

# El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung

Daniela Picón Bruno

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

danielapicon@gmail.com

En este artículo reflexionamos sobre dos obras pertenecientes al mundo moderno y contemporáneo en las que el manuscrito iluminado es utilizado como soporte de registro de la experiencia visionaria: los libros proféticos iluminados de William Blake (1757-1827) y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung (1875-1961). Estos autores consideraron el manuscrito iluminado como un formato más auténtico para la transmisión de sus visiones, ya que permitía superar la dimensión puramente estética del arte y convocar una síntesis entre la materia y el espíritu propia del pensamiento simbólico del neoplatonismo del siglo XII europeo. Desde esta perspectiva, indagamos en el carácter altamente espiritual que Blake y Jung confirieron a la creación artística y a la materialidad del libro como soporte de escritura y de lectura, estableciendo algunas correspondencias con las nuevas concepciones sobre el arte elaboradas en el contexto de las vanguardias europeas del siglo XX.

*Palabras clave:* literatura visionaria; soportes de escritura; manuscritos iluminados; William Blake; Carl Gustav Jung.

Cómo citar este artículo (MLA): Picón, Daniela. "El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 63-86.

Artículo de reflexión. Recibido: 31/05/16; aceptado: 22/07/16.



### **The Book as Support of the Visionary Experience in the Illuminated Prophecies of William Blake and *The Red Book* of Carl Gustav Jung**

In this article we reflect on two works pertaining to the modern and contemporary world in which the illuminated manuscript is used to support the registry of the visionary experience: the Illuminated Prophetic Books of William Blake (1757-1827) and *The Red Book* of Carl Gustav Jung (1875-1961). These authors considered the illuminated manuscript as a more authentic format for the transmission of their visions, since it surpassed the purely aesthetic dimension of art and brought together a synthesis between the matter and spirit of the symbolic thought of the Neoplatonism of the European twelfth century. From this perspective, we investigate the highly spiritual character that Blake and Jung conferred to the artistic creation and the materiality of the book as a reading and writing support, establishing some correspondences with the new conceptions on art elaborated in the context of the European vanguards of the twentieth century.

*Keywords:* visionary literature; writing supports; illuminated manuscripts; William Blake; Carl Gustav Jung.

### **O livro como suporte da experiência visionária nas profecias iluminadas de William Blake e *O Livro Vermelho* de Carl Gustav Jung**

Neste artigo refletimos sobre duas obras pertencentes ao mundo moderno e contemporâneo nas quais o manuscrito iluminado é utilizado como suporte de registro da experiência visionária: os Livros Proféticos de William Blake (1757-1827) e *O Livro Vermelho* (*Liber Novus*) de Carl Gustav Jung (1875-1961). Esses autores consideraram o manuscrito com iluminura um formato mais autêntico para a transmissão de suas visões, já que permitia superar a dimensão puramente estética da arte e convocar uma síntese entre a matéria e o espírito próprio do pensamento simbólico do neoplatonismo do século XII europeu. A partir desta perspectiva, indagamos o caráter altamente espiritual que Blake e Jung conferiram à criação artística e à materialidade do livro como suporte de escrita e de leitura, estabelecendo algumas correlações com os novos conceitos sobre a arte elaborados no contexto das vanguardas europeias do século XX.

*Palavras-chave:* literatura visionária; suportes de escrita; manuscritos com iluminura; William Blake; Carl Gustav Jung.

**D**ESDE EL SIGLO XII EL pensamiento medieval comprendió la imaginación como la función del alma más cercana al cuerpo, intermedia entre los sentidos corporales, especialmente la vista, y los sentidos espirituales. El ejercicio de la facultad imaginativa, se postuló, permitía ver “con los ojos del alma” el mundo invisible que se extiende más allá de las fronteras de lo visible, estimulando una transformación espiritual en los individuos (Schmitt 346-358). En este sentido, para el abad Suger (1081-1151), cuyas reflexiones nutrieron decisivamente el desarrollo del arte gótico, la materia, el mundo sensible, constituye una vía de conocimiento espiritual; de esta manera legitimaba el uso de imágenes en las prácticas de devoción y meditación asociadas a la espiritualidad monástica como un instrumento esencial para la elevación mística (Schmitt 98-100).<sup>1</sup> Ya en el siglo I, Dionisio el Areopagita había planteado en términos análogos la convicción de que las imágenes extienden una vía esencial de elevación desde lo visible a lo invisible, conduciéndonos a la contemplación de lo divino. Las reflexiones del Areopagita fueron inmensamente influyentes en las corrientes místicas occidentales y se asumieron como base de los fundamentos teóricos que pretendían justificar la importancia cada vez mayor que se atribuyó a las imágenes en la vida de la Iglesia (Freedberg 199-200).

Asimismo, las reflexiones de San Agustín en torno a la lectura como una actividad que facilita un tránsito entre lo material y lo espiritual fueron un referente fundamental para las prácticas de escritura y lectura medievales. En sus *Confesiones* (Libro VIII), San Agustín enfatizó la conexión existente entre la lectura, el pensamiento y la imaginación, y relata que fue la experiencia de la lectura la que desencadenó su propio proceso de conversión; da cuenta así de la importancia de esta actividad como un “agente de cambio”, como un acto visible a través del cual tiene lugar la acción invisible de Dios (Stock). Los manuscritos medievales iluminados constituyen la perfecta realización de estos principios en un artefacto artístico y cultural único en Occidente. En ellos se manifiesta la profunda vinculación que la cultura medieval estableció entre los actos de ver e imaginar, considerando los códices como “canales visibles que conducen hacia lo invisible” (Schmitt 22-26). Por esta razón, constituyeron un poderoso instrumento de meditación y los hábitos

---

<sup>1</sup> En su *Imagen y culto*, Hans Belting reflexiona sobre la relación entre la experiencia de la imagen y la experiencia mística. Véase el capítulo “Mística e imagen en la práctica devocional”, en Belting (547-560).

monásticos relacionaron la experiencia de la lectura con la experiencia visionaria: textos e imágenes invitan en su conjunto a penetrar la superficie de los folios y transitar a través de la materialidad del soporte del libro hacia la visión interior (Hamburger, *The Rothschild Canticles*; Carruthers, *The Experience of Beauty*).

## Los libros proféticos iluminados de William Blake

William Blake confirió a la creación artística un carácter altamente espiritual. Según su propio testimonio, cuando le faltaba inspiración se arrodillaba a rezar (Wilson 348) e invocaba a la imaginación, aquella facultad de carácter divino-humano que, según Blake, abre el acceso a la visión espiritual a través de la oración y la práctica artística. Los fundamentos de la profunda vinculación que extendió entre el arte y la espiritualidad se encuentran expuestos esencialmente en dos breves obras. En su *Laocoonte*, el visionario inglés planteó que la verdadera naturaleza del arte humano es hacer perceptible el mundo invisible de la imaginación y afirmó que la Biblia es “el gran código artístico” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 274). Por otra parte, en *Una visión del Juicio Final* resumió los fundamentos espirituales de su obra y se explayó sobre las relaciones entre el arte, la profecía y la visión: “La poesía, la música y la pintura son los tres poderes en el hombre para conversar con el paraíso” (*The Complete Poetry and Prose* 559).<sup>2</sup> Para Blake, el artista, como el profeta, tiene la misión de liberar y salvar a los hombres a través de la iluminación, de la apertura de la visión interior que tiene lugar gracias al arte y que permite ver las cosas tal como son (Arola 54).

Fuertemente arraigado en la tradición antimaterialista, Blake concibió el Apocalipsis como una auténtica revelación, como un “des-cubrimiento”, gracias al cual caería el velo de la naturaleza exterior, evidenciando el carácter ilusorio del mundo temporal (Paley 2). Por esta razón, el Juicio Final suponía también la derrota del “arte falso” —que no surge de la imaginación sino de la memoria y se somete a los modelos que proporciona el mundo materialista— y el triunfo del “arte verdadero” —que encuentra inspiración

---

<sup>2</sup> “Poetry Painting & Music the three Powers [in Man] of conversing with Paradise”. A menos que se señale otra cosa, todas las citas son traducciones libres realizadas por la autora.

en el mundo espiritual y abre una comunicación con lo infinito—, cuya genuina expresión Blake admiró en el gótico medieval, tal como manifestó en su *Visión del Juicio Final*: “una catedral gótica es representativa del arte verdadero” (*The Complete Poetry and Prose* 559).<sup>3</sup>

Desde los inicios hasta el fin de su trayectoria artística, Blake se reveló como un versátil experimentador, que indagó y ensayó permanentemente con numerosas técnicas y materiales para encontrar un “sistema propio” de creación gracias al cual, tal como él señaló, “no se esclavizaría al de otro hombre” (*The Complete Poetry and Prose* 153). Entre las diversas innovaciones técnicas que introdujo en sus obras, el método de grabado en relieve fue, sin duda, la más importante, y sus libros proféticos iluminados son el testimonio más representativo de su audaz capacidad de experimentación técnica y conceptual (Simpson). El nuevo sistema ideado por Blake se constituyó como una inversión del proceso convencional de grabado, ya que en lugar de realizar hendiduras con ácido en el metal, utilizó un barniz resistente a los corrosivos como tinta y la plancha como una hoja de papel, lo que le permitía “dibujar” más ágilmente textos e imágenes directamente sobre el cobre (Viscomi). Más tarde, la plancha era sumergida en el ácido, que actuaba sobre toda la superficie sin proteger, haciendo emerger los textos e imágenes en relieve.

En su *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, Blake se refirió alegóricamente a este proceso creativo como un “método infernal”, de naturaleza apocalíptica, asimilando la acción del ácido que corroe el cobre con el fuego que consumiría el mundo de las apariencias el día del Juicio Final para hacer resurgir la realidad infinita y eterna, hasta entonces invisible:<sup>4</sup>

La idea de que el hombre tiene un cuerpo distinto a su alma debe suprimirse.  
Esto lo haré imprimiendo según el método infernal, por medio de corrosivos,  
que en el Infierno son saludables y medicinales, fundiendo las superficies  
aparentes y mostrando lo infinito que se hallaba oculto. Si las puertas de  
la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente

<sup>3</sup> “a Gothic Church is representative of true art”.

<sup>4</sup> La profecía que se revela a Blake en la plancha 14 de *El Matrimonio* señala: “The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell [...] the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 39).

es: infinito. Pues el hombre se ha confinado a sí mismo hasta solamente poder ver las cosas a través de los estrechos resquicios de su caverna. (Blake, *Libros I* 105)<sup>5</sup>

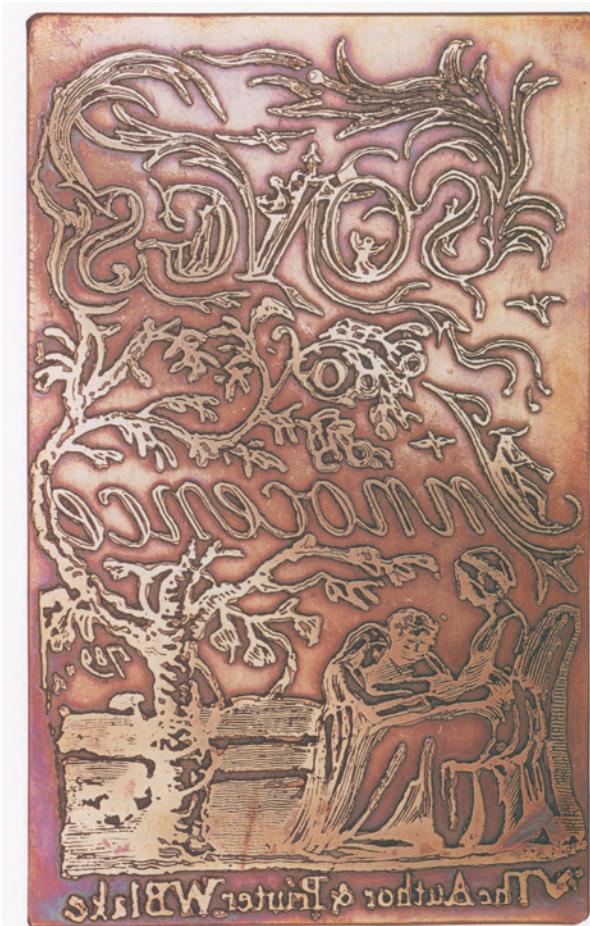


Figura 1. Reproducción de una plancha de cobre de la portada de los *Cantos de Inocencia*, de William Blake, realizada por Michael Phillips, 2015.

<sup>5</sup> “The notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 39).

En este pasaje, el visionario asocia directamente la transmutación de la materia, concretamente de un metal, el cobre, con la transformación de la percepción en visión, vinculando estrechamente el proceso de ejecución artística con una experiencia interior, gracias a que la manipulación de los materiales se concibe como un vehículo de perfección del espíritu, como en una operación alquímica. El ejercicio de la imaginación, entonces, permite suprimir “la idea de que el hombre tiene un cuerpo distinto a su alma”; es decir, superar la oposición entre la materia y el espíritu, gracias a la actividad del grabador, que, al sumergir las planchas de cobre en el ácido, “borra las superficies engañosas” del metal y permite que emerja la “perfección latente” que “yace oscura” en la naturaleza.

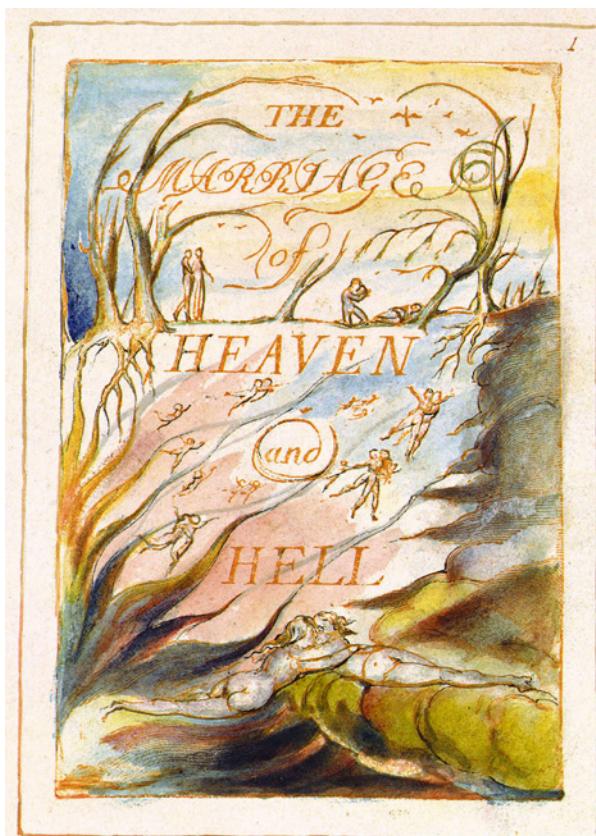


Figura 2. William Blake. *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*, 1, 1790.

Dada la concepción profundamente simbólica que tenía de la actividad artística, Blake rechazó las formas y técnicas convencionales de comunicación escrita que su propio tiempo le ofrecía, para así producir un tipo de libro completamente nuevo, que desafiaba las premisas del materialismo de la civilización occidental moderna y sustituía dicho saber por uno más antiguo, regido por unos términos completamente diferentes (Raine, *Ocho ensayos* 12-13).

Mientras los “oscuros molinos satánicos” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 95) de la Revolución Industrial se instalaban y propagaban velozmente por Londres, Blake trabajaba como un solitario artesano en un reducido y modesto espacio al interior de su casa, junto a su mujer, la única persona que lo asistía en la ejecución de sus libros proféticos.

La idea blakeana del libro como una obra artística integral, concebida y ejecutada por su propio autor según las técnicas artesanales de grabado, surge de la crítica que el visionario formuló contra los procesos industriales y los sistemas mecanicistas de reproducción masiva, como la imprenta, cuya invención había afectado radicalmente las nociones relacionadas con los autores, los textos y la lectura (De Hamel; Camille). De este modo, Blake optó por escribir, iluminar y perfeccionar manualmente cada uno de los detalles de sus planchas, otorgando a sus libros un color y apariencia únicos, como la de los salterios medievales del arte gótico que tanto admiraba y que fueron su principal fuente de inspiración (Raine, *William Blake* 46; Raine, *Introduction* 11).

La coexistencia de formas verbales y visuales que se presenta en los libros iluminados de Blake concierne, por una parte, a la doble naturaleza inherente al lenguaje profético, que pretende comunicar una experiencia que se oye y se ve, tal como expresa la tradición bíblica según la cual Dios “habló” en “visiones” a Israel (Hagstrum 89 y ss.).<sup>6</sup> No obstante, fue justamente a partir de esta extraordinaria imbricación entre lo visual y lo textual que caracteriza a la profecía que Blake elaboró una estrategia artística propia que le permitió recobrar, como el artista y profeta que era a la vez, las prácticas espirituales de la lectura medieval. Blake manifestó que sus libros constituyan una vía mediante la cual pretendía “enseñar a volar” a sus lectores (*The Complete Poetry and Prose* 662); es decir, estimular su imaginación y “mover a las

---

6 “Y habló Dios a Israel en visiones de noche” (Génesis 46:1) y “Entonces hablaste en visión a tu santo” (Salmos 89:19).

facultades a actuar con el fin de que lleven a la meditación de lo divino” (702). Con este objetivo, entretejió complejas relaciones entre los textos y las imágenes de sus visiones, conformando, como en los códices iluminados medievales, un entramado visible que oculta una realidad invisible. De este modo, la experiencia de la lectura de estos libros se propone como un descubrimiento, como una actividad cuya dimensión apocalíptica fue enfatizada por Blake del mismo modo que en el contexto del arte religioso medieval, que estableció una vinculación simbólica entre la experiencia de la apertura del libro y la revelación mística (Hamburger, “Openings”).<sup>7</sup> En los libros proféticos iluminados, textos e imágenes constituyen en su conjunto una síntesis que Blake elaboró como una aplicación estética de la dialéctica de los contrarios, un “arte compuesto” que conforma una totalidad dinámica que es más que la suma de sus partes (Mitchell, *Blake's Composite Art*).

En este sentido, al concebir sus libros proféticos, Blake no solo adoptó el “estilo” medieval de los manuscritos iluminados desde una perspectiva estética, sino también la comprensión de las páginas del libro como un “cuadro perceptual” que estimula un tránsito progresivo entre la percepción (física, de lo visible) y la visión (espiritual, de lo invisible) (Mitchell, “Style as Epistemology” 159). De este modo, se refirió frecuentemente a las planchas de sus libros proféticos como si fuesen ventanas, puertas o cuevas que los lectores-espectadores debían atravesar, y que funcionan, al modo de los manuscritos medievales, como aperturas (Hamburger, “Openings”) que permiten contemplar otro mundo. En los versos finales de su *Visión del Juicio Final*, por ejemplo: “Yo no interrogo a mi ojo corporal o vegetal más de lo que interrogaría a una ventana con respecto a la vista. Miro a través de él, pero no con él” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 566);<sup>8</sup> o en la descripción de su “método infernal” que hemos citado más arriba, donde relaciona directamente la purificación de las puertas de la percepción con la visión del infinito. Así comprendemos que el que Blake haya calificado

<sup>7</sup> En la tradición bíblica esto se encuentra expresado en la Primera Carta del apóstol Pablo a los Corintios: “Ahora vemos por un espejo y obscuramente, entonces veremos cara a cara. Al presente conozco solo en parte, entonces conoceré como soy conocido” (I Cor. 13, 12), mientras que en el Antiguo Testamento el día del Juicio Final “el cielo se enrollará como un pergaminio” (Isaías, 34, 1 y también en Apocalipsis 6, 14).

<sup>8</sup> “I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it”. Desde esta perspectiva, Mitchell describe el “estilo” de Blake como una “épistemología”, un “proceso de conocimiento” (“Style as Epistemology” 163).

su método de impresión como iluminado no solo nos remite a este como una imitación de los manuscritos pintados manualmente, sino que también refleja la percepción que Blake tenía de sí mismo como un artista que ejecuta su obra *al modo de* un iluminador medieval, trabajando en un método característico de tiempos más cristianos, es decir, más imaginativos, lo que manifiesta el alcance simbólico que este modo de producción tenía para el visionario inglés (Blunt 58 y ss.; Visconti 59).

### ***El libro rojo de Carl Gustav Jung***

En el año 1913, durante un viaje en tren a Schaffhausen, el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung experimentó una visión decisiva, en la que vio a Europa inundada en sangre. Más tarde se repetiría una visión similar en la que vio “torrentes de sangre” y oyó una voz interna que le dijo que aquello se volvería completamente real (Shamdasani, “Liber Novus” 199). A pesar de que en primera instancia Jung las interpretó como una señal de su propia crisis personal, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial estas visiones evidenciaron un carácter claramente profético.<sup>9</sup>

Durante el periodo en que tuvo la visión en el tren a Schaffhausen, que Jung identificó como el punto de partida de su viaje de “regreso al alma”, este se hallaba en búsqueda de una técnica que le permitiera vivir su propio mito y al mismo tiempo “llegar al fondo de esta actividad” (Shamdasani, “Liber Novus” 198); es decir, comprender las fantasías que eran fruto de su propia imaginación, cuyo análisis introspectivo no podía realizarse por la vía del conocimiento racional. De este modo, desde fines de 1913 y hasta 1930, Jung se sometió a su propia confrontación con lo inconsciente a través del método que denominó como “imaginación activa”, un ejercicio personal que culminó en la elaboración de un “experimento literario” (Shamdasani, C. G. Jung: A Biography 68) del que resultó un libro único: el volumen

---

9 Ciertamente, estas experiencias acontecieron durante un periodo crítico de la vida del psiquiatra, luego del cual tendría lugar su ruptura colaborativa con Freud. “Cuando tuve en octubre de 1913 la visión del diluvio, aconteció esto en una época significativa para mí como hombre. Tenía cuarenta años y había alcanzado todo cuanto había deseado. Tenía fama, poder, riqueza, sabiduría y toda felicidad humana. [...] La visión del diluvio se apoderó de mí, y sentía al espíritu de las profundidades, pero no lo comprendía. Me presionaba con una nostalgia interior insoportable, y dije: Mi alma, dónde estás...” (citado en Cirlot, “Visiones de Carl Gustav Jung” 153).

caligráfico ricamente iluminado y encuadrado en cuero rojo, conocido como *El libro rojo*.

El propio Jung lo catalogó como su trabajo más importante y es, por cierto, la obra medular de su pensamiento, en la que se encuentran los fundamentos de su trabajo teórico posterior (Nante 87). No obstante, cumpliendo con la voluntad de su autor, la familia de Jung lo mantuvo reservado de la esfera pública, hasta que en el año 2009 se decidió publicarlo por primera vez, en una edición facsimilar que reproduce el asombroso carácter del manuscrito original.<sup>10</sup>



Figura 3. Carl Gustav Jung. *El libro rojo*. Liber primus. Fol. i, r.

<sup>10</sup> A pesar de que el epílogo de *El libro rojo* está dirigido a un eventual lector, el temor a la incomprendición del público llevó a Jung a dudar sobre su publicación, tal como se puede leer en la correspondencia escrita en la que discutió sobre este tema con algunos amigos que pertenecían al estrecho grupo de confianza en el cual Jung permitió que su experimento circulara (Shamdasani 213 y ss.). Las ediciones inglesa y alemana fueron publicadas en el año 2009: *The Red Book* (Philemon: Series & W.W. Norton & Co.) y *Das Rote Buch* (Düsseldorf: Patmos Verlag), respectivamente. Utilizamos aquí la versión castellana, publicada en el año 2010 en Buenos Aires por la editorial El Hilo de Ariadna.

Sustraído, por una parte, de su contexto original de elaboración, al diferirse su publicación en casi un siglo, y constituyendo en sí mismo un libro anacrónico respecto a las formas y normas de publicación modernas, *El libro rojo* aparece hoy como una “obra inexplicable”, “inclasificable”, difícil de inventariar según los parámetros contemporáneos (Nante 33). No obstante, tal como ha advertido Victoria Cirlot, este corona el corpus occidental de textos místicos, haciéndose asimilable, por tanto, a las obras de Hildegard von Bingen, Matilde de Magdeburgo, el Maestro Eckhart o Santa Teresa de Ávila (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 179). Si prolongamos esta sucesión en el tiempo, los libros proféticos iluminados de William Blake emergen, indiscutiblemente, como el modelo visionario más cercano a *El libro rojo*.<sup>11</sup>

Jung, quien formuló una concepción de la vida psíquica profundamente enraizada en la mística (Maillard), concibió la creatividad como la vía de expresión natural de la psique, postulando que el verdadero arte se encuentra al servicio del desarrollo espiritual del hombre. En esta perspectiva, señaló que el “gran arte” tiene como fuente aquellas imágenes primigenias y arquetípicas que pertenecen a la esfera de la mitología del inconsciente colectivo, y que el “gran artista”, por tanto, es como un médium, que da una voz y expresión adecuadas a esas imágenes primordiales. El artista creador es, para Jung, quien conduce y expresa como un mero instrumento las imágenes y los símbolos primigenios de la psique colectiva, subyacente a la individual, y en ese sentido experimenta, como el místico, la trascendencia hacia lo universal, abandonando sus fantasías personales para servir a la psique de la sociedad.

Tal como ha señalado Sonu Shamdasani, la teoría de la creatividad expresa por Jung expone una nueva comprensión del canon artístico occidental (C. G. Jung: *A Biography* 144), según la cual se valora la expresión espontánea de las profundidades del inconsciente colectivo por sobre la destreza artística consciente del creador. El valor terapéutico que Jung otorgó al arte y, más concretamente, a la elaboración escrita y visual de las imágenes que surgen del inconsciente, lo llevó a promocionar actividades creativas en su trabajo profesional y a formular el método de la “imaginación activa”, que consiste en la expresión activa y consciente, por medio de alguna actividad artística como la escritura y la pintura, de las fantasías e imágenes que surgen de

---

<sup>11</sup> Esta relación ha sido sugerida por algunos estudiosos de *El libro rojo*, como Gary Lachman, Sonu Shamdasani y Victoria Cirlot.

manera inconsciente. Según testimoniaron algunos de sus pacientes, Jung mantenía abierto *El libro rojo* en su despacho y los alentaba a realizar sus propias autoexperimentaciones, instruyéndolos acerca de cómo poner en práctica la “imaginación activa, sostener diálogos internos y pintar sus fantasías” (Shamdasani, “Liber Novus” 108), con el fin de alentar a quienes quisieran emprender sus propias exploraciones hacia el reencuentro con sus almas.

En “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” (1922), Jung se refirió a los estrechos vínculos que existen entre los campos de la psicología y el arte, pero la descripción concreta de su método de la imaginación activa se encuentra en un trabajo realizado en el año 1916: “La función trascendente”. En este, el psiquiatra propone la suspensión de la atención crítica como recurso terapéutico, con el fin de posibilitar que las fantasías del inconsciente emergan y fluyan naturalmente. Una vez rebajado el nivel de conciencia, el individuo tiene acceso a los contenidos del inconsciente colectivo, los que debe formular creativamente. Sin embargo, es necesario que este principio creativo (estético, de la destreza artística consciente) sea sucedido por el principio de comprensión del significado de las fantasías, ya que solo si se supera la dimensión puramente estética en virtud de la comprensión tendrá lugar la integración de los contenidos conscientes e inconscientes que supone la función trascendente.

Es importante señalar que Jung solo considera la dimensión de la obra artística que es susceptible a ser sometida a un análisis psicológico, es decir, el proceso psíquico de la actividad de la creación artística, pero no la obra de arte en sí misma, que debe ser abordada, según señaló, desde un enfoque estético-artístico. No obstante, el experimento literario que Jung elaboró en su *Libro rojo* no debe aislarlo del intenso cruce entre psicología y experimentación artística que se manifestó durante las primeras décadas del siglo xx; un contexto de crisis y renovación espiritual y cultural en el que el entorno artístico contemporáneo exploró nuevas formas, o recuperó otras antiguas, con el fin de encontrar los medios adecuados que permitieran describir y registrar en textos e imágenes la experiencia interior, como la de los sueños y visiones (Shamdasani, “Liber Novus” 194).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Las diferentes técnicas del automatismo constituirán una fuente fundamental en la exploración que los artistas de vanguardia realizaron de los contenidos que surgen espontáneamente del inconsciente, con el objetivo de descubrir los territorios más

De aquí que para las vanguardias el libro se haya transformado en un espacio de experimentación elemental, convirtiéndose en uno de sus vehículos de expresión artística más representativos. Al integrar textos e imágenes, la forma del libro acogió la sólida hibridación artística que en esta época manifestaron poetas y pintores, tal como se puede apreciar, por ejemplo, en las publicaciones independientes producidas por el movimiento de secesión vienesés y la vanguardia rusa.<sup>13</sup> Algunos años más tarde, en la década de 1920, en París, las obras artísticas surrealistas en formato de libro expresarán, asimismo, la imaginería alucinatoria y de los sueños a través de una constante intersección de imágenes y textos, dando cuenta de la especial preocupación que estos artistas manifestaron por el tratamiento visual del lenguaje en la creación de una escritura destinada a la vista, ya que esta era considerada como indispensable para la activación de lo imaginario.

En el primer folio de *El libro rojo*, Jung alude a la ineeficacia de las palabras para dar cuenta de la experiencia visionaria, mientras que las imágenes se presentan como su lenguaje natural: “Mi lenguaje es imperfecto, no ya porque quiera brillar con palabras, sino por la impotencia de encontrar cada palabra, es por lo que hablo en imágenes. Pues no deseo otra cosa sino reproducir las palabras de las profundidades” (citado en Cirlot, “Visiones de Carl Gustav Jung” 147). Para Jung, el contenido del alma se revela a través de las imágenes que fluyen espontáneamente, como los símbolos, desde el inconsciente tras el rebajamiento de la conciencia y ofrecen, por tanto, un puente inmediato hacia la interioridad (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 190). De este modo, Victoria Cirlot ha definido las ilustraciones de *El libro rojo* como “imágenes simbólicas”, aludiendo al carácter abrupto con el que estas surgen desde el interior, en correspondencia con la idea de la “floración espontánea” del símbolo de la que habla Henry Corbin para distinguirlo del carácter voluntario que caracteriza la expresión alegórica (Cirlot, “Paesaggi dell’ anima” 189). En otro de sus estudios, Cirlot explica la estrecha relación

“auténticos” de la existencia humana (Picón). Así lo expresó André Breton en *Los vasos comunicantes*: “Deseo que [el surrealismo] sea considerado por no haber intentado nada mejor que tender un *hilo conductor* entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior e interior, de la razón y de la locura, de la calma del conocimiento y del amor, de la vida por la vida y de la revolución, etc.” (Breton 76).

<sup>13</sup> Me refiero, por ejemplo, a *Die Träumenden Knaben* (*El niño soñando*, 1908), del artista Oskar Kokoschka, y a *Mirskontsa* (*Mundo invertido*, 1912), libro de la vanguardia rusa que integra impresiones litográficas diseñadas en estilo neoprimitivo por la artista Natalia Goncharova y textos manuscritos del poeta visionario Vélimir Khlebnikov.

que Jung estableció entre las imágenes y el alma (“Visiones de Carl Gustav Jung” 147 y ss.). James Hillman, por su parte, definió la psicología profunda como la “psicología de la imagen”, en la medida en que esta se considera como el lenguaje del alma (17-18).

Tal como señalábamos al comienzo de este trabajo, la asociación entre la imagen y el conocimiento espiritual se encontraba fuertemente arraigada en el pensamiento europeo medieval. Así lo evidencia el códice manuscrito e iluminado, que se ofreció primero a Blake y más tarde a Jung, como un soporte especialmente apropiado para el registro de sus experiencias interiores. El volumen caligráfico del *Liber Novus* encarna el intento de Jung, afín al de Blake, de regresar a un tiempo anterior a la aparición de la imprenta, con el fin de recobrar los valores de un pasado cultural preindustrial, aún no afectado por el surgimiento del racionalismo moderno y la consecuente separación entre ciencia y religión (Shamdasani, C. G. Jung: A Biography 130). En la forma del manuscrito medieval, Jung encontró la expresión adecuada para los asuntos del alma, ya que este le permitía superar la dimensión exclusivamente estética que reconoció como predominante en el arte moderno. En este sentido expresó, al final del *Liber Secundus*, el intento de recuperar la sagrальidad de la obra de arte medieval: “Tengo que recuperar un pedazo de Edad Media en mí” (Jung, *El libro rojo* 331).<sup>14</sup>

Las mismas razones que llevaron a Blake a rechazar el “arte falso”, que ataña a las “cosas mortales”, para poner su obra al servicio del “arte verdadero” (*The Complete Poetry and Prose* 562) explican que Jung se negara a definir *El libro rojo* como una obra de arte moderna, es decir, como una obra artística producida para el deleite estético, porque la suya, como la de Blake, tenía fines proféticos y espirituales. En *El libro negro* 2 Jung escribió:

14 Al dejar de trabajar en su *Liber Novus*, Jung continuó elaborando su propia mitología en las paredes y murales del torreón de Bollingen, una vivienda primitiva con estructura medieval que el psiquiatra había empezado a construir a fines de la década de 1920, a orillas del Lago de Zúrich. En Bollingen, Jung prescindió de agua, electricidad y de cualquier vestigio del tiempo presente, con el fin de construir un espacio que le permitiera trasladarse a un pasado por siglos más remoto, donde afirmó haber encontrado una atmósfera espiritual, un “espacio para el ilimitado reino del subconsciente” (Jung, *Recuerdos* 267). El psiquiatra afirmó que, como *El libro rojo*, la Torre de Bollingen constituía una “representación de la individuación” (*Recuerdos* 266) y, en este sentido, Shamdasani propone que esta puede ser comprendida como una continuación tridimensional del *Liber Novus*: un “Liber Quartus”, donde Jung pretendió perpetuar la “recuperación de la Edad Media” que había dejado inconclusa al finalizar el *Liber Secundus* (Shamdasani, “Liber Novus” 214).

“¿Qué es lo que estoy haciendo? Seguro que no es ciencia, ¿Qué es?”. Entonces una voz me dijo: “Es arte”. Esto me provocó la impresión más curiosa que se pueda concebir, pues no me parecía en lo más mínimo que lo que yo estaba escribiendo fuese arte. Entonces sostuve: “Quizá mi inconsciente esté formando una personalidad que no soy yo, pero que a toda costa quiere llegar a expresarse”. No sabía exactamente por qué, pero sabía con seguridad que la voz que me había acabado de decir que mi escritura era arte provenía de una mujer [...]. Pues bien, le dije muy enfáticamente a esta voz que lo que hago no es arte y sentí crecer una gran resistencia en mí. Mientras tanto ninguna voz tuvo éxito, y yo continué escribiendo. Luego experimenté otro sobresalto como el primero: “Eso es arte”. Esta vez la pude asir y respondí: “No, no lo es”, y aguardé una pelea. (Citado en Shamdasani, “Liber Novus” 200)

Tal como ha señalado Gary Lachman, esta negativa de Jung a ser considerado como un artista puede interpretarse en el mismo sentido en el que este insistía en que era un científico y no un místico, posiblemente por temor a ver afectada su reputación científica (Lachman 216).

La distinción entre el “arte estético” y el “arte visionario” fue elaborada por Jung en algunos trabajos teóricos más tempranos, como en “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética” (1922), en donde diferenció las obras artísticas no-simbólicas, que provienen del inconsciente personal del autor y persiguen fines estéticos, de aquellas que expresan contenidos simbólicos del inconsciente colectivo y que raramente conducen a un goce estético. En “Psicología y poesía” (1930) designará a la primera clase de obras como psicológicas y a la segunda como visionarias, citando como ejemplos las de Goethe, Nietzsche, Dante, Wagner, Böhme y Blake.

No obstante, tal como ha observado Shamdasani, en la negativa de Jung a considerar su *Libro rojo* como arte yace una paradoja: al reclamar que su obra “no es artística” Jung precisamente se estaba aproximando a la vanguardia europea, que en ese mismo contexto se había propuesto desmantelar las concepciones tradicionales del arte. Tras situar la obra de Jung en su propio contexto, Shamdasani y Hillman han concluido que, a pesar de sí mismo, Jung estaba haciendo arte contemporáneo, vanguardista: los dadaístas habían instaurado una necesidad de superación de la dimensión estética y comprendían su programa artístico como parte de una revuelta de carácter

ético contra la civilización occidental; al volver su mirada hacia el arte de otras culturas más primitivas, como la azteca, maya, india y africana, Jung estaba haciendo exactamente lo mismo que Picasso, Braque y Klee, aunque, a diferencia de estos, no buscaba en ese arte inspiración estética, sino que lo movían otro tipo de intenciones, probablemente más cercanas al espíritu de su naturaleza tradicional (Hillman y Shamdasani 43 y ss.). De este modo, Shamdasani propone que lo que Jung quería afirmar era que *El libro rojo* no correspondía a “ese tipo” de arte, es decir, a la concepción estética del arte del siglo XIX, sino a un arte espiritual (Hillman y Shamdasani 44).

Bajo este aspecto, es posible situar *El libro rojo* de Jung en la misma línea de las obras de Wassily Kandinsky, quien en su escrito *De lo espiritual en el arte* (1912) definió la actividad artística como un medio para alcanzar una realidad espiritual que trasciende el mundo físico, y propuso recuperar los valores psíquicos como punto de partida para la creación, ya que el arte “es el lenguaje que habla al alma” (Kandinsky 102). Por esto sostuvo, como Jung, que el verdadero arte no tiene fines estéticos, sino que se dirige al “ojo espiritual” y cumple con la finalidad de alimentar espiritualmente la interioridad de los espectadores, quienes debían enfrentarse al cuadro “con el alma abierta” (Kandinsky 23).

## El libro y la experiencia visionaria

Jung describió su confrontación con lo inconsciente como un diálogo espiritual que este mantenía epistolarmente con su alma (Shamdasani, “Liber Novus” 200) y comprendió el ejercicio de la imaginación activa como una práctica que conduce al reencuentro con el alma. El libro donde se verterían sus resultados, por tanto, debía albergar la expresión de la religiosidad individual, tal como se lo comentó a la psicoanalista Christiana Morgan:

Debo aconsejarle que lo plasme [sus visiones] tan bellamente como pueda —en algún libro hermosamente encuadrado—. [...] Entonces, cuando estas cosas se vuelvan en algún libro precioso, usted puede tomarlo y recorrer sus páginas, y para usted esta será su iglesia, su catedral, el lugar silencioso de su espíritu donde encontrará la renovación. Si alguien le dice que es morboso o neurótico y usted le presta atención, entonces perderá su alma, porque en ese libro está su alma. (Citado en Shamdasani, “Liber Novus” 217)

Tal como lo expresa en este pasaje, para Jung el libro constituye la encarnación del alma en la materia, facultando una unión entre forma y contenido que se acerca estrechamente a la comprensión blakeana de los libros proféticos iluminados, en cuanto espacio donde se pone en práctica el método de “impresión iluminada”, una técnica que el visionario describió alegóricamente como una conjunción entre el cuerpo y el alma, entre lo físico y lo espiritual.<sup>15</sup>

En este sentido, Blake concibió las planchas de sus libros proféticos iluminados como espejos a través de los cuales los individuos podrían contemplarse interiormente (Mitchell, *Blake's Composite Art* 9), desencadenando un tránsito entre lo material y lo espiritual, entre lo visible e invisible que expresó de este modo en su *Visión del Juicio Final*:

Si el espectador logra vincularse con estas imágenes en su imaginación acercándose a ellas sobre el carro de fuego de su pensamiento contemplativo [...] o si puede hacerse de un amigo y compañía en una de estas imágenes de maravilla, que siempre lo llevan a abandonar las cosas mortales [...] entonces surgirá desde su tumba, entonces encontrará al Señor en los aires y entonces será feliz. (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 560)<sup>16</sup>

Kristine Mann, con quien Jung discutió por correspondencia sobre la publicación del *Liber Novus*, formuló una elocuente interpretación de la obra en una carta del año 1923: “Como yo lo entiendo, en este libro usted está desafiando a los hombres a una nueva forma de dirigir su atención a sus almas” (citado en Shamdasani, “Liber Novus” 24). Como Jung, Blake pretendía que sus libros proféticos funcionasen como un instrumento a través del cual la humanidad redirigiera su mirada desde el mundo exterior hacia su propia interioridad. Así lo representó visualmente en la plancha 37 de

<sup>15</sup> E. R. Curtius ha estudiado los diversos valores simbólicos que se han conferido al libro, expresados, por ejemplo, en aquellas metáforas que designan el cuerpo humano, la naturaleza o el destino como libro (Curtius 423-489). En esta misma línea, Chartier alude a la metáfora según la cual se imaginó el libro como una criatura humana, dotada de cuerpo y alma (Chartier 25).

<sup>16</sup> “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought [...] or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder which always intreats him to leave mortal things [...] then would he arise from his Grave then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy”.

*Jerusalén*, en la que ilustró el momento en que el gigante Albión (Inglaterra, la humanidad) cae en el “sueño mortal” del materialismo.

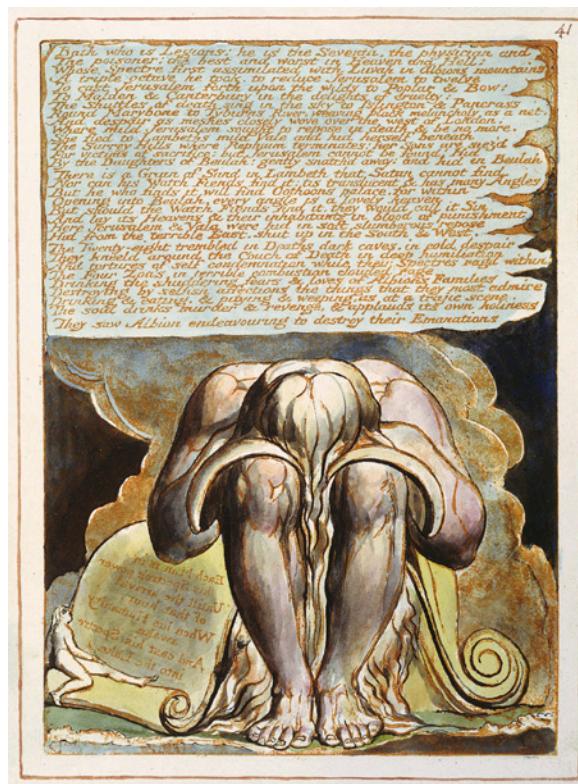


Figura 4. William Blake. *Jerusalén* 37, ca. 1804-1820.

Bajo los pies del gigante, un “pequeño” Blake inscribe en forma invertida la “suave canción” que el Salvador le ha dictado:

Este tema me llama en sueños noche tras noche y cada amanecer  
 me despierta al alba; luego veo al Salvador sobre mí  
 extendiendo sus rayos de amor y dictándome las palabras de este dulce canto.  
 ‘¡Despierta! Despierta, oh, durmiente de la tierra de las sombras, ¡despierta!  
 ¡Expándete!’  
 Estoy en ti y tú en mí, unidos en divino amor.  
 [...] ¡vuelve Albión! ¡Vuelve! [...]

tus padres, tus hijos, tus nodrizas, tus madres, tus hermanas y tus hijas lloran por la enfermedad de tu alma y la Divina Visión se ensombrece.  
(Blake, *Libros II* 175)<sup>17</sup>

En la imagen, este mensaje visionario se encuentra inscrito al revés, como la escritura en espejo que Blake, grabador, debía realizar al dibujar los textos e imágenes sobre las planchas de cobre. El gigante Albión deberá leer su reflejo mientras se contempla a sí mismo en la poza de agua que está justo bajo sus pies (Blake, *The Illuminated 12*). Este ejercicio nos remite nuevamente a las prácticas de lectura medievales, nuestro punto de partida, cuya dimensión ética y espiritual se encuentra ilustrada en las nociones que asimilaron el texto a un espejo, tal como lo expresó ya en el siglo VI Gregorio Magno:

La lectura nos presenta una especie de espejo frente a los ojos de nuestra mente, para que nuestro rostro interior pueda ser visto en él. Así aprendemos a conocer nuestra propia fealdad y nuestra propia hermosura [...] porque deberíamos transformar lo que leemos en nosotros mismos. (Citado en Carruthers, *The Book of Memory* 168-169)

William Blake y C. G. Jung establecieron una asociación inmediata entre el arte, la visión interior y la sanación de la “enfermedad del alma”; es decir, la experiencia del “supremo despertar interior”, objetivo último del proceso de individuación junguiano. De este modo, los libros proféticos iluminados de Blake y *El libro rojo* de Jung pretendían convertirse, como toda obra de arte sagrada, en “un soporte de contemplación que sirve a las necesidades del alma” (Coomaraswamy 10). En este sentido, ambos autores recobraron el códice medieval iluminado como el modelo ejemplar de la obra artística espiritual, en la que, tal como ha señalado Ananda Coomaraswamy, “la belleza formal invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida [...] de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo” (39).

17 “This theme calls me in sleep night, & ev'ry morn Awakes me at sun-rise; the I see the Saviour over me Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song. 'Awake! awake O sleeper of the land os shadows, wake! expand! I am in you and you in me, mutual in love divine [...] return Albion! return! 'Thy brethren call thee, and thy fathers and thy sons, 'Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters 'Weep at thy soul's disease, and the Divine Vision is darkend'” (Blake, *The Complete Poetry and Prose* 146).

## Obras citadas

- Arola, Raimon. *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*. Barcelona: Herder, 2013. Impreso.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Blake, William. *Libros proféticos I*. Trad. Bernardo Santano. Girona: Atalanta, 2013. Impreso.
- . *Libros proféticos II*. Trad. Bernardo Santano. Girona: Atalanta, 2014. Impreso.
- . *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David Erdman. Nueva York: Anchor Books, 1988. Impreso.
- . *The Illuminated Blake*. Ed. David Erdman. Nueva York: Dover Publications, 1992. Impreso.
- Blunt, Anthony. *The Art of William Blake*. Nueva York: Columbia University Press, 1959. Impreso.
- Breton, André. *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela, 2005. Impreso.
- Camille, Michael. “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the Pèlerinage de la vie humaine in the Fifteenth Century”. *Printing the Written Word. The Social History of Books, circa 1450-1520*. Ed. Sandra Hindman. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 259-291. Impreso.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1990. Impreso.
- . *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Impreso.
- Cirlot, Victoria. “Paesaggi dell’ anima nel “Libro rosso” di Carl Gustav Jung”. *La visione*. Ed. Francesco Zambon. Milán: Medusa, 2012. 179-198. Impreso.
- . “Visiones de Carl Gustav Jung. A propósito de El libro rojo”. *La voz de Filemón. Estudios sobre El libro rojo de Jung*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012. 141-168. Impreso.
- Coomaraswamy, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus, 1980. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. “El libro como símbolo”. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. 1. Madrid: FCE, 1984. 423-489. Impreso.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008. Impreso.

- De Hamel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. Londres: Phaidon, 1994. Impreso.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Hagstrum, Jean H. "Blake and Sister-Arts Tradition". *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Eds. David Erdman y John Grant. Princeton: Princeton University Press, 1970. 82-91. Impreso.
- Hamburger, Jeffrey F. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990. Impreso.
- . "Openings". *Imagination, Books and Community in Medieval Europe*. Ed. Constant Mews. Melbourne: MacMillan Art Publishers, 2009. 50-133. Impreso.
- Hillman, James. *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Hillman, James, y Sonu Shamdasani. *Lament of the Dead: Psychology After Jung's Red Book*. Londres: Norton, 2013. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *El libro rojo*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010. Impreso.
- . *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.
- Kandinsky, Wasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- La Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602)*. Ciudad de México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1986. Impreso.
- Lachman, Gary. *Jung the Mystic. The Esoteric Dimensions of Carl Jung's Life & Teachings*. Nueva York: Penguin, 2010. Impreso.
- Maillard, Christine. "Le 'mystique' et la psyché. De la philosophie du mysticisme à la psychanalyse". *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Eds. Moritz Baßler, Hildegarde Châtellier y Antoine Faivre. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg, 1998. 75-94. Impreso.
- Mitchell, William John Thomas. *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Impreso.
- . "Style as Epistemology". *Studies in Romanticism* 16 (1972): 45-65. Impreso.
- Nante, Bernardo. *El libro rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*. Madrid: Siruela; Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2011. Impreso.
- Paley, Morton. *William Blake*. Nueva York: Phaidon, 1978. Impreso.

- Raine, Kathleen. Introduction. *A Choice of Blake's Verse*. Londres: Faber and Faber, 1970. 11-19. Impreso.
- . *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. Impreso.
- . *William Blake*. Londres: Thames & Hudson. 1970. Impreso.
- Schmitt, Jean-Claude. *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París: Gallimard, 2002. Impreso.
- Shamdasani, Sonu. *C. G. Jung: A Biography in Books*. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2012. Impreso.
- . “Liber Novus. *El libro rojo de C.G. Jung*”. *El libro rojo*. Por Carl Gustav Jung. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2010. 193-223. Impreso.
- Simpson, Philippa. “Illuminated Books”. *William Blake and the British Visionary Art*. s. l.: Tate Gallery; s. l.: Pushkin Fine Arts Museum. Impreso.
- Stock, Brian. *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press, 1996. Impreso.
- Visconti, Joseph. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton Universitiy Press, 1993. Impreso.
- Wilson, Mona. *Life of William Blake*. Londres: Oxford University Press, 1971. Impreso.

### Sobre la autora

Daniela Picón Bruno (Santiago de Chile, 1982) es académica del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Realizó sus estudios de Licenciatura (2005) y Master en Literatura en la misma universidad (2009), título que obtuvo con una tesis que consistió en un estudio comparado entre Hildegard de Bingen y William Blake. Es doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (2014). Su tesis doctoral desarrolla un estudio interdisciplinario de la recepción de la obra visionaria de William Blake, desde su época contemporánea hasta el surrealismo, y será prontamente publicada por editorial Calambur (Barcelona).