

Visiones de la Edad Media y el siglo XX. Entrevista a Victoria Cirlot (Universitat Pompeu Fabra)

Por Daniela Picón
Universidad de Chile
danielapicon@gmail.com



Carl Gustav Jung. *Libro Rojo*. Folio I

Victoria Cirlot es catedrática de filología románica en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Como medievalista se ha especializado en el estudio de la cultura caballeresca y la mística femenina. En esta entrevista nos explica cómo el estudio comparado entre la Edad Media y el siglo XX nos permite abrirnos hacia la comprensión del fenómeno visionario y de la facultad imaginativa. Conversamos, además, acerca de la elaboración –textual y visual– que se realizó del tema de la visión en uno de los mitos fundamentales del medievo, el mito percevaliano, asunto al que ha dedicado su último libro ***Grial Poética y mito (siglos XII-XV)*** (Siruela, 2014).

• Al abrir tu libro ***Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa Medieval*** (Siruela, 2005) señalas que el placer que el

lector moderno puede encontrar en la recepción de lo antiguo radica en una experiencia de sensación de verdad que no es posible experimentar con la novedad, y que se relaciona con la recuperación de lo perdido u olvidado. En este sentido, ¿qué nos revela en la actualidad el estudio del pasado, y específicamente, de la literatura de la Edad Media?

Como docente pienso que el estudiante se tiene que formar siempre a partir de lo que le es ajeno, a partir de lo extraño. Creo que ese es el principio fundamental de la formación, de la *Bildung*, de la que ha hablado tanto Hans-Georg Gadamer. Esa formación pasa justamente por el contacto con algo que, de entrada, no resulta familiar. De ahí, por ejemplo, la necesidad de estudiar lenguas muertas, que son absolutamente formativas.

Recibido: 20/11/2014
Aprobado: 05/10/2015

Por lo tanto, la respuesta a esa pregunta tan usual de “¿Y para qué sirve estudiar la literatura clásica o medieval?”, es que, ciertamente, sirve para formar, y ese es el objetivo.

Las obras contemporáneas están a nuestro alcance, porque pertenecen a nuestro mundo, no nos exigen ningún esfuerzo de superación de la alteridad. Por esta razón, tenemos que recurrir a esas otras obras que sí que exigen el esfuerzo de confrontación con lo otro que es lo que forma, y lo que, además, permite justamente entrar en contacto con las obras de nuestro mundo y comprenderlas mucho mejor. La formación que se origina en la dificultad que siempre supone la lectura de una obra del pasado permite tener una mirada mucho más aguda, mucho más penetrante. Tal como señala la hermenéutica, el esfuerzo reconstructor que exige el acercamiento a la literatura que se encuentra realmente alejada de nosotros –ya sea la clásica, medieval, renacentista o barroca– constituye una tarea que luego proporciona instrumentos para poder comprender lo que parece que es tan sencillo de nuestro mundo, pero que, paradójicamente, no lo es. Aparentemente uno puede leer literatura contemporánea con facilidad, pero pronto te das cuenta de que no, de que en realidad es una falsa familiaridad, y esa falsedad solo la compruebas y la constatas si verdaderamente has tenido que recorrer todo ese camino a través de la clara alteridad que implican las literaturas del pasado. Junto a esa alteridad hay que reconocer, además, que uno de pronto se sitúa en un ámbito en donde tiene lugar eso que llamamos el reconocimiento, y personalmente me interesa mucho esa doble posibilidad del placer estético: el placer que proporciona lo nuevo y el placer que, al contrario, proporciona lo conocido. Todo es un equilibrio entre lo extraño y lo familiar.

• *Es posible afirmar que a lo largo de tu propia trayectoria como medievalista te has propuesto superar esa alteridad a la que nos enfrenta el estudio del pasado, estableciendo una comunicación entre lo extraño y lo familiar que implica el estudio comparado entre la Edad Media y el siglo XX. ¿Qué es lo que te ha permitido transitar con tanta naturalidad entre la mística del siglo XII y las obras surrealistas del siglo XX?*

En un principio me dediqué única y exclusivamente al estudio de la literatura medieval. Pero de pronto tuve la sensación de que no entendía nada, es decir, de que estaba metida en un mundo muy cerrado, en donde me era muy difícil llegar a comprender de qué se trataba exactamente, y de algún modo necesité abrir la mirada a otras épocas. Entonces me pareció que la mejor época para abrir mi mirada era la mía, es decir, la literatura del siglo XX. Por esos años dictaba la asignatura de Estudios Literarios en la universidad, en la que me dedicaba a estudiar la poesía de Guilhem de Peitieu y Baudelaire, y comprobé que eso me resultaba muy productivo porque en realidad era la literatura de nuestro mundo la que me permitía formular las preguntas a través de las cuales la literatura medieval realmente se vivificaba, adquiría una nueva vida, según ese principio hermenéutico de la pregunta: el texto solo vive si le preguntas. Es posible analizar y diseccionar un texto, pero si no le preguntas, el texto no habla, permanece muerto, y mí nunca me ha interesado el trabajo filológico en ese sentido, de disección de textos, sino que pretendo que los textos me digan algo.

Todo eso llegó a un punto muy crucial cuando me encontré con Hildegard von Bingen, quien supuso para mí la alteridad absoluta. Indudablemente, en los textos de los trovadores, de la novela artúrica o los cantares de gesta se percibe esa alteridad, pero, con todo, no es tan extremadamente complejo apropiarse de ellos. En cambio la figura de Hildegard me sorprendió inmensamente porque no se trataba solo de un texto, sino que además estaba ante una persona, con una entidad biográfica, un personaje histórico y no de ficción, que hablaba de sus experiencias, y eso es lo que ya me condujo inexorablemente al camino necesario de confrontar la Edad Media y siglo XX. Por tanto, aunque ya existía una necesidad previa, fue realmente a causa de Hildegard que pensé que no podía comprender absolutamente nada de ella si no buscaba paralelos en nuestro mundo.

• *De hecho, has afirmado que de haber vivido durante el siglo XX Hildegard habría sido una artista. ¿Cuál es la correspondencia que existe entre una Santa como Hildegard, que, en efecto, ha sido recientemente declarada Doctora de la Iglesia, y los artistas absolutamente secularizados del siglo XX?*

Yo creo que Hildegard en el siglo XX habría sido una artista, porque pienso que el artista en el siglo XX cumple de algún modo la función que tenía una Santa o una mística en el siglo XII, orientando todo su esfuerzo, su capacidad y sus impulsos hacia la comprensión de la experiencia de la realidad, y creo que el artista hace exactamente lo mismo, aunque con muy distintos instrumentos. Aunque pertenezcan a mundos diferentes, uno sagrado y el otro secularizado, ambos están definitivamente guiados por una necesidad de perfección, por aquel ejercicio que ahora está ocupando tanto al discurso filosófico que es el "cuidado de sí". Creo que tanto el camino del artista como el camino del Santo se encuentran vertebrados por una búsqueda profunda e incesante de comprensión que supone una tendencia hacia la perfección. Ambos toman sobre sus hombros esa responsabilidad, lo que hace que puedan ser figuras comparables. Ambos nos introducen además de lleno en el mundo de la interioridad, en la vida del espíritu.

• *El mundo medieval consideró que la imaginación era la facultad fundamental del hombre, en tanto era la que permitía superar los límites del mundo exterior para contemplar lo invisible, cumpliendo una función mediadora entre los sentidos corporales –especialmente la visión física– y los sentidos espirituales. Desde esta perspectiva, ¿cuál crees tú que es la función que cumple la imaginación en esta búsqueda constante de perfeccionamiento espiritual que se encuentra arraigada tanto en la vida del místico como en la del artista? O, dicho de otro modo, ¿cómo se podría comparar la concepción medieval de la imaginación y la función que los artistas del siglo XX le otorgaron a esta facultad?*

Hablamos de la misma facultad, tanto en la Edad Media como en el siglo XX. Lo que es diferente es el modo de comprender esa facultad imaginativa, ya que las explicaciones que ambos contextos formularon acerca de la aparición de las imágenes son, de hecho, muy diferentes. Para un místico las imágenes provienen de Dios. Cuando San Agustín en su *De Genesi ad Litteram* define lo que son las imágenes del Apocalipsis señala

que son imágenes que Juan recibe de Dios, diferenciando claramente esas imágenes recibidas de aquellas creadas por el hombre, que no tienen nada que ver y no representan ningún interés. Las imágenes creadas provendrían de lo que nosotros luego denominamos fantasía, para diferenciarla de la verdadera imaginación, desde la cual las imágenes vienen dadas, sin que exista intervención del sujeto que las recibe.

Durante el siglo XX, para un artista ateo como Max Ernst, que se presentó a sí mismo como un visionario, las imágenes no proceden de Dios, sino del inconsciente, pero en cualquier caso estamos hablando de las mismas imágenes, de esas en las que el sujeto no interviene en su realización, sino que emergen, aparecen. Esa floración de imágenes es, nos lo dice un psiquiatra como Carl Gustav Jung, el discurso propio del alma, una forma del *esse in anima*, es decir, del modo que esta tiene para expresarse.

Por tanto, pienso que, como te decía en un comienzo, tanto en la Edad Media como en el siglo XX se está hablando del mismo proceso, lo que realmente cambia es la explicación del lugar de procedencia de las imágenes.

• **En tu *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* señalas que dada la ausencia de una teoría de la imaginación en el occidente europeo, las experiencias visionarias han carecido de un marco de comprensión, de modo que las obras de los grandes visionarios como Hildegard von Bingen, Jacob Böhme, William Blake o Emanuel Swedenborg han sido relegadas al gabinete de curiosidades y rarezas. ¿Cómo se ha soslayado el carácter visionario de estas obras en la cultura occidental, a diferencia, por ejemplo, de las tradiciones orientales?**

Sí, es cierto que en la cultura occidental la imagen es un asunto complejo. No podemos decir que haya una crítica a la imagen, porque el cristianismo se ha basado, fundamentalmente, en el uso de las imágenes, y las épocas de iconoclastia han sido muy puntuales en la historia. Además, la imagen es algo muy sólidamente fundamentado en la teología cristiana. Si el verbo ocupa un lugar esencial, la imagen también, puesto que Cristo es la imagen del Padre. No obstante, es cierto que existe una reticencia y un rechazo. ¿De dónde procede este rechazo? Es una historia interesante. La filosofía ha mantenido siempre una distancia, una desconfianza respecto de la imaginación. En el mundo medieval, por ejemplo, se pensó que las imágenes podían venir de Dios o del diablo, lo que creó una suspicacia importante hacia el mundo visionario, hasta tal punto que la mística europea suele ser una mística sin imágenes. Este rechazo o necesidad de desprenderse de las imágenes explica que al visionario se le relacione más con el profeta que con el místico, como si fuesen cosas diferentes. No obstante, si bien es cierto que dentro del camino místico hay un momento en que las imágenes se abandonan para llegar al estadio contemplativo, que es un estadio sin imágenes, hay un estadio de imagen, pero en la cultura europea queda poco de eso y siempre estamos en realidad ante una mística que es apofática, podríamos decir. Ese es justamente el discurso con el que empieza Henry Corbin cuando estudia la figura de Ibn Arabi y la imaginación creadora, comprobando cómo el occidente europeo se ha manifestado tan desconfiado respecto de la imagen, frente, en cambio, a toda la mística sufí, que

es una mística visionaria y con imágenes, en la que la facultad imaginativa es la facultad esencial. En ese sentido, ciertamente, la mística occidental y la mística oriental se presentan como dos mundos distintos. Pero como decía Corbin, en Europa también tenemos una "familia de espirituales", de visionarios, como Hildegard von Bingen, Jacob Böhme, Emanuel Swedenborg y William Blake. Lo que ocurre es que no tenemos una teoría de la imaginación, como la encontró Corbin en la filosofía Iraní, por ejemplo. En la filosofía europea, en cambio, son momentos muy fugaces en los que aparece o se da entrada a la imaginación, como lo hizo Ricardo de San Víctor en el siglo XII, o Immanuel Kant, que toca el tema pero de pronto también lo abandona. ¿Por qué ha sido así? No lo sé, pero ha sido así.

• *En tu último libro, **Grial Poética y mito (siglos XII-XV)** (Siruela, 2014) estudias la elaboración que se realizó del tema de la visión en un mito que ocupó un lugar fundamental durante el siglo XII. Ahí planteas que el mito del Grial, en un principio el mito de la pregunta, de la búsqueda, evolucionó hasta convertirse en un relato de carácter visionario. ¿Cómo y por qué se desarrolló esta transformación del mito percevaliano?*

El mito percevaliano se construyó en Europa durante cincuenta años. Este medio siglo desde un punto de vista narrativo es interesantísimo, si consideramos el modo en que el género se vuelca en ese mito que emerge con la última novela de Chrétien de Troyes, y cómo los autores que lo siguieron se dedicaron a dialogar con su autor para ir excavando en él, elaborándolo, con el fin de comprender qué era una cosa tan enigmática como el Grial. La evolución que yo he podido observar es justamente esa que tú mencionas. En un principio el mito percevaliano se presenta como una inversión del mito edípico, tal como lo formuló Lévi-Strauss, en el que el elemento fundamental es la pregunta que el héroe tiene que formular y no formula. Desde esta perspectiva, Perceval es como un anti-Edipo, porque Edipo es el que responde al enigma de la esfinge, mientras que Perceval es el que se calla ante el cortejo del grial. Este tema de la pregunta interesó mucho a los primeros autores que siguieron a Chrétien, pero lentamente se fue dejando a un lado, gestándose un tránsito del mito percevaliano, tal como se evidencia en el *Perlesvaus*, un román en prosa de principios del siglo XIII en el que coexiste el héroe que tiene que preguntar con el héroe que tiene que ver. En el *Perlesvaus* todavía está detrás el román de Chrétien y, por lo tanto, el tema de la pregunta sigue siendo esencial, pero se le está superponiendo otra comprensión del mito, según esto lo que tiene que hacer el héroe en el castillo del grial es ver el grial. Entonces surge la pregunta: ¿qué significa ver el grial?, ¿es ver una copa?, ¿es ver un plato? Y ahí es donde el mito acoge toda la idea de lo que es la facultad imaginativa, la facultad visionaria, y la concentra en el grial. Ya en *La Queste del Saint Graal*, que es la última obra que cierra todo este período formador del mito, vemos que el mito del grial es un mito propiamente visionario, y lo que tienen que hacer los caballeros es ver el grial. Naturalmente ver el grial no significa ver el objeto, eso se entiende enseguida, sino ver a partir del objeto el gran misterio de la liturgia eucarística, esto es, ver el cuerpo de Cristo. Esta es en principio la imagen que el grial ofrece, la imagen interior. El objeto es perceptible físicamente en sus distintas formas, porque hay que decir que el grial tiene muchas formas (copa, plato, receptáculo),

pero no se trata de ver el objeto, sino de ver la imagen que hay en el objeto y esa imagen es el cuerpo de Cristo, para entender que además hay una fase superior a la visión del cuerpo de Cristo, que es lo que en *La Queste del Saint Graal* se llama "La visión abierta".

- *Esa enigmática expresión, "visión abierta", sirve como título al libro que publicaste en el 2010 (**La Visión abierta**. Siruela). ¿De dónde procede?, ¿por qué la literatura laica de la época acogió esta expresión, poniendo de relevancia la importancia de "ver abiertamente"?*

Claro, no estamos hablando de tratados teológicos ni de experiencias místicas como las de Hildegard von Bingen o Hadewijch de Amberes, sino de novelas, de un género de ficción. Ahí de pronto vemos cómo emerge un mundo absolutamente sacralizado, según esto el ejercicio fundamental consiste en ver, en "ver abiertamente", como aparece en el ciclo de Lancelot. Ciertamente, determinar qué significa esta expresión y por qué el propósito del caballero es "ver abiertamente" fue lo que me llevó a la exploración de lo que era el grial en los siglos XII y XIII. En las últimas páginas de la *La Queste del Saint Graal*, que son absolutamente maravillosas, Galaad mira el interior de la copa y dice entonces que "ha visto abiertamente", pero el objeto de visión de Galaad nunca será descrito ni, por supuesto, representado. Entonces esa "visión abierta" es, de algún modo, aquello que se ve pero que ya no tiene imagen. Yo creo que esta escena nos sitúa justamente en el estadio contemplativo, ahí donde las imágenes ya no existen, aquel que Ricardo de San Víctor denominó como el cuarto grado de visión, o, para retomar la expresión paulina, cuando tiene lugar la visión "cara a cara", para confrontarla con la visión del espejo que sería el *mundus imaginalis*, el mundo especular. ¿Cómo se expresa eso que está más allá de la imaginación? Eso es inefable, ¿cómo se representa? Es irrepresentable, ¿cómo se define? Es indefinible. Y precisamente eso sería la "visión abierta".

Entonces, para responder a tu pregunta inicial, creo que son textos con una intención didáctica evidente, que manifiestan la necesidad de formar al público laico. Toda la poética del grial está destinada a hacer accesible los misterios del cristianismo al público laico, a partir del lenguaje y del universo imaginario que le interesaba a ese público, que es el mundo caballeresco. Por otra parte, no debemos olvidar que el mundo de los misterios cristianos está absolutamente involucrado en la gran empresa de la época, que son las cruzadas, y que estaban resultando todas ellas un desastre. Desde esa perspectiva toda la poética del grial puede comprenderse como una alternativa a la aventura delirante de las cruzadas, porque está planteando una búsqueda que no es de un objeto físico, que existe, como puede ser el Santo Sepulcro, sino de algo que es absolutamente interior. Por tanto, la búsqueda del Santo Grial yo creo que es, en realidad, la alternativa a la Tercera Cruzada.

- *¿Cómo se elabora iconográficamente este tema? ¿Existen representaciones visuales de la "visión abierta"?*

Lo que es muy interesante es que no solamente tenemos textos de la poética del grial sino también miniaturas, porque estamos ante unas obras

que se transmitían por medio de los manuscritos, y el manuscrito es un artefacto que se compone de imágenes y textos. Por tanto, no podemos prescindir de las imágenes, sino todo lo contrario. Por ello a mí me ha interesado insertar en mi estudio las imágenes y relacionarlas con los textos. Y es muy interesante ver el esfuerzo inmenso de estos miniaturistas porque en muchas ocasiones se encuentran ante la necesidad de representar algo que carece de todo modelo iconográfico anterior. La mesa redonda del rey Arturo, por ejemplo, en principio no se representó como mesa redonda sino como mesa rectangular, ubicando a todos los comensales como en la Última Cena, porque era el único modelo de mesa que había, hasta que finalmente en las miniaturas del siglo XV –y además resolviendo todos los problemas de perspectiva que ofrecía– vemos maravillosas mesas redondas. Es decir, como se ha explicado muy bien, toda la iconografía laica sale de los modelos bíblicos, pero claro, la novela está planteando situaciones e imágenes que no están en la tradición, entonces ¿cómo se resuelve eso? Bueno, ahí hay realmente muchas posibilidades, pero si consideramos el mismo grial, lo que es muy interesante es ver la reticencia de los ilustradores a representar el grial. A veces leemos en el texto “ahí está el Santo Grial”, pero abajo la miniatura no lo representa. Hay una tendencia clara en toda la iconografía de la poética del grial a no representar el grial, hay una resistencia. ¿Por qué? Pues probablemente porque el concepto ya no se entendía muy bien, en algunos casos, y en otros, porque además el grial es aquello que “sufre transformaciones”, como se nos dice en el *Perlesvaus*, es decir, un objeto que no tiene una forma fija, definida, clara, sino una imagen en transformación. Frente a estas dificultades el ilustrador optaba por no pintar nada, ya que no sabía qué era lo que tenía que pintar, si un cáliz, un plato o una escudilla. De modo que existe muy poca iconografía propiamente del grial, como objeto a representar.

En lo que respecta a la visión, también hay poca elaboración iconográfica, pero la hay. En algunas miniaturas se representó no el objeto físico, que no tenía demasiado interés, sino la visión, como acontecimiento, como experiencia. Así, por ejemplo, en las miniaturas de un manuscrito extraordinario de mediados del siglo XIV, el copista, que además es el ilustrador, representa la liturgia eucarística y el cuerpo de un niño en el interior de la copa. No se trata, por tanto, de un objeto físico, sino de un objeto visionario.

- *Varios de los temas que hemos estado tratando en esta conversación (como la Edad Media, la mística, la visión, o la búsqueda espiritual) parecen confluir en una obra que fue producida a comienzos del siglo XX, pero que fue publicada por primera vez recién en el año 2009: el **Libro Rojo** de C. G. Jung, a cuyo estudio también te has dedicado durante los últimos años. En este libro Jung registró en textos e imágenes sus visiones, siguiendo el modelo del manuscrito medieval, dando fruto a una obra excepcional pero colmada de “alteridad” para el lector actual, “inclasificable” según los parámetros contemporáneos, como ha señalado Bernardo Nante, uno de sus editores. ¿Cómo describirías tú esta obra que, de entrada, se nos presenta tan ajena e incomprensible?*

El *Libro Rojo* es un testimonio auténtico de una experiencia interior, que además es una experiencia visionaria. Debido a mi interés por comprender

la experiencia visionaria, para mí constituye un documento de primer orden, ya que el *Libro Rojo* pertenece a nuestro mundo, a las coordenadas de comprensión de nuestra época, que han sido forjadas, eso está fuera de duda, por la psiquiatría y el psicoanálisis. Además resulta muy interesante comprobar el modo en que Jung elaboró este testimonio a base de imágenes y textos, como el manuscrito medieval. La combinación de ambos discursos convierte al *Libro Rojo* en un perfecto objeto de comparación entre la Edad Media y el siglo XX. Por estos aspectos, y muchos otros, la aparición de esta obra marcó un momento fundamental en mis estudios acerca de lo visionario.

Ciertamente, esta obra de Jung es una obra inexplicable, lo que no quiere decir que sea incomprensible, porque existe una diferencia importante entre explicar y comprender. Creo que debemos tomar el *Libro Rojo* tal cual es, y eso es suficiente, sin que sea necesario buscar mayor explicación que su sola existencia. No obstante, hay que comprenderlo, y la comprensión pasa por toda esa contextualización que es imprescindible para entrar en lo que podríamos llamar la hermenéutica del texto. Personalmente, me he interesado mucho por esa contextualización, por arroparlo, por ejemplo, con otras empresas del siglo XX que pueden tener alguna relación, y lo que he visto más próximo al *Libro Rojo* de Jung ha sido en este caso la obra de Aby Warburg. No creo posible abordar el tema de la imagen en el siglo XX sin considerar a Warburg, y probablemente a Jung. El gran enigma que supone la imagen y la imaginación es algo que nos lleva a preguntarnos qué es la imagen para Jung y qué es la imagen para Warburg, y me parece que de la unión de ambos podemos obtener respuestas muy aclaradoras. Existe una cercanía importante en este sentido, una cercanía que podríamos condensar en que para ambos la imagen no es algo sencillo, sino complejo, que está formado de "opuestos", según la terminología propiamente junguiana, de "polaridades", según Warburg. Esto responde en parte a lo que Walter Benjamin llamó "imagen dialéctica" y que nosotros podríamos llamar "símbolo".

No olvidemos, además, que en el primer folio del *Libro Rojo* aparece la imagen de un cáliz, un auténtico grial que contiene una serpiente que se levanta erguida: es el lugar de la transformación, el útero, el horno alquímico, de donde sale esa serpiente erguida que nos anuncia que todo lo que viene después de este folio es el producto de una mirada dirigida a la interioridad y por tanto "nueva". De ahí que Jung llamara también a su libro "Liber Novus". Nuevas son, en efecto, las imágenes que afloran en el Liber, resultado de la experiencia visionaria de Jung.

Barcelona, octubre de 2014