-*165*
Reinhardt, Ad, *659*
RELÁMPAGO Y RAYO, *70-71*
Rembrandt van Rijn, *567, 599, 731*
REMOLINO, 46-*47*
RESPIRACIÓN, 16-*17*
aliento de vida de la diosa Sejmet, *363*
Espíritu y viento, 60
y aire, 54
RETRETE, 602-*603*
Rey
equiparado al águila imperial, 256
faraón como un halcón, 252-*253*
Jayavarman VII, *361*
Rana Jagat Singh II, *147*
sentado, en un pilar tallado, *625*
Sesostris y Ptah, 16-*17*
Sneferu y Sejmet, *363*
REY/REINA, 470-*471*
Ribot, Theodule, *659*
Richter, Gerhard, *365, 581, 615*
RÍO, 40-*43*
ROBLE, 132-*133*
ROCÍO, 74-*75*
RODILLA, 422-*423*
Roer, y rata, 290
ROJO, 638-*641*
y Kalfu, 716-*717*
y semen blanco, 410, 686
Roman, Dana, *411*
Rómulo y Remo, criados por una loba, *275*
Ronnberg, Ami, *539*
Roos, Tonie, *119*
ROSA, 162-*165*
Roslin, Alexander, *531*
Rothko, Mark, *640*
Rovner, Michal, *487*
Rubens, Peter Paul, *399*
Rudra
como el Sol, 22
y fuego, 84
RUEDA, 504-*507*
de energía, *chakras* como, *781*

Sabiduría, y sal, 114, 356
Sacro, hueso, y resurrección, 336
Sakai, Hoitsu, *91*
SAL, 114-*115*
Sanación. *Véanse* Medicina, Veneno
Sánchez, José Benítez, *767*
Sanchi, Gran Estupa de, y Yakshi, 144-*145*
Sandover Kngwarreye, Lily, *41*
SANGRE, 396-*397*
nacimiento de, las Furias de Urano, 766
sabia, retenida en la menopausia, 402
vampiros, 700-*701*
y el color rojo, 638
y leche relacionadas con el esperma, 410
SAPO, 188-*189*
Sarcófago. *Véase* Ataúd
Satán
como Señor de las Moscas, 232-*233*
con cuernos, como un macho cabrío, *318*
Saturno
devorando a su hijo, *367*
gobernador de la prisión, en alquimia, 634
Seghers, Gerard, *491*
Sejmet, diosa leona, 82, 116, 270, *363*
Selene, diosa de la luna, 28
Selket, diosa escorpión, 218-*219*
Selva. *Véase* Bosque/Selva
Semilla
Ishtar llevando semillas, 30
mostaza, 706
y siembra, 464
Véanse también Punto/Bindu, Masturbación, Esperma
Sengai, *191*
Senju, Hiroshi, *76-77*
Sequía
«árbol seco» de santa Ana, *539*
y calvicie, 350
Seres alados
dragón, 704-*705*
Eos, diosa del alba, 74-*75*
Furias, 692
SERPIENTE, 194-*197*
Ananta, 16-*17*
cabellera de Medusa, *373*
como ave emplumada al viento, 60-*61*
de Asclepio, 740
Diosa de las serpientes, minoica, 548-*549*
dioses y demonios batiendo el océano lechoso, *38*
emplumada, Quetzalcóatl, 242
enrollada, como en la kundalini, *720*
muda de la piel, como renovación, 338
y Baco, *175*
Véase también Ave y serpiente, como opuestos
Set
con cuchillo de sílex, 490
dios del desierto, 116
dios egipcio, representado como un asno, 316
SETAS/HONGOS, 178-*179*
Sheeler, Charles, *565*
Shu
dios del aire, 54-*55*
y Tefnet, 412
Shunkosai, Hokushu, *789*
SIEMBRA, 464-*465*
Signorelli, Luca, *487*
SILENCIO, 676-*677*
SILLA/TRONO, 586-*587*
SIMIO/MONO, 262-*263*
SIRENA, *690-691*
SIRENA MARINA, 694-*695*
Siva
como un toro cebú, 308
lingam como un pilar de fuego, 118, 408
Mendigo Supremo, 476
tragando el veneno de la muerte, 376
y el río Ganges, 40
y Parvati, padres de Ganesha, 684
y su familia entre los muertos, 754-*755*
Sleipnir, caballo de ocho patas de Odín, 314
Smith, Kiki, *403, 411*
Smith, Marston, *697*
Sobek, dios cocodrilo, 200
Sodoma y Gomorra, *84, 115*
Sofía, y la leche de la sabiduría, 388

SOL, 22-*25*
águila como ave solar, 256-*257*
cabeza coronada, identificación como, 540
deglutido por la diosa sapo, 188
disco solar, espejo como, 590,*592*
huevo como punto solar, 14-*15*
sol negro, *103*
viaje marítimo nocturno del, 450-*451*
y Luna
- ojos de Horus como, 252
- unión del Sol y la Luna, *417*, 470-*471*
- y mamas, 388
Soldado. *Véase* Guerra/Guerrero
SOLSTICIO, 92-*93*
SOMBRERO/TOCADO, 534-*537*
Sonido
capacidad creativa de emitirlos, garganta, 376
existía antes de la creación de la luz, 358
SÓTANO/BODEGA, 574-*575*
Soutine, Chaim, *639*
Stieglitz, Alfred, *461*
Su, Keren, *437*
Sueño
de Maya, con un elefante blanco, 266
incubación, y serpientes, *196*
Sugimoto, Hiroshi, *101*
SUICIDIO, *752-753*
suicidas plantados en el infierno, *776*

Talón, y pie, 424
TAMBOR, *674-675*
Tambores, del dios de los truenos Raijin, 69
Tara, verde, entronado, 646,*649*
Tauro, signo zodiacal, como un toro, 310
Tecciztécatl, dios de la Luna mexicano, 184
Tefnet, diosa de la humedad ambiental, 412
TEJEDURÍA/HILADO, *456-459*
Telaraña
matriz de la vida, 220
de Maya, *457*
TELÉFONO, *554-555*
TEMPLO, *616-617*
Tercer ojo, 352
Thulin, Anne, *345*, *423*
Tiempo
cuatro eras cósmicas *(iugás)*, 304
hormiga como unidad de, 226
Kali iugá, época oscura, 100
y calendario, 508-*509*
Tierra, como útero primario, 400
Tigre, como guerrero, rey, yin, 270-*271*
TIJERAS, 528-*529*
Tillberg, Peter, *633*
Tjamalampuwa, *25*
Tlazolteotl, diosa de la inmundicia y de los nacimientos, 428-*429*
Tor
barba, y martillo, 368-*369*
Mjollnir, martillo de, 500-*501*
y roble, 132
TORMENTA, 66-*67*
TORO, 308-*311*
luna como un macho, 30
TORRE, 622-*623*
TORTUGA DE MAR/TORTUGA DE TIERRA, 192-*193*
Tot
en su forma de ibis, pone un huevo cósmico, 14
dios de la luna, 26
sabiduría del Rey Mono, convertido en dios, 262-*263*
Trabajo
abejas obreras, 228
hormigas como símbolo del, 226
Traición de Judas, 746-747
Tramposo
araña como, 220, *223*
conejo como, 288
coyote como, 276
cuervo y grajo como, 248
fuego como, 82
TRANSFORMACIÓN, 778-*779*
TRANSMUTACIÓN, 770-*773*
zorro convirtiéndose en humano, 278, *281*
Traylor, Bill, *317*
Tremorin, Yves, *339*
TREN, *444-445*
Triángulo
invertido, y vulva, *405*
signo de Odín, *746*
Trompa, del elefante, 362
TROMPETA/CUERNO, *668-669*
Trono, montaña como, 108
Véase también Silla/Trono
TRUENO, *68-69*
dios Raijin, 68, *69*
Tumba. *Véase* Entierro
TÚNEL, *628-629*
Turner, J.M.W., *67*

Uccello, *705*
Ueda, Kako, *397*
Ultravioleta, polo espiritual del espectro, 654
UNICORNIO, *696-697*
UNIÓN SEXUAL, *414-415*
de la tierra y el cielo, 400
del Sol y la Luna, *417*
eclipse como, 32
y arado, 502
UNO, *710-711*
Uña. *Véase* Garra/Uña
Uroborus, dragón como, 704
Utagawa, Kuniyoshi, *553*
ÚTERO, *400-401*
cero como, 708-*709*
horno como, 582-*583*
Iglesia engendrada a partir de, 734
sanctasanctórum o cámara uterina, y falo, 407
símbolo del espacioso vacío, 686
Utnapishtim, y una inundación cósmica, 50

VACA, 304-*307*
diosa vaca, Hathor, *373*
vacas y la leche de la diosa Usas, 88
VALLE, *110-111*
VAMPIRO, *700-701*
Van Eyck, Jan, *323*
Van Gogh, Vincent, *20*, *135*, *141*, 599, *635*, *645*, *647*
Van Huysum, Jan, *173*, *184-185*
Vehículo
ataúd como, 756
cuerpo como, 758
Vela. *Véase* Lámpara/Vela
Vellocino de oro, 322
VELO, 530-*531*
Vendaje de los pies, y azucena, 156
VENENO, *740-741*
en el aguijón del escorpión, 218
Siva traga el veneno de la muerte, 376
y mandrágora, 180
y setas, 178
VENTANA, *564-565*
Venus, planeta, Quetzalcóatl como, 688
VERDE, *646-649*
Verdezuela, y sus trenzas doradas, 348
Vermeer, Jan, *537*
Vía Láctea
y azucena, 156
y vaca, 304, *307*
«Viaje de los sueños» del canguro rojo, 282
Viaje marítimo nocturno del Sol, 450-*451*
en el vientre de la ballena, 204
héroe que pierde todo el pelo, 350
VID, *174-175*
VIENTO, *60-61*
fertilizador, Quetzalcóatl, dios del, 688
Vino. *Véase* Vid/Vino
Virgen María
acunando al Niño, *601*
Anunciación, *157*
como diosa hilandera, *459*
embarazada, *401*
y el Niño Jesús con una corona de espinas, *539*
y la rosa, *165*
Visión. *Véase* Ojo
Visnú
como el universo, *377*
como la tortuga que sostiene el universo, *193*
creando el universo, 16-*17*
Von Wright, Ferdinand, *245*
VULVA, *404-405*
caparazón como, 213-*214*
Dakini, desnuda, 686-*687*
divina, y orejas, *360*
y herida, 734-*735*
y pendiente, 544-*545*

Warhol, Andy, *363*, *443*, *525*, *555*
Weston, Edward, *782*
Whistler, James Abbott McNeill, *123*

Xólotl, perro guía del inframundo, México, 298

YAKSHI, *144-145*
Yan-Hui, *Haichan 189*
Yaveh, como pilar de nubes, 624
Yggdrasil, 130
Odín colgándose de, *746*
Yoguini, montada sobre una lechuza, *255*
Yoni, adoración del, 404-*405*
Yoshitoshi, *281*

Zapotecas, señor de la muerte de los, *335*
Zeus (Júpiter)
adoptando la forma de una serpiente, *195*
amamantado por la cabra Amaltea, 318
como toro, y Europa, *311*
dando origen a Dioniso, *420*
e Ío, *59*
y el roble, 132
Zokosky, Peter, *306*
Zongdao, Huang, *462*
Zotz, cegador demonio murciélago de los mayas, 294-*295*

Créditos

Créditos de las imágenes

AR = Art Resource, Nueva York
ARS = Artist Rights Society
BAL = Bridgeman Art library
Los nombres de las instituciones que han proporcionado las imágenes están en negrita.

© The Estate of the artist licensed by Aboriginal Artists Agency 2009. The Holmes à Court Collection: 41; **AKG-images, Londres/Museum der bildenden Künste, Leipzig:** 184-185; **Alamy:** Ancient Art and Architecture: 417:2/Classic Image: 119:2/Elvele Images Ltd.: 257:2/Interfoto: 776:2/© Susan Liebold: 547/ David Lyons: 105/Mary Evans Picture Library: 75/© Wonderlandstock: 225:1; **AlaskaStock.com/**© 2009 Bill Watkins: 273:2/© 2008 Mark Newman: 661:2; **Alinari Archives:** 157:2, 420; **Allard Pierson Museum:** 177; **American Museum of Natural History Library:** 475:2/Fotografía: Bobby Hansson: 233:3/Fotografías: Stephen S. Myers: 209:2, 549:3, 789:2; **Anatomisches Institut der Universität Basel:** 401:2; **© Ancient Art & Architecture Collection Ltd:** Ronald Sheridan: 349; Andreas von Einsiedel **© Dorling Kindersley:** 785:1; **Anglo-Australian Observatory/**David Malin Images: 718; **ARAS:** 325, 549:2; **Archaeological Museum, Varna, Bulgaria:** 755:1; **Archaeological Survey of India:** 405:3; **ARDEA:** © Jean-Paul Ferrero: 283:2/ © M. Watson: 315:3/© Alan Weaving: 775; **© Karen Arm:** 727; **The Art Archive:** 473:1/Archaeological Museum Sparta/Gianni Dagli Orti: 533/MGM/THE KOBAL COLLECTION: 703:3/Museo del Templo Mayor, México/Gianni Dagli Orti: 212, 767:2/Victoria and Albert Museum/Sally Chappell: 377:1/Gianni Dagli Orti: 297:1, 721; **Fotografías: © The Art Institute of Chicago:** 26-27, 46-47, 53:1, 365, 529, 545:2, 625:2, 627; **Art Resource, Nueva York:** 497:3, 599:1, 645:1, 705:2/Adoc-photos: 35/Alinari: 579/Bridgeman-Giraudon: 63, 129, 506:2/Bridgeman-GiraudonARS/SABAM, Bruselas: 724/© DeA Picture Library: 509:2/Werner Forman: 17:2, 139:1, 149, 194, 243:2, 273:3, 275:2, 275:3, 307, 373:2, 415:2, 567:3, 723, 739/© 2009 C. Herscovici, Londres/ARS: 535/© Gilles Mermet: 203:3/The Newark Museum: 525:2/Nimatallah: 157:1, 549:1/The Pierpont Morgan Library: 599:2, 748/The Philadelphia Museum of Art: 399:1, 577:1/Tate, Londres: 67:1, 753:3/© 2009 Estate of Pablo Picasso/ARS: 357:1/John Bigelow Taylor: 259/Vanni: 275:1/© 2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS: 443, 555, 525:1; **Arthur M. Sackler Foundation, Nueva York:** 421; **Ashmolean Museum, University of Oxford:** 413:2; **Asia Society, Nueva York:** 379:2; **© Asian Art Museum of San Francisco:** 687; **Ron Austing Wildelife Photography:** 645:2; **Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Bildarchiv:** 51:1, 73:1; **© 2009** The Estate of Francis Bacon/ARS/DACS, Londres: 299, Scala/AR/655:1; **Fotografías: © 1985 Dirk Bakker:** 3, 222:4, 383, 685:1, 736; **Cortesía de Fabrice Balossini:** 720; **© 2009 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust/Colección del Museo Dolores Olmedo, México:** 390; **Fotografía: Ina Bandy:** 531:1; **Cortesía de Tassos Bareiss:** 557; **The Walter & Molly Bareiss Collection of African Art:** 263:1, 489:2, 587:2; **© Bayerische Staatsbibliothek:** 682; **Carol Beckwith/Angela Fisher/Photokunst:** 757:1; **Fotografía: Dawood Bey; Cortesía de Tilton Gallery, Nueva York:** 80; **Bible Lands Museum Jerusalem:** 352; **Biblioteca Apostolica Vaticana:** 29, 109:2, 165, 397:3, 427:2, 429:1, 453; **Biblioteca Nazionale, Florencia:** 131:3; **© Bibliothèque de l'Arsenal:** 207, 245:2, 513:2, 729, 741:1, 743:2, 765:1; **Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/AR:** 157:3, 167, 195, 230, 261:3, 327, 407, 459:3, 759:2, 773/© 2009ARS/SIAE, Roma: 585/© 2009 ARS/VG Bild-Kunst, Bonn: 203:1/ **© 2009** Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko/ ARS: 640; **Hans von Boxel:** 28; **Fotografía: Reiko Mochinaga Brandon:** 517:3; **Bridgeman Art Library:** © Ashmolean Museum: 255:2/Egyptian National Museum: 353/Fitzwilliam Museum, RU: 553:3/Giraudon: 237:2/The Illustrated London News Picture Lib., RU: 451:2/© Isabella Stewart Gardner Museum: 123/ Musée de l'Orangerie, Francia/Peter Willi/© 2009ARS/ ADAGP, París: 639/Museum of Fine Arts, Boston: 465, 495:3, 785:2/National Gallery, RU: 286, 375:2/National Gallery of Art, EE.UU.: 537/Colección Thyssen-Bornemisza, España: 539:1/Victoria & Albert Museum, RU: 471:2/Worcester Art Museum: 49/Yale Center for British Art:187/Colección particular/ Fotografía: © Heini Schneebeli: 271:4/Colección particular/ © Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma/ © 2009ARS/SIAE, Roma: 631; **© British Library Board:** 59:2, 163:2, 227:1, 464, 515:2, 605:3, 659:2, 769:5, 779:1; **© The British Museum:** 15:3, 43, 228, 271:3, 371:1, 451:1, 482, 495:2, 517:1, 519:2, 693:2/ AR: 87:2, 231, 233:1, 237:1, 301, 357:2, 373:1, 433, 475:3, 497:2, 527:2, 675:2, 747, 753:1/BAL: 85;

Brooklyn Museum: 61, 161, 191:1, 205:2; Fotografía: Emil Brunner: 117:2; © Buffalo Museum of Science: 342; Burton Historical Collection, Detroit Public Library: 751:1; Anthropology Museum, Department of Anthropology, California State University, Sacramento: 759:3; © Canadian Museum of Civilization: 355, 527:3; Colección perteneciente a Ben Case y su esposa: 517:2; © Catherine Chalmers: 225:2; © Trustees of the Chester Beatty Library, Irlanda: 131:4; © Templo Chion-ji, Kyoto-Important Cultural Property: 189; © Museo Choijin-Lama, Mongolia: 641; Cleveland Museum of Art: 541; Collection Center for Creative Photography © 1981: 782; CORBIS: © Alinari Archives: 133:2/© Ansel Adams Publishing Rights Trust: 133:1/© Asian Art & Archaeology, Inc.: 95/© Bettmann: 395, 753:2/© Tim Davis: 265:2/© First Light: 89/© Mimmo Jodice: 609:1/© Francis G. Mayer: 135/© Robert Harding World Imagery: 15:2/© Galen Rowell, 201:2/© Kevin Schafer: 559:3/© Keren Su: 437:1/© Chase Swift: 268/© Dennis Wilson: 56; CORBIS SYGMA/© Adjani Eric/© 2009 ARS/ADAGP: 593; Art © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA: 249; Custom Medical Stock Photo/J. G. Delly: 79:2; Collection of Découvertes Gallimard: 673:3; © J.M. Kenoyer, Departamento de Arqueología y Museos, Gobierno de Pakistán: 308; Fotografía: © Dia Art Foundation. Fotografía: John Cliett: 71:1; S.H.-Diaf: 148; Cortesía Galerie Bernard Dulon, París/Sothebys: 106:3; Fotografía: Ben Edwards, 293; Egyptian Museum: 363:2 /Giraudon/BAL: 201:1; Eranos Archives: 51:2; © The Field Museum: 387; Giovanni Amoretti: 389:2; Collections of The Henry Ford: 469:1; Ministerio de Cultura y Comunicaciones francés: 255:1, 273:1/Fotografía: Jean Clottes: 313; © Frobenius-Institut, Fráncfort del Meno: 463; © Phyllis Galembo: 717:1; © Christopher Gallo: 657; Collection of Marc L. Ginzberg, fotografía: Lynton Gardiner: 458, 569; Museo Geológico de China: 460; © 2009 Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe/AR/ARS: 59:1, 81; © Museo de la Historia de la Medicina alemán, Ingolstadt: 371:2; Getty Images: AFP: 509:1/DEA-C. BEVILACQUA: 115:1/DEA-S. VANNINI: 337:2/Elliot Elisofon: 145/Hulton Archive: 701:1/Neil Emmerson: 642/Courtney Milne: 507/VCL-Chris Ryan: 481:2/Jochem D. Wijnands: 531:3; © Gitter-Yalen Foundation: 91:2; Fotografía: John Gollings: 267; The Granger Collection: 261:2; Roger Guillemot: 485; Museo Nacional de Gyeongju, República de Corea: 673:1; Fotografía: Joya Hairs: 295:3; © Hara Museum, Japón: 42-43; © Newton y Helen Mayer Harrison. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts: 141:3; Harvard Art Museum, Arthur M. Sackler Museum: Fotografía: Imaging Department/© President and Fellows of Harvard College: 147/Fotografía: Katya Kallsen: 595:1; Hatje Cantz Verlag: 581:2; © Konstantino Hatzisarros: 447; Museo de Henan, China: 673:2; Hishhorn Museum & Sculpture Garden. Fotografía: Rafael Lobato: 419:1; The Historical Museum, Estocolmo: 746; © David Hockney/Photo Credit: Tate London/AR: 607:2; Fotografías: © Michael Holford: 289:1, 513:3; © Gayle Homer: 575:2; Honolulu Academy of Arts: 79:1, 110-111; © Stephen P. Huyler: 565:3, 650, 711; © Idemitsu Museum of Arts: 191:2; The Image Works: © Photo12: 17:1/Charles Walker/Topfoto: 233:2, 354; © Betsy Imershein, 1993: 487:2; Museo Indio, Calcuta/Giraudon/BAL: 266; Museo Nacional de Antropología, México: 67:2, 214 /photo credit. M. Zabe: 457/Cortesía de Kodansha International Ltd.: 337:1; © International Bee Research Association, www.ibra.org.uk: 229; © Basia Irland: 357:3; archivo fotográfico de Enrico Isacco: Colección Bharat Kala Bhavan: 159/ Colección Karl y Meherai Khandalavala: 92/Colección particular: 665; Fotografías: © The Israel Museum: 405:2, 587:1; Fotografía: Robin Jaqua: 73:3; Art © Jasper Johns/VAGA/Jasper Johns Studios: 709; Cortesía del artista. Fotografías: Lisa Kahane: 125, 653; Kantonsbibliothek (Vadiana), St. Gallen: 609:2; Keresztény Múzeum, Esztergom/Fotografía: Attila Mudrák: 697:1; © Justin Kerr, 2000: 113:2, 193:3, 394; © The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction: 413:1; Collection of Adam Klyse: 397:1; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/© Lukas/© 2009 C. Herscovici, Londres/ARS: 31; Fotografía: © Bob Krist: 759:1; © Ellen Krüger: 643; Ravi Kumar, Nueva Delhi: 707; © Kunsthaus Zürich: © 2009 C. Herscovici, Londres/ARS: 169; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Fotografía: Walter Klein, Düsseldorf © 2009/ARS/SIAE, Roma: 623:1; © B. Kupferman: 241:5; © Sandra Davis Lakeman: 567:1; Fotografía: © Lucinda Lambton: 603:2, 603:3; Fotografía: Dan Landiss: 575:1; Erich Lessing/AR: 20, 24, 53:2, 59:3, 71:2, 87:1, 99:1, 171, 175:2, 196:4, 253, 263:3, 297:2, 359, 367, 435, 445, 459:4, 478, 479, 487:1, 499:2, 503:2, 511, 527:1, 553:2, 563:2, 567:2, 571, 581:1, 590, 605:1, 607:1, 609:3, 623:3, 652, 655:2, 666, 669:3, 671, 689, 699, 703:1, 703:2, 731, 745, 761, 763/© 2009 ARS/ADAGP, París: 605:2, 651/© 2009 The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group/ARS: 701:2; © Estate of Roy Lichtenstein: 385, 499:1, 743:1; Jürgen Liepe: 340, 422, 473:2, 587:3, 592; Cortesía de Linden-Museum, Alemania: 779:2; Fotografía: Birgid Löffler-Dreyer: 596; Los Angeles County Museum of Art: 298:3, 595:2, 772:3; Louis Armstrong House Museum: 669:1; © 1999 Watakame's Journey, de Hallie N. Love y Bonnie Larson: 51:3; Fotografías: © Araldo De Luca: 199, 369:3; Cortesía del artista y Galleri Charlotte Lund, Estocolmo: 345:2/Fotografía: LarsErik Tobiasson: 423; Magnum Photos: Bruno Barbey: 403:3, Hiroji Kubota: 107; © 2009 Brice Marden/ARS/Cortesía Matthew Marks Gallery, Nueva York: 663; Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg/Fotografía: K. Oehrlein: 737; Mary and Jackson Burke Foundation/Fotografía:

Bruce Schwarz: 73:2; © Matenadaran Museum, Armenia: 211:1; Gemeinnützige Stiftung/Leonard von Matt, CH-Buochs: 309; Cortesía del artista y de Lehmann Maupin Gallery: 559:1; Fotografía: Jean Mazenod/Citadelles & Mazenod: 523; Image © The Metropolitan Museum of Art: 25:3, 57, 113:3, 211:2, 239, 246, 277, 295:1, 320, 323:2, 329:2, 391, 408, 434, 462, 473:3, 477, 617, 621, 681/Fotografía: Otto Nelson: 326/AR/MET: 39, 154, 175:3, 247, 263:2, 312, 437:2, 619, 697:2, 735, 777/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 155:2/Cortesía del Oakland Museum of California/AR: 454 /© 2009 Michal Rovner/ARS: 487:3/ BAL: 481:1, 591; © HelmutMiddendorf/Germanisches National Museum: 449; © 2004 Elizabeth J. Milleker: 176; © Courtney Milne: 215; Ministero peri Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Archeologica Etruria Meridionale: 691; Minneapolis Institute of Arts/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 615:2; Moderna Museet, Estocolmo: 119:3/© Peter Tillberg/ © 2009 ARS/BUS: 633; Colección Ajit Mookerjee: 23; Reproducción con el permiso de la Henry Moore Foundation: 467:2; © Museo de Moravia, República Checa: 542; George Mung, familia Mung, y Warnum Art Centre: 401:3; © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève: 425:2; © 2009 Musée du Louvre/Thierry Ollivier: 360:3; © 2006 Musee du quai Branly. Fotografía: Patrick Gries/Valerie Torre/Scala: 791:1; Musei Cibici di Palazzo Farnese, Italia/Fotografía: Musei Civici di Palazzo Farnese: 399:3; Museo Egizio di Torino, Italia: 603:1; Museum Ludwig, Colonia/ Fotografías: Rheinisches Bildarchiv, Colonia: 667, 717:2; Museum of Contemporary Art, Chicago/© 2009 Bruce Nauman/ARS: 425:1; The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles/© Kiki Smith/PaceWildenstein, Nueva York: 411:1; © 2010 Museum of Fine Arts, Boston: 471:1, 493:2, 497:1, 705:1; Museo de Historia de la Medicina, Suecia/Fotografía: Lennart Hansson: 570:3; Digital Image © The Museum of Modern Art/SCALA/AR/213, 635:1, 661:1, 677/© 2009 Man Ray Trust/ARS/ADAGP, París: 377:2 /© 2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS: 363:3 Cortesía del Oakland Museum of California/ SCALA/AR: 382; Museo Nacional de Antigüedades, Estocolmo: 501; © Museum of Turkish and Islamic Arts: 335:2; Museum Rietberg, Zúrich: Fotografía: Peter Schälchli: 160:3/Donación de Eduard von der Heydt. Fotografía: Rainer Wolfsberger: 179; © Museo de Historia Cultural/Universidad de Oslo: 451:3, 493:1, 506:3; Susan Bergholz Literary Services, Nueva York y Lamy (Nuevo México)/© 1989 de Peter Nabokov: 570:2; Museo Nacional de Arqueología, Atenas/© Ministerio de Cultura de Grecia/Archaeological Receipts Fund: 235:3, 419:2, 521, 551:2; National Board of Antiquities, Helsinki: 489:1; the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington: 317:1, 741:2/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ ARS: 455:2; National Gallery of Victoria, Melbourne: 442, 693:1; National Geographic Image Collection, Victor R. Boswell, Jr.: 361/O. Louis Mazzatenta: 243:1/ Flip Nicklin: 205:1/Ted Spiegel: 755:3; National Museum of Australia: © The Ngarinyin clan estate Biyarrngongo of the artist Charlie Allungoy (Numbulmoore): 791:2; Museo Nacional de Bosnia Herzegovina: 115:2; Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden: 221:2; © Museo Nacional de Bellas Artes, Estocolmo: 467:3/ Fotografía. Erik Cornelius: 531:2/Fotografía: Bodil Karlsson: 577:2/Fotografías: Rickard Karlsson: 84, 119:1, 173:2, 245:1 559:2, 589/Fotografía: Hans Thorwid: 491:2; Museo Nacional de Islandia: 369:1; National Museum of Ireland: 343; Colección del Museo Nacional de Corea: 257:1; © The Trustees of the National Museums of Scotland: 106:2; Museo del Palacio Nacional, Taiwán: 173:1, 329:1; © 2009 Bruce Nauman/ARS: 379:1; © Juan Negrin: 767:1; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City/Fotografía: Mel McLean: 281; Préstamo de la Museum of New Mexico Foundation al New Mexico Museum of Art/ © 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 117:1; © Ninna-ji, Kioto/Museo Nacional de Kioto: 261:1; Jacqueline O'Brien: 695; © Georg Oddner: 441; Office of Cultural Relics Publishing House, Pekín: 491:1; © 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 45; Ordrupgaard, Copenhague/Fotografía: Pernille Klemp: 565:1; Osterreichische Nationalbibliothek, Austria/Alinari/BAL: 181; Cortesía del artista/P.P.O.W Gallery, Nueva York. Fotografías: Christopher Gallo: 19, 83; © Ann & Bury Peerless Picture Library: 193:2; © Heng Peng: 292; Cortesía de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts: 280; Peter Arnold, Inc/© John Paul Kay: 505; Philadelphia Museum of Art: 141:1; Colección particular. Fotografía: Beth Philips: 221:1; Photo Researchers, Inc./Georg Gerster: 93/Agence Nature: 303:3; Photofest, Inc./Walt Disney: 170; Photos12.com/Jean Guichard: 91:1, 411:3; Colección particular: 65, 348, 476, 561, 685:2, 725, 733, 769:4/S.F.: 565:2; Ram Gopal Collection, Londres: 439; Colección particular, S.F./Fotografía: Ian Reeves: 615:3; Regierungspräsidium Stuttgart, Ref. 115 Feuchtbodenarchäologie, H. Schlichtherle, Fischersteig 9, 78343 Gaienhofen-Hemmenhofen: 389:1; Réunion des Musées Nationaux/AR: 155:3, 219:1, 223, 241:3, 287, 415:1, 483, 543, 613, 615:1, 659:3, 680, 683:5/© 2009 Estate of Pablo Picasso/ARS: 302, 321/CNAC/MNAM/© 2009 Estate of Ad Reinhardt/ ARS: 659:1; Reuters/Kamal Kishore: 291/Amit Dave: 611:3; © RHS, Lindley Library: 163:1; Collection RMCA Tervuren/Fotografía: R. Asselberghs: 675:1; Robert Harding World Imagery/JHC Wilson: 597:3; Rock Art Research Institute, Wits University: 771; Roemer-und Pelizaeus-Museum, Alemania: 392, 399:2; Templo Rokuhara Mitsu-ji, Kioto/Fotografía: © Mitsuharu Asanuma: 366; Cortesía de Dana Roman/ Fotografía: Marc Binninger/© 2009 ARS/ADAGP: 411:2; © Römisch-Germanischs Zentralmuseum: 583;

© Ami Ronnberg/Fotografía: Christopher Gallo: 539:2; Fotografía: Ami Ronnberg: 33:2, 295:2, 597:2; © Cortesía de Craig San Roque: 345:1; The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II: 425:3; Collection of Shelley and Donald Rubin, www.himalayanart.org: 649; Rubin Museum of Art: 713; Saint Louis Art Museum/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 783; Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg: 772:2; The San Antonio Museum of Art. Fotografía: Peggy Tenison: 255:3; San Diego Museum of Art: 203:2/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 719; San Francisco Museum of Modern Art: 461; © Sarl la Crypte, Francia: 715:1; Scala/AR: 151, 153, 175:1, 209:1, 243:3, 318, 319, 323:1, 323:3, 335:1, 341, 346, 347, 351:1, 369:2, 384, 427:1, 513:1, 519:1, 563:1, 625:1, 635:2, 648, 669:2, 683:4, 751:2/Scala/Ministero peri Beni e le Attività culturali: 311; Seattle Art Museum: 250-251/ Encontrada en 1982 en Xindu Sanhexiang Majjiashan, Xindu County Bureau of Cultural Relics/Fotografía: Paul Macapia: 675:3; Fuji-san Hongu Sengen Taisha, Japón: 109:1; © Hiroshi Senju, cortesía del templo Daitoku-ji, Japón: 76-77; © Shelburne Museum, Vermont: 573; Sirot-Angel Collection: 475:1; Skira, Milán: 160:2; © Kiki Smith/Cortesía de Pace-Wildenstein, Nueva York: 403:2; Cortesía de Marston Smith: 697:3; Smithsonian Institution: Art and History Collection, en préstamo a la Arthur M. Sackler Gallery: 235:2/National Museum of the American Indian: 152, 298:4, 363:1, 715:2, National Museum of African Art/Fotografía: Franko Khoury: 525:3/Department of Anthropology: 303:4/Fotografía: D. E. Hurlbert: 520; South Australian Museum, Adelaida: 25:4, 283:1; Spencer Museum of Art: 789:1; Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz-Handschriftenabteilung: 329:3, 467:1, 637:2; Stadtbibliothek Mainz. Fotografía: Arno Garrels, Berlín: 143; © Saul and Marsha Stanoff Collection: 289:2; Museo Estatal del Hermitage: 97; Stiftung Weimarer Klassik, Weimar: 637:1; Fotografía: Allan Stone Gallery, Nueva York: 265:1; © Hiroshi Sugimoto: 101; Sun Tree Publishing: 556, 611:1, 705:3; Cortesía del artista/ Colección de Charles Taylor: 37; Fotografía: Eberhard Thiem: 380; Tips Images/Guido Rossi: 193:1; Museo Nacional de Tokio/TNM Image Archives: 69, 137; © Topic Photo Agency/age fotostock: 629; Cortesía de Michael Tracy, Texas/Fotografía: Christopher Gallo: 393; Yves Trémorin/la mère/1985-adagp: 339:1; Cortesía de Lyle Tuttle: 222:3; U.S. Fish and Wildlife Service: 279; U.S. Library of Congress, Prints & Photographs Division, Edward S. Curtis Collection: 315:4, 722; © Universität Heidelberg: 757:2; Universitätsbibliothek Mannheim. Fotografías: Arno Garrels, Berlín: 103, 241:4; The Stanley Collection, University of Iowa Museum of Art: 515:1; © Universidad de Tubinga: Fotografía. H. Jensen: 238/Fotografía: J. Liptàk: 409; Van Gogh Museum Amsterdam: 647/Giraudon/ BAL: 141:2; © Fotografías: Jean Vertut: 113:1, 381; Victoria and Albert Museum: 38, 139:2, 305, 431:1, 755:2; Vitlycke Museum, Suecia: 503:1; Wadsworth Atheneum Museum of Art/© 2009 Georgia O'Keeffe Museum/ARS: 128, 217; Fotografía: © Brooks Walker: 762; impresa con el permiso de International Creative Management, Inc./ © Marina Warner, 1994: 429:2; Wheelwright Museum of the American Indian, Santa Fe; Fotografías: Addison Doty: 64, 99:2; © Patrick Wiggins: 33:1; De Without Sanctuary Collection: 749; www.worldreligions.co.uk/ G. B. Mukherji: 227:2; © Yale Center for British Art: 235:1; © Museo Provincial de Yunnan, China: 553:1; Zefa Pictures: 339:2, 545:1; The Zimmerman Family Collection/ Fotografías: © John Bigelow Taylor: 360:2; © Peter Zokosky: 306

Queremos expresar nuestro agradecimiento hacia todos aquellos que nos han proporcionado imágenes para *El libro de los símbolos*. Se puede encontrar información más completa sobre los derechos en nuestra web: www.aras.org. A pesar de nuestros esfuerzos, no hemos podido comprobar todos los copyright, por lo que cualquier información adicional será bienvenida.

Créditos de los poemas

ANÓNIMO: De *A Haiku Menagerie,* de Stephen Addiss con Fumiko y Akira Yamamoto, © 1992 Stephen Addiss. Shambhala Publications Inc. www.shambhala.com. APPLEWHITE, JAMES: *River Writing.* © 1988 Princeton University Press. AUDEN, W.H.: © 1976, 1991, The Estate of W.H. Auden. BARCLAY, LILIAN, E.: «The Coyote: Animal and Folk Character». *Coyote Wisdom,* J. Frank Dobie, Mody C. Boatright, Harry H. Ransom (eds.). Publications of the Texas Folklore Society, n.° XIV. Dallas: SMU Press, 1938, 58. BUSON/ ADDIS: De *A Haiku Menagerie,* de Stephen Addiss con Fumiko y Akira Yamamoto, © 1992 Stephen Addiss. Shambhala Publications Inc. CATALINA DE SIENA/LADINSKY: «Consecrated», de Catalina de Siena, de la antología de Penguin: *Love Poems from God,* © 2002 Daniel Ladinsky (trad. ing.), publicado con su permiso. DANIELS, ANA: De *Bali: Behind the Mask,* Random House, 1981. DICKINSON, EMILY: Trustees of Amherst College de *The Poems of Emily Dickinson,* Thomas H. Johnson (ed.), Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, Copyright © 1951, 1955, 1979, 1983 de President and Fellows of Harvard College. ELLIOT, T. S.: Extracto de «The Waste Land: Burial of the Dead» y «Ash Wednesday», de *Collected Poems* 1909-1962 / Extracto de «East Coker», *Four Quartets.* Reimpreso con el permiso de Faber & Faber, Ltd. FIELD, EDWARD: «Magic Words», traducido/ adaptado del inuit por Edward Field, en *Poetry in*

Motion: 100 Poems from the Subways and Buses, W.W. Norton & Company. © Edward Field. **FRANKLIN, ARETHA:** *Spirit in the Dark,* escrita por Aretha Franklin, con el permiso de impresión de Springtime Publishing, Michigan, LLC. **FROST, ROBERT:** Extracto de «Putting in the Seed», *The Poetry of Robert Frost,* editado por Edward Connery Lathem. © 1916, 1969 de Henry Holt and Company. © 1944 Robert Frost. **HERBERT, ZBIGNIEW:** Extracto de «Forest», de *Hermes, Dog and Star.* © 2007 The Estate of Zbigniew Herbert. Todos los derechos reservados. / Extracto de «Song», de *Epilogue to a Storm.* © 2007 The Estate of Zbigniew Herbert. Todos los derechos reservados. **ISSA:** Haiku de Issa [«Mosquito at my ear...»] de *The Essential Haiku:Versions of Basho, Buson & Issa,* editado y prologado por Robert Hass. © 1994 Robert Hass (todas las traducciones). HarperCollins Publishers. **ISSA/ADDIS:** De *A Haiku Menagerie,* de Stephen Addiss con Fumiko y Akira Yamamoto, © 1992 Stephen Addiss. Shambhala Publications Inc. **JEFFERS, ROBINSON:** *The Collected Poetry of Robinson Jeffers,* Tim Hunt (ed.), vol. 2, 1928-1938. © 1938, editado en 1966 por Donnan y Garth Jeffers, © Jeffers Literary Properties. **KUNITZ, STANLEY:** Con el permiso de The Estate of Stanley Kunitz y sus agentes, Darhansoff, Verill, Feldman Literary Agents. **LORCA, FEDERICO G.:** © Herederos de Federico García Lorca. **MARTINSON/BLY:** *Friends, You Drank Some Darkness: Three Swedish Poets,* trad. por Robert Bly, Beacon Press, 1975. © 1975 Robert Bly. **MERWIN, W. S.:** Extracto de «Rain light», de *The Shadow of Sirius.* © W. S. Merwin, 2008, 2009. Todos los derechos reservados. **OLSON, CHARLES:** «These Days», de *The Collected Poems of Charles Olson, Excluding the Maximus Poems,* © 1997. University of California Press. **PAZ, OCTAVIO:** «Entre lo que veo y digo...», de Octavio Paz. Reproducido con el permiso de New Directions Corp. En *Collected Poems 1957-1987,* © 1986 Octavio Paz y Eliot Weinberger. **PLATH, SYLVIA:** Extractos de «Elm», «Daddy», y «The Moon and the Yew Tree», en *Ariel: Poems.* © 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966 de Ted Hughes. Reimpreso con el permiso de HarperCollins Publishers y Faber & Faber Ltd. **RILKE/BLY:** Extractos de «You Darkness, That I Come From», *Selected Poems of Rainer Maria Rilke;* trad. de alemán a inglés y comentarios de Robert Bly. © 1981 Robert Bly. HarperCollins Publishers. **RILKE/MITCHELL:** «The First Elegy», Stephen Mitchell (trad.), © 1982 Stephen Mitchell, de *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke.* Random House, Inc. **RUMI/MOYNE & BARKS:** «The Story They Know», John Moyne y Coleman Barks (trads.), en *Say I am You,* Maypop Books. Utilizado conel permiso de Coleman Barks. **RUMI/MAFI & KOLIN:** De *Rumi: Hidden Music,* Harper Collins Publishers Ltd. © 2001 Maryam Mafi y Azima Malita Kolin. **SAIGYO/SUZUKI:** Suzuki, Daisez, T: *Zen and Japanese Culture.* © 1959 Bollingen Foundation, Inc., © 1987 Princeton University Press. **SANDBURG, CARL:** Con el permiso de La Poesía, señor hidalgo. **SZYMBORSKA, WISLAWA:** Extracto de «Conversations with Stone», *View with A Grain of Sand,* © 1993. Trad. ing. de Stanislaw Baranczak Ciare Cavanagh, © 1995 Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. **TAGORE, RABINDRANATH:** «Poem #83», *Gitanjali: Song Offerings.* Brandon Books. **TAKAMASA:** De *A Haiku Menagerie,* de Stephen Addiss con Fumiko y Akira Yamamoto, © 1992 Stephen Addiss. Shambhala Publications Inc. **THOMAS, DYLAN:** De *The Poems of Dylan Thomas,* © 1967 The Trustees for the Copyrights of Dylan Thomas. New Directions Publishing Corp. **YAKAMOCHI/REXROTH:** De *One Hundred Poems from the Japanese,* © 1955 New Directions Publishing Corp. **ZAGAJEWSKI, ADAM:** Extracto de «The Bells», *Without End: New and Selected Poems.* © 2002 Adam Zagajewski. © de la trad. Farrar, Straus y Giroux, LLC y Faber and Faber, Ltd. **ZENJI, KEIZAN:** «Through clear waters», Hakuyu Taizan Maezumi y Bernard Glassman (trads.), *The Hazy Moon of Enlightenment,* Wisdom Publications.

DISEÑO Sense/Net, Andy Disl y Birgit Eichwede, Colonia
COORDINACIÓN EDITORIAL Florian Kobler y Kathrin Murr, Colonia
PRODUCCIÓN Stefan Klatte y Daniela Schädlich, Colonia

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS Isabel Saval Pou, Pablo Ripollés Arenas y
Julia Gara Lecuona Allende para LocTeam, Barcelona
ASESORES DE LA EDICIÓN EN ESPAÑOL Juan Carlos Albaladejo Martínez (Psicólogo Clínico,
Analista Junguiano de la SEPA y miembro de la IAAP) y Olivia del Castillo (Presidenta y
Analista Didacta de la SEPA, miembro titular de IGAP y miembro de IAAP)
REDACCIÓN Y MAQUETACIÓN LocTeam, Barcelona

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones
de TASCHEN solicite nuestra revista en
www.taschen.com/magazine
o escríbanos a
TASCHEN, c/Víctor Hugo, 1, 2.°, dcha.
E-28004 Madrid, España
contact-e@taschen.com
Fax: +34 91-360 50 64

Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

Copyright © 2010 Archive for Research in Archetypal Symbolism.
Todos los derechos reservados.

© 2011 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53
D–50672 Köln
www.taschen.com

Printed in China, ISBN 978–3–8365–2573–2

IMAGEN DE LA CUBIERTA Figura recortada en forma de mano de los indios americanos de las tribus del bosque, periodo medio, 200 a. C.-400 d. C. *(véase también p. 383).*

IMÁGENES DE LA CONTRACUBIERTA *(de arriba abajo y de izquierda a derecha)*
Burbuja, rollo colgante japonés del siglo XV de un artista desconocido *(véase también p. 53)*;
Cielo *(véase también p. 56)*; Sol, pintura al temple con oro, c siglo XVIII, India *(véase también p. 23)*;
Rocío, jarrón griego con la representación de Eos, la diosa del alba *(véase también p. 75)*;
Chakras, ordenación de las energías físicas sutiles en los siete *chakras* mayores.
Pintura kangra, c 1820, Himachal Pradesh, India *(véase también p. 781)*;
Transformación, madera, pelo, bramante y pintura, indios nuxálk, c 1865,
Columbia Británica, Canadá *(véase también p. 779).*

IMAGEN DE LA PÁGINA 2 Luna creciente, *El 16 de septiembre,* de René Magritte,
óleo sobre lienzo, 1956, Francia *(véase también p. 31).*









EL LIBRO DE LOS SÍMBOLOS es una cuidada antología de imágenes y artículos que pueden trasformarnos, una guía para interpretar las imágenes simbólicas que resulta esencial para terapeutas, artistas, historiadores del arte, diseñadores y para todos aquellos que exploran la vida interior de las personas.

— JAMES C. HARRIS
Profesor de psiquiatría y ciencias del comportamiento en la Johns Hopkins University



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 978-3-8365-2573-2
9 783836 525732

www.taschen.com