

Universidad Nacional del Nordeste  
Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura

# **Introspección y proceso creativo**

**Producción de un Libro de Artista basado en la alquimia hermética**

Tesina de Investigación en Artes

**Verónica Analía Monyo**

2020



## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>3</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>5</b>
<b>Fundamentación</b> .....	<b>7</b>
<b>Formulación del Problema</b> .....	<b>11</b>
<b>Objetivos e Hipótesis</b> .....	<b>13</b>
<b>Antecedentes</b> .....	<b>15</b>
<b>Marco Teórico</b> .....	<b>17</b>
<b>Metodología</b> .....	<b>19</b>
<b>Capítulo 1: Sobre la Alquimia</b> .....	<b>21</b>
<b>Capítulo 2: La alquimia desde la perspectiva junguiana</b> .....	<b>35</b>
Los símbolos .....	46
Jung: La Gran Obra y el Proceso de Individuación .....	47
Jung: El lenguaje simbólico y el Proceso de Individuación.....	62
La imaginación activa en las expresiones artísticas .....	66
<b>Capítulo 3: Sobre el Libro de Artista</b> .....	<b>71</b>
<b>Capítulo 4: Proceso de producción de la obra</b> .....	<b>85</b>
El círculo .....	87
El cuadrado.....	88
La espiral y la escalera .....	89
Las fases lunares.....	93
El ciervo .....	95
El lobo .....	96
La lechuza .....	98
El lago .....	99
El cisne de dos cabezas .....	100
El ouróboros compuesto por dos pájaros .....	101
<b>Registro fotográfico</b> .....	<b>103</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>119</b>
<b>Anexo</b> .....	<b>125</b>
<b>Bibliografía utilizada y consultada</b> .....	<b>143</b>



## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi gratitud a las personas que aportaron a la realización de esta Tesina.

En primer lugar, un profundo agradecimiento a la Directora de Tesis Prof. Maia Bradford por su paciencia y dedicación, por darme ánimos y apoyarme en esta investigación, por sus enseñanzas.

A todas las autoridades de la Universidad y al personal de esta Facultad donde me he formado.

A mi familia por todo el esfuerzo, el apoyo incondicional y estar siempre presentes.

Y todas las personas que se han involucrado ayudando en la elaboración este trabajo, que me han dado una mano y me acompañaron a atravesar esta etapa, muchas gracias.



## **Introspección y proceso creativo**

### **Producción de un Libro de Artista basado en la alquimia hermética**

Investigación en Artes

#### **Resumen:**

La alquimia ha sido tema de interés tanto para el arte como para la psicología. A lo largo del tiempo, el lenguaje simbólico de los alquimistas ha servido de inspiración para obras de arte, demostrando el interés de algunos artistas por acceder a un tipo de conocimiento místico, capaz de dar luz a los misterios insondables del ser humano.

Del mismo modo, la psicología analítica de Carl Jung nos ha presentado su interés en esta forma de conocimiento antiguo, afirmando que los símbolos son una forma de manifestación del inconsciente, por tanto, los conceptos y símbolos presentes en las ilustraciones de libros alquímicos son manifestaciones de búsquedas introspectivas. Desde esta perspectiva, la alquimia y su búsqueda de la transmutación de la materia, se transforma en una guía que nos permite dialogar con nuestros aspectos más profundos, encontrarnos a nosotros mismos.

Esta investigación en artes propone experimentar las posibilidades que ofrece la alquimia, desde la interpretación de la psicología analítica de Jung, como vía para la autoexploración del artista, y la producción de un libro de artista que refleje el proceso creativo y de exploración introspectiva a partir del diseño de dibujos producidos desde la indagación personal y basados en el lenguaje simbólico de la alquimia.

Palabras claves: Alquimia, Psicoanálisis, Introspección, Dibujo, Libro de artista.

**Alumna - Tesista:** Verónica Analía Monyo.

Dirección: Corrientes (Corrientes). Email: veronicamonyo@gmail.com

**Directora:** Mgter. Maia Bradford.

Profesora Adjunta de la cátedra *Literatura y Cine*, de la carrera Licenciatura en Artes Combinadas – Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE).



## Fundamentación

El poder entendernos nos ayuda a comprender a los demás y así desenvolvemos mejor en nuestro entorno. Es por ello que la autoexploración psicológica no solo es fundamental para el bienestar del individuo sino también para lograr una convivencia armoniosa en su grupo social. Somos una totalidad y formamos parte de una totalidad mayor.

Las vicisitudes que sufre un individuo producen un efecto a escala mayor en su entorno y viceversa, es decir, la desavenencia o armonía que una persona presenta en su interior puede escalar o expandirse hacia afuera, al grupo social básico, su familia, e incluso llegar a un grupo mayor, la sociedad misma. Este efecto que alcanza a la sociedad, vuelve al individuo a través de una especie de retroalimentación, ya que la actitud del grupo repercute en él, afectándolo internamente de forma positiva o negativa. Es por ello que una existencia conflictuada puede impedirnos la integración al entorno en el que vivimos. El no poder ser lo que somos dentro de esta totalidad que es el mundo, puede desencadenar sentimientos destructivos en el individuo.

De acuerdo con Jung (1992):

Lo que las naciones hacen, eso hace el particular, y en tanto lo hace el particular, hácelo también la nación. Sólo el cambio en la actitud del individuo inicia el cambio en la psicología de la nación. Los grandes problemas de la humanidad nunca se resolvieron por leyes generales, sino siempre únicamente por renovación de la actitud del individuo. Si ha habido un tiempo en que la meditación interior fuera de absoluta necesidad y de extrema conveniencia, es, sin duda, en nuestra época actual, preñada de catástrofes. Ahora bien; todo aquel que medite en su fuero interno tocará en las fronteras de lo inconsciente, que es precisamente donde está lo que ante todo hace falta saber (...) La meditación del individuo sobre sí mismo, la conversión del individuo hacia el fondo del ser humano, hacia su propio ser, hacia su destino individual y social, es el principio para la curación de la ceguera que padece la hora presente. (p.5-6)

Ya los conocimientos antiguos, olvidados por el avance de las ciencias, reflejaban este tipo de cuestiones al hablar del vínculo entre lo macrocósmico y lo microcósmico: el hombre, envuelto en la red de relaciones de lo externo, el mundo por fuera de él, la materia y lo que lo compone interiormente, su propio mundo, su alma. La alquimia buscó la integración de los aspectos que nos conforman interiormente y que conforman también al mundo. Este método es la elaboración del *Opus*, la obra alquímica, que consiste en la unificación de elementos opuestos o negados entre sí y que la psicología junguiana interpretó como la confrontación interna del individuo, su parte consciente en diálogo con su inconsciente.

El psicólogo y psiquiatra Carl Jung descubrió en los textos alquímicos la llave para conseguir integrar estas partes, basándose en estos manuscritos, Jung desarrolló un método que consistía en la reflexión, la meditación y la creación artística. Es esta premisa la iniciativa para realizar esta investigación.

Como explica Borgdorff (2010, p.10), “el arte es siempre reflexivo” y es por ello que se transforma en una herramienta propicia para que el individuo pueda alcanzar la integración de sus aspectos internos.

Por su parte López (2006), afirma lo siguiente:

Creatividad es ir más allá de lo que conocemos, llegar a la verdad de las cosas. Relacionar el arte con la verdad y con la originalidad (lo mismo pero modificado) involucra de hecho el conocimiento (conocimiento venido al presente) que cada uno debe hallar a partir de las condiciones de su propia y única vida. La clave para la actividad creativa reside en la autoorganización de los materiales disponibles, esto es, crear con el material de nuestras propias vidas. (p.18)

Teniendo esto en cuenta he decidido trabajar en esta investigación en artes con experiencias personales, con el objetivo de realizar una experimentación artística, utilizando tanto los saberes alquímicos como la interpretación que hace Jung de éstos.

Esta investigación, que tiene por objeto la creación de un libro de artista, apunta, al mismo tiempo y como iniciativa fundante, a la indagación dentro de mí misma, a la reflexión sobre eventos de mi vida personal, para alcanzar la comprensión y la aceptación, y de esa manera lograr, con ayuda del proceso creativo y artístico, el autoconocimiento, el cual me ayudará a lograr una integración más plena en el entorno, sin perder lo que me define como individuo. Las experiencias personales generan conocimientos, el saber conseguido de esta experimentación no solo será útil para mí, podrá servir para que otras personas se descubran.

Siguiendo lo expuesto por León del Río (2009):

Este conflicto entre la consciencia y el inconsciente tiene por lo menos, un comienzo de solución con la consciencialización, de manera que el sujeto empieza a formarse una imagen de su propio ser más acorde con una realidad interior desconocida hasta entonces, en vez de ver sólo lo que creemos que somos. Sería este un acto de autoconocimiento, que reuniría lo que estaba disperso y nunca había sido puesto en relación recíproca. (...) esto se produciría durante la elaboración de la obra y en una etapa posterior en la contemplación de la misma por el espectador, cuya consciencia al igual que la del creador artístico ya no quedaría aprisionada en el mundo del yo, sino que, esta se expandiría a través de símbolos, ritmos,

colores y formas, etc. concordantes con nuestro ser esencial, haciéndonos partícipes de un mundo más amplio, que nos llevaría al autoconocimiento. (p.44)



## **Formulación del problema**

El presente proyecto de investigación explora las posibilidades que ofrece la alquimia en relación con los procesos introspectivos y artísticos, y la producción de un libro de artista como resultado de dicho proceso, compuesto de dibujos realizados desde la indagación personal y la reinterpretación de símbolos alquímicos.

El arte, en ocasiones, ha recurrido a símbolos de la mística para representar aspectos profundos del ser humano y su entorno. La alquimia ha sido fuente inspiradora y el recurso de artistas que buscaban expresar cuestiones de carácter espiritual o búsquedas introspectivas. Esta forma de conocimiento presenta símbolos y conceptos que, desde la perspectiva del psicoanálisis, son manifestaciones de procesos introspectivos, el diálogo entre el yo consciente e inconsciente de un individuo. Estas expresiones, que se construyen y transmiten a través de imágenes, conforman un sistema; los procedimientos de la alquimia son plasmados en libros o códices. En el arte, el libro como objeto, el libro de artista, ha demostrado ser una pieza artística cuya variedad de formas y características permiten transmitir conceptos o ideas.

A raíz de lo expuesto, esta investigación en artes busca experimentar la elaboración de dibujos introspectivos que representen mis procesos íntimos y el desarrollo del crecimiento personal, basándose en la simbología alquímica y utilizando el formato del libro de artista para potenciar la expresión de estos contenidos personales y que puedan ser recibidos e interpretados por otros, a través de la obra.

Desde este planteo surgen las siguientes preguntas de investigación: ¿De qué manera la alquimia puede ser una guía para la introspección? ¿Resulta un proceso de exploración posible para la producción artística? ¿Cómo puede elaborarse un libro de artista utilizando conceptos alquímicos? ¿Qué tipo de simbología utiliza la alquimia y qué relación tiene con la interioridad del individuo? ¿Cómo pueden elaborarse dibujos introspectivos, que representen la autoexploración a través de símbolos alquímicos? ¿Cómo, el formato del libro de artista, puede expresar el contenido transmitido por estos símbolos personales o dibujos introspectivos? ¿Cómo se presentarían estos dibujos en la secuencialidad del libro?



## **Objetivos**

### **General:**

- Elaborar un Libro de Artista que represente, a través del dibujo, el proceso creativo y de exploración introspectiva utilizando como guía la alquimia hermética.

### **Específicos:**

- Analizar la interpretación propuesta por la psicología analítica de Carl G. Jung y Marie-Louise von Franz sobre los conceptos alquímicos opus magnum, unión de los opuestos, etapas de transmutación y su representación simbólica.

- Indagar cómo estos conceptos permiten explorar la interioridad desde una mirada introspectiva y cómo expresarlos a través de dibujos a tinta y acuarela, cuyos diseños se basan en el lenguaje simbólico de la alquimia, teniendo en cuenta su interacción con el formato acordeón del libro de artista.

## **Hipótesis**

La interpretación que realiza el psicoanálisis junguiano sobre el lenguaje simbólico de la alquimia, como imágenes arquetípicas que revelan procesos internos en la persona, brinda una guía y un lenguaje o código con el que es posible crear dibujos propios e introspectivos. Así, a través de la alquimia, el artista se encuentra con los aspectos más íntimos de su ser, aspectos complejos que pueden ser expresados en dibujos-símbolos creados por él mismo y que puede compartir desde las variables que ofrece el formato del libro de artista, que complementa el contenido expresado desde el dibujo con los modos de lectura y manipulación que ofrece.

De este modo, la producción de un libro de artista con dibujos introspectivos, generados a partir de símbolos alquímicos, evidencia que la alquimia es una vía válida para la autoexploración del artista y que las potencialidades del libro de artista pueden ayudar a transmitir los resultados del encuentro consigo mismo.



## Antecedentes

Como antecedentes de producción artística de libros-arte que trabajan sobre el análisis introspectivo del artista, se destacan los libros de artista del español José Oller Navarro, quien hace hincapié en el autoanálisis utilizando diferentes materiales en sus proyectos “El libro como obra plástica” (2011) y “La representación del yo: Creación de un libro de artista como materialización de una búsqueda personal” (2014). Cabe también mencionar el trabajo de investigación y producción de Diana Torres T. y Dora H. Restrepo Zapata, “Reconfigura-dos, creando identidad. La creación plástica de un libro de artista en la reconfiguración de la identidad personal, el autoconcepto y el desarrollo humano” (2017) en Colombia, producción que combina técnicas plásticas y collage de fotos familiares con historias de vida y procesos personales en un libro de artista.

En cuanto al uso de símbolos o conceptos místicos en la obra por parte del artista para expresar su interioridad se encuentra la investigación y propuesta visual en dibujo de José C. Barreto Mattar “Manifestaciones arquetípicas” (2013), realizada en Colombia, sobre la reinterpretación de construcciones simbólicas y arquetípicas como manifestaciones visuales del inconsciente. En relación con lo anterior, resulta importante mencionar también el aporte de los artículos de Roger Ferrer Ventosa y María Belén León del Río. Ventosa, en su artículo “Pensando en imágenes jeroglíficas” (2018), expone que el uso de signos o glifos de carácter sagrado en las obras de artistas contemporáneos transmite un saber ancestral difundido de manera encubierta por fábulas y por mitos. Por su parte, León del Río en “Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung” (2007) presenta el arte como un canalizador para entender al individuo en su esencia. Los símbolos y mitos representados en la obra de arte son contenidos del inconsciente, es la forma en que el artista expresa su interioridad. Para la autora, Jung fue de gran ayuda para poder develar y comprender los misterios que encierran los símbolos en el arte.

Por otro lado, el lenguaje alquímico (símbolos y conceptos) ha sido objeto de estudio tanto en investigaciones como en producciones artísticas. Entre los estudios que establecen la relación del arte con la alquimia encontramos análisis sobre las obras de artistas como El Bosco, William Blake, Víctor Grippo, Joseph Beuys o Anselm Kiefer, dado que a partir de ciertos elementos simbólicos en sus trabajos se pueden encontrar referencias a conceptos alquímicos.

Entre los trabajos artísticos que recurren al conocimiento alquímico destaco el estudio académico y de producción de Jacqueline A. Franco Ronquillo “Transmutia, la búsqueda de la

trascendencia del Yo como Ser” (2012), desarrollado en Ecuador; así como las experiencias artísticas de la española Marina Vargas en su exposición “Las líneas del destino” (2016), que consiste en una indagación del contenido simbólico del tarot y a través de la realización de su propia baraja plantea un medio para la toma de consciencia, un espejo donde la persona se proyecta. Menciono, además, la muestra realizada por el artista argentino Diego Perrotta “Alquimia Salvaje” (2014), en la cual, a través de pinturas, dibujos y esculturas, el artista trabaja los estados del proceso de transmutación alquímica. La producción de Perrotta indaga en la mística de la alquimia a través de formas que se transmutan entre humanas y animales, donde el hombre se reconecta a la naturaleza, su lado primitivo e interior.

Dado que algunos estudios de alquimistas fueron presentados en libros con contenido textual y gráfico y, en algunos casos, tratados alquimistas como el código Splendor Solis del siglo XVI, el contenido es en su totalidad ilustrativo. Es de importancia observar investigaciones que tratan la simbología alquímica en lo que respecta al formato de libro y a la presentación de las imágenes en una secuencia lineal, como la tesis expuesta por Katherine Shaeffer “Etapas de la Transmutación: la Retórica visual de la alquimia en el arte secuencial” (2009) en Florida, Estados Unidos, que examina cómo es presentado el proceso de transmutación alquímica en trabajos artísticos del periodo medieval, en relación a cómo este mismo es presentado en algunas obras de la narrativa gráfica secuencial, encontrando una similitud entre la secuencialidad de las ilustraciones alquímicas y la secuencialidad del cómic.

Considerando lo anterior, es importante señalar la obra Promethea (1999-2005) del guionista Alan Moore y el dibujante J. H. Williams III, también el análisis sobre la misma realizada por Christine Hoff Kraemer y Lawton Winslade “El circo mágico de la mente” (2010). Para Kraemer y Winslade, Alan Moore, a través de una historia fantástica, adentra al lector en un mundo lleno de simbología hermética, cábala, alquimia, tarot y otras doctrinas esotéricas. Estos símbolos son plasmados a través del dibujo en las viñetas y acompañan en la construcción de la composición secuencial y el diagrama de las páginas potenciando el mensaje. El trabajo que realiza Moore combinando la simbología esotérica con los lenguajes del cómic, e incluso llevando al formato más allá de su estructura convencional, al proponer la intervención en el mismo, sirve para comprender cómo la construcción del formato en conjunto con los símbolos puede ayudar a potenciar el contenido que se desea expresar en la obra.

## Marco teórico

Esta investigación consiste en la producción de un libro de artista con dibujos basados en la alquimia hermética, que ilustran un análisis introspectivo sobre mi desarrollo personal. Es preciso, entonces, aclarar los conceptos de *libro de artista*, *dibujos introspectivos* y *alquimia hermética*.

Bibiana Crespo Martín (2010) presenta el libro de artista como una pieza artística visual de características flexibles e imprecisas debido a la variedad de materiales y formas que la pueden constituir, pero en el que siempre debe estar presente una conexión de conceptos o ideas que se expresen a través de la secuencia, la forma, la imagen y/o el texto. En cuanto a la secuencialidad del formato, Graciela Marotta (2010) indica que en la elaboración de un libro de artista “el artista, no construye un discurso lineal con él, sino que lo organiza desde el manipuleo [sic.] que opera sobre las partes de la obra que constituyen el todo”. (p.98).

Por otra parte, la introspección, en relación al término que utilizo en esta investigación “dibujos introspectivos”, es definida por la RAE de la siguiente forma: “Del lat. tardío *introspectio*, -ōnis, y este der. del lat. *introspicĕre* 'mirar adentro'.1. f. Mirada interior que se dirige a los propios actos o estados de ánimo”. Es la inspección interna que un individuo realiza sobre sí mismo, adquiriendo un conocimiento al indagar parte de su inconsciente y observar sus propios procesos mentales. Carl Jung (1993) define el diálogo con el inconsciente como *proceso de individuación*, en el que la persona busca hallar una armonía interna entre su consciente e inconsciente, llegando así a un mejor conocimiento de sí-mismo.

Para Jung, el inconsciente puede presentarse en el sueño o la imaginación a través de imágenes simbólicas o arquetipos, estas imágenes interiores pueden ser plasmadas a través del arte. En el concepto jungniano, la imagen arquetípica es la proyección del inconsciente a niveles conscientes. El *arquetipo* es el nombre con el que Jung designa a las posibilidades de representación de motivos ancestrales tales como el nacimiento, la muerte, Dios, la madre, el sabio, etc. Estos arquetipos tienen una herencia universal y no son perceptibles por sí mismos si no a través de su proyección en imágenes arquetípicas. Las mismas, en un acercamiento a la etapa consciente, se convertirían en imágenes simbólicas. En un nivel individual serían producto de la fantasía y los sueños, pero en un nivel colectivo estos motivos primordiales pasarían a encontrarse en todas las religiones, cuentos, leyendas y mitologías del mundo. Como lo explica Martín (2008):

Las imágenes arquetípicas devienen así imágenes simbólicas, devienen símbolos. (...) Los arquetipos, como factores de movilización y transformación de la psique, generan procesos dinámicos que en su proyección colectiva se materializan en historias y relatos: lo que en las grandes tradiciones culturales y religiosas constituyen los mitos. (p. 22-23).

Por su parte, Bruno Bettelheim (1994), que indica la existencia de material inconsciente en los sueños, fantasías, relatos y mitos, afirma que “estos representan fenómenos psicológicos arquetípicos y sugieren, simbólicamente, la necesidad de alcanzar un estadio superior de identidad, una renovación interna, que se consigue cuando las fuerzas inconscientes personales y raciales [sic.] se hacen válidas para la persona”. (p. 45-46).

Es conocido el papel de la alquimia como pseudociencia predecesora de la química. Sin embargo, Mircea Eliade (1974) explica que, debido al tono místico y religioso de los códices alquímicos, no es correcto querer limitar este conocimiento solo a la búsqueda de imitar el oro en un sentido literal. De modo similar, para Carl Jung (1989) la alquimia no consistía solamente en experimentos químicos, sino que a través de un lenguaje pseudoquímico se expresaban procesos psicológicos. Esta investigación explorará el lenguaje simbólico de la alquimia teniendo en cuenta el estudio que realiza Eliade, pero especialmente tendrá como guía la perspectiva de la psicología analítica de Jung y su discípula, Marie-Louise von Franz.

Jung estudia un aspecto de la alquimia que se centra en cuestiones espirituales o esotéricas denominada comúnmente como Alquimia Hermética o Esotérica. Así, contenidos alquímicos como las etapas de transmutación, el casamiento alquímico, la gran obra y el oro filosofal no serían más que etapas donde el individuo se encuentra a sí mismo, se une a su yo opuesto buscando la trascendencia. Las imágenes presentes en los libros alquímicos son para Jung una proyección del inconsciente del alquimista a través de imágenes arquetípicas, es decir, el alquimista, al explicar y representar mediante símbolos y personajes mitológicos los conceptos alquímicos, nos está relatando de manera inconsciente sus vivencias. La alquimia, desde la mirada de la psicología analítica, se trataría de una especie de registro visual, encuentro entre un yo consciente y un yo inconsciente.

Los conceptos, categorías y premisas aquí expuestos serán ampliados con mayor profundidad en cuatro capítulos. El primer capítulo define el concepto de Alquimia junto a su desarrollo histórico, el segundo capítulo se centra en la alquimia desde la perspectiva junguiana, el tercero describe el Libro de Artista y el cuarto desarrolla el proceso de producción de la obra.

## Metodología

Esta investigación se enmarca dentro de las perspectivas cualitativa e inmanente que presentan las Investigaciones en Artes, en las que el estudio y producción de conocimiento son guiados por la práctica a través de métodos experimentales y hermenéuticos. Morales López (2009) define este tipo de estudios como investigaciones con fines artísticos que son realizados por un único artista o un colectivo con el objetivo de profundizar conocimientos técnico-artísticos a través del proceso creativo, para la realización de una obra de arte.

Sobre la perspectiva inmanente, Borgdorff (2005) explica que se trata de experiencias en las que no existe separación entre objeto y sujeto, siendo el componente principal de la investigación el investigador y la práctica artística que realiza.

Donald Schön habla en este contexto de “reflexión en la acción”, y yo he descrito con anterioridad este acercamiento como la “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (p.10).

Ambos autores proponen que el conocimiento en este tipo de investigaciones es expresado tanto en el proceso creativo como a través del objeto artístico, de este modo se reflejan las exploraciones del creador.

Para abordar los conceptos alquímicos y conocer sus representaciones gráficas se recurrió a los estudios de los autores Raimon Arola Ferrer en *Alquimia y religión: Los símbolos herméticos del siglo XVII* (2008), Titus Burckhardt en *Alquimia* (1976), Luis E. Íñigo Fernández en *Breve historia de la alquimia* (2010) y al libro *Alquimia & Mística* (2016) de Alexander Roob, cuyo contenido visual y conceptual sobre la alquimia me permitió acercarme e indagar el lenguaje simbólico que posee. También se analizó la interpretación psicoanalítica sobre la

alquimia desde el planteamiento de Carl Jung en *Psicología y Alquimia* (1989) y el estudio de Marie Louise Von Franz en *Alquimia, una introducción al simbolismo y la psicología* (1995), esto ayudo a comprender cómo estos contenidos pueden vincularse con la interioridad del individuo y reflejar un proceso de transformación en el crecimiento personal.

Parte central de la metodología consistió en la experimentación con la forma y materiales del libro de artista. Una vez diseñado, procedí a realizar los dibujos. A través de una reflexión o análisis de introspección retrospectiva, que fue registrada en una breve autobiografía, se generaron una serie de imágenes, símbolos propios que expresé desde la técnica del dibujo a tinta y acuarela. También se seleccionaron los símbolos y conceptos alquímicos con los que he percibido mayor afinidad en relación a la autoexploración realizada. Los dibujos fueron diseñados considerando su interacción en el formato Libro de Artista de pliegues acordeón. Como se mencionó anteriormente, el desarrollo de este proceso de producción de la obra de arte, parte constitutiva de la Tesina, es presentado en el capítulo cuatro, dedicado al registro de las exploraciones de contenido, de forma y las ideas estéticas trabajadas para llegar al producto final.

# Capítulo 1

## Sobre la alquimia

Tanto el concepto como el origen de la palabra alquimia contienen misterio. En este capítulo se hará una aproximación a su definición, al contexto histórico donde surge y se desarrolla como práctica protocientífica y religiosa; los conceptos, la filosofía y el simbolismo que presenta a través de las perspectivas de Raimon Arola Ferrer, Titus Burckhardt y Luis E. Íñigo Fernández.

Arola (2008), en sus estudios sobre la alquimia, expone que en la actualidad el término alquimia ha sufrido cambios en su sentido, dando paso a un sustantivo que designa la labor de ignorantes o locos en busca de oro y elixires mágicos. También surge el uso del adjetivo “alquímicamente” como sinónimo de cambio o de una relación, pero entender la alquimia sólo bajo estas definiciones es reducir el corpus de conocimientos técnicos, filosóficos y religiosos que la atraviesa.

Dejando de lado prejuicios, se debe considerar que la alquimia es sobre todo un tipo de conocimiento ligado a un contexto antiguo de la historia, es tanto una práctica como una disciplina filosófica y pese a su desuso frente a las ciencias de nuestro tiempo, ha servido como peldaño evolutivo de varios campos del saber cómo la química y la medicina, a través de las experimentaciones de los alquimistas y la aparente incoherencia que presentan sus textos.

Aún hoy, no se tiene muy en claro en qué consistía la alquimia, se sabe de sus metodologías, procesos, conceptos y lenguaje simbólico, pero aún no hay total claridad acerca de cuál era su objetivo en concreto y esto se debe a que, desde sus inicios, la alquimia ha sido un saber de carácter oculto y sincrético.

Según la etimología, la palabra Alquimia parece proceder del árabe *al-khimiya*, a su vez del griego *khumeia* o *chyma* que significa “soldar”, “unir” o “alear” y quizás también se encuentre su origen en la palabra persa *kimia* “oro”. Con el tiempo la palabra árabe *kimiya*, dio lugar al término química en castellano.

Para Burckhardt (1976) el origen de la palabra proviene del egipcio *keme*, “tierra negra”, una forma de designar al propio país de Egipto. El término también simbolizaba la materia prima con la que trabajan los alquimistas.

Los registros más antiguos que existen sobre la alquimia, escritos griegos y traducciones islámicas, indican a Egipto como el punto de origen, aunque se cree que los conocimientos alquímicos son anteriores a la civilización egipcia.

La poca documentación que se tiene sobre la alquimia en Egipto se debe a que, según el autor, estos saberes constituían un arte sagrado de transmisión oral en un principio y que poco a poco fue registrándose en papiros y manuscritos.

La alquimia en su etapa inicial era un arte sagrado que combinaba técnicas de la metalúrgica con la práctica religiosa del antiguo Egipto, motivo por el cual este conocimiento pertenecía solo a la clase sacerdotal, quizás de allí provenga su carácter iniciático.

Burckhardt (1976) sostiene que los trabajos artesanales del antiguo Egipto poseían un motivo espiritual al igual que la alquimia. Según el autor, ciertos textos del tardío Egipto y el medievo, presentan operaciones manuales con lenguaje simbólico, como la manipulación de metales, fabricación de colorantes, piedras preciosas y vidrio de color. Estos procesos técnicos están vinculados a la búsqueda de la esencia secreta de la materia.

Para comprender esta relación entre técnica y espiritualidad, se debe tener en cuenta la cosmovisión de aquellos tiempos. Burckhardt (1976) plantea que las civilizaciones antiguas no distinguían la actividad religiosa de las prácticas con fines materiales, desde la perspectiva de estos pueblos existía una relación íntima entre el hombre y el cosmos, la materia y el espíritu. Este autor da el ejemplo del valor simbólico del oro y la plata, elementos de suma importancia en la alquimia, ambos poseían un valor sagrado antes que material. El oro era la manifestación terrena de la esencia del Sol y la plata, de la Luna. No eran simplemente una representación, sino que los metales y los astros eran símbolos de dos realidades trascendentes.

Que existe un oro interior, mejor dicho, que el oro posee tanto una realidad externa como una realidad interna, era una conclusión perfectamente lógica para una mentalidad que, de manera espontánea, había reconocido en el oro y en el sol una misma sustancia. Aquí y solo aquí se encuentra la raíz de la alquimia, que, en sí, se remonta a los tiempos del antiguo Egipto. (Burckhardt, 1976, p.5).

Es por esto que el descubrimiento de la metalurgia fue casi como una revelación divina, debido a que podía manipularse la materia, en este caso, los metales. Pero dicha práctica debía tratarse con prudencia, puesto que la manipulación de los minerales con el fuego podía ser peligrosa, no solo por las reacciones naturales de los elementos, sino también desde una perspectiva espiritual: aquel que se involucraba en este oficio se arriesgaba a confrontar con aspectos violentos y confusos de su propia alma.

Es importante recuperar la mítica figura de Hermes Trimegisto, fundador de la alquimia. Para los egipcios era el dios Tot, mientras que para los griegos era Hermes-Tot o Hermes Trimegisto. Este personaje tiene un origen incierto y misterioso, comparable en este aspecto

quizás al griego Homero. Lo que nos queda de Hermes Trimegisto es el *Corpus Hermeticum*, una serie de 24 textos sagrados. Este conjunto de enunciados, denominados también bajo el término de *Hermética*, abordan temáticas sobre Dios, la idea del bien, la verdad, lo bello, la naturaleza, el cosmos y el hombre.

La hermética planteaba una realidad dual, el bien y el mal, lo masculino y femenino, que estaba conformado por la tríada Dios, el cosmos y el hombre. El universo estaba vivo siguiendo una norma: como es arriba es abajo. Esta idea se plantea de forma similar en los conceptos neoplatónicos griegos de macrocosmos y microcosmos, el primero alude al universo en sí, los astros, las constelaciones, toda la naturaleza, mientras que el segundo está conformado por el hombre como un reflejo, un universo a escala. Todo lo que existe en el macrocosmos influirá en el microcosmos. El hombre, pese a estar bajo los influjos de los astros, sería poseedor de una doble naturaleza, mortal e inmortal y esto le permitiría alcanzar el pensamiento divino. La salvación del hombre está dada por el concepto de regeneración, es decir, un segundo nacimiento que sería de carácter espiritual.

Más adelante se verá cómo la hermética se mezclará con otras perspectivas como el cristianismo, el gnosticismo y el neoplatonismo con las que presenta cierta afinidad en algunos conceptos.

A Hermes se le atribuye también la escritura de la *Tabla de Esmeralda*, este breve escrito críptico contiene la base filosófica y práctica de toda la alquimia occidental y que nos llega solo a través de las traducciones griegas y árabes. En sus pocas líneas, expresadas de forma simbólica, se resume el arte de la alquimia y su objetivo, la *Gran Obra* u *Opus Magnum*. Pero la naturaleza críptica del texto no revela en una simple lectura su significado, la comprensión del texto requería de una persona capacitada, el alquimista debía trascender su limitación racional, a través de una transmutación o transformación personal paralela a la práctica con la materia, para poder comprender el lenguaje simbólico.

A juicio de Burckhardt (1976) la *Tabla Esmeralda* era considerada por los alquimistas como la ley fundamental de su arte. Las expresiones crípticas que contiene revelan el propósito del emprendimiento de los alquimistas y este sería, al parecer, la búsqueda del perfeccionamiento de la naturaleza, alcanzar la esencia divina a través de la manipulación de la materia. Los procesos de transmutación de los minerales impuros, y paralelamente del alma del alquimista, tendrían como objetivo final la *Gran Obra*, es decir, la perfección, y esta se manifestaría en el material más sagrado, el oro, que contendría la esencia del sol y, por ende, de lo divino.

A partir de lo expuesto se puede comprender la raíz de ciertas particularidades que definen a la alquimia, como el vínculo entre práctica y espiritualidad, el carácter iniciático, así como el empleo del lenguaje simbólico, expresiones crípticas y el uso de jeroglíficos, que tendrían aparentemente su base en prácticas sacerdotales del antiguo Egipto. Estos elementos caracterizarán a los textos alquímicos en los siglos siguientes, aunque con el paso de la transmisión oral a la escritura, los saberes de la alquimia no se mantendrán del todo invariables. Arola (2008) expresa que esta etapa inicial de la alquimia es muy diferente a la alquimia que se practicará en el Renacimiento, en el siglo XV.

Los griegos establecieron contacto con las ideas de la alquimia a partir del siglo IV a.C, con la conquista de los macedonios en Egipto y la fundación de la ciudad de Alejandría en el 332. Burckhardt (1976) considera que esta ciudad fue un crisol para las ciencias y las artes, para la alquimia este lugar fue un centro de saber donde pudo asimilar corrientes de pensamiento afines, apropiándose de motivos de leyendas griegas e ideas como la de que el universo estaba fundado sobre los cuatro elementos, la tierra, el agua, el aire y el fuego. Los alquimistas se interesaron sobre todo en los aspectos cualitativos de los mismos.

La ciudad de Alejandría fue el núcleo donde comienza a tomar forma la tradición alquímica que actualmente se conoce, unificando las creencias herméticas egipcias con corrientes de pensamiento como la filosofía pitagórica, que se basaba principalmente en la idea de un universo regido por números y formas geométricas; también fue incorporada la idea planteada por Tales de Mileto de que el universo podía ser explicado por leyes unificadas que se determinaban mediante la exploración filosófica y la concentración en los fenómenos de la naturaleza. A través de los años, se fundirá con el hermetismo otra corriente de ideas provenientes del imperio romano cristiano, el gnosticismo.

Roma se dispuso a incorporar los conocimientos griegos y eso no excluyó a la alquimia. Posteriormente, la caída del Imperio Romano trasladó el desarrollo de la alquimia al Islam. Este cambio volvió a nutrir el corpus hermético de la alquimia. Estos saberes también se expandieron y desarrollaron en varios lugares de Oriente, diversificándose en otras tradiciones como por ejemplo la alquimia islámica y la alquimia china. A los fines de esta investigación, solo se abordará la alquimia occidental, pero se debe mencionar que los registros de la tradición alquímica en el Islam posibilitaron más tarde que este conocimiento llegara a la Europa medieval, según Burckhardt (1976) ingresando primero al mundo romano-cristiano por Bizancio y luego a desarrollarse en la España musulmana.

El desarrollo del cristianismo en el Imperio Romano tampoco fue un impedimento para la adopción de la alquimia y esto se debe a que, como explica el autor, las religiones monoteístas

como el cristianismo, el judaísmo y el islamismo aceptaban la alquimia como un conocimiento sobre la naturaleza y lo asimilaron a su mundo espiritual del mismo modo que incorporaron los saberes pitagóricos sobre la música y la arquitectura.

Desde el punto de vista cristiano, la alquimia era algo así como un espejo natural de las verdades reveladas: la piedra filosofal que puede convertir los metales ordinarios en oro o plata es la representación de Cristo (...) Con su asimilación a la fe cristiana, la alquimia quedó espiritualmente fecundada, mientras que el cristianismo avanzó gracias a ella por un camino que, a través de la contemplación de la naturaleza, podía conducir a la verdadera gnosis. (Burckhardt, 1976, p.7).

La *gnosis* es conocimiento, un conocimiento verdadero que conecta con lo divino y que solo es obtenible a través de la naturaleza. Es así como la filosofía hermética de la alquimia, al incorporarse al mundo romano-cristiano, entra también en contacto con el pensamiento gnóstico.

El gnosticismo engloba una serie de corrientes filosófico-religiosas de carácter sincrético, es decir, son formas de pensamiento que intentan conciliar o fusionar diferentes doctrinas como las creencias venidas del Oriente junto a posturas filosóficas griegas y el cristianismo. En el intento de unificar las creencias se creó una vasta diversidad de formas de pensamiento gnóstico, pero todas ellas conservan aspectos comunes, como por el ejemplo el carácter iniciático y dualista, este último concepto implica una división entre materia y espíritu. Según estas creencias, el universo es parte de Dios, por tanto, adorar al cosmos y a la naturaleza es adorar al Dios Verdadero, pero el mal estaba ligado al mundo material, mientras que lo divino pertenecía a lo espiritual. Aquí se hace importante la idea de la salvación por medio de la *gnosis*. Para algunos gnósticos el mundo era imperfecto desde sus orígenes y ni la fe, ni el sacrificio de Cristo podían llevar a la salvación, excepto el aprendizaje de un conocimiento introspectivo de lo divino. El ser humano, pese a ser en parte materia, es capaz de salvarse a sí mismo, puesto que posee una parte divina, su alma, y comprender esta sustancia espiritual, es decir conseguir la gnosis, sería la llave para alcanzar lo divino, la obtención de los conocimientos trascendentes era la única vía para la salvación. La figura de Cristo, para los gnósticos, no es la de un salvador, sino más bien la de un maestro enviado para transmitir y revelar el autoconocimiento a los humanos para que sus almas pudieran liberarse por sí mismas.

El gnosticismo existió tanto fuera como dentro del cristianismo, es decir, hubo un gnosticismo pagano y un gnosticismo que se mimetizó con el cristianismo primitivo, a su vez este conjunto de ideas entró en contacto con la tradición alquímica. De este modo, la doctrina

del cristianismo y su imaginería, así como algunos postulados de las corrientes gnósticas fueron de gran influencia para la alquimia y se transformaron en parte del amalgamado de ideas que conformaban su tradición.

Es en el siglo XIII, como afirma Fernández (2010), cuando aparecen los primeros alquimistas europeos. Ante la asimilación de la alquimia dentro del cristianismo, surgió una corriente opuesta impartida por Agustín de Hipona (354-430), cuyas ideas estaban en contra de la indagación filosófica y la investigación empírica, por consiguiente, el pensamiento agustiniano consideraba a la alquimia como herética a Dios.

La fama de la alquimia fue una cuestión algo contradictoria, no era bien vista pero igualmente practicada:

El adepto debía manejar el fuego, manchándose con madera o carbón, lo que convertía su tarea en algo más bien sucio, cercano a los trabajos manuales, que no se consideraban por entonces propios de los hombres libres. Por otro lado, sus afanes tuvieron siempre una dimensión sospechosa, que los aproximaba peligrosamente a las artes incertae, es decir, las artes ocultas, como la magia, la brujería y la picaresca, perseguidas en todo momento por la Iglesia Católica, aunque muchos de sus miembros, entre ellos algunos pontífices, la practicaran en secreto. (Íñigo, 2010, p.101).

Fue muy común en los alquimistas de esta época que la mayoría fueran miembros del clero. En la edad media, el conocimiento y la cultura eran propiedad exclusiva de la iglesia católica, aquel que aspirase a los saberes de la alquimia necesitaba cierta educación para acceder a los libros, sobre todo a aquellas obras que derivaban de los registros árabes.

Aún con sus grupos de detractores, la alquimia continuó siendo practicada en la Europa medieval, conviviendo con el cristianismo. Esto fue posible porque, como se mencionó anteriormente, se había logrado establecer un paralelismo entre los procesos de transmutación y la búsqueda de perfección de la alquimia con la idea de la resurrección y la imagen de Cristo que promulgaba la Iglesia católica. Esta convivencia también pudo lograrse gracias a los movimientos franciscanos que vieron en la alquimia una vía válida para expresar su perspectiva, según describe Íñigo (2010):

De hecho, las obras que establecían estos paralelismos no dejaron de proliferar en los últimos siglos del Medievo, a la par que se multiplicaban las analogías. El más famoso tratado de alquimia medieval, el anónimo conocido como *Aurora consurgens* (...) no es sino una paráfrasis casi literal de las Sagradas Escrituras en lenguaje alquímico, y las siete parábolas que contiene, una alegoría a las siete fases de la Gran Obra. (p.104).

El estudio y la práctica de la alquimia consiguieron desarrollarse más gracias a la figura de San Anselmo (1033-1109) que, desviándose del pensamiento agustiniano, proponía que la fe y la razón eran compatibles, a esto se suman los estudios de Alberto Magno (1193-1280) y Tomas de Aquino (1225-1274) para congeniar la filosofía con el cristianismo. En esta época comienza a fomentarse el pensamiento aristotélico y la teoría científica, que sería utilizada por los alquimistas gracias a los métodos de análisis de Pedro Abelardo (1079-1142) y el uso de la evaluación científica a través de la observación, la experimentación y la conclusión incluidos por Robert Grosseteste (1170-1253). Otra figura de gran importancia fue Roger Bacon (1220 - 1292), considerado el primer alquimista de la época, sus obras influenciaron a todo aquel que se inició en la alquimia, se le atribuye el inicio de la búsqueda de la piedra filosofal y el elixir de la vida.

Hacia finales del siglo XIII la alquimia occidental tenía conformada su estructura. La filosofía del alquimista consideraba que el alma del hombre estaba dividida y el camino para alcanzar a Dios era purificar ambas partes; la base de la tradición eran la filosofía de Hermes Trismegisto y el cristianismo, el lenguaje críptico e iniciático estaba conformado por los símbolos astrológicos, jeroglíficos y personajes mitológicos griegos. La práctica alquímica consistía en la observación, experimentación y teorización sobre cómo funcionaba el universo a través de la utilización de sustancias químicas.

Durante el siglo XIV, concretamente en el año 1317, el papa Juan XXII, temeroso de la herejía de los franciscanos y de la creciente proliferación de embaucadores, prohibió la alquimia, bajo la bula nombrada *Expondent quas non exhibent*, “Prometen lo que no pueden cumplir” y retiró a todos los miembros del clero que la practicaban, este hecho, sumado a las hambrunas, pestes y guerras de la época fueron un obstáculo para la práctica de los alquimistas y muchos de los libros de alquimia fueron quemados.

Por otro lado, nuevamente se producen cambios en la concepción teológica, el franciscano Guillermo de Ockham (1285-1349) proponía una perspectiva diferente a la compatibilidad de la fe con la razón, para él, Dios era ilimitado y no podía reducirse a la razón humana, que era una capacidad limitada, por lo que este solo debía ser aceptado por la fe. La aceptación de este punto de vista y los cambios que ocurrían en la época fueron poco a poco desprestigiando a la alquimia como una práctica válida de la teología y del conocimiento natural en los siglos siguientes.

Con la prohibición de la práctica de la alquimia por parte de la Iglesia muchos monjes fueron expulsados, otros prefirieron rechazar su lugar en el clérigo para poder seguir con sus investigaciones, como en el caso de Alberto Magno, que renunció al obispado, pero a finales

del medievo la alquimia ya no fue un saber exclusivo de los monjes y muchos laicos comenzaron a practicarla.

De acuerdo con Íñigo (2010) es aquí donde se produce una ruptura en cuanto a la visión que se tenía de la alquimia, por un lado, los que le atribuían una dimensión mística, religiosa, una técnica para el perfeccionamiento espiritual, mientras que para otros la alquimia poseía una concepción meramente experimental, donde tenía mayor valor el trabajo en laboratorio que la especulación filosófica.

Uno de los pocos alquimistas que mantuvo la tradición durante la edad media baja fue Nicolas Flamel (1330-1418) quien, con su interés en la búsqueda de la piedra filosofal, guió la filosofía de la alquimia hacia una creencia ocultista. Sus trabajos mantuvieron las antiguas bases filosóficas de la tradición y el método experimental, pero agregó contenidos del ocultismo, como la magia.

Flamel, que al igual que Hermes Trimegisto tuvo una existencia difusa entre la realidad y la leyenda, se transformó en el nuevo modelo de alquimista en los inicios de la edad moderna; muchos alquimistas del Renacimiento siguieron sus estudios y comenzaron la búsqueda de la piedra filosofal, un elemento con el que, se creía, era posible transmutar los metales en oro o bien también podía ser una sustancia o elixir capaz de mantener la juventud, o alcanzar la inmortalidad.

La idea de incorporar la magia al racionalismo del renacimiento puede parecer contradictoria, pero como expresa Íñigo (2010), aún en los albores de la edad moderna, los pensadores del renacimiento, al igual que los del medievo, consideraban a la magia como una disciplina legítima, cuyas prácticas aún se le atribuía credibilidad.

También es posible que en este momento el lenguaje simbólico y la interpretación del contenido de la tradición alquímica comenzara a presentar mayores variaciones según la perspectiva de cada alquimista.

En la Europa del Renacimiento, las fronteras entre magia y alquimia no eran todavía nítidas. Serán el talante y las inclinaciones de cada adepto las que determinen su concepción, más o menos mística, del arte sagrado y le impulsen a trabajar en una u otra dirección. (Fernández, 2010, p.129).

Esta asociación con la magia pronto se volvió perjudicial para los alquimistas. La incorporación de contenidos ocultistas haría que los alquimistas del renacimiento que seguían la línea de Flamel sean considerados magos o brujos y sus prácticas se asociaron a la invocación del mal y entidades demoníacas, lo que fomentó la persecución de todo aquel que practicase la

alquimia. Por otro lado, con el avance de la razón y la ciencia, la magia fue considerada una práctica supersticiosa y fraudulenta, cayendo en desuso y descrédito y arrastrando con ella también a la alquimia.

A partir del Renacimiento, también se vio un aumento de estafadores que utilizaban diferentes artimañas y trucos para demostrar que poseían el secreto para transformar metales en oro y de esa manera vivir a costa de la promesa de enriquecer a aquellos que los contrataban.

Ante toda esta degeneración de los contenidos transmitidos por la tradición alquímica, surge la postura opositora de Paracelso (1493-1541), quien dio nueva forma a la alquimia, rechazando la teoría mágica de Flamel y enfocándose en la experimentación de químicos y minerales para la obtención de medicamentos. Para él, la alquimia no era la búsqueda de oro, ni la purificación del alma, si no la búsqueda del equilibrio de los procesos del cuerpo humano. Sobre Paracelso, Íñigo (2010) describe:

Si Agrippa simboliza en cierto modo al alquimista que subordina la dimensión práctica de su obra a la espiritual, un contemporáneo suyo, el suizo Teophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim, más conocido como Paracelso, representa al adepto obsesionado por las aplicaciones concretas de sus descubrimientos. (p. 129).

Paracelso practicó una especie de medicina derivada de la alquimia, a la que le dio el nombre de Medicina Espagírica, la palabra espagiria deriva del griego *spao* y *agesio*, términos que se corresponden con el concepto alquímico *solve et coagula*, “disolver y coagular”, según plantea Burckhardt (1976).

Con la Espagiria, Paracelso diferenció su práctica alquímica de la propuesta por Flamel y sus seguidores. La Espagiria mantenía como base el pensamiento hermético e incorporaba la filosofía neoplatónica. Para entender esta corriente de pensamiento se debe tener en cuenta que el Renacimiento se caracterizó por un cambio de visión, el humanismo fue reemplazando la importancia de la teología. La espiritualidad y la divinidad pasaron a un ámbito personal, el conocimiento dejó de ser la base de la relación del individuo con Dios, este vínculo se basaría ahora en el sentimiento. En esta época, el hombre, la sociedad y la naturaleza se convirtieron en los ejes importantes del saber por medio del uso de la razón. La ciencia y su visión antropocéntrica fue cobrando importancia gracias a la invención de la imprenta, los viajes y descubrimientos geográficos, el desarrollo de la astronomía y la aceptación del sistema

heliocéntrico. El Renacimiento, fue una transición entre la Edad Media y la Edad Moderna pero, como su nombre lo indica, también incluyó un retorno a la antigüedad clásica.<sup>1</sup>

Si bien el pensamiento medieval se fundaba también en la filosofía griega, el Renacimiento rechazó el pensamiento aristotélico que se mantuvo vigente hasta entonces e incidió más en la filosofía platónica, esta corriente se denominó Neoplatonismo. Este término, en general, designa momentos en la historia donde las ideas de Platón fueron reutilizadas. En el caso del Renacimiento, el Neoplatonismo se caracterizó por darle importancia al origen del hombre, su naturaleza y destino.

El lenguaje simbólico fue considerado apropiado para expresar las ideas de Platón. La adopción de este punto de vista estructuraba el universo en elementos opositores que constituyen una unidad, un universo vivo y cíclico cuya representación era el símbolo del *uróboros*, una serpiente que se devora su propia cola.

En esta nueva cosmovisión, las fuerzas que componen el universo influyen entre sí y se manifiestan en los astros, los minerales, las plantas, las criaturas del mundo, incluido el hombre. Bajo esta percepción, la astrología, por ejemplo, no consistía en la adivinación, los astros poseían almas y reflejaban su naturaleza en el mundo inferior, terrenal, podían así condicionar el comportamiento de los hombres, pero este, al tener también un alma, podía elegir si deseaba desarrollar algún aspecto propio o dejarse influir por los astros.

Las experimentaciones de Paracelso fueron en cierta medida un aporte para el desarrollo de medicamentos, pero esto no evitó el declive de la alquimia occidental al llegar el Siglo de las Luces. El siglo XV fue para Burckhardt (1976) el inicio de la decadencia del hermetismo, debido a que en occidente el pensamiento humanista y racionalista superó a la visión del mundo espiritual.

Aquella grieta que durante siglos fue formándose entre la teoría y la praxis, la mística y la experimentación científica, terminó por dividir a la alquimia en dos caminos, tal como lo describe Fernández (2010):

---

<sup>1</sup> El término *Rinascita* o Renacimiento fue empleado por el artista e historiador Giorgio Vasari (1542 – 1550) para denominar al fenómeno social y cultural que atravesó Europa durante los siglos XV y XVI, el término hace alusión a una vuelta de los valores y cultura clásica griega. Esta perspectiva fue tomada más tarde por otros estudiosos como Jules Michelet y Jacob Burckhardt para definir al Renacimiento como una época de ruptura o de transición del Medioevo hacia los inicios de la Edad Moderna. Como expone Rivera (2011) existe cierto debate o controversia en este tema, otros historiadores como E. Renan, H. Thode y E. Gebhardt se oponen a esta visión y plantean que no existe la división entre el Medioevo y el Renacimiento, mientras que autores como E. Gilson, G. Ritler y J. Nordström, en su definición, lo incluyen como parte de la Edad Media. (p. 101) A fines de esta investigación se utiliza el término desde la perspectiva de Vasari y Burckhardt, es decir el Renacimiento como período de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna en el que se presenta un retorno de la antigüedad clásica griega.

La Ilustración supuso el triunfo irreversible del racionalismo, que se había venido preparando poco a poco desde los albores de la Edad Moderna. Ante ese triunfo, la alquimia se vio forzada a pronunciarse. (...) El resultado, como no podía ser de otro modo, fue la escisión. Algunos optaron por seguir el camino de la razón y abrazaron sin ambages la química científica, cuyos fundamentos sentó en este siglo Antoine de Lavoisier; otros se negaron a transitar por él y se entregaron al ocultismo con todas las consecuencias. (p.158).

Con el descubrimiento del mecanismo del cuerpo y el origen de las enfermedades por parte de la experimentación científica, la espagiria fue desplazada por el avance de la medicina moderna. Del mismo modo, con la evolución de las ciencias, muchos conocimientos antiguos quedaron en desuso. Robert Boyle, Lavoisier y John Dalton fueron algunos de los personajes que innovaron en la química a través de la experimentación cuantitativa, la recopilación de datos y factores que influyen en los experimentos, esto les otorgó un marco lógico y más fiable a las ciencias para comprender cómo reaccionaban y transmutaban los compuestos químicos, dejando de lado la idea de una piedra filosofal.

Burckhardt (1976) plantea que “Durante los siglos XVI y XVII se imprimieron muchas obras alquímicas que hasta entonces sólo habían circulado en manuscrito y en forma más o menos secreta, con lo cual el estudio de la Hermética adquirió un gran auge, aunque no tardó en entrar en decadencia”. (p.7). Por su parte, Arola (2008) expone, “cuando el devenir de los descubrimientos científicos tomó un impulso imparable, las enseñanzas de la alquimia se desvirtuaron y cayeron rápidamente en manos de charlatanes falsamente iluminados”. (p.17).

Finalmente, la alquimia quedó relegada a un conocimiento filosófico antiguo, cuyos procesos químicos fueron considerados erróneos, desvinculados del mundo material y del mismo modo que ocurrió con la astrología y otros saberes, fue desterrada de los campos de estudios científicos y asociada a la superstición, la ignorancia y el engaño.

Hasta aquí se ha intentado presentar brevemente el desarrollo de la alquimia a lo largo de los siglos, si bien este conocimiento antiguo fue relegado por la ciencia moderna, no fue completamente olvidado. Teniendo en cuenta el estudio realizado por Fernández (2010), la alquimia ha generado nuevamente interés en los últimos tiempos y goza de una especie de renacimiento en la época contemporánea. Sin embargo, antes de indagar en este asunto, es necesario hacer una diferenciación en cuanto a los dos caminos en los que derivó la alquimia.

Como se ha visto, la alquimia, desde sus orígenes, tiene una naturaleza dual, teórica y práctica. Los adeptos a la alquimia fueron interesándose por un u otro modo en diferentes momentos de la historia. La preferencia por una visión mística o por la experimentación con la

materia desencadenó múltiples interpretaciones sobre el contenido que presentaban los textos alquímicos expresado en lenguaje simbólico. Podemos diferenciar una **alquimia práctica**, más interesada en la experimentación de sustancias químicas, la metalúrgica y los fenómenos físicos y una **alquimia esotérica o espiritual**, centrada en las cuestiones místicas y los aspectos más profundos del alma del individuo, su interioridad.

La alquimia basada plenamente en la experimentación, como dice Íñigo (2010), rompió completamente los lazos con el hermetismo, dándole plena importancia a las tecnologías químicas y metalúrgicas, los libros de estos alquimistas pragmáticos describían los aparatos empleados en la experimentación, los procesos de fabricación de herramientas y recetas de nuevos compuestos. Esta vía desembocó, como se ha visto, en la química moderna,

La alquimia espiritual, también llamada alquimia hermética, sobrevivió dentro de grupos y organizaciones secretas durante el Siglo de las Luces.

Los pocos alquimistas que continuaban trabajando lo hacían en la clandestinidad, sin proyección alguna en los medios de comunicación, temerosos no ya de la extinta Inquisición, sino del escarnio y la mofa que merecían sus ideas en los cada vez más cerrados círculos de la ciencia oficial, e incluso entre las mismas clases populares que antaño contemplaran extasiadas sus fantasiosos experimentos. El arte, pues, se convirtió en materia de exclusivo interés de las logias masónicas, cuya simbología siguió rindiendo culto al hermetismo mucho después de su ocaso, y otras sociedades secretas. (Fernández, 2010, p.166).

Como señala Martín Reyes (2004), gracias al interés que despertó en el químico francés Marcelin Berthelot (1827-1907), muchos campos del saber moderno han buscado un nuevo acercamiento a la alquimia desde diferentes perspectivas, entre ellas la autora destaca principalmente cuatro direcciones: la primera, iniciada por Berthelot, valoraba la alquimia como un método científico y experimental válido, centrándose solamente en la dimensión pragmática de los textos alquímicos. La segunda dirección era la perspectiva de autores como Mircea Eliade que veían en la alquimia un sistema filosófico-religioso en el que confluían diferentes corrientes de pensamiento y creencias, sin descartar el valor químico, pero relegándolo a un segundo plano. El estudio de la alquimia también se consideró desde otra mirada, una tercera dirección, que sería el valor como conocimiento mágico-esotérico, en el que el fin de la transmutación alquímica no sería el oro vulgar, sino la transformación espiritual del propio alquimista; según esta autora, bajo esta línea estarían los trabajos de Titus Burckhardt que se han utilizado en esta investigación. Por último, Martín Reyes menciona una cuarta dirección, la de los aspectos irracionales de la alquimia. Desde la perspectiva de la psicología

profunda la alquimia sería un camino de exploración de la psique humana y es esta cuestión la que interesará especialmente al psicoanalista Carl Jung.

Muchas investigaciones se han centrado en alguno de los diferentes aspectos de la alquimia, la mayoría de las veces negando o menospreciado el aspecto contrario al que les interesa. Esta investigación aborda los conceptos y símbolos alquímicos desde las perspectivas que se orientaron hacia una interpretación más espiritual y psicológica, pero no por ello debe entenderse que la alquimia se reduce a esta visión.

Práctica y teoría, experimentación y reflexión, naturaleza y hombre, materia y alma, ciencia y mística, dos realidades que conforman la alquimia. Esta combinación es lo que la ha llevado a ser entendida como algo confuso, contradictorio e irracional, pero entre tanto caos que vemos en los textos alquímicos hay cierta armonía, entre tanta negrura vemos algo de luz, algo que despierta el interés y fascinación en los que se han encontrado con este arcano conocimiento.

Fernández (2010), quien intentó dar en su investigación una visión más integradora de la alquimia, la considera como una disciplina que es “a un tiempo —en mayor o menor medida en cada uno de sus adeptos— experimentación y filosofía, espiritualidad y psicología, y conceder prioridad a una de esas dimensiones sobre las demás a la hora de abordar su estudio no es otra cosa que empobrecerla y deformarla”. (p.25)

Coincidiendo con lo expuesto por este autor, esta investigación no pretende reducir los estudios ni las perspectivas orientadas al rostro más empírico de la alquimia, sin embargo, a fines de realizar el presente trabajo, el desarrollo del mismo se enfocará en la alquimia hermética, aquella vertiente que mantuvo la visión espiritual del proceso de transmutación alquímico.

La alquimia hermética mantiene la misma estructura que la alquimia más experimental. Presenta una serie de procedimientos y conceptos para llevar a cabo el proceso de la transmutación, el mismo está dividido en etapas: *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo*, representadas por colores, negro, rojo y blanco. A estas etapas le acompañan variados procedimientos representados por símbolos químicos, zodiacales, astros, figuras mitológicas, animales e imágenes que nos presentan situaciones irreales. Todo este conjunto de fórmulas encriptadas llevaría a un estado final, la perfección o algo nuevo, el *Opus Magnum* o Gran Obra, que en la alquimia hermética vendría a resultar un estado de consciencia más elevado o más cercano a Dios y no simplemente una transformación de compuestos químicos. Esta vertiente de la alquimia le otorga mayor importancia a los símbolos y al posible contenido espiritual que pueden guardar. Se volverá a desarrollar, con un poco más de profundidad, la estructura y

procedimientos del Opus alquímico en el siguiente capítulo, aunque tomando como guía una perspectiva psicológica.

Desde el punto de vista de la alquimia como un conocimiento esotérico o de índole místico, el lenguaje simbólico que presenta revela algo más que simples reacciones o fenómenos entre compuestos químicos, aquella mezcla derivada de los jeroglíficos egipcios, la imaginería cristiana, los mitos y representaciones simbólicas de conceptos griegos y orientales, es el medio para expresar un proceso, un fenómeno sutil que ocurre en todo lo que rodea al hombre, pero también sucede dentro de él, la transmutación o cambio.

Pareciese que la alquimia, a través de sus complejos símbolos, nos susurrara un secreto, muy por lo bajo, como si fuésemos sus confidentes, intenta mostrarnos una guía para desentrañar aquel misterio oscuro del que tratan sus textos, nosotros mismos.

Como se ha mencionado anteriormente, Buckhardt (1976) fue uno de los tantos autores que se interesó por la alquimia desde una perspectiva más espiritual. Para este autor, la alquimia no es hostil a la religión, pero tampoco es una religión, es un camino que nos conduce a descubrir nuestra naturaleza inmortal y define a la alquimia como arte de las transformaciones del alma. Cercana a esta línea están las investigaciones realizadas en el campo de la psicología, concretamente la psicología analítica de Carl Gustav Jung.

Si la alquimia es el arte de transmutar y perfeccionar el alma, quizás para llegar a comprender la obra que los alquimistas intentaban realizar es necesario indagar en el alma humana y para ello debemos recurrir a la ciencia que la estudia, la psicología, como afirma Jung “para posibilitar esta visión interior se tiene que despejar el camino que conduce a poder ver. Y, francamente, ignoro cómo se podrá lograr esto sin ayuda de la psicología, es decir, sin entrar en contacto con el alma” (p.16)

Es así como nos acercaremos a la interpretación que realiza la psicología analítica de Carl Gustav Jung sobre la alquimia hermética y su lenguaje simbólico, que se analizarán con más detalle en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2

### La alquimia desde la perspectiva junguiana

Lo contradictorio, la confrontación de dualidades es parte esencial de la alquimia tanto en la base de sus conocimientos como en su desarrollo a través de la historia. Algunos investigadores han tratado de descifrar el lenguaje alquímico a través de la lógica de los procedimientos químicos, mientras que otros le han atribuido un carácter más espiritual, inexplicable a través de la razón. Es posible pensar que la oscuridad que presentan los textos alquímicos no es más que la evidencia de la complejidad del pensamiento humano. Somos seres racionales, pero también se ha comprobado que poseemos una parte irracional, he aquí, quizás, la clave para acercarnos más a lo que buscaban expresar los alquimistas en sus manuscritos, este fue el sendero que vislumbró el psiquiatra Carl Gustav Jung, la interpretación psicológica de los contenidos simbólicos de la alquimia.

Dentro del campo de la Psicología, los estudios realizados por Carl G. Jung dieron un nuevo enfoque a las experimentaciones de la alquimia, entendiéndolas como procesos psíquicos de maduración, es decir, los alquimistas indagaban en sí mismos, realizaban un análisis introspectivo con el fin de purificar su alma, haciendo esto creían que a la vez también podían purificar la materia, transformarla en oro o en el elemento capaz de modificar todas las cosas del mundo, la piedra filosofal.

Para Jung las operaciones alquímicas son reales, solamente que esta realidad no es física, sino psíquica. La alquimia representa la proyección de un drama a la vez cósmico y espiritual en términos de «laboratorio». La opus magnum tenía por fin tanto la liberación del alma humana como la curación del Cosmos. (Eliade, 1983, p.88).

Jung veía en el proceso de transmutación de la materia que realizaban los alquimistas un proceso que en realidad partía de una confrontación psíquica, la consciencia entra en contacto con el inconsciente de la persona, de este encuentro surgen proyecciones, imágenes psíquicas que los alquimistas asimilaban a la materia y lo expresaban también a nivel simbólico en sus manuscritos.

Carl Gustav Jung (1875 - 1961) fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, fundó la llamada psicología analítica o profunda, sus estudios se centraron en el análisis de la psicología humana y sus manifestaciones en la cultura. Jung se interesó en los contenidos que presentaban las religiones, la mitología, el arte, los sueños y la alquimia.

Antes de comenzar a indagar cuál fue el interés de Jung en la alquimia es preciso aclarar su perspectiva teórica en relación con otra figura importante del campo de la psicología y la neurología, Sigmund Freud (1856 - 1939) quién sería su amigo y maestro.

Los puntos de vista de ambos autores servirán para comprender en qué consiste la psicología analítica junguiana, para ello recurriremos al análisis presentado por González (2004). Según este autor es necesario precisar sobre las divergencias en los planteamientos teóricos, analíticos y metodológicos formulados por Jung, en su psicología analítica y los planteados por Freud con el psicoanálisis.

Freud y Jung mantuvieron contacto epistolar desde 1906. Desde su juventud, Jung estuvo muy interesado en los estudios de Freud, en su práctica terapéutica y técnica de investigación llamada Psicoanálisis. Sin embargo, desde su primer acercamiento al psicoanálisis freudiano, Jung tuvo sus diferencias teóricas, estas discrepancias llevarían a Freud a romper contacto con Jung en una última carta en 1913.

González (2004) analiza algunas diferencias, comenzando por el método científico que mantenía Freud basado en la racionalidad, mientras que Jung mantuvo su mente abierta a elementos irracionales que la ciencia tiende a ignorar, pero que desde su perspectiva debían considerarse ya que ayudarían a comprender la psique humana.

Freud presentaba su enfoque clínico hacia lo patológico, en cambio, Jung proponía crear una psicología general del ser humano “normal”, para luego comprender al enfermo a partir de lo sano. Estaba en contra de rotular a los enfermos mentales ya que cada caso era único y recomendaba evaluar no solo los funcionamientos inadecuados de los pacientes sino también los aspectos que funcionaban satisfactoriamente como punto de partida para el trabajo terapéutico.

Por otro lado, también existían diferencias en la forma de entender los complejos, este término en psicología define al conjunto de sentimientos, recuerdos, sensaciones, ideas adquiridos a través de experiencias vividas, por lo general en la infancia, y que influyen en la personalidad del individuo. Los complejos se generan por episodios traumáticos, situaciones vividas con sentimientos fuertes en las que el individuo se siente o percibe amenazado (Rodríguez, 2019). Freud consideraba los complejos como una patología, pero Jung, lejos de considerarlos una anomalía o enfermedad, los concebía como partes esenciales e inevitables de la mente, presentes en todos los seres humanos.

los complejos son inevitables y provocan de manera normal los grandes estados de ánimo, tanto los sufrimientos como las grandes alegrías, convirtiéndose en la verdadera sal de la

vida. «Un complejo se vuelve enfermizo sólo cuando se piensa que no se lo tiene». (Jung, 1968, en Gonzáles, 2004, p. 59)

Otra cuestión a tener en cuenta para entender la perspectiva teórica de Jung son los Tipos Psicológicos. Esta teoría intenta ofrecer criterios de clasificación de la personalidad humana para poder entender la complejidad que encierra, según explica González (2004), Jung consideraba que los individuos nacían con una determinada actitud psicológica, esta podía ser extrovertida, si su interés radicaba en la realidad social que los rodeaba, o introvertida, si su interés se centraba más en su propio mundo interior. Jung (1995) describe que Freud interpretaba al introvertido como un individuo mórbidamente preocupado consigo mismo, pero para él la introspección y el autoconocimiento que presenta el introvertido tienen su valor e importancia. Desde la perspectiva junguiana, la extraversión y la intraversión son actitudes que modifican cuatro funciones psicológicas que nos ayudan a orientarnos en el mundo, dos de ellas son perceptivas o irracionales, la sensación y la intuición, y las dos restantes son funciones juzgadoras o racionales, el pensamiento y el sentimiento. De estas cuatro funciones el individuo desarrollará una por sobre las demás y se transformará en la función principal o dominante, mientras que las otras funciones quedarán a nivel inconsciente. Como ejemplo puede verse la diferencia entre las tipologías de Freud y Jung, la función principal en cada uno incidió en su producción teórica, teniendo Freud como función predominante la sensación, mientras que para Jung lo fue la intuición.

Otra divergencia que Gonzales (2004) destaca es que Freud concebía al inconsciente como un aspecto negativo, al manifestar todos los contenidos psíquicos del individuo que eran reprimidos, sin embargo, Jung consideraba al inconsciente como una fuente positiva de inacabable creatividad que “puede ser transmitida a la conciencia en forma de fuerzas de renovación y de transformación”. (Gonzáles, 2004, p.58).

Jung ha sido muy prolífico en sus estudios, esta investigación se centrará solo en algunos conceptos propuestos por él, pero antes de desarrollarlos se debe partir una base preliminar para entender cómo Jung concibe la estructura de la psique humana. Para ello se explicarán los planteamientos de la psicología analítica de Jung, pero para no extendernos demasiado, se tendrá como guía la descripción realizada por Gonzales (2004) sobre los principios generales de la psicología analítica.

Según este autor, la teoría junguiana plantea que para comprender la realidad del mundo, la psique humana posee un sistema de autorregulación. Este sistema se esfuerza por mantener el equilibrio entre dos polaridades, es decir, en nuestra vida, durante un estado consciente,

experimentamos la tensión provocada por el choque de tendencias opuestas, cuando se produce esta polaridad, nuestro inconsciente reacciona intentando corregir el desequilibrio a través de sueños o fantasías. Los sueños y las fantasías tendrían la función de compensar los contenidos reprimidos o ignorados por nuestro consciente. La capacidad de autorregulación de nuestra psique permite poner en contacto nuestra parte consciente con nuestro inconsciente con el fin de alcanzar un equilibrio psíquico. Cuando el conflicto interno se resuelve, se produce un desarrollo en el individuo.

La estructura de la psique humana, en el modelo junguiano, se representa de la siguiente manera:

Una estructura circular, compuesta por tres partes, una pequeña sección es la consciencia, una segunda capa más grande es el inconsciente personal, y luego está una inmensa porción que constituye el inconsciente colectivo. El *yo* está situado en los límites entre la consciencia y el inconsciente personal. (Gonzales, 2004, p.59).



Gráfico del modelo junguiano de la psique  
(González, 2004, p.59)

Tal como lo explica este autor, el *yo* o *ego* en la teoría junguiana es el centro de la consciencia, el portador de la personalidad, no es el ente rector de la psique, pero es un componente de gran importancia ya que le otorga al individuo el sentido de la identidad y de ser consciente de su existencia. La diferencia que existe entre las personalidades extrovertidas e introvertidas se debe a que el *yo* está ubicado entre el mundo exterior y el interior, provocando que para algunos individuos lo más importante sea el mundo externo, mientras que para otros lo es su propio mundo interior.

Siguiendo el esquema, el inconsciente personal encierra todo aquello en lo que no pensamos, es decir, los contenidos reprimidos, olvidados o subliminales, se encuentran aquí los

complejos mencionados anteriormente. El inconsciente personal es el producto de la interacción entre el inconsciente colectivo y la sociedad o entorno con el que convivimos. El inconsciente colectivo está conformado por imágenes primordiales o arquetipos, este término empleado por Jung se refiere a contenidos que guardan cierta similitud con temáticas mitológicas y religiosas que forman parte del pasado cultural de los pueblos. De acuerdo con González (2004), estos componentes colectivos se manifiestan de manera simbólica en eventos intensos en la vida de los individuos.

Para definir el concepto de arquetipo, Jung (1995) hace una comparación entre este y el instinto. Nuestros instintos son necesidades fisiológicas que percibimos por los sentidos, pero a la vez también se presentan fantasías a través de imágenes simbólicas. Tenemos la tendencia a representar ciertos motivos: la vida, la muerte, Dios, etc. Estas manifestaciones psíquicas que se producen en cualquier tiempo y lugar, son lo que Jung denomina arquetipos.

El término “arquetipo” es con frecuencia entendido mal, como si significara ciertos motivos o imágenes mitológicas determinados. Pero estos no son más que representaciones conscientes; sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias. El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico. Hay, por ejemplo, muchas representaciones del motivo de hostilidad entre hermanos, pero el motivo en sí, sigue siendo el mismo. (Jung, 1995, p.67).

Jung (1970) menciona que el arquetipo en sí es irrepresentable, no podemos percibirlo como tal, pero sí podemos ver sus manifestaciones, las representaciones arquetípicas. González (2004) lo explica diferenciando entre arquetipos en sí y representaciones arquetípicas. Según su descripción, los arquetipos son motivos que ordenan elementos psíquicos en imágenes, mientras que las representaciones arquetípicas son las variaciones personales que se remiten a los arquetipos. Estas variaciones personales surgen porque el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, cuando este contenido pasa a ser consciente lo podemos percibir en nuestros sueños o visiones. La representación arquetípica, por tanto, cambia, según la consciencia individual de la que surge.

Pero el arquetipo no solo se manifiesta de forma individual, sino también colectiva, como afirma von Franz (1995) “las experiencias inmediatas del inconsciente que tienen ciertos individuos pueden ser luego codificadas o interpretadas, o incorporadas a un sistema religioso”. (p.23). Recordemos que en el esquema junguiano de la psique humana, además de poseer un inconsciente individual, también tenemos un inconsciente colectivo y de acuerdo con Jung

(1970) “los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma”.

(p.12). Siguiendo lo expuesto, von Franz (en Jung, 1995) agrega:

Las poderosas fuerzas del inconsciente aparecen con mayor frecuencia, no solo en el material clínico sino también en el mitológico, religioso, artístico y todas las demás actividades culturales con las que se expresa el hombre. (p.304).

Por su parte, Martín (2008) interpreta este concepto junguiano y lo explica de la siguiente manera:

Los arquetipos no son perceptibles por sí mismos sino a través de las imágenes en que se proyectan. No vemos los arquetipos sino las imágenes que los manifiestan; a nivel individual, en los sueños, visiones, o fantasías (o hablando en términos psicológicos, en los llamados complejos paterno, materno, etc.); y a nivel colectivo, en las elaboraciones culturales que representan los mitos. Jung, por tanto, distingue entre el arquetipo inscrito potencialmente en la psique, no perceptible, y el arquetipo actualizado, perceptible, que ha entrado en el campo de la consciencia y que se presenta como imagen arquetípica y sobre todo como proceso arquetípico pues el arquetipo no tiene un modo estático de manifestarse, sino que esencialmente posee una dimensión dinámica. (p.18).

Esta autora define a los arquetipos como “factores de movilización y transformación de la psique, que generan procesos dinámicos”, (p.24). Siguiendo lo expuesto, puede decirse que a partir del arquetipo, esa tendencia a representar cierto motivo, surgen representaciones arquetípicas que a su vez se transforman en imágenes simbólicas manifestándose en el individuo de forma inconsciente a través sueños o visiones, de forma consciente en el símbolo, el pensamiento y las acciones simbólicas; mientras que a un nivel colectivo esos símbolos se adaptan a la visión y realidad de determinado grupo social o pueblo y se convierten en figuras míticas, materializándose en los relatos mitológicos.

En el mito los arquetipos aparecen en formas simbólicas específicamente acuñadas, elaborados de acuerdo con la visión del mundo de una dada colectividad, y transmitidos a través de largos periodos de tiempo. En el mito, por tanto, el arquetipo se presenta como un símbolo colectivo. (Martín, 2008, p.18).

Por tanto, existen símbolos naturales y culturales. Como lo hace notar Hoffmann (2006), el símbolo natural es producido por la psiquis del sujeto mientras que los símbolos culturales fueron consolidados a lo largo del tiempo a través del discurso y las prácticas de una colectividad.

INCONSCIENTE		CAMPO DE CONCIENCIA CONSCIENTE	
Arquetipo	Imagen arquetípica	Símbolo	Mito
no perceptible; posibilidad <i>a priori</i> de las formas de representación	proyección del arquetipo en el campo de conciencia; percepción inmediata del arquetipo	intervención del sujeto consciente sobre imagen arquetípica para hallar un significado; integración consciente	formulación colectiva del símbolo típico en un tiempo dado

El presente cuadro, elaborado por Martín (2008), presenta de forma clara el paso del arquetipo imagen arquetípica, símbolo y mito. (p. 24)

Más adelante se desarrollará el concepto junguiano del símbolo y su función en la psique, ya que para comprenderlo se debe considerar primero lo que la psicología analítica entiende por proceso de individuación.

De acuerdo con González (2004), muchos arquetipos se relacionan con situaciones típicas de la humanidad, como lo es el desarrollo interior, donde son especialmente importantes los arquetipos de individuación. Jung (1970) define al Proceso de Individuación, como un proceso psíquico que forma parte del curso natural de una vida, y que consiste en que “el individuo llega a ser lo que siempre fue”. (p.46):

Su comienzo se caracteriza casi siempre por un callejón sin salida u otra situación imposible; su meta es, expresada en general, el esclarecimiento o una más elevada consciencialidad, con lo cual la situación de partida se supera en un nivel más alto. El proceso transitoriamente compendiado, puede presentarse en un sueño o en un corto momento de vivencia, o extenderse por lo contrario meses y años, de acuerdo con el tipo de situación de partida, el tipo de individuo implicado en el proceso, y el tipo de meta a alcanzar. (p.45).

Para aclarar este concepto, quizás sea conveniente tener en cuenta cómo la psicología analítica considera a la neurosis, ya que es a través de los síntomas neuróticos que Jung fue capaz de vislumbrar una transformación de estado en los pacientes y dicho cambio estaría vinculado al proceso de individuación.

Como se mencionó anteriormente, Jung se había interesado por el psicoanálisis freudiano, sobre todo en los contenidos reprimidos de la mente, los complejos y cómo se relacionaban con la neurosis. Contrario a considerarlo una enfermedad o una psicopatología, González (2004) menciona que la psicología analítica aborda la neurosis de forma optimista, siendo esta una reacción del organismo, un intento de curación del mismo ante un estilo de vida inadecuado. Sassenfeld (2011) agrega que la neurosis, desde la perspectiva de la psicología junguiana,

estaría dentro de los “fenómenos normales característicos de la formación y el desarrollo de la estructura de la personalidad humana como tal”. (p.82).

La neurosis manifiesta la presencia de conflictos que involucran complejos y disociaciones, la incapacidad o deficiente adaptación en su vida, provocando en el individuo una regresión, descensos de nivel mental, Gonzáles (2004) plantea:

En tales casos aparece como un momento crítico en la vida de una persona, en el que se enfrenta a la disyuntiva entre dos estilos de vida. Generalmente se producen cuando el individuo ha desarrollado una forma de vida que le ha significado el sacrificio de potencialidades que se ven reprimidas, hasta que llega un momento en que éstas se rebelan y exigen que se las tenga en cuenta. (p.61).

Por su parte, Sassenfeld (2011) agrega que

Desde el punto de vista de Jung, la característica central de la neurosis es la presencia consciente o inconsciente de un conflicto psíquico o, dicho de otra manera, una personalidad en discordia consigo misma. La condición neurótica representa la expresión de contradicciones interiores más o menos conscientes que no han sido resueltas. (p.83).

González (2004) menciona las cuatro etapas o fases por las que transita un paciente en un tratamiento analítico, las cuales son, en primer lugar, la confesión, donde el paciente reconoce lo reprimido y acepta su sombra, este es un concepto junguiano, la sombra es el aspecto oscuro de nuestra personalidad. La segunda fase o etapa es la de la explicación, aquí el paciente lleva a la consciencia contenidos fantásticos a los que el terapeuta intenta darles una explicación desde el método interpretativo, hay diferentes técnicas, entre ellas, la interpretación de los sueños. Seguidamente se encuentra la etapa de la educación, en la que el terapeuta enseña indirectamente al paciente a seguir el tratamiento de forma autónoma, liberándose de la dependencia hacia el terapeuta. Por último, se presenta la fase de transformación, como lo expresa Gonzáles (2004), Jung concebía esta etapa como una transformación ética ante la vida que conduce a los individuos a encontrar sus propias metas en el plano moral. Para Jung esta fase era exclusiva de un grupo de individuos, aquellos que tenían una edad avanzada, pero este aspecto de su teoría fue revisado en la actualidad por las escuelas postjunguianas, considerando que la psique tiene un proceso de evolución natural y cualquier persona es capaz de incrementarlo cuando es consciente de ello.

Si bien Jung comenzó a ver esta transformación de la psiquis en sus pacientes con neurosis, la dialéctica entre el consciente e inconsciente y el proceso de individuación es un

proceso natural común en todos los individuos. La confrontación entre consciente e inconsciente se da en cualquier edad, y las problemáticas y transformaciones que pueden surgir del individuo no se limitan a una patología o a un rango de edad avanzado, como lo demuestra la siguiente afirmación de Jolande Jacobi (en Jung, 1995)

Pero también es verdad que una persona joven puede encontrar graves problemas en su desarrollo. Si una persona joven le teme a la vida y encuentra difícil ajustarla a la realidad, puede preferir refugiarse en sus fantasías o permanecer como un niño. En una persona joven así (especialmente si es introvertida) a veces se puede descubrir inesperados tesoros en el inconsciente y, trayéndolos a la consciencia, fortalecer su ego y darle la energía psíquica que necesita para llegar a ser una persona madura. (p.274).

Siguiendo lo expuesto por Gonzáles (2004), en un individuo, al fallar la adaptación, su conflicto interno se manifiesta y lo pone en la situación de tomar una decisión sobre su futuro, abriéndose la posibilidad de desarrollar un crecimiento personal que lleva a la persona a un estado de realización mayor al estado en el que se encontraba.

Individuación significa llegar a ser un ente singular, y, en cuanto entendemos por individualidad nuestra singularidad más íntima, última e incomparable, llegar a ser sí mismo. De modo que “individuación” podría traducirse también por “realización del sí-mismo” o “realización de sí”. (Jung, 1993, p.69).

Jung (1993) hace una importante diferenciación entre el egoísmo, la individualidad y el proceso de individuación. Como afirma este autor, el egoísta es aquel que solo piensa en sí mismo, por otro lado, al individualismo lo define como “destacar y acentuar deliberadamente la supuesta peculiaridad en oposición a los miramientos y obligaciones colectivos” (p.70). Ninguno de estos dos términos tiene relación con lo que Jung concibe como la individuación, la cual consiste, según sus propias palabras, en “un cumplimiento mejor y más pleno de lo que constituyen las determinaciones colectivas del individuo, en cuanto a que una consideración suficiente prestada a la singularidad individual permite aceptar un rendimiento efectivo que si esa singularidad se desatiende o se reprime”. (p.70) Es decir, la individuación es un proceso de evolución psicológica que construye al individuo como el ente singular que es y no por ello lo transforma en egoísta o en una persona individualista. Como el propio Jung menciona, el concepto de individuación se encuentra “a distancia astronómica del egoísmo o del individualismo”. (p.70).

Desde el punto de vista de von Franz (en Jung, 1995) el proceso de individuación es el desarrollo de una nueva personalidad más amplia y madura, que emerge progresivamente y se vuelve más efectiva y visible para los demás. Además, como agrega González (2004), en un individuo, el desarrollo o autorrealización de su personalidad no se detiene nunca y continúa construyéndose de nuevo constantemente hasta su muerte. La meta de este crecimiento es lograr la totalidad, como lo afirma Jung (1993) “el objetivo de la individuación no es otro que liberar el sí mismo”. (p. 70-71).

De acuerdo con ello von Franz (en Jung, 1995) plantea que:

la realización de la unicidad del hombre individual es la meta del proceso de individuación. Desde cierto punto de vista, este proceso se produce en el hombre (así como en todo ser viviente) por sí mismo y en el inconsciente; es un proceso por el cual el hombre vive su innata naturaleza humana. Sin embargo, estrictamente hablando, el proceso de individuación es real solo si el individuo se da cuenta de él y lleva a cabo conscientemente una conexión viva con él. (p.162).

Para lograr alcanzar este objetivo, el camino a recorrer puede tomarnos tan solo un corto momento de vivencia o muchísimos años, como se ha mencionado. Siguiendo a González (2004), el desarrollo de la individuación se caracteriza por la confrontación de lo que nos es consciente con algunos componentes de nuestro inconsciente, “el encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra”. (Jung, 1970, p.27) pero teniendo en cuenta la anterior cita de von Franz, este proceso es real solamente si nos damos cuenta de ello.

Para comprender esto último, tomaremos la explicación de esta autora. Recordemos que en la teoría junguiana el sí-mismo es la totalidad de la psique a diferencia del *yo* o *ego* que es tan solo una parte, según von Franz (en Jung, 1995), durante la confrontación dialéctica entre el inconsciente y el consciente, el sí-mismo actuaría como un centro organizador que provoca un efecto regulador en la psiquis, es decir, este sería como una especie de guía interior que para von Franz “es distinto de nuestra personalidad consciente y que puede captarse sólo mediante la investigación de nuestros propios sueños”. (p.161).

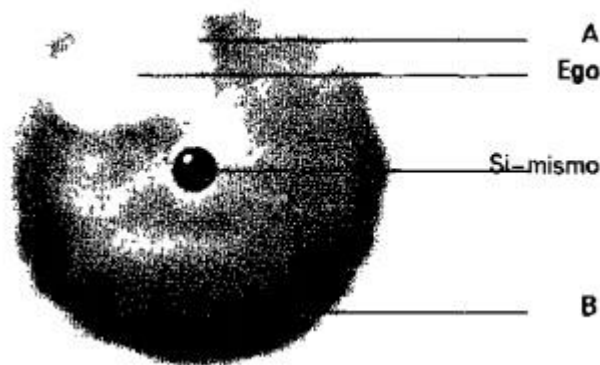


Gráfico de la estructura de la psique, en el modelo junguiano según von Franz (en Jung, 1995)

La psique se puede comparar a una esfera con una zona brillante (A) en su superficie, que representa la consciencia. El ego es el centro de la zona (una cosa es consciente solo si «yo» la conozco). El «sí-mismo» [Self] es, a la vez el núcleo y toda la esfera (B); su proceso regulador interno produce los sueños. (p. 161).

La autora considera que los sueños demuestran que el sí-mismo constantemente busca regular y madurar la personalidad. Pero los contenidos inconscientes deben hacerse conscientes, “la individuación significa también separación, diferenciación, el reconocimiento de lo que es nuestro y de lo que no lo es”. (von Franz, 1995, p.378), al indagar en nuestro inconsciente, por ejemplo, investigando nuestros sueños, nuestro *ego/yo* ilumina aquella sombra, aquellos complejos, transformándolos y de esa forma dejan de ser parte del inconsciente para unirse ahora a nuestro consciente. Pero von Franz (1995) argumenta que esto depende “de si el ego está dispuesto o no a escuchar el mensaje del ‘sí-mismo’”. (p.162), debe aceptar aquella invitación hacia el desarrollo, que surge del interior.

Gonzales (2004) explica que el yo/ego es también un complejo como lo es la sombra, ambos son tan solo dos de los varios complejos que poseemos y que han sido investigados por Jung. Pero lo que destaca al complejo del yo/ego entre los demás es que tiene la importancia de darnos el sentido de la identidad.

En el proceso de individuación, nuestro yo/ego debe relacionarse con los demás complejos, pero sin identificarse con ellos. De esta manera el proceso de individuación da lugar a una transformación de la personalidad. La persona se adapta a su realidad externa e interna, “logrando una totalidad y contribuyendo a hacerlo más libre”. (Hochheimer, 1968 en Gonzáles, 2004).

La individuación es un proceso natural de nuestro desarrollo como personas, siempre existe en nosotros un conflicto interno, un desacuerdo entre lo que pensamos y lo que no, lo que inconscientemente reprimimos, olvidamos y todo tipo de contenido subliminal que percibimos sin darnos cuenta. En el enfrentamiento dialéctico de nuestra psiquis, el objetivo es encontrar el equilibrio, la totalidad que nos permite llegar al sí-mismo, llegar a ser lo que somos.

De todos los contenidos que existen en nuestra mente buscamos diferenciar lo que somos, la totalidad que buscamos ser a la vez de aceptar también aquello inconsciente con lo que no nos identificamos, pero forma parte de nosotros y ayuda a construir nuestra maduración como individuos. Estos procesos psicológicos tienen su forma de manifestación a través de los símbolos.

### **Los símbolos**

El ser humano, en el afán de poder representar o describir aquellas cosas que escapan a su entendimiento, utiliza términos simbólicos. Utilizamos el símbolo para representar aquello que no podemos definir o comprender del todo. Para Jung (1995), esta es la razón de porqué las religiones emplean lenguajes simbólicos o imágenes:

Las formas primarias del pensamiento son las imágenes, que luego pueden traducirse en signos lingüísticos, a gráficos o a cualquier otra forma de representación de la realidad, susceptible de ser comunicada. Así, la imagen se transforma en signo, en alegoría o en símbolo. (Bech, 1999, p.63-64).

Para Jung (1995), los símbolos son espontáneos y representan algo más que el significado inmediato. Como indica este autor, utilizamos símbolos de forma consciente, pero también generamos símbolos en nuestro inconsciente, por ejemplo, a través de nuestros sueños. Los símbolos están presentes en toda clase de manifestación psíquica, los pensamientos, sentimientos, situaciones y actos pueden tener contenido simbólico.

Recordemos que los arquetipos son posibilidades de representación de motivos ancestrales, tomemos por ejemplo el arquetipo del El Sabio. Como tal, el arquetipo no es perceptible, pero sí lo es su proyección, la imagen arquetípica, la cual aparece cuando el contenido del inconsciente comienza a emerger a niveles conscientes, hasta ser una imagen simbólica. Si seguimos con el ejemplo probablemente aparecería aquí la imagen de un hombre anciano, ya que se suele asociar a la vejez con la sabiduría.

En un individuo, estos símbolos serán producto de la fantasía y los sueños, el viejo sabio podría aparecer en los sueños quizás como algún familiar, pero en un nivel colectivo los

símbolos pasarían a encontrarse en todas las religiones, cuentos, leyendas y mitologías del mundo, el viejo sabio podría ser el mago Merlín de las leyendas del ciclo artúrico, o incluso Hermes Trimegisto, de quién hablamos en capítulo sobre la alquimia.

La función del símbolo sería la de mediar nuestro consciente e inconsciente, como lo explica Hoffmann (2006), “la función del símbolo, tal como lo revela su interpretación, consiste en establecer la vinculación y resolución de opuestos en el interior de la psique”. (p.133).

Para Jung (1995) los símbolos son productos naturales de la psique que intentan reconciliar y unir los opuestos consciente-inconsciente, por tanto y desde su perspectiva, esta tendencia a simbolizar tendría un fin sanador. En palabras de Elbaba (2017) “Jung le otorga, también, carácter mediador al símbolo: ‘lo que salva’ es el símbolo que puede comprender y aunar en el consciente e inconsciente”. (p.35).

Por su parte Martín (2008) agrega lo siguiente:

La dinámica hacia la totalidad, que implica el reconocimiento y luego la integración de los contenidos inconscientes en la consciencia, se puede realizar sin dificultades especiales, dice Jung, cuando existe en la conciencia representaciones de naturaleza simbólica *-in habentibus symbolum facilis est transitus-* dice un aforismo alquímico. (p. 15).

La frase en latín se traduce como “para aquellos que tienen el símbolo, el tránsito es fácil” y con ello ya podemos comenzar a entender qué es lo que Jung vislumbró en el lenguaje simbólico de los alquimistas.

Hasta aquí se ha presentado la compleja perspectiva del funcionamiento de la psiquis según la concepción de Jung. Se ha intentado describir brevemente algunos de los conceptos fundamentales de la psicología analítica para obtener un primer acercamiento al planteo teórico de Jung y comprender cómo concibe la psique humana, sus contenidos ocultos, el inconsciente y su diálogo con la consciencia como parte del desarrollo del individuo. Teniendo esta base, ahora se desarrollarán algunos de estos conceptos con mayor profundidad a través del estudio que realiza el propio Jung sobre la alquimia.

### **Jung: La Gran Obra alquímica y el Proceso de Individuación**

En su libro *Psicología y Alquimia* (1989) propone una reevaluación del simbolismo alquímico comparándolo con el proceso analítico de sus pacientes, además de otorgarle importancia a la espiritualidad en la salud psíquica.

Jung señala paralelismos entre el proceso de individuación y el *Opus Magnum* de los alquimistas.

Para llegar a estas afirmaciones, Jung (1989) menciona que, durante un proceso analítico, en el cual la persona indaga en su interioridad, se presenta un progreso hacia un nuevo estado madurativo. Según afirma el autor, un individuo puede alcanzar esta meta o terminación temporal de diferentes formas, al recibir un buen consejo o luego de realizar una confesión, también ocurre a través de una conversión religiosa o al establecer una filosofía práctica de la vida, después de producirse un cambio positivo en cualquier ámbito de la vida o tras el reconocimiento de contenidos desconocidos por nosotros mismos, entre otro tipo de situaciones. Jung encuentra un paralelismo entre este proceso y la alquimia occidental, concretamente aquella que estuvo en contacto con las creencias cristianas y gnósticas.

Recordando el capítulo anterior, sabemos que la alquimia occidental era una tradición filosófica-religiosa que consistía en la experimentación con elementos de la naturaleza y la reflexión espiritual que acompañaba dicha práctica. Los saberes sobre la tradición alquímica fueron, en un principio, transmitidos oralmente, para luego conservarse en los libros o manuscritos cuyo significado verdadero era protegido por símbolos de carácter hermético.

También hemos visto que la alquimia occidental consiste en un proceso de transformación, en el cual tanto los metales como el alma del alquimista atraviesan diferentes etapas hasta alcanzar un estado nuevo, en el caso de los minerales impuros se transformarían en el elemento más perfecto de todos, el oro, mientras que el alquimista alcanzaría un estado de unión con Dios o el Todo.

Jung (1989) manifiesta que los alquimistas, tras tener contacto con las creencias cristianas y el pensamiento gnóstico, vieron en la imagen de Cristo la meta ideal del perfeccionamiento del alma, Cristo se transformó en un análogo de la piedra filosofal.

Desde la perspectiva de Jung (1989) la alquimia presentaba un aspecto oculto del cristianismo:

Concretamente, la alquimia es algo así como una corriente subterránea hacia el cristianismo reinante en la superficie. Se comporta respecto a éste como un sueño respecto a la conciencia y en la misma forma que éste compensa los conflictos de la conciencia, la alquimia aspira a llenar los vacíos dejados por la tensión de las contradicciones del cristianismo. (p.25).

Para aclarar la cita anterior, hay que decir, en primer lugar, que Jung no pretendía ser hostil a las religiones, consideraba la espiritualidad y la religión como algo natural y necesario en el hombre. En segundo, es necesario tener en cuenta el contexto en el que vivía el autor, quién desde su infancia se encontró desencantado de algunas cuestiones religiosas del cristianismo, como expresa en su libro *Memorias, Sueños y Pensamientos* (1964). Las

contradicciones del cristianismo que señala Jung refieren a que, desde su punto de vista, el cristianismo negaba el valor del mal, mientras que los alquimistas, debido a las influencias gnósticas, incorporaban al mal como parte del todo, otorgándole así importancia a ambos polos opuestos: el bien, representado por Cristo y el mal, representado por el Diablo, en relación dialéctica, dos partes que se necesitan mutuamente y forman una totalidad. Tal como ocurre en nuestra psiquis con el enfrentamiento dialéctico de nuestro consciente con nuestro inconsciente.

Cristo ha aceptado al pecador y no le ha condenado. El verdadero seguidor de Cristo hará lo mismo, y como no querrá para el prójimo lo que no desee para él, aceptará también al pecador, pues él también lo es. Y lo mismo que no se reprocha a Cristo que fraternizara con el mal, no se debe tampoco hacer uno el reproche de que amar al pecador, que todos los somos, sea un pacto de amistad con el mal. El amor nos perfecciona, mientras que el odio nos hace peores, tanto al odiado como al que odia. (p.33).

Quizás al hablar del mal o el Diablo y compararlo con aspectos de nuestra psiquis, puede entenderse que aquello que permanece en nuestro inconsciente es negativo, una especie de yo malvado que lucha contra un yo bueno en nuestra mente, pero recordemos que Jung tenía una visión positiva de los contenidos del inconsciente. Nuestro inconsciente contiene todo aquel material que no ha alcanzado el umbral de la consciencia, es decir, material reprimido, y todo lo psíquico vuelto subliminal, incluyendo las percepciones sensoriales subliminales. Esta parte de nuestra mente posee una modalidad psicológica diferente de nuestro consciente, tal como lo explica Jung (1993) “su mentalidad es de orden instintivo; carece de funciones diferenciadas: no piensa en el sentido en que entendemos el “pensar”. (p.80).

Lo que Jung intenta mostrarnos realizando la comparación Cristo-Diablo, es que este aspecto inconsciente de nuestra psiquis, es una parte opuesta y complementaria de nuestra parte racional. Es necesaria, ya que ayuda a conformar nuestra totalidad como individuos. “Sin experiencia de lo contradictorio no existe experiencia alguna de totalidad”. (1989, p.22). Los contenidos del inconsciente y la consciencia están en una relación de compensación y no necesariamente de oposición. Esta relación entre consciente e inconsciente forma la totalidad que Jung denominó el sí-mismo, del que se ha hablado con anterioridad.

Comprende no sólo la consciencia si no también la psique inconsciente y constituye entonces, por así decirlo, una personalidad que también somos. Bien podemos concebirnos como poseyendo almas parciales. Así, por ejemplo, no tenemos dificultad en vernos como persona. Empero, sobrepasa nuestras posibilidades el ver claro lo que es uno como sí-mismo pues, para tal operación, la parte debería poder concebir el todo. (Jung, 1993, p.74).

Que Cristo acepte el mal, pero no por ello se deje tentar, es lo que Jung comparó con una confrontación interna en la psiquis, “el enfrentamiento dialéctico en el proceso del tratamiento psíquico lleva consecuentemente a la confrontación del paciente con su sombra, con esa mitad oscura del alma de la que jamás uno se ha desprendido”. (Jung, 1989, p.31).

La dialéctica de la psiquis, este proceso de análisis interno que realizamos, si bien puede llegar a un punto o estado nuevo, no significa su terminación absoluta, como se ha mencionado, estas son solo terminaciones temporales. En los casos estudiados por Jung, las experiencias con sus pacientes le han demostrado que el final del trabajo médico no significa también el final del proceso analítico, la dialéctica con el inconsciente continúa a lo largo de la vida.

Tales experiencias han reforzado mi hipótesis de que existe en el alma un proceso, por decirlo así, independiente de las circunstancias exteriores y que busca una meta; y, por otra parte, me han librado de la preocupación de que yo mismo pudiera ser el único causante de un proceso psíquico impropio (y por ello, quizás contrario a la Naturaleza). (Jung, 1989, p.8).

Para Jung, llegar a la totalidad no es un camino recto y fácil, más bien es una larga y sinuosa vía laberíntica, llena de rodeos y trayectos equivocados, donde se cruzan posturas antagónicas que le recuerdan al caduceo<sup>2</sup>.

La intención del autor al introducirnos a su estudio partiendo de estas asociaciones con la imaginería cristiana no es solo evidenciar que la tradición alquímica incorporó muchos de los contenidos del cristianismo en su lenguaje simbólico, sino que también nos demuestra que el desarrollo anímico del individuo está indisolublemente relacionado con las premisas ideológicas y religiosas, “aunque el paciente crea no tener prejuicios en este aspecto (...) está condicionado de antemano por la historia hasta en los detalles en su modo de pensar, de conducirse, en su moral y en su lenguaje”. (1989, p. 29). Por lo que el individuo, al realizar este análisis de su interioridad siempre evidenciará sus supuestos espirituales. Durante este proceso conflictivo es donde tiene lugar la elaboración de símbolos, que se manifiestan en los sueños o impresiones visuales de los pacientes y que actúan como un intento de compensación a la contrariedad.

Jung (1989) encuentra que algunos de los símbolos que elaboran sus pacientes tienen cierta similitud con el lenguaje alquímico. Parte de su trabajo realizado en su libro *Psicología*

---

<sup>2</sup> En la mitología griega el Caduceo es la vara que porta el dios Hermes. La vara posee dos serpientes enroscadas y en la parte superior un par de alas. Según el mito, Hermes vio luchar a dos serpientes y las separó utilizando una rama de olivo, convirtiéndola en el Caduceo. Es un símbolo de imparcialidad, diplomacia, acuerdo y comercio. No debe confundirse con la vara de Esculapio, símbolo utilizado en la medicina y que consiste en una sola serpiente enrollada en una vara.

y *Alquimia* se centra en cómo el simbolismo alquímico forma parte de un depósito visual en sus pacientes, manifestándose a través de los sueños de los mismos, “el proceso de formación de personalidad, la del proceso de individuación, es la que se expresa en el simbolismo de la alquimia”. (p. 36).

El autor no pretende hacer una vasta exposición sobre la alquimia, tal solo plantea una introducción al simbolismo alquímico. Pero se usará su estudio como base para comprender de qué manera la alquimia se relaciona con el proceso de individuación y cómo su lenguaje simbólico se relaciona con contenidos del inconsciente.

La imagen de Cristo fue un elemento que la alquimia no dudó en incorporar en su tradición, los alquimistas habían visto en Cristo la meta del ser humano, del mismo modo que veían en el oro la forma ideal de los metales. Sin embargo, Jung explica que el camino que tomaron los alquimistas en cuanto a la imitación de Cristo era diferente al marcado por la Iglesia.

Los alquimistas, procediendo de una forma opuesta a la iglesia, prefirieron la búsqueda con el conocimiento al encuentro mediante la fe, a pesar de que, como hombres medievales, no se consideraban otra cosa que buenos cristianos. (...) Pero les ocurría lo que al hombre moderno, que prefiere -o tiene forzosamente que preferir- la experiencia primitiva individual a la fe en la imagen transmitida por la tradición. (Jung, 1989, p. 37).

Los alquimistas, no conformes con el camino de la Iglesia, se adentraron en lo más profundo de su interioridad, aunque sin saberlo. En palabras de Jung (1989), “se lanzaron a aquel desierto, donde, como Jesús, se encontraron con el hijo de las tinieblas”. (p. 38).

Pese al paralelismo que encontraron entre Cristo y la piedra filosofal, los alquimistas trazaron su propio camino. Según Jung, la diferencia se encuentra en que mientras que en la obra cristiana, el creyente honra al Dios salvador y se hace merecedor de su misericordia, el alquimista, en el trabajo de su investigación, de su obra, se procura un remedio, “el esfuerzo del hombre salvador por liberar el alma divina del mundo”. (p. 298). Esto último refiere al planteamiento platónico de que el alma del ser humano está unida a las almas de todos los seres vivos en la tierra, conformando una sola, el *anima mundi* o alma del mundo.

De esta forma, prescindiendo de imitar a Cristo, el alquimista prefiere igualarlo, como explica Jung, “la igualación completa con el salvador capacita también al igual dado para realizar la obra de la salvación en lo más profundo de su alma”. (p. 227), es decir, el alquimista, al transformar su alma mediante su obra, no solo se estaba salvando sino también salvaba el alma del mundo.

Cuanto más uno, por el autoconocimiento y el obrar acorde, toma conciencia de sí, (...) se establece una conciencia no ya aprisionada en el mundo mezquino del yo, con su sensibilidad personal, sino participante de un mundo más amplio, el del objeto. Las complicaciones que surgen en este nivel ya no son conflictos de deseos, sino dificultades que atañen tanto a mí como a los otros. (...) Ahí entonces se puede conocer vivencialmente que el inconsciente produce contenidos válidos no meramente para el sujeto individual sino también para otros, y hasta para muchos, sino para todos. (Jung, 1993, p. 75).

Ahora bien, esta salvación y liberación son solo posibles tras la realización del *Opus Alquímico*, también denominado *Opus Magnum* o *Gran Obra*. Para los falsos alquimistas, aquellos que no eran capaces de ver más allá de lo literal, el *Opus* era el proceso de elaboración del oro o la piedra filosofal, elemento capaz de transformarlo todo en oro y otorgarle grandes riquezas a quien lo consiguiera. Pero para los verdaderos adeptos, los que comprendían el lenguaje del símbolo, el *Opus* era un largo camino hacia la comprensión y transmutación de la materia y de su propia alma.

Según explica Jung, el *Opus* es la base de la alquimia y está conformado por una parte práctica, denominada *operatio*, que como sabemos consiste en la experimentación con cuerpos químicos, y una parte teórica o *theoria*, sobre esto Jung describe:

Las tinieblas que se ciernen sobre el método químico se deben a que el alquimista, aunque de un lado se interesa por la parte química de su trabajo, utiliza éste, por otro, para hallar una nomenclatura para las modificaciones anímicas, que le fascinan en realidad. Por decirlo así, todo alquimista original se fabrica un edificio de ideas más o menos individual, constituido por el dicta de los filósofos y una combinación de analogías de las ideas fundamentales de la alquimia, analogías que con frecuencia han sido rebuscadas en todos lados. Incluso existen tratados que han sido escritos más o menos con objeto de proporcionar material analógico a los artistas. (Jung, 1989, p.192).

Esta acción que realizaban los alquimistas de asociar contenidos o encontrar analogías o patrones en la naturaleza y el hombre, Jung la compara con la amplificación, un concepto psicológico que refiere a un método o proceso en el que una imagen del inconsciente aclara su sentido o se amplía al asociarse simbólica o metafóricamente a otros contenidos. Este método, explica Jung, es utilizado en psicología compleja para hacer comprensibles los símbolos oníricos de los sueños. Por ejemplo, ante una vivencia onírica difícil de interpretar la *amplificatio* enriquece el contenido asociándola a contenidos análogos que pueden ser de la mitología, la religión, el arte o la mística.

Esta cuestión, sumada al registro de las experimentaciones en lenguaje críptico y simbólico, han hecho considerar a Jung que, aunque el proceso alquimista consistía en una investigación química, la búsqueda por el conocimiento de la materia, se mezclaba también el contenido psíquico del inconsciente por vía de la proyección. Esta proyección tomaba forma en arquetipos impersonales, representaciones colectivas, es decir, el lenguaje simbólico que conocemos de la alquimia.

Por tanto, Jung postula la siguiente hipótesis con respecto a la naturaleza psíquica de la alquimia.

El alquimista tenía ciertas vivencias psíquicas durante la realización del experimento químico; las que, sin embargo, le parecían un comportamiento especial del proceso químico. Pero como se trataba de proyecciones, no tenía conciencia, naturalmente, de que la vivencia no guardaba relación alguna con la materia. (Jung, 1989, p. 162).

Jung plantea que los registros de las prácticas alquímicas, aquellos manuscritos que describen complicados procesos con crípticos símbolos y denominaciones químicas, mitológicas e ideas filosóficas, revelan una especie de indagación personal, un proceso introspectivo inconsciente que el alquimista experimentaba al realizar su obra. “El alquimista vivía su proyección como propiedad de la materia, y lo que vivía en realidad era su inconsciente”. (p. 162). Pero una proyección no es intencionada, es hallada. El método del alquimista era involuntario, proyectaba en la materia con la que trabaja su inconsciente, “En la oscuridad de lo exterior, encuentro, sin reconocerlo como tal, mi propio interior anímico” (ibíd.). Durante la experimentación química, el alquimista podía tener visiones o sueños, que eran considerados partes importantes e intermedias del *Opus*, o fuentes de revelación e inspiración divina, ya que podían revelar la sustancia que era buscada. Es por medio de estos sueños o visiones oníricas que la proyección acontece.

Desde la perspectiva junguiana, la metodología del *Opus* indica que se trataba de un proyecto que se llevaba a cabo de forma individual, según expresa el autor, “no vayamos a imaginarnos que los alquimistas quizá se entendieran siempre unos a otros. Se quejaban de la oscuridad de los textos y descubrían, en ocasiones, también su incapacidad de comprender sus propios símbolos y figuras simbólicas”. (p. 192). Los alquimistas, al parecer, eran conscientes de su escritura oscura y para definir su lenguaje crearon la expresión *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*, “lo oscuro mediante lo más oscuro, lo desconocido mediante lo más desconocido”. Siguiendo la descripción de Jung (1989), los adeptos a los misterios alquímicos

eran personas muy solitarias y no era común que realizaran su obra con la ayuda de discípulos o colaboradores:

Los alquimistas destacan este punto: «Quien trabaja mediante el espíritu de otro y por medio de una mano pagada verá resultados que están lejos de la verdad. E inversamente, el que sirve de auxiliar a otro en los trabajos de laboratorio, jamás será admitido a los misterios de la reina». Se podría citar aquí las palabras de Cabasilas: «En forma parecida a los reyes, que, cuando hacen una ofrenda a Dios, la llevan ellos mismos y no hacen que la lleven otros». (p.206).

La *Opus* era una labor personal, sufrida en soledad, los alquimistas seguían esta regla ya que Dios no daría el arte a quien no sea capaz de lograrlo por sí mismo (Khunrath, s.f, citado en Jung, 1989).

Sin embargo, pese a su trabajo en solitario y que cada alquimista describía los acontecimientos del *Opus* a su manera, tampoco parecía haber desacuerdo entre ellos, a veces se citaban unos a otros, presentando coincidencias de principios. Aunque de forma contradictoria, menciona Jung, tampoco queda muy claro en qué coinciden exactamente. Su método explicativo no pudo sobrevivir ante el espíritu de la Ilustración y la metodología científica de la química moderna. Esta oscuridad se debe a que buscaban ocultar a propósito una verdad, con tal de resguardarla de los necios e ignorantes que confunden las fórmulas y las consideran en un sentido literal, el *Opus* es un arte sagrado y divino que solo debe ser compartido con aquellos que poseen el don del entendimiento,

la alquimia «auténtica» jamás fue un negocio ni una carrera, sino un verdadero opus, que el alquimista realizaba en un trabajo callado y lleno de sacrificio. Se tiene la impresión de como si cada uno hubiese intentado prestar expresión a su experiencia particular y añadirle los dicta de los maestros que a él le parecían contener algo similar. (Jung, 1989, p. 207).

Pero, desde la perspectiva de Jung, aunque los alquimistas afirman que deben mantener el secreto por diversas razones, tampoco mencionan que no puedan escribir de otro modo, y aunque en algunos casos pretenden describir su método de forma clara, nunca explican concretamente en qué consiste la materia prima, sustancia con la que trabajan, y su producto, el *lapis* o piedra.

El autor afirma que la base del opus es la materia prima o *prima materia*, en qué consiste este material inicial con el que trabajan los alquimistas es todo un misterio y uno de los más grandes de toda la tradición alquímica. Los alquimistas han descrito esta sustancia desconocida de diferentes maneras, como nube, sombra o espíritu, para algunos la materia prima era el

plomo, considerado un metal impuro, para otros era el bronce e incluso el oro, el cuál sería el producto final del proceso alquímico. Otros alquimistas consideraban al mercurio, el azufre o la sal como materia prima, también hay registros que denominaban como prima materia al vinagre, el agua, la tierra, el aire, la piedra, la sangre, la luna, el caos, el hades, el microcosmos. En otros casos simplemente es considerada como una esencia madre, un principio material en todos los cuerpos o el alma del mundo, representada por una esfera de agua o una figura circular.

Existen varias interpretaciones que utilizan denominaciones químicas, mitológicas y filosóficas. Desde su perspectiva, Jung plantea que la materia prima lleva dentro de sí la proyección del estado anímico, eso explicaría por qué los alquimistas la interpretaban de diferentes maneras. Citando al antiguo alquimista Hortulano, Jung (1989) menciona que la prima materia era en la tradición alquímica una especie de masa caótica o confusa de la que surgían todos los elementos, de esta masa nace la piedra filosofal o lapis, del mismo modo que el mundo ha surgido del caos.

Tomando la descripción de Paracelso, Jung agrega que esta sustancia es madre de los elementos y de todas las criaturas, la materia prima no puede expresarse mediante nada, es eterna y autónoma, es *increatedum*, no puede ser creada excepto por Dios y posee una naturaleza ubicua, es decir, se la puede obtener siempre y en cualquier lugar, una característica que, desde la opinión de Jung, comparte con la proyección psicológica.

En ocasiones, nos menciona el autor, la prima materia es considerada como una tierra negra, fértil y apta para crear el oro o la piedra como si fuese trigo. A veces los alquimistas utilizaban la siguiente frase para describir la materia prima, *nigrum, nigrius nigro*, que significa “negra, más negra que lo negro”, siguiendo a Jung (1989), esta frase revela que la materia inicial con la que trabajaban los alquimistas en ocasiones era vinculada con el estado o etapa inicial del *Opus*, el *Nigredo*. Pasaremos entonces a describir las etapas del *Opus*.

En cuanto a esto, Jung (1989) explica que pese a las diferencias que presentan los autores alquimistas en cuanto a las fases y procedimientos del *Opus*, la mayoría concuerda en la siguiente estructura: los alquimistas consideraban en un principio cuatro fases las cuales eran caracterizadas por colores, *Melansosis* o ennegrecimiento, conocido también como *Nigredo*, seguido de la *Leukosis*, emblanquecimiento o *Albedo*; la siguiente fase es nombrada como *Xantosis*, *Citrinitas* o amarilleamiento y por último la *Iosis*, el enrojecimiento o *Rubedo*.

Este orden correspondía a la cuaternidad de elementos, la tierra, el agua, el aire y el fuego. Con el tiempo, estas cuatro fases presentan cambios según cada autor alquímico, en algunos casos agregan más fases como el *viriditas* o verde, pero tanto esta como la fase *citrinitas* caerán

en desuso. De modo que, aunque el proceso alquímico considera los cuatro elementos y las cuatro propiedades, caliente, frío, húmedo y seco, la mayoría de los textos considera una secuencia de tres fases *Nigredo*, *Albedo* y *Rubedo*, negro, blanco y rojo. Sobre este cambio, la opinión de Jung (1989) es que responde a razones psíquicas y guarda relación con el simbolismo de la cuaternidad y la trinidad.

También, dentro de estas fases, los alquimistas mencionan varias operaciones que se efectúan en el curso del *Opus*, los autores alquimistas difieren bastante en este aspecto, en algunos casos, describen una enorme cantidad de operaciones. Jung (1989), siguiendo la estructura establecida por el alquimista Josefo Quercetano, presenta doce operaciones: *Calcinatio*, *Solutio*, *Elementorum separatio*, *Coniunctio*, *Putrefactio*, *Coagulatio*, *Cibatio*, *Sublimatio*, *Fermentatio*, *Exaltatio*, *Augmentatio* y *Proiectio*.

Todo este proceso se llevaría a cabo dentro de un receptáculo, un elemento de importancia dentro del proceso del *Opus*. El recipiente hermético o *vas hermetis*, es donde se trabajaban las sustancias a transformar, representado a veces por una retorta, un matraz o un horno de fundición.

Para los alquimistas el recipiente era solo uno, era un elemento maravilloso y de importancia durante el proceso del *Opus*, ya que es allí donde surgirá el *lapis*. Es por ello que, siguiendo lo expuesto por Jung, el recipiente debía ser redondo, de ese modo imitaba un útero o un cosmos esférico. Aunque se debe entender que el recipiente en sí es una idea mística que representaba tanto el agua como el fuego.

Nos centraremos en desarrollar el contenido de las fases desde la perspectiva de la psicología analítica junguiana. Para ello, además de las descripciones del propio Jung con respecto a las etapas alquímicas, también será de ayuda la interpretación que realiza Marie-Louise von Franz, su discípula. Es importante aclarar que el estudio de Jung no se centró en interpretar el vasto repertorio de símbolos del lenguaje alquímico, solo se centró en los más representativos de cada una de las fases. Del mismo modo, esta investigación no pretende ahondar exhaustivamente en toda la simbología alquímica, tan solo se mencionarán los símbolos de las fases que aparecen con mayor frecuencia en los textos alquímicos, según se presentan el compendio de imágenes presentes en el libro de Alexander Roob (2016), *Alquimia y Mística*.

La fase *Nigredo* es representada por el color negro, un cuervo o algún animal asociado a la muerte. Esta fase es un estado inicial o primordial de caos, aquí la materia prima es creada por la descomposición, *separatio*, *divisio* o *putrefactio* de los elementos. Jung (1989) expresa que “las «tinieblas de nuestro espíritu» son inequívocamente una misma cosa que el *Nigredo*,

la «negrura», es decir, el autor percibe o vive el estado inicial del proceso alquimista como idéntico a su condición psicológica (p. 180). En esta fase, el alquimista, en un nivel interno, desde el punto de vista psicológico se presenta al encuentro con su sombra, lo cual acarrea una profunda tristeza o aflicción en el alma. Mircea Eliade (1983) lo compara a la muerte del místico, el abandono de una existencia desgastada y profana.

Al ocurrir la putrefacción, la descomposición, se diferencian los opuestos, nuestra conciencia, representada generalmente en la alquimia por el símbolo del Sol, y nuestro inconsciente, la Luna. Este es el inicio de un camino, un proceso de gran esfuerzo y sufrimiento. von Franz (1995) describe la *Nigredo* en términos psicológicos como una depresión, y es que en este proceso nos debemos enfrentar a aquello que desconocemos o no queremos reconocer en nosotros, “lo «oscuro» es subterráneo; es decir, terrenal-real. Ésta es la fuente del miedo, que origina la regresión”. (Jung, 1989, p.121). Reconocerse es el trabajo más difícil, como explica Jung (1993) citando a Nietzsche, "Buscabas el fardo más pesado, y te encontraste contigo"(p. 128). Pero esta labor compleja es posible de realizar si podemos diferenciarnos de los contenidos inconscientes, como se ha mencionado anteriormente, en el proceso de individuación debemos reconocer lo que nos identifica con lo que no deseamos ser. Cada individuo lo hará de distintas formas, Jung (1993) diferencia así al introvertido que descubrirá estos contenidos en sí mismo, mientras que el extrovertido los descubrirá mediante la proyección en otras personas.

Es importante aquí resaltar lo necesario de que el *artifex* del *Opus* sea capaz de lograr la separación, lo que en términos psicológicos sería diferenciar el *yo/ego* del resto de nuestros complejos inconscientes. Los peligros de la alquimia, desde el punto de vista de la psicología junguiana, pueden asociarse, por ejemplo, al consciente hinchado o inflación:

Un consciente hinchado es siempre egocéntrico y sólo tiene conciencia de su propio presente. Es incapaz de aprender del pasado; es incapaz de comprender lo que ocurre en el presente, e incapaz de extraer conclusiones acertadas para el futuro. Está hipnotizado por sí mismo y por tal causa no admite interlocutores ni se puede razonar con él. Por tal motivo, está sujeto a catástrofes que le destrozarán en caso necesario. Paradójicamente, la inflación es una pérdida de conciencia por el consciente. Ocurre este caso cuando el consciente se apropia de los contenidos inconscientes y pierde capacidad de distinción. (Jung, 1989, p.301).

Otro problema que puede surgir es durante el paso posterior al de la putrefacción, la unión de los opuestos, también llamado *matrimonium*, *coniunctio* o *coitus*, esta es la unión de lo masculino, con lo femenino, del rey y la reina, del sol y la luna. Tanto el Sol, nuestro consciente,

como la Luna, nuestro inconsciente, tienen un lado destructivo. von Franz (1995) menciona que, para los alquimistas, el *Opus* conllevaba sus riesgos y uno de ellos era la *coniunctio*. Si el procedimiento funcionaba correctamente se lograba la unión de los opuestos, pero también podía correrse el riesgo de que el Sol, al acercarse, dañase a la Luna, o viceversa, destruyéndose entre sí en vez de unirse:

Si tomamos la *coniunctio* en un nivel puramente interior, se puede decir que cuando las personalidades consciente e inconsciente se aproximan la una a la otra, hay dos posibilidades: o bien el inconsciente se devora a la conciencia, y entonces hay una psicosis, o la conciencia destruye al inconsciente con sus teorías, y eso significa una inflación de la conciencia. (p.241).

Al lograr unirse los opuestos en armonía, nace una sustancia acuosa y amarga, von Franz (1995) relaciona esta agua amarga con ponerse en una actitud de reflexión, preguntarnos el origen de nuestros procesos conscientes. Al hacer esto lo asociamos con material fantástico, generando una visión interior que nos resulta amarga. El agua es el conocimiento extraído del inconsciente y en la alquimia podía sanar como envenenar o destruir, la autora expresa que esta agua amarga es una verdad difícil de aceptar en un principio, porque el conocimiento que obtenemos de nosotros mismos al reconocer nuestra sombra es a veces crítico de nuestras actitudes. “Según el concepto alquimista, tanto el óxido como el cardenillo son una enfermedad de los metales. Pero precisamente esta «lepra» es la vera prima materia, la base para la preparación del oro filosofal”. (Jung, 1989, p.108).

von Franz (1995) menciona que este sufrimiento al inicio del proceso continúa en la siguiente fase, el emblanquecimiento. A la diferenciación de los contenidos inconscientes, la autora lo compara en el trabajo del alquimista con la purificación, el lavar o destilar, el metal se purifica retirando las sustancias pesadas, pero esta acción es constante, en los textos alquímicos se expone que debe repetirse de nuevo, quince veces o incluso diez años. Lo que convierte al *Opus* en un proceso que puede durar años, del mismo modo que el proceso de individuación puede extenderse toda la vida.

En los textos alquímicos se alude siempre al hecho de que esta parte se puede alargar durante mucho tiempo y se caracteriza por interminables repeticiones (...) de la misma manera que, desdichadamente, una y otra vez volvemos a caer en complejos que no han sido resueltos y que hay que volver a mirar una y otra vez. Pero mediante este duro trabajo la materia se blanquea. (von Franz, 1995, p. 325).

Esto es el *Albedo*, *ablutio* o *baptisma*, la *Obra blanca*, a veces mencionada como la *cauda pavonis* o los muchos colores, porque el blanco los contiene a todos, suele representarse con un ave blanca, una paloma o un cisne. Eliade (1983) describe esta fase como una resurrección, “la apropiación de ciertos estados de conciencia inaccesibles a la condición profana”. (p.68). Los alquimistas consideran a esta fase un estado plateado o lunar, donde el blanqueamiento del material con el que trabajan ha alcanzado un estado de unidad apto para el siguiente procedimiento, el trabajo sintético. Explica von Franz (1995) que la blancura es purificación, en esta fase ya hemos retirado nuestras proyecciones, esto es un largo proceso de evolución y de realización interior. “Cuando la nigredo estaba en lo peor, en el inconsciente, tuvo lugar un nacimiento secreto. Dentro de la catástrofe, en medio de la depresión y de la confusión, nacía el nuevo símbolo del Sí mismo”. (p. 331). La autora menciona que al desprenderse de las proyecciones se llega a un estado de paz, de tranquilidad, pudiendo contemplar las cosas desde un nuevo ángulo más objetivo, agrega además que “se puede considerar el problema o factor específico de una manera objetiva y tranquila, y quizás hacer con él un trabajo de imaginación activa sin estar constantemente dominado por las emociones o sin volver a caer en la maraña emocional”. (p.326). El concepto de imaginación activa será una parte importante de esta investigación que conducirá a la elaboración de una obra, pero lo retomaremos más adelante.

La penuria que el alquimista ha vivido desde el *Nigredo* solo durará hasta el *Albedo*, como explican los textos alquímicos, “después todo se vuelve más fácil”. (von Franz, 1995, p. 325). El inconsciente es como una humedad corruptible, describe la autora, y la misión del *Opus* es expulsar aquellas impurezas cociendo, por lo que, de este estado lunar, blanco, debe elevarse el *Opus* mediante el fuego hasta un estado solar. Jung (1989) compara al albedo con el crepúsculo, por lo que la siguiente fase es la salida del Sol, el enrojecimiento, la fase *Rubedo* u *Obra en Rojo*.

Según los alquimistas esta fase es maravillosa, es la más fácil ya que solo debe mantenerse y cuidar el fuego. Tras esta fase finalmente se ha conseguido la transmutación alquímica, los símbolos asociados a esta fase son varios, para algunos, siguiendo las figuras de aves, es un Fénix o Águila, para otros es el Dragón, una criatura alada que ha logrado contener en sí mismo los opuestos, la tierra representada por la serpiente, y el cielo, representado por un pájaro. Siguiendo esta idea también es común la representación del final del *Opus* representado con la figura del andrógino, lo femenino y lo masculino en un solo ser, una totalidad. “Lo blanco y lo rojo son reina y rey, que también pueden celebrar en esta fase su *nuptiae chymicae*”. (p. 155), teniendo en cuenta la perspectiva junguiana es posible comparar la etapa del *Rubedo* a la meta del *sí-mismo*.

Sobre la fase final del *Opus*, el logro de la transmutación, según Jung (1989), los alquimistas le otorgan a su obra un carácter *circulare* o de movimiento constante, *rota* o rueda, es decir, el *Opus* surge del uno y vuelve al uno, lo asocian al dragón que se muerde la cola, el *Uróboros*. La *prima materia*, el mercurio o aquella sustancia confusa, está en el comienzo y en el final de la obra. Por esa razón también se utiliza el símbolo del hermafrodita, el ser masculino y femenino que se separa para formar una pareja, un matrimonio alquímico, para volverse a fundir en uno solo. Es la contradicción “es metal; y, sin embargo, líquido; materia y, sin embargo, espíritu; frío y, sin embargo, ígneo; veneno; y, sin embargo, bebida de salvación: un símbolo unificador de los contrastes”. (p. 195).

El proceso y las fases del *Opus* dependen de la idea de la meta, según cada alquimista, el objetivo puede ser la piedra filosofal, la panacea, el oro filosofal, al vidrio áureo o maleable, etc. “las ideas sobre la meta son tan oscuras y cambiantes como los procesos individuales”. (ibíd.).

Como se ha visto, **la psicología junguiana ha encontrado en la *Gran Obra alquímica una analogía al proceso de individuación de la psique***. Dentro del *Opus*, la materia inicial con la que se trabaja es confusa y a veces peligrosa de manipular, recordemos que uno de los nombres que se le ha dado era el de Hades, “el miedo y la resistencia que todo ser humano natural siente frente a un adentrarse demasiado profundamente en sí mismo son, considerados en el fondo, el miedo frente al viaje del Hades”. (Jung, 1989, p.219). Esta materia tiene naturaleza contradictoria. En la fase *Nigredo*, que dentro de la psicología se interpreta como una etapa de depresión y angustia, donde el individuo tiene una discusión consigo mismo, la contradicción producida por la materia prima es seguida de una separación que, como explica Jung (1989), conduce nuevamente a la unión de los opuestos, el *hierosgamos*, el sagrado matrimonio alquímico. “La unión de los contrastes desempeña un papel decisivo en el proceso alquimista. Por consiguiente, al resultado le corresponde la significación de un símbolo unificador”. (p. 298).

El paralelismo entre el proceso de individuación y el proceso de transmutación de la alquimia consiste en que, para la psicología junguiana, la boda alquímica se interpreta como aquel momento en el proceso de individuación en el que conseguimos una armonía con nuestro consciente e inconsciente:

Las monedas no adquieren auténtico valor hasta no estar oxidadas es una especie de paráfrasis alquimista que sólo quiere decir que no hay luz sin sombras, ni integridad anímica sin imperfección. Para llegar a su plenitud, la vida, no necesita de la perfección, si no de la totalidad. (Jung, 1989, p. 109).

Recordemos, además, que las fases de la neurosis mencionadas por Gonzáles (2004), por ejemplo, son similares a las etapas del *Opus* alquímico, el proceso de maduración psíquica natural de un individuo discurre de forma homóloga al proceso de transmutación alquímica. El *Opus* tiene carácter cíclico, la sustancia inicial, *prima materia*, con la que trabaja el alquimista es a la vez la misma que el producto final; las fases *Nigredo* y *Albedo* se repiten en algunos casos unas pocas veces, en otros, muchísimo tiempo, se reincide una y otra vez en el problema de forma similar a lo que ocurre en el proceso de individuación, cuya meta no es definitiva sino temporal, constantemente estamos volviendo a dialogar con nuestros complejos, constantemente nos transformamos, durante toda nuestra vida.

Para los alquimistas el resultado de la unión de los opuestos a nivel espiritual era Cristo y a nivel de la materia, la piedra filosofal o el oro, un oro que no es normal, sino filosófico. Jung equipara esto a conseguir la totalidad, el sí-mismo: “Lo que los alquimistas llamaban «materia» era en realidad el «sí mismo». (Jung, en Eliade, 2005, p.99).

Desde el punto de vista de Jung (1989), el alquimista estaba siendo víctima, sin ser muy consciente de ello, de las condiciones naturales y previas del inconsciente de su espíritu. Proyectaban en la materia su propia problemática interna. Pero es también por ello que algunos alquimistas recomendaban a otros tener cuidado con la realización del *Opus*, el adepto que se interesaba en la alquimia debía mantenerse sano tanto física como espiritualmente.

Ahora bien, como la psique del artista está unida en gran manera a la obra no sólo como medio, sino también como causa y punto de partida, se comprende porqué se da tanto énfasis a la condición y postura anímico-espiritual del alquimista. (p. 108).

Dentro de aquella indagación o diálogo interno que el individuo realiza con sí mismo, el problema de no diferenciarse de los contenidos inconscientes desemboca en una inflación psicológica. Pero el alquimista, al realizar su *Opus*, tiene una ventaja en este aspecto, según plantea Jung, no puede identificarse puesto que los arquetipos que surgen de su inconsciente los proyecta en la materia química en la que trabaja. von Franz (1995) lo explica poniendo de ejemplo una hipotética situación de un antiguo alquimista que ha comprado un extraño metal que le ofreció un vendedor:

Después pone sobre el fogón lo que le han traído y lo mezcla con azufre o algo similar para ver qué pasa, y, si el metal acierta a ser plomo, el alquimista queda gravemente afectado por los vapores tóxicos. Llega entonces a la conclusión de que se trata de una materia que hace sentir mal a la gente y casi la mata, ¡y concluye diciendo que hay un demonio en el plomo!

Después, cuando escribe sus recetas, añade una nota al pie: «Tened cuidado con el plomo, porque en él hay un demonio capaz de matar y enloquecer a la gente», lo que para aquel momento y en aquel nivel sería una explicación bastante obvia y razonable. Por consiguiente, el plomo se convirtió en un objeto ideal para proyectarle factores destructivos, dado que en ciertas condiciones sus efectos son tóxicos. (p. 26-27).

Aunque también existía una gran desventaja, menciona Jung (1989), ya que al proyectar su proceso interno en la materia química, estaban también obligados a representar aquella sustancia incorruptible en un cuerpo químico, lo cual transformaba su proyecto en una empresa irrealizable, es decir, como se ha visto, los propios alquimistas presentaban descripciones variadas de la materia inicial con la que trabajan y, por otro lado, aunque ellos podían alcanzar espiritualmente un estado elevado, no podían transformar la materia en oro.

Pese a que los alquimistas se esforzaban realmente en intentar conocer la esencia de las transformaciones químicas, existía a la vez, y de forma preponderante desde el punto de vista de Jung (1989), la necesidad de reproducir el proceso a niveles internos, psíquicos.

No en vano se define la alquimia como «arte», teniendo la sensación, acertada, de que se trata de procesos de creación que sólo se comprenden realmente en la experiencia vivida; pero que intelectualmente sólo pueden ser definidos. (...) Posiblemente sea más bien la experiencia vivida la que conduzca a las cercanías de la comprensión. (p.303).

### **Jung: el lenguaje simbólico y el Proceso de Individuación**

El arte de la alquimia, entendida como procesos de creación, da lugar a la cuestión de porqué los alquimistas, además de reproducir su estado anímico en la materia, tenían la necesidad de expresarlo también en lenguaje simbólico.

El uso del símbolo en la alquimia no era algo de menor importancia, Jung (1989) afirma que, si bien existían alquimistas que solo le atribuían una función alegórica a los procedimientos químicos, también había buena parte de adeptos que consideraban el trabajo de laboratorio en relación de importancia con el símbolo y el efecto psíquico. Tanta consciencia tenían del poder y el valor del símbolo que consideraban a los que no lo valoraban como mentirosos, estafadores, ingenuos o necios que se desviaron del camino verdadero: “Si el alquimista, como es manifiesto, utiliza el proceso químico de forma únicamente simbólica ¿para qué, entonces, su trabajo con retortas y crisoles? Y si, como afirma una y otra vez, describe procesos químicos ¿por qué los desfigura mediante símbolos mitológicos hasta hacerlos irreconocibles?”. (p.161).

La oscuridad de los textos provocó que se considerase a la alquimia muchas veces como un fraude, ya que a través del engaño se puede manipular y aprovecharse de la gente incrédula. Para Jung, estimar toda la alquimia desde ese punto de vista se opone a la realidad de los hechos y es que como nos explica este autor, existió mucha gente docta interesada en la alquimia que quizás tenía más por perder que beneficiarse al indagar en este campo oscuro. Jung (1989) argumenta “en verdad, lo realmente secreto no se hace en secreto, pero habla en secreto: se manifiesta por medio de imágenes de toda clase que aluden a su esencia”. (p. 162). Por lo que el secretismo simbólico de la alquimia no debe entenderse como un juego engañoso, sino como el lenguaje más apropiado para poder expresarlo.

Jung encontró en el material simbólico de los textos alquímicos un parecido con el proceso de individuación. Para entender esto recordemos que, durante el proceso de individuación, se debe poder armonizar el consciente con el inconsciente, y el elemento que viene a mediar entre ellos es el símbolo:

Como los arquetipos son, al igual que todos los contenidos numinosos, relativamente autónomos, no pueden ser integrados en forma simplemente racional, sino que requieren un método dialéctico, es decir una verdadera discusión. A menudo el paciente desarrolla esta discusión en forma de diálogo, con lo cual realiza sin saberlo la definición alquimista de la meditación como "colloquium cum suo angelo bono", como coloquio interno con su ángel bueno. Por regla general, este proceso tiene un desarrollo dramático con muchas peripecias. Lo expresan o lo acompañan símbolos oníricos, que son afines a esas representaciones colectivas, que desde siempre han representado procesos psíquicos de transformación en forma de temas mitológicos. (Jung, 1970, p. 47).

Wilhem (2017) afirma que “las imágenes simbólicas que intervienen en dicho diálogo y a lo largo del guion imaginal son, por lo general, la expresión de los arquetipos”. (párr. 7). Al hacer conscientes nuestros contenidos inconscientes, generamos símbolos como manifestaciones del intento de nuestra psiquis de encontrar una armonía entre ambas partes, pero como nuestro inconsciente individual está además influenciado por nuestro inconsciente colectivo, en el cual se encuentran los arquetipos, estos símbolos que producimos tienen cierta analogía con representaciones colectivas, como por ejemplo las que se encuentran en la mitología.

Recordemos que el arquetipo es una tendencia a generar un motivo que durante un proceso psíquico irá ascendiendo al consciente en forma de representación arquetípica hasta

acontecer como símbolo o imagen simbólica. Los símbolos, al ser compartidos y modificados en una comunidad, conforman los mitos y las creencias del pueblo, construyendo así un sistema de retroalimentación, ya que esos temas mitológicos serán los que influenciarán nuestros símbolos individuales. Recordemos a los alquimistas que describían el progreso de sus experimentaciones de forma simbólica, cada alquimista utilizaba el lenguaje simbólico de forma particular, cada uno explicaba el *Opus* a su manera, sin embargo, los símbolos que utilizaban tenían relación con creencias religiosas como la cristiana o la mitología griega.

Aunque las vivencias individuales presentan una multiplicidad inabarcable, varían, sin embargo, según muestra el simbolismo alquimista, en torno a ciertos tipos centrales que aparecen universalmente: son los arquetipos en los que las confesiones religiosas fundan sus respectivas verdades, absolutas para cada una de ellas. (Jung, 1989, p. 303).

Jung (1989) encuentra en lo mitológico una forma adecuada para describir los procesos psíquicos, además de que, al tratarse de imágenes primitivas, considera que el lenguaje gráfico es el mejor y más adecuado para reproducirlas. Como afirma el autor (1989), citando a Ripplaeo, todos nuestros secretos tienen origen en una imagen. Pero hay otra cuestión importante, el diálogo que se provoca en nuestra psiquis es lo que el alquimista define como meditación o *meditatio*. Ésta, sumada a la imaginación, *imaginatio*, son dos importantes acciones durante el proceso alquímico, que posibilitan la manifestación del símbolo.

El alquimista debía entregarse a la realización de su obra con absoluta seriedad, explica Jung (1989) “habrían de realizar su obra con una concentración desacostumbrada, hasta con fervor religioso encendido” (p. 183), es decir, el alquimista, en primer lugar, meditaba su *Opus*.

Para definir esta *meditatio*, Jung se basa en la siguiente descripción del término en su sentido alquímico “«la palabra *meditatio* se usa cuando se mantiene un diálogo íntimo con alguien que, sin embargo, es invisible; como también, mediante invocación, con Dios, o consigo mismo o con sus ángeles buenos»”. (Ruland, 1612 en Jung, 1989, p.183).

Seguidamente Jung plantea que este diálogo íntimo, que también es aplicado como técnica en el campo de la psicología, no debe entenderse como una simple reflexión. La meditación para los alquimistas implicaba una relación viva con lo inconsciente, esto quiere decir que el diálogo no permanece como un pensamiento, sino que el proceso de hacer conscientes los contenidos inconscientes y su producto, el símbolo, son plasmados. Más que una reflexión, la meditación es un diálogo creador:

Si, por tanto, se usa el concepto de la meditación en la expresión hermética antes mencionada: «Y como todas las cosas vienen del Uno, por medio de la meditación del Uno», posiblemente

se haya de entender dicho concepto en este sentido alquimistas de un diálogo creador, mediante el cual las cosas pasan de un estado potencial inconsciente a uno manifiesto. (Jung, 1989, p. 184).

Ahora, para poder manifestar la interioridad, además de la meditación los alquimistas utilizaban la *imaginatio*, “La *imaginatio* es una creación activa de imágenes (interiores), secundum naturam, un auténtico trabajo del pensamiento o representación que no «fantasea» sin orden ni concierto, a lo que salga, que no juega con sus objetos, por tanto, sino que intenta captar en ideas las realidades internas, en ideas que son fiel reflejo de las circunstancias naturales”. (Jung, 1989, p.115). De acuerdo con esto, Elbaba (2017) afirma que “la creación de imágenes es la única fuente que tiene la psique para comprender plenamente “las profundidades”, para llevar a la conciencia a pensar más allá de sí misma, a entrar en el inconsciente, a dialogar con él” (p.44).

Jung (1989) menciona que la *imaginatio* debe entenderse literalmente como imaginación, más no debe considerarse como una fantasía, lo que equivale a una «ocurrencia». El autor manifiesta que este concepto, además, es una de las claves más importantes para comprender el *Opus* alquímico:

La *imaginatio* o imaginación es también una actividad física, que se puede intercalar en el circuito de las transformaciones materiales, produciéndolas y siendo también de nuevo producidas por ellas. De este modo, el alquimista estaba no solo en relación con el inconsciente, sino también de manera directa con la materia, a la que esperaba modificar con ayuda de la imaginación. (p. 186).

La mezcla de lo físico con lo psíquico genera confusión sobre si las transformaciones alquímicas deben entenderse parte del campo material o del espiritual. Pero los alquimistas no se planteaban un dilema entre lo físico y lo psíquico, ya que existía para ellos un campo intermedio entre materia y espíritu que podía manifestarse tanto de una como de otra forma, el alma.

El alma para los alquimistas es un *anima corporalis*. Como Jung (1989) explica, tomando como base el tratado alquímico *De Sulphure*, los alquimistas consideraban que lo que Dios imaginaba se volvía real, por otro lado, lo que nuestra alma imagina solo acontece en el espíritu. Pero el alma está encerrada en el cuerpo solo en parte, del mismo modo que Dios está parcialmente presente en el cuerpo del mundo, esto permite al alma tener la capacidad de hacer cosas diferentes de las que el cuerpo puede abarcar, “El alma sólo es idéntica, en parte, con

nuestra existencia empírica del consciente, mientras que en lo restante se halla en un estado de proyección, y en ese estado imagina o simboliza lo que el cuerpo no puede abarcar, es decir lo que no puede llevar a la realidad”. (Jung, 1989, p.189).

Es por ello que el alma corresponde al inconsciente. Nuestro inconsciente es esa alma creadora que a través de la imaginación produce los símbolos:

La *imaginatio* (...) se trata de simbolización y realización de lo mayor (...) una realización de los contenidos *extra naturam* del inconsciente, es decir, que no están dados en nuestro mundo empírico; por tanto, un a priori de naturaleza arquetípica. El lugar o el medio de la realización no son ni el espíritu ni la materia, sino ese campo intermedio de la realidad sutil, que únicamente puede expresarse de manera suficiente por medio del símbolo. El símbolo no es abstracto ni concreto, no es racional, ni irracional, tampoco real ni irreal. (p.189.).

Esta actividad creadora de nuestro inconsciente tuvo una valoración muy importante en la psicología analítica de Jung a tal punto que ideó una técnica para facilitar el proceso de hacer consciente los contenidos inconscientes, la cual denominó imaginación activa.

### **La imaginación activa en las expresiones artísticas**

Según explica Wilhem (2017), los contenidos del inconsciente, los arquetipos, se hacen conscientes en el campo del *Yo/Ego*, tomando la forma de imágenes simbólicas. Estos símbolos pueden ser plasmados a través de expresiones artísticas como la danza, la música, la escultura, la literatura o el dibujo. Esta materialización presenta sus propias particularidades y no necesariamente mantiene los rasgos o características del símbolo psíquico original, “tienen su génesis en ella, conservando también sus vinculaciones y derivaciones simbólicas con respecto a la misma”. (Wilhem, 2017, párr. 7).

La finalidad de la imaginación activa es asimilar lo oculto en nuestra psiquis, establecer el diálogo entre nuestra realidad consciente y la inconsciente, en el que se encuentran los sueños, las fantasía y las imágenes simbólicas, mediante la expresión artística.

Se explica este concepto de imaginación activa ya que la producción artística de esta investigación, la elaboración de una obra, recurre a estos planteamientos.

La imaginación activa es una práctica que, según afirma Wilhem (2017), requiere entrenamiento y una metodología a seguir para poder facilitar el desarrollo de la individuación, consiste en una sesión de 10 o 15 minutos, evitando confundir la imaginación activa con otros estados mentales como la personalidad ficticia o el juicio crítico.

La elaboración de la obra en esta investigación no seguirá este procedimiento, pero sí se tendrán en cuenta nociones de la imaginación activa, empezando por la descripción otorgada por Jung:

Este proceso puede tener lugar espontáneamente o ser inducido artificialmente. En el último caso escoja un sueño o alguna otra imagen-fantasía, y concéntrese sobre ella contemplándola y reteniéndola. También puede utilizar el mal humor como punto de arranque, y entonces intente averiguar qué tipo de imagen-fantasía se produce, o qué imagen expresa este estado de ánimo. Luego fije esa imagen en la mente concentrando su atención. Normalmente se alterará, pues el mero hecho de concentrarse en ella la animará. (Jung, 1956 citado en Wilhem, 2017).

Siguiendo lo expuesto, Wilhem menciona también la definición de imaginación activa otorgada por von Franz, quien la describe como un “dejar surgir del inconsciente, estando despierto, emociones, sentimientos, fantasías, ideas obsesivas o imágenes onírica”. (von Franz, 1972, citado en Willhem, 2017).

Por otro lado, se ha de tener en cuenta que el trabajo con la imaginación activa posee un carácter secuencial. Wilhem (2017) agrega que estos procesos psíquicos toman la forma de imágenes conformadas por los recuerdos de la memoria consciente, transformándose en una cadena de ideas de fantasía, el autor menciona que es como soñar despierto y compara estas cadenas de imágenes con escenas de teatro, que gradualmente van manifestando un carácter más dramático. “De esta manera, consciente e inconsciente se unen, de la misma forma que una cascada conecta lo de arriba con lo de abajo”. (párr. 14).

Retomando el concepto de *imaginatio* y siguiendo lo expuesto por Bernardo Nante (2010), de la imaginación surge la síntesis entre lo consciente e inconsciente, “nos remite a una realidad intermedia, a la vez corporal y espiritual”. (p.183). La imaginación y el símbolo son el campo intermedio, donde coexisten los opuestos, donde las cosas poseen su estado doble en armonía como buscaban los alquimistas.

Desde la perspectiva de la psicología analítica, los alquimistas producían imágenes psíquicas, como resultado de un proceso mental de indagación personal, a través de la meditación y la imaginación. Estos símbolos eran plasmados tanto en la acción misma de la experimentación con la materia como expresados de forma gráfica, visual, por medio de símbolos que guardaban relación con el proceso, para ello se valían de otros elementos que pertenecían al conocimiento de su entorno como por ejemplo la naturaleza, símbolos animales, representando las etapas del proceso o propiedades de la materia, símbolos astrológicos y químicos, para representar el tiempo o los compuestos químicos.

Como indica la teoría junguiana de la psique, somos individuos que producimos símbolos personales, pero también somos influidos por símbolos colectivos. Jung pudo evidenciar en sus estudios con pacientes cómo los símbolos oníricos que estos elaboraban guardaban relación con algunos símbolos alquímicos, aun cuando sus pacientes no habían tenido acercamiento alguno con los textos de la alquimia. Las religiones y los conocimientos esotéricos presentan un sistema de símbolos que, desde una interpretación psicológica, parecieran hablar de recorridos, caminos, para llegar al conocimiento de nosotros mismos.

Es interesante la opinión que tiene al respecto el escritor británico y guionista de cómics, Alan Moore, el cual afirma en su documental biográfico *The Mindscape of Alan Moore* (2003) dirigido por Dez Vylenz:

Cuando se habla del territorio de la mente y tal vez del espíritu, los únicos mapas disponibles son los sistemas mágicos de la antigüedad. Hablas de sistemas como la Cábala, con su mapa de cualquier estado humano concebible, hablas de sistemas como el Tarot, un panteón de imágenes arquetípicas que proveen la cartografía para un mapa de la condición humana. (Dez Vylenz, 2003)

Del mismo modo, Jung vio en el Tarot y en la Alquimia un recorrido arquetípico, aquel viaje iniciático del héroe mencionado por Joseph Campbell (1949), presente en las mitologías del mundo, que en términos psicológicos describe la evolución del individuo a través del proceso de individuación.

Podemos decir entonces que **la alquimia, su proceso de transmutación, puede entenderse como un mapa o guía hacia la introspección**. Los alquimistas, quizás inconscientemente, trazaron el camino que tomaron a través de los símbolos que plasmaron en sus manuscritos.

Teniendo en cuenta lo expuesto, la obra de arte elaborada a partir de esta investigación utiliza como base la simbología y los conceptos de la alquimia. Por ello, es de utilidad el planteamiento teórico junguiano que se ha expuesto en este capítulo.

Las nociones sobre la capacidad creadora de nuestra psiquis, así como el paralelismo entre el lenguaje alquímico con los procesos de indagación personal y la plasmación de las impresiones interiores por medio de la expresión artística se retoman en esta investigación en el capítulo dedicado a la producción de la obra. La elección de los símbolos alquímicos utilizados se desarrolla en dicho apartado.

Los símbolos alquímicos y las etapas de transmutación desde la perspectiva de la psicología analítica son la guía e inspiración para la creación de mi obra de arte, construida a

través de la indagación personal y el proceso creativo, de forma similar a como los alquimistas plasmaban su diálogo interno, e incluso como lo experimentó el propio Jung en sus cuadernos de autoexploración.

No se conoce realmente cuál era el objetivo real de la alquimia, se la ha interpretado desde distintos puntos de vista, vinculándola o la ciencia o al campo de lo espiritual. Desde una mirada psicológica, Jung ha trazado un nuevo camino para comprender la alquimia, relacionando el proceso del *Opus* con una búsqueda introspectiva hacia la *apocatástasis*, una vuelta al origen, a lo que somos realmente. Para los alquimistas el plomo escondía dentro de sí la capacidad de transformarse en oro, del mismo modo que en el interior del ser humano existe la tendencia a volver hacia el uno, el Todo o Dios. Desde la perspectiva de la Psicología Analítica el secreto del arte de los alquimistas se oculta en el alma humana, en el inconsciente, que nos habla a través de símbolos.

Para Jung los problemas de la alquimia son planteamientos que no pertenecen al campo de la química, el proceso de transmutación que llevan a cabo los alquimistas era en realidad la proyección de procesos de individuación. Podría parecer que desde esta perspectiva el misterio de la alquimia tiene una respuesta, sin embargo, el propio Jung (1989) admite:

El término científico «individuación» no pretende significar de modo alguno que se trate de un estado de cosas conocido y explicado a la perfección. Designa simplemente el campo, todavía muy oscuro y necesitado de exploración, de procesos de centrado existentes en el inconsciente, procesos formadores de la personalidad.” (p.302).

Esta oscuridad que encierra tanto al proceso de individuación como al proceso alquímico se debe a que ambos indagan sobre aquello que nos conforma como individuos pero que a la vez desconocemos, nuestra propia alma, “cualquiera que conozca de verdad el alma humana estará de acuerdo conmigo si digo que este campo es el más oscuro y misterioso con que tropieza nuestra experiencia”. (Jung, 1989, p. 7).

Jung lo supo al experimentar la confrontación con su propio inconsciente como lo revela su *Libro Rojo*, un cuaderno que contiene su propia autoexploración a través de 205 páginas, anotaciones manuscritas e ilustraciones hechas por él.

El *Libro Rojo* encierra el esfuerzo de Jung por comprender el alma humana, experimentando consigo mismo y desarrollando así el método de la imaginación activa. Es interesante cómo procede al igual que los alquimistas en investigar el misterio del alma, a través de sí mismo y elaborando también su propio manuscrito del procedimiento. Y se da lugar aquí a otra cuestión, la del libro como contenedor de estas experiencias de introspección. Tanto los

libros alquímicos como el *Libro Rojo* de Jung no son libros convencionales y aunque quizás no fueron elaborados con una voluntad artística, manifiestan una riqueza visual y poética en su contenido, además de poseer cierto carácter experimental o de cuaderno de registros. Esto los acerca, de alguna manera a una forma o, mejor dicho, a varias formas de libros denominados libros de artista o libros-arte, que, pese al término, son obras que poseen la naturaleza de no pertenecer a lo que usualmente entendemos por libro. Libros que no son libros, esto resulta confuso y contradictorio, como la alquimia. Por ello, haciendo caso al consejo de los alquimistas, quienes decían que uno no debe contentarse con un solo libro, más debe poseer muchos, ya que “un libro abre camino al siguiente” (Pietro Bono, citado en Jung, 1989, p.208), pasaremos a explicar qué es un libro de artista.

## **Capítulo 3**

### **Sobre el Libro de Artista**

Cuando hablamos de libro de artista podríamos pensar que se trata de un libro ilustrado o un libro sobre arte, pero como explica Oller Navarro (2011):

El libro de artista no es un libro sobre arte, aunque toma el formato que comúnmente conocemos como soporte libro, tampoco es un libro ilustrado, realmente no se puede decir que sea un libro, es arte, nos transmite información, su propia información, su propio lenguaje, e incluso su concepto, transmitiéndonos el cómo mirarlo. (p.13).

Ateniéndose a esto, puede decirse que el libro de artista es un objeto artístico que comparte ciertas cualidades del libro, como su forma o su secuencia narrativa, pero esta explicación aún no refleja la complejidad del género. En este capítulo se intentará profundizar en lo referido al libro de artista o también conocido como libro arte.

En los últimos tiempos, esta forma de expresión ha cobrado interés en el campo del arte. Aunque en Argentina la bibliografía sobre este tema aún es escasa, según afirma Graciela Marotta (2010), otros países como España y Estados Unidos han hecho importantes aportes en la investigación y difusión del libro de artista.

Tanto artistas como críticos e investigadores del arte se han sumergido en este soporte ya sea para experimentarlo y llevarlo a los límites, como para descubrir en qué consiste y cómo definirlo, y es que pese a ser un producto de mediados del siglo XX, aún hoy el libro de artista se caracteriza por su complejidad de definición y categorización. El término puede prestarse a la confusión debido a la amplitud de posibilidades creativas que presenta este género artístico y, como afirma Alcaraz Gonzáles (2012), se han denominado con este término muchos objetos que no poseen las características de un libro de artista, como es el caso de los libros de ilustración.

Por tanto, para comenzar a conocer de qué se trata el libro de artista se partirá de la definición otorgada por José Emilio Antón (2012):

El libro de artista es (...) una obra de arte realizada por un artista visual que utiliza, para elaborar su obra, el formato del libro actual normalizado, o se inspira en cualquiera de los soportes históricos de la transmisión escrita: tablillas de barro, placas metálicas, materiales vegetales diversos, conchas, huesos, vitelas...y el papel. (Antón y Sanz Montero, 2012, p.21).

Desde sus inicios, el libro de artista tomó como referente la forma y estructura narrativa del libro convencional, pero con el tiempo fue independizándose gracias a que el artista se fue haciendo cargo de todo el proceso de producción. Para comprender mejor qué es o qué no es un libro de artista es necesario conocer algunos de sus antecedentes históricos, para ello se hará un breve recorrido por la historia de los inicios de este formato a través de las investigaciones llevadas a cabo por diferentes autores. Se debe aclarar que algunos estudios proponen la diferenciación entre los términos “libro de artista” y “libro arte” mientras que en otros se presentan como sinónimos, teniendo esto en cuenta es preciso definir el uso que se le otorgará a ambos términos en este trabajo.

Esta investigación consiste en la elaboración de un libro de artista, siguiendo la definición expuesta por Martín (2010), un libro de artista es una categoría dentro del colectivo libro arte, en el que el artista es principal partícipe de su elaboración, esta cuestión será ampliada al final de este apartado. Para profundizar en el desarrollo histórico del objeto artístico que este capítulo trata, se utilizará el término “libro arte” debido a que no todos los antecedentes presentados responden a las características que Martín (2010) define como propias de la tipología “libro de artista”, siendo “libro arte” un término más abarcativo.

Antón (2012), en una aproximación histórica del libro arte, menciona a los pictogramas prehistóricos y primeros soportes de escritura, como las tablillas cuneiformes sumerias, los rollos de pergamino, los papiros egipcios, las pieles de animales, entre otros, como primeros pasos que fueron creando las posibilidades de aparición tanto del libro como del libro arte. Marotta (2010) incluye como otros referentes históricos los libros célticos con su mensaje en imágenes y la Columna de Trajano, un monumento romano que data del año 113 d.C. en cuya estructura, una columna de 30 metros de altura en forma de rollo, se presenta una narración a través de bajorrelieve en franjas helicoidales. Es interesante la mención que realiza la autora sobre esta estructura porque a pesar de ser diferente y aparentemente ajeno a los antecedentes del libro habitualmente mencionados, el incluir en la lista esta construcción representa, en cierta forma, una característica esencial de los libros-arte que lo diferenciarán del libro convencional con el paso del tiempo, las transformaciones a nivel conceptual y en el formato.

Con la invención del papel en el 105 a. C y la aparición del libro, que demora 1000 años en llegar a Europa, los manuscritos iluminados de la Edad Media serán de gran importancia como antecedentes. El códice se diferencia de los rollos por ser un conjunto de hojas cosidas que adquieren la forma del libro tal como actualmente lo conocemos. Como lo explica Alcaraz González (2012), el embellecimiento del texto a partir de letras y bordes elaborados que presentan estos manuscritos es el inicio de la necesidad de expresar algo más, no solo incluir

un escrito en el libro. Si bien no se puede catalogar a estos trabajos como libros arte aún, la autora ve una cercanía a esta idea en el *Codex Rotundus* o códice redondo, una especie de primer libro de bolsillo por sus pequeñas dimensiones y formato en contraposición al resto de los grandes manuscritos medievales.

Será desde el Renacimiento que los códices manuscritos y ornamentados darán lugar a los libros impresos con ilustraciones artísticas que acompañará a los textos en los años posteriores. Y es que, en la Edad Moderna, con el desarrollo de la imprenta, aproximadamente en el 1440, las técnicas de grabado se perfeccionan. Martín (2014) presenta referentes como Giovanni Battista Piranesi y su serie de *Caprici Carceri*, grabados que datan de 1745 al 1750 y Francisco de Goya con sus colecciones de dibujos *Álbum de Madrid*, *Álbum de Sanlúcar* (1796-1797) y su serie *Caprichos*, producción de grabados en aguafuerte y aguantina puestas a la venta en 1799.

La autora encuentra en estos trabajos aspectos en común con el libro arte, fueron concebidos como series que conforman una totalidad, una pieza con unidad temática, formal y con una secuencia de lectura. Las series de estampas *Caprici Carceri* de Piranesi estaban encuadradas y numeradas, mientras que, en el caso de los *Caprichos*, Goya seguía un orden temático.

Además, debe destacarse el hecho de que las temáticas en ambos ejemplos se trabajan desde la imaginación y experiencias personales de sus creadores. Martín (2014) define los *Caprici* o “*Caprichos*” como estampas o series de ellas que, más que tratarse de hechos reales, representaban imaginaciones o variaciones sobre la realidad. En los *Caprici Carceri*, Piranesi presenta una serie de invenciones y variaciones fantasiosas sobre las cárceles, mientras que en la serie *Caprichos*, Goya se interesó por las temáticas de las brujas y las supersticiones, la vida monástica, los casamientos por interés, la prostitución, la educación de los niños y la Inquisición, registrando en sus dibujos y grabados lo que veía y pensaba de la sociedad.

Otro ejemplo expuesto por la autora son los libros iluminados o *Illuminated Books* de William Blake. En sus libros iluminados, Blake une al pintor, al poeta y el grabador en una composición de texto e imagen. Mediante el trabajo con pincel y barniz sobre planchas de cobre, el artista elaboraba poemas y dibujos, relacionando ambos lenguajes y otorgándole más espacio a la imagen dentro de libro. Este método de impresión, además de ser de bajo presupuesto y prescindir de intermediarios para la publicación, generaba matrices con diferentes niveles de relieve que al momento de estampar producía en el papel cambios de tono, textura y mezclas de color, que luego el artista iluminaba con acuarelas, haciendo que cada ejemplar fuese único y acercándose así más a los manuscritos iluminados que a los libros impresos.

Para Martín (2014), Blake es un antecedente para los libros arte no solo por su experimentación con los aspectos formales del libro y la simbiosis entre texto y dibujo, sino por la autonomía de su producción, al tomar el papel de autor, artista y editor. característica que, junto al progresivo protagonismo de la imagen, poco a poco irá predominando en los libros de ilustración. Oller Navarro (2011) sitúa la aparición del libro ilustrado en Francia en 1870, con el tiempo el grabador será sustituido por el pintor, pero este aún será subordinado por el editor.

Como se ha visto hasta ahora, la experimentación de los grabadores ha ido transformando la presentación de los contenidos en los libros, pasando de una predominancia del texto a una coparticipación de la imagen. Pero incluso ganando espacio en el libro y pese al nivel artístico que podía tener, la imagen aún permaneció subordinada al texto, cumpliendo solo la función de ilustración, es decir, acompañar la descripción del texto o adornarlo. Como afirma Matisse (en Alcaraz Gonzalez, 2012), “el ilustrador siempre ejercerá de simple acompañamiento, como un segundo violín en una orquesta.” (p.43).

Por estas épocas la función que tenía el artista y su trabajo en un libro ilustrado, como lo expresa Martín (2014), era que “la imagen sigue al texto como una frase gráfica. El artista muestra, en su propio medio, las características sobresalientes del objetivo del texto para enfatizar la descripción y la narración del mismo” (p.12). Pero, desde el punto de vista de esta autora, la incursión de pintores y escultores en el campo de la ilustración irá cambiando esta concepción de la imagen, dando lugar a cambios plásticos y conceptuales en el libro. Así, los libros ilustrados de finales del siglo XIX serán precursores de un nuevo género, el *Livre d'Artiste*.

Siguiendo la descripción que realiza Martín (2010) sobre este género, el *Livre d'Artiste* o *Livre de Peintre*, “libro de artista o libro de pintor”, debe su nombre a la participación directa del artista, principalmente pintores, en la producción de sus diseños a través de técnicas autográficas como la xilografía, litografía, calcografía, etc. La autora define a los *livre d'artiste* como creaciones experimentales e innovadoras, donde los pintores y escultores participan expresando sus ideas en términos gráficos, pero colaborando con el editor, que supervisa el proyecto y el poeta, que aporta el texto. El artista plástico posee libertad en el libro para elaborar sus ilustraciones, otorgándoles un lugar más relevante a diferencia de lo que ocurre en los libros ilustrados, la imagen deja de ser meramente un acompañamiento del texto y se pone a la par de él como expresión artística.

Pero, a pesar del nombre de este antecedente, aún no podemos hablar del “Libro de Artista” como se nos presenta actualmente, ya que Martín (2010), recordemos, afirma que la diferencia radica en que, en los Libros de Artista, el artista toma control y responsabilidad

solo el artista se hace cargo de la obra, desde su concepción hasta la plasmación concreta como libro y objeto artístico.

Desde finales del siglo XIX a inicios del siglo XX, la violencia de las guerras, los cambios políticos y la vida agitada de las urbes, ha generado en los artistas sentimientos de insatisfacción y una necesidad de cambio en los modos de expresión. Tal como lo explica Ernst Gombrinch (1995), el arte establecido por las academias fue cuestionado por el grito de batalla de nuevos movimientos encabezados por artistas que buscaban la experimentación en nuevas formas de plasmar su entorno alejándose de los métodos convencionales usados desde el Renacimiento, como el uso de la perspectiva científica.

Retomando a Antón (2012), al acercarse el siglo XX algunos artistas comienzan a utilizar el soporte libro para la experimentación literaria y plástica, buscando romper con la estructura del texto. De entre ellos es a Stéphane Mallarmé, a juicio de Maffei (2014), a quien se le atribuye la paternidad del libro arte, debido a la experimentación con sus poemas, interrumpiendo la linealidad del texto con espacios en blanco, el diseño rítmico a partir de los silencios y de la letra, como unidad básica del poema. Además del importante aporte sobre el sentido del formato, es decir “la disposición y relación de las partes en el libro debía responder a las reflexiones del artista” (p.13).

Martin (2014) menciona que Mallarmé incluía al lector en la construcción de sus obras, anticipándose a la teoría de la obra-abierta, donde el espectador interviene, modifica o acaba la obra. La autora expresa lo siguiente:

Un reconocimiento que se movía en contra de la unidad “artificial” que solía estar basado en las medidas rectangulares del libro. Y, a semejanza de la disposición en partes o fragmentos del texto y las palabras, exigía la fragmentación del formato en cuadernillos o pliegos y páginas sueltas, sin numeración, hojas móviles susceptibles de múltiples -o, tal vez, infinitas-combinaciones (Scherer, 1957:56-61). Movimientos aleatorios que reflejan el eterno y cambiante orden del universo. (p. 226).

Maffei (2014) considera a la obra de Mallarmé, “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897-1914), como el nacimiento del libro arte, aunque, en palabras del autor, “es curioso que ese consenso se aplique a un objeto que ni siquiera es un libro, sino una revista: de repente, la búsqueda de una definición del libro de artista se complica y se hace ambigua” (p.13).

Durante los turbulentos inicios del siglo XX en Europa, las experimentaciones con la tipografía dieron lugar a innovaciones en el diseño y diagramación de las revistas, influyendo

en las artes visuales y la poesía. Y es en estos años donde se presentarán los antecedentes más directos del libro arte, los movimientos de vanguardia.

Las vanguardias del arte nacen como un rechazo a los parámetros aceptados por la sociedad y la academia. Se mencionó anteriormente que en estas épocas el artista buscó representar su propia visión del mundo a través de la libre expresión y la ruptura de la tradición. Estos movimientos no aparecen en conjunto, algunas corrientes vanguardistas surgen en respuesta a otras. Las fechas y las localizaciones geográficas en los que surge cada ismo son diferentes, además de los años abarcados, teniendo algunos períodos más prolongados que otros.

Como no es el objetivo de este estudio indagar sobre cada movimiento, se procederá a mencionar algunas de las vanguardias que influenciaron el concepto de libro arte; Oller Navarro (2011) reconoce primero al Cubismo, que presentó un importante aporte con las técnicas del collage, la tipografía y la visión multifocal del objeto. Este movimiento, que surgió en París, Francia, en 1907 y se prolongó hasta 1914, estuvo integrado por el artista Pablo Picasso, su fundador y otros exponentes como George Braque, Juan Gris y Jean Metzinger entre otros.

El Cubismo experimentó la visión simultánea del objeto, es decir, representarlo en la pintura no como es visto sino como es pensando a través de formas geométricas, desde distintos ángulos e incorporando el tiempo. La técnica del collage, ensamblar a la obra todo tipo de elementos, acentuaba la búsqueda de fragmentación del objeto. Este nuevo lenguaje pictórico, que asomaba ya desde las experimentaciones de Cézanne, significó una ruptura con la representación clásica, influenciando de gran manera a otras nuevas corrientes artísticas que comenzaron a surgir.

Los movimientos de vanguardia como el Futurismo y el Dadaísmo son los antecedentes más nombrados por investigadores de la historia del libro arte y la razón está en la innovación que supusieron al concepto del libro, no solo desde las obras presentadas por artistas representantes de dichos movimientos, sino también por las publicaciones de autoedición que realizaban. Sobre estas publicaciones Maffei (2014) agrega lo siguiente:

Son pequeñas publicaciones autoeditadas, muy artesanales, realizadas a menudo a varias manos con el uso de caracteres, signos y símbolos inventados, grabados o estampados a mano. Poetas, artistas, artesanos y filósofos concurren en la búsqueda de un forma-pensamiento al servicio de un nuevo modelo social. (p.13).

A lo expuesto, Martín (2010) menciona que uno de los objetivos del arte de vanguardia de estos años era eliminar la obra de arte única, democratizándola, poniéndola al alcance de

todos. Es aquí donde tienen importancia las revistas, los manifiestos artísticos y todo tipo de material impreso de las vanguardias cuya principal función fue la de plasmar las propuestas, los ideales y características de los movimientos, por ese motivo sus publicaciones presentaban valor plástico,

Muchas revistas y manifiestos artísticos han adquirido una categoría especialmente relevante dentro del espectro de los Libro-Arte. Por sus peculiaridades plásticas, ciertas publicaciones se han aproximado considerablemente al campo de la obra de arte y por su comitancia con el formato del libro, en ocasiones, se les ha asignado un lugar en el ámbito de los Libros-Arte. (p.17).

Estas corrientes han roto la estructura tradicional del libro, buscaron desacralizarlo, otorgándole un nuevo valor y concepción al intervenir en su estructura. Es entre los años 1910 a 1918 donde aparecen en escena los aportes realizados por el movimiento Futurista.

El Futurismo, movimiento de carácter principalmente literario, fue fundado en Milán, Italia, por el poeta Filippo Tommaso Marinetti. En su manifiesto (1909) presentaba el culto a la revolución, a la poesía, el dinamismo y la tecnología, buscaba la provocación y la ruptura con el pasado, rechazando los signos de la historia y la tradición, los museos y las bibliotecas. En cuanto al libro, el futurismo busca alejarlo de la concepción de soporte de transmisión literaria y acercarlo más al objeto artístico (Oller Navarro, 2011):

Inició una revolución tipográfica dirigida contra el bestial y nauseabundo concepto del libro de los nostálgicos y el verso dannunziano, el papel manuscrito del siglo XVII, decorado con yelmos, minervas y apolos, iniciales rojas con arabescos, hortalizas mitológicas, cintas de misal, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. (Marinetti, 1913).

En él participaron Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini y Depero, este último con su obra *Depero Futurista* (1913-1927) junto a las publicaciones de Marinetti, como *Les mots en liberte futuristes* (1918) son para Antón (2012) ejemplos de las contribuciones del futurismo al libro arte, donde se pueden apreciar las transformaciones tipográficas, la poesía visual y cinética, la inclusión de onomatopeyas, el ruidismo en las páginas y la ruptura de la composición de las mismas convirtiendo al libro en un espacio plástico-poético.

El futurismo influyó en otras corrientes vanguardistas como el dadaísmo en Suiza (1916 - 1921) y el surrealismo en París (1925 - 1939)

Como expresa Antón (2012), el concepto interdisciplinar de las artes que proponían estos movimientos es otro aporte al desarrollo del libro de artista. Pero no son solo las

experimentaciones de contenido a nivel tipográfico lo que va transformando al objeto libro en hecho artístico, sino también los cambios radicales en su formato. Esta búsqueda se ve reflejada, por ejemplo, en una carta del poeta futurista Corrado Govoni a Marinetti en 1915 “¿Por qué no hacer libros que se abran como organillos, cámaras fotográficas, sombrillas, abanicos? Serían totalmente adecuados para las palabras en libertad”. (en Maffei, 2014, p.14).

Las obras dadaístas utilizaron todo tipo de elementos como medios expresivos con el objetivo de escandalizar al público, ridiculizar y desacralizar el arte. Entran en este escenario los *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistían en la recontextualización de los objetos, sacarlos de su ámbito cotidiano para llevarlo al ámbito artístico, como en el reconocido caso del mingitorio expuesto como obra artística bajo el título “*La Fuente*” (1917).

Los investigadores de la historia del libro arte concuerdan en destacar a la serie de obras de cajas de Duchamp como antecedentes del libro arte. *Caja* (1914), *Caja verde* (1934) y *Boite-en valise* (1935 - 1941) son experimentaciones donde el artista buscaba una alternativa a la forma del libro y la encuadernado tradicional. Este tipo de obras contenían notas, manuscritos, bocetos o estudios realizados por el artista. En *Caja en una maleta* (1936), Duchamp incluyó una serie de miniaturas de sus trabajos más importantes, Alcaraz González (2012) lo define como una especie de curriculum o dossier.

Las obras de Duchamp fueron un gran aporte para la formación del libro arte, Oller Navarro (2011) lo considera una figura fundamental para entender el nacimiento del género artístico junto a las experimentaciones del grupo Fluxus. Sobre este grupo antiarte, encabezado por George Maciunas en los 60’ y 70’, el autor expone que veían al libro de artista como un soporte que brindaba múltiples posibilidades que otros no tenían, como el despliegue de páginas, la multidisciplinariedad y la libertad de trabajarlo con diferentes materiales desde el papel, la madera, la tela, etc.

Oller Navarro da importancia a estas décadas, señalando que en estos años se consagra el nacimiento del libro arte a través de las obras de diferentes artistas como Edgar Ruscha con *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) y los trabajos de Dieter Roth, como *Daily Mirror* (1961) y *Copley Book* (1965).

Alcaraz González (2012) menciona otros ejemplos, entre ellos, *La lunette farcie* (1962) de Jean Dubuffet, un libro donde las letras rodean las imágenes y el espectador debe girarlo para poder leer el texto; *Water Yam* (1963) del artista George Brecht, un registro de las performances y happenings del grupo Fluxus, también son referentes los trabajos de poetas visuales de estas décadas, como Joan Brossa con sus “poemas objeto” o *Novel-la* (1965) realizado con la colaboración de Antoni Tàpies.

Actualmente, tanto en Europa como en Estados Unidos, el libro arte ha conseguido su espacio propio en los circuitos de arte y cultura, pero sobre su presencia en la Argentina, Marotta (2010) expresa la deuda existente con el género en cuanto a la difusión y espacios para su exposición. Ella misma es tanto investigadora como artista, y uno de los objetivos de su trabajo de investigación es fomentar la difusión y generar espacios para el libro de artista. Algunos de los exponentes de este género mencionados y entrevistados por esta autora son Edgardo Vigo, el primero en introducir el libro de artista en el país, Alfredo Portillos, artista e investigador que se dedica además a resguardar y documentar este tipo de obras a través de su colección y museo privado; Juan Carlos Romero es también otro artista que difunde el medio a través exposiciones permanentes en el espacio Vórtice. Otros artistas referentes presentados por la autora son Margarita Paksa, Monica Goldstein, Mercedes Esteves, Matilde Marin, entre otros.

También son de destacar los trabajos de investigación formal y conceptual del lenguaje del libro arte realizados por el colectivo artístico Instantes Gráficos dirigido por Carla Rey. El grupo se dedica a la formación, edición y promoción de proyectos de obra gráfica y libros de artista a través de charlas, cursos, seminarios y exposiciones.

Vista su evolución a través del tiempo, los libros arte no debe ser entendidos como libros tradicionales, libros sobre arte o que contienen ilustraciones sino como un género artístico independiente y cuya constante variación supone un reto para aquellos que intentan definirlo e incluso categorizarlos, tal como indica Martín (2010) “quizás cabe añadir que existen tantas definiciones como libros o, quizás en realidad, cada Libro de Artista necesita su propia definición.” (p.17).

A la hora de presentar una clasificación de los libros arte, autores como los que se han mencionado anteriormente suelen recurrir a las siguientes tipologías. Una clasificación habitual es por el número de ejemplares conformado por el libro arte Único, es decir, de un solo ejemplar; el Seriado, hecho generalmente por manufacturación y de un número limitado de ejemplares que pueden presentar diferencias en cada uno; la Edición numerada con medios mecánicos y la Edición abierta sin límite de copias y con posibilidad de reedición.

Entre la clasificación presentada por Oller Navarro (2011) en su estudio se encuentran categorías como los Libros de escritura, en los que se experimenta con la tipografía o la caligrafía, los Cuadernos de trabajo y los Libros manipulados, sin ningún tipo de escritura y que están diseñados para reemplazar la lectura por la experiencia táctil, pudiéndose recortar, doblar, cambiar las páginas u ocultar elementos.

Por su parte, Martin (2010) menciona otras tipologías como los libros-instalación, presentados en un circuito establecido dentro de un espacio, el libro-performance, como documento o partitura de una acción performática, el libro-electrónico a través de herramientas electrónicas o virtuales y el libro-objeto, un tipo de libro arte de carácter escultórico que a su vez puede catalogarse en libro como un todo, obras que trabajan el concepto del libro desde su integridad, o libro de colección en el que se adoptan la morfología de los libros-caja o álbumes fotográficos, recopilando imágenes, documentos u otros objetos a modo de baúl de recuerdos, registro o dossier de eventos del pasado.

Siendo los libros arte obras multidisciplinarias, de características polifacéticas y de compleja clasificación, se utilizará la propuesta por Antón (2012) que, pese a no ser minuciosa, considero que abarca con mayor amplitud las diferentes obras catalogadas dentro de este género.

Antón (2012) establece los tipos de libro arte según la forma, los materiales, las técnicas, la temática, la intervención, las técnicas de impresión, las acciones, la participación y los sentidos.

La evolución del libro desde la antigüedad hasta el día de hoy le ha dado al soporte diferentes formas de presentación. El autor incluye en esta clasificación las tablillas, los rollos, las formas desplegadas, la forma acordeón, la pancarta, el códice, la caja-contenedor y la forma digital, entre otros.

En la clasificación por los tipos de materiales utilizados para realizar las obras, el autor separa en libros arte contruidos a base de papeles, elementos metálicos, cerámicos, pétreos, textiles o de metacrilato. En cuanto a las técnicas empleadas se pueden clasificar en libros arte de dibujos, pintura, collage, decollage, manuscritos, incisiones, fotografías, bordado y el uso de objetos encontrados.

Según Antón (2012), el contenido o temática de los libros arte también sirve para su clasificación, suelen ser principalmente apuntes de imágenes o texto donde el artista presenta su proceso de trabajo, memorias o diarios de acontecimientos puntuales, bestiarios, herbarios, viajes, atlas, iconográfico, libros arte de imposible lectura en los que se busca trabajar con la censura de la información, también hay libros arte sobre poemas visuales o sobre un movimiento artístico, entre otros.

Los libros arte asimismo pueden clasificarse según la intervención en libros ya contruidos o editados como base para la construcción de una nueva obra. En este tipo de libros arte, el libro base es seleccionado no solo por su forma sino también por su contenido, el artista interviene el objeto ya sea en su totalidad, modificando su carácter objetual, o sólo en sus

páginas, semi o completamente destruido, parasitado con elementos externos o autofagocitado, intercambiando los elementos de las páginas.

En cuanto a las técnicas de impresión pueden ser la serigrafía, la litografía, calcografía, tampografía, electrografía o el offset.

Los libro arte incluso han sido utilizados para diferentes acciones artísticas, Antón (2012) incluye aquí la instalación o el montaje espacial a partir de un libro arte, la obra con naturaleza efímera en la que los registros y documentación obtenidos son el único testimonio del hecho. En otros tipos de libro arte tienen importancia los procesos de elaboración, el carácter móvil de la obra con sus particularidades dinámicas y de transformación; por ejemplo, el empleo del postal, epístolas o mensajes por medios electrónicos, en el que varios artistas intervienen colaborando en la producción de la obra. El autor también menciona al libro arte vivo en el cual se recurre a las posibilidades que ofrece el ingenio o la robótica.

Otro tipo de clasificación tiene su punto de partida en la experimentación con los sentidos. El libro arte puede ser visual, sonoro, táctil y trabajar incluso con los olores o el sabor.

Por otro lado, el autor destaca la participación del espectador o lector de la obra convertido en sujeto activo clave del hecho artístico dando lugar a libros arte que pueden clasificarse en manipulables, aquí la acción del lector puede otorgarle cierta tridimensionalidad al libro al hacerlo y deshacerlo; construibles, otorgando diferentes materiales a sus lectores para que estos construyan obras nuevas; pueden también ser libros arte para elaborar, siendo obras incompletas que el lector debe completar mediante su intervención. Encontramos en esta clasificación, además, libros arte de instrucciones básicas, que pueden estar relacionadas con una acción performática; libros arte donde se establece la colaboración con el lector, es decir que este interactúe con el libro para que la información sea transmitida, también existen los libros de cooperación en los que, a través de un coordinador, se establecen una serie de reglas de juego en el que los colaboradores se basan para elaborar su parte del libro, siguiendo estos parámetros pero bajo el uso de las redes de internet, se encuentran también los libros arte de cooperación virtual.

De forma muy acotada se ha intentado presentar la evolución y tipologías del libro arte para poder comprenderlo, a través de los estudios de varios autores que se interesaron en descubrir y conocer los orígenes de este género artístico.

Como se ha mencionado al inicio de este capítulo, los términos libro arte y libro de artista pueden presentarse como sinónimos en algunos textos, pero también es importante tener en cuenta la diferencia que establece Martín (2010) y que aporta a la definición del género. Desde su perspectiva hay una diferencia entre términos, el “libro arte” refiere al colectivo íntegro de

obras que siguen ciertos parámetros y clasificaciones que definen este medio de expresión, mientras que el “libro de artista” sería un tipo de creación dentro del formato libro arte. Esta aclaración, nos explica la autora, radica en que algunos autores definían el término “libro de artista” como “libros hechos por artistas” pero no todos los artistas se relacionan con el proceso completo de elaboración del libro arte, hay obras de libro arte donde el artista solo ilustra o colabora en cierta forma con el proyecto. El libro de artista, en cambio, sería un tipo de libro arte creado por una sola persona, tanto la idea como el proceso de construcción son responsabilidad del artista.

Teniendo en cuenta que esta investigación consiste en la experimentación y creación de un libro arte, donde la participación del artista es completa, se tomaron ambos términos como equivalentes para definir la obra artística producida, siendo esta tanto un libro arte como un libro de artista.

De acuerdo con lo planteado por los autores que han sido citados, el libro arte o libro de artista es un tipo de expresión donde el libro ha dejado de ser un objeto de contenido solamente literario, para ser una obra de arte, creada enteramente por un artista o un conjunto de ellos, utilizando diferentes técnicas y herramientas. Sus páginas pueden estar en blanco, presentar diferentes texturas e incluso olores. Puede presentar solo imagen, solo texto, una combinación de ambos o puede resultar en una obra donde varios lenguajes se entrecruzan y combinan.

El libro arte presenta contenidos variados, pero es habitual que las obras denoten un carácter introspectivo. Al respecto, es interesante la observación de Oller Navarro (2011) que menciona a los relatos biográficos o autobiográficos como los más recurrentes, y es que tanto para el artista que conecta con la obra como para el receptor “el libro de artista es una obra muy intimista”. (Marotta, 2010, p.101).

Dentro de los libros arte que trabajan en una línea más personal o intimista, Molina Beltrán (2018) menciona los diarios de arte o *art journal* y la bitácora, en los que el artista elabora de forma industrial o manualmente una especie de diario donde plasma a través de su arte, una búsqueda que puede ser tanto artística como personal.

La libertad de experimentación del libro arte, su carácter intimista y la secuencialidad del contenido lo transforma en un soporte válido para plasmar búsquedas personales. Estas características son las que han definido la elección de esta forma de expresión artística para la presente investigación en artes.

En el siguiente capítulo se desarrollará la construcción de la obra artística como parte integral de esta investigación. Esta obra parte de una indagación personal, un análisis de

introspección retrospectiva, el proceso será representado en un libro de artista de formato acordeón en el que se plasman dibujos simbólicos basados en la alquimia.



## **Capítulo 4**

### **Proceso de producción de la obra**

Como se ha mencionado en el apartado metodológico, la investigación en artes se constituye en un abordaje teórico de los contenidos a trabajar y en la elaboración de una obra artística, la cual es el objeto de investigación en sí. Recordando lo expuesto por Borgdorff (2005), tanto el investigador como el proceso creativo que realiza son el componente principal de la investigación.

Teniendo esto en cuenta, todos los contenidos que se han desarrollado en los capítulos anteriores ayudaron a trazar el camino para la construcción de una obra artística, el objetivo de esta investigación fue elaborar un libro de artista que represente, a través del dibujo, el proceso creativo y de exploración introspectiva utilizando como guía la alquimia hermética.

Hemos hablado de la alquimia, un conocimiento antiguo y en desuso en el campo de las ciencias naturales y exactas, pero que sobrevive en este tiempo gracias al interés que ha generado en otros ámbitos, como por ejemplo en el marco de la psicología. Para la psicología junguiana la alquimia se ha transformado en una especie de mapa que revela un trayecto hacia el alma, hacia procesos psíquicos del individuo, procesos de transformación de la personalidad, lo que Jung denominó como proceso de individuación. Como se ha visto, desde el planteamiento junguiano, la individuación, consiste en hacer consciente lo inconsciente a través de la mediación del símbolo, una forma de vivir este proceso de manera consciente es a través de la plasmación de aquellos símbolos mediante el uso de la imaginación activa, es decir, plasmar los símbolos espontáneos que surgen del interior del individuo por medio de alguna expresión artística. Tal como expone von Franz (1995), “se puede decir que el Sí mismo sólo se ha vuelto real cuando se expresa en las acciones de la persona en el espacio y en el tiempo. Antes de haber llegado a esa etapa no es del todo real, pero después se convierte en algo cambiante”. (p. 244).

León del Río (2009), propone la actividad artística como una manera de transformar el Sí mismo en algo real. El acto de autoconocimiento, el proceso de individuación, se ve reflejado en muchas expresiones del arte, porque la obra artística es, en cierta forma, la imagen interior de su creador donde la consciencia y el inconsciente se han complementado logrando una totalidad.

El artista sacaría la luz mediante ese juego con la fantasía lo que encerraría de valioso, desarrollando esta a través de la materia. En el dominio de la fantasía gran parte de sus contenidos pertenecen a la consciencia y la otra parte se encuentra en lo inconsciente y por lo

tanto sólo puede conocerse indirectamente. Según C.G. Jung, a través del pensamiento fantaseador “se establece un enlace con los estratos más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la consciencia”. (p. 43).

Teniendo en cuenta lo anterior, se expondrá cómo ha sido el proceso creativo y de elaboración de la obra artística.

Como se ha mencionado anteriormente, para la elaboración de esta obra artística se tuvieron en cuenta algunos aspectos del método de imaginación activa propuesto por Jung. En este método junguiano los arquetipos de nuestro inconsciente, al hacerse conscientes, toman la forma de imágenes simbólicas, el ejercicio consiste en plasmar en una expresión artística estos símbolos. Se tomó esta base para hacer un ejercicio de introspección profunda, que se retrotrae hasta la infancia.

Hacer una reflexión de introspección es lo que ayuda a poder unir lo inconsciente con lo consciente porque, como expone Jung (1989), al primer contacto entre estas dos polaridades lo primero que ocurre es que se repelen, huyen. Y la única forma de anular esta tensión y resistirse a huir de su sombra es mediante la decisión de la meditación, la predisposición del consciente a escuchar al inconsciente, esto conlleva la *circumambulatio*, aquel movimiento circular o rotatorio del que hablaban los antiguos alquimistas:

La circulación no es un mero movimiento en círculo, sino que, por un lado, tiene el sentido de la demarcación del recinto sagrado y, por el otro, la fijación y concentración (...) Desde el punto de vista psicológico la circulación sería “dar vueltas en círculo alrededor de sí mismo”, en lo cual todas las facetas de la propia personalidad sufren las consecuencias. (Elbaba, 2018, p.135).

En una carta escrita en 1957, Jung afirma lo siguiente:

El camino no conduce en línea recta hacia adelante, por ejemplo, desde la Tierra hacia el Cielo, o de la materia al espíritu; se trata más bien de una «circumambulatio» y de un acercamiento al centro. (Jung en Las Heras, 2008, p. 209).

Por tanto, para lograr este movimiento de dar vueltas sobre sí mismo, entrando cada vez más profundamente en nuestro interior, se realizó un ejercicio de introspección retrospectiva, que consiste en la autorreflexión de acontecimientos pasados de nuestra vida. Siguiendo la metodología propuesta en esta investigación, el ejercicio de introspección retrospectiva, se registró en un breve escrito autobiográfico. Dicho registro abarcó las experiencias vividas desde los 7 años a los 29 años y se adjunta como anexo a este trabajo (ver Anexo, pág. 137)

Al realizar la introspección, surgió una serie de símbolos que poseían forma de animales: un cérvido, un cánido, una lechuza, un pavo real y un ave blanca y otra negra. Estos símbolos animales ya se habían manifestado a lo largo de los años de mi vida, algunos los he plasmado en diferentes obras (ver Anexo, págs. 139 y 141), dibujos de carácter personal, sin embargo, no había podido unificarlos y encontrarles un sentido como totalidad. Percibí en estos símbolos animales y personales una cierta similitud con elementos simbólicos presentes en la alquimia. Para unificar estos símbolos personales he utilizado el proceso alquímico como un mapa, como propone Jung, para recorrer un camino transformador de la interioridad, para ello recurrí a algunos símbolos alquímicos que guiaron el proceso creativo, los mismos también conforman la obra ya que,

No hay cosa creada o nacida en la naturaleza que no manifieste al exterior su forma interior, pues lo interior intenta siempre manifestarse (...), como lo observamos y constatamos en las estrellas y los elementos, las criaturas, en los árboles y en las hierbas (...). Por eso los signos son muy razonables, pues el hombre no sólo aprende a conocerse en ellos, sino también a reconocer la esencia de todos los seres”. (J. Boehme, 1622 en R. O. O. B 2016, p.466).

Estos símbolos guía, provenientes del lenguaje alquímico, son el círculo, el cuadrado, la espiral y la escalera, los mismos fueron trabajados en el formato de la obra, el libro de artista. Estos símbolos geométricos de la alquimia ayudan a presentar los símbolos animales, los cuales se mencionarán más adelante.

### **El círculo**

La totalidad es representada simbólicamente por el círculo. Según Becker (2008) el círculo es un símbolo frecuente en varias culturas, como se trata de una circunferencia que se cierra sobre sí misma, el círculo es una figura que nos evoca la unidad, lo absoluto o lo perfecto, por esta razón este símbolo fue comúnmente asociado al alma o a todo lo vinculado al plano espiritual, “es símbolo de los cielos en contraposición con la tierra, o de lo espiritual frente a lo material” (p. 103).

Tanto en la astrología como en la astronomía el símbolo utilizado para representar el Sol es un círculo con un punto en su centro. Jung (1989) afirma que este símbolo, además de ser una alegoría de la esencia de Dios, representa la totalidad que conforma al individuo.

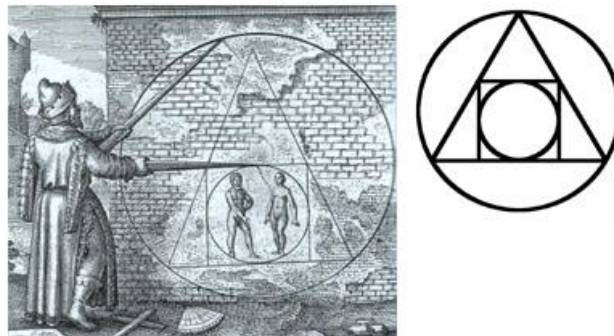
La individualidad no es sólo el punto central, sino también el círculo donde se comprenden el consciente y el inconsciente: es el centro de esta totalidad lo mismo que el yo es el centro del consciente. (Jung, 1989, p.39).

Retomando la definición otorgada por Becker (2008), el círculo, como representación de algo absoluto y espiritual, se contrapone al símbolo del cuadrado.

### **El cuadrado**

Becker (2008) define este símbolo como la representación de lo estático e inmóvil, de modo tal que, así como el círculo está vinculado al cielo, lo espiritual e ilimitado, el cuadrado evoca a lo terrenal, la materia y lo limitado. El cuadrado fue utilizado comúnmente para representar los cuatro puntos cardinales o los cuatro elementos del mundo, el fuego, la tierra, el agua y el aire.

En la alquimia, tanto el círculo como el cuadrado son símbolos de gran importancia, ya que evocan al problema matemático y geométrico de la cuadratura del círculo. Este problema, que consistía en lograr que un cuadrado posea un área igual al de un círculo, permanece irresoluble desde la antigüedad, pero fue un tema que maravilló a los alquimistas, como expone Jung (1989), “la cuadratura del círculo es un símbolo del opus alchymicum”. (p. 85- 86). Como podemos descifrar mediante el significado dado a los símbolos del círculo y el cuadrado, lo que venía a simbolizar en la alquimia la cuadratura del círculo era el difícil camino para conseguir la unión de los opuestos.



Nota. Recuperado de “Alquimia y Mística”, de R.O.O.B., A. (2016), p. 378, Ed.Taschen

La unidad está representada por el círculo; los cuatro elementos por el cuadrado. La obtención del uno a partir de los cuatro se conseguía mediante un proceso de destilación y sublimación, respectivamente, que discurría de forma «circular», es decir, el destilado estaba sometido a diversas destilaciones con objeto de que el «alma» o el «espíritu» surgiera en su forma más pura. Por lo general, el resultado se conoce con el nombre de quintaesencia, que, sin embargo, no es el único nombre del «uno» siempre esperado y jamás logrado. Como dicen los alquimistas, tiene «mil nombres», como la «materia prima». (Jung, 1989, p.86).

## La espiral y la escalera

Antes de definir estos símbolos recordemos que el proceso alquímico era descrito como algo cíclico y de movimiento circular o rotatorio, una circulación o *circumambulatio*. Teniendo en cuenta que la circulación implica un acercamiento al centro, se trata entonces de un movimiento en forma de espiral. Como explica Martín (2008), Jung propone la espiral como representación del proceso dinámico de la psique, del mismo modo ocurriría con el encuentro de los opuestos alquímicos, “la espiral recalca el centro y por tanto el útero, que constituye un frecuente sinónimo del recipiente alquímico”. (Jung en Elbaba, 2018 p.167).

Siguiendo la definición de Becker (2008), la espiral es otro símbolo de la antigüedad remota, dentro de los significados que posee la espiral puede representar una evolución cíclica. El autor menciona también la espiral doble como la involución y evolución a escala cósmica, la espiral es el símbolo del retorno y renovación.

Por su parte, Ronnberg, A., y Martin, K. (2011) describen lo siguiente:

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 afuera 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 (...) La espiral es el camino que resuelve el conflicto, permitiendo un movimiento equilibrado. (p. 718).

En relación con el significado del símbolo de la espiral, se encuentra también el símbolo de la escalera, utilizado frecuentemente en la alquimia. Para Becker (2008) el significado de este símbolo se relaciona con el desarrollo y el crecimiento espiritual, el perfeccionamiento gradual de la sabiduría y la prudencia. Es por ello que los alquimistas lo utilizaban a modo de representar la búsqueda de conocimiento, recordemos el planteo de las corrientes gnósticas, que consistía en el conocimiento como medio para llegar a Dios.

La escalera también representa las etapas y procedimientos del Opus, de forma ascendente, pero también, como expone Becker (2008), “La escalera puede tener un sentido descendente, de bajada a los abismos u otros recintos tenebrosos, simbolizando así bien sea el descenso al reino de los muertos, o el acceso a saberes ocultos, o el buceo en el inconsciente”. (p.161).



Nota. Recuperado de “Alquimia y Mística”, de R.O.O.B., A. (2016), (Izquierda) p. 245, (Derecha) p.259, Ed.Taschen.

Partiendo de estas definiciones, los símbolos alquímicos del círculo, el cuadrado, la espiral y la escalera ayudaron a determinar los aspectos formales del libro de artista.

El libro de artista se construyó partiendo de dos tapas circulares de 30,8cm de diámetro hechas con cartón y papel Cartulina Prisma de 220g, una tapa es de color negra y la otra roja. Al abrirse, el libro de artista se despliega una tira de acordeón hecha con papel Obra blanco de 240g.

La introspección retrospectiva es un tipo de búsqueda o indagación personal que presenta un carácter de temporalidad. El proceso que se lleva a cabo, el ejercicio de la reflexión, tiene un desarrollo temporal y al ser retrospectivo lo que se analiza son los recuerdos en el tiempo, esta autoexploración nos retrotrae a lo más profundo de nosotros mismos y nos permite reflexionar sobre nuestras acciones y pensamientos a lo largo de diferentes etapas de la vida. Es por ello que el formato secuencial que presenta el libro de artista permite representar este recorrido introspectivo. Se eligió el formato acordeón, también llamado *Concertina* o *Accordion Fold*, “Pliegues de Acordeón”, ya que favorece tanto la plasmación de los dibujos como la lectura o visualización de la secuencia que conforman.

Las tapas circulares de cartulina roja y negra están unidas a la tira en acordeón por medio de otras dos tiras de cartulina más pequeñas, una por cada tapa. Estas tiras son de color rojo o negro según la tapa que acompañan, cada tira está doblada en 8 pliegues, dando el efecto de una escalera espiralada.

Estas escaleras en espiral, a su vez, se unen a la tira de acordeón de 24 pliegues cuadrados de 20cm de ancho y 20cm de alto. Sobre el número de pliegues que posee el acordeón, estos están en relación al ejercicio de introspección, son 24 cuadrados, cada uno representando un año de vida, desde los 7 años a los 29 años, mi edad actual al realizar esta investigación. Hasta

allí son 23 cuadros, pero agrego un cuadro más que representa los 30 años, edad que estoy próxima a cumplir, y con ello simbolizo el inicio de otra etapa en mi vida y es por ello que este último cuadro se combina con el tramo rojo de la obra. Por otro lado, el primer cuadro, que está unido a la escalera y que representa los 7 años, está completamente en negro utilizando tinta china.

Se seleccionaron los siguientes materiales para plasmar los dibujos simbólicos: tinta china negra pura y aguada, estilógrafos de graduación .10, .20, .30, y .50 con tinta negra y acuarelas, estilógrafo .40 con tinta blanca y pintura acrílica blanca para resaltar detalles.

La tinta china negra, así como los estilógrafos, ayudan a reforzar la idea de oscuridad en la etapa Nigredo. Desde hace muchos años que he utilizado la tinta y el color negro para dibujar, son materiales con los que poseo una conexión íntima.

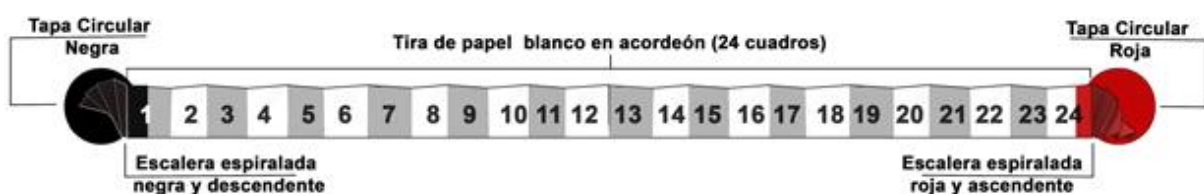
Las acuarelas son materiales que estoy comenzando a experimentar y por ello me han ayudado a reforzar las etapas de Albedo y Rubedo, tanto por la idea del uso de colores en que consisten estas etapas como por lo que representan, la experimentación y el paso a nuevos estados espirituales o de consciencia.

Cuando en la obra la secuencia se acerca a la etapa final Rubedo, aunque he experimentado con la acuarela, no puedo olvidar mi esencia, aquello con lo que me identifico que está representado por el uso nuevamente de la tinta.

Además, en la elaboración de los dibujos se tuvo en cuenta que los cuadros vayan progresivamente simplificándose, de modo que en los primeros cuadros las escenas son trabajadas en detalle, hasta llegar a los últimos cuadros donde el fondo es solamente blanco y las figuras están trabajadas en blanco y negro. Esto debido a que, durante la introspección, la reflexión puede darse de forma más completa a medida que los años son más lejanos, mientras que los eventos más cercanos a la actualidad aún no pueden reflexionarse con profundidad.

Más adelante se retomará en detalle cómo se elaboró la obra, el paso a paso de los aspectos formales, a partir de un registro fotográfico acompañado de gráficos y bocetos. Nos centraremos ahora en cómo los símbolos mencionados anteriormente ayudaron a la construcción de la obra.

El siguiente gráfico presenta un esquema de la obra:



Siguiendo el esquema encontramos los símbolos guía anteriormente mencionados: el círculo, la espiral en forma de escalera y el cuadrado. También en la vista de frente del gráfico se tuvo en cuenta la relación simbólica entre el círculo y el cuadrado, es decir, entre espíritu y materia, de modo que la cuadratura del círculo queda representada por las tapas redondas y las páginas en acordeón del libro.

La unión del círculo con el cuadrado se representa a través de los pliegues en escalera que transforman una figura en otra a través de una espiral. El círculo pasa por la espiral y luego se transforma en cuadrado. El pasaje de estas formas representa el proceso de individuación junguiano a través de la simbología alquímica. El material utilizado para este libro de artista, como se ha mencionado, es el papel y los colores utilizados son el negro, el blanco y el rojo, colores que simbolizan las etapas del Opus alquímico.

El círculo es el símbolo del alma que vive la experiencia terrenal a través de la materia, del cuerpo, simbolizado por el cuadrado. El alma atraviesa una etapa de angustia, recordemos que la Nigredo es un descenso a la depresión, esta caída está representada por la espiral o escalera descendente negra. Esta depresión se relaciona con las experiencias vividas, porque el alma es también cuerpo y experimenta el contacto con el entorno, el círculo entonces es también el cuadrado, la materia, lo corpóreo. La sección de la obra que consiste en los pliegues cuadrados es la que contiene los símbolos surgidos de la introspección retrospectiva.

Los primeros pliegues cuadrados están manchados también por el color negro, la angustia interna, el dolor del alma, se refleja hacia el exterior con el comportamiento. Se llega así a la Nigredo, la etapa de la discusión interna, el alma, la naturaleza del ser intenta encajar en el entorno porque se siente disociada del todo. Quiere existir en el mundo, pero también quiere ser sí-misma. Este conflicto va resolviéndose poco a poco al pasar los cuadros en secuencia zigzagueante, siguiendo la afirmación expuesta por Jung (1989) de que el camino hacia la totalidad no es recto ni fácil, sino más bien serpenteante y lleno de trayectos equivocados.

En algún punto del trayecto el alma afligida encuentra un posible equilibrio, pasando a la siguiente etapa, el Albedo, de este proceso el alma encuentra un acuerdo con el entorno, sale de su estado afligido a través de los cuadros blancos, que se transforman en una escalera en espiral ascendente de color rojo representando la etapa Rubedo y llegando finalmente al círculo rojo, una nueva totalidad.

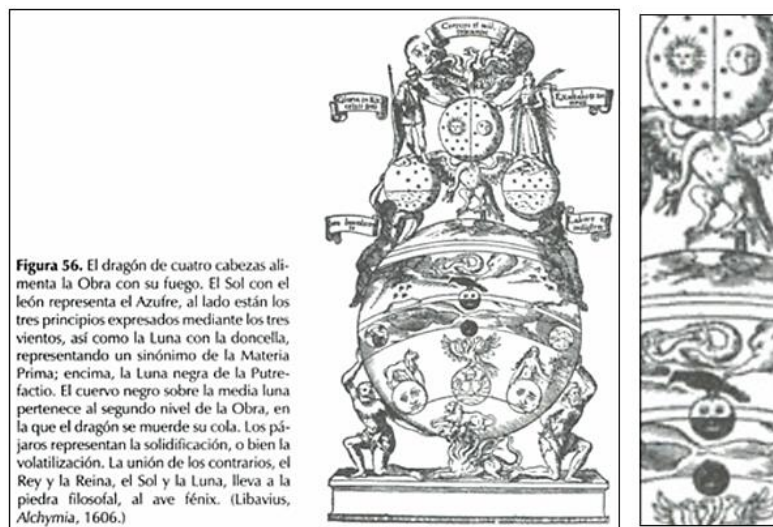
Acompañando este recorrido se encuentran otros símbolos alquímicos que sirvieron de guía para la realización de la obra, aunque en este caso están expresados a partir del dibujo, estos símbolos son las fases lunares.

## Las fases lunares

Como se ha mencionado, la alquimia incorporó los astros como parte de su lenguaje simbólico. La luna no solo es uno de los símbolos más importantes en el proceso del *Opus*, sino también lo que representan sus fases lunares. El simbolismo lunar, según definen Ronnberg, A., y Martin, K. (2011), “rige los húmedos vapores que favorecen la 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”. (p. 27-28).

Los alquimistas veían en la naturaleza una serie de patrones que se repetían en lo macro y en lo micro del universo, uno de los fenómenos naturales que les había llamado la atención eran las fases lunares.

Durante el proceso del *Opus*, los alquimistas intentaban recrear de alguna forma estos patrones naturales. Las fases lunares fueron representadas en algunos textos alquímicos como partes importantes del procedimiento para lograr el *Opus*, a veces marcando los tiempos entre una y otra etapa alquímica, como lo expone Gebelein (2007) en el siguiente gráfico:

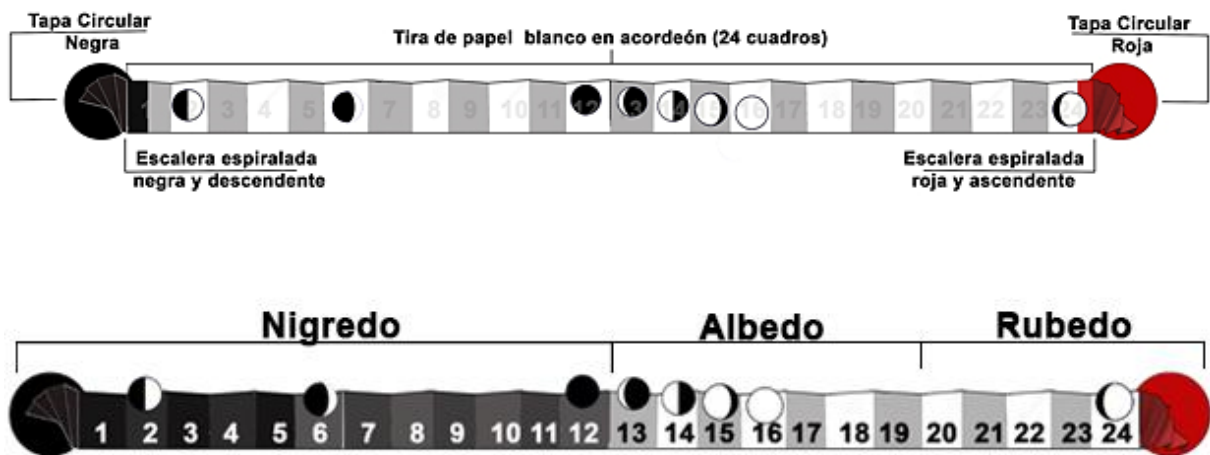


Nota. Recuperado de “Secretos de la Alquimia”, de Gebelein., H. (2007), p. 219, Ed. Robinbook

El uso de las fases lunares en esta obra sirve para remarcar que el proceso interno, la individuación que se lleva a cabo, presenta etapas y que las mismas son cíclicas. Como se ha visto con el concepto de individuación, la meta alcanzada solo es temporal, porque el uno volverá a ser dos, para buscar nuevamente la unidad, en otro aspecto más elevado. Siguiendo este planteo, las fases lunares, desde la orientación de la zona iluminada vistas desde el hemisferio sur, se ubican en diferentes secciones del libro de artista.

En la primera parte de la obra, concretamente en el segundo cuadro de la tira, hay una luna en fase de cuarto menguante, en esta fase la sombra cubre la mitad de la luna, la zona iluminada decrece representando así el comienzo de una etapa conflictiva, abriendo camino al resto de la secuencia de dibujos. Llega un momento crítico, representado por la fase de luna menguante o luna vieja, hasta alcanzar finalmente la luna nueva.

Teniendo en cuenta el gráfico presentado por Gebelein (2007), el novilunio parece formar parte de la etapa Nigredo. Pero pronto pasa al Albedo con la luna creciente, la claridad se vuelve a hacer presente, los contenidos inconscientes son asimilados mientras pasan las siguientes fases, el cuarto creciente y la creciente gibosa. Según el lenguaje simbólico de la alquimia, con la luna llena se logra la boda alquímica, los opuestos congenian en uno, dando lugar a la etapa final de la Rubedo.



Estos son los símbolos alquímicos utilizados para representar el proceso de reflexión de lo que he vivido.

En la sección del acordeón de 24 pliegues, además de las fases lunares, también están plasmados los símbolos personales, surgidos de la introspección retrospectiva, que pasaremos a explicar.

Tal como expone Jung (1989), “la individuación, el llegar a ser uno mismo, no es precisamente un problema espiritual, sino en definitiva el problema de la vida” (p. 85), y los símbolos surgidos de mi autoobservación, de mi meditación, reflejan una interpretación propia de los acontecimientos por los que he pasado. Teniendo en cuenta la perspectiva junguiana, estos símbolos vienen a mediar mi parte inconsciente con la consciente.

La forma en que se manifiestan es diferente, pero algo las conecta, todas son figuras animales. En este sentido, es interesante lo que expone Jung (1989) sobre la transformación de la psique,

Para que se produzca esta transformación, es imprescindible la *circumambulatio*, la concentración exclusiva en el centro, en el lugar de la transformación creadora. En este proceso, se es «mordido» por animales, es decir, hay que exponerse a los impulsos animales del inconsciente sin identificarse con ellos ni «huir de los mismos», pues la huida frente al inconsciente haría ilusorio el objeto del procedimiento. Hay que seguir en él, es decir, el proceso, iniciado en este caso por la autoobservación, ha de ser vivido en todas sus peripecias y anexionado al consciente mediante la mejor comprensión posible. (p. 98).

Por otro lado, para plasmar estos símbolos en dibujos he elegido mostrarlos en un formato secuencial, ya que los símbolos que se producen cuando se realiza el ejercicio de entenderlos mediante la reflexión y la imaginación, no quedan fijos, sino que presentan cierto movimiento.

Al concentrarse en la imagen mental, esta comienza a temblar, se enriquece con detalles, se mueve y se desarrolla (...) y si procuramos no interrumpir el curso interior de los acontecimientos, nuestra voluntad inconsciente produce una serie de imágenes que conforman una historia completa. (Elbaba, 2018, p.45).

Por lo que se procederá a describir estos símbolos personales según cómo van apareciendo y relacionándose entre sí.

### **El ciervo**

El ciervo es el primer animal en aparecer. En el segundo cuadro, un débil y enfermizo cervatillo inicia el recorrido, rodeado por un bosque durante la noche e iluminado por la luna en su fase cuarto menguante, la *Nigredo* ha empezado a desarrollarse. El débil ciervo deambula con la cabeza gacha. El ciervo es un animal tranquilo, pero su cornamenta es amenazadora. Según Becker (2008), el ciervo como símbolo representa el crecimiento espiritual, pero también representa la melancolía porque en su naturaleza ama las soledades.

Así como el primer símbolo personal que surge en mi búsqueda es el ciervo, del mismo modo este animal en la alquimia es el mercurio, recordemos que este elemento es la materia prima que inicia el *Opus* u obra alquímica, como lo presenta R. O. O. B (2016), el bosque simboliza el cuerpo, mientras que el ciervo es el alma y por tanto el mercurio,

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 el peregrinaje o los senderos iniciáticos que son tortuosos, indirectos, de dirección en cambio constante o, como los ciervos, que desaparecen del todo (Ronnberg, A., y Martin, K., 2011, p.284).

Retomando el planteo de que el consciente y el inconsciente, al tener contacto, huyen, Jung (1989) afirma

La atención al centro y la advertencia de «no huir» (...) tienen en la alquimia sus paralelismos evidentes: vuelve a subrayarse una y otra vez la necesidad de concentrarse en la obra y la meditación en la misma. En cambio, la tendencia a huir no se presume en el actuante, sino más bien en la sustancia de transformación: el mercurio es calificado evasivamente de *servus* (ciervo) o de *cervus fugitivus* (ciervo fugitivo). (p. 54).

El cérvido en el segundo cuadro es pequeño y débil, pero de su sombra proyectada surge un ciervo que arremete violentamente contra todo lo que tenga enfrente (tercer y cuarto cuadro),

En sí mismo, un animal no es bueno ni malo; es una parte de la naturaleza. No puede desear nada que no esté en su naturaleza. Diciéndolo de otro modo, obedece a sus instintos. Esos instintos, con frecuencia nos parecen misteriosos, pero tienen su paralelo en la vida humana: el fundamento de la naturaleza humana es el instinto. Pero en el hombre, el "ser animal" (que vive en él como su psique instintiva) puede convertirse en peligroso si no se le reconoce y se le integra en la vida. El hombre es la única criatura con capacidad para dominar con su voluntad al instinto, pero también es capaz de reprimirlo, deformarlo y herirlo; pero un animal, hablando metafóricamente, nunca es tan fiero y peligroso como cuando se le hiere. (Jaffé, en Jung, 1995, p. 239).

En el quinto cuadro, las cornamentas del ciervo comienzan a transformarse en ramas con espinas con el fin de protegerse. Pero en el sexto cuadro, ese ciervo que solo se defiende pronto se transforma en una bestia con colmillos, de él surge un cánido, un lobo negro acompañado por la luna en su fase menguante, que representa el avance de la etapa Nigredo.

### **El lobo**

Según Becker (2008), el lobo posee un simbolismo ambivalente, tiene un aspecto negativo, como una fiera diabólica, y otro positivo, más espiritual. El lobo con frecuencia está vinculado al inframundo. Por su parte, Ronnberg, A., y Martin, K. (2011), agregan “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”. (p.274), además,

como exponen las autoras, a los lobos en su cacería, siempre le acompañan los cuervos, este pájaro es un símbolo de la Nigredo alquímica.

Como afirma Jaffé (en Jung, 1995), “Los instintos reprimidos pueden llegar a dominar al hombre; incluso pueden destruirlo” (p. 239). En la secuencia que presentan los cuadros 7, 8 y 9, el lobo corre velozmente y mostrando los dientes listos para atacar a lo primero que se le cruce, y lo primero que encuentra es a sí mismo. Entre el séptimo y octavo cuadro, durante la secuencia, del primer lobo surge otro que va tornándose gris, “el odio nos hace peores, tanto al odiado como al que odia” (Jung, 1989 p.33). En los cuadros 10 y 11 se plasma la lucha de los dos lobos, que son al fin y al cabo uno mismo. De esa batalla interna, en el cuadro 12, el lobo queda herido, incapaz de levantarse.

En la alquimia, el lobo representa al antimonio, como lo presenta R. O. O. B, (2016), el oro era simbolizado a veces como un rey y la purificación del mismo se hacía mediante la aleación de las impurezas del antimonio durante la fundición. El antimonio es un elemento químico de color gris, atrae y consume lo impuro, por eso se le llamaba a veces “lobo de los metales”.

“Toma el lobo gris, el hijo de Saturno (...), y dale en pasto el cuerpo del rey. Cuando lo haya devorado, haz un gran fuego y arroja el lobo encima, de forma que se quemé por completo. De esa forma, el rey será redimido”. (Basilius Valentinus, en R. O. O. B, 2016, p. 173).



Nota. Recuperado de “Alquimia y Mística”, de Roob, A. (2016), p. 273, Ed.Taschen

Como vimos, el símbolo del lobo tiene un significado ambivalente, devora, pero purifica, es por ello que lo representé acercándose a un lago, luego de quedar malherido.

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. (...) 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.

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 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. (Ronnberg, A., y Martin, K., 2011, p. 274).

En los cuadros 13 y 14, el lobo se acerca a una masa de agua, un lago, y se sumerge en él. El lago viene a representar el estado Albedo y lo acompaña el símbolo de una lechuza.

### **La lechuza**

Desde el cuadro 11 hasta el 14 aparece una lechuza en vuelo observando al lobo. El Albedo alquímico utiliza a la paloma como símbolo representativo, sin embargo, en mi obra he decidido utilizar el símbolo de la lechuza. Como explica Becker (2008), esta rapaz nocturna posee una postura grave y reflexiva al posarse en una rama, esto, sumado a su capacidad de ver en la noche con sus ojos brillantes, han convertido a la lechuza, al igual que con los búhos y los mochuelos, en un símbolo de sabiduría, del raciocinio que triunfa ante la oscuridad de la ignorancia. La lechuza simboliza en la obra la racionalización de las acciones, es la reflexión ante la oscuridad del inconsciente, por ello que aparece en el cuadro 12, sobrevolando la escena anunciando el cambio de etapa junto a la Luna Nueva, el final de la Nigredo y el inicio del Albedo.

Sobre la individuación llevada de forma consciente, von Franz (1995) afirma que si el proceso de individuación se realiza de forma inconsciente la persona se vuelve cruel y dura con sus semejantes, en cambio si el proceso se desarrolla de forma consciente, este conduce a la piedra filosofal, pero la dureza de esta piedra no significa el endurecimiento de la personalidad como en el primer caso, sino que representa la firmeza en un sentido más positivo.

En algunos lugares, la lechuza, como toda ave nocturna ha sido calificada como una entidad maligna, asociada a la muerte, pero como afirman Ronnberg, A., y Martin, K. (2011), “con la misma frecuencia los poderes de la muerte son también los de la transformación” (p.254), el símbolo de la lechuza no solo es luz en la oscuridad, es también, la capacidad de vivir en la oscuridad.

Esto último se relaciona directamente con el planteamiento junguiano de aceptar los complejos, pero no identificarse con ellos, particularmente el plumaje de la lechuza es más claro que el de cualquier otra ave rapaz nocturna, vive en la oscuridad, pero sin mezclarse con ella.

En el cuadro décimo quinto, la imagen de la lechuza se fusiona con la luna en cuarto creciente, representando el final de la Nigredo. Protegido por la lechuza, la razón, el lobo se sumerge sin miedo en el lago.

### **El lago**

Este símbolo no es personal, pero lo utilizo en la composición de la obra para remarcar la siguiente fase del proceso. Este lago es el agua amarga de los alquimistas. La reflexión que uno hace sobre sí mismo, implica tener una visión interior que no es fácil de aceptar, es una verdad amarga, como expresó von Franz (1995), el agua amarga representa el conocimiento extraído del inconsciente, la verdad interior es un agua que lastima, pero también cura. He reflejado esos años de reflexión a través del simbolismo del lago. Según Becker (2008), el sumergirse en el agua es renacimiento o renovación, el agua purifica, limpia, pero una masa de agua como lo es un lago suele simbolizar, además, el inconsciente:

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. (...) 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 el cielo, se invierten en la orilla del agua. El lago parece decir “Tal como es arriba así es abajo”. (Ronnberg, A. y Martin, K., 2011, p.44).

Como es arriba es abajo es una de las sentencias de la Tabla de Esmeralda, aquel libro de Hermes Trismegisto que los alquimistas seguían como una ley. Esta sentencia implica un sentido de igualdad, de equilibrio. La aceptación de lo que somos y del mundo nos lleva a buscar un modo armonioso en que puedan coexistir individuo y entorno.

Del Albedo, el baño purificador en el lago, en el décimo sexto cuadro surge otro animal, un símbolo personal, el pavo real, que sale de las aguas a la vez que la luna llena se esconde en el horizonte.

## **El pavo real**

Tal como afirma Becker (2008), el pavo real tiene un simbolismo solar y lunar, por la circunferencia que forma su cola, también asociado a la rueda, por contener todos los colores era símbolo de la totalidad y el renacimiento y de Cristo.

Según Ronnberg, A., y Martin, K. (2011), la *cauda pavonis*, cola de pavo real, es “señal de la síntesis naciente del cielo y la tierra, el propósito del opus” (p. 260). También, según expone el autor, en la antigüedad se creía que esta ave tenía la capacidad de transformar el veneno en medicamento. La cola pavo real parece contener miles de ojos, los cuales son asociados a los ojos de Dios, ojos llenos de sabiduría de forma similar a la lechuza, por esta razón su simbolismo evoca una nueva percepción.

Como símbolo personal, el pavo real saliendo del lago hacia la otra orilla, desde el cuadro décimo sexto al décimo noveno, representa una nueva visión.

El pavo real es un símbolo alquímico de transición del Albedo, ya que los muchos colores de su plumaje son contenidos en el blanco del cisne, el símbolo final del Albedo. En el cuadro décimo noveno el pavo real se transforma en un cisne que aterriza en la orilla

## **El cisne de dos cabezas**

Cuando el pavo real se posa en la tierra se transforma en un cisne blanco, en el vigésimo cuadro, detrás de él comienza a nacer el sol, “El albedo es, en cierto modo, el crepúsculo; el rubedo es ya la salida del Sol”, (Jung, 1989, p. 153).

De acuerdo con Becker (2008) el cisne blanco es símbolo de la luz y pureza, para la alquimia es otra forma del mercurio. El cisne es el ave que representa la fase lograda del Albedo. Pero en mi símbolo personal, el cisne posee dos cabezas, porque, aunque las polaridades, lo interno y lo externo, lo consciente y lo inconsciente se unan y conformen el Uno, no significa para mí que ambas partes pierdan sus rasgos. Son las partes de un todo, un todo que contiene partes que conviven pero no se devoran entre sí, cada parte existe dejando existir a la otra. Como la figura del andrógino alquímico, un solo cuerpo, dos cabezas. Y del mismo modo que el Opus de la alquimia es cíclico, el desarrollo interior de un individuo también lo es, por tanto, lo que es dos, forma uno, para luego ser nuevamente dos e iniciar otro ciclo, de esa manera las cabezas del cisne se separan. El cisne es un símbolo alquímico, no lo trabajo como símbolo personal, pero me ayuda a la construcción de la siguiente forma simbólica que se da en los últimos cuatro cuadros.



Nota. Recuperado de “Alquimia y Mística”, de Roob, A. (2016), (Izquierda) p. 374, (Derecha) p. 400, Ed.Taschen.

### **El Ouróboros compuesto por dos pájaros**

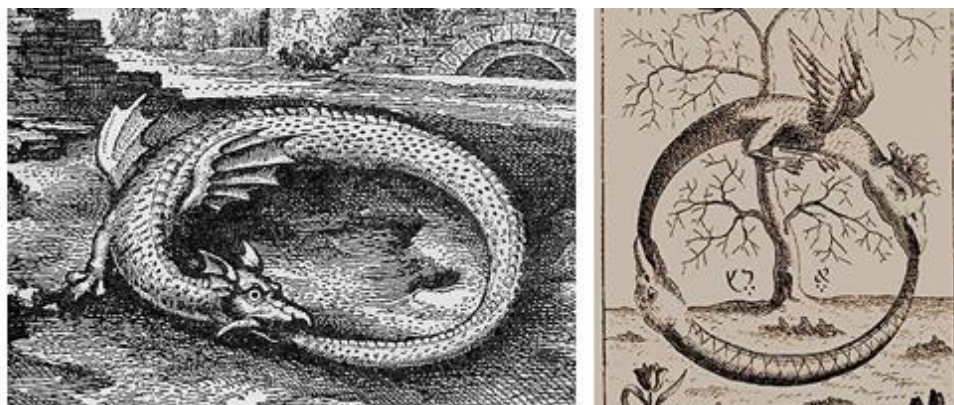
En los siguientes cuadros, vigésimo primero y vigésimo segundo, el sol se torna rojizo, estableciendo la etapa final, la Rubedo. El cisne de dos cabezas se desintegra para dar lugar a dos aves que inician vuelo para encontrarse en el cuadro vigésimo tercero.

Los dos pájaros, un ave negra y una blanca, se asocian a la simbología alquímica del cuervo Nigredo y la paloma Albedo. El final del proceso contiene a su vez las fases anteriores. El pájaro blanco es el inconsciente, lo espiritual, mientras que el pájaro negro es el consciente, lo material. El pájaro blanco vuela, pero no se escapa porque es sostenido por el pájaro negro, pero a su vez este también es sostenido por el pájaro blanco. Ambos existen, son sí-mismos y a la vez forman parte de un todo, la forma que toman hace referencia al uróboros, “la serpiente que se muerde la cola, (a veces reemplazada por uno o dos dragones, o por una o dos aves de cuello muy largo); símbolo de lo infinito, del eterno retorno, en la alquimia significó a menudo la transmutación de la materia”. (Becker, 2008, p.422).

De esta forma y con los últimos cuadros del trayecto secuencial simbolizo lo que he conseguido en los últimos años, una totalidad, siguiendo la expresión de Jung (1970), soy un individuo que llega a ser lo que siempre fui,

Si luchando y enfrentándose con el inconsciente uno ha sufrido durante el tiempo suficiente, se establece una especie de personalidad objetiva; en la persona se forma un núcleo que está en paz, tranquilo incluso en medio de las mayores tormentas de la vida, intensamente vivo pero sin actuar ni participar en el conflicto. Esa paz interior suele advenirle a la gente cuando ya ha sufrido bastante tiempo: un día algo se rompe y el rostro adquiere una expresión tranquila, porque ha nacido algo que se mantiene en el centro, fuera o más allá del conflicto, que ya no sigue siendo como era. Claro que dos minutos después todo vuelve a empezar, porque el conflicto no se ha resuelto, pero perdura la vivencia de que hay una cosa que

silenciosamente está más allá del conflicto, y a partir de ese momento el proceso ya es diferente. La gente no sigue buscando, sabe que la cosa existe, la ha experimentado durante un momento. En lo sucesivo, el opus tiene un objetivo: el de volver a encontrar ese momento y volverse lentamente capaz de retenerlo, para que se convierta en algo constante. (von Franz, 1995, p. 248-249).



Nota. Recuperado de “Alquimia y Mística”, de Roob, A. (2016), (izquierda) p. 343, (derecha) p.330, Ed.Taschen.

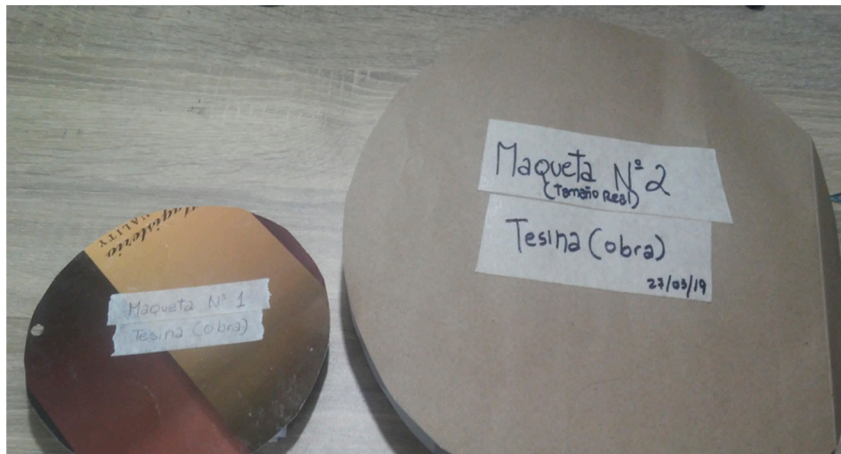
Pero, de acuerdo con la perspectiva junguiana, esta totalidad sólo es temporal, como afirma von Franz (1995), “creo que ni siquiera una curación o una evolución psicológica, que es la misma cosa, cambia el conflicto ni cura un problema; lo que en realidad cambia es la capacidad de soportarlo mejor, y ésta es la verdadera evolución”. (p. 387).

Esta totalidad temporal es planteada en la obra en el último cuadro, el vigésimo cuarto, el cual representa la edad de 30 años que aún no he cumplido, es el futuro. Este último cuadro que se une a la espiral ascendente y al círculo rojo implica que, aunque se cierra una etapa, se da el inicio de otra nueva, y es en este mismo cuadro donde también aparece la última imagen, una luna que asoma tenuemente en el horizonte, esta luna está en su fase de menguante gibosa, fase que antecede al cuarto menguante, al inicio de la secuencia, en el segundo cuadro. Esta fase lunar representa una nueva etapa Nigredo, el inicio de otro ciclo. Esta es la semilla de un conflicto interno que aún se desconoce pero que conforma el sinuoso pasaje de la transmutación del alma.

## Registro Fotográfico

Para la realización de la obra “Pasaje” se comenzó por bocetar los aspectos formales.

Las siguientes fotografías documentan el proceso de elaboración de las maquetas que determinaron la forma y el tamaño de la obra.



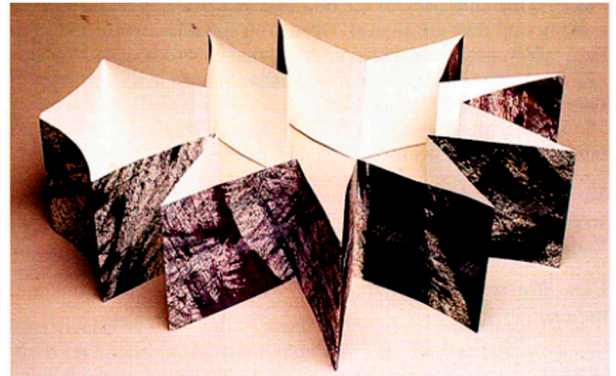
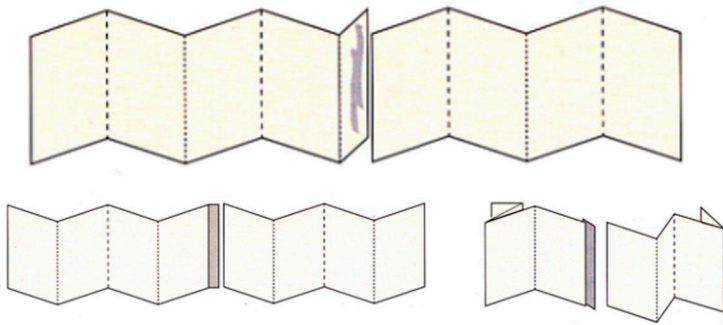
En la primera maqueta, la de menor tamaño, se experimentó el modo de ensamblar las tres piezas de la obra (la tira en acordeón, la tira espiralada y las tapas circulares). En la segunda maqueta, la N°2, se llevó dichas experimentaciones a un tamaño mayor que permitiera la elaboración de los dibujos.

Vista por dentro de la maqueta N°2. Se utilizó únicamente papel y cartón blando. En esta maqueta se practicó a escala, adosar la tira en acordeón a las tiras espiraladas y las tapas.



Otro modelo de maqueta, en el que se aprecia el efecto de las tiras espiraladas. Se utilizaron materiales más parecidos a los que se usaron en la obra definitiva, hojas blancas de 80 gramos y cartulina común negra y roja.

Como se mencionó anteriormente, se eligió el formato acordeón o concertina para el libro de artista. Dicho formato consiste en una tira de papel u otro material que permita realizar dobleces en zigzag como lo muestra los siguientes gráficos y fotografía de ejemplo pertenecientes al libro *Creating Handmade Books* (2000) de Alisa Golden.



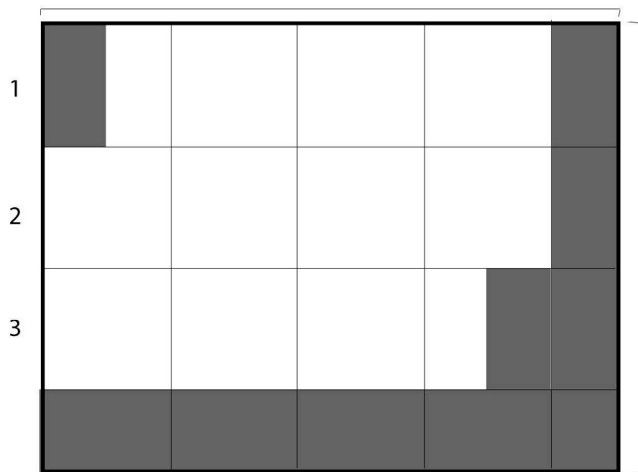
El trabajo de Alisa Golden (2000) expone diferentes formas y modelos para realizar libros-arte. Se tuvo en cuenta el modelo de *Accordion Fold* o Pliegue de Acordeón y similares, presentados desde la página 64 a la 67 del libro, para realizar la tira de acordeón de la obra.

Para obtener una tira de 24 secciones o cuadros, de 20 cm de alto por 20 cm de ancho, se recortaron tiras más cortas conformadas por cinco cuadros. En dos tiras se cortó la mitad de un cuadro, quedando cuatro cuadros de 20cm de alto x 20cm de ancho y un cuadro de 20 cm de alto y 10cm de ancho.

Las tiras cortas se unen entre sí con pegamento. La tira acordeón de 24 cuadros realizada en papel obra color blanco, gramaje 240, tiene en total 4,60 m. de longitud.

Papel Obra blanco 240g.

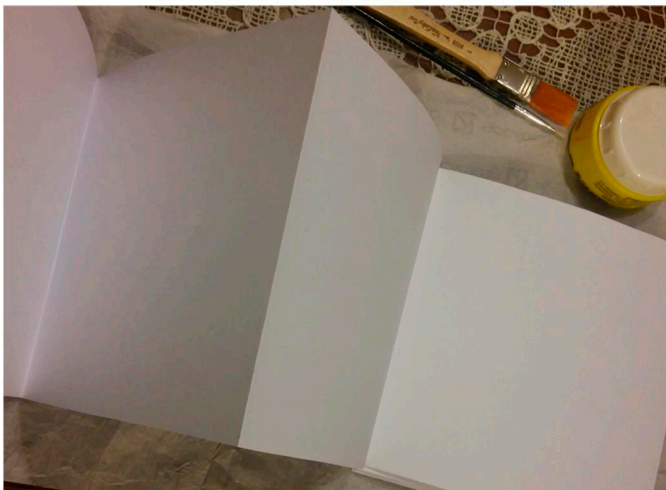
1,10m.



0,74m.

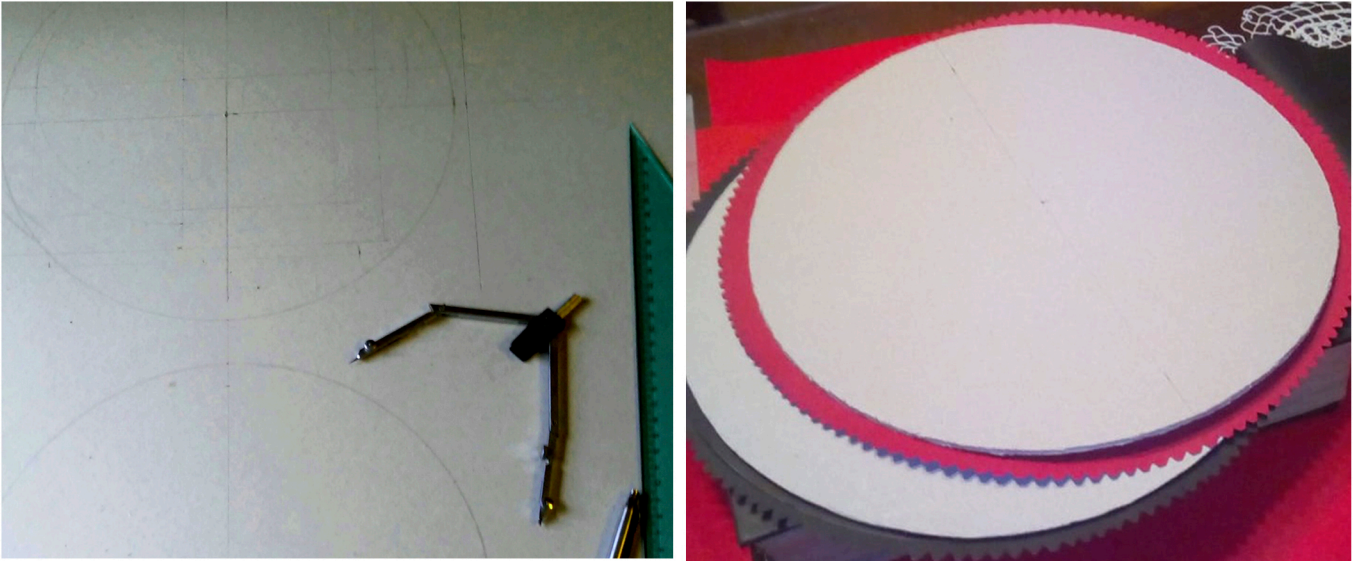
(Izquierda) Esquema del método utilizado para obtener las tiras de papel. En el gráfico, marcado con los número 1 y 3, se observan las tiras de 4 cuadros y 1/2 que conforman los extremos del acordeón unidos posteriormente a los pliegues espirales. La forma marcada con el número 2 se corresponde a la utilizada para el resto del acordeón, completándose de esta manera los 24 cuadros previstos.

(Abajo) Proceso de pegado de las tiras de papel grueso, utilizando pegamento cola.

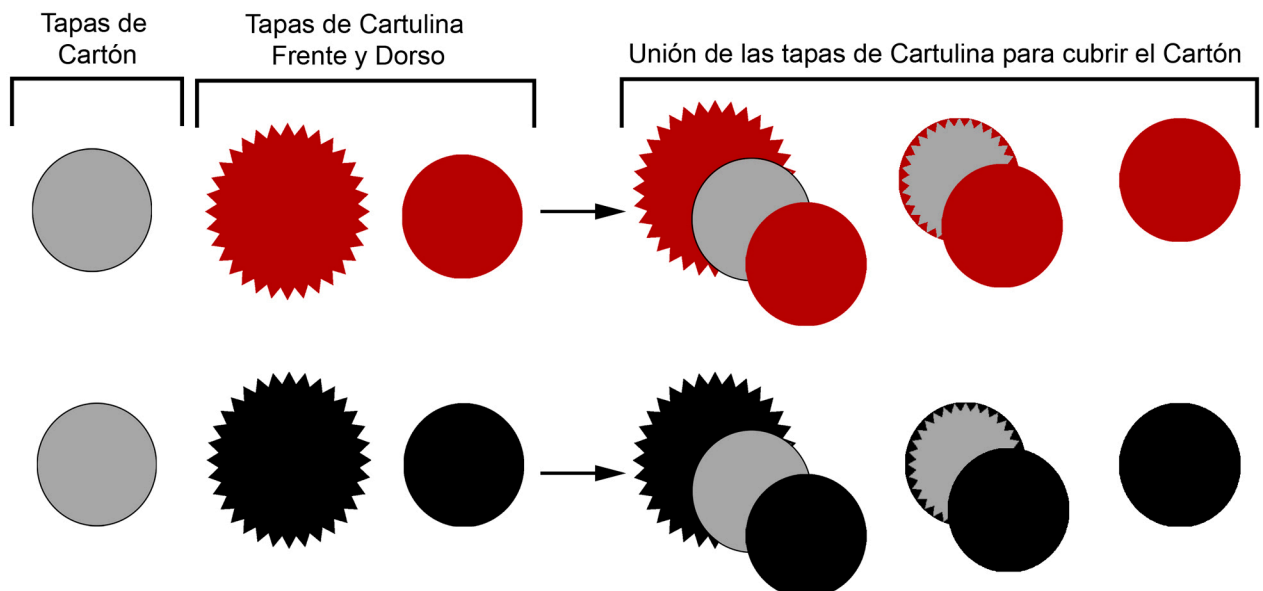


Las tapas presentan una forma circular de 30,8 cm de diámetro y fueron realizadas en cartón grueso y cartulinas Prisma de 220 de gramaje en color rojo y negro.

Las cubiertas de cartón se forraron con cartulina texturada, en negro para la tapa que forma el frente y en rojo la contratapa. Se procedió a cortar un par de circunferencias en cartulina negra y otro en cartulina roja.



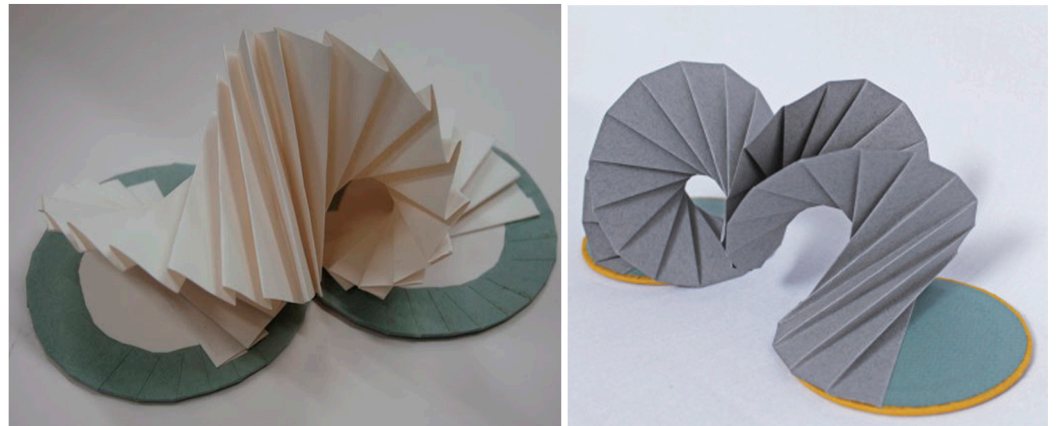
Cada par de circunferencias de un mismo color difiere en diámetro. Las que cubren el dorso de las tapas tienen el mismo diámetro que la circunferencia de cartón y las que corresponden a la cara exterior, o frente de las tapas, son de mayor diámetro, con bordes dentados para cubrir el borde.



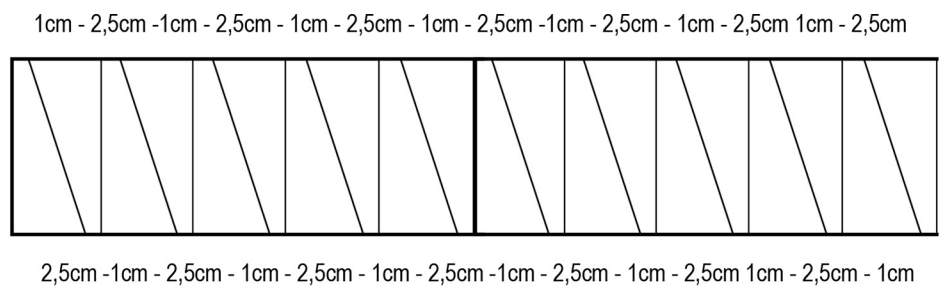
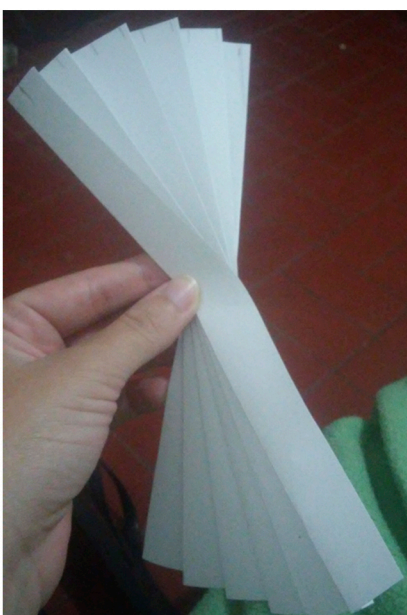


A la tira de acordeón sin desplegar forma un cuadrado, para lograr unirla a las tapas circulares se eligió una tira con efecto espiralado. Se tuvo en cuenta modelos de plegado de papel de trabajos artísticos de libro-arte, como los presentados por Helen Shaddock e Isabel Moseley, realizados a partir de una forma de escalera espiralada de papel.

Ejemplos de libros-arte con forma de escalera espiralada, experimentaciones realizadas por las artistas Helen Shaddock (Izquierda) e Isabel Moseley (Derecha).

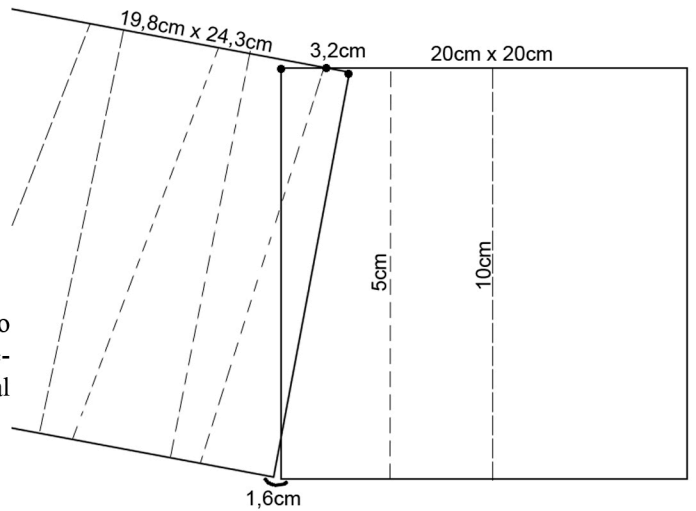
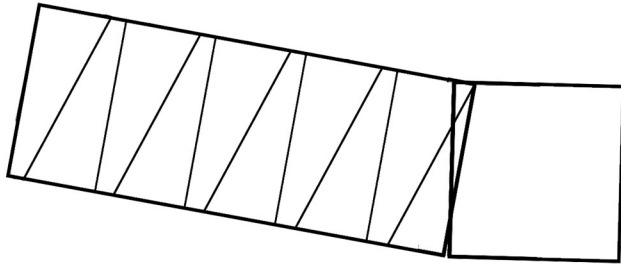


Este método de plegado se realizó con una tira de papel demarcada por líneas verticales y diagonales que indican el lugar de los pliegues. Dichas líneas siguen dos secuencias de medidas, en la parte superior la secuencia corresponde a 1cm, 2,5cm, 1cm, 2,5cm...etc, mientras que en la inferior la secuencia se invierte, empezando por 2,5cm, y sigue 1cm, 2,5cm, 1cm...etc. como lo indica el siguiente gráfico.



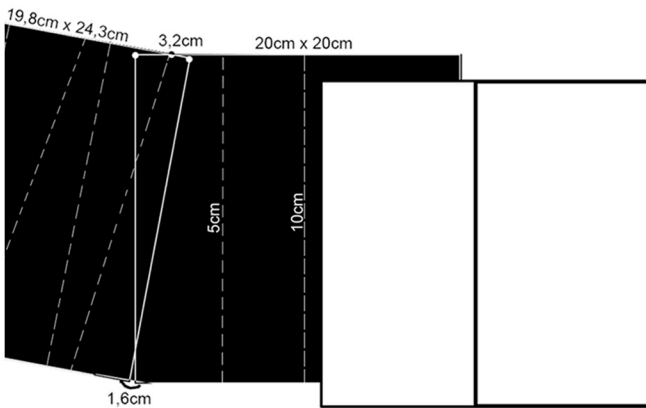
(Izquierda) Práctica de la tira espiralada plegada siguiendo el esquema.

Teniendo en cuenta este método se realizaron dos tiras de 19,8 cm de alto y 24,3cm de ancho en cartulina gramaje 220 de color negra y roja. Al considerar que esta pieza debía unirse a la tira acordeón se optó por efectuar algunas modificaciones al modelo de base.

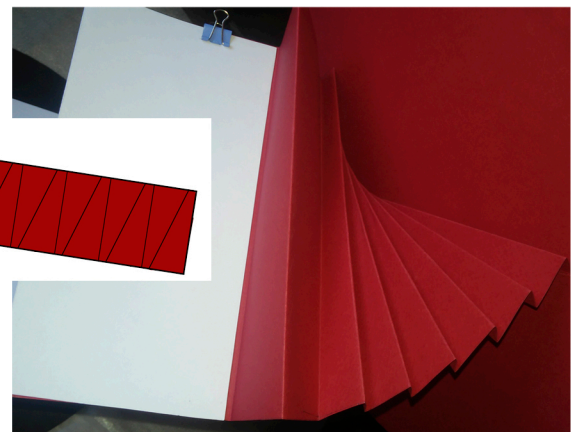
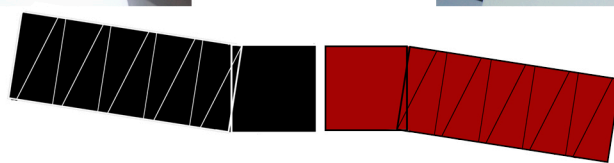
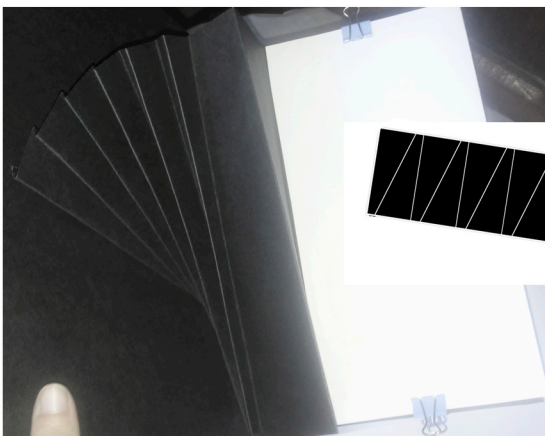


La pieza que conforma la escalera espiral, además del modelo base, incluye un cuadrado de 20cmx20cm. El gráfico de la derecha indica el modo en que se integró dicho cuadrado al modelo de la escalera para lograr una sola pieza.

Como puede observarse en los gráficos, al modelo de la tira espiralada se le agregó una forma cuadrada de 20cm de alto por 20 cm de ancho, plegada por la mitad a los 10cm de ancho y dentro de ese pliegue, nuevamente se realizó un doblez a los 5cm de ancho. Esta forma permitió unir la tira de acordeón adhiriendo el primer y último tramo de esta, que solo mide 10cm de ancho por 20cm de alto, sobre del último tramo de la espiral cuya sección también es de 10cm de ancho por 20cm de alto. Generando así el efecto de que los escalones de la escalera espiral se van transformando en pliegues cuadrados.

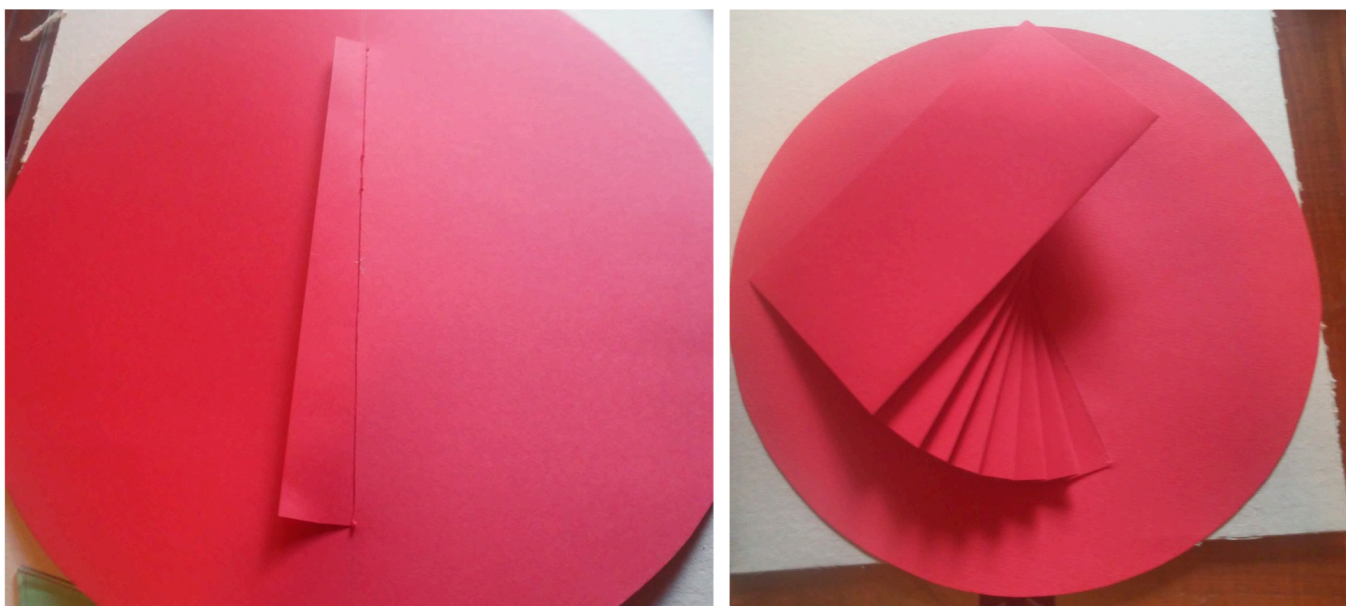


Si bien las tiras espirales negra y roja se elaboraron partiendo del mismo modelo, para lograr generar el efecto de descenso y ascenso, se trabajaron las tiras de forma espejada e invertida como se muestra en el siguiente gráfico y fotografías.



El extremo opuesto de las escaleras espiraladas se adosó al dorso de la tapa y contratapa.

El procedimiento para unir estas piezas consistió en realizar una incisión en las cartulinas circulares que correspondían al dorso de la tapa y contratapa. A través de ese corte se introdujo parte de la tira de la escalera espiral correspondiente y se adhirió a la circunferencia con pegamento.

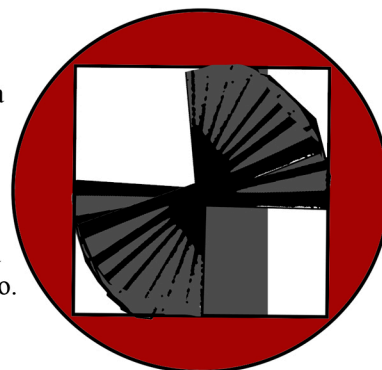


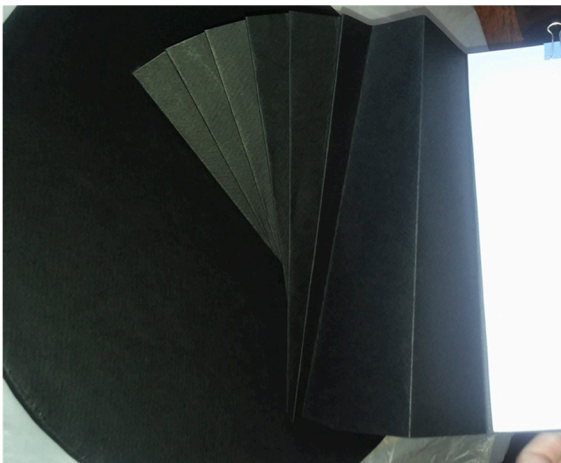
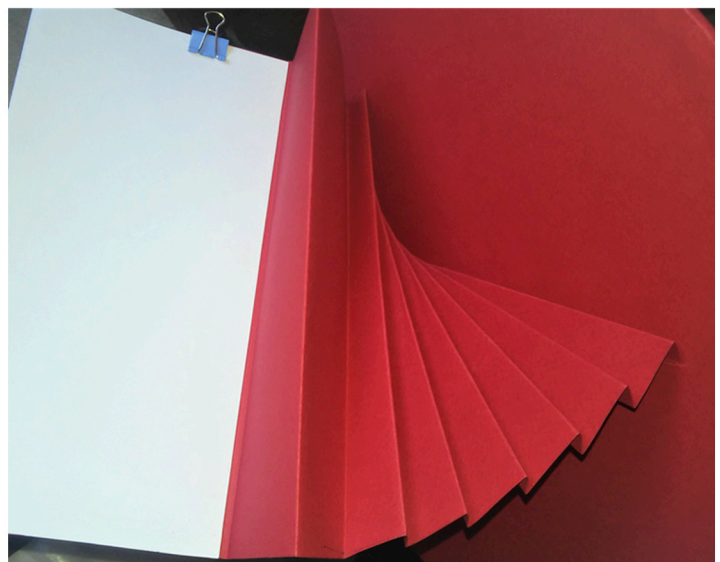
Esta figura circular de cartulina roja conforma el dorso de la contratapa. La fotografía de la izquierda muestra la incisión practicada y parte de la escalera espiral que se ha introducido. Esta cara quedará oculta pues será adherida al dorso de la contratapa de cartón con pegamento. La fotografía de la derecha muestra la cara visible de la figura circular de cartulina que se convierte en el dorso de la contratapa con la tira de escalera espiral adherida.

Las escaleras espiral surgen desde las ranuras efectuadas al medio, en la parte central de la tapa y contratapa.



El gráfico de la derecha es una vista cenital de la escalera espiral negra sin adosarse a la tapa negra. Se ha intentado que todas las piezas, tapas, escaleras espirales y acordeón de papel obra blanco, queden alineados al centro.



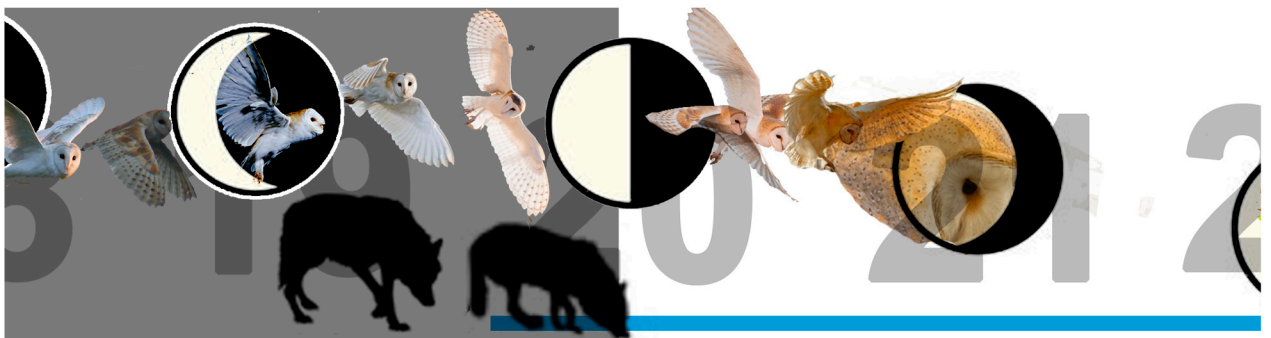
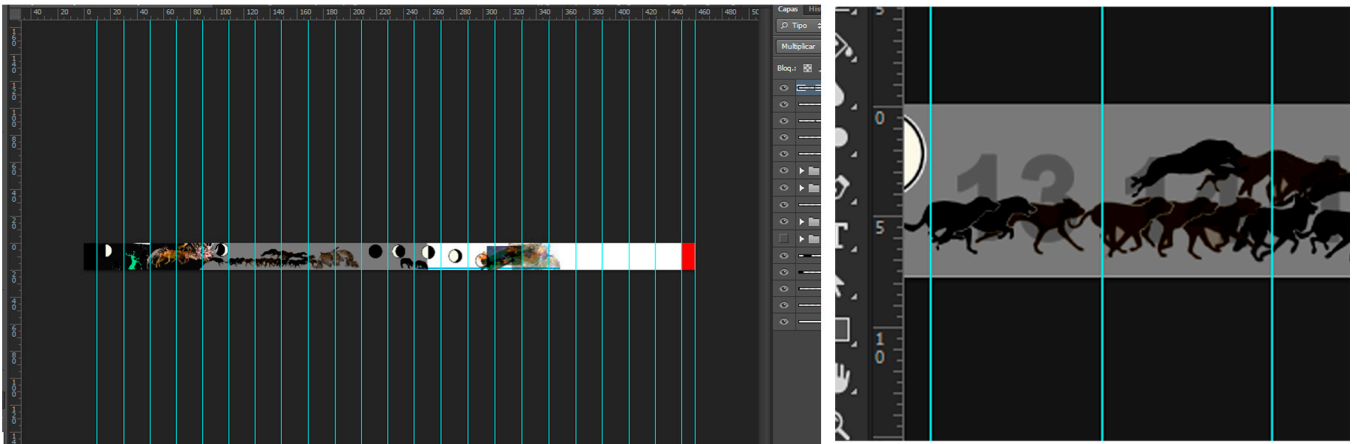


Una vez unidas con pegamento las escaleras espirales con las tapas circulares, se optó por no incluir todavía el acordeón de papel obra, para de esa manera trabajarlo aparte y facilitar la elaboración de los dibujos en el mismo.

En lo concerniente a la elaboración de los dibujos, se ha procedido a bocetar simultáneamente la estructura de la obra como libro-arte y la secuencia de dibujos, teniendo en cuenta los símbolos que aparecieron en el análisis introspectivo.



Para lograr tener una visualización completa de cómo podría realizarse la secuencia de los dibujos introspectivos, se utilizó una maqueta elaborada en el software Adobe Photoshop CC 2019, con el que se simuló la tira en acordeón de papel blanco y se la dividió con grillas en cuadrados de 20cmx20cm.

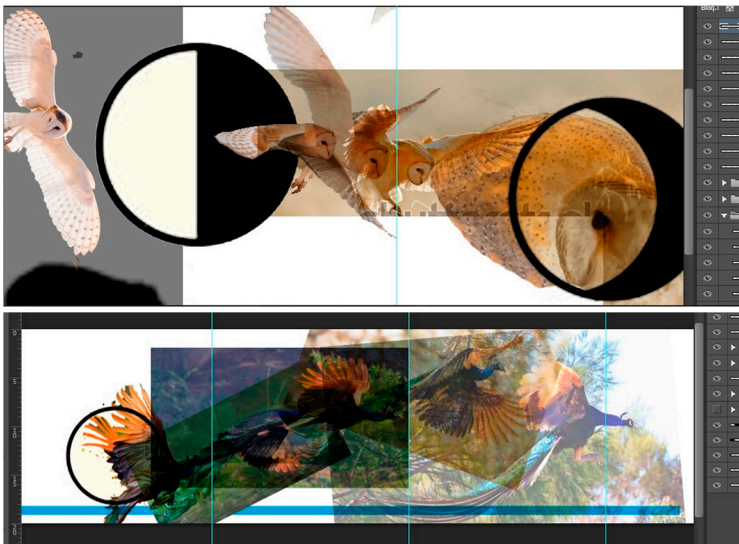


Utilizando fotografías e imágenes vectorizadas de ciervos, lobos, lechuzas, pavos reales, palomas y cuervos, se fue construyendo una secuencia de movimientos.

El uso de estas imágenes como referencias permitió respetar algunas las características morfológicas de los animales y conseguir en la secuencia un movimiento cercano a la locomoción que poseen los mismos, de modo que parezca que a medida que se transmutan o transforman en una u otra forma, van corriendo o volando durante todo el trayecto de la secuencia de los cuadros. Se incluyeron además las fases lunares en la maqueta.



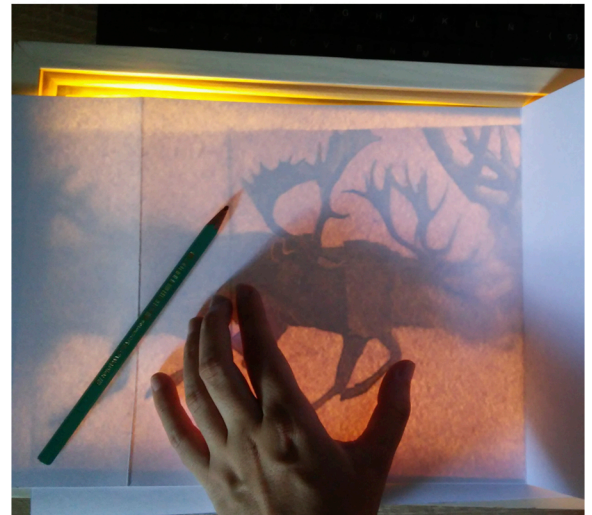
La fotografías fueron superponiéndose unas a otras a través de las capas que permite usar el programa Photoshop, de esa forma se buscó mezclar algunas formas animales, como por ejemplo en el caso del ciervo y el lobo, cuadro 6, en el que la cabeza del ciervo se buscó que se acople a la cabeza de un lobo de forma que genere una especie de híbrido entre los dos, un ciervo con colmillos. A su vez la lengua de ese monstruo se une a la cola de un lobo, generando un juego de forma y contraforma, que fue resaltado a través del dibujo a mano.



(Arriba, Izquierda) Las imágenes muestran cómo se yuxtapusieron las fotografías en la secuencia de la lechuza y el pavo real, utilizando la herramienta de capas del Photoshop.

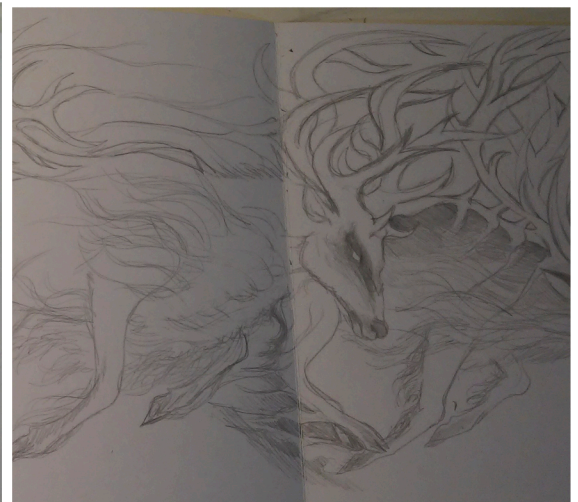
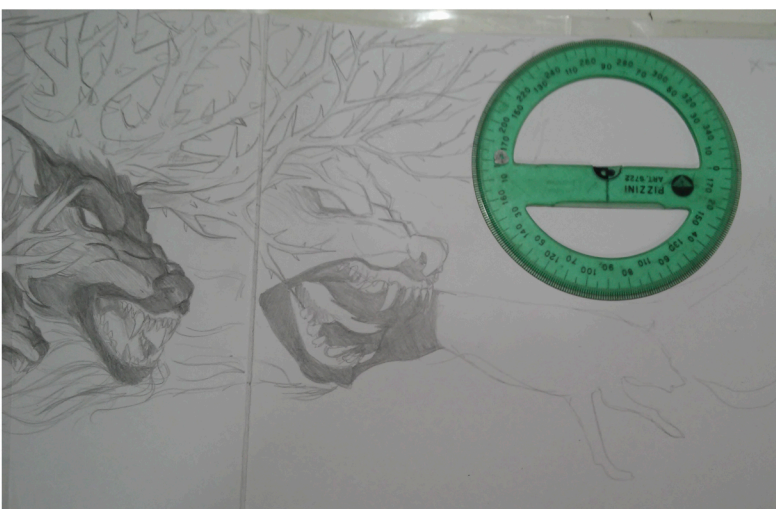
(Derecha Arriba) detalle de la maqueta realizada en Photoshop, donde puede verse el ejemplo del cuadro 6, (Derecha Abajo) cuadro 6 dibujado.

Una vez realizada la maqueta de la secuencia en el PC, se imprimió a escala.  
Las fotografías impresas fueron pasadas a la tira de acordeón utilizando lápiz HB nº2 y una mesa de calcado.



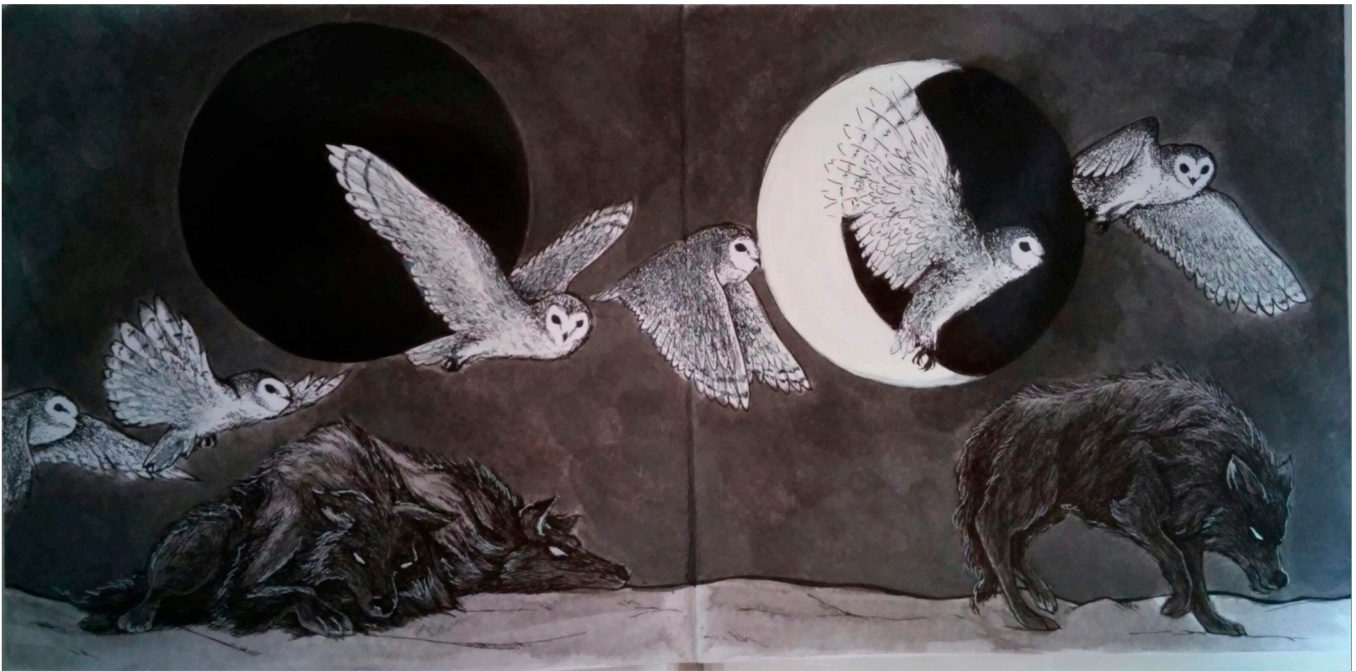
Con la base de las figuras animales calcadas en la tira de acordeón, se procedió a dibujar encima primero utilizando el lápiz HB nº2 y portaminas 0,5 HB.

También se tuvo en cuenta utilizar las divisiones generadas por los pliegues para construir la lectura secuenciada de las imágenes, es decir, parte de las formas animales están entre un cuadro y el siguiente, de modo que para terminar de completar la figura del animal debe verse el siguiente cuadro.

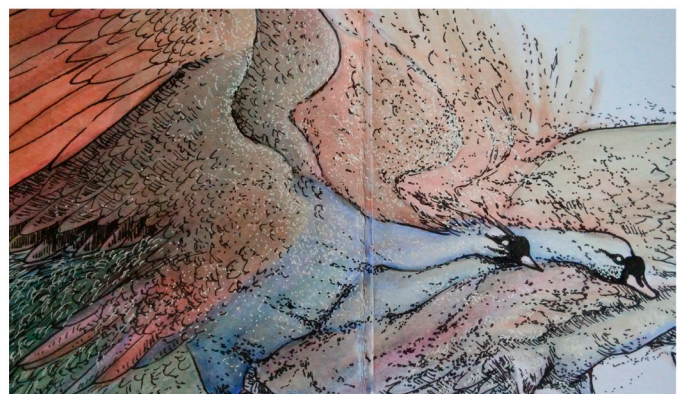


Una vez conseguido el bocetado de todas las figuras en la tira, se procedió a entintar los primeros cuadros. Para ello se utilizó tinta china negra marca AD con pinceles 00, 6, 12 y estilógrafos marca Rotring en graduación .10, .20, .30 y .50. Para los detalles en blanco se utilizaron pintura acrílica marca Eterna en blanco de titanio y un estilógrafo Rotring de graduación .40 con tinta blanca.

En algunos cuadros la tinta negra se trabajó aguada, para conseguir tonos grises.



A partir del cuadro n °16, además de las líneas y detalles de los dibujos trabajados con los estilógrafos Rotring, se procedió a utilizar la pintura en acuarela de la marca Reeves y pinceles n° 2 y 3.

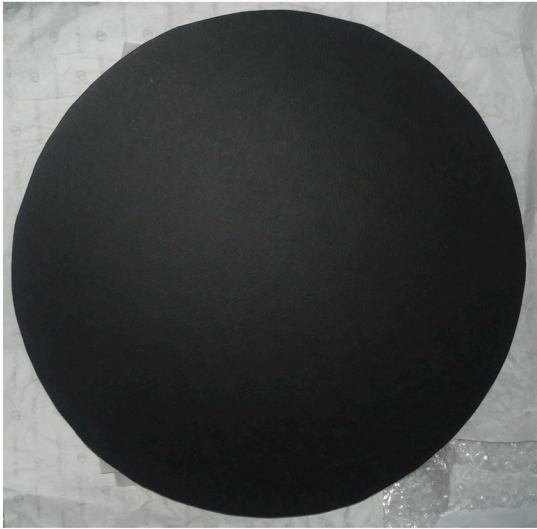


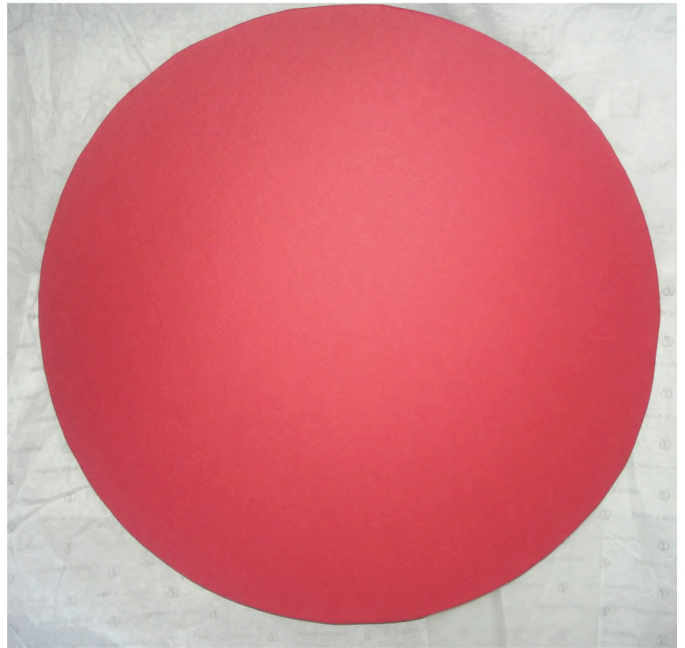
En los cuadros nº20, 21 y 22 los dibujos se trabajaron combinando la técnica de acuarela con las tintas. Progresivamente, en los cuadros nº 22, 23, y 24 los dibujos fueron elaborados solamente con la tinta negra y con la pintura blanca.



Finalizada la elaboración de los dibujos se procedió a unir la tira en acordeón con las tiras espiraladas y las tapas negra y roja.







## Conclusiones

El objetivo de esta tesina fue elaborar un libro de artista que representara mi proceso creativo y exploración introspectiva, utilizando para ello la técnica del dibujo y teniendo como guía la simbología de la alquimia hermética.

Para conseguirlo, se abordó primero el concepto de alquimia, presentando su desarrollo a lo largo del tiempo. La alquimia fue un conocimiento antiguo cuyo origen no está claro, pero se cree que se originó en el antiguo Egipto y desde allí fue expandiéndose por occidente y oriente, mezclándose y enriqueciéndose con diferentes corrientes de pensamiento y creencias. Desde sus comienzos, la alquimia siempre presentó una naturaleza dual, praxis y teoría, relacionando la práctica metalúrgica y manipulación de la materia, con la religión, la filosofía y búsqueda espiritual.

Si bien en un principio los saberes alquímicos eran transmitidos de forma oral, con el paso a la escritura surgieron varios manuscritos que contenían los procesos y conceptos que planteaba la alquimia, expresados a través de un lenguaje sincrético y simbólico. La simbología alquímica mezcla conceptos e iconografías de varias religiones, principalmente la cristiana, con planteamientos filosóficos del platonismo, el gnosticismo, entre otros, utiliza referencias de varias mitologías, como la griega y la egipcia e incluye observaciones del mundo natural y los cuerpos celestes.

El carácter sincrético e iniciático de la alquimia se debe a que en sus inicios era practicada únicamente por los sacerdotes egipcios y más tarde por los clérigos cristianos, conviviendo en armonía con la religión cristiana y otras creencias. Sin embargo, los cambios de paradigmas dados en diferentes momentos de la historia y el avance del racionalismo, hicieron que los alquimistas fueran perseguidos, condenados por herejía y excluidos de los campos de las ciencias.

La necesidad de muchos alquimistas de seguir experimentando provocó la separación de la alquimia en dos vías, una enfocada exclusivamente en su parte práctica, rechazando el simbolismo y la interpretación mística, dando lugar a la química que actualmente conocemos; y, por otro lado, una segunda vía, que mantuvo su vínculo con lo espiritual, esta es la alquimia hermética. Esta última vertiente le otorgó mayor importancia al lenguaje simbólico de la alquimia, interpretando los procesos de transmutación de la materia no solo como los cambios químicos en los elementos, sino también como el perfeccionamiento del alma del alquimista hacia un estado más perfecto, más completo y en armonía con el todo o Dios.

También se ha visto en esta investigación que la alquimia hermética despertó el interés en varios campos del conocimiento en la actualidad, siendo uno de ellos la psicología. De esta manera, se ha indagado en la interpretación propuesta por la psicología analítica de Carl Gustav Jung y Marie-Louise von Franz sobre los conceptos alquímicos *opus magnum*, unión de los opuestos, etapas de transmutación y su representación simbólica

Para Jung, los contenidos simbólicos de la alquimia tienen una lectura psicológica. La práctica de la alquimia y su expresión gráfica a través de los símbolos es una proyección de la confrontación psíquica que ocurre en la mente de un individuo.

Desde la interpretación que plantea la psicología junguiana, todo este conjunto de símbolos presentes en los procesos alquímicos para alcanzar la transmutación, refleja el diálogo interno que se produce en la psiquis de un individuo. Los procesos de transmutación alquímica para Jung son, en realidad, procesos de individuación en los que, a través del símbolo como mediador, el consciente y el inconsciente se enlazan, logrando la reconciliación entre las partes de nuestra psiquis.

La psicología junguiana considera al inconsciente como aquello subliminal, reprimido y que ignoramos de nosotros mismos, como una fuente de creatividad capaz de ayudar a las personas a mejorar su estado de ánimo, superar sus complejos y lo más importante de todo, lograr la individualización que no es más que la autorealización de la personalidad, llegar a ser sí-mismo. El sí-mismo es la totalidad del ser, implica que el individuo ha aceptado sus contenidos inconscientes y que estos coexisten con la parte consciente teniendo ambos una relación de compensación. Para lograr esto, es necesario el símbolo. Cuando acontece el encuentro del inconsciente con la conciencia surgen imágenes psíquicas, arquetipos que adquieren determinadas formas a nivel individual y colectivo transformándose en símbolos que se manifestarán tanto en los sueños como en las expresiones artísticas y culturales. Los símbolos ayudan al individuo a racionalizar lo que desconocía de sí mismo, le permiten reconocer y diferenciar los contenidos con los que se identifica y con los que no, de esa manera transcurre el proceso de individuación que da lugar a la personalidad más madura.

Este enfrentamiento dialéctico nunca tiene un punto definitivo, siempre llevará al individuo a nuevos estados de madurez, es decir, el proceso de individualización continúa toda la vida. Este proceso de exploración interna es el que Jung vio reflejado en los procesos alquímicos expresados en lenguaje simbólico, la *Opus* u *Obra* alquímica sería entonces una especie de analogía del proceso de individuación de la psique que ocurre en todos los individuos a lo largo de sus vidas.

Aunque, desde su punto de vista, los alquimistas realizaron sus experimentaciones con la materia sin darse cuenta de que estaban proyectando sus propias vivencias en ello, para Jung es evidente lo que revelan los textos alquímicos: los alquimistas realizaban el proceso de individuación de forma involuntaria, pero proyectando el proceso en la materia con la que trabajaban y a través de los símbolos.

De ese modo podemos comprender por qué tanto Jung como von Franz interpretan el concepto de Opus Magnum o Gran Obra como la realización del proceso de individuación, la unión de los opuestos sería la unión psíquica de la consciencia con el inconsciente, las etapas de transmutación son las etapas que atraviesa el individuo al enfrentarse a su sombra, sus complejos, lo que desconoce de sí mismo o no quiere reconocer hasta llegar a un estado de totalidad, los opuestos se unen en la boda alquímica, donde el individuo logra la conexión entre consciente e inconsciente, finalmente puede aceptarse e intentar resolver sus problemas. Esta unión es temporal, hasta que otro conflicto interno inicie nuevamente el proceso. Para Jung, encontrar esta analogía entre la dialéctica del consciente e inconsciente que ocurría en sus pacientes con los procesos registrados en los manuscritos de los alquimistas, lo llevó a elaborar la técnica de la Imagen Activa.

Para poder expresar la travesía del alma hacia la totalidad, los alquimistas se vieron en la necesidad de expresar su accionar, no solo con la experimentación química sino también utilizando los símbolos en sus manuscritos. Debido a la función mediadora del símbolo entre lo inconsciente y consciente, las imágenes simbólicas son el lenguaje idóneo para materializar las cuestiones del alma, para plasmar la interioridad.

El método alquímico de la meditación, la imaginación y el símbolo fueron para Jung la clave para poder traer a la consciencia aquello que estaba oculto en nuestro inconsciente. Replicando ese método, la técnica de la Imagen Activa busca traer lo inconsciente a la consciencia a través de la expresión artística. Este método motiva a dejar surgir los contenidos inconscientes y oníricos, las emociones, los sentimientos, las ideas o fantasías expresándolos a través de algún lenguaje artístico.

Siguiendo algunas de estas nociones y teniendo en cuenta los procedimientos y etapas que la alquimia presenta para alcanzar la totalidad, se logró construir una obra, un libro de artista que expresa a través del dibujo una autoexploración. El proceso de indagación personal y retrospectiva que se realizó estuvo vinculado al tiempo y la secuencialidad, la acción misma de reflexionar y racionalizar los contenidos del inconsciente no es inmediato, posee una determinada temporalidad, por otro lado, la retrospectiva que se realizó incluye varios acontecimientos vividos a lo largo de los años hasta el presente y finalmente la creación de las

imágenes simbólicas también transcurre en secuencia. Los procesos psíquicos y las imágenes simbólicas que van transformándose en símbolo, a medida que se traen a la consciencia, surgen de forma secuencial, es decir, aparecen como escenas o cadenas de ideas.

En cuanto al libro arte, al ser un tipo de expresión artística que utiliza o se basa en soportes de escritura como lo son el libro, los rollos de papiro y las tablillas entre otros, comparte algunas cualidades de los mismos, como por ejemplo la secuencia narrativa.

El libro arte, además, dentro de sus vastas y variadas tipologías, presenta un tipo de categoría denominado libro de artista, en el que el artista está completamente involucrado en la elaboración de la obra. Por otro lado, estas formas de expresiones artísticas pueden poseer un carácter intimista, como se ha visto en las bitácoras o diarios de arte, en el que el artista plasma sus búsquedas interiores.

Un libro arte posee flexibilidad en cuanto a su construcción, puede utilizarse cualquier material, técnica y formato, lo que otorga plena libertad para la expresión de contenidos personales. Compartir ciertas características con los libros le otorga ese carácter íntimo, confidencial, secreto y hermético que poseían los manuscritos alquímicos, también la secuencialidad narrativa es otro rasgo heredado del libro, aunque esta puede aparecer de múltiples formas. Dicha secuencialidad permite ordenar los símbolos o dibujos introspectivos que surgen de la autoexploración, como la cadena de ideas que plantea el método de imaginación activa.

El conjunto de saberes antiguos que conforman la alquimia, siguiendo la interpretación psicológica propuesta por Jung, presenta una especie de camino, una secuencia de pasos plasmados en símbolos que conllevan la transmutación de la materia en oro y del alma hacia la totalidad. A través de su lenguaje simbólico, la alquimia presenta el recorrido que transita la psiquis en búsqueda de la integración y armonización de sus contenidos. Mediante el símbolo y su expresión gráfica los contenidos inconscientes pueden ser racionalizados.

Las etapas de transmutación y su simbología indican el recorrido y las fases por las que pasará nuestra autoexploración, pero cada individuo transitará estas etapas de diferente manera, del mismo modo que cada alquimista realizaba variantes de los símbolos y sus significados en sus manuscritos. Gracias al símbolo como mediador entre lo interior, abstracto, onírico e inconsciente con lo exterior, lo concreto, racional y consciente, el camino que presenta la alquimia puede emplearse como una guía para realizar un análisis introspectivo o de autoexploración.

Este proceso de autoexploración guiado por la simbología alquímica puede ser plasmado en una producción artística, en este caso un libro arte o libro de artista. Dicha obra fue elaborada

teniendo en cuenta, por un lado, los símbolos y conceptos alquímicos que plantean las diferentes etapas de transmutación de la materia y, por otro, se siguieron algunas de las premisas que plantea el método junguiano de la Imaginación Activa.

El análisis introspectivo que realicé produjo figuras de animales que asocié con diferentes etapas de mi vida y estados de ánimo. Estas figuras se presentaban de forma secuenciada, una figura que se transformaba en otra. Estas imágenes mentales fueron materializadas en dibujos introspectivos que fueron incluidos dentro de una secuencia de 30 cuadros, cada uno una página del libro de artista.

El contenido que fue expresado a través de la técnica del dibujo a mano tiene relación con la indagación personal realizada, hay una conexión íntima con la técnica del dibujo. Así también el modo de lectura y manipulación de las páginas del libro de artista responden a la secuencia producida por la concatenación de ideas e imágenes simbólicas en el ejercicio de introspección retrospectiva.

El formato acordeón del libro de artista es adecuado para plasmar el contenido resultante de la indagación personal, debido al modo de lectura lineal de izquierda a derecha en el que la continuidad de los dibujos se acentúa aprovechando el doblez de los pliegues. La forma zigzagueante también permitió plasmar el planteamiento de Jung sobre el tránsito sinuoso de la vida.

En definitiva, la sabiduría de los alquimistas consistió en el desarrollo y crecimiento espiritual del hombre. Los procesos químicos que aparecen simbolizados en sus manuscritos revelan la búsqueda de la armonización de aspectos psíquicos. Según el punto de vista junguiano, los alquimistas intentaron trazar el recorrido o secuencia de resoluciones que transita una mente conflictuada, para llegar a un estado superior de aceptación y de más cercanía a su esencia verdadera. En este trabajo de investigación se ha experimentado seguir este recorrido de encuentro con el sí-mismo a través de la creación artística.

La obra artística nace de la interioridad y puede reflejar, a lo largo de su elaboración, las dialécticas psíquicas que ocurren en el artista, del mismo modo que el Opus es la proyección de las transformaciones del alma en el alquimista. La alquimia es una vía de autoexploración que el artista puede utilizar para sumergirse en los aspectos más íntimos y complejos de su ser, para luego hacerlos emerger en una producción artística.

El proceso creativo guiado por la simbología alquímica y su interpretación junguiana me permitieron transmutar mis angustias en tranquilidad, materializarlo en oro alquímico, en mi obra de arte.



# Anexo





*Caja* (1914) - Duchamp



*Boîte-en-valise, Caja en Maleta* (1935 - 1941) - Duchamp



*Caja en una maleta* (1936) - Duchamp



*Caja Verde* (1934) - Duchamp

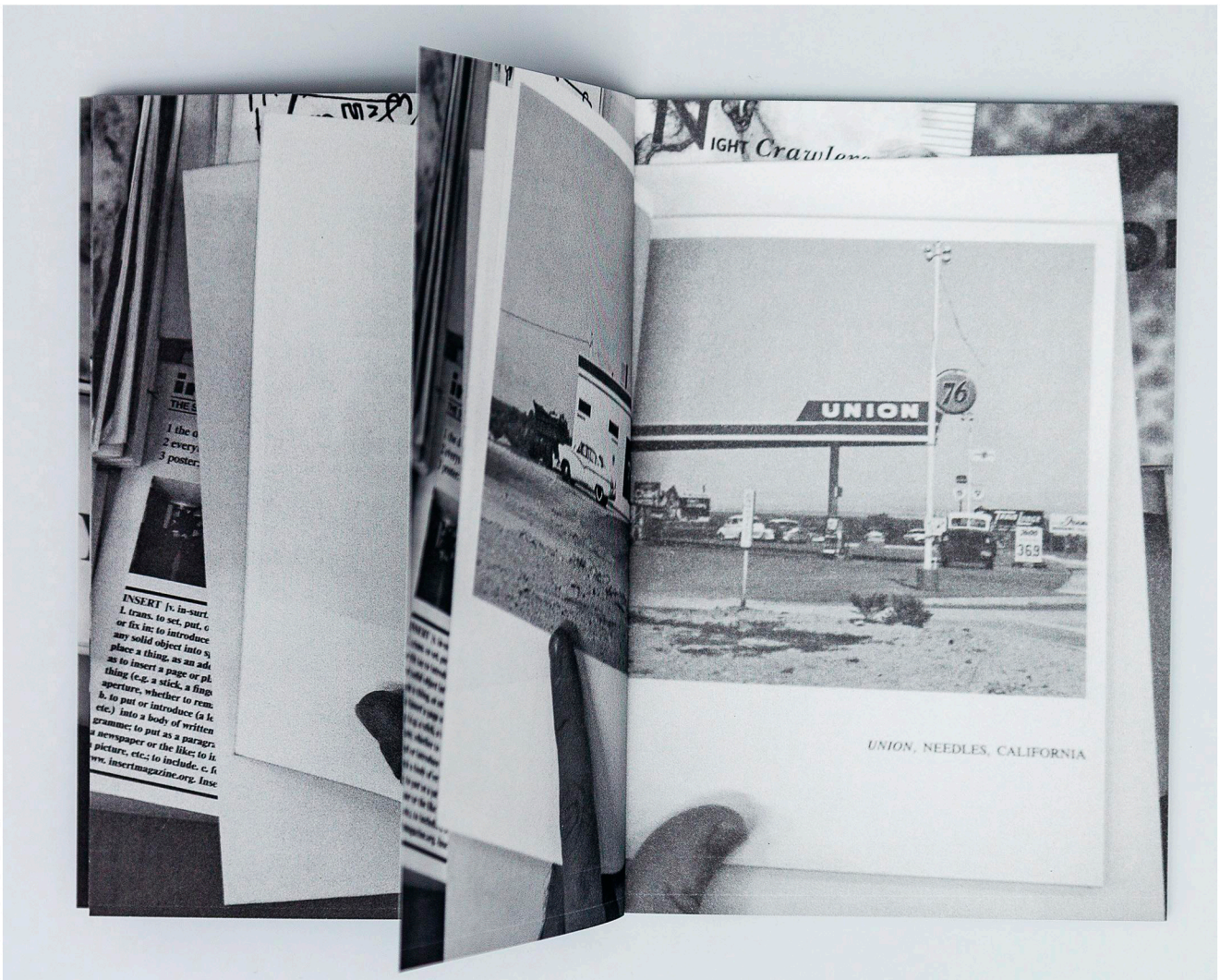




*Daily Mirror*  
(1961) - Dieter Roth

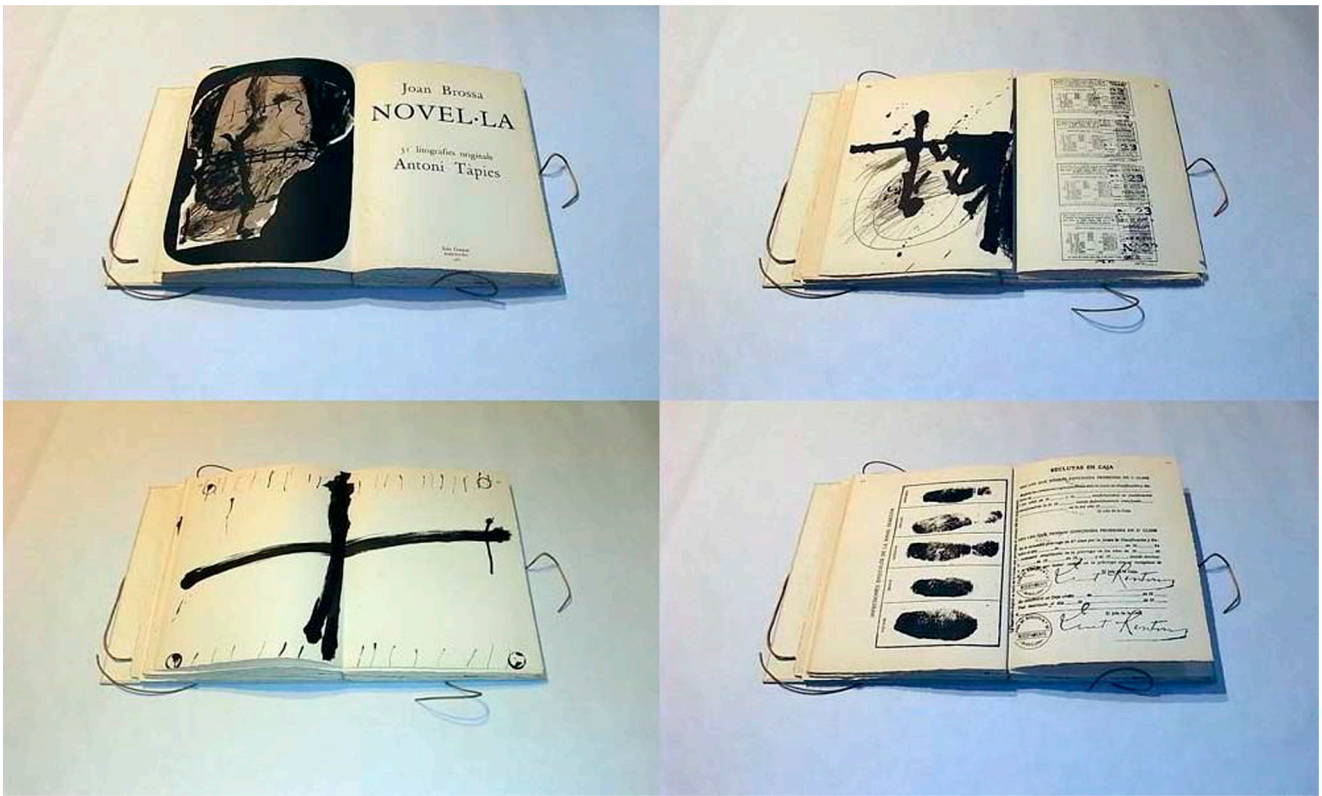


*Copley Book* (1965) - Dieter Roth

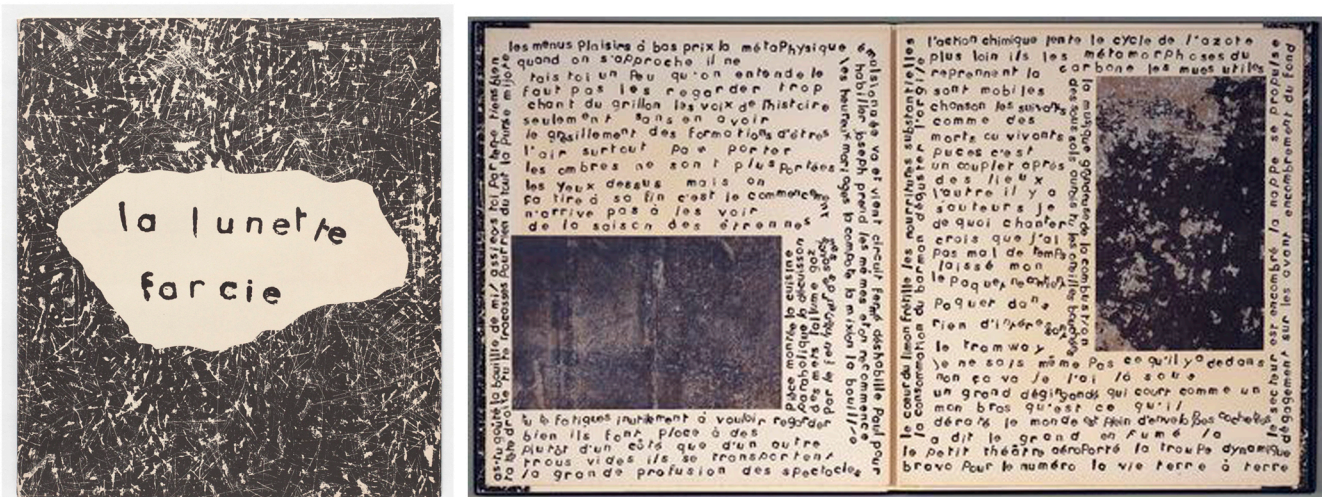


*Twenty-Six gasoline statione* (1962) - Edgar Ruscha





*Novel-La* (1965) - Joan Brossa y Antoni Tàpies

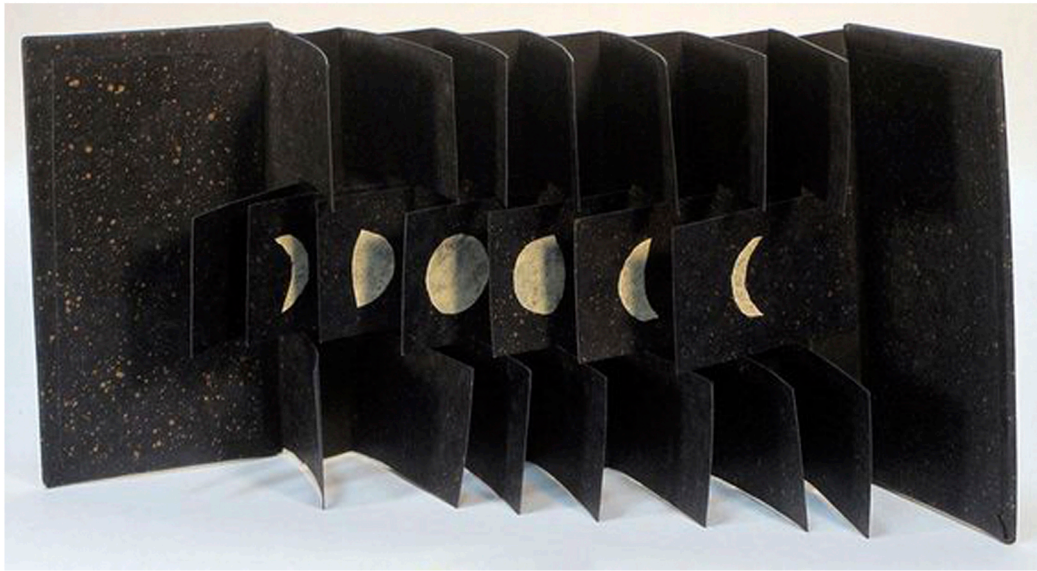


*La Lunette Farcie* (1962) - Jean Dubuffet

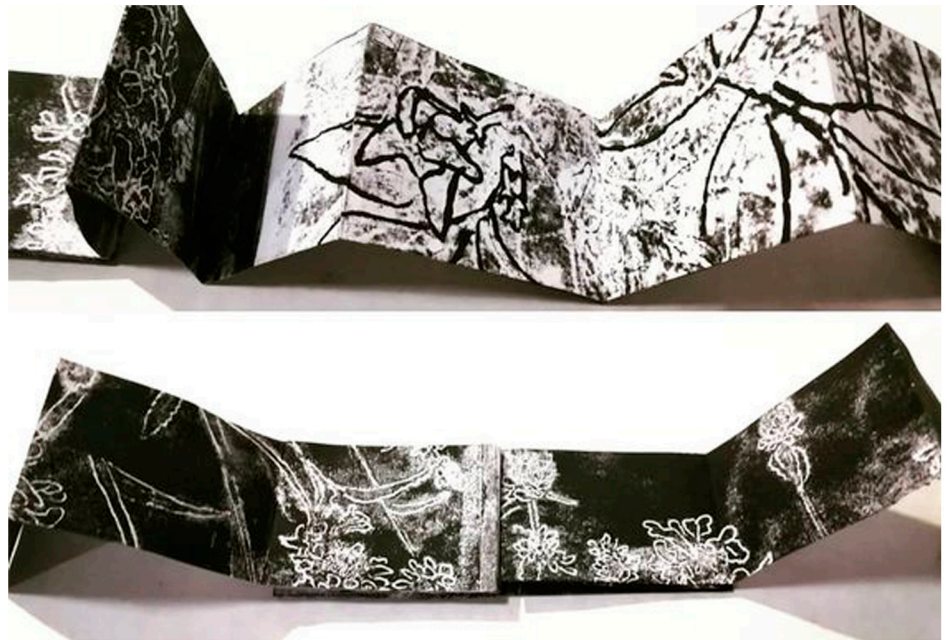


*Water Yam* (1963) - George Brecht

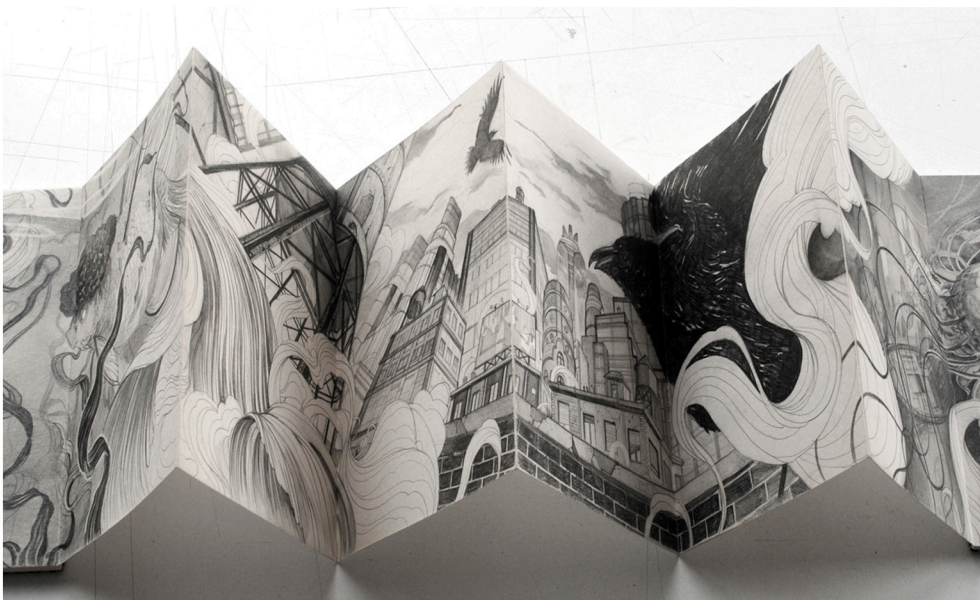




*Moon* (2015) - Linda Zwick



Libro arte de Verónica Sarti

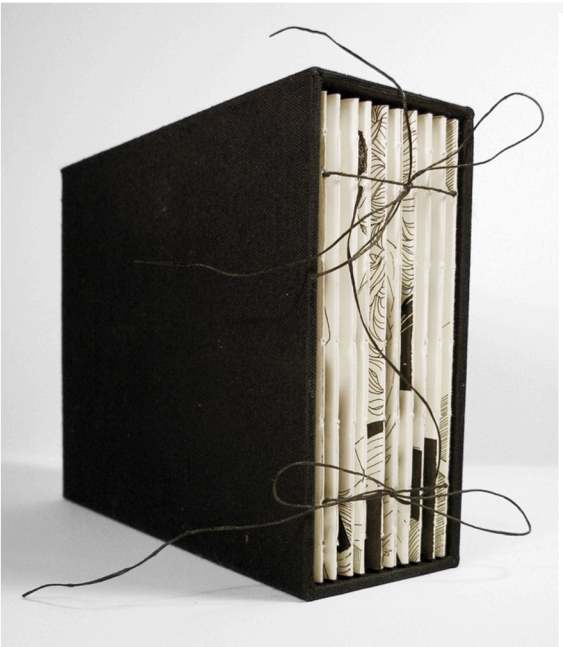


Libro arte *The Journal*  
de Thomas Cian

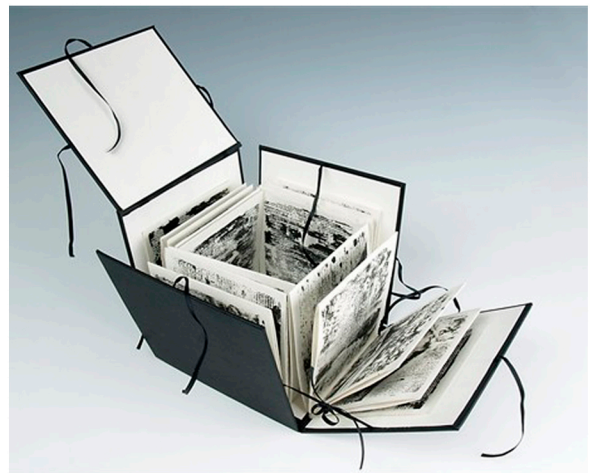
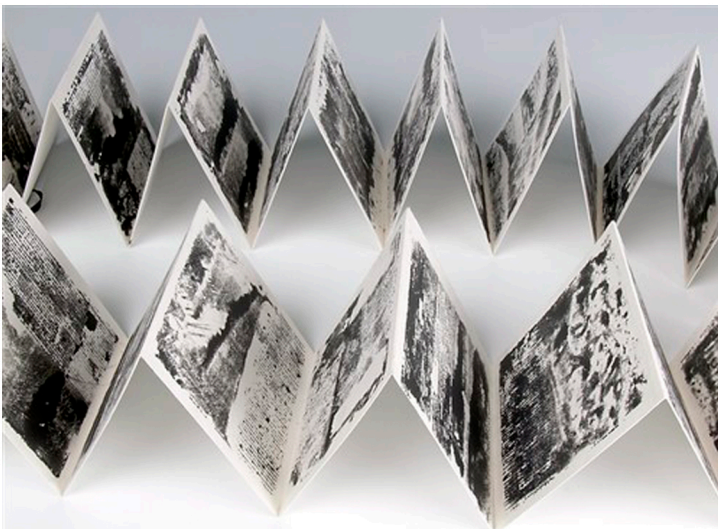




SketchBook de Kerby Rosanes



*The Frog's Sister* (2010) - Molly Brooks



*Mountains of the Moon* (2010 - 2012) - Stephen Livingstone



## **Autobiografía**

Desde mi infancia manifesté una salud frágil y un carácter taciturno, un tanto retraído, podía interactuar normalmente con otras personas, pero prefería la soledad, en la cual hallaba cierta paz y momentos creativos. Encontré agradable el poder expresarme a través del dibujo, sentía que era un traspaso puro de mis emociones, más auténtico incluso que las palabras. También desarrollé un interés por las ciencias naturales, la astronomía y la mitología. Me gustaba pasar el tiempo dibujando animales y monstruos, mirando ilustraciones de dinosaurios, criaturas mitológicas o gráficos sobre las constelaciones y planetas.

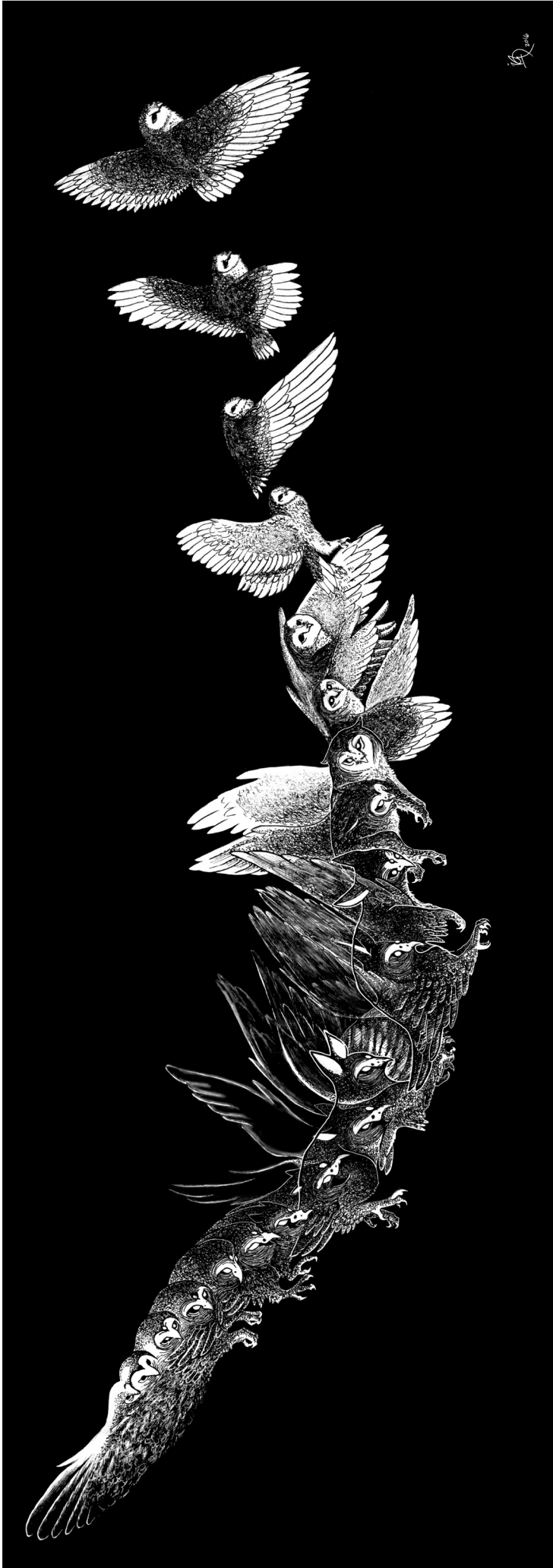
Crecí en una familia disfuncional, siempre fui cercana a mi madre, en cambio la figura paterna de la casa era distante. Él interpretó mi introversión como un rasgo de debilidad que me incapacitaría para desenvolverme en la vida. Su rechazo dañó profundamente mi autoestima, esto empeoró al llegar la etapa escolar, si bien no tenía problemas de aprendizaje, me resultó difícil la integración. Sufrí acoso escolar por muchos años, comencé a pensar que realmente tenía algún tipo de incapacidad para hacerme entender ante los demás, ser yo misma era un defecto, un motivo de burla o desprecio. Dejé de hablar, sentí miedo de interactuar con otros y me convertí en una persona desconfiada, el dibujo se transformó, entonces, en una vía de escape a la incompatibilidad que sentía con el entorno. La educación impartida por mi madre, me impedía reaccionar ante el acoso escolar y la situación familiar, el dibujo fue la única manera en que podía aplacar la angustia, el estrés y los pensamientos autodestructivos que desarrollé; pero llegado un momento crítico de mi depresión eso no fue suficiente, y quizás como una forma inconsciente de autopreservación, el odio hacia mí misma, se convirtió en un profundo odio hacia los demás. Durante la juventud, comencé a reaccionar, a responder de manera violenta, con sarcasmo y desprecio a otras personas, por primera vez parecía sentirme bien pues había encontrado un método de defensa, una forma de liberar la angustia y que me dejaran en paz, la soledad nunca fue un problema, pero lo que empezó como una reacción defensiva se volvió en un ataque irrefrenable hacia todo, incluso hacia mí misma. No percibía problema alguno en mi forma de actuar, había perdido en cierta medida la capacidad de empatizar con otros, pero al ser consciente de que con mis actos lastimaba a aquellos que no buscaban atacarme, caí nuevamente en una depresión, una tristeza que conllevaba un enorme cansancio.

A inicios de mi adultez ya había desarrollado una fobia social, me acompañó la angustia y una gran apatía, manifestaba un desinterés absoluto por todo, ya no dibujaba, me sentía exhausta, débil e impotente. Sentía que mi naturaleza era irremediabilmente incompatible con el mundo.

Luego se dieron ciertas circunstancias que modificaron mi vida, me permitieron reflexionar y considerar que quizás, si lograba entender mi interioridad, podría encontrar el modo de compatibilizar mi yo con el entorno. Volví a expresarme mediante el dibujo, pero además de ser un pasatiempo logré encontrar en él una función terapéutica a través del uso de la simbología; el dibujo se convirtió así en un espacio de meditación.

Ver mi introversión, ya no como un problema, sino como una cualidad inherente en mí, me permitió detectar tanto rasgos constructivos como destructivos, y aceptarlos fue un proceso difícil.

Puedo identificarme con algunos rasgos y con otros no, pero sé que estos también forman parte de mí. Intento ser una mejor versión de mí misma, sin negar que existen en mí rasgos con los que no me identifico, que no deben ser destruidos porque conforman mi totalidad, me otorgan identidad como ser.



*Desfiguración* (2016)

Trabajo personal.





*Totem (2016)*

Trabajo personal.



## Bibliografía utilizada

- Alcaraz i González, S. (2012). *El libro de artista. Historia y contemporaneidad de un género artístico*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Antón, E. J., & Sanz Montero, A. (2012). *El libro de los libros de artista*. LUPI, España.
- Arola, R. (2008). *Alquimia y religión: Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela.
- Bech, J. (1999). *Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual*. Revista mexicana deficiencias políticas y sociales, 43, 10.
- Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Swing, España.
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*.
- Burckhardt, T. (1976). *Alquimia*. Plaza & Janés, Barcelona.
- Elbaba, A. (2018). *El mándala en la obra de Carl Gustav Jung: experiencia y contexto*. Doctoral dissertation, Universitat Pompeu Fabra.
- Eliade, M. (1983). *Herreros y alquimistas*. Alianza, Madrid.
- Eliade, M. (2005) *El vuelo mágico y otros ensayos (Jung)*. Siruela.
- Fernández, L. E. Í. (2010). *Breve historia de la alquimia*. Nowtilus SL.
- Golden, A. J. (2000). *Creating handmade books*. Sterling Publishing Company, Inc.
- Gombrich, E. (1995). *La Historia del Arte*. Sudamericana. Buenos Aires.
- González, J. C. A. (2004). *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia*. Red Universitas Psychologica.
- Hoffmann, J. (2006). *Jung: diccionario de alquimia y hermética*. Traducción: Julio Ferrarás. Quadrata.
- Jung, C. G. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Jung, C. G. (1989) *Psicología y Alquimia*. Plaza & Janés.
- Jung, C. G. (1992). *Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica*. Traducción de Emilio Rodríguez Sadia. Losada, S.A. Buenos aires.
- Jung, C. G. (1993) *Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente*. Paidós.
- Jung, C. G. (1995) *El Hombre y sus Símbolos*. Paidós
- Jung, C. G., Nante, B., Pinkler, L., & Costantini, M. S. (2010). *El libro rojo*. El Hilo de Ariadna Malba-Fundación Constantini.
- Las Heras, A. (2008). *Manual de psicología junguiana*. Trama. Buenos Aires.

- León-Río, B. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C.J. Jung*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50.
- López, A. M. (2006). *La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión*. *Artes la Revista*, 6(12), 15-20.
- Maffei, Giorgio; Maderuelo, Javier. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía. España (Heras).
- Marie-Lousie Von Franz (1995) *Alquimia, una introducción a su simbolismo y su psicología*. Vaga-lume.
- Marinetti (1913) *Manifiesto Futurista* (fragmento). [En Línea] Recuperado de: <https://previa.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/design.pdf>
- Marotta, G. (2010) *El libro del libro de artista*. Borromeo.
- Martín, B. C. (2010). *El Libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-arte*. *Arte, individuo y sociedad*, 22(1), 9-26.
- Martín, B. C. (2014). *El Libro de Artista de ayer a hoy: seis ancestros del Libro de Artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 215-232.
- Martin, K., & Ronnberg, A. (Eds.). (2011). *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen.
- Martín, R. S. (2008). *Los mitos y Jung*. *Revista de mitocrítica*, 87. Amaltea.
- Molina Beltrán, D. H. (2018) *Las mil maneras de imaginar: Diarios Visuales*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Oller Navarro, J. M. (2011). *El libro como obra plástica*.
- Reyes, G. M. (2004). *Breve historia de la Alquimia*. Fundación Canaria Orotava.
- Rivera, J. E. (2011). *Religión, utopismo y realismo político en el Renacimiento*. *Revista Praxis*, (66), 101-109.
- Roob, A. (2016). *Alquimia & mística: el museo hermético*. Taschen.
- Sassenfeld, A. (2011). *Sobre el concepto de neurosis en la teoría de Jung*. *Revista Latinoamericana de Psicología Analítica*, 3, 80-90.
- Wilhem, D. (2017). *Vivenciando los mundos internos: la imaginación activa y su relación con el proceso de individuación y el desarrollo de la personalidad*. Centro Jung de Buenos Aires. [En Línea]. Centro de Referencia Para la Formación y Difusión del Pensamiento Jungiano en Argentina. Disponible en: [http://www.centrojung.com.ar/texto\\_imagcreadora.htm](http://www.centrojung.com.ar/texto_imagcreadora.htm)

## Bibliografía consultada

- Barreto Mattar, J. C. (2013). *Manifestaciones arquetípicas*.
- Elescave (2011). *Spiral Letter Tutorial*. [En Línea] Recuperado de: <https://www.deviantart.com/elescave/art/Spiral-Letter-Tutorial-204607219>
- Jung, C. G. (2015). *Estudios sobre Representaciones Alquímicas*. Obras completas Vol. 13. Trotta, SA. Madrid.
- Jung, C. G., Campbell, J., Wilber, K., von Franz, M. L., Bly, R., Dossey, L., ... & Nichols, S. (1991). *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. [En Línea] Recuperado de: <https://www.josepmariacarbo.cat/themes/demo/assets/docs/JUNG-CARL-Encuentro-con-la-sombra.pdf>
- Marcelak, A. (2017). *Posibilidades plásticas del papel plegado y del cosido en la estructura del Libro de Artista*. (Doctoral dissertation).
- Mariel Szlifman (2018). *El Nuevo Arte de Diseñar Libros. Sobre el libro de artista y otras formas editoriales expandidas*. Wolkowicz. Buenos Aires.
- Martín, B. C. (2012). *El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*. In *Anales de documentación* (Vol. 15, No. 1). Facultad de Comunicación y Documentación y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Pernety, A. J. (1993). *Diccionario mito-hermético*. Indigo.
- Priesner, C., Figala, K., & Rubies, C. (2001). *Alquimia: enciclopedia de una ciencia hermética*.
- Pujadas, M. P. (2011). *El libro como obra de arte y como documento especial*. In *Anales de documentación* (Vol. 14, No. 1). Facultad de Comunicación y Documentación y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Sadoul, J. (1975). *El gran arte de la alquimia*. Plaza & Janés.

