



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA IMAGINACIÓN Y EL TAROT.
UNA CLASIFICACIÓN DE SUS SÍMBOLOS
A PARTIR DE LA TEORÍA DE LO IMAGINARIO DE GILBERT DURAND.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

RAYMUNDO EURICO TREJO HERNÁNDEZ

TUTOR O TUTORES PRINCIPALES:

**DR. MANUEL LAVANIEGOS ESPEJO
IIFL, UNAM**

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) UNAM, IT400212. "Hermenéutica e Historia del Mito. El mito en la música contemporánea." Agradezco a la DGAPA- UNAM, la beca recibida.

MÉXICO, D. F., ABRIL, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Raymundo Eurico Trejo Hernández

La imaginación y el Tarot

**Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría de lo imaginario de
Gilbert Durand**



Ilustración de anteportada: "El Mundo". Tarot boloñés del siglo XVII.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	7
Introducción	11
Capítulo 1	
La imaginación simbólica en Gilbert Durand	
1. El nuevo espíritu antropológico o hacia una epistemología de la recurrencia	15
2. La imaginación como reformadora de la experiencia	32
2.1. La noción de trayecto antropológico	37
2.2. El aparato simbólico	43
3. La arquetipología de lo imaginario	46
3.1. Las morfologías del tiempo nefasto	48
3.2. Las estructuras esquizomorfas	50
3.3. Las estructuras místicas	54
3.2. Las estructuras sintéticas	58
Capítulo 2	
El Tarot: Juego, magia y simbolismo	
1. A propósito de la tripartición del tarot	67
2. La práctica lúdica del tarot	73
2.1. Acotaciones sobre el concepto de juego	73
2.2. <i>Ludus Tarochorum</i>	77
3. La práctica mágico-advinatoria del tarot	84
3.1. Acotaciones sobre el concepto de magia	85
3.2. El tarot como cartomancia	93
4. El tarot: un complejo simbólico	118
4.1. El símbolo en el tarot: eje de la función lúdica y mágica	121
Capítulo 3	
Los trayectos simbólicos del tarot	
1. Las coordenadas del espacio imaginario del tarot	139
1.1. El espacio, forma <i>a priori</i> de la función fantástica	140
1.1.1. El simbolismo espacial del tarot: la cruz y el centro	146
2. El tarot y las estructuras de lo imaginario	164
2.1. “El cetro y la espada” o los símbolos heroicos	171
2.2. “Las copa” o los símbolos de la profundidad	189
2.3. “El oro y el basto” o los símbolos del retorno y el progreso	199
Conclusión: La narrativa de las imágenes en el tarot	219
Anexo de Imágenes	225
Bibliografía	263

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación no hubiera podido llevarse a cabo sin la colaboración de un amplio número de personas que intervinieron a lo largo de su elaboración. Quedo en deuda con todos aquellos profesores que, además de haber mostrado interés y credibilidad hacia mi proyecto, nunca dejaron de aportar algún comentario crítico para reforzar aquellas zonas donde la investigación menguaba. A la doctora Diana Alcalá, que desde un inicio prestó atención a este proyecto; al doctor José Ricardo Chaves, cuya aportación fue crucial en lo que respecta al enfoque académico del esoterismo occidental; a la doctora Blanca Solares, por su invaluable contribución y su admirable labor y entusiasmo hacia los temas de lo imaginario; al doctor Manuel Lavaniegos, cuya guía, marcada por el rigor y la confianza, fue decisiva a lo largo de esta ardua travesía.

Agradezco también el apoyo brindado por el proyecto “Hermenéutica e Historia del Mito. El mito en la música contemporánea”, dirigido por la doctora Blanca Solares; a los miembros del Posgrado en Filosofía.

A la UNAM, que me abrió sus puertas.

A mi familia, por su cariño y apoyo sincero.

*La producción de símbolos es una necesidad de la vida humana.
A fin de cuentas, estudiar el imaginario, es investigar
el sentido de la aventura humana en la tierra.*

Philippe Walter

*Hoy día, el deber primero y quizá único del filósofo
es defender al hombre contra sí mismo:
defender al hombre contra esa extraordinaria tentación
hacia la inhumanidad a que tantos seres humanos
han cedido sin darse cuenta de ello.*

Gabriel Marcel

INTRODUCCIÓN

Usualmente cuando se menciona la palabra “tarot” suelen evocarse múltiples adjetivos que determinan y acotan el contexto significativo de este naípe. Dicho contexto parece remitir, automáticamente, a una especie de nebulosidad en torno al contenido semántico de las imágenes que ilustran las setenta y ocho cartas del tarot, de modo que no resulta extraño que términos como oculto, misterioso, esotérico, oracular, ancestral, arcano, etc., sean calificativos comunes para designar a estas cartas. De manera simultánea, no deja de ser interesante que, ante tal nebulosidad, el tarot goce de una popularidad extendida, popularidad que, justamente, se asienta en esta oscuridad semántica, que privilegia su pertenencia al campo de la adivinación y el ocultismo. Esta aparente contradicción, entre el carácter esotérico del tarot y su aclamada fama “exotérica”, ha sido objeto de sospecha para muchos, que descalifican al tarot como un divertimento ingenuo, y a sus aduladores, como meros charlatanes.

Este trabajo no pretende situarse en ninguna de estas perspectivas, pues no adjudica, *a priori*, un valor arcano y ancestral al tarot, y por ende, no procura demostrar la validez y la eficacia de un presunto poder mágico inherente a él, y sin embargo, tampoco intenta refutar el contexto oculto y oracular que ciñe el significado actual del tarot. Ahora bien, ante este contexto, tan reprochable y criticable, ¿por qué dedicar una investigación filosófica al tarot? ¿qué perspectiva podría posibilitar un acercamiento de tipo filosófico? Frente a estas cuestiones, de entre las muchas justificaciones que podríamos ofrecer, hay una que resulta crucial y es la que refiere al problema de la imagen simbólica.

Dentro del horizonte de las humanidades y las ciencias sociales, desde hace poco más de un siglo, la relevancia de la imagen simbólica y su profundo arraigo en la vida del hombre ha surgido como uno de los problemas fundamentales del pensamiento contemporáneo; en primer

lugar, estudios como los de Mircea Eliade, en el ámbito de la religiosidad de las sociedades tradicionales, han permitido comprender la preeminencia de la expresión simbólica y su permeabilidad en la totalidad de la vida cultural de estas sociedades; en segundo lugar, autores como C. G. Jung, Ernst Cassirer, Joseph Campbell, Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, y Eliade mismo, han reflexionado en torno a la permanencia del símbolo en las sociedades modernas. La investigación de estos autores, por distintos derroteros, ha conducido a convenir sobre el carácter fundamental del símbolo en los procesos culturales y psicológicos del hombre moderno, pues muy pronto estos autores advirtieron que la expresión simbólica no se cierra a un periodo temporal preciso, a una mentalidad específica de una época, rebasada por el devenir histórico y cultural. A este respecto, ya Eliade, en 1955, apuntaba un balance de esta situación en su obra *Imágenes y símbolos*, a propósito de la importancia del símbolo en el psicoanálisis, la etnología y el surrealismo:

Semejante situación forma parte de la reacción contra el racionalismo, el positivismo y el cientismo del siglo XIX, y basta por sí misma para caracterizar el segundo cuarto del siglo XX. Pero esta entrega a los diversos simbolismos no es, en realidad, un «descubrimiento» inédito, mérito del mundo moderno. El mundo moderno, al restaurar el símbolo en su carácter de instrumento de conocimiento, no ha hecho sino volver a una orientación que fue general en Europa hasta el siglo XVIII y que es, además, connatural a las demás culturas extraeuropeas, ya sean «históricas» (por ejemplo, las de Asia o América Central) o «arcaicas y primitivas». [...] Todavía más: hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, e imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse.¹

Recuperando esta perspectiva es cómo se ha planteado la presente investigación a partir de la teoría de lo imaginario, teoría que aborda el problema de la expresión simbólica como vocación perenne y tradicional del conocimiento humano. Así, esta exploración parte de la siguiente hipótesis: que las imágenes que conforman el tarot pueden comprenderse como símbolos organizados de acuerdo a ciertas estructuras dinámicas del imaginario humano. De modo que, sin juzgar como perjudicial la travesía histórica que llevó a este mazo de cartas de ser un juego, durante el Renacimiento, a ser la clave de los misterios de la sabiduría ancestral, en el ocultismo francés del siglo XIX, o a convertirse en el método adivinatorio más eficaz del Occidente moderno, o incluso, que sus imágenes se entiendan como la *vía regia* para el desarrollo espiritual del hombre, creemos que todas estas narraciones, que se han superpuesto a lo largo de casi seis siglos, y que en una primera impresión se presentan como divergentes y casuales, cobran

¹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 9-11.

mayor sentido cuando son reflexionadas a partir de las estructuras y los dinamismos arquetípicos de la imagen, que Gilbert Durand postuló, en un texto de 1960, *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

Ahora bien, con respecto a la interpretación y el estudio del tarot, cabe mencionar que en la actualidad, posterior a la publicación de *The Game of tarot* (1980), del filósofo analítico Michael Dummett, ha surgido un vivo interés en torno a la historia del tarot desde sus aspectos iconográficos, artísticos, culturales, psicoanalíticos, etc.; y si bien, muchas veces, estos nuevos enfoques emprenden una labor desmitificadora al despejar toda pretensión de ocultismo, desenmascarando las leyendas ancestrales que giran en torno al tarot, no podemos negar su crucial importancia en el ámbito de los estudios consagrados a este naípe. Autores como M. Dummett, Andrea Vitali, Thierry Depaulis, Michael Hurst, Helen Farley, Paul Huson, Valentin Tomberg, Enrique Eskenazi, Sallie Nichols, entre otros, ofrecen refrescantes opciones, en medio de ese tumulto de libros, dedicados a los aspectos ocultos y oraculares del tarot. Pese a este cuadro interesante de investigaciones, aún no se ha elaborado un estudio en torno al trasfondo imaginario del tarot, que ponga de relieve aquellas convergencias simbólicas, que a modo de paquetes o enjambres de imágenes, configuran un orden arquetipológico preciso, que ha posibilitado la pervivencia, la transmisión y la actualidad del tarot.

Esta investigación, que tiene como objetivo rastrear el fondo imaginario del tarot, se divide en tres capítulos, el primero se dedica a reconstruir los aspectos generales de la imaginación simbólica, dedicado, sobre todo, en los primeros apartados, a reconocer la influencia de “lo imaginario” en la fundación de lo que Durand postula como un *nuevo espíritu antropológico*. Posteriormente, se vislumbrarán las bases teóricas del método arquetipológico y las características de las estructuras del imaginario. El segundo capítulo, prosigue con una revisión sucinta de la travesía histórica de estas cartas, a partir de tres ejes temáticos: juego, magia y simbolismo. Esta tripartición del tarot se propone como un primer reconocimiento del entramado imaginario que subyace a estas prácticas, es decir, que partiendo del polo histórico y cultural, manifiesto en los usos lúdicos, mágicos y simbólicos, recorreremos un trayecto que desemboca en aquella dimensión arquetípica, que nos permitirá comprender la constancia de las estructuras figurativas que subyacen al tarot. Y, por fin, en el tercer capítulo, una vez ubicado el fondo arquetipológico, propondremos una clasificación y organización isotópica de la simbólica del tarot, motivada por las distintas estructuras localizadas a lo largo de este estudio.

CAPÍTULO I

LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA EN GILBERT DURAND

1. El nuevo espíritu antropológico o hacia una epistemología de la recurrencia

Desde hace algunas décadas el método explicativo que prevalece en las humanidades y en las ciencias sociales tiende al desconcierto a la hora de rendir cuentas sobre la coherencia de su objeto de estudio: el hombre. Esta confusión no es resultado de una falta de rigurosidad en la metodología, ni siquiera de un mal intencionado deseo de alienación, sino, por el contrario, de un desbalance conceptual en relación con aquello que está lejos de someterse al proceso de cosificación, propio del método explicativo. Ante esto, algunas voces del siglo pasado evidenciaron que la aplicación de esa inflexible metodología explicativa en las ciencias humanas, -sobre todo en la sociología, la lingüística, la psicología y la historia-, desemboca, si no por deseo, sí por mixtificación, en la parcialización del problema del hombre. Esas mismas voces reconocieron, de manera muy perspicaz,¹ que la consecuente segregación en discursos y enfoques, tiende hacia la deshumanización de la imagen del hombre, extrayendo, a modo de sangrías, su vitalidad constitutiva; y si bien, hacia finales del siglo XIX, Wilhelm Dilthey advertía ya la insuficiencia antropológica del método explicativo, cuando enunciaba que «por las

¹ Sin ninguna dificultad podemos decir que todos los integrantes del *Círculo de Eranos*, precedidos por la emblemática figura de C. G. Jung, reconocieron la ineficacia, y sobre todo, la nocividad del método explicativo en relación a lo humano. En palabras de Luis Garagalza: “La Escuela de Eranos [...] está integrada por una serie de investigadores que, sin guardar ninguna disciplina terminológica ni sistemática, presentan una indudable coherencia de fondo. A pesar de la disparidad de las parcelas del saber a las que se dedican, conservan una cierta unidad, que aspira a la superación de la dispersión e incomunicación que en la actualidad existe entre «las ciencias sociales» por medio de la reconstrucción de «la ciencia del hombre» (unitaria), basada en una antropología fundada en una arquetipología general”. Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 25.

venas del sujeto cognoscente que construyeron Locke, Hume y Kant, no circula sangre verdadera, sino el enrarecido jugo de la razón como actividad meramente intelectual»,² pareciera que muy poco se ha avanzado, al constatar el actual desconcierto en las ciencias humanas, carentes de un paradigma unificado del hombre.

En este panorama, el caso de Gilbert Durand resulta interesante, pues no sólo se adhiere al conjunto de aquellas voces que denunciaron, críticamente, la aniquilación de la imagen del hombre por parte del método explicativo de las ciencias humanas, ya que también, supo idear un proyecto de reinversión de los valores imperantes en la episteme positiva, al proponer un balance conceptual en relación al problema del hombre, a partir de lo que definió como un «nuevo espíritu antropológico». De acuerdo con Durand, esta propuesta de reinversión epistemológica se fundamenta en una paradoja, ya que el espíritu de transformación que la anima, no se define en la simple novedad conceptual que propone, sino en la recurrencia de ciertos principios, cuya perpetuidad, más que inventar una idea más o menos abstracta de lo humano, reinstaura una prístina y vital imagen del *anthropos*, resguardada en el seno del pensamiento tradicional. En otros términos, esta epistemología de la recurrencia surge como el estandarte propio de un humanismo perenne, que alienta la construcción de una «Ciencia del hombre», cuyos límites son regulados por la «Tradicición».³

Ahora bien, para esclarecer esta idea, es necesario ahondar brevemente en la discusión de trasfondo, pues, a decir de Durand, la mayoría de las ciencias humanas insisten en la aplicación de ciertos postulados que rigen la metodología de la física clásica, a saber: «la reducción de todo fenómeno a sus coordenadas cuantitativas, la unicidad del método de objetificación, el agnosticismo determinista y la lógica binaria»; la aplicación de estos postulados dentro del ámbito de la física tiene como consecuencia la visión de una mecánica totalitaria que rige el universo de las cosas; no obstante, su aplicación en el ámbito propio de lo humano, no propicia otra cosa más que la aniquilación de su objeto, a fuerza de diseminaciones y reducciones. De acuerdo con Durand, esta insistencia epistemológica ha generado un estado de malestar y de crisis en las ciencias humanas, pues al soslayar su inaplicabilidad, -y no se diga su caducidad, pues incluso las ciencias de la materia han reformado su proceder a partir de lo que Bachelard

² Citado por José Ferrater Mora, en: *Dilthey y sus temas fundamentales*. Revista Cubana de Filosofía. Vol. 1, núm. 5, pp. 4-12.

³ Tanto el fundamento de esta propuesta, como las investigaciones y análisis que de ella se deducen, pueden encontrarse en: Gilbert Durand, *Ciencia del hombre y tradición. Hacia un nuevo espíritu antropológico*. Paidós, Barcelona, 1999.

denominó el «nuevo espíritu científico»-⁴ ha logrado desvirtuar, a partir de una serie continua de desfiguraciones, la imagen simbólica del hombre, ontológica y cronológicamente anterior a toda formulación cuantitativa, objetiva, agnóstica y lógica de lo humano. Para Durand, este proceso de mixtificación es ilustrado por dos proverbios populares: el primero hace referencia a los enfoques reduccionistas de las ciencias humanas, que “se fijan en el dedo en vez de mirar la luna que el dedo señala”;⁵ mientras que el segundo, hace hincapié en las múltiples evacuaciones de sentido, a las que se ha sometido la imagen primordial del hombre y que han terminado por “tirar al bebé con el agua del baño”. Con respecto a la segunda sentencia, nos permitimos citar el siguiente fragmento, en el cual se puede constatar aquel proceso de “desagüe semántico” que ha subordinado la imagen del hombre:

En la gigantesca empresa tecnocrática de Occidente, para convertirse en el «dueño y propietario» de la naturaleza en la triunfante escalada de la epistemología de las ciencias físicas unida a un modelo único de objetificación, y en la conmoción epistémica sin precedentes que hizo vaciar el agua ineficaz de las presencias objetivas de la Edad Media y del Renacimiento, la Ciencia del Hombre, exactamente como la Teología, se vio arrastrada por este Maelström revolucionario. Y para empezar, primera e inequívoca señal de este «desagüe» semántico, a partir del siglo XVIII la noción de hombre se fragmenta al capricho de las epistemologías mecanicistas de la naciente medicina experimental, de la naciente psicología de los ideólogos, del sensualismo y del asociacionismo de la sociología balbuciente, de las primeras estadísticas y del prepositivismo reductor de *El espíritu de las Leyes*. En estado de inesperada fragmentación, la antropología aborda el desarrollo de sus propias epistemologías: ya no nos atrevemos a utilizar en todo su significado el término antropología, ni siquiera en singular, el de ciencia del hombre; se le sustituye ventajosamente por el plural ciencias del hombre, ciencias humanas, y, ¿por qué no?, ciencias sociales. Este plural, sintomático de la fragmentación del objeto, va paradójicamente acompañado de una reducción totalitaria a una única metodología, la metodología -compleja y menos sencilla de lo que parece a los ingenuos ojos del psicólogo, del sociólogo, del economista o del médico- de las ciencias de la materia.⁶

Para fortuna del hombre, este proyecto de alienación, fundamentado en la extirpación de sentido, jamás se podrá realizar, pues «la antropología, como el humanismo, no puede subsistir en el desencanto»;⁷ desencanto de los reduccionismos y de las crisis epistemológicas, de ahí que

⁴ Esta propuesta parte de los nuevos modelos y conceptos construidos por la física moderna, que supusieron una revolución epistemológica en relación con los postulados de la física clásica. Para Bachelard el espíritu científico se sustenta en la rectificación del saber, en la conciencia de la historia de sus conceptos y sus modelos, que están lejos de agotarse como claros y diáfanos. Véase, Gaston Bachelard, *El nuevo espíritu científico*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

⁵ G. Durand. *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. *Op. cit.*, p. 12.

⁶ G. Durand. *Similitud hermética y ciencia del hombre*, en: *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, Siruela, Madrid, 2011, pp. 288-289.

⁷ Un desencanto que corre paralelo al desarrollo tecnológico: desencanto a la Iglesia, que durante siglos sirvió de resguardo a la conciencia mítica en Occidente; desencanto del progresismo burgués; y por último, desencanto de las utopías colectivistas del socialismo. Véase G. Durand, *El nuevo espíritu antropológico o el retorno de Hermes*, en: *Ciencia del Hombre y tradición*. *Op. cit.*, p. 261.

Durand oponga al programa de cosificación de las ciencias humanas, (que se resume en una pedagogía de la mixtificación y desmitologización), la imagen simbólica y tradicional del hombre. Es por mediación del *homo symbolicus* que Durand propone el balance conceptual del «nuevo espíritu antropológico»; espíritu que tiene la ventaja de redescubrir, a la luz de la transdisciplinariedad entre la psicología de las profundidades, la antropología simbólica, la etología, la arqueología y la historia de las religiones, «que el *anthropos* -el *homo sapiens* de la zoología- no ha evolucionado desde su aparición en la tierra»,⁸ y fundarse así en una tradición antropológica, recuperada a través de una «tradición» simbólica, y sobre todo, «hermética», en el caso de Occidente.⁹ De acuerdo con el autor, las disciplinas que despuntan por proceder, más allá de los reduccionismos del positivismo, recuperan de manera subrepticia el viejo principio hermético de la Similitud, que dicta los postulados gnoseológicos del nuevo espíritu antropológico. Veremos a continuación, que dichos postulados se contraponen, punto por punto, a los principios metodológicos de la cuantificación, la objetivación causal, el agnosticismo, y el binarismo lógico del *tertium non datur*. Las características de estos nuevos, y al mismo tiempo, tradicionales postulados, son las siguientes:

- *No metricidad*: Este postulado hace hincapié en los aspectos morfológicos y cualitativos de los fenómenos, considerando como secundarios, los rasgos cuantitativos y estadísticos de los mismos. De este modo, la relación entre dos fenómenos no se fundamenta en una equivalencia de cantidad, sino, más bien, en una similitud intrínseca, que los relaciona morfológicamente.
- *No causalidad objetiva*: Dicho postulado se contrapone al encadenamiento lineal de los fenómenos, determinados según una causalidad objetiva. Esta perspectiva causal, que encuentra su mayor formulación en el ámbito de la historia, niega cualquier objetivación que no sea la del principio *post hoc ergo propter hoc*. Sin embargo, lo que Durand descubre, a partir de las disciplinas del nuevo espíritu antropológico, es que existen

⁸ G. Durand, *El nuevo espíritu antropológico o el retorno de Hermes*, en: *Ciencia del Hombre y tradición. Ibid.*, p. 16.

⁹ En su conferencia, *Similitud hermética y ciencia del hombre*, Durand propone la tesis de que uno de los factores más importantes que determinan la actual crisis de las ciencias humanas, es el abandono del principio hermético de similitud y de semejanza, o *hermética ratio*. En páginas posteriores abordaremos las condiciones de este abandono, así como las características que perfilan dicho principio. Véase, G. Durand, *Ciencia del Hombre y tradición. Ibid.*, p. 261.

objetificaciones múltiples que se constituyen a partir de temporalidades diversas. De ahí, que este postulado sea el de la intimidad temporal, en el que cada fenómeno está circunscrito a un destino propio, que es posible recuperar por homología. De esta manera, dos fenómenos separados cronológicamente, pueden ser contemporáneos u homólogos por la mediación de un destino del que participan sincrónicamente.

- *No agnosticismo*: Frente al utilitarismo de las ciencias humanas, indiferente a los fines del espíritu humano, este postulado se erige como una respuesta a esta alienación. El principio de Similitud, que se niega a separar al objeto del sujeto, propone que todo conocimiento es constitutivo de un sujeto, en la medida en que el conocimiento es *gnosis*, es decir, intuición intelectual del objeto. La *gnosis* no es conocimiento de las causas, sino del sentido del fenómeno en sí, de la virtud constitutiva de las cosas.

- *No dualismo*: A decir de Durand, este postulado es «la verdadera estructura del arquetipo de Hermes», pues supone la acción de los postulados anteriores, en la medida en que constituye el *tertium datum* que cohesiona, conservando, los contrarios. Este postulado, no excluye la contradicción de los elementos, pues logra integrarlos sin negar la ambivalencia misma que los fundamenta. Esta relación es posible, debido al tercer elemento que se erige sobre la contradicción entre dos elementos incompatibles. El *tertium datum* es el principio de semejanza que cohesiona las contradicciones desde una interioridad esencial.

Así, a partir de estos postulados, para la epistemología hermética todo conocimiento se da por mediación de esta similitud entre cualidades y sincronías en los fenómenos; fenómenos, que nunca son completamente externos y ajenos al hombre, pues toda relación de conocimiento, compromete la existencia de éste último. Para dar testimonio de estos postulados, Durand menciona el ejemplo metodológico de algunos pensadores de la cultura germana, -a la que considera, “conservatorio privilegiado de la tradición hermética”-, como lo son: Wilhelm Dilthey, Max Scheler, Oswald Spengler, Ernst Cassirer y Max Weber, todos ellos, a decir de Durand, herederos del proceder metodológico de aquella figura emblemática del hermetismo, que es, Paracelso. Estos autores conforman, de acuerdo con Durand, las bases de una ruptura epistemológica que se deslinda de los postulados del positivismo, para fundar los principios de

las *Ciencias del espíritu*, a partir de la formulación de ciertos conceptos que bogan por una comprensión íntegra de esa sustancia viva que es el hombre. De este modo, no es accidental que nociones como las de contemporaneidad, morfología, homología histórica, forma simbólica, *verstehen*, *erlebnis*, etc., pongan de relieve el pluralismo cultural de los pueblos, así como los diversos procesos o estrategias de objetificación de lo real, en contra de los totalitarismos etnocentristas, las hipostasis de la Historia, y el reduccionismo objetivo de los fenómenos.

Ahora bien, de acuerdo con Durand, estos postulados, que recurren al auxilio de la imagen del hombre, so pena de alienación, son tributarios de la figura de Hermes, paradigma mitológico de las epistemologías contemporáneas del hombre;¹⁰ es esto lo que reiteran los estudios del *Círculo de Eranos*, en los que esta figura mitológica surge como la imagen reguladora y rectora de las hermenéuticas instaurativas del siglo XX:

Bajo los auspicios de la figura de Hermes se desarrolla una *Weltanschauung* (concepción del mundo) que sirve, a lo largo de la historia, de *compensación* a los excesos de la «conciencia colectiva» tan dada en Occidente a trascender los «límites», las necesidades irremediables que definen al *homo sapiens*. Este pensamiento hermético se caracteriza por su *visión confusora* (coimplicadora) de los contrarios, en virtud de la cual desaparece la ruptura o separación dualista entre hombre y cosmos, entre cuerpo y alma, entre lo sagrado y lo profano, etc. En dicha concepción del mundo los pares de opuestos aparecen interpenetrados, vinculados por una similitud interna que los cohesiona.¹¹

A decir de Durand, etnología, etología, psicología de las profundidades, arqueología, simbología y ciencia del imaginario, son algunas de las disciplinas, que por distintos flancos y aproximaciones, conforman un esbozo de aquella imagen primordial del hombre, en la que «los mismos deseos, las mismas estructuras afectivas, las mismas imágenes, se repiten en el espacio y en el tiempo desde el principio de la humanidad».¹² Ante esto, cabe advertir que, si bien Durand apuesta por la rehabilitación de la imagen tradicional del hombre, esta elección no debe

¹⁰ En *Similitud hermética y ciencia del hombre*, Durand dedica algunas páginas a las múltiples y recurrentes emergencias del hermetismo en Occidente, «corriente bimilenaria que no se ha interrumpido nunca» y encuentra que son cinco los momentos que ponen de relieve los tres grandes temas mitológicos de Hermes: el poder de lo pequeño, el de mediador, y por último, el de psicólogo. El primer momento cronológico hace referencia al mito egipcio y griego de Thot-Hermes; el segundo se remite al periodo helenístico, en el cual surgen los textos que hoy conforman el *Corpus Hermeticum*; el tercer hermetismo surge, como emanando de la Edad Media (en Hildegard von Bingen y Nicolas Flamel), en personajes como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Paracelso, Jakob Böhme, etc.; la cuarta emergencia, surge en pleno Siglo de las Luces de manera ocultada, en pensadores como Karl von Eckartshausen, Martínez de Pasqually, o en algunos militantes del *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán, como Schelling y Goethe. Por último, el quinto hermetismo es justo el que resurge en este nuevo espíritu antropológico, de mediados del siglo XX. Véase, G. Durand, *Ciencia del hombre y tradición*, *Ibid.*, p. 261.

¹¹ L. Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, *Op. cit.*, p. 37.

¹² G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente. Prefacio a una antehistoria de una antifilosofía*; en: *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.*, p. 128.

confundirse por el simple anhelo a un pasado antropológico, en el sentido de que este ideal sólo sea recuperable históricamente; al contrario, se refiere a la reactualización de lo perdurable en el hombre, de aquellas estructuras recurrentes que delimitan y esclarecen una *posible* naturaleza humana. Estas estructuras sincrónicas, presentes diacrónicamente en todo momento, se desarrollan de manera desenvuelta en las sociedades tradicionales, en cuyo seno, la imagen del hombre es elaborada “instintivamente”, fruto de un «conocimiento espontáneo»:

No es que se trate de una fácil vuelta a «la Naturaleza» -en el estilo de Rousseau o incluso de Bergson- puramente «biológica» del hombre. Porque no hay hombres «puramente biológicos», por la singularización misma de la especie zoológica. La «espontaneidad» de la que se trata es una espontaneidad humana, es decir, «cultural», -que pertenece a lo que Jung describió en la compleja noción de «Inconsciente colectivo»- más que natural.¹³

De ahí que esta imagen sólo sea recuperable por los rastreos sincrónicos de su emergencia, perdurable frente al devenir histórico, e inextirpable, incluso frente a las mixtificaciones del positivismo. Para Durand, la imagen del hombre tradicional se define por el simbolismo y no por la historicidad, ya que este carácter simbólico plantea al hombre perenne como posibilidad siempre recuperable; además, es esta *posibilidad antropológica*, la que refieren disciplinas como la etología, la psicología de las profundidades y la historia de las religiones, que apuntan su atención -“no ya al dedo, sino a la luna que señala”- justo en el punto donde coinciden ciencia del hombre y tradición:

Digamos simplemente que el descubrimiento y el estudio de «componentes innatos específicos» constituidos en el animal y en el hombre por el acoplamiento de «automatismos endógenos» y «elementos desencadenantes» desmixtifican para siempre el libertarismo surgido del existencialismo y hacen que la naturaleza no sea ya un «paradigma perdido». [...] se debe dar prioridad en el estudio antropológico a los «comportamientos innatos específicos» del primer gran primate carnívoro que es el *Homo sapiens*: culturas e historias no son sino «derivaciones», [...] que vienen a embellecer los determinismos complejos y necesarios de la especie.¹⁴

Como veremos más adelante, la empresa de *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario* se adjunta a estas aproximaciones que bogan por la posibilidad de un paradigma antropológico, a partir del rastreo de aquellos «comportamientos representativos del hombre», revelados por los trayectos del imaginario humano; sin embargo, no nos detendremos por el momento en esta cuestión y sólo resaltaremos aquí la convergencia entre tradición y antropología

¹³ G. Durand, *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, Op. cit., p. 129.

¹⁴ G. Durand, *Ciencia histórica y mitología tradicional*; en: *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico* Op. cit., p. 94.

del imaginario. A este respecto, Durand refiere, que los positivismos, ignorantes de los recientes descubrimientos antropológicos, se erigen sobre la mistificación del hombre tradicional, ya que a través de subsecuentes mutilaciones y desfiguraciones a este símbolo vivo, es como logran levantar el gran ídolo petrificado de las ciencias humanas.¹⁵

Ante esto, podemos decir, que, la indiferencia de las ciencias humanas con respecto a los postulados del nuevo espíritu antropológico, así como el desentendimiento de estas ciencias frente a las constancias antropológicas del pensamiento tradicional, conllevan a negar la posibilidad de la naturaleza humana; por el contrario, la Ciencia del hombre se constituye como una afirmación de esa posibilidad perpetua que es el hombre. De ahí que el autor asevere que la imagen del hombre tradicional es anti-histórica, pues su sentido no está circunscrito a las fluctuaciones del devenir; e incluso anti-filosófica, pues las características que definen a dicho símbolo, sólo son recuperables en su sincronismo, es decir, más allá de las deformaciones y disecciones conceptuales del Occidente filosófico. Son estas emergencias del hombre tradicional en Occidente, las que examinaremos a continuación; no obstante antes de exponerlas es importante repetir que esta figura perenne y recurrente, es la imagen que vuelven a reencontrar las metodologías contemporáneas, que reniegan de todo sometimiento antropológico que sujete al hombre a los formalismos conceptuales de los discursos de moda: lo lingüístico, lo psicológico, lo histórico, lo económico, etc.¹⁶

De acuerdo con Durand las características sincrónicas que constituyen el ser del hombre tradicional permiten recuperar el sentido simbólico de éste, corrompido por la visión conceptual del *cogito*, imperante aún en las ciencias humanas. La intención del autor es demostrar que en la cultura occidental ha logrado pervivir, a fuerza de ocultamientos y desfiguraciones, el

¹⁵ Esta es la tesis central de *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*: “en la que el sentido de la imagen del hombre -es decir: lo que hace que la imagen del hombre sea un símbolo, que proviene de un significado vivido- precisamente sólo se recupera si se la repara de las «metamorfosis», es decir, de las derivaciones que ambicionaron «forzar» el sentido simbólico para sustituirle la disección no vivida de los conceptos, de las definiciones claras y distintas, de las largas concatenaciones de la razón”. G. Durand, *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos, Op. cit.*, p. 127.

¹⁶ Estos reduccionismos son propios, según Elémire Zolla, de la cultura de la crítica en la modernidad; cultura que se caracteriza por renegar de cualquier límite que la condicione. Para Zolla, los sinónimos conceptuales del Nombre de esta cultura son los de: Reforma, Evolución, Progreso, la Marcha de los tiempos, Nuevo siglo, Siglo de las luces, Desarrollo del espíritu, superación, dialéctica, *aggiornamento* (puesta al día): “Pero la serie de sinónimos puede y debe ampliarse para evitar el tedio de quien sea llamado a la adoración del Nombre. Basta con que la palabra exprese una negación: el rechazo del criterio de discriminación entre el bien y el mal y la renuncia a precisar una causa final, todo ha de ser un fluir, una persecución que no sabe con certeza adónde va a parar, una carrera en la noche; el bien es correr, el mal es detenerse, y el mal mayor es saber a dónde se va y por qué.” E. Zolla, *Qué es la tradición*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 22.

pensamiento tradicional, sin embargo su intención no es la de recapitular diacrónicamente una historia de la anti-filosofía que se contraponga punto por punto a las grandes catástrofes históricas que erosionaron la imagen simbólica del hombre, sino, más bien, configurar una especie de *anti-historia de la anti-filosofía*, que tenga como objetivo rastrear las estructuras tradicionales que, de forma subrepticia, prevalecen ante la mitología progresista de Occidente, ya que «lo propio de la tradición es ignorar los mitos progresistas del “progreso” técnico considerado como salto hacia delante de la historia».¹⁷ De modo que no se trata de oponer frente a la mitología del progreso, otra mitología de tipo reaccionaria, pues esto supondría sucumbir al poder del mito de la historia. La labor antropológica del autor se basa en recuperar la imagen del hombre tradicional en aquellos «centros de antítesis que no obedecen necesariamente a la disciplina de la historia», pues por mucho que las desfiguraciones de las ciencias humanas se hayan alejado de una imagen unitaria del hombre, esto no implica su desaparición, ya que «la cultura occidental nunca perdió completamente la nostalgia de la figura tradicional del hombre. [Pues] de haberlo hecho, de no haber conservadores de la figura del hombre en contra de todas las presiones de la historia, la cultura occidental su hubiese volatilizado por la total ausencia de sujeto humano de referencia».¹⁸ Para Durand la referencia a una tradición antropológica es indispensable en toda cultura, y, siguiendo a Guénon en este punto, menciona: «ninguna empresa humana -cultura o civilización- puede aparecer y mantenerse sin un mínimo de referencia a la problemática fundamental que conforma la figura del hombre».¹⁹

De ahí que Occidente no sea la excepción, pues la imagen del hombre tradicional logró ocultarse en los momentos más críticos, (en la época de los iluminismos científicistas del XVIII y el XIX), sobreviviendo en los sectarismos, en el ocultismo, en el pensamiento marginal como el hermetismo, la magia, la alquimia, la astrología y ¡el tarot! Así, de acuerdo con Durand: «la figura tradicional del hombre debe leerse a través de esta ocultación, y la primera tarea del hermeneuta antropológico debe pasar por el estudio de todos los despreciados por el pensamiento occidental oficial, aquel que triunfa en la universidad».²⁰ De esta manera es por mediación de ese fondo estructural, perenne, simbólico y tradicional, que se pueden descubrir las trabes

¹⁷ G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*. En: *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, Op. cit., p. 141.

¹⁸ G. Durand, *Op. cit.*, p. 139.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

antropológicas que sustenta la imagen del hombre en Occidente. Ahora bien, este fondo lo constituyen seis características, que son las siguientes:

1.- *La unidad de lo creado*: De acuerdo con el autor el hombre tradicional se funda en la no distinción entre el *yo* y el *no-yo*. Aquí, las categorías irreductibles de sujeto y objeto, tan caras e indispensables a la epistemología moderna, carecen de validez para el “pensamiento salvaje” de las sociedades tradicionales; en éstas opera lo que Durand llama *el principio de unidad de la creación*, que consiste en la relación íntima entre el ser del hombre y el ser del mundo, (que al final de cuentas son uno mismo), pues en la medida en que se da esta relación, que en todos los casos es el gran imperativo del ser, el hombre tradicional encuentra su lugar en la morada del cosmos.²¹ El ser entendido así, es compromiso. Esta idea es el fundamento de las correspondencias entre el microcosmos, que es el hombre, y el macrocosmos, que es el universo, en donde la existencia del primero es una *inserción fascinada* a las realidades del segundo, de ahí que en el Occidente tradicional se hable del hombre como *antropocosmos*; así, los animales, los minerales, las plantas, los astros, y los seres invisibles, se reconocen como entidades que en su correspondencia estructuran el ser del hombre tradicional. Bajo esta perspectiva se entiende cómo para este pensamiento, las signaturas del mundo conforman, al mismo tiempo, las signaturas del hombre.

2.- *La unidad del conocimiento*: Este aspecto reside en que, frente a la conciencia desgarrada del mundo, propia de la episteme moderna, el modelo de conocimiento para el hombre tradicional es la unidad de la creación. Así, en el primer caso, el conocimiento, o mejor dicho la pluralidad de conocimientos son una acumulación masiva de datos sobre los hechos del mundo, incompatibles entre sí, e ineficaces en ofrecer una visión coherente de la totalidad. Por su parte en el segundo caso, el conocimiento, uno solo, a partir del modelo de la unidad de lo creado, consiste en poner en acción las correspondencias de

²¹ En un intento de concordar esta investigación con su trabajo de 1960, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Durand menciona que el *cogito* cartesiano, cuyo dualismo irreductible lo define, pertenece al régimen de las *estructuras esquizomorfas de la imagen*, mientras que la imagen del hombre tradicional, configurada a partir de la participación con el mundo, respondería más al tipo de *estructuras místicas de la imagen*. Véase, G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*. En: *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos, Op. cit.*, pp. 142,143.

dicho orden, atravesar las apariencias del mundo objetivo con la intención de extraer las esencias veladas, que en última instancia actualizan y corroboran la unitariedad y la intimidad relacional del mundo.

3.- *La unidad del Todo como modelo de unificación del yo fragmentado*: Pese a que en el pensamiento tradicional el ser del mundo se reconoce como unidad, el hombre no es ajeno a la intuición de la diversidad de su *yo*. El *yo* del hombre tradicional se sabe disperso, fragmentado y saturado, al contrario del *cogito* cartesiano, unidad abstracta y vacía. Sin embargo, ante esta diversidad de su *yo*, similar a la diversidad aparente del mundo, las tradiciones reconocen un principio regulativo, que corresponde al corazón, según el Islam. Este principio es una emanación de lo divino en el hombre, es un Ángel de la guarda, -es el Espíritu Santo que habita en el corazón del hombre-, y es de acuerdo a este principio de unicidad, como se debe ordenar, no sólo la aparente diversidad del mundo, sino también la diversidad impuesta al *yo* del hombre.

4.- *Pluralidad cualitativa del Espacio y el Tiempo*: Mientras que para el filósofo moderno los conceptos de Espacio y Tiempo son entendidos como *formas a priori de la sensibilidad*, (aunadas a la categoría fundamental de causalidad), para la ontología tradicional, por su parte, estos conceptos carecen de efectividad real sino se les circunscribe en un marco de vitalidad. Así, frente a los aspectos cuantitativos que la ciencia extrae del mundo, el conocimiento tradicional reconoce que Tiempo y Espacio sólo valen por el sentido que conducen; se admite entonces el valor cualitativo de éstos, y los acontecimientos del mundo, al despojarse de todo carácter fenoménico y circunstancial, se asoman como secretos de una verdad más profunda. El Espacio de la extensión euclidiana da paso al Espacio de las correspondencias, de las simpatías y antipatías que regulan las afinidades commensurables. La extensión es entendida aquí como centros, o granos de sentido y de *orientación*, cuya atracción y repulsión, permiten, por ejemplo, la relación simultánea entre dos lugares. Los grandes centros del espacio: este, oeste, norte, sur, arriba, abajo, detrás, adelante, cenit, nadir, constituyen los valores que condicionan el sentido de los acontecimientos. Por su parte, el Tiempo es entendido aquí en tanto *capas de duración*, moviéndose de acuerdo a regiones, reintegrables todas a un mismo momento, (en un mismo instante el tiempo del hombre cohabita con el tiempo

del ave, de la piedra, o de la estrella). Para Durand, esta «concepción simbólica del tiempo permite a la vez la reintegración del pasado, y la adivinación o profecía del futuro».²² El retorno al origen, la capacidad de remontarse a los hechos pasados no es ninguna anomalía en este sistema de pensamiento, como tampoco lo es, la facultad de la videncia, de poder transmutar los signos del presente en verdaderos símbolos del futuro. Son estos principios los que sustentan la eficacia de todos los sistemas adivinatorios, tanto naturales (hidromancia, piromancia, keraunoscopia, quiromancia, etc.), en donde las signaturas de la naturaleza se asemejan a un gran libro augural, como artificiales (*I Ching*, tarot, etc.), en donde un sistema simbólico creado por el hombre invoca las fuerzas que construyen el tiempo presente, portador de todos los tiempos.²³

5.- *El estado de apaciguamiento como principio de la Gnosis*: Este aspecto vuelve a lo ya mencionado en relación con la unidad vacua del *cogito* frente al mundo objetivo, cuyo conocimiento es fragmentario e irreconciliable. Bajo esta rúbrica, la única reacción posible del hombre moderno frente al desgarramiento del mundo, es concebirse como la medida de éste, sometiendo las fuerzas de la naturaleza, y considerarse a sí mismo, amo y señor del universo; este movimiento *desesperado*, que pretende forzar un equilibrio, tiene como consecuencia resultados catastróficos. Por su parte, en el hombre tradicional permanece un ánimo sosegado que lo entrega al orden del mundo; sin embargo, esto no implica que su existencia conlleve una pasividad total, ¡al contrario!, el hombre tradicional debe sopesar un itinerario existencial que le exige un compromiso vital ante la unidad del mundo, en la cual debe encontrar el lugar que le corresponde.

6.- *El carácter mítico de la vida del Cosmos y del Hombre*: De acuerdo con Durand, los accesos al Ser se han enrarecido y extrañado para la *persona* occidental. La historia de la filosofía no es otra cosa más que el drama de este extrañamiento. Los mitos del hombre occidental «son los del rechazo de las donaciones del ser, de la separación radical con la trascendencia. Como si la posesión de la tierra, bien por el labrador Caín, bien por el Ladrón del fuego, conllevara la pérdida de la esperanza trascendente. Para el filósofo, la

²² G. Durand, *Op. cit.*, p. 153.

²³ Esta visión del pasado es el papel de la anamnesis mítica de la oralidad homérica en la Grecia arcaica, cuya tutelar era Mnemosine; por su parte, la visión de las cosas futuras correspondía a los oráculos, cuya tutela recaía en el dios Apolo. Véase, Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Tecnos, Madrid, 2010.

vida es, como poco, un exilio».²⁴ Al contrario, para el hombre tradicional la vida en el mundo es un *éxodo*, que sin llegar a negar las peripecias de la existencia, signos de la Caída del hombre, es consciente del camino que dirige hacia la reconciliación. La existencia es un castigo, pero también una promesa, en tanto que otorga una pauta a la redención. Esta redención es posible porque las puertas del Ser son asequibles, resultado de una alianza entre Dios (o los dioses) y el hombre. El drama de la existencia humana en la tierra consiste en reencontrar aquellos vínculos que unen la totalidad de la creación: Hombre-Naturaleza-Dios.

Una vez esclarecidas estas características que han puesto de relieve el rostro simbólico del hombre tradicional, que se yergue paralelo al ídolo de las ciencias humanas, Durand comenta:

De modo que hemos enfrentado dos concepciones de hombre, dos series paralelas y antagonistas en las que se, por una parte, el esfuerzo del hombre por dominar, con el riesgo de perder su sustancia, el caos del mundo, y por la otra el esfuerzo del hombre, en cuanto a dignidad, por sobrevivir a la derelicción, al aplastamiento, a la soledad y a la muerte. Por un lado la figura poética y profética del hombre; por el otro la deformación, e incluso la desfiguración de esta estatura en beneficio de las creaciones del género humano, las máquinas.²⁵

En la medida en que la cultura occidental fue alejándose de sus raíces espirituales, a través de aquellas desfiguraciones sobre la imagen del hombre tradicional, que conllevaron a ese extrañamiento frente a la Naturaleza del mundo y de Dios, -extrañamiento que se fundamenta en el vaciamiento de sentido y en el desconocimiento de los límites del hombre-, se posibilitó el surgimiento de la máquina «ese ídolo fundamental de nuestra civilización». No obstante, lo que Durand descubre ante la resurgencia del hombre tradicional en los enfoques vanguardistas de las ciencias del hombre (psicología de la profundidades, historia de las religiones, etnología, etc.) es que esta tradición reencontrada revela que «más grave que la muerte de Dios -que al menos dejaba justificarse al asesino- es la ignorancia de los dioses»,²⁶ pues reconoce que el saber tradicional, -cuya más grande formulación sapiencial es expresada en los mitos-, conforma los límites que resguardan y aseguran el sentido simbólico de la imagen del hombre. Estos límites, ausentes, por negación, en las ciencias descentradas, advierten su recurrencia por ese “retorno de

²⁴ G. Durand. *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*. En: *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, Op. cit., p. 156.

²⁵ G. Durand, *Ibid.*, p. 258.

²⁶ G. Durand, *Ciencia del hombre y tradición. Hacia un nuevo espíritu antropológico*, Op. cit., p. 12.

los dioses”, anunciado por los estudios de la mitología, la psicología profunda, y la historia de las religiones; dicho retorno, a decir de Durand, reclama el advenimiento de un humanismo capaz de «tomar en serio, y no como simple metáfora poética, esta recurrencia [...], tomar la palabra a las gestas y los nombres divinos».²⁷

En otros términos, la propuesta del nuevo espíritu antropológico, del cual Durand es vicario, implica una «conversión del antropólogo», ya que «todo amago de remitificación, todo contacto -incluso el más distante- con el universo de los arquetipos y los dioses esboza *ipso facto* una tonificante desmixtificación».²⁸ Así, a la labor mixtificadora de las ciencias humanas, las antípodas de la antropología proponen la remitificación del mundo del hombre, es decir, el reconocimiento de los límites que ubican y dimensionan la imagen simbólica del *anthropos*, centrada entre los límites de lo divino y la Naturaleza: «conoce primero a los dioses, conoce tu universo cósmico y cultural, y te conocerás a ti mismo».²⁹ Este reconocimiento mitológico de los límites principia y anuncia la Ciencia del hombre, en la que el individuo: «experimentándose a sí mismo como el muro contra el que tropieza, [...] descubre a lo que no tiene acceso, pero de donde procede lo que le sitúa y lo que le detiene».³⁰ Bajo esta perspectiva, que se afirma en la recuperación de los principios de la conciencia mítica y tradicional, el paradigma de la unidad de la conciencia moderna, afianzado por el proceso del pensamiento racional: “*cogito, ergo sum*”, resulta inadmisibles, pues tal concepción, fundada en la evacuación de sentido, degenera en antropologías tales como las de *L’homme machine* de La Mettrie; por otro lado, como hemos visto, la ciencia del hombre rechaza todo reduccionismo étnico, que tienda a privilegiar ciertos modelos histórico-sociales por encima de la pluralidad cultural, e incluso, previene de aquellos humanismos soberbios que se erigen sobre lo puramente «angélico» en el hombre, «que sólo acepta reconocerse en los éxitos del ordenador o de las planificaciones», menoscabando los aspectos caóticos y groseros de la conducta humana; de manera inversa, con respecto a lo anterior, Durand registra que «el humanismo antropológico, por el contrario, reconoce

²⁷ G. Durand, *Ibid.*, p. 13.

²⁸ G. Durand, *El nuevo espíritu antropológico o el retorno de Hermes*. En: *Ciencia del hombre y tradición. Hacia un nuevo espíritu antropológico*, *Op. cit.*, p. 267.

²⁹ G. Durand, *Hermetica ratio y ciencia del hombre*. En: *Ciencia del hombre y tradición. Hacia un nuevo espíritu antropológico*, *Op. cit.*, p. 258.

³⁰ *Ibid.*, p. 272.

modestamente que ¡nada de lo inframundano que hay en mí me es ajeno! Ni siquiera el carnívoro depredador que es nuestra segunda naturaleza». ³¹

Uno de los puntos a destacar, en relación con las características del pensamiento tradicional, (acorde con la psicología arquetipal de Jung), reside en que el *yo* del hombre se sabe y se intuye disperso, y no encuentra su unidad, sino a partir de los modelos que le ofrecen la naturaleza y lo divino. La interdependencia de estas tres dimensiones en el hombre es lo que Raimon Panikkar ha definido con el término de «cosmoteándrico», ³² término que recupera las intuiciones tradicionales del microcosmos antropológico frente al macrocosmos universal. Sin embargo, ya hemos referido que esta recuperación de lo perenne antropológico, no absuelve al hombre de los pesares de la existencia; ya Elémire Zolla advierte que el reconocimiento y establecimiento de límites dentro de las sociedades tradicionales sólo consiste en: «garantizar una referencia, un criterio salvífico, un límite que, si alguna vez hubiera de traspasarlo, sepa traspasarse. Ya es mucho, como bien saben quienes viven sin un centro; es un don divino, aunque no la panacea; no es un jubileo que liquida la deuda contraída al nacer». ³³ A estas palabras del pensador tradicionalista, se adjunta, de manera complementaria, lo que Durand piensa en relación a las fronteras fundadas por el “retorno de los dioses”:

Es precisamente por los dioses por donde es preciso comenzar, modestamente, la búsqueda, por donde hay que «recomenzar» el conocimiento del hombre y de su universo, ese cosmos, universo ordenado a los deseos humanos. [...] El «paradigma perdido» se puede reencontrar en la humildad de esta naturaleza humana que, en primer lugar, plantea sus límites, se plantea como límite, es decir, comienza por los dioses. Si el núcleo de una epistemología del nuevo espíritu antropológico es el «pensamiento» salvaje y el espíritu anterior a todas las domesticaciones, es porque el campo que cubre no es otro que el panteón de las necesidades irremediables que definen proyectivamente (es decir, definen el proyecto) al *Homo Sapiens* en sus dimensiones eternas (o cuasi-eternas). ³⁴

Esta primacía de la conciencia mítica, que describe la cita anterior, prefigura el panorama del nuevo humanismo, sobre el cual se viene a insertar la teoría del mito de Durand, que propone a las «figuras míticas» como el horizonte del pensamiento significativo del hombre. ³⁵ Por razones obvias de espacio no abordaremos aquí los aspectos teóricos de la mitocrítica y el mitoanálisis,

³¹ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos, Barcelona, 1993, p. 24.

³² Véase, Raimon Pannikar, *La intuición cosmoteándrica: Las tres dimensiones de la realidad*. Trotta, Madrid, 1999.

³³ E. Zolla, *Qué es la Tradición*, *Op. cit.*, p. 26.

³⁴ G. Durand, *El nuevo espíritu antropológico o el retorno de Hermes*, *Op. cit.*, p. 268.

³⁵ A grandes rasgos, es esta la idea rectora de su obra: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. *Op. cit.*

sin embargo es importante mencionar el carácter medular de estos trabajos, que se fundan en la exploración del basamento mítico que sirve de sostén a las obras culturales del hombre. Este tipo de análisis cultural se fundamenta en la idea de que el discurso mítico sobrepasa cualquier determinación lingüística, ya que el contenido semántico del mito está más allá del lenguaje mismo que lo traduce; para esta teoría, el mito es presemiótico, su articulación simbólica, es anterior a la traducción lingüística. En otras palabras, el mito es metalenguaje. De ahí que Durand afirme que «todo mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista, fundamental para cualquier discurso, es decir, para cualquier desarrollo de sentido».³⁶ Este carácter privilegiado del discurso mítico, reconoce a su vez, los procesos de integración explicativa del mito, «paradigmas últimos de situaciones que ninguna razón dialéctica puede explicar»; metalenguaje que pone en juego los aspectos antagónicos de la vida del hombre, en el que vida y muerte, amor y odio, tragedia y esperanza, naturaleza herbívora y naturaleza carnívora, se resuelven en una confrontación teogónica, en ese dinamismo estructural que es el mito. Con respecto a este punto, Durand menciona:

El mito, diseminación diacrónica de secuencias dramáticas y de símbolos, sistema último, asintótico, de integración de los antagonismos, constituye el último discurso, y este último discurso expresa en definitiva «la guerra de los dioses». [...] La «guerra de los dioses» viene siempre anunciada en el *Homo sapiens* por el insoslayable antagonismo entre Marte y Venus, Apolo y Dionisos, incluso Caín y Abel; entre lo que otros nombraron principio de placer y principio de realidad. Pero tan pronto tenemos una teogonía, se constituye con el poder de lo que es último en nosotros, los elementos simbólicos extremos más allá de los cuales ya no podemos decir nada y que, por comodidad, llamamos «los dioses»: «dioses» y «guerra de dioses», que son nuestro límite de hombres y de todo humanismo. Pero que, por ende, son el campo último de la antropología.³⁷

El mito en tanto modelo de figuración última es repertorio de las aspiraciones a-históricas del *homo symbolicus*. Los dioses representan la proyección epifánica de los límites que circunscriben al hombre, «especie de tipos ideales, de proyecciones últimas así como biogénesis originales que delimitan el *ethos* humano. Límites animales, pero también culturales, [...] que no pueden ser transgredidos sin alienación».³⁸ De esta manera, límites de la ciencia, pero sobre todo, límites del hombre, parecen ser los principales motivos de la epistemología de la recurrencia, que

³⁶ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra. Op. cit.*, p. 29.

³⁷ G. Durand, *Ibid.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 264. Como veremos más adelante, es en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario, Op. cit.*, en la que Durand postula que toda diacronía mítica es una elaboración de las estructuras sintéticas o diseminatorias del imaginario, encargadas de disponer en un hilo narrativo los símbolos y arquetipos, sincrónicos e irreductibles, de la experiencia imaginante.

previene de «todo lo que hay de peligroso, lo que corroe y envenena la vida en nuestra manera de hacer ciencia».³⁹ Y, si como hemos visto, el nuevo espíritu antropológico exhorta a la conversión del antropólogo, Durand menciona, que todo antropólogo comprometido debe prestar triple juramento a Hermes:

[...] primero, que el hombre es una constante y que sólo se pueden predecir correctamente las resurgencias; luego, que el hombre es la ambigüedad paradigmática, la multiplicidad antagonista; y finalmente, que el hombre es el modelo primordial, -la imagen misma de Hermes- para quien todo el universo que utiliza no es más que un espejo, es decir, un símbolo y a veces un signo. Triple juramento que fundamenta precisamente el arte y la ciencia del antropólogo en la recurrencia, en el antagonismo.⁴⁰

Por último, antes de cerrar este apartado, que ha permitido comprender el viraje metodológico de las ciencias antropológicas contemporáneas, que de manera interdisciplinaria, erigen los principios de una Ciencia del hombre, y que, al mismo tiempo, reconocen, que dicho viraje coincide con la revaloración del mito y el pensamiento tradicional, nos queda mencionar, para dar entrada al siguiente apartado, que la reflexión de *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*, coincide puntualmente con los fundamentos de esta epistemología de la recurrencia o Ciencia del hombre, ya que los postulados del Principio de similitud, tan caros a las vanguardias antropológicas, pueden ser perfectamente rastreados en las características del método arquetipológico que diseña la teoría de lo imaginario; también podemos añadir que, así como la imagen tradicional del hombre antecede a toda disección conceptual, el símbolo, el sentido figurado, el verbo, y en general, la imaginación, anteceden ontológicamente al signo, al sentido propio, al sustantivo, y en última instancia, a la razón.

³⁹ Frase de F. Nietzsche, citada por Durand, en *Ciencia del hombre y tradición*, *Op. cit.*, p. 15. Aquí también es menester escuchar la advertencia de Gabriel Marcel cuando enuncia: “Hoy día, el deber primero y quizá único del filósofo es defender al hombre contra sí mismo: defender al hombre contra esa extraordinaria tentación hacia la inhumanidad a que tantos seres humanos han cedido casi sin darse cuenta de ello”. Citado por Thomas Merton, en *Incursiones en lo indecible*. Rota Tiva, Madrid, 1975.

⁴⁰ G. Durand. *Similitud hermética y ciencia del hombre*, *Op. cit.* p. 318.

2. La imaginación como reformadora de la experiencia

Pese a que en muchas de sus obras Durand exponga los principios de su revolucionaria noción de imaginación, es en *Las estructuras antropológicas del imaginario* donde se puede encontrar la más “exhaustiva” definición. A lo largo de su trabajo, Durand enriquecerá y contrastará esta primera definición de imaginación, llevando hasta las últimas consecuencias las aplicaciones teóricas y prácticas de las estructuras del imaginario. No obstante, nuestra exploración se centrará en las investigaciones que surgen entre las décadas de 1960 y 1970, en las que destacan, sobre todo, los estudios del método arquetipológico o estructuralismo figurativo, así como las primeras aportaciones que inauguraron la participación de Durand dentro del *Círculo de Eranos*, conferencias en las que, como revisamos anteriormente, propone y desarrolla los lineamientos de un nuevo espíritu antropológico; de modo que sólo de manera aislada nos referiremos a sus trabajos más recientes, enfocados a desarrollar una sociología de las profundidades o mitodología.⁴¹ Sentado así, el contenido de este apartado se propone puntualizar las premisas básicas que forjan la primera noción de imaginario, inscrita en el estudio introductorio y en los subsiguientes capítulos de las *EAI*,⁴² (haciendo referencia a obras posteriores, cuando así lo requiera la exposición), con el fin de destacar los rasgos teóricos que constituyen el método arquetipológico, -método que aplicaremos a la clasificación de las imágenes del tarot-.

* * *

Como se ha venido insinuando, esta magna obra, considerada como un clásico de la antropología francesa, es indispensable para adentrarse en los problemas fundamentales de la teoría de lo imaginario, -teoría que se extiende a lo largo de medio siglo de intensa reflexión-. En principio, esta obra representa una apología a la imaginación, en la medida en que pretende saldar cuentas con todas aquellas disciplinas que se aprestaron a la tarea de marginar la función psicológica de la imaginación, así como a denigrar, ontológicamente, los productos de ésta: las imágenes.⁴³ Las

⁴¹ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades: introducción a la mitodología*. Biblos, Buenos Aires, 2003.

⁴² De aquí en adelante hemos de reducir por la sigla: *EAI*, el título de *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

⁴³ Esta labor apologética que descubre los barbarismos de la razón para con la imaginación se encuentra elaborada de distinta manera en *La imaginación simbólica*, en el apartado: *La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivismo*, en la cual se exponen los desarrollos de los tres momentos de la iconoclastia occidental; pedagogía que desde siglos atrás impone al sentido figurado del símbolo, que es conocimiento indirecto, teofánico y comprensivo,

primeras líneas del estudio introductorio, (un estudio que a nuestro parecer, constituye un tratado en sí mismo), se dedican a señalar y a desmontar los andamiajes de aquellos saberes en los que la imaginación es sinónimo de: infancia, mentira, ignorancia, pereza, fantasía ingenua, primitivismo, etc. Así, después de pasar revista a las teorías psicológicas del asociacionismo y la Denkpsicología, y de las filosofías de Henri Bergson, Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, entre otros, concluye que la definición clásica de imaginación encubre una perspectiva de fondo, que tiende a privilegiar los procedimientos racionales del pensamiento, así como la elaboración abstracta y conceptual del conocimiento. Estas teorías, de acuerdo con Durand, se restringen a concebir a la imaginación como una facultad de semi-representación, donde las imágenes se resuelven en burdas copias del objeto, «a medio camino entre la solidez de la sensación y la pureza de la idea». La imaginación sólo es tolerada en tanto proceso secundario de la conciencia humana (asociacionismo), a veces afianzada a la memoria y los recuerdos (Bergson), y otras veces a representaciones vacuas, que carentes de esencia, resultan ser sombras pálidas de los objetos (Sartre). No conforme, están aquellas teorías que aspiran a la pureza de la idea, forjada en una conciencia meramente formal, donde el pensamiento, libre totalmente de imágenes, (Denkpsicología y Husserl), se distingue del remanente psicológico de la conciencia.

Todas estas posturas, más preocupadas por justificar los procesos del pensamiento abstracto-conceptual, no supieron abarcar el problema de la imaginación desde las determinaciones propias de esta facultad, y ni siquiera el esfuerzo fenomenológico de Jean-Paul Sartre,⁴⁴ desde una psicología descriptiva, que ignoró el gran museo imaginario de la humanidad, (constituido, en primera instancia, por las artes y las religiones del mundo), supo dar cabida efectiva a tal problema. Ante este panorama, Durand reconoce que la obra de Gaston Bachelard, constituye una magnífica excepción en esta corriente de ideas, pues fue la única propuesta en dignarse a traspasar los umbrales del imaginario, y «seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes»,⁴⁵ sin la intención de reducir el impulso originario de los símbolos a referencias y datos extrínsecos a la creación poética misma.

Otro aspecto que define a estas teorías, aparte del hecho de ser abiertamente intelectualistas, es tomar como punto de partida un supuesto teórico que tiende a confundir la

a) el sentido propio del signo, directo y conceptual, b) el dogmatismo eclesiástico, y c) la explicación causal. G. Durand. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, Buenos Aires, 1987.

⁴⁴ En sus obras: *La imaginación y Lo imaginario*.

⁴⁵ G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, *Op. cit.*, p. 29.

imagen con el signo lingüístico. Para Durand esta confusión resulta extremadamente problemática, pues dicho supuesto antepone dos concepciones lingüísticas que desvirtúan todo análisis posible de la imagen. Este par de concepciones hacen referencia a la arbitrariedad del significante en relación con el significado, y al desarrollo lineal del significante. Ante esto, con respecto a la primera concepción, Durand postula que la imagen nunca es arbitraria, sino intrínsecamente motivada, desde un dinamismo que organiza y pacta una homogeneidad, o nexo natural, entre el significado y el significante; y si bien, no es original del autor esta idea, pues ya se encuentra implícita en pensadores como Cassirer, Jung, Bachelard y Piaget, sí es meritorio el hecho de haberla aclarado, y a partir de ahí, haber constituido una teoría de lo imaginario, cuya base es la imagen simbólica. Como veremos más adelante esta reinversión de la imagen en símbolo, y no ya como imagen-signo, incide directamente en la definición clásica de imaginación, pues de ser considerada como una simple facultad fotostática de los objetos, se convierte ahora en dinamismo reformador de la experiencia, en el que las imágenes simbólicas anteceden ontológica y cronológicamente al signo. Así, las imágenes que se plasman en el sueño, la poesía y la religión, anteceden a los signos lingüísticos, pues la imagen simbólica se ubica en el plano originario de la expresión, en el que las representaciones, más que ser semiológicamente significativas (valga la redundancia), son afectivas en alto grado. Ahora bien, la consecuencia inmediata que se deriva de la comprensión de la imagen como símbolo, incurre en la segunda concepción, que hace referencia a la linealidad del significante, pues los símbolos no emergen en una sola dimensión, sometida a una secuencialidad que se resuelve en el encadenamiento causal de la explicación; al contrario de esto, Durand encuentra que los símbolos son multidimensionales, motivados por categorías masivas, que acumulan o agrupan las imágenes a partir de múltiples variables, posibles de ser rastreadas por un método comprensivo del símbolo.

A continuación Durand procede a la exposición de aquellos autores que tuvieron la prudente intuición de encuadrar los diversos símbolos de acuerdo a ciertos temas, y descubre que estas pretensiones de clasificación simbólica se pueden dividir en dos: la primera, que otorga mayor importancia a la adaptación objetiva del hombre al entorno, y la segunda, que privilegia los aspectos asimiladores del sujeto. De este modo, el autor considera, que en el rango de la adaptación, entran las investigaciones de Mircea Eliade, que encuentran en el universo cosmológico (teofanías astrales, telúricas, acuáticas, ctónicas, etc.) el eje de su clasificación. Dentro de esta clase también se encuentran los trabajos de Bachelard, que a través de una física

elemental de los cuatro elementos pretende encontrar las categorías inspiradoras de la imaginación poética. A su vez, en el ámbito de la sociología, entran las investigaciones de André Piganiol y George Dumézil, en donde el primero sujeta la clasificación a motivaciones históricas a partir de dos claves sociológicas: los pueblos sedentarios labriegos, cuyo culto a la fertilidad telúrica, femenina y maternal, determina un tipo específico de segregación simbólica, mientras que, en la segunda clave, encuadra a los pueblos nómadas pastorales, que rinden culto a un solo dios, paternal, acompañado de la adoración al fuego macho y al cielo, determinando así un complejo simbólico alterno; por su parte Dumézil señala que las representaciones míticas y lingüísticas están determinadas por una tripartición funcional de carácter social, a saber: la casta sacerdotal, la casta guerrera y la casta productora. Por último, dentro de este marco de adaptación objetiva, está la tentativa evolucionista de Jean Przyluski que intenta unificar cronológicamente las fabulaciones ancestrales del matriarcado, a través de un movimiento progresivo que remata en el culto monoteísta del dios patriarcal, privilegiando así, un sistema simbólico en detrimento de otro. En relación con estas propuestas que someten la organización simbólica a las adaptaciones del hombre frente a las exigencias del medio exterior, Durand menciona:

Todas esas clasificaciones pecan por un positivismo objetivo que intenta motivar los símbolos únicamente con ayuda de datos extrínsecos a la conciencia imaginante; en el fondo están obsesionados por una explicación utilitaria de la semántica imaginaria. Fenómenos astrales y meteorológicos, “elementos” de una física grosera de primera instancia, funciones sociales, instituciones de etnias diferentes, fases históricas y presiones de la historia, todas esas explicaciones que, en rigor, pueden legitimar tal o cual adaptación de la conducta, de la percepción y de las técnicas, no dan cuenta de esa potencia fundamental de los símbolos que es ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los periodos de la historia.⁴⁶

Estas explicaciones se limitan a señalar sólo una parte del trayecto que implica la génesis simbólica, de ahí que Durand vuelque su mirada sobre aquellas perspectivas cuyo centro motivacional reside en la asimilación subjetiva: la teoría psicoanalítica de Freud y la psicología de las profundidades de Jung. La interpretación del psicoanálisis freudiano propone que todo símbolo no es más que un esfuerzo fallido, una desfiguración, por expresar un deseo primario. Esta idea, que sustenta que el símbolo es intrínsecamente motivado por el *principio del placer* y que en su constitución opera la censura, es una idea que Durand rechaza del psicoanálisis freudiano, pues para el pensador francés, «el simbolismo, en su riqueza, supera considerablemente el delgado sector de lo reprimido y no se reduce a los objetos que la censura

⁴⁶ G. Durand, *Ibid.*, p. 41.

convierte en tabú [...], [ya que] existe todo un simbolismo independiente de la represión».⁴⁷ Sin embargo, su rechazo no es total con respecto a la teoría freudiana, de la que rescata la tesis de la evolución psicosexual de la libido a partir del eje oral y genital, que, como se anotará más adelante, proporciona elementos importantes en la teoría de lo imaginario. Por su parte, con respecto al pensamiento de Jung, pese a que podría reconocerse una gran influencia del pensador suizo sobre la obra de Durand, en ésta no faltan las divergencias teóricas para con el psicólogo de las profundidades, y en la *Introducción* menciona su desacuerdo con el postulado de las metamorfosis de la libido, que vincula los contenidos de la psique individual a motivaciones ancestrales de la humanidad: los arquetipos. La idea de herencia ancestral como simiente del inconsciente colectivo es descartada por Durand, pues aunque el autor reconoce la universalidad del pensamiento simbólico a partir del planteamiento arquetipal, no admite que esta unidad quede establecida por la idea de una herencia psíquica.

Así, para Durand, las propuestas que sujetan la motivación simbólica al psiquismo y que cargan las tintas en el conflicto resultante entre las pulsiones y su represión, no hacen sino concebir a la imaginación como “la gran timadora” (sobre todo en Freud). Ante esto, él propone una concepción donde la imaginación es la gran reveladora, en tanto enlace que transforma, recargando de sentido, las copias pragmáticas del exterior, pues: «las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan».⁴⁸ La imaginación se concibe, entonces, como esa facultad que logra conciliar las pulsiones subjetivas con las presiones del medio social y natural; de modo que todas aquellas propuestas que, de acuerdo con Durand, privilegian un ámbito por encima de otro, pecan de estrechez metafísica: «Unas queriendo reducir el proceso motivador a un sistema de elementos exteriores a la conciencia y exclusivos de las pulsiones; las otras, ateniéndose exclusivamente a pulsiones, o, lo que es peor, al mecanismo reductor de la censura y a su producto: la represión».⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, p.42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹ *Ibid.*, p.43.

2.1. La noción de trayecto antropológico

Para salir de la interminable querrela entre culturalistas y psicólogos, (polémica incesante que no acalla ni siquiera ante la agonía y el desfallecimiento del *anthropos*), que pretenden explicar y organizar el simbolismo a partir de un causalismo explicativo, Durand opta por el posicionamiento de una perspectiva antropológica que se atreva a cruzar, sin privilegiar, ambas perspectivas, con el fin de conciliarlas en pos y beneficio del *anthropos*. Este posicionamiento es lo que Durand ha llamado el *trayecto antropológico*, que se refiere a ese «incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social»⁵⁰ Esta posición, menciona el autor, libera la investigación de toda pretensión de anterioridad ontológica, proponiendo una *génesis recíproca* en la formación del símbolo. De esta manera, ya no se apela a una explicación lineal de la imagen, sino, más bien, a una comprensión de lo imaginario de tipo reversible, en el cual, toda representación simbólica surge a partir de un doble movimiento, que modela al símbolo desde las asimilaciones que las pulsiones prescriben, y a su vez, desde las intimaciones del exterior a las cuales el sujeto debe acomodarse. Por ejemplo, en el nivel tecnológico de la imagen, todo gesto pulsional y fisiológico, en tanto movimiento tendente, se prolonga al exterior, reclamando una materia, al mismo tiempo que las condiciones del medio que imponen la materia, conminan una actitud específica del sujeto frente a estas condiciones. «Podría decirse, -aclara Durand-, que todo gesto llama a su materia y busca su herramienta, y que toda materia extraída, es decir, abstraída del entorno cósmico, que cualquier utensilio o cualquier herramienta es el vestigio de un gesto perimido».⁵¹ Así, toda imagen simbólica más que nacer de un conflicto segregador entre lo interno con lo externo, o viceversa, se genera del común acuerdo entre ambas partes, siendo indistinto, por la reversibilidad misma del trayecto, partir de lo cultural o de lo psicológico para el estudio de las motivaciones clasificatorias del simbolismo.

Una vez que Durand ha postulado el carácter axial del imaginario a través de la noción de trayecto antropológico,⁵² y haber apuntado que los símbolos figuran en el centro mismo de la representación, el estudio se somete a la exhausta labor de coordinar una metodología que logre

⁵⁰ *Ibid.*, p.43.

⁵¹ *Ibid.*, p.44.

⁵² Noción que sin duda es una de las más grandes aportaciones de Durand a las ciencias del hombre, y a nuestro parecer, vital en la comprensión de la cuestión antropológica. Véase, Martín Buber, *¿Qué es el hombre?*, FCE, México, 1967.

abastecer y ordenar el conglomerado simbólico que integra el museo imaginario de la humanidad. Este método, encargado de ubicar los distintos centros motivacionales en torno a los cuales los símbolos se ordenan, demanda, como hemos visto, una perspectiva no lineal o aglutinante. De ahí que Durand recurra al método de convergencia, método que permite distinguir, más que líneas discursivas, grandes constelaciones de símbolos que se adhieren a partir de un principio homológico; este principio, ¡de tantas resonancias herméticas!, permite el reconocimiento morfológico entre imágenes, en el cual, un símbolo puede homologarse a otro, sin importar el dominio de pensamiento en el que se encuentre; p.ej., la luna menguante -dominio cosmológico- es homóloga al óbito humano -dominio antropológico-.⁵³ La equivalencia morfológica entre imágenes permite reconocer que éstas se condensan y agrupan a partir de núcleos arquetípicos, o en otras palabras, revela que existen ciertas constelaciones simbólicas que suponen variaciones morfológicas en torno a ciertos temas arquetípicos específicos; de este modo, la cuestión estriba en diseñar una arquetipología que localice las distintas estructuras que orientan las representaciones del imaginario humano,⁵⁴ tomando en cuenta los conjuntos o *enjambres* de símbolos, que se agrupan a manera de colectividades, por medio de anastomosis, simbiosis, isomorfismos, coalescencias, contaminaciones, y sobre todo, de isotopismos, todos ellos, versiones del principio hermético de homología.

Sin embargo, Durand percibe una dificultad en el planteamiento arquetipológico, debido a que toda exposición demanda un principio a partir del cual se deduce un sistema teórico. La dificultad estriba en que este procedimiento deductivo es incompatible con el problema de los símbolos, pues todo simbolismo es renuente a un desarrollo lineal que trate de explicar sus causas; ante esta paradoja, el autor admite la necesidad de lidiar con un punto de partida estratégico, que prevenga de privilegiar ontológicamente un término sobre otro, y que elija, metodológicamente, un “principio” de exposición. Así, el punto de partida adoptado, es el trayecto que va de las pulsiones del sujeto a las intimaciones del medio, es decir, aquel que parte de la fisiología y el psiquismo, y desemboca en lo cultural. De acuerdo con Durand, empezar la exposición desde este punto del trayecto resulta más simple que partir de los complejos

⁵³ Durand ligará este principio de homología en el ensayo *Similitud hermética y ciencia del hombre*, *Op. cit.*, al principio hermético de semejanza, que permite descubrir equivalencias morfológicas, (y que lo diferencia de la analogía, que busca sólo equivalencias funcionales).

⁵⁴ Este procedimiento que ubica las imágenes en constelaciones nucleares es también una de las aportaciones más decisivas de la teoría de Durand, pues apuntala lo que posteriormente se conformará como una lógica de lo imaginario. Ver el inciso titulado *Lo alógico de lo imaginario*, en G. Durand, *Lo imaginario*, Del Bronce, Barcelona, 2000, pp. 99-102.

culturales, ya que en el psiquismo nato del infante están latentes, a manera de estructuras mentales bosquejadas (Lévi-Strauss), los imperativos biopsíquicos disponibles en cualquier ser de la especie *homo sapiens*, o sea, «el fondo universal infinitamente más rico que aquel de que dispone cada sociedad particular».⁵⁵ Es sobre este ser en potencia,⁵⁶ en el cual no han incurrido las determinaciones y complicaciones del medio, que el estudio pretende rastrear las motivaciones biológicas o los grandes ejes de lo que Durand llama, siguiendo a Bachelard, las «metáforas axiomáticas»; a este respecto, es importante mencionar que el *cogito*, bajo esta perspectiva estratégica, sólo tiene eficacia si es entendido como método de acción mental, en tanto principio metodológico de explicación, y no como modelo hipostasiado, constitutivo de lo real.⁵⁷

Una vez sentado el punto de arranque, la cuestión que surge es saber en qué campo del psiquismo humano se han de hallar los núcleos organizadores del imaginario. Para esto, Durand reconoce que Bachelard tuvo la intuición de acentuar su investigación poética sobre los cuatro elementos en el dinamismo de las metáforas, es decir, en el adjetivo que sugieren estas imágenes, (Agua: agua clara, agua turbia, etc.; Tierra: gleba, arena, piedra, etc.; Fuego: calor, intensidad, luz, etc.; Aire: brisa, ventisca, soplo, etc.), pues esta fuerza constitutiva es la que determina el sentido de las imágenes, más que la marca sustantiva del elemento. Ante esto, Durand propone que la fuerza inherente a la imagen, es el punto dinámico que permite encontrar aquellas «metáforas axiomáticas» imperantes en el psiquismo y la fisiología. Este postulado advierte que toda imagen responde a una fuerza que la cualifica, y es el psicólogo Charles Baudouin, bajo el

⁵⁵ G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁶ En *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Durand vuelve a retomar el problema de las fluctuaciones que supone el trayecto antropológico, del siguiente modo: “La naturaleza «animal» y la cultura singular no son separables para el «gran cerebro humano» [...] Cuando Lévi-Strauss demuestra magistralmente que los hombres «siempre han pensado igual de bien», rechazando así el etnocentrismo y todos sus colonialismos, se puede inducir de ello -y parece ser que el gran antropólogo no se ha atrevido a dar este paso- que hay una naturaleza biológica del *Homo sapiens* en modo alguna vacía, sino llena de potencialidades, y que estas potencialidades se aplican en actualizaciones múltiples. Son estas actualizaciones -las culturas- las que constituyen las señas privilegiadas y específicas del hombre, pero no son en modo alguno su causa, el «factor dominante» de sus representaciones. En definitiva, «el trayecto antropológico» enuncia una paradoja: existe ciertamente una naturaleza humana, pero es potencial, sólo existe en hueco y sólo se actualiza a través de una cultura singular“. G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, *Op. cit.* p. 27.

⁵⁷ Sin embargo, no hay que dejar de señalar la rigurosidad del planteamiento de Durand, que al reconocer esta irreductibilidad del símbolo, que se niega a la traducción semiológica del discurso descriptivo, y por la cual se ha planeado metodológicamente un comienzo y un final, que vaya de lo psicofisiológico y derive en lo cultural, se atreva en el apartado titulado *Del esquema rítmico al mito del progreso*, a invertir el asunto, y comprobar la eficacia del trayecto antropológico, e iniciar en lo cultural para desembocar en lo gestual. Véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*

enfoque del psicoanálisis, que concuerda con esta perspectiva cuando enuncia «que esas realidades dinámicas son las categorías del pensamiento».⁵⁸

La búsqueda de estas fuerzas o realidades dinámicas, que servirán como criterio de clasificación simbólica, direccionan la investigación hacia las teorías soviéticas de los *gestos dominantes*, teorías que estudian los ejes fisiológicos y psicológicos más primarios del animal humano. La teoría reflexológica revela que en el infante están dispuestos «los más primitivos conjuntos sensoriomotores que constituyen los sistemas de acomodación más originales en la ontogénesis y a los cuales [...] debería referirse toda representación de baja tensión en los procesos de asimilación constitutivos del simbolismo».⁵⁹ Estos reflejos fisiológicos de carácter dominante, son tres, a saber:

- *Dominante de posición*: Se refiere al reflejo de verticalidad en el cuerpo erguido, ligado íntimamente con la visión y el control manual.
- *Dominante de nutrición*: Se localiza pediátricamente en los reflejos de succión labial que se accionan a partir del apetito.
- *Dominante sexual*: Se activa plenamente en una edad avanzada en el animal humano (adolescencia), y se refiere a los reflejos de acoplamiento, dirigidos por ciclos temporales, así como por movimientos rítmicos que rigen la acción copulativa. Sin embargo, Durand comenta, siguiendo a Freud en su tesis del desplazamiento genético de la libido, que dichos reflejos pueden localizarse previamente en los ritmos de succión, entendidos como preejercicios rítmicos del coito.

Es en el plano de lo pre-reflexivo⁶⁰ donde Durand encuentra las fuerzas asimiladoras del símbolo, y que permiten conjeturar, en el campo de la psicofisiología, que «todo el cuerpo colabora en la constitución de la imagen».⁶¹ De este modo, al tender un puente entre la representación simbólica y la motricidad del cuerpo, se hace posible rastrear el recorrido del gesto fisiológico en las representaciones; y tal como dirá Durand, en una obra posterior: «el

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹ *Ibid.*, p.51.

⁶⁰ Denominación prestada de Husserl. Véase G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, *Op cit.*, p. 20.

⁶¹ G. Durand, *Las Estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 53.

primer lenguaje, el verbo, es expresión corporal». ⁶² El trayecto de este lenguaje verbal, referido a las fuerzas motrices del cuerpo, se distribuye en esquemas perceptivos, que se traducen en acciones y representaciones figurativas que permiten el ensamble óptimo entre el cuerpo y el entorno. Este ensamblaje esquemático, señala el autor, debe ser regulado minuciosamente por el entorno cultural, ya que éste tiene como finalidad propiciar una pedagogía adecuada que permita el despliegue “natural” de cada reflejo dominante. Toda sociedad sana debe procurar la conveniencia íntegra entre ambas partes, pues de acuerdo con el estudio: «Muy lejos de ser una censura y una represión las que motiven la imagen y den su vigor al símbolo, por el contrario, parecería que es un acuerdo entre las pulsiones reflejas del sujeto y su medio, que arraigan, de una manera tan imperativa, las grandes imágenes en la representación, y las lastran de una felicidad suficiente para perpetuarlas». ⁶³

Siguiendo por esta ruta del trayecto, Durand concuerda con las investigaciones del arqueólogo André Leroi-Gourhan a propósito de la clasificación de las tecnologías arcaicas del hombre paleolítico, pues, aunque en primera instancia, el tecnólogo se incline por una organización material, pronto descubre la preeminencia de las fuerzas corporales que de trasfondo operan detrás de cada herramienta. Así, al suponer que por debajo de la materia existe una herramienta que la manipula, se llega también a la idea de que preexiste a la herramienta misma una fuerza que le impele; lo anterior se resume en la siguiente fórmula: fuerza+herramienta+materia. De modo que cada gesto dominante demanda un tipo de materia, la cual manipula a través de técnicas específicas, acordes a su dinamismo propio. Los utensilios se revelan, entonces, como redes de gestos y tendencias; p. ej., en la lanza, el gesto perimido es la dominante postural, que exige el dominio visual y manual del arma, evocando, a su vez, las tendencias de penetración y de percusión, aunado también a las técnicas de aguzamiento, a través de la manipulación de las materias pétreas y vegetales. No obstante, es preciso señalar, para evitar cualquier confusión, que Durand no limita el alcance de tal fórmula a la dimensión del *homo faber*, pues su teoría logra abarcar la totalidad de las representaciones simbólicas del imaginario, en el que perdura «una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas». ⁶⁴

⁶² G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, *Op. cit.*, p. 20.

⁶³ G. Durand, *Las Estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ *Ibid.*, p.54.

Lo que pone de relieve esta perspectiva es que todo símbolo supone un complejo de tendencias y redes gestuales, y en una estupenda cita, que nos permitimos extraer, Durand devela, al fin, el meollo de su metodología:

Como los objetos simbólicos, mucho más que los utensilios, nunca son puros sino constituyen redes donde varias dominantes pueden entrelazarse, el árbol, por ejemplo, [...] puede ser tanto símbolo del ciclo estacional como de la ascensión vertical; la serpiente está sobredeterminada por el engullimiento, el *uroboros*, y los temas resurreccionales de la renovación, del renacimiento; el oro es, al mismo tiempo, color celeste y solar, pero también quintaesencia oculta, tesoro de la intimidad. [...] Esta complejidad en la base, esta complicación del objeto simbólico, justifica nuestro método, que es partir de los grandes gestos reflexológicos para desenredar las redes y los nudos constitutivos por las fijaciones y las proyecciones sobre los objetos del entorno.⁶⁵

De este modo, la ruta metódica que inicia en la intimidad de los gestos dominantes, y que encuentra en el entorno tecnológico la prolongación cultural de éstos, establece un recorrido de sobredeterminaciones precisas, que permite reconstruir la elaboración de las representaciones simbólicas en el seno del trayecto antropológico. De ahí que a las determinaciones tecnológicas de los gestos se le superpongan esquemas afectivo-parentales, y posteriormente, determinados sistemas sociológicos, que operan como el extremo objetivo del trayecto.

Así, es la dominante postural la que preside las fuerzas de ascenso y distinción, movimiento que demanda las materias de tipo luminoso, y que motivan a desarrollar técnicas de separación y purificación, a partir de las cuales forja utensilios como la espada (cortante y separadora), la lanza o la flecha (que se elevan dirigiéndose hacia un punto claramente definido). Con respecto al esquema afectivo, le corresponde la figura paterna que, junto a los atributos psicológicos que le acompañan, es la imagen portadora de vigor, de inteligencia calculadora y restrictiva, (e incluso represora). Además de estas características, en su proyección sociológica esta dominante se refiere a los organismos sociales del soberano, del gran pastor, del rey, el sacerdote y el guerrero, así como a las prácticas rituales de purificación.

Por su parte, a la dominante digestiva le corresponden las fuerzas descendentes que se abocan sobre las materias acuosas y telúricas, y que impelen a forjar una técnica de la contención, expresada en utensilios y artefactos como: copas, tazones, vasijas, cofres, balsas, barcos, etc.; su esquema afectivo es el de la imagen materna, cuyo signo protector, nutricio y reconfortante, se expresa en la sociedad de tipo matriarcal, en la agricultura y ritos ctónicos, así como en las organizaciones productoras.

⁶⁵ *Ibid.*, pp.56-57.

Por último, la dominante copulativa cuya fuerza es activada por los ciclos y los ritmos de la libido sexual, encuentra sus prolongaciones en el contexto tecnológico de la rueda y sus muy variadas aplicaciones, así como en las técnicas rítmicas del pulido y el molido. En el ámbito social se prolonga en las concepciones calendáricas del tiempo astrobiológico, (estacionales y estelares), en los mitos del eterno retorno y en los rituales de paso.

Al mismo tiempo, sobre esta tripartición entre convergencias reflexológicas, tecnológicas, parentales y sociológicas, Durand añade una bipartición fundamental que envuelve a las anteriores a partir de dos regímenes de la imagen: *el régimen diurno* y *el régimen nocturno*. Al primer régimen se adjunta la dominante postural y sus respectivas sobredeterminaciones, mientras que en el segundo se encuentran las complicaciones simbólicas de las dominantes nutricia y copulativa; así, en conjunto, estos dos regímenes conforman los grandes centros donde convergen las constelaciones simbólicas, en tanto que operan como los dos pilares arquitectónicos de las estructuras antropológicas del imaginario.

2.2. El aparato simbólico

Después de haber especificado las pautas de la metodología, el estudio introductorio dedica algunas páginas a esclarecer el vocabulario del aparato simbólico.⁶⁶ De forma acorde con el principio metodológico, los conceptos que componen tal aparato parten de la fisiología y el psiquismo, de ahí que Durand establezca como primera determinación del gesto corporal al esquema. El esquema, de acuerdo con el autor, es el «presentificador» puro de la acción, del verbo sin las determinaciones del sustantivo,⁶⁷ que posibilita el acuerdo entre lo puramente inconsciente de la motricidad (plano no reflexivo), y las representaciones. El esquema es la «generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye su facticidad y la no sustantividad

⁶⁶ Esta es una formulación con la que Durand designa la primera dimensión del símbolo, de tres en total -dimensión mecánica, dimensión genética y dimensión dinámica o mitológica-, que rescata a partir de un balance conceptual de muchos años de investigación. Como constataremos, el aparato simbólico está constituido por las nociones en torno al símbolo, y que en su organización y funcionamiento definen un aparato simbólico, muy al estilo del aparato psíquico del freudismo. Véase, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Op. cit.*, p. 19.

⁶⁷ “[...] el esquema [...], el más inmediato para la representación figurativa, que se deduce directamente –mediante las conexiones, reflejas en el «gran cerebro» humano- en el inconsciente reflejo del cuerpo vivo. Los esquemas son el capital referencial de todos los gestos posibles de la especie Homo sapiens” G. Durand, *Ibid.*, p. 19.

del imaginario».⁶⁸ Ahora bien, con respecto al siguiente eslabón del aparato, que sobredetermina la acción del esquema, Durand propone la intervención sustantiva del arquetipo, pues éste constituye el primer compromiso con las coacciones del entorno. Para Durand, el arquetipo es el punto de unión entre la fijación biológica del gesto-esquema con la idea, pues la idea se caracteriza por estar condicionada por las fluctuaciones del entorno cultural; esto, cabe advertir, no significa que el arquetipo esté sometido completamente a las ambivalencias del medio, sino más bien, a que el arquetipo es “la zona matriarcal de la idea”, pues funciona como mediador del esquematismo a partir de la conformación de ciertas imágenes cardinales que tienden a la universalidad; universalidad que se sustenta en la fidelidad verbal que el arquetipo mantiene con el esquema.⁶⁹ De esta manera, el arquetipo motiva, en el seno del pensamiento humano, un sinnúmero de ideas en torno a una imagen primordial; por ejemplo, el arquetipo del cielo, imagen estable y fiel al movimiento del esquema ascensional, generará un sin fin de ideas concretas y ambivalentes: ave, luminoso, diáfano, nube, estrella, avión, etc. Por último, todo arquetipo se relaciona con imágenes simbólicas, que ilustran de manera singular y concreta, (tal como ocurría con la idea), un arquetipo o varios esquemas. La característica principal del símbolo, ya sea que se presente a través del ademán físico, la palabra o la representación icónica,⁷⁰ se refiere a su ambivalencia de sentido. El símbolo no es riguroso con la uniformidad de la ruta: gesto-esquema-arquetipo, debido a que su contenido semántico está altamente comprometido con el exterior; por esta razón el símbolo puede abarcar, simultáneamente, más de un esquema; por ejemplo, el símbolo del planeta Venus, que en su faceta matutina y oriental se vincula a los aspectos diurnos de la imagen y al esquema ascensional -triumfo sobre la oscuridad, apertura y levante-, se contrapone si este mismo símbolo se refiere a su fase occidental en el atardecer, donde se adjunta al régimen nocturno y al esquema descendente, involutivo, sepulcral y decadente. Esta polivalencia semántica del simbolismo, señala Durand, es la savia misma de las imágenes, y la pérdida de esta riqueza no es otra cosa, más que el traslado del sentido figurado del símbolo, al sentido propio y unívoco de los signos, -o sea, a que Venus se considere sólo como el planeta que

⁶⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 62. De ahí que en *De la mitocrítica al mitoanálisis* mencione que: “La mímica, la danza, el gesto, -lo que Husserl llama lo «prerreflexivo»- están antes que la palabra, y con mayor motivo antes que la escritura”, *Op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ En *De la mitocrítica al mitoanálisis* Durand distingue dentro del arquetipo dos categorías: epítetas y sustantivas. Las primeras se definen por su apego a la sensibilidad perceptual, diseminando figuras verbales como: calor, frío, arriba, húmedo, seco, etc. Por su parte, las sustantivas, que están en la vía de la diferenciación perceptiva y de la distanciaci3n ex3gena, se forjan en la relaci3n con el medio objetivo, acumulando imágenes estables como: cruz, madre, centro, círculo, etc., *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ Esta distinción operatoria del símbolo es expuesta en *La imaginaci3n simb3lica*, *Op. cit.*

ocupa el segundo lugar en el sistema solar-. Ante esto, Durand advierte, que la incapacidad de todo símbolo, por sustraerse completamente a las influencias del mundo cultural y geográfico que lo permean, le hace correr el riesgo de recaer en el semiologismo de los signos.

En lo que respecta al concepto de estructura el autor la define como el «protocolo normativo de la representación imaginaria que se agrupa de acuerdo al esquema».⁷¹ A este respecto, hemos visto, que son tres las cinestesis básicas del imaginario, de modo, que son tres las estructuras del imaginario: estructuras esquizomorfas, místicas, y sintéticas, se ajustan, alineándose, respectivamente, a las cinestesis del gesto postural, digestivo, y sexual. La uniformidad de estas estructuras tiende a complicarse y diversificarse a partir de los esquemas verbales que suponen los gestos dominantes: esquemas del ascenso y la separación (diairesis) para el gesto postural; esquema del descenso y la penetración motivados por el gesto digestivo; esquema del ciclo y el progreso para el gesto sexual. Esta complicación del dinamismo imaginario se clarificará en el siguiente apartado, por ahora, sólo mencionemos el carácter sintomático de la estructura, en tanto adjunta un cúmulo de cualidades que definen un comportamiento (*ethos*) y un régimen de representaciones.

A grandes rasgos, se puede entrever, que el *trayecto antropológico* tiene como función: organizar la experiencia humana con el fin de posibilitar la integración óptima del hombre con el mundo. La ruta del trayecto que Durand eligió para comprender esta integración, que va de lo sensorio-motriz de la corporalidad a lo exógeno cultural, ha logrado revelar una concepción de la imaginación muy distinta a la visión clásica de fantasmagoría. La imaginación está en la raíz del desarrollo ontogenético del hombre, y en un plano más amplio, tiene que ver con el desarrollo filogenético de la cultura. De esta manera, ni las imágenes son ya meros ornatos prescindibles en la vida del ser humano, ni la imaginación un ocio del pensamiento correcto, sino más bien, una facultad de lo posible, función fantástica que constituye la gran matriz, por medio de la cual, la vida del *anthropos* tiene la posibilidad de perpetuarse.

⁷¹ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, *Op. cit.*, p. 65.

3. La arquetipología de lo imaginario

La teoría de lo imaginario, fiel al nuevo espíritu antropológico, admite, más allá del univocismo racional, la coexistencia de múltiples vías de representación. De acuerdo con Durand, estas vías se conforman como estrategias de sentido, cuya influencia va más allá de los determinismos psicológicos e históricos, pues su fundamento tiene como base las necesidades, físicas y espirituales, más cruciales en la vida del hombre. El esclarecimiento de estas rutas es el propósito de la reflexión que anima los dos primeros libros de las *EAI: El Régimen diurno de la imagen y El Régimen nocturno de la imagen*.

Como se ha mencionado, la investigación que propone Durand inicia, metodológicamente, con las cinestesis básicas de la fisiología humana para determinar y clasificar las convergencias simbólicas más recurrentes de lo imaginario. En este sentido, se podría decir, que el estudio arquetipológico constituye una dinámica o energética de lo imaginario, pues a través de la preeminencia ontológica del verbo, el adjetivo y el sentido figurado, la investigación rastrea y clasifica las representaciones arquetípicas más generales y universales, «lo totalmente patente, conocido, repetido en todos los mitos y poemas de la humanidad “desde la fundación del mundo” *semper et ubique*»,⁷² que determinan y configuran la sensibilidad y el *ethos* básico del hombre.

Ahora bien, los arquetipos que Durand propone para guiar su propuesta de clasificación simbólica se corresponden con cuatro imágenes muy populares dentro de la iconografía occidental: los cuatro palos del juego de tarot. Esta selección no es fortuita, pues, bastos, espadas, copas y oros, ilustran, arquetípicamente, las cinestesis básicas del hombre, en tanto concuerdan con los esquemas que dinamizan los trayectos de la imaginación. Se puede intuir entonces, la importancia que Durand otorga a esta tétrada simbólica, que marcará el paso del estudio fenomenológico y clasificatorio de la obra:

Queremos subrayar [...] la concordancia de nuestra propia clasificación simbólica con la clasificación cuaternaria de los juegos de naipes, especialmente el juego de tarot. Sin duda, es notable que este juego de naipes utilice como signo cuatro símbolos que resultan estar entre los más importantes de los arquetipos que vamos a señalar en nuestro estudio: el cetro-bastos, la espada, la copa y la rueda denario constituyen los puntos cardinales del espacio arquetipológico.⁷³

⁷² G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 18.

⁷³ G. Durand, *Ibid.*, p. 130.

Este espacio arquetipológico que Durand refiere, deducido del cuaternario del tarot, se anuncia en el índice general de la obra, cuyos dos primeros libros están dispuestos de acuerdo a los dinamismos arquetipales que sugieren estos palos: “*El cetro y la espada*”, “*El descenso y la copa*”, y “*Del denario al basto*”. En el tercer capítulo abordaremos la aplicación del método arquetipológico, y abordaremos la relevancia “cardinal” de la ordenación espacial de los arquetipos, pues dicha organización será el punto de arranque de nuestra propuesta de clasificación de las setenta y ocho cartas del tarot; por ahora, en este apartado, sólo bosquejaremos el complejo estructural que advierte la investigación fenomenológica de estos libros, para, posteriormente, rastrear el basamento imaginal sobre el cual se asienta la simbólica del tarot.

Sin más preámbulos, el primer libro inicia con el isomorfismo de un simbolismo muy peculiar: las imágenes del tiempo devastador. Es interesante, a nuestro parecer, que la obra inicie con semejante estudio, que pone de relieve las coalescencias simbólicas de *las caras del tiempo*, pues dichas “caras”, devuelven a la conciencia imaginante, facetas caóticas de terror y angustia, que le anteponen al destino inexorable de la muerte. De acuerdo con Durand, las imágenes del caos y la oscuridad tienen una existencia simbólica autónoma, pues las condiciones de emergencia de estas imágenes no están circunscritas totalmente a los dinamismos de asimilación y adaptación de la imaginación, sino más bien, a una especie de vorágine originaria, que inicia los procesos organizadores del trayecto antropológico. A este respecto, se ha corroborado que la noción de trayecto antropológico conforma una oscilación, inclusiva y coherente, encargada de ordenar y regular la experiencia del hombre, sin embargo, es obvio que esta coherencia, otorgadora de sentido, no está dada sin más, ya que requiere de una compleja manutención cultural para lograr consolidarse. De esta manera, el trayecto antropológico, eslabón evolutivo y constitutivo del *homo symbolicus*,⁷⁴ compone el frente a la neotenia que caracteriza a la especie humana, que le invalida e incapacita de establecer una relación inmediata y cerrada con su

⁷⁴ “Lo vital y lo cultural son los dos extremos discernibles y analizables del trayecto constitutivo del Homo sapiens. El sapiens es, de manera indisociable, un ser vivo, sino culto, al menos inmerso en una cultura. El animal humano, con su gran cerebro, es, por así decir, funcionalmente cultivable. Es lo que diferencia radicalmente el niño humano o el enfermo mental del mono o del perro: la sociedad –y su conciencia que es la cultura– es para el hombre una forma simbólica doblemente exigida por los caracteres sociables del animal humano, tan desprovisto de instintos de supervivencia, y por cualidades de mediatización reflexiva de su gran cerebro. Este fenómeno de la interpenetración del comportamiento natural y de los datos culturales es posible gracias al fenómeno general de la neotenia humana, es decir, que el cerebro humano, nace inmaduro e incompleto”. G. Durand. *De la mitocrítica al mitoanálisis*, *Op. cit.*, p. 26.

entorno; podría decirse que la función principal de la imaginación reside en sopesar aquella fractura de origen, aclimatando las condiciones espirituales, a partir de las cuales, la vida humana surge como posibilidad. El trayecto antropológico, en tanto sistema abierto de comportamiento, acciona en el hombre ciertas estrategias de representación, que le sobreponen a los terrores del tiempo y de la muerte, acogiénolo en horizontes vitales de sentido. Estos horizontes son justamente las estructuras del imaginario, que en su recurrencia, velan por la actualización de esa posibilidad que es el hombre. A este respecto Durand comenta, en el prefacio a la décima edición de las *EAI*, lo siguiente:

[...] existen constantes formativas e informativas absolutamente heterogéneas, irreductibles, persistentemente recurrentes a través de las “diferencias” de tiempos, de momentos históricos o existenciales, de climas culturales. Por consiguiente, hay por lo menos una naturaleza del *sapiens*, no hecha de formalidades vacías sino del hueco de deseos múltiples aunque definidos que tiene algo que decir en el diálogo patético con las necesidades objetivas, las entropías del tiempo y de la muerte.⁷⁵

Estas constantes formativas, que se resuelven en esquemas imaginarios precisos, «bañan inmensas zonas del saber y de la sensibilidad en el tiempo y el espacio». Cuando abordemos las características de las estructuras de lo imaginario se vislumbrará cómo esta “facultad de lo posible” conforma modelos etológicos que recurren al resguardo del hombre.⁷⁶ Sin embargo, antes de abordar el sentido de dichas constantes, detengámonos muy brevemente, en esos isomorfismos de las caras del tiempo, que a modo de configuraciones simbólicas del miedo y terror, marcan la pauta a las subsecuentes rehabilitaciones de lo imaginario.

3.1. Las morfologías del tiempo nefasto

De acuerdo con Durand, pese a que los traumatismos del tiempo parecieran incondicionales, no logran escapar a las figuraciones de la imaginación, que en un brillante esfuerzo de simbolización, logra dar cuenta de las fatalidades primordiales de la existencia humana. La imaginación, en este punto, es abstracción espontánea del dinamismo caótico de las impresiones del tiempo; los símbolos de *las caras del tiempo* emergen como respuestas espontáneas a esos temores originarios, que son: la angustia ante el cambio, el miedo a la oscuridad y el vértigo a la

⁷⁵ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 12.

⁷⁶ En este punto, se puede apreciar la alineación entre imaginación, mito y pensamiento tradicional, así como los puntos preliminares de una antropología filosófica.

caída. Y por más que estos símbolos se revelen de forma violenta y cruenta, la imaginación registra, a través del patetismo de estas imágenes, ciertas convergencias en los rostros funestos del tiempo. En este nivel, la imaginación del terror ante el tiempo, es ya una primera organización del devenir caótico, pues las morfologías fantásticas del tiempo infame, que primigeniamente saturan y tiñen de angustia la experiencia del mundo, son captadas a partir de tres constelaciones simbólicas, a saber: símbolos teriomorfos, símbolos nictomorfos, y símbolos catamorfos. Estas convergencias o constelaciones de imágenes activan el aparato simbólico de la imaginación, por el cual es posible rastrear aquellos esquemas que dinamizan la acción de estos símbolos del caos, además de descubrir los arquetipos fundamentales del tiempo nefasto. Por cuestiones de espacio, no es posible revisar esa fantástica paleta de isomorfismos que Durand registra, a propósito de estas tres convergencias simbólicas, de modo, que hemos optado por resumir y destacar, en la siguiente tabla, los isomorfismos que Durand analiza, y que integran los arquetipos y los símbolos más recurrentes de estos dinamismos caóticos de la temporalidad:

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES DEL TIEMPO NEFASTO

Convergencias simbólicas	Teriomorfás	Nictomorfás	Catamorfás
Esquemas imaginarios	De la animación en tres variaciones: a) Hormigueante b) Fugaz c) Devorador	De la negrura Del devenir hídrico	De la caída vertiginosa De la putrefacción
Arquetipos	La bestia El monstruo La mordedura El ruido	Las tinieblas El agua oscura La femineidad terrible El inframundo La luna mortuoria La sombra	El abismo El castigo La carne La mácula
Símbolos	La araña, la hormiga, la larva, el caballo infernal y acuático, el toro, el lobo, el león, el demonio, el ogro, el sol nefasto, etc.	El crepúsculo, la luna menguante, los ríos, la gleba, la sangre, los númenes femeninos sádicos y malignos, la ceguera, el cabello, el lazo, el confidente sombrío, etc.	La carne animal, la carne sexual, el pecado, la impureza, el vientre digestivo y sexual, la cloaca, etc.

3.2. Las estructuras esquizomorfas

Las estructuras esquizomorfas, que también podrían ser llamadas antitéticas o heroicas, pertenecen al régimen diurno de la imagen y se caracterizan por conglomerar conjuntos simbólicos que se contraponen, puntualmente, con las tres convergencias simbólicas de las caras del tiempo. El dinamismo de estas imágenes es motivado por los esquemas de la ascensión y la distinción (diairesis), prolongaciones directas del gesto dominante de la verticalidad postural. El sentido estratégico de estas representaciones simbólicas es guiado por los arquetipos taróticos del cetro y la espada, que dirigen la cruzada frente a los terrores del tiempo, a partir de un movimiento ascendente, que culmina en la negación absoluta de la muerte. Así, el esquema ascensional, figurado arquetípicamente por el cetro luminoso, se sobrepone a los símbolos de la caída y de las tinieblas, por mediación de los símbolos ascensionales y espectaculares, «ya que es la misma operación del espíritu humano la que nos lleva hacia la luz y hacia la altura».⁷⁷ Por su parte, el esquema diairético, representado por el arquetipo de la espada fulgurante, se opone a los símbolos de la bestialidad teriomorfa, a través de una simbología de la separación antitética.

A grandes rasgos, se puede entrever cómo la imaginación, por medio de la acción de estas convergencias simbólicas, «atrae al tiempo sobre el terreno donde podrá vencerlo». Un terreno luminoso habitado por caballeros valientes, héroes y dioses mitológicos que enfrentan a demonios y dragones, ritos de purificación que separan lo sutil de lo grosero, movimientos ascensionales que por medio de una escalera mística, montaña sagrada, o por el vuelo, tienen como finalidad contemplar el trono del Altísimo, y despojar al hombre de todo lo existencial (corporal, sentimental, concupiscible, etc.) conservando sólo la pureza de su alma trascendente. De acuerdo con Durand, este dinamismo, configurado por una sensibilidad dualista y polémica, es el trasfondo estructural del pensamiento lógico-racional, pues en la búsqueda exasperada por la pureza del concepto, descuella en las cumbres del pensamiento abstracto, refinamiento último del resabio existencial de las imágenes.

Antes de abordar las características de las estructuras esquizomorfas que matizan este régimen del antagonismo, es importante mencionar que estas estructuras no deben confundirse con la sintomatología de la esquizofrenia, ya que en sí, los símbolos esquizomorfos no comportan ninguna patología. Durand sólo ha optado por esta caracterización al presentir que las

⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

representaciones del esquizofrénico, en su “morbidez”, permiten distinguir las flexiones estructurales que, a un nivel de la representación “normal” o balanceada, serían más difíciles de aislar, al estar sujetas a las regulaciones de lo imaginario, que impiden cualquier desproporción entre las estructuras.⁷⁸ Una vez hecha esta acotación, puntualizaremos, brevemente, en torno a esa etología de la representación, que «reestablece por la espada y las purificaciones el reino de los pensamientos trascendentes»,⁷⁹ y que se desglosa en las siguientes estructuras:

1.- *Idealización o retroceso autístico*: Esta estructura radicaliza la distanciamiento que supone la actitud reflexiva normal con respecto a lo dado. En el esquizofrénico esto se traduce como pérdida del contacto con lo real, autismo que colorea toda percepción según una “visión monárquica”, en el que la ubicación “yo-aquí-ahora”, se difumina, para dar pie a una sensación de completa autonomía respecto de lo existencial del mundo.

2.- *Diáiretismo*: Esta estructura es consecuente con la anterior, ya que pone de relieve el aspecto segregador de la representación (*Spaltung*). Para el esquizofrénico, las representaciones aparecen como aisladas, pues al no operar la función sintética del imaginario, es incapaz de unificar su experiencia; de esta manera, se impone para él, la artificialidad por encima de lo existencial: el mundo surge como una gran maquinaria de piezas incomunicadas, e incluso, el individuo mismo no se reconoce en esta visión, que como “muro de hielo”, lo separa de todo.

3.- *Geometrismo*: A esta obsesión por la distinción le sigue una obsesión por las formas y el espacio geométrico. El esquizofrénico se reconforta en las visiones equilibradas y regulares, e incluso ajusta su comportamiento a partir de un simetrismo estricto, que reniega de las fluctuaciones temporales de la existencia. Las representaciones se reducen a sus formas básicas, (visión osteológica); los espacios amplios son privilegiados, y los objetos formales tienden al agigantamiento, e incluso las referencias espaciales se imponen por encima de las impresiones del tiempo (visión topológica).

4.- *Antítesis polémica*: Esta estructura es propia del pensamiento antagónico, y se define por la insistencia antitética en las representaciones: yo y el mundo, bien y mal, eternidad y

⁷⁸ Es este el papel regulador que Durand destaca a propósito de la función de la imaginación simbólica como factor de equilibrio psicosocial. G. Durand, *La imaginación simbólica*, *Op. cit.*, p. 128.

⁷⁹ G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 185.

tiempo, pureza e impureza, arriba y abajo, sí y no, etc. Este dualismo exacerbado es el principio que moviliza el régimen diurno de la imagen, y que puntualmente contrapone la ascensión, la luminosidad y la distinción, a la caída, las tinieblas y la confusión animal.

Una vez caracterizadas estas estructuras, se entiende aún más, cómo las estructuras del imaginario conforman una sensibilidad, que se prolonga, merced al trayecto antropológico, a distintos niveles de la representación y del *ethos* humano. Ya hemos mencionado que para Durand, las estructuras del imaginario bañan y permean las expresiones más variadas del espíritu humano: el arte, la religión, la política, la moral, la ciencia, la poesía, la arquitectura, lo psicológico, lo social, lo onírico, etc. En el siguiente cuadro se presentan de manera abreviada los isomorfismos que Durand destaca, a propósito de esta imaginación antitética; este bosquejo nos permitirá apreciar los distintos niveles de representación que abarcan dichas estructuras.

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES ANTITÉTICAS

Régimen diurno de la imagen		
Estructuras	<p>Esquizomorfás</p> <p>1.- Idealización o retroceso autístico</p> <p>2.- Diairetismo</p> <p>3.- Geometrismo</p> <p>4.- Antítesis polémica</p>	
Reflejo dominante	Dominante postural	
Esquemas verbales de lo imaginario	<i>De la distinción</i>	
	De la ascensión (subir ≠ caerse)	De la diairesis (separar ≠ mezclar)
Palo-arquetipo del tarot	El cetro	La espada
Arquetipos “epítetos”	Alto ≠ bajo	Puro ≠ mancillado Claro ≠ oscuro
Arquetipos “sustantivos”	<p>La cima ≠ el abismo</p> <p>El cielo ≠ el infierno</p> <p>El jefe ≠ el inferior</p> <p>El héroe ≠ el monstruo</p> <p>El ángel ≠ el animal</p> <p>El ala ≠ el reptil</p>	<p>La luz ≠ las tinieblas</p> <p>El aire ≠ el miasma</p> <p>El arma heroica ≠ el lazo</p> <p>El bautismo ≠ la mancha</p> <p>Lo masculino ≠ lo femenino</p>
De los símbolos a los sintemas	La escala, la escalera, el betilo, el campanario, el zigurat, el águila, la alondra, la paloma, Júpiter, etc.	El sol, el cielo, el ojo del padre, las runas, el mantra, las armas, la clausura, la circuncisión, la tonsura, etc.

3.3. Las estructuras místicas

Si el régimen diurno se define por la antítesis, el régimen nocturno se define por la antífrasis, es decir, por la inversión eufémica de las imágenes del tiempo; y ahí donde se inducía la negación, el rechazo y la lucha contra las caras del devenir, se establece ahora, la rehabilitación de la temporalidad, a través de la atracción y la intimidad con las morfologías del tiempo: la bestialidad del animal se eufemiza en aliado, las tinieblas en serenidad nocturna, y el vértigo de la caída, en descenso suave por las profundidades de la materia. Esta rehabilitación cronológica, que configura un imaginario ontológico de la inmanencia frente a la imaginación metafísica de la trascendencia (descronizadora),⁸⁰ se desdobra en dos convergencias simbólicas: las estructuras místicas y las estructuras sintéticas. A continuación abordaremos, brevemente, las características de la primera convergencia, para, posteriormente, en el siguiente apartado, esclarecer el sentido de la segunda.

Las imágenes que en su integración componen las estructuras místicas, son variaciones simbólicas de los dinamismos sugeridos por los esquemas del descenso, la penetración mullida y la profundidad. La fuerza gestual que impele a dichos esquemas corresponde con la dominante digestiva, que recarga, tiñendo de placer y seguridad, a este imaginario de la intimidad: la amenaza del tiempo, que hostigaba a la conciencia imaginante, se invierte, por antífrasis, en resguardo y reposo, pues la duración es reintegrada por las operaciones del interior. La mordedura del tiempo aniquilador, representada simbólicamente por las fauces feroces del animal, se eufemiza en engullimiento suave que conserva las sustancias en la intimidad. Para este imaginario el espacio interior es vital, pues resguarda al contenido ante las veleidades del devenir. Así, el contenedor, arquetípicamente representado por la copa del tarot, advierte la riqueza del contenido, (leche, miel, vino, oro, diamante, elixir, etc.), resultado de las transmutaciones que acaecen en lo profundo de las cavidades naturales (caverna, tierra, estómago, útero, etc.), y artificiales (copa, choza, retorta, barrica, barca, féretro, etc.). El imperturbable sosiego de la oscuridad, reforzado por la calidez de la materia y las placenteras transformaciones de la sustancia, forja una sensibilidad de añoranza a la muerte, en tanto reposo eterno y reencuentro con las quietudes prenatales, *amor fati*. Las estructuras que regulan, de acuerdo con Durand, este imaginario de la inmanencia se aproximan a la sintomatología del

⁸⁰ Véase, G. Durand, *Ibid.*, p. 207.

ixótimo y el melancólico; no obstante, para no confundir el funcionamiento de estas estructuras con una base tipológica, Durand prefiere el término místico, en tanto refiere a esa «voluntad de unión y cierto gusto por la intimidad secreta». Ahora bien, las cuatro estructuras que Durand registra son:

1.- *Redoblamiento y perseveración*: Esta estructura pone de manifiesto el proceso imaginario de la antífrasis, que invierte, negando, la negatividad de las imágenes primigenias del tiempo devastador (ligar al ligador, matar a la muerte, robar al ladrón, embaucar al embaucador, etc.). El redoblamiento del tema es la operación inicial de todo eufemismo, pues rehabilita, sin aniquilar, el sentido de las imágenes. Sin embargo, este redoblamiento se multiplica en variaciones sobre el mismo tema, que persiste en relacionar, por “similitud”,⁸¹ distintos elementos. Por ejemplo, las imágenes de la casa, el huevo, la nave, la coraza, el nido, la nuez, la alforja, el cuévano, perseveran en esa “viscosidad del tema” que es la quietud del vientre, tanto digestivo como ginecológico. Para Durand esta perseverancia, que se define por el rechazo a abandonar las imágenes familiares, es indiferente del sentido pasivo o activo de estos símbolos, pues tanto continente como contenido se confunden en este juego de encastres que reniega de todo corte o distinción entre los elementos.

2.- *Viscosidad y adhesividad*: Acorde con la actitud anterior Durand comenta que uno de los rasgos característicos del ixótimo es la extremada escasez de disociaciones en sus representaciones; no conforme, a esto añade la fobia a la separación, como rasgo propio del epiléptico, en el que todo se confunde y aglutina. La expresión verbal de este último tiende a recargar el sentido semántico de la relación: ligar, vincular, juntar, soldar, etc. Esta estructura subyace a esa voluntad religiosa de re-ligar lo creado a través de la antífrasis, es decir, de redimir la negatividad del mundo, sin anular su sentido: tinieblas en noche del alma, caída en descenso ralentizado, materia en sustento matricial, tumba en morada, muerte en reposo eterno. «Así es como en los grandes místicos el lenguaje de la carne encubre la semántica de la salvación, es el mismo verbo el que expresa el pecado y la salvación».⁸²

⁸¹ Véase, G. Durand, *Similitud hermética y ciencia del hombre*, *Op. cit.*

⁸² G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 283.

3.- *Realismo sensorial*: Ante la preeminencia que otorgaba el régimen diurno a la forma y la abstracción en detrimento de lo existencial y lo concreto, esta estructura denota una vivacidad perceptiva en las representaciones: el color se impone a la forma, el detalle se impone a lo general. En un movimiento de penetración la imaginación reanima al objeto, más allá de la superficie formal que lo define, manifestando sus resonancias íntimas, altamente afectivas. Las imágenes no son meras copias formales del objeto, «son dinamismos vívidos en su primitiva inmediatez. Son más producción que reproducción».⁸³

4.- *Gulliverización*: La minucia descriptiva del detalle se advierte como preámbulo de la estructura de la imaginación microcósmica, que resume el todo en un elemento minúsculo. Para ésta el detalle, lo ínfimo y lo pequeño, es el fundamento de la totalidad, de la diversidad macrocósmica. La potencia de lo pequeño es la concentración profunda, que incluye dentro de sí, la sustancia que anima todas las formas.

Es así, que este régimen de la imagen se caracteriza por ese anhelo de integración, e incluso de confusión, con el mundo. Integración de la temporalidad por la interioridad, una interioridad por la que se desciende placenteramente, pues la caída al abismo es eufemizada por el descenso cálido a los espacios cerrados (claustrofilia), hábitats paradisiacos que abastecen y contienen a la conciencia imaginante en una ensoñación del reposo. En la siguiente tabla ubicaremos los isomorfismos más destacados que Durand detecta en relación con los símbolos de la intimidad y el descenso.

⁸³ G. Durand, *Ibid.*, p. 283.

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES ANTIFRÁSTICAS

Régimen nocturno de la imagen	
Estructuras	<p>Místicas</p> <p>1.- Redoblamiento y perseveración 2.- Viscosidad y adhesividad 3.- Realismo sensorial 4.- Gulliverización</p>
Reflejo dominante	Dominante digestiva
Esquemas verbales de lo imaginario	<i>De la confusión</i>
	<p>Del descenso De la penetración</p>
Palo arquetipo del tarot	La copa
Arquetipos “epítetos”	Profundo, cálido, caliente, íntimo, oculto.
Arquetipos “sustantivos”	El microcosmos. El niño, El pulgarcito. El animal con muchos hijos. El color. La noche. La madre. El recipiente. La morada. El centro. La flor. La mujer. El alimento. La sustancia. La cueva.
De los símbolos a los sintemas	El vientre, engullidores y engullidos, kobolds, dáctilos, Osiris, las tinturas, las gemas, Melusina, el velo, el manto, la copa, el caldero, la tumba, la cuna, la crisálida, la isla, la caverna, el mandala, la barca, la choza, el huevo, la leche, la miel, el vino, el oro.

3.4. Las estructuras sintéticas

Antes de mencionar las características de las estructuras sintéticas, hemos de advertir la complejidad simbólica que desata su acción, pues si los dinamismos de las estructuras esquizomorfas y místicas, se caracterizaban por un dinamismo unívoco y monovalente, las presentes estructuras se caracterizan por un dinamismo ambiguo, (de ahí que dediquemos un espacio más extenso para su exposición).

Como se corroboró anteriormente, el deseo de quietud, de recogimiento místico en la ensoñación de la materia, descubría, por medio del arquetipo de la copa, la dimensión espacial de la interioridad. Para llegar a esta profundidad la imaginación utilizaba el redoblamiento simbólico: ese juego de encastres entre continente y contenido, que le permitía recuperar el sosiego cósmico de la confusión. Para Durand esa sintaxis del redoblamiento, de la perseverancia del tema, anuncia ya, aquella voluntad de dominar el tiempo por la repetición. De manera que, si el primer movimiento de la imaginación nocturna recaía en la conquista del espacio interior, el segundo recae en la conquista del devenir caótico a través del ensamble organizado del tiempo.

De acuerdo con Durand, esta domesticación del devenir puede darse a partir de dos trayectos: la repetición cíclica y el impulso ascendente del progreso. Al primer trayecto le corresponde el dinamismo redundante del denario-oro del tarot, mientras que al segundo, le incumbe, la progresión ascendente (maduración vegetal) sugerida por el basto-árbol. Ambos esquemas, motivados fisiológicamente por el gesto copulativo, desarrollan y organizan el simbolismo de acuerdo a una narración «mítica» que integra, dramáticamente, las antinomias de la temporalidad: el terror ante el tiempo y la victoria sobre él.⁸⁴ Así, mitos del eterno retorno y mitos del progreso son las convergencias simbólicas que introducen esas dos modalidades de registrar y regular la temporalidad.

La convergencia simbólica que gravita en torno al dinamismo circular del denario engloba los símbolos de la redundancia y la repetición cíclica. Míticamente obedece al principio: «Así lo han hecho los dioses, así lo hacen los hombres»;⁸⁵ para Durand, dicho principio, que supone la repetición infinita de los ritmos temporales (ritmología), se funda en la hipotiposis, es decir, en ese figura narrativa cuya cualidad reside en la posibilidad de recuperar «el tiempo perdido». Este

⁸⁴ Como hemos visto, para Durand, el discurso narrativo por excelencia es el mito, pues éste organiza diacrónicamente los valores negativos y positivos de las imágenes arquetípicas. Véase nuestro Capítulo I, *La epistemología de la recurrencia*.

⁸⁵ Frase de M. Eliade, retomada por Durand, *Ibid.*, p. 292.

poder de reactualización se plasma en la sensibilidad que ordena y regula el devenir a través de la periodicidad de los instantes, y que, culturalmente, se expresa en la medición anual del tiempo. Para el autor, el año, que supone «la abolición del destino en cuanto ciega fatalidad»,⁸⁶ constituye esa organización simbólica que permite la reversibilidad y la renovación de los instantes; a este respecto, destaca Durand, la relevancia de la imagen circular de esta organización anual (*annus*) del tiempo, ya que el círculo representa el arquetipo del dominio espacial del devenir. Todo calendario es una espacialización del tiempo que se establece en el arquetipo de la ciclicidad: el círculo. Sin embargo la eficacia del esquema cíclico no se agota en la reversibilidad, ya que toda organización espacial del devenir, supone la conciliación de las contradicciones que integran dicho orden temporal. Así, tanto los radicalismos diurnos que se imponen sobre las caras del tiempo, bogando por su aniquilación, como el primer dinamismo del régimen nocturno que tiende a la confusión cósmica, se integran, diacrónicamente, en esa síntesis total que es el año, metarrelato dramático que concilia las distintas fases de la organización temporal.

Para Durand, el primer símbolo concreto en representar este drama del tiempo es la luna, ya que integra, ambigüamente, una fase nefasta y otra victoriosa: para la imaginación simbólica la luna no sólo representa la gran epifanía de la muerte, (concepción unívoca propia del pensamiento esquizomorfo), pues también se revela, como la gran epifanía de la resurrección. Bajo este régimen, la luna es el arquetipo de los símbolos de la conciliación (*coincidentia oppositorum*): diosas lunares triformes (Hécate), diadas o parejas divinas (dioscuros), andrógino (hermafrodita), dioses de la polaridad (Siva-Kali), se caracterizan por integrar aquellos aspectos destructivos y benéficos de la simbólica diurna y nocturna.

Otro de los soportes simbólicos del esquema cíclico que resalta Durand son aquellos que refieren la sobredeterminación de los ciclos vegetales y estacionales, afianzados por el drama agrícola que va “de la semilla a la semilla”. Ciclos lunares y vegetales instauran una intuición astrobiológica de los ritmos periódicos del tiempo de vida-muerte-resurrección. Esta ciclicidad se revela como “sistema explicativo unitario”, que afirma la unidad en el tiempo, y que implica una especie de «toma de conciencia de una razón legalizante del universo».⁸⁷ Epopeyas, rituales de iniciación y dramas mitológicos (Osiris, Dionisos, Tamuz, Cristo, etc.), descansan sobre el

⁸⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 308.

esquema del ciclo, narrando y relacionando la aventura del dios o del héroe mediador,⁸⁸ con ritos lunares y vegetales.

En el contexto teriomorfo, Durand señala los isomorfismos que se vinculan con la simbólica lunar, y que pueden recaer en los hábitos de hibernación del oso, la cigarra o la marmota; las metamorfosis de la mariposa y la rana; las potencialidades fecundantes de la serpiente y el conejo; ciertos comportamientos instintivos que sugieren la reversibilidad como el cambio de piel de la serpiente, o el andar en reversa del cangrejo y de algunos escarabajos; la fisonomía circular y helicoidal de las caracolas espiraladas; o aquel “maravilloso totalizador” que logran representar ciertas teriomorfias míticas como el dragón, la esfinge, el ouroboros, y la serpiente-alada. Por su parte, en el nivel tecnológico resaltan las técnicas que colindan con el arquetipo de la rueda y los esquemas del ciclo, como el huso y la rueca, y su producto el tejido, que enlazan y entraman un conjunto; así como los simbolismos del triskele y la esvástica, representaciones aritmológicas, tríadicas o tetraédricas, del tiempo cíclico; a este respecto, Durand también menciona las aplicaciones simbólicas de la rueda calendárica y zodiacal, la esfera-pelota, y el carro, imagen por antonomasia del itinerario mítico.

Sin embargo, el isomorfismo se bifurca cuando el autor analiza las fenomenologías del fuego y el árbol, ya que dichos símbolos, si bien parten del esquema cíclico, -el fuego como producto, “hijo”, de la fricción ritmada del encendedor primitivo, y el árbol, ejemplo concreto de los ritmos estacionales-, tienden a remarcar una fase específica del proceso general en el cual se desarrollan. En este punto Durand reflexiona entre los isomorfismos del árbol, la cruz, el fuego, el erotismo y la música, en tanto símbolos de acoplamiento rítmico, no obstante, descubre que el producto pirotécnico se concibe, para la conciencia imaginaria, como una superación del frotamiento cruciforme del encendedor: el fuego prometeico y renovador, se adjunta a los símbolos de la resurrección del Hijo, síntesis del padre y la madre. Por su parte el simbolismo del árbol recarga la ciclicidad hacia una temporalidad orientada a la verticalidad progresiva; ya que si bien, el árbol está sometido a los ritmos estacionales, su dinamismo ascendente sugiere un movimiento que envuelve los ritmos dendrocronológicos de sus anillos. De este modo, si los símbolos de la ciclicidad vegetal intuían un dominio del tiempo a través de la repetición circular, el símbolo del árbol-columna introduce la confianza en la superación definitiva del tiempo, a través de un imaginario mesiánico y providencial. De acuerdo con el autor, esta bifurcación que

⁸⁸ Véase, Joseph Campbell, *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE, México, 2001.

implica el simbolismo del árbol traslada el imaginario nocturno del basto-árbol, al imaginario diurno del basto-cetro:

Por su floración, su fructificación, por la mayor o la menor caducidad de sus hojas, parece incitar a soñar una vez más con un devenir dramático. Pero el optimismo cíclico parece reforzado en el arquetipo el árbol, pues su verticalidad orienta de un modo irreversible el devenir y el humanismo, de alguna manera, acercándolo a la estación vertical significativa de la especie humana. Insensiblemente, la imagen del árbol nos hace pasar de la ensoñación cíclica a la progresista.⁸⁹

Por último revisaremos las estructuras que intervienen en las representaciones cíclicas y progresistas, que, como hemos revisado, tienen en común organizar sintética y armoniosamente las contradicciones en una línea discursiva, que se elabora a través de una narración mítica:

1.- *Armonización de los contrarios*: Esta estructura esclarece esa capacidad de integrar, diacrónicamente, las imágenes más contradictorias en una totalidad organizada armónicamente. La armonía que introduce esta estructura se expresa, de manera privilegiada, en la imaginación musical, que por medio de la disposición ritmada del tiempo, organiza armónicamente un sistema sonoro. Este ejemplo permite ver que la estructura armonizadora preside aquel *espíritu de sistema* que organiza, en una totalidad coherente, a base de analogías y correspondencias, los elementos dispares que lo integran. De ahí que la astrobiología, apunta Durand, no se agote en la mera descripción de los ciclos objetivos, sino que a su vez, relacione, simbólicamente los fenómenos que engloba: «la astrobiología oscila entre una biología de los astros y una astronomía de los organismos vivos».⁹⁰

2.- *Dialéctica de los antagonismos*: Si la primera estructura vela por la armonía del ensamble, esta estructura cuida de valorar recíprocamente los contrastes. Esta valoración de los contrarios tiñe de dramatismo toda organización simbólica, pues pone en juego los valores positivos y negativos de las imágenes a partir de un hilo narrativo en el que se van sucediendo.

⁸⁹ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Op. cit., p. 348.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 358.

3.- *Histórica*: Se refiere a la aplicación exhaustiva del principio estructural de la coherencia en el contraste, y sobre todo a su aplicación en las filosofías de la historia, que constituyen, según Durand, la prolongación de los esquemas cíclicos y rítmicos, fundados en la periodicidad de las fases temporales y en la contrastación dialéctica de dichas fases. La síntesis histórica es posible por el presente narrativo del historiador, que le permite vislumbrar y tomar conciencia de la coherencia en las fases antitéticas del devenir. A este respecto Durand descubre dos estilos de síntesis histórica, que convergen, respectivamente, con los dinamismos arquetípicos del oro y del basto, a saber: el eterno retorno hindú y el mesianismo histórico judeocristiano.

4.- *Progresista*: Dicha estructura se expresa en los procesos simbólicos que se desarrollan según un progresismo cíclico; de ahí que Durand destaque la historia épica de romanos y celtas, el ciclo de las edades entre los mayas, el mesianismo judío, y la alquimia. Para el autor, estos sistemas diacrónicos se caracterizan por garantizar el dominio del tiempo futuro en la esperanza de un desenlace último, a partir de ciertas transformaciones y revoluciones que implican una aceleración y perfección temporal.

Por último, de acuerdo con la didáctica de la exposición, recogeremos en la siguiente tabla los isomorfismos más relevantes que Durand registra con relación a estas estructuras del equilibrio dinámico.

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES SINTÉTICAS

Régimen nocturno de la imagen		
Estructuras	<p>Sintéticas</p> <p>1.- Armonización de los contrarios 2.- Dialéctica de los antagonismos 3.- Histórica 4.- Progresista</p>	
Reflejo dominante	Dominante copulativa	
Esquemas verbales del imaginario	<i>De la relación</i>	
	De la progresión (madurar progresar)	De la recurrencia (volver enumerar)
Palo arquetipo del tarot	El oro	El basto
Arquetipos “epítetos”	Hacia atrás, pasado	Hacia adelante, porvenir
Arquetipos “sustantivos”	El fuego-llama, el hijo, el árbol, el germen	La rueda, la cruz, la luna, el andrógino, el dios plural
De los símbolos a los sintemas	El calendario, la aritmología, la tríada, la tétrada, la astrobiología.	
	El sacrificio, el dragón, la espiral, el caracol, el oso, el cordero, la liebre, el torno, el encendedor, la mantequera, etc.	La iniciación, el “dos veces nacido”, la orgía, el mesías, la piedra filosofal, la música, etc.

Hemos llegado al final de este primer capítulo que se planteó como un acercamiento a los postulados básicos de la teoría de lo imaginario; a lo largo de estas páginas hemos constatado que la imaginación se establece como el fundamento de la conciencia humana, a partir de ese despliegue vital que constituye el trayecto antropológico, que concilia los procesos de asimilación, esa animalidad instintiva detectada en los gestos dominantes, y los procesos de adaptación del sujeto a su entorno cultural y geográfico. También hemos recapitulado cómo la teoría de lo imaginario boga por el surgimiento de un nuevo humanismo, que paradójicamente, se reencuentra con una tradición antropológica, -tradición hermética en el caso de Occidente-, ocultada y negada por las mistificaciones de las ciencias humanas de corte positivista.

De acuerdo con Durand toda rehabilitación del imaginario implica: «tomar en cuenta la mitología, la alquimia, la magia, la astrobiología, la aritmología, la analogía, la participación, el pensamiento prelógico, y finalmente la retórica»,⁹¹ es decir, todos aquellos temas que aparecen como “vaguedades, errores y falsedades” para el pensamiento racional e iconoclasta, imperante en la civilización Occidental. En relación con esto, una de las peculiaridades del enfoque arquetipológico reside en revelar la recurrencia de tales “errores” en el pensamiento y el actuar humano, de ahí que Durand mencione:

Más vale decir que en el curso de esta investigación vimos que esos “errores y falsedades” imaginarios eran mucho más corrientes y mucho más universales en el pensamiento de los hombres que las “verdades” frágiles y estrechamente localizadas en el tiempo y el mundo, esas “verdades” de laboratorio, obras de la represión racionalista e iconoclasta de la actual civilización. Por consiguiente, cuando menos se podrá considerar esta arquetipología general como un catálogo cómodo de los extravíos de la loca de la casa, como un imaginario museo de imágenes, es decir, de los sueños y las mentiras de los hombres.

Ante este estado de cosas, cuestiona Durand, «¿Por qué desdeñar los errores cuándo estos aparecen como la cosa mejor repartida del mundo?»⁹² En el terreno del humanismo perenne del nuevo espíritu antropológico “las mentiras vitales” son más válidas que las verdades sectarias que parcializan el problema del hombre. Para este humanismo, el mito y lo imaginario, más que mostrarse como lastres en la historia de la humanidad, se revelan como elementos constitutivos e instaurativos del hombre.⁹³ Y por mucho que las pedagogías del mundo moderno se esfuercen en desactivar los impulsos imaginarios del hombre, Durand advierte que hasta: «La más humilde de las palabras, la más estrecha comprensión del más estrecho de los signos, es mensajera a su pesar

⁹¹ *Ibid.*, p. 431.

⁹² *Ibid.*, p. 432

⁹³ *Cfr. Ibid.*, p. 433.

de una expresión que siempre nimba el sentido propio objetivo». Así, la imaginación se revela como ese dinamismo reformador de la experiencia, «vocación ontológica del espíritu», «honor poético del hombre», que revitaliza toda representación del mundo, salvaguardándola de ese nihilismo mortal que aliena al hombre a un destino patético “para la muerte”, arrojado a un mundo sin sentido. La imaginación es «esencia del espíritu, es decir, el esfuerzo del ser para levantar una esperanza viva hacia y contra el mundo objetivo de la muerte».⁹⁴

Muy pronto veremos cómo el tarot, ese juego de cartas del que se presumen ciertos dones mágicos y oraculares, logró infiltrarse en el imaginario cultural de Occidente; evidenciaremos también las distintas facetas de un simbolismo que se obstinó a no sucumbir ante los avatares de la historia, y en última instancia, comprobaremos que dicha obstinación no es más que el resultado de una obra espiritual en la cual se colman las esperanzas, los sueños y las aspiraciones poéticas del hombre perenne.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 435.

CAPÍTULO II

EL TAROT: JUEGO, MAGIA Y SIMBOLISMO

1. A propósito de la tripartición del tarot

La idea de atribuir un significado oculto a las figuras que ilustran y conforman las cartas del tarot se ha arraigado, casi de manera indisoluble, en el modo en que se concibe dicho naipes; es tal el grado de relación entre lo oculto y el tarot que resulta polémico plantear siquiera alguna otra sugerencia sobre su origen y significado. Y aunque es conocido en algunos países europeos, por ejemplo en Francia o Italia, el contexto lúdico del tarot, éste se ha visto abatido por la especulación ocultista y la cartomancia. Sin lugar a dudas, para la gran mayoría de las personas que han escuchado hablar del tarot parecería extraño que este conjunto de cartas tuviera otra finalidad que no sea la del augurio, ámbito ampliamente explotado por el ocultismo y el esoterismo mediático de la cultura occidental, en el que el tarot mágico y adivinatorio es pilar fundamental.¹

Sin tener como intención denostar la interpretación que liga al tarot a un arte de la adivinación, parecer ser que esta idea tan común y difundida es, para lamento de muchos, sólo una interpretación cultural, que no se consolidó sino hasta el siglo XIX. En realidad el tarot como

¹ A este respecto es relevante el título de una obra del ocultista polaco Mouni Shadu que lleva por nombre: *El tarot. Curso contemporáneo de la quinta esencia del ocultismo hermético*, Kier, Argentina, 2003, en el que el tarot es definido como «la piedra de toque» de las doctrinas herméticas. Por otro lado, desde el punto de vista histórico, es interesante la idea señalada en el prefacio al libro *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, St. Martin's Press, 1996, escrito por Ronald Decker, Thierry Depaulis y Michael Dummett, en el que se lee lo siguiente: "The Tarot is the only ingredient that has been added, since Renaissance times, to the Western esoteric tradition. That is why a study of the incorporation into magical theory and practice of the imagery found in a special kind of playing-card pack goes to the heart of present-day occultism. It is time to go deeper into the history of the occult Tarot", *Op. cit.*, p. X.

cartomancia es un fenómeno tardío en relación con su elaboración material; lo mismo sucede con la concepción ocultista que lo liga a ciertas tradiciones mágicas y espirituales de la Antigüedad, que a modo de conjunto sincrético, y a partir de un cifrado arcano, condensa secretamente la sabiduría de estas tradiciones ancestrales. A nuestro parecer, pronunciarse ingenuamente por un origen ancestral,² implica desvalorar la función simbólica de este naípe, aparte de ignorar la travesía histórica que lo ha consolidado como un instrumento propicio para la adivinación; en otras palabras, sustentar el valor de las imágenes del tarot en un pasado inmemorial y misterioso, atractivo a los ojos profanos, -sedientos de una sabiduría de consumo-, es sacrificar el simbolismo, a favor de una interpretación ideológica, cuyos fines y efectos inmediatos persiguen un preciado beneficio material a costa de la vaguedad, la falacia y la charlatanería. A ejemplo de lo anterior no habría más que mencionar los populares adivinos de radio y televisión que junto al horóscopo del día, invitan al auditorio a la lectura de su destino; o aquellos llamativos anuncios en internet que insistentemente pretenden augurar la suerte del usuario que los consulta. Sin embargo, ya se ha mencionado: no pretendemos suprimir esta interpretación, pues un fenómeno como el de la cartomancia, por más que pueda ser deleznable para algunos, es digno de atención en tanto ofrece la oportunidad de comprender cómo estas imágenes han logrado penetrar en la mentalidad de nuestra época.

Desde hace unas décadas, indagar el recorrido de cómo estas cartas hicieron su aparición en la Europa del siglo XV, así como descubrir los diversos usos que han tenido desde aquel momento, es un interés que ha ido creciendo en algunos investigadores de distintas disciplinas. Uno de los casos más interesantes, e incluso paradójicos, es el del filósofo analítico Michael Dummett, cuya investigación histórica ha dejado una marca indeleble en los estudios actuales del tarot; a este respecto, es importante mencionar que la obra de Dummett se ha centrado en desmitificar el carácter oculto que se ha ceñido sobre estas imágenes,³ al revelar la fascinante

² Hacemos nuestra la reflexión bachelardiana a propósito del adjetivo *ancestral*; adjetivo del cual debe desconfiar todo *metafísico de la imaginación*. Esta desconfianza que arguye el filósofo reside en que lo ancestral hace recaer el valor imaginario en un tiempo pasado, in-memorable, omitiendo así el carácter actual de la imaginación. Pues: “una lejana impregnación llegada del infinito de los siglos constituye una hipótesis psicológica gratuita. Semejante hipótesis sería una invitación a la pereza si un fenomenólogo la conservara. En lo que a nosotros respecta, (y a este trabajo también), nos sentimos obligados a establecer la actualidad de los arquetipos.” Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, FCE, México, 1997, p. 125.

³ Sobre todo en dos obras: *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, *Op. cit.*, y *A History of the Occult Tarot, 1870-1970* (en colaboración con Ronald Decker), Duckworth, 2002.

historia de un simple juego de cartas.⁴ En gran medida, gracias a su labor, se puede encontrar en la actualidad un amplio abanico de investigaciones en relación al tarot, que desde la década de 1980, se han ido afianzando como una referencia alterna a aquél que pretenda dedicarse al estudio de estas imágenes. A este respecto, cabe resaltar, que anteriormente esta pretensión era exclusiva del adivino de profesión, o del adepto a las ciencias ocultas, cuyas perspectivas se limitaban a ver en estas imágenes un conjunto críptico e ideográfico de la sabiduría ancestral, así como un método eficaz para la adivinación del futuro, (disponible a cualquier curioso). Esto aún se manifiesta en ese increíble abarrotamiento de libros ocultistas y manuales de cartomancia que saturan las referencias bibliográficas, con nombres como “Aprenda a leer el futuro”, “Cartomancia práctica”, “Método fácil para tirar las cartas” etc., y que a final de cuentas, excluyen y dificultan puntos de anclaje distintos. Pese a lo anterior, no fue sino hasta fines del siglo pasado, por los antecedentes mencionados, que empezaron a surgir grupos de trabajo en distintos países, interesados sobre todo en el desarrollo histórico y cultural del tarot.⁵ Así, se logró dar inicio a distintos enfoques de investigación, que de manera escueta y simplificada pueden clasificarse del siguiente modo:

-El enfoque iconográfico: interesado sobre todo en los orígenes renacentistas del tarot, (dentro del contexto cortesano del norte de Italia del siglo XV, “la cuna del tarot”) centra su atención en los mazos más antiguos que se conservan; comparando tanto los estilos artísticos, como las características materiales de las cartas, intenta determinar el papel específico de este naipe en el arte del Renacimiento.

-El enfoque de los estudios culturales: que se dividen en dos, aquellos que indagan por el origen del tarot a través del umbral cultural de la mentalidad renacentista, en busca de referencias literarias, filosóficas y artísticas, que posiblemente animaron la elaboración

⁴ Esta gran labor de reconstruir una historia del tarot la llevó a cabo Dummett en su obra titulada: *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*, (en colaboración con Silvia Mann), Duckworth, 1980.

⁵ Una de los resultados más importantes de las investigaciones de Sir Michel Dummett, junto con otros colaboradores, fue el montaje de varias exposiciones sobre la historia del Tarot: “*Tarot. Jeu et Magie*”, con Thierry Depaulis, en la Biblioteca Nacional de París, en 1984; “*I Tarocchi. Gioco e Magia alla Corte degli Estensi*”, con Giordano Berti y Andrea Vitali, en el Castillo Estense de Ferrara, en 1987; y “*Tarocchi. Arte e Magia*”, con Giordano Berti y Andrea Vitali, en el Castillo Sant'Angelo en Roma. Cfr., http://www.tarotpedia.com/wiki/Michael_Dummett –consultado el 4 de abril de 2013-. Por otro lado, está el caso de la *Association for Tarot Studies*, grupo de estudios con sede en Australia, cuya función es vincular y difundir las investigaciones académicas más recientes relacionadas al tarot. Gran parte del trabajo de esta asociación puede ser seguida y consultada desde su página de internet: <http://association.tarotstudies.org/>, o el sitio wiki <http://www.tarotpedia.com>.

del tarot, y aquellos que examinan los contextos culturales que han influido en las características del tarot desde el siglo XV hasta el presente.

-El enfoque de los estudios históricos: que a través de la acotación de los actores y las circunstancias del medio social, pretenden reconstruir y explicar el significado que han adquirido estas cartas a través del tiempo.

-El enfoque de la psicología profunda: que pretende ver en estas cartas ciertas configuraciones simbólicas y arquetípicas, que a modo de imágenes del alma, proyectan una psicología de las imágenes.

Esta breve señalización de los distintos enfoques que se han abocado al estudio del tarot está lejos de ser completa, pero no por eso deja de ser oportuna, pues nos devuelve un estado de los estudios más representativos dentro del ámbito académico. La calidad de estas investigaciones y el abundante material con el que se cuenta, otorgan las herramientas precisas para continuar ampliando los estudios actuales sobre el tarot.

Pese a lo anterior, para muchos estudiosos de la filosofía y de las humanidades en general una investigación en torno al tarot es simplemente inadmisibile. Esta posición es, hasta cierto punto, justificable debido a las referencias inmediatas que ciñen al tarot, pero cesa cuando se profundiza más allá de esta creencia común. Este “ir más allá” (es importante señalarlo), no significa negar la práctica mántica del tarot, sino más bien, implica reconocer que esta práctica es una manifestación compleja de la cultura contemporánea, que de forma subrepticia ha logrado infiltrarse en un mundo secular y tecnificado. Así, en la medida en que se logre aceptar que no estamos frente a un conjunto de imágenes ingenuas, se podrá ir apuntalando, paulatinamente, una cierta actitud que consiga reconocer, a través de la historia, la complejión iconográfica y simbólica del tarot, que las imágenes que lo componen, constituyen lo que Emmanuel d'Hooghvorst denomina: un *Mutus Liber*.⁶

A manera de metáfora, podría decirse que la historia del tarot ha sido un gran diálogo con las imágenes que conforman este “libro mudo”, pues ya sea que inciten al juego y al esparcimiento, o a la reflexión sobre el papel del hombre en las jerarquías del Mundo, e incluso

⁶ Citado por Raimon Arola en un artículo titulado, *Discurso visual: El Tarot y los elementos*. Publicado en el sitio Web Ars Gravis, que es dirigido por el mismo autor. <http://www.arsgravis.com/?p=90> -consultado el 19 de marzo de 2013-.

pretendan augurar el destino personal de algún consultante, se puede afirmar, que, desde su aparición, estas cartas no han dejado de propiciar la ensoñación y el desborde imaginal. Los cientos de diseños que se han ido acumulando a lo largo de cinco siglos, así como los múltiples discursos erigidos alrededor de estas imágenes, dan pie a especular sobre el trasfondo imaginario del cual se nutren estas cartas.

De este modo, creemos que indagar el trasfondo simbólico del tarot desde la teoría de lo imaginario de Gilbert Durand abre la posibilidad de ampliar el panorama actual de los estudios sobre este naípe, pues tal como hemos visto en el capítulo anterior, Durand mismo, en su obra más emblemática, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, señaló el carácter arquetípico de los cuatro palos del tarot: cetro-basto, espada, copa y oro. Y si bien, nuestro trabajo no entra dentro de los límites estrictos de los enfoques académicos antes mencionados, creemos pertinente el enfoque de la presente investigación, que indaga en torno a los distintos trayectos del subsuelo imaginario, que a modo de estructuras, constituyen una coherencia simbólica en ese conjunto de imágenes que es el tarot; ya que si logramos demostrar y clarificar estas estructuras, podremos comprender, de manera más profunda, aquella travesía del tarot, que lo llevó de ser un objeto artístico y lúdico a ser un objeto mágico y oracular.

Pero, si a pesar de todo, los reclamos y las negligencias académicas persisten, es conveniente sopesar aquellos parapetos teóricos que sustentan las críticas que descalifican la presente investigación. Sin lugar a dudas una de ellas es fácilmente rastreable pues se refiere al uso mágico del tarot, en tanto objeto propicio para el augurio. Dicha crítica se fundamenta en el hecho de que los principios que sustentan la práctica de la cartomancia carecen de validez para el pensamiento científico, pues la adivinación es vista sólo como el atavío de una mentalidad primitiva, irracional e ignorante. Ahora bien, si precisamos aún más, encontramos una segunda crítica, que acusa la configuración icónica del tarot, objetando que al tratarse de un simple conjunto de imágenes, no se puede advertir otro tipo de conocimiento, que no sea el que pueda revelar su enfoque iconográfico. El fundamento de esta crítica reside en que la imagen sólo vale por la explicación de sus causas: una objetiva, que logre dar cuenta de las circunstancias históricas y sociales que propiciaron el surgimiento del tarot, y otra subjetiva, que indague sobre los rasgos psicológicos y las motivaciones personales que se reflejan en las imágenes. Por último, encontramos una tercera objeción, que se sustenta en el valor irrelevante con el cual se suele

juzgar a todo fenómeno lúdico, de manera que al tratarse de un simple juego de naipes, el tarot carece de *status* como objeto de estudio para la filosofía.

A nuestro parecer, estas tres objeciones son válidas desde un tipo de filosofía que insiste en perpetuar los principios del positivismo decimonónico, y que pretende, a su vez, soslayar los cauces abiertos por la investigación hermenéutica en torno a la religión y el simbolismo en el siglo XX. Por otro lado, estas objeciones dejan entrever de manera indirecta cómo una filosofía científicista, iconoclasta e intelectualista, al rechazar la posibilidad de un estudio en torno a estas cartas, niega al mismo tiempo, un estudio en torno a la magia, la imagen simbólica y el juego.

Sentadas así, estas tres objeciones dejan salir a la luz un esbozo de tres alternativas de estudio -que haremos nuestras- sobre las morfologías básicas del tarot. Pues a final de cuentas, el juego, la magia y el símbolo, son tres rasgos que han permanecido constantes en este conjunto de imágenes que es el tarot; y si bien, cada una de ellas tiene un origen, no deja de ser interesante cómo se fueron sucediendo, unas veces coexistiendo, otras más anulándose, en esta gran travesía de la imaginación que es la historia del tarot. Hemos encontrado así, una tripartición básica que nos permite plantear un método de trabajo.⁷

En lo que se refiere al planteamiento de este capítulo, elegiremos al elemento simbólico como eje de investigación, mientras que los dos restantes se desarrollarán como elementos auxiliares que ampliarán la perspectiva simbólica. Esto no quiere decir que los temas del juego y la magia carezcan de importancia como rasgos particulares del tarot, sino más bien responde a que ordenarlos según la perspectiva del símbolo permite rastrear el basamento imaginal de estas prácticas. Así, una vez localizado dicho trasfondo, el estudio nos permitirá regresar a los temas del juego y de la magia, pues al demostrar cómo es que los símbolos del tarot responden a ciertos dinamismos de la imaginación, será posible comprender, de manera más amplia, las funciones propias de estas morfologías del tarot. En otras palabras, el interés de este capítulo se centra en comprender las determinaciones culturales del tarot lúdico y mágico, para, en un segundo momento, determinar el fondo antropológico de estos usos, a partir del influjo de la imaginación simbólica.

⁷ Sin darnos cuenta, esta tripartición encuentra enormes similitudes con los tres niveles utilitarios que Raimon Arola distingue a propósito de los naipes de tarot, en su obra *El tarot de Mantegna*, Altafulla, Barcelona, 1997: “En primer lugar, se trata de un sistema de combinaciones que permite un juego de entretenimiento. En segundo lugar, sirve para presagiar la «buenaventura», es decir, para predecir el futuro: es la cartomancia. Y, en tercer lugar, tienen una función profética, pues las diferentes imágenes describen el conjunto del Universo hermético”. R. Arola. Citado del sitio web: <http://www.arsgravis.com/?p=109>, -Consultado el 20 de enero de 2014-. Dispuestos en este orden, cada uno de estos niveles utilitarios se corresponden con nuestra tripartición morfológica de juego, magia y simbolismo.

En las siguientes secciones se desarrollarán las características propias de estos elementos que conforman la triada morfológica que hemos propuesto, analizando primero algunas acotaciones básicas y generales en torno al juego y la magia para, después, exponer su manifestación concreta en el uso de los naipes. Posteriormente, en la sección que corresponde al símbolo hemos de retornar a la teoría de lo imaginario, por lo cual estaremos regresando una y otra vez a nuestro primer capítulo, con tal de precisar las propiedades simbólicas de estas imágenes.

2. La práctica lúdica del tarot

Antes de exponer las particularidades del tarot en tanto *Ludus Tarochorum*,⁸ cabría hacer un paréntesis en torno a la noción de juego; esto con intención de profundizar en las complicaciones antropológicas y filosóficas que conlleva la práctica lúdica de estas cartas, y no limitarnos solamente a referencias de orden cultural e histórico. Esta acotación permitirá vislumbrar las características simbólicas que determinan esta práctica, puesto que el juego, antes de conformarse como una acción recreativa y de ocio, propicia cierto tipo de sensibilidades y actitudes frente al mundo.

2.1. Acotaciones sobre el concepto de juego

La experiencia lúdica es una cualidad universal del ser humano que se extiende a lo largo de la historia de las civilizaciones; la virtualidad y pluralidad de esta expresión dificulta cualquier pretensión de exponer un enfoque definitivo en torno al juego, pues más allá de que los estrechos positivismos reconozcan la seriedad de un estudio tal, que logre explorar las determinaciones reales del juego y su influencia en la vida del ser humano, muchas veces, esta exploración se

⁸ De acuerdo con Vanessa Álvarez Portugal, *Ludus Tarochorum* era una de las denominaciones con las cuales se conocía a este mazo de cartas a finales del *Quattrocento* y principios del *Cinquecento*. De aquí en adelante utilizaremos esta denominación específica, de un modo un tanto más genérico, pues nos servirá para referirnos a la morfología juego-tarot. Véase el artículo de la autora: *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*. Tesis de maestría, inédita, en Historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2011.

limita a las primeras etapas de la ontogénesis humana, y, pese a las grandes aportaciones de la psicología y la pedagogía en este rubro, no deja de asomarse esa visión que encajona los procesos psíquicos de las actividades lúdicas a ciertas etapas propedéuticas que estimulan el desarrollo biopsíquico del infante, para su posterior adaptación al entorno cultural. Otras posturas abordan la cuestión desde la estética, subordinando el tema del juego al de la expectación de lo bello, y más aún, se encuentran aquellas que conciben la realidad del juego como esparcimiento ocioso, cuya función reside en el pasatiempo, en desgastar, sin perseguir un fin útil, el sobrante de energía, derivada de las actividades más serias y productivas del ser humano. Todas estas perspectivas pecan de otorgar un papel secundario al juego, pues empeñadas en dar una razón que logre explicar un fenómeno tan fútil y vano, olvidan profundizar en la complejidad inherente a esta actividad. De ahí la importancia de algunos pensadores contemporáneos que se han atrevido a reflexionar en torno a las determinaciones propias de la experiencia lúdica, al rechazar ese carácter de epifenómeno al que lo orillaron estas perspectivas en las que se puede detectar un adultocentrismo utilitario.

Johan Huizinga⁹ y Roger Caillois¹⁰ son dos autores importantes en este ámbito, cuyas tesis no creemos pertinente reconstruir en su totalidad, pero a las cuales nos remitiremos brevemente con tal de resaltar algunas de las precisiones que proponen en torno al tema del juego. La intención de esta acotación reside en recalcar el paralelismo ontológico que abre el juego, en contraposición con la realidad fáctica de la vida ordinaria, pues ambos autores reconocen el carácter irreductible de la realidad lúdica, constituida a partir de la configuración de ciertas condiciones espacio-temporales que se superponen de manera alterna a la realidad fáctica y material. Esta demarcación, y sobre todo, fundamentación ontológica, sobre la cual el juego asienta sus bases, otorga autonomía al orden prefigurado por la actividad lúdica. Es esto a lo que se refiere Carlos Morillas en un ensayo dedicado al tema del juego en la obra de estos autores:

El juego es otra cosa [...] el juego crea su propio mundo, donde existe otro orden, otro espacio, otro tiempo, un orden sin fin ni intención externa al propio juego, una actividad reversible, que puede volver a empezar siempre, eliminando los inevitables encadenamientos y consecuencias inexorables del sentido lineal y acumulativo de los actos; el juego separa, delimita, territorializa; al otro lado queda el curso habitual de la vida preocupado por su propia conservación y por la obtención de bienes útiles, sometido a la

⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza, España, 2007.

¹⁰ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, FCE, México, 1994.

necesidad material de sobrevivir. Frente a la despreocupación alegre, la seriedad circunspecta; frente a un mundo posible, un mundo real; en definitiva, frente a la irrealidad, la realidad.¹¹

Otro punto a resaltar es el que se refiere al valor cultural del juego, en tanto autónomo y regulativo. Esta valoración carecía de sentido en las explicaciones antes mencionadas, pues el juego solamente era entendido como residuo y derivado de actividades más imperantes en la vida utilitaria.¹² En este punto, tanto Huizinga como Caillois, insisten en la relevancia cultural del juego, no ya como derivado sino como generador de cultura.

Es este el caso de Huizinga, en el que las actitudes agónicas del juego determinan distintas actividades culturales, como el derecho, la guerra, la poesía, y el saber, en tanto se organizan según un ritmo y una armonía, a través de la confrontación y conciliación de los contrarios.¹³ A este respecto menciona el autor: «Reina una extraordinaria uniformidad en todas las culturas por lo que respecta a los usos agonales y la significación que se les presta. Esta uniformidad casi completa demuestra de por sí, cuán arraigada se halla la actitud agonal lúdica en lo más hondo del alma y de la convivencia humanas».¹⁴ Para el autor, los rasgos más característicos de lo agonal encuentran su expresión en dos formas germinales de cultura: la representación sagrada, donde se ponen en juego fuerzas y energías a través del cortejo entre lo humano y lo divino, y en la fiesta, en donde la comunidad se experimenta lúdicamente, a través de la confrontación y conciliación de las diferencias que constituyen el orden social.

En lo que refiere al pensador francés, podría decirse, que si Huizinga logró detectar la penetración y la influencia de lo agonal-lúdico en distintos estratos de la cultura, Roger Caillois amplió aún más este cuadro, proponiendo cuatro actitudes o sensibilidades lúdicas, que corresponden a los de confrontación y lucha “agon”, los que dependen del azar “alea”, los que se refieren a la representación y el simulacro “mimicry”, y por último, aquellos en los que el vértigo y el descontrol son los que dirigen el dinamismo lúdico “illinx”. Estas cuatro sensibilidades se

¹¹ Carlos Morillas González, *Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego*, Revista *Enrahonar* 16, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, p. 12.

¹² En la obra de Daniil B. Elkonin, *Psicología del juego*, Visor, Madrid, 1980, -obra que comparte estas perspectivas lineales-, se lee, a propósito del problema del origen del juego y del arte: “En la historia de la humanidad el juego no puede aparecer antes que el trabajo ni que el arte, ni aún en sus formas más primitivas. La historia de la civilización recoge en qué etapa de su desarrollo aparece el arte. Sin embargo, aún hoy no se ve claramente cómo se produjo el paso de las formas de trabajo concreto a las del arte. ¿En qué condiciones surgió la necesidad de reproducir el proceso de la caza, la guerra u otra actividad seria?”, p. 27.

¹³ Como se ha expuesto en nuestro primer capítulo, esta actitud agonal que dispone, distiende, y resuelve una tensión, se corresponde con las estructuras sintéticas del imaginario de acuerdo a la teoría de Durand.

¹⁴ J. Huizinga, *Homo Ludens*, *Op. cit.*, p.137-138.

entenderán como actitudes instintivas y espontáneas en el ser humano, de ahí que Caillois decida utilizar el concepto de *paidia* para designar ese carácter instintivo del juego, que lo distingue, a su vez, del juego reglamentado e institucionalizado. Esta reglamentación de los instintos lúdicos responde, de acuerdo al autor, a «ese gusto por la dificultad gratuita», que es el *ludus*, y que puede entenderse como una tendencia a refinar y disciplinar los instintos lúdicos de la *paidia*.¹⁵

Un magnífico ejemplo de lo anterior es el que expone Ma. José Martínez Vázquez de Parga en su obra *Juego, figuración, símbolo. El tablero de la oca*,¹⁶ que a partir de una imagen extraída de un antiguo papiro egipcio, que data del año 1500 a.C., aborda la idea de sensibilidad lúdica. En esta imagen se pueden observar dos personajes: un antílope y un león, dos enemigos por naturaleza, que paradójicamente suprimen su antagonismo biológico, por mediación de una atmósfera lúdica, representada en el papiro por un tablero de juego llamado *senet*, [fig. 1]. En breves palabras, lo que sugiere este papiro es una especie de sublimación del antagonismo, que a modo de eufemización, conserva la confrontación animal a nivel del juego, en el que la *paidia* instintiva conmina a superar las diferencias a través del *ludus* reglamentado del *senet*. Esta *coincidentia oppositorum* planteada por el cuadro lúdico del *senet* no deja de evocar otra representación similar, nos referimos a la obra de Lucas Cranach, *Adán y Eva*, en la que estos mismos enemigos, que aparecen en los costados inferiores del cuadro, conviven en ese espacio paradisiaco que propone la obra. A nuestro parecer, la semejanza entre ambas ilustraciones vuelve a reiterar la idea de Huizinga en relación a la reciprocidad existente entre el juego y lo sagrado, en tanto constituyen y fundamentan un espacio y un tiempo de conciliación, paralelo a las condiciones de la vida profana, donde sin duda, el león devoraría al antílope.

De este modo, podemos concluir, de manera general, que la sensibilidad lúdica conforma una apertura hacia el mundo humano, una especie de trayecto sinuoso que va desde la *physis* al *nomos*. La actividad lúdica construye lo humano a través del esparcimiento, el desarrollo, el entrenamiento y el mantenimiento de aquellas sensibilidades que propician la convivencia con el entorno natural y cultural.

¹⁵ En esta obra de Caillois se puede leer: “El *ludus* propone al deseo primitivo de retozar y divertirse (*paidia*) unos obstáculos arbitrarios renovados perpetuamente; inventa mil ocasiones y mil estructuras donde encuentran satisfacción a la vez el deseo de relajamiento y la necesidad de que el hombre no parece poder librarse: la de utilizar como puro desperdicio el saber, la aplicación, la habilidad y la inteligencia de que dispone, sin el dominio de sí, sin la capacidad de resistir el sufrimiento, la fatiga, el pánico o la embriaguez”, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁶ Véase, Ma. José Martínez Vázquez de Parga, *Juego, figuración, símbolo. El tablero de la oca*, 451, España, 2008.

Hasta aquí llegan estas breves acotaciones en torno al juego, sin embargo, más adelante volveremos a retomar algunos de los elementos expuestos, pues permitirán comprender de forma más precisa la complejidad simbólica que se desata una vez que se ponen en juego las cartas del tarot. Por ahora, baste esta breve exposición para dar entrada a los aspectos concretos de cómo es que se entiende el tarot en tanto objeto de juego.

2.2. *Ludus Tarochorum*

Anteriormente mencionamos aquella concepción oracular que circunscribe el significado actual del tarot, para la cual resulta inconcebible la idea de que estas cartas pueden relacionarse con un juego de salón; sorprendentemente, semejante idea no es sólo extraña a los cartománticos de profesión o al ocultista, sino también para el sentido común, cuya idea vaga en relación a estas cartas, le vincula más a la adivinación que a la actividad lúdica. Sin embargo esto no siempre fue así, pues si remontamos la historia del tarot, cuyo posible origen se encuentra en Italia, a mediados del siglo XV, hemos de encontrar que esta concepción oracular está muy lejos de ser familiar. En realidad, lo que hallamos, de acuerdo a la documentación que se conserva, es que dichas cartas, ya muy difundidas en algunas regiones europeas durante el siglo XVI, tenían un papel lúdico importante, tanto en la esfera cortesana y noble, como entre los estratos populares; por otro lado también encontramos los testimonios del clero, que le condenaba, o le toleraba con cierta reserva.¹⁷ Su inmersión en la cultura y en el arte renacentista halló muchos derroteros, a este respecto, uno de los ejemplos literarios más conocidos, (pese a ser francesa la referencia), es el que se menciona en la obra *Gargantúa* de François Rabelais, fechada en 1534, en la que se hace referencia explícita al tarot, con los términos: *à la triumphe*, y *au tarau*,¹⁸ dentro de esa vasta lista de juegos en los que encontraba diversión el gran Gargantúa.

En Italia, durante los siglos XV y XVI, el tarot era designado de distintas maneras: *Triumphi*, *Ludus Tarochorum*, *Tarocchi*, *Triumpho de Tarochi*, *Trionfi*, *Ludus Triumphorum*, *Ludus ad Triumphos*, *Triumpfeti*, *Sequentium Tarochi*, *trionfeti*. *Trionfini*, *chartularum lusos*,

¹⁷ Cfr. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, sobre todo el apartado titulado: Álvarez Portugal.

¹⁸ François Rabelais, *Gargantúa*, *Capítulo XXII*.

Trionf, y juego de Triunfos.¹⁹ Y si bien los juegos de cartas conocidos como *naipes*, -de posible ascendencia musulmán-, ya eran frecuentes a finales del siglo XIII y principios del XIV en algunos países europeos, es importante resaltar que el tarot es una aportación original de Occidente,²⁰ en tanto que añadió al mazo común de naipes, las veintidós cartas alegóricas conocidas como *Triunfos*.²¹ Con respecto a la baraja común es probable su ascendencia árabe, a partir de un juego de cartas más antiguo, conocido como naipes de los mamelucos. Este naipes (aprox., s. XII), proveniente del Egipto mameluco, encuentra interesantes paralelismos con los naipes occidentales, sobre todo en lo que respecta a los cuatro palos, ya que los palos de los naipes mamelucos son: palos de polo, cimitarras, copas, y oros, emblemas propios de la nobleza mameluca, [fig. 2].²²

El orden convencional de los juegos de naipes occidentales -constituido por cuatro palos: bastos, espadas, copas, y oros, con sus respectivas series numerales de diez, y sus correspondientes cortes reales: Rey, Caballero y Paje-, se reconfiguró a partir de la introducción de los veintidós triunfos. No obstante, además de esta incorporación, es importante señalar la ausencia de la figura de La Reina dentro de los naipes convencionales, que sólo hizo su aparición hasta la llegada del tarot.²³

Pese a que se conservan múltiples referencias sobre el uso lúdico del tarot, no se sabe de manera precisa, cuál fue el motivo de incluir a la baraja común una serie de imágenes alegóricas.

¹⁹ Todas estas referencias nominales están tomadas del artículo de Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*

²⁰ Todavía en la actualidad es controversial la primacía temporal de los naipes sobre el tarot, pues hay quienes consideran que la baraja común es un derivado del mazo de tarot. Nosotros, apegándonos a la documentación, no vemos ningún conflicto en aceptar la preponderancia cronológica de los naipes, pues esta primacía no niega las particularidades y la importancia del tarot. Por otro lado, pese a que muchas veces se especula un posible origen del tarot anterior al siglo XIV, no se puede ir más lejos por falta de fuentes viables que apoyen dicha hipótesis.

²¹ Según G. Mandel: "Si bien el juego de cartas de cuatro palos puede encontrar precedentes en los juegos orientales, o puede incluso que haya sido introducido por los sarracenos, las veintidós cartas del Tarot llamadas Triunfos son, según mi opinión, típicamente del Renacimiento. El término de Triunfos (en italiano, *Trionfi*) nos remite a las justas y a la simbología italiana." Citado por Raimon Arola en su obra *El tarot de Mantegna*, *Op. cit.*

²² En la actualidad es cada vez más aceptada, entre los investigadores, esta ascendencia, que posiblemente llegó a Occidente por las relaciones comerciales entre estas dos regiones. Por otro lado, existe otra hipótesis sobre un posible origen indio de los naipes; se trata del juego *Ganjifa*, de la India (s. XVI), cuyas raíces probablemente provienen de Persia. Sin embargo esta tesis es difícilmente sostenible, debido a la anterioridad cronológica del tarot en relación al *Ganjifa*, y hoy en día es rechazada. Véase la obra de Helen Farley, *A cultural history of tarot*, I. B. Tauris, London, 2009, (sobre todo el estudio introductorio).

²³ En el tarot italiano conocido como Tarot Visconti Cary-Yale o Tarot Visconti di Modrone, ubicado en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale, además de las 4 cartas de la corte: Rey, Reina, Caballero y Paje, se incluye el equivalente femenino del caballero y el paje. *Cfr.* M. Dummett, *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, *Op. cit.*, p. 31; Véase también, V. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p. 29.

Esto quiere decir, que si bien se puede afirmar de manera certera el contexto lúdico del tarot, no se puede afirmar, del mismo modo, que éste haya sido su único motivo de origen, ya que desde el siglo XV existen referencias en torno a otras funciones, sobre todo de tipo sapiencial; es este el caso del llamado *Tarot de Mantegna*, que constituye una bella reconstrucción artística de la sabiduría greco-latina, propia del espíritu renacentista.²⁴

Con respecto a los tarots italianos Visconti es relevante la manufactura de las cartas, cuyo proceso artístico de elaboración revela la importancia y la devoción de este objeto en el ámbito de las cortes italianas del norte. Considerados como *manuscritos iluminados* por sus decorados en oro, hechos con punzón, según la técnica del *taroccatto*, y el estilo miniaturista de los diseños pintados, su elaboración material es testimonio del posible papel de estas cartas:

Los mazos de tarot de la corte Visconti están hechos de cartón. Las cartas están pintadas al estilo de las miniaturas lombardas del siglo XIV. Algunas cartas tienen un pequeño agujero en el marco superior central. Cada carta fue planeada, dibujada y pintada al temple. Algunas fueron recubiertas con lámina de oro o plata y llevan marcas de punzón para refinar la decoración. Los tres mazos contienen escudos heráldicos y representaciones similares de los mismos temas. Es por estas razones por las que se considera que fueron hechas para la corte. En ninguno de los tres mazos aparecen los nombres de los triunfos ni un número que identifique el orden que debe guardar.²⁵

Estos tres mazos Visconti a los que hace mención la historiadora de arte Vanessa Álvarez Portugal son los mazos que se conservan hoy en determinados museos, galerías, colecciones privadas y bibliotecas: el Tarot Brera-Brambilla, que actualmente se conserva en la Pinacoteca Brera de Milán; el Tarot Visconti di Modrone o Tarot Visconti Cary-Yale, ubicado en la biblioteca Beinecke de Libros y Manuscritos Raros de la Universidad de Yale, en New Haven, Connecticut, Estados Unidos; y por último, el más famoso de los tres, el Tarot Visconti-Sforza Colleoni-Baglioni o Tarot Visconti-Sforza Pierpont-Morgan-Bergamo, [fig. 3], que se encuentra diseminado en distintos sitios: en la Academia Carrara de Bérghamo, en el museo Pierpont-Morgan en Nueva York, y en la colección privada de la familia Colleoni en Bérghamo.

²⁴ En opinión de H. Brockaus, estas cartas fueron hechas con fines especulativos para entretenimiento del papa Pio II, y de los cardenales Bessarion y Nicolás de Cusa, durante el concilio de Mantua en los años de 1459-1460. Ante esta referencia, J. Sez nec apunta: "estas cartas en modo alguno eran indignas de ocupar los ocios de estos príncipes de la Iglesia: el orden en que están colocadas reproduce el orden mismo que la teología asigna al Universo. [...] Este juego de cartas resume las especulaciones de san Juan Climaco, de Dante y de santo Tomás de Aquino. Ignoramos, es cierto, el detalle de sus reglas, pero es seguro que se procedía a jugarlo con gravedad, con el sentimiento de que cada una de esas imágenes era como una pieza del ajedrecista divino. Y se puede repetir al respecto lo que escribía Nicolás de Cusa a propósito de un juego análogo, el *Juego del Globo*, del que era inventor: «Se juega a este juego; pero no como los niños, sino como jugó Dios la Santa Sabiduría en la creación del mundo.»" Esta discusión es planteada en, R. Arola, *El tarot de Mantegna*, *Op. cit.*

²⁵ V. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p.27.

Como es sabido, el mecenazgo en el contexto del arte renacentista es un aspecto fundamental, y en este contexto, el tarot no es la excepción, pues el mecenazgo de la familia Visconti financió la elaboración de estos tarots, como obsequios propicios para encomiar la prosperidad del ducado de Milán;²⁶ no obstante, estos mazos sólo son un caso entre muchos. Se podría decir que la producción de tarots durante el siglo XV y XVI fue un trabajo casi cultural, debido al empeño que suponía su fabricación, así como por el contenido sapiencial que conducen sus imágenes; ejemplos magníficos de esto son: el mazo conocido como el Tarot Carlos VI (1470-1480), el *tarocchi di Alessandro Sforza* (1450-1460),²⁷ el Minchiate florentino,²⁸ y el Tarot de Mantegna (1465). Todos estos mazos fueron elaborados, al igual que los Visconti, a lo largo del *Quattrocento*, y tienen como característica particular, el haber sido objetos de uso privado, debido a que su elaboración material requería altos costos monetarios.²⁹ Por otro lado, no fue sino hasta el siglo XVI que el tarot empezó a tener popularidad, cuando se empezaron a reproducir en mayor número a partir de matrices de madera;³⁰ sin embargo, a pesar de las múltiples referencias que se tienen del uso popular del tarot, sobre todo a partir de los documentos que hablan sobre las reglas del juego, registros de concesiones de los gobiernos locales para su fabricación, múltiples referencias literarias, o de algunas acusaciones por parte del clero ante el vicio que gira en torno a este divertimento, no se conservan mazos completos de tarot, posiblemente por el uso desechable que éstos podían tener.

²⁶ Estos tres mazos surgen entre dos contextos: el declive del ducado milanés de Filippo Maria Visconti, hombre de gran cultura humanística, de quien se cree, podría ser la mente maestra detrás del tarot, hacia finales de 1447, y su postergación, a partir de la unión de su hija, Bianca María Visconti, hacia 1441 con el condotiero Francesco Sforza, unión que marca una época de prosperidad para el nuevo ducado. Véase el minucioso estudio que dedica V. A. Portugal, a los aspectos artísticos, históricos y sociales en torno a estos tres mazos, *Ibid.*, pp. 24-48.

²⁷ Del cual sólo se conservan 15 cartas, actualmente en el Museo Castello Ursino en Catania, Italia.

²⁸ Del cual se tiene referencia desde la primera mitad del siglo XV; este mazo además de incluir las 78 cartas comunes al tarot -del cual se excluye “La papisa”, y “La emperatriz” se convierte en el “El gran duque”, mientras que “El emperador” y “El papa” se convierten en el “Emperador de oriente” y en el “Emperador de Occidente”-, añade 19 cartas más: los doce signos zodiacales, los cuatro elementos, las tres virtudes teologales, y la virtud de la prudencia. V. Álvarez Portugal. *Ibid.*, p. 11.

²⁹ No dejan de ser ejemplares los mazos Visconti, de los cuales realmente no se conservan referencias más allá de las cartas. Esta falta de noticias directas sobre su posible uso, autoría, y significado, nos habla aún más de su uso privado y de que estos mazos no fueron populares durante el siglo XV. Con respecto al contexto cortesano, Álvarez Portugal menciona: “Dentro de la colección de miniaturas iluminadas milaneses, en tanto que producción artística, podemos contar a los mazos Visconti, los cuales son mazos de cartas de tarot. En las representaciones de estas cartas se ofrecen ejemplos del ceremonial de la corte, de la forma de vestir, la decoración, el contexto caballeresco y de los romances medievales”, *Ibid.*, p. 25.

³⁰ Basado en el documental de televisión “*Decoding the Past: Secret of the Playing Cards*”, producido por History Channel en el año del 2006. Véase también, V. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p. 14.

Ahora bien, regresando a su uso privado, un ejemplo claro de la alta estima conferida a los mazos de tarot dentro del ámbito cortesano, corresponde al interesante fresco ubicado en la “*stanza dei giochi*” de la Casa Borromeo en Milán [fig. 4]; este fresco, conocido actualmente como “Los jugadores del tarot”,³¹ (aprox. 1440), representa, de manera excelsa, el carácter lúdico, e incluso reflexivo, que giraba en torno a los naipes.³² De acuerdo con Helen Farley en su *A cultural history of tarot*, es muy difícil evidenciar las condiciones propias sobre las cuales surgió el tarot; de ahí que la autora parta sobre la base de los juegos de cartas, mencionados ya desde el siglo XIV, en Italia, España y Suiza,³³ sin querer afirmar que esta base lúdica, de un juego de naipes convencional, sea necesariamente el antecedente directo del tarot.

Por ahora las investigaciones académicas sobre los orígenes del tarot no pueden ir más allá de los documentos del siglo XV, que denominan con la palabra “triumfo” a un cierto juego de cartas que incluyen, aparte de las cartas de juego convencionales, un número determinado de figuras alegóricas. Ante esto, es muy delicado suponer que las referencias anteriores al siglo XV, en torno a ciertos conjuntos de naipes hagan referencia explícita al tarot, pues resulta difícil, por la ausencia material de las cartas, saber si se hace mención de un juego de naipes común, o realmente a un juego de tarot. Es este el gran error, que todavía algunos aceptan y repiten, de remontar los orígenes del tarot a la corte del rey Carlos VI de Francia, en el siglo XIII; la anécdota, que sustenta dicha afirmación, cuenta que el rey Carlos VI, presa de la locura, encontraba alivio y recreación a través de unas cartas pintadas a mano, encargadas al artista Jacquemin Gringonneur; sin embargo, pese a que el delirio del rey está documentado, así como el registro contable del encargo de manufacturación de las cartas, no existe ninguna relación directa que establezca, que las diecisiete cartas de tarot que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional

³¹ El nombre acuñado con el que se reconoce a esta obra es posterior, de modo que no se sabe con exactitud si las cartas representadas se refieren a un juego de naipes convencional o un juego de tarot. En cuanto a la discusión de la autoría del fresco, véase H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, p. 34.

³² Siguiendo el comentario de Sandrina Bandera en torno a este fresco, Álvarez Portugal apunta “...esta seriedad de los nobles que juegan al tarot es melancólica, porque ven la incertidumbre del futuro. Podría establecerse una analogía entre la incertidumbre del futuro manifiesta en la incertidumbre del resultado del juego. Ahí, el elemento azaroso, por coincidencia, brindaría un grado de consolación por un conocimiento anticipado del resultado incognito, pero esperado. Es tal vez en este sentido que deben entenderse los juegos de azar, entre ellos los dados y el tarot mismo (...)” *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p.47.

³³ De estas referencias, la más famosa, (pero la más tardía), es la que se refiere a la crónica de la ciudad Viterbo en 1379 de Juzzo de Coveluzzo en donde se afirma el origen sarraceno de los naipes, bajo el término: *naib*. Sin embargo la fuente suiza no deja de ser interesante pues ofrece una descripción de las características de un mazo de naipes, en el año de 1377, por el monje alemán Johannes de Rheinfelden. Por último la fuente española que es la más antigua, del año de 1371, refiere que el Rey de Aragón, Pedro IV, encargó la elaboración de un juego de cartas. H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, pp. 8-9.

de París, hoy conocidas (erróneamente) como el Tarot de Carlos VI, sean las mencionadas en el libro de contabilidad de la corte de Carlos VI en el año de 1392, ya que sin agregar más detalles, sólo se hace mención, en dicho documento, del encargo de tres mazos de cartas, doradas, coloreadas y ornamentadas con varios diseños para entretenimiento del rey.³⁴

Las características mencionadas en torno al *Ludus Tarochorum* nos llevan a pensar que tanto el uso especulativo como el lúdico conformaban una amalgama única, cuyo uso específico dependía de la intención con la que se manipulaban las cartas. El contenido espiritual de las imágenes,³⁵ la visión de mundo que conforman, se aunaba a los juegos cortesanos, que consistían, por ejemplo, en la invención de sonetos de acuerdo a las cartas que se iban extrayendo.³⁶ Otro juego es el que menciona Álvarez Portugal con el nombre de *brisca* para el *Ludus Triumphorum*, posiblemente más popular, en el que el valor jerárquico de los *triumfos* es el que va guiando la partida.³⁷ Y si bien el juego de tarot no fue proscrito por la Iglesia al no considerarlo un juego de azar, esto no significa que no haya habido manifestaciones lúdicas de este tipo, como el de la *brisca*. Otra referencia, un tanto aislada, es la que refiere Paul Huson,³⁸ cuando describe las reglas de un juego de memoria, que consiste en hacer pares entre los numerales de los palos, entre las cartas de la corte, y entre los triunfos.

Empero, es interesante que esta amalgama entre el carácter lúdico y espiritual del tarot, no sea ajena a otros juegos, como lo son: el ajedrez -cuyo origen hindú y sus repercusiones espirituales fueron estudiadas por Titus Burckhardt-³⁹, el Ganjifa indio -cuya estructura responde a los diez avatares de Visnú-,⁴⁰ el Pachisi o parchís,-de origen indio también-,⁴¹ el *Ludus Globi* de

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ De acuerdo con Andrea Vitali: “Las alegorías de los Triunfos pertenecen a un repertorio figurativo muy presente a partir del siglo XIII, en particular en las decoraciones de las catedrales góticas, en los tratados enciclopédicos y astrológicos así como en los frescos de los edificios públicos. El contenido de cada figura es fácilmente descifrable ya que se inscribe en el contexto cultural de las principescas cortes de la Italia de la planicie del Po, en vistas de su gusto por las imágenes moralistas surgidas tanto de la tradición religiosa como de la mitología clásica.” *Tarot: Arte y magia*. Traducido por Enrique Eskenazi para su sitio web: <http://eskenazi.net16.net> -consultado el 21 de marzo de 2013-. Por otro lado, esta relación entre las imágenes del tarot, particularmente “El mago”, “El coche”, “El ermitaño”, y “El colgado” del mazo Visconti-Sforza, y los valores espirituales del arte renacentista (alquimia, astrología y mitología) es estudiada con mayor profundidad por V. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*

³⁶ A. Vitali, *Tarot: Arte y magia*, *Op. cit.*

³⁷ V. Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p.6.

³⁸ Paul Huson, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*. Oriente, México, 2008.

³⁹ Titus Burckhardt, *The symbolism of Chess*. Studies in Comparative Religion, England, vol.3, No.2, 1969.

⁴⁰ H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁴¹ H. Farley, *Ibid.*, p. 27.

Nicolás de Cusa,⁴² el tablero de la Oca, -cuya vinculación con el ocultismo y con el simbolismo en general es analizado por Ma. José Martínez Vázquez de Parga-⁴³ o aquel ficticio, pero ingenioso, *Juego de Abalorios* creado por Herman Hesse, dan cuenta de esta amalgama que hemos apuntado.

Para terminar este apartado quisiéramos cerrar con una breve anotación de Roger Caillois ubicada en el prefacio a *Le tarot des imagiers du Moyen Age*, en la que el sociólogo francés comenta: «Recomendamos este juego sobre un juego, como un excelente entrenamiento para *imaginar justamente*».⁴⁴ A este respecto, es importante mencionar que esta recomendación le es sugerida a Caillois por la afirmación del ocultista Oswald Wirth cuando menciona que: «adivinar, es imaginar con justeza». El comentario de Caillois nos remonta a la conjunción entre imaginación y juego de tarot, que constituye una de las relaciones que hemos querido exponer y desarrollar. El juego, como hemos visto, es una actividad indispensable en el proceso vital del ser humano, pues dispone y propone modelos de acción en el mundo.⁴⁵ Ante esta idea, el tarot lúdico no parece tan ajeno, pues aunque tuviera un uso popular, comparable a los juegos de cartas actuales, sus imágenes alegóricas no dejaron de sugerir una reacción y una conducta específica. Sus influencias greco-latinas y cristianas, revitalizadas y configuradas por el espíritu renacentista, motivaron y estimularon la imaginación de sus manipuladores; sus valores espirituales y su esmerada manufactura son ejemplares a este respecto. Y así, aunque el significado lúdico de las cartas del tarot es remoto y lejano a la concepción actual, esto no implica que su influencia simbólica haya cesado. Las imágenes que la componen no caducaron conforme transcurrieron los siglos; y del mismo modo que la simbólica del tarot se rehabilitó en cada época, lo hizo también en cada geografía que le acogía. Así, justo cuando el tarot lúdico llegaba a su crepúsculo, un nuevo horizonte se empezaba a perfilar, una nueva base comenzaba a prefigurarse desde el fondo simbólico que nutre estas imágenes: el tarot mágico estaba listo para emerger.

⁴² Álvarez Portugal, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p. 17., nota al pie, 45.

⁴³ Ma. José Martínez Vázquez de Parga, *Juego, figuración, símbolo. El tablero de la oca*, *Op. cit.*

⁴⁴ Citado por Alberto Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, Barral, Barcelona, 1972, p. 16.

⁴⁵ Un ejemplo un tanto alejado del carácter lúdico de los naipes, pero que sin duda no deja de ser sugerente, es el uso que se le dio a las cartas de juego durante el siglo XVIII en los Países Bajos, en los sectores de extrema pobreza, en donde las mujeres que carecían de medios para la manutención de sus hijos, los llevaban a orfanatos con la esperanza de que sobrevivieran. Los niños que eran dejados a las puertas de los hospicios portaban un naipé que les identificaba, así como un mensaje de la madre. Si el naipé era cortado a la mitad, esto significaba que la madre prometía volver en algún momento con la otra mitad; mas, si el naipé era entregado en su integridad, significaba que el niño era completamente abandonado. Este conmovedor ejemplo da cuenta, indirectamente, del simbolismo inherente a los naipes, en tanto *sin-ballein*. Documental *Decoding the Past: Secret of the Playing Cards*, *Op. cit.*

3. La práctica mágico-advinatoria del tarot

Debido a que el título del presente apartado no deja de ser peyorativo, creemos importante empezar con algunas aclaraciones básicas en torno al problema de la magia en Occidente; estos breves apuntes nos permitirán acceder a un marco de referencia con mayor amplitud para el estudio del tarot mágico.

La posibilidad de análisis del fenómeno mágico es variable y problemático. Variable porque existen muchas disciplinas que se han abocado al tema: antropología, historia, psicología, sociología, etc.; y problemático, debido a que la mayoría de estos enfoques determinan en una sola línea de lectura la integridad del fenómeno mágico. Lo anterior es comprensible cuando se toma en consideración la difícil comunicabilidad entre las disciplinas, así como la intención de someter la realidad del fenómeno mágico dentro del marco conceptual imperante en cada una de ellas. Estas circunstancias son un primer obstáculo que debe franquearse al tratar de dilucidar el problema de la magia de acuerdo a las determinaciones propias de su manifestación en relación con la conciencia mágica. Ahora bien, esto no quiere decir que estas disciplinas *horizontales* se invaliden ante el planteamiento fenomenológico del problema, pero sin duda, creemos, que la perspectiva fenomenológica otorga profundidad y *verticalidad* a la forma de comprensión de dicho fenómeno. Es la profundidad del fenómeno, lo que está *puesto debajo* de lo manifestado, lo que aquí nos interesa indagar. De modo que hemos decidido ordenar el problema de acuerdo a dos escalas: una histórica y otra fenomenológica. Estos niveles nos ayudarán a delimitar, en primer lugar, el influjo del pensamiento mágico en la historia de Occidente, y posteriormente, nos llevará a comprender el hecho mismo desde sus fundamentos ontológicos.

Este enfoque vertical no es tarea fácil, no sólo por las razones mencionadas al inicio del capítulo, a propósito de la justificación de nuestra tripartición, sino también, por el hecho de que la magia en la cultura occidental se ha manifestado como un fenómeno peculiar y complejo, con características propias que le diferencian, en cierto grado, de las “magias no occidentales”. Incluso dentro de la magia occidental se suele hacer una distinción entre dos tipos de magia: una culta y otra popular.⁴⁶ Sin embargo, desde el enfoque vertical que hemos adoptado, esta distinción resulta muy endeble, pero es importante tenerla presente cuando se consideran las

⁴⁶ Es esta la diferencia que suele recalcarse entre la Magia culta o Alta magia y las Magias populares o brujería, dentro de la historia de la magia en Occidente, sobre todo en el Renacimiento; Véase, *De filósofos, magos y brujas*. Volumen 6 de Bitácora de poética. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, Esther Cohen y Patricia Villaseñor, editoras.

características históricas y culturales de la magia occidental. Posteriormente se desvanecerá cuando lleguemos al fondo ontológico de la magia, en tanto carácter constitutivo del hombre tradicional, en el que las distinciones históricas ocupan un lugar secundario.

Por último, a propósito de la práctica mántica del tarot, trataremos de ser lo más breves y puntuales en lo que respecta a su desarrollo histórico y cultural; de ahí que hemos decidido limitarnos a su emergencia inicial en Francia, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, dentro del contexto del “*occult revival*”, contexto en el cual, el tarot augural y oculto hizo su aparición.

3.1. Acotaciones sobre el concepto de magia

El estudio de la magia en Occidente era hasta hace algunas décadas un asunto que carecía de validez dentro de las investigaciones académicas, y no fue sino a finales del siglo XIX y principios del XX que surgieron algunos acercamientos al estudio de la magia desde la antropología y la historia; dentro de estas aproximaciones resalta la invaluable aportación de James Frazer con su obra *La rama dorada*, y los trabajos del historiador alemán Aby Warburg, que desde la historia del arte, rastreó la influencia del pensamiento pagano durante el Renacimiento.⁴⁷ Posteriormente los trabajos de Frances A. Yates, (que llegó a ser profesora del Instituto Warburg en Londres) son pioneros en el estudio del pensamiento mágico en Occidente. Las obras de la autora inglesa se caracterizan por su rigurosidad y el manejo de las fuentes, y en la actualidad son material indispensable para el estudio de la magia durante el Renacimiento, así como en los siglos XVI y XVII.⁴⁸

No obstante, pese a que el balance histórico y cultural realizado en torno a la magia se ha afianzado paulatinamente, son todavía recientes, y en un número reducido, los trabajos dedicados

⁴⁷ Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005. A esta labor intelectual de Warburg se adjunta su experiencia entre los indios Pueblo, vivencia que le motivó a ampliar el horizonte del fenómeno mágico, al comparar algunos rituales de estas etnias norteamericanas con algunas prácticas ceremoniales de la antigüedad griega, véase, Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, Madrid, Sexto Piso, 2008.

⁴⁸ Sobre todo las obras que más resaltan son las siguientes: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983; *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974; *El iluminismo Rosacruz*, FCE, México, 1981; *La filosofía oculta en la época isabelina*, FCE, México, 1982.

a un balance filosófico en torno a la magia. Entre los más interesantes dentro de esta área, se encuentran los trabajos del filósofo rumano Ioan P. Couliano, dedicados a la magia renacentista;⁴⁹ en este mismo rubro destacan los trabajos del pensador francés Antoine Faivre, que además de ocuparse del contexto sociocultural del esoterismo en Europa,⁵⁰ analiza los sistemas filosóficos y los principios metafísicos inscritos en la gran tradición esotérica de Occidente. Por último, es importante señalar las obras de la escuela Tradicionalista, encabezada por René Guénon, y continuada por Fritjof Schuon, Ananda Coomaraswamy, Julius Evola, Titus Burckhardt, Elémire Zolla, entre otros.⁵¹ A este respecto, siguiendo a Antoine Faivre, es importante señalar que entendemos aquí el término “esoterismo” no en su forma moderna, en tanto sustantivo para definir un conjunto de prácticas ocultas, sino como adjetivo en tanto sugiere un tipo de actitud mental, cuyo trasfondo estructural no depende tanto del medio objetivo y exterior, sino, de un cierto posicionamiento del individuo frente al mundo. A nuestro parecer, este posicionamiento antropológico que propone Faivre, coincide con las características del hombre tradicional planteadas por Durand, ya que para ambos autores, el esoterismo y la magia conforman rasgos constitutivos de una antropología. Esta noción antropológica, como ya advertimos, la hemos de formular de acuerdo a un plan de tipo vertical, que nos lleve desde la superficie histórica del fenómeno hasta el subsuelo ontológico que inaugura.

Por razones obvias de espacio el punto de vista histórico no será abordado en toda su extensión, por lo que hemos de auxiliarnos de la eficaz distribución cronológica que hace José Ricardo Chaves en un ensayo titulado *Magia y ocultismo en el siglo XIX*,⁵² en el que propone tres momentos de la magia en la historia de Occidente; y pese a que el autor centra su reflexión en torno a la magia decimonónica, nos parece adecuada la señalización que hace de los otros dos momentos, que corresponden al periodo helenístico y al renacentista. Por otro lado, a modo de complemento, hemos de retomar la investigación de A. Faivre, *Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos*,⁵³ en el que se demarcan, de manera puntual, tanto las

⁴⁹ Ioan P. Couliano, *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999.

⁵⁰ Faivre inserta el problema de la magia dentro del marco del esoterismo, entendido éste como actitud mental y espiritual. *Introducción I*, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Paidós, Barcelona, 2000, (Antoine Faivre y Jacob Needleman, comp.)

⁵¹ Véase sobre todo: Julius Evola, *La Tradición hermética*, Martínez Roca, Barcelona, 1975; René Guénon, *Los símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós, Barcelona, 2005; Fritjof Schuon, *El esoterismo como principio y como vía*, José J. de Olañeta. España, 2004.

⁵² José Ricardo Chaves, *Magia y ocultismo en el siglo XIX*; en *De filósofos, magos y brujas*, *Op. cit.*

⁵³ A. Faivre, *Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos*, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, *Op. cit.*

tendencias, los autores, textos y escuelas, que han influido en la configuración de los múltiples movimientos espirituales en la Modernidad.

Así, con respecto al primer momento que corresponde con el periodo helenístico, Ricardo Chaves enmarca diversos movimientos espirituales de gran influencia, como el gnosticismo, el hermetismo y el neoplatonismo; de manera simultánea a estos movimientos el autor menciona la influencia de algunos textos de amplia resonancia por supreciado valor mágico, como los famosos *Oráculos Caldeos* (atribuidos a Juliano el Teúrgo), y el *Asno de Oro* de Apuleyo; por último, en este periodo podemos incluir los remanentes rituales de cultos místéricos provenientes de la Antigüedad.

El segundo momento que corresponde al Renacimiento se conecta con el primero pues supone la reactualización de la espiritualidad greco-latina; en este periodo el pensamiento mágico fue revitalizado, mayormente, a partir de tres personajes: Marcilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, y Giordano Bruno. De acuerdo con Faivre, estos autores prefiguraron la idea de una *prisca theologia*, *philosophia occulta* o *philosophia perennis*, y en su búsqueda afanosa de una misma raíz o *Tradicón primordial*, sintetizaron de manera magistral, filosofía, doctrinas herméticas, neoplatónicas, cabalísticas, cristianas y alquímicas.⁵⁴

Ahora bien, es importante mencionar que, a pesar de que estos dos momentos gozan de reconocimiento en el ámbito de la investigación académica, no sucede lo mismo con el estudio de la magia en los siglos venideros, pues existe un cierto desdén en torno a las manifestaciones de la espiritualidad esotérica posteriores al siglo XVII, ya sea porque se considere que hubo una corrupción de los elementos constitutivos del proyecto mágico del Renacimiento,⁵⁵ o por el inminente cambio de mentalidad que supuso la Modernidad, se ha desprestigiado la fuerza e influencia de estos movimientos sobre la cultura occidental. Este tercer momento, de acuerdo con Chaves, corresponde a los siglos XVIII y XIX, y tiene como sus mayores representantes a figuras

⁵⁴ A. Faivre, *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ De acuerdo con el criterio de Raimon Arola, esta corrupción se hace patente en la tergiversación del proyecto de la cábala cristiana de los siglos XVI y XVII: “Pero en los siglos XVIII, XIX, y principios del XX, la cábala utilizada por los cristianos occidentales ha estado prácticamente desvinculada de sus orígenes espirituales. Incluso en la actualidad y en ciertos medios, se sigue enseñando la cábala como una suerte de correspondencias entre el Árbol de la vida o el Adán primordial con cualquier nivel de la realidad que se le ocurra al «profesor» en turno.” R. Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente. Siglos XV-XVII*, p.36. A esta descalificación se suma la crítica de René Guénon, que dedicó todo un libro, *El teosofismo. Historia de una pseudoreligión*, Obelisco, Barcelona, 2003, en el que plantea una distinción clave y sutil entre el término *Teosofía*, propio de las espiritualidades de los siglos XVI y XVII (por ejemplo, dentro del movimiento Rosacruz), y el de Teosofismo, propio de las fraternidades ocultistas del XIX (sobre todo el de la Sociedad Teosófica, fundada por la teósofa H.P. Blavatsky).

como Antoine Court de Gébelin, Jean Baptiste Alliette (Etteilla), Alphonse Louis Constant (Eliphas Lévi), Gerard Encausse (Papus), Stanislas de Guaita, Oswald Wirth, Helena Petrovna Blavatsky, etc., así como a ciertos grupos fraternales, que van desde la masonería, a escuelas de corte teosófico, -algunas influenciadas por el movimiento rosacruz del siglo XVII-, o la muy influyente fraternidad inglesa de finales del siglo XIX conocida como la Orden Hermética del Alba Dorada. Es justo dentro del contexto de este tercer momento donde toma forma el tarot oculto y adivinatorio, mas no nos detendremos por ahora en pormenorizar los detalles de este proceso; sirva mientras esta brevísima señalización de los tres momentos más representativos de la magia occidental para dar pie al siguiente peldaño, que corresponde al estudio fenomenológico del esoterismo mágico de Occidente. No obstante, antes de continuar, creemos crucial reconocer la dimensión antropológica inherente al pensamiento mágico.

Desde la teoría de lo imaginario el pensamiento mágico en Occidente es uno de los grandes depositarios de ese fondo simbólico y espiritual, que emerge como una imagen del hombre perenne, que se reactualiza, más allá de los determinismos históricos y culturales. Bajo esta perspectiva, las resurgencias del pensamiento mágico en Occidente, no deben considerarse como meras superficies accidentales en la cultura, sino, como una especie de profundo sedimento antropológico, que de forma periódica irrumpe, revelando un fondo común. Las emergencias históricas de la magia suponen una regeneración de esas características antropológicas y tradicionales que mencionábamos en el capítulo anterior; estas características son rastreables, incluso, en este tercer momento, que por muy detestable que pueda ser para algunos, logró preservar y fomentar, en medio de una creciente secularización de la cultura, ese anhelo de una reconfiguración del hombre en relación con lo sagrado, en la idea de un retorno a la *Edad de Oro*.⁵⁶

En el capítulo anterior hemos constatado que la postura que califica al pensamiento esotérico -y en concreto a la magia- como producto de una mentalidad histórica, implica una visión extremadamente parcial del fenómeno, pues niega el plano antropológico del pensamiento mágico y tradicional, que teje, no sólo otra visión del mundo, sino, también, otra visión del hombre mismo; de ahí que Durand apueste por lo sincrónico, al analizar esa figura del hombre tradicional, que de manera indeleble y permanente subyace a todo tipo de ocultamiento y ocultismo.

⁵⁶ H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, p.2.

A este respecto, es interesante resaltar el paralelismo entre A. Faivre y G. Durand en relación al término esoterismo, sobre todo por las implicaciones antropológicas que ambos resaltan, y que se pueden evidenciar en las citas siguientes; así, para Faivre:

El esoterismo está todavía hoy más presente que nunca. En la era moderna, su tenaz permanencia aparece como una réplica a nuestra visión científica y secularizada del mundo, pero sería simplista y equivocado explicar su longevidad por una necesidad de reaccionar contra la episteme reinante. Más que una reacción, es tal vez una de las formas posibles asumida por uno de los polos del espíritu humano para actualizarse, a saber, el pensamiento mítico, frente al otro polo constituido por lo que llamamos pensamiento racional, que en Occidente se modela sobre una lógica de tipo aristotélico.⁵⁷

A su vez, Durand opina algo similar cuando da cuenta de los *perseguidos* y los *herejes* del pensamiento oficial:

El esoterismo, normalmente vinculado a la interioridad de la figura tradicional del hombre –siendo el hombre «el secreto de Dios», según una expresión de la tradición islámica-, resulta pervertido cuando se oculta por las obligaciones externas del destino de la civilización. Pero la «figura tradicional» del hombre occidental debe leerse a través de esta ocultación, y la primera tarea del hermeneuta antropológico debe pasar por el estudio de todos los «despreciados» por el pensamiento occidental oficial, aquel que triunfa en la universidad.⁵⁸

Estas dos citas guardan mucho en común, pues ambas dan pie a entender el problema del esoterismo y de la magia más allá de sus determinismos históricos, desde el fondo antropológico que se manifiesta en sus múltiples expresiones. De ahí el segundo peldaño, que corresponde al análisis fenomenológico de Faivre, que gira en torno al esoterismo en Occidente.

Como se ha apuntado, la postura de Faivre parte de entender el esoterismo en tanto adjetivo que condiciona un tipo de actitud mental, y no como sustantivo, uso tardío que se conformó hasta el siglo XIX,⁵⁹ que sirve como denominador para distinguir un conjunto de personajes, doctrinas y prácticas. En este sentido, Faivre pretende identificar las características básicas del esoterismo occidental en tanto actitud espiritual dispuesta en distintos contextos. Distingue así, cuatro características inherentes, que de manera necesaria y simultánea condicionan el campo del esoterismo, y otras dos de carácter externo, cuya aparición puede ser relativa, pero no por eso menos importante en la caracterización del esoterismo occidental:

⁵⁷ A. Faivre, *Introducción I*, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, *Op. cit.*, p.13.

⁵⁸ G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*, en *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.*, p. 139.

⁵⁹ Se recomienda la lectura del ensayo de Jean-Pierre Laurant, titulado *Características generales del esoterismo del siglo XIX*, incluido en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos*, *Op. cit.*, en el que se localizan, puntualmente, el dónde y el cuándo del uso moderno de las palabras *esoterismo* y *ocultismo*.

1.- *Correspondencias*: Se trata de correspondencias simbólicas y reales que de manera velada conectan distintos elementos y niveles de la realidad. Para la mentalidad esotérica el universo es concebido como un gran conjunto de jeroglíficos cuyo desciframiento otorga las claves precisas de las correspondencias entre los distintos niveles de la creación. Los tres principios lógicos, base del pensamiento científico, que corresponden al de *contradicción*, *tercer excluido* y *causalidad*, son reemplazados por los de *resolución*, *inclusión*, y *simultaneidad*.

2.- *Naturaleza viva*: Es el conocimiento (gnosis) de la naturaleza en *su textura íntima*, en tanto revela las correspondencias, las simpatías y las antipatías del universo. La magia es la consciencia de estas correspondencias, y su actuar, una actualización de estas correspondencias. Por otro lado, esta conciencia y esta acción no son inocuas e indiferentes en el universo, pues del mismo modo que redimen al hombre del exilio del mundo, es a través de ellas que la naturaleza se redime y purifica.

3.- *Imaginación y mediación*: Para el pensamiento mágico es fundamental la acción de la imaginación, pues a través de ella se accede al sentido de los distintos niveles del mundo. Este acceso imaginario es el que hace posible entrar en contacto con las entidades mediadoras que habitan los distintos niveles de la realidad, en esa escala ontológica que separa a la naturaleza de lo divino, y que permite el ascenso y el descenso del alma a través de sus peldaños. De acuerdo con Faivre, cito textualmente esta genial y poética definición de la imaginación creadora: «es el ojo de fuego que penetra la superficie de las apariencias para crear significados, conexiones, para hacer brotar, para hacer visible lo invisible (este invisible es el *mundus imaginalis* al que el ojo de la carne no puede acceder por sí solo), y para forjar un vínculo con un tesoro que contribuye al incremento de nuestra prosaica visión».⁶⁰

4.- *La experiencia de transmutación*: Esta característica es indispensable ya que pone de manifiesto el carácter fáctico de la especulación esotérica. La reflexión sobre el mundo no es plena si no hay una interiorización capaz de transformar al individuo y al mundo. El

⁶⁰ A. Faivre, *Ibid.*, p.17.

conocimiento actualizado es metamorfosis del alma y la naturaleza, cuya finalidad es la restauración de la unidad de lo creado.

5.- *La práctica de la concordancia*: De acuerdo con el autor este aspecto es externo en relación con los otros cuatro puntos antes mencionados, pues su aparición responde al ánimo de síntesis espiritual, en torno a una *philosophia perennis* que busca encontrar la verdad única, que de manera velada se oculta detrás de toda tradición religiosa. Esta idea se extiende desde el Renacimiento, con Giovanni Pico della Mirándola, hasta nuestra época en los pensadores de la escuela Tradicionalista.

6.- *Transmisión*: Esta característica externa es propia de algunas escuelas esotéricas y se refiere a la transmisión, enseñanza, y resguardo del conocimiento a través de cierta disciplina, magisterio, vía o enseñanza iniciática.

Estas características pueden presentarse distribuidas de manera desigual en las distintas formas de espiritualidad esotérica habidas en Occidente, mas no debe perderse de vista su carácter sincrónico, «pues lejos de reflejar el contenido doctrinal, los seis elementos aquí articulados sirven como receptáculos en los que podemos organizar diferentes tipos de experiencias o actos de la imaginación».⁶¹ Visto así, hemos llegado a un momento particular de la exposición que nos permite observar ciertos criterios cognoscitivos del pensamiento mágico, en el que la imaginación juega un papel crucial y determinante. En relación con esto, no dejan de ser interesantes los paralelismos entre los rasgos de la espiritualidad esotérica que destaca A. Faivre, con las características del hombre tradicional que Durand esboza. Sin lugar a dudas, estamos frente a un fondo antropológico común, que define una imagen simbólica del hombre, a partir de ciertas aptitudes epistemológicas, fundadas en una ontología tradicional.

Después de haber destacado la influencia del pensamiento mágico y de haber reconocido, cómo este pensamiento se inscribe en una espiritualidad esotérica y tradicional, podemos comprender su continua recurrencia en la historia de Occidente. La magia es una forma de espiritualidad que ha logrado subsistir, más allá de los progresos de la ciencia y la técnica en nuestra cultura; la actualidad de la magia no depende en su totalidad de las condiciones contextuales del medio, como si se tratara de un malestar cultural, al tipo de aquel dicho: “hierba

⁶¹ *Ibid.*, p.19.

mala nunca muere”, queriendo decir con esto, que la ignorancia y la estupidez del ser humano, al ser males inextirpables de su ser, seguirán perpetuando las supercherías e ignominias de la magia. Es este punto, el que toca Alberto Ortiz en su *Tratado de la superstición occidental*, al mencionar:

Se supone que el libre y fácil acceso a la ciencia limitaría en automático a las supersticiones, proscribiéndolas sin necesidad de catequesis especial y convirtiéndolas en pasatiempo de idiotas, en curiosidad histórica. Empero, ese ideal social no ha llegado y dada la ineficacia de las instituciones científicas y religiosas para incorporar la esperanza, nunca operará en realidad. Es de esperarse que la magia permanezca, conviva y se adapte a los avances científicos, hijos de la razón y del método. [...] Si por mucho tiempo tuvieron un supuesto carácter rural, marginal y secreto, y fueron practicadas en núcleos compartidos de ignorancia, ahora pueden encontrarse vivas en distintas esferas socioeconómicas y entre personas con una preparación y un ortodoxo ejercicio profesional técnico-científico. La realidad es que siempre estuvieron presentes, fue la altanería alfabeta quien las relegó al pueblo llano según se muestra en los *Caprichos* de Goya.⁶²

Uno de los propósitos de este estudio ha sido reconocer que esta *altanería alfabeta*, como dice Ortiz, es justo el perjuicio en nuestra comprensión del ser humano, sobre todo en aquellas zonas que han sido marginadas por el pensamiento racional; ya Durand advierte los peligros de esta perspectiva sesgada, al citar un fragmento de la *Segunda consideración intempestiva* de Nietzsche, cuando menciona en relación a: «lo que hay de peligroso, lo que corroe y envenena la vida en nuestra manera de hacer ciencia».⁶³

Por otro lado, aparte de comprender la permanencia del pensamiento mágico, es importante destacar la profundidad de sentido que abre toda visión mágica del mundo, cuyas raíces se hunden en las motivaciones más hondas del alma humana. La magia, entendida así, no es, ni un residuo de la historia,⁶⁴ ni tampoco una reacción en contra de ella, más bien, se constituye como una actitud inalienable, cuya perennidad debe comprenderse como una constante llamada de la imaginación, que cuida al hombre del extrañamiento del mundo y de la alienación de su ser espiritual.

⁶² Alberto Ortiz, *Tratado de la superstición occidental*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009, p. 50.

⁶³ G. Durand, *Introducción*, en *Ciencia del hombre y tradición*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ Es este punto el que subraya Ernesto de Martino ante la pregunta “¿Existen los espíritus?”; frente a esta cuestión, el autor responde lo siguiente: “En este sentido, (*el de nuestra realidad*), los espíritus no existen, pero han existido y pueden volver en la medida en que abdicamos al carácter de nuestra civilización y volvamos al plano arcaico de la experiencia mágica”. Ernesto De Martino, *El mundo mágico*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985.

Por último, queremos terminar este apartado, con una magnífica cita de Durand, que condensa en gran medida, nuestro propósito de haber dedicado unas cuantas páginas al fenómeno de la magia y su influencia en la vida del hombre:

[...] el poeta o el brujo permanecen, pero el sabio envejece. Y finalmente, frente a estas civilizaciones «mortales», frente a la gigantesca máquina que desde hace cuatro siglos está construyendo nuestro orgulloso progreso técnico, frente a las temibles fuerzas de destrucción desencadenadas por el aprendiz de brujo que es el científico y el tecnócrata occidental, frente a esta lenta desfiguración del hombre, es verdad que se levanta la pequeña reacción de la excepción antropológica, pero sobre todo la reacción de la reflexión moderna de estos últimos dos siglos, de lo que se puede llamar el «romanticismo». Frente al sabio, el ingeniero, el técnico, el burócrata, frente a todas esas máscaras especializadas en la alienación del hombre, se levanta, como habían previsto los poetas, el hombre de la Promesa, la figura del hombre *profético*. Conviene entender correctamente esta palabra: el profeta no es un «rebelde», no es el que discute -y que por allí vuelve a caer en las trampas dialécticas de la filosofía del no-. El profeta es quien llama al orden. No destruye el desorden: no dispone de ningún poder para ello. Restablece el principio de orden, no restablece el orden. Testimonia, yergue su figura de hombre primordial frente a todo lo que amenaza con desfigurar al hombre.⁶⁵

3.2. El tarot como cartomancia

Antes de continuar es preciso advertir que este apartado no pretende elaborar un tipo de especulación similar a la de los manuales de tarot cuyo énfasis recae en dictar una serie de pautas con el fin de instruir en *el arte de tirar las cartas*.⁶⁶ Nuestra intención es menos pretenciosa, pues se limita a señalar las condiciones externas que propiciaron este uso a finales del siglo XVIII y principios del XIX, para posteriormente sugerir algunas ideas en torno a los fundamentos simbólicos de esta práctica.

De acuerdo con recientes estudios es posible establecer que la práctica de la cartomancia surgió hacia finales del siglo XVIII en Francia, y logró extenderse por algunos países europeos a lo largo del siglo XIX, para finalmente encontrar, durante el siglo XX, los grandes cauces que propiciaron su popularización a nivel mundial. El desarrollo preciso de esta gran travesía, de más

⁶⁵ G. Durand. *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*, en *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.*, p. 164.

⁶⁶ Es interesante apuntar que este término tuvo su primera aparición en la tercera edición del libro de Jean-Baptiste Alliette dedicado a las cartas del tarot, que originalmente se titulaba: *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes* (1770), y que modificó su título original para la tercera edición por el de: *Etteilla ou instructions sur l'art de tirer les cartes. Troisième et dernière édition* (1783); edición en la cual también empezó a entrar en uso el término de cartomancia, H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, pp. 106-107.

de quinientos años, es elaborado por la autora australiana Helen Farley a partir de cuatro contextos culturales:

- a) Los orígenes renacentistas del tarot en las cortes del norte de Italia del siglo XV.
- b) La recepción francesa del tarot en el auge del *renacimiento ocultista* a finales del siglo XVIII.
- c) La recepción inglesa del tarot en el contexto del ocultismo de la *Orden Hermética del Alba Dorada* durante el siglo XIX.
- d) La introducción del tarot en el siglo XX a los Estados Unidos y su impacto en el fenómeno de la *New Age*.

De acuerdo con la autora, estos cuatro contextos han operado como bastiones culturales de estas imágenes, resguardando, no tanto el sentido original de las cartas, sino más bien, una especie de virtualidad capaz de adherirse y adaptarse al devenir temporal, característica propia, como hemos visto, de toda imagen viva. Así, pese a que la práctica lúdica de estas cartas ha entrado en desuso, la práctica en el contexto adivinatorio y oculto es la que sostiene la actualidad de estas imágenes. No obstante, esta distinción en cuatro contextos que señala la autora se puede reducir morfológicamente a la transformación de la práctica lúdica a la práctica mágica. Aclarar las circunstancias de este cambio, nos permitirá comprender las condiciones de la supervivencia de estos símbolos, y al mismo tiempo, advertir uno de los capítulos más interesantes de la “historia de las imágenes en Occidente”, sobre todo por la curiosa reversión que, de acuerdo con Farley,⁶⁷ supusieron estas imágenes, ya que al gestarse en un momento en el cual la cultura occidental intensificó su tendencia secularizadora, estas cartas hallaron un terreno propicio para franquear la trayectoria de la historia; la permanencia del tarot estuvo asegurada por su adherencia a la tradición mágica, y en vez de perecer como un antiguo juego de naipes (*Ludus Tarochorum*), el tarot logró transmutarse en un objeto con características mágicas y oraculares. Y si bien no se niegan los fines especulativos y filosóficos de los mazos Visconti y otros similares, es necesario insistir que la reflexión ocultista y la práctica de la cartomancia no fueron sino un complemento posterior, fruto de un proceso cultural y simbólico.

El proceso cultural por medio del cual estas cartas adquirieron un valor arcano y mágico, ha sido expuesto y analizado por Michael Dummett en dos trabajos: *A Wicked Pack of Cards*:

⁶⁷ *Ibid.*, p.3.

The Origins of the Occult Tarot (en colaboración con Ronald Decker y Thierry Depaulis), que se centra en los orígenes del tarot en la Italia renacentista, hasta el ocultismo francés del siglo XVIII y XIX; el otro trabajo lleva por nombre: *A History of the Occult Tarot, 1870-1970* (en co-autoría con Ronald Decker), en el que estudia el desarrollo de la práctica mántica del tarot una vez afianzado al *corpus* teórico del ocultismo occidental, así como su reconfiguración en el seno del esoterismo inglés de fines del siglo XIX, y su vuelco mediático una vez llegado a Estados Unidos durante el siglo XX. Ahora bien, en lo que compete al proceso simbólico al cual nos hemos referido, más adelante ahondaremos en el tema, por mientras baste afirmar que, de no haber sido por el carácter simbólico de estas imágenes, el tarot sería en la actualidad casi desconocido, conservándose sólo como algo propio de museos y reseñas históricas.

Como hemos mencionado, nos dedicaremos solamente al estudio de los orígenes históricos del tarot oculto, proceso que se extiende desde finales del siglo XVIII a principios del XIX, en Francia. La relevancia de este periodo reside en que fue dentro del contexto francés del *occult revival*,⁶⁸ que el tarot pudo nutrirse del imaginario mágico de la época. Estas condiciones, como veremos más adelante, son paralelas a los ánimos que florecieron e impulsaron la Revolución Francesa. Sin embargo, antes de proseguir con la exposición es necesario aclarar algunas de las características de aquel tarot francés, conocido como el Tarot de Marsella, diseño definitivo en este giro simbólico y cultural.

* * *

Pese a que desde el siglo XVI el tarot ya era conocido en Francia, para el siglo XVIII este naipe se había alejado de sus orígenes lúdicos y cortesanos, por lo que las imágenes alegóricas de los triunfos habían perdido su referente directo y primario. Fue tal el olvido de la iconografía renacentista que el mazo conocido en la actualidad como el Tarot de Marsella llegó a ser considerado por algunos como el mazo de cartas original, o por lo menos, el más fiel a las representaciones de un supuesto tarot arcaico y milenario. Lo anterior no quiere decir que durante este periodo se desconociera el valor lúdico del tarot y de los naipes comunes, y no está de más señalar que los franceses fueron innovadores en el campo, pues fue idea de los fabricantes de naipes modificar el diseño y los colores de los cuatro palos: picas (antes espadas) y tréboles

⁶⁸ Término acuñado por Christopher McIntosh en su obra: *Eliphas Lévi and the French occult revival*. State University of New York Press (January 1, 2011).

(antes bastos) en negro, diamantes (antes oros) y corazones (antes copas) en rojo.⁶⁹ No obstante, en lo que respecta al tarot francés y a las modificaciones hechas por sus fabricantes, puede decirse que ante la pérdida de popularidad de los mazos italianos, el diseño francés logró abrirse paso de una forma inesperada, a tal grado que para el siglo XVIII, muchos de los mazos italianos adoptaron la nomenclatura y el orden secuencial del mazo francés.⁷⁰ Las denominaciones para las cartas alegóricas, los gestos de sus personajes, y algunos otros detalles, como los colores, la indumentaria, y la sencillez de los grabados, son características decisivas en esta nueva configuración. Así, al despojarse de sus rasgos vernáculos, de un fuerte carácter elitista, a través de la adaptación y aclimatación a un nuevo entorno, (más popular, si se quiere), y por la mediación creativa de sus nuevos fabricantes, se puede decir que se estaba gestando “un lenguaje jeroglífico universal” donde “lo esencial era obtener una totalidad que contuviera al universo”.⁷¹

No obstante, cabe decir que el diseño de lo que hoy se conoce como el Tarot de Marsella no es sino un sobreviviente de entre una variedad de diseños y modelos similares: el Noblet de 1650, el Dodal de 1701, y el Conver de 1760. Es este último el diseño que llegó hasta nuestros días (con algunas variaciones) por medio de la casa Grimaud,⁷² que hacia 1930, dirigida en ese entonces por el heredero Paul Marteau, publicó una edición llamada: *Grimaud Ancien Tarot de Marseille*, edición que rescataba algunos elementos del diseño Conver, así como de otros mazos provenientes del modelo marsellés del siglo XIX.⁷³ Con respecto a esta edición, es interesante que Marteau no se limitara a tratar de rescatar la iconografía original del tarot marsellés, ya que años más tarde, hacia 1949, publicaría su famoso libro: *Le tarot de Marseille*, en donde sugiere su propio método de cartomancia, fruto de la restauración del simbolismo mágico del antiguo tarot de Marsella; cabe destacar que esta obra fue pionera en resaltar los detalles del simbolismo de cada carta -gestos, objetos, atuendos, y colores- para la interpretación adivinatoria. De este

⁶⁹ Documental *Decoding the Past: Secret of the Playing Cards*, *Op. cit.*

⁷⁰ “El modelo italiano inspira a los fabricantes provenzales, pero el tarot de Marsella se impone por la claridad y aparente sencillez de su dibujo, así como por el valor de sus colores complementarios. Su bien lograda técnica hace que este modelo se exporte incluso a los estados italianos. Sus textos se mantienen hasta 1760 en idioma francés; en adelante se traducen al italiano.” Jean-Pierre Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot*. Tikal, 2009.

⁷¹ Palabras de Caillois al referirse a una descripción de un mazo de cartas del siglo XVI, cuyas características, según la descripción, coincidían a las del diseño marsellés. Citado por A. Cousté en, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. Cit.*, p. 31.

⁷² Casa fundada por Baptiste Paul Grimaud en 1851.

⁷³ Sobre todo, a partir de las siguientes plantillas y mazos: Arnoult-Lequart cubierta de 1890, la Arnoult- Grimaud cubierta de 1891. http://www.tarotpedia.com/wiki/Grimaud_Ancien_Tarot_de_Marseille -Consultado el 23 de marzo de 2013-.

modo, tanto la restauración, como el texto que le acompañó posteriormente, prolongaban la tradición cartomántica y ocultista surgida tiempo atrás.

En la actualidad pueden encontrarse muchas ediciones recientes del tarot de Marsella; siendo algunas de éstas no más que variaciones de la edición de Marteau, mientras que otras, pretenden ser restauraciones más fieles a lo que alguna vez fue el antiguo tarot de Marsella, al remontar muchos de sus diseños a mazos del siglo XVII y XVIII, (e incluso a siglos más atrás). Es este el caso del famoso Tarot de Marsella Jodo-Camoin, restauración realizada por Alejandro Jodorowsky en colaboración con Philippe Camoin en 1997;⁷⁴ así como de: *El verdadero tarot de Marsella*, restauración efectuada por Kris Hadar en 1996,⁷⁵ o la más reciente restauración de Kevin Meunier en el 2010.⁷⁶ Es muy interesante que todas estas restauraciones respondan al mismo ánimo que motivó a Paul Marteau a su edición de 1930 de su *Grimaud Ancien Tarot de Marseille*, pues todas ellas, no solamente están comprometidas en rescatar el “tarot marsellés original”, -recuperando tanto el color original de las cartas, como los gestos y símbolos que con el paso de los siglos se desvanecieron o fueron censurados-, sino también en proponer, un método definitivo de adivinación, que se apegue a la restauración establecida. Es así, que simultáneamente al intento de restaurar la iconografía de estas cartas, se pretende recuperar, el antiguo simbolismo que posibilita la cartomancia. Hechas estas acotaciones, antes de finalizar este paréntesis en torno al tarot de Marsella, hemos optado por esquematizar el conjunto de estas 78 cartas en una tabla que puntualiza el orden estándar en el cual se suele acomodar dicho conjunto, [Véase Tabla 1].

* * *

⁷⁴ Ambos autores remontan su restauración hasta el año de 1471, (de acuerdo con la fecha aparecida en el “dos de oros”).

⁷⁵ Que la remonta hasta 1181, (de acuerdo con la fecha aparecida en el “dos de oros”) partiendo de la hipótesis de la anterioridad del tarot francés sobre los mazos italianos del *Cinquecento*.

⁷⁶ Restauración que pretende ser la más fiel al diseño Conver de 1760.

TABLA 1. DISTRIBUCIÓN ESTÁNDAR DEL TAROT MARSELLA (78 cartas)

Triunfos o arcanos mayores (22 cartas)	Palos o arcanos menores (56 cartas)	
	Series numeradas del I al X	Figuras de la corte
	Bastos	
El Loco I. El Mago II. La Papisa III. La Emperatriz III. El Emperador V. El Papa VI. Los Enamorados VII. El Carro VIII. La Justicia VIII. El Ermitaño X. La Rueda de la Fortuna XI. La Fuerza XII. El Colgado XIII. La Muerte XIII. La Templanza XV. El Diablo XVI. La Torre XVII. La Estrella XVIII. La Luna XVIII. El Sol XX. El Juicio XXI. El Mundo	As de bastos II de bastos III de bastos III de bastos V de bastos VI de bastos VII de bastos VIII de bastos VIII de bastos X de bastos	Sota de bastos Caballero de bastos Reina de bastos Rey de bastos
	Espadas	
	As de espadas II de espadas III de espadas III de espadas V de espadas VI de espadas VII de espadas VIII de espadas VIII de espadas X de espadas	Sota de espadas Caballero de espadas Reina de espadas Rey de espadas
	Copas	
	As de copas II de copas III de copas III de copas V de copas VI de copas VII de copas VIII de copas VIII de copas X de copas	Sota de copas Caballero de copas Reina de copas Rey de copas
	Oros	
	As de oros II de oros III de oros III de oros V de oros VI de oros VII de oros VIII de oros VIII de oros X de oros	Sota de oros Caballero de oros Reina de oros Rey de oros

Desde la perspectiva de la teoría de lo imaginario, el contexto cultural que propició el surgimiento del tarot oculto conforma el polo exógeno del trayecto antropológico. De modo que si pretendemos investigar la génesis del tarot mágico y adivinatorio, debemos asumir una perspectiva metodológica que nos permita enfocar el problema desde un punto inicial estratégico. Hemos decidido comprender el problema del tarot oculto y adivinatorio desde los influjos y las determinaciones del medio cultural, y no será, sino hasta la última parte de este capítulo cuando lleguemos a vislumbrar la influencia del polo subjetivo, que nos preparará el terreno para dar inicio al tercer, y último capítulo. Por ahora nos ocuparemos del contexto que determinó las flexiones simbólicas del tarot, acarreándolas hacia las zonas del pensamiento mágico-ocultista.

El 20 de enero de 1811 Napoleón Bonaparte autorizó un nuevo diseño para el escudo de armas de la villa de París. El blasón de dicho escudo es sumamente interesante, pues resume en gran medida un conjunto de ideas, surgidas décadas atrás, en torno a las supuestas raíces egipcias de París. En la proa de la nave, representada en este escudo [fig. 5], está situada la diosa egipcia Isis, en una postura de resguardo y tutela. Ante esto, podría pensarse que la intrusión de la diosa en el diseño del escudo fue fruto de las expediciones napoleónicas a tierras egipcias en el año de 1798, o por el hallazgo de la *Piedra de Rosseta* un año después, sin embargo estos hechos no son el fundamento principal de dicha inclusión. Se debe rastrear aún más atrás el significado de porqué la diosa Isis aparece como tutelar de la nave en dicho escudo.

En un bello libro titulado *En busca de Isis. Una introducción a la egiptomanía*,⁷⁷ el historiador de arte, de origen lituano, Jurgis Baltrušaitis, reconstruye el influjo fantástico del Egipto faraónico en tierras no egipcias. Para el autor, este influjo operó de una forma peculiar, pues generó una *perspectiva depravada* de Egipto,⁷⁸ es decir la figuración de un Egipto fantástico e irreal, que logró superponerse al Egipto histórico. Básicamente el enfoque del libro de Baltrušaitis está dedicado a reconstruir la leyenda que se creó en torno al antiguo Egipto; así, el primer capítulo de la obra lleva por título las *Teogonías egipcias de la Revolución*, y está dedicado a revisar los soportes fantásticos que insuflaron el clima revolucionario en Francia hacia

⁷⁷ Jurgis Baltrušaitis, *En busca de Isis. Introducción a la Egiptomanía*. Siruela, España, 2006.

⁷⁸ “Las perspectivas depravadas, los enfoques viciados, nacen de una acumulación de aberraciones, que generan leyendas de las formas y anamorfosis basadas en apócrifos ópticos. Ese mismo mecanismo visionario, que desvía y desdobra las imágenes, crea también cuentos fantásticos a partir de cuentos primitivos. Una de esas leyendas constituidas en torno a un mito, es la que intentamos reconstruir en esta obra, utilizando los textos y los testimonios que más pábulo han dado a la imaginación y a las obsesiones.” J. Baltrušaitis, *Ibid.*, p. 13.

finales del siglo XVIII. Es en este periodo y en este clima donde entra en escena el famoso pastor protestante Antoine Court de Gébelin, que en 1773 expusiera, en el primer tomo de su obra magna, *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, la idea de que antiguamente en la villa de París, se celebraban cultos dedicados a la diosa Isis. Este culto, según Gébelin, fue instaurado por los druidas que habitaron las Galias, que se cree compartieron las mismas creencias que los egipcios,⁷⁹ al ser la diosa Isis el numen tutelar de la navegación.⁸⁰

Incluso mucho antes del blasón napoleónico, el escudo de París ya llevaba en su diseño la figura de un barco; fue esta imagen lo que llevó a Gébelin a sugerir, de acuerdo con algunas referencias a autores clásicos, como Herodoto, que el nombre de *París* viene del egipcio *Baris*, que significa “barco de carga”. Y puesto que París tuvo desde sus inicios una gran actividad en navegación, al colindar con el río Sena, fue que Gébelin supuso el relevante papel de la diosa Isis: «Fue por rendir culto a esa misma Isis por lo que se instalaron los druidas en esta Isla. En la antigüedad siempre se elegían islas para los santuarios de las supremas divinidades nacionales. En ésta estaba el Templo de Isis, sobre cuyas ruinas se elevó la Iglesia de Notre-Dame».⁸¹ Es así como se empezó a gestar la idea de que «los orígenes de la ciudad más ilustre de las Galias se vinculan directamente a la más antigua y misteriosa civilización del mundo».⁸² Posteriormente en 1791 se publicó *De l'esprit des religions*, una obra de Nicolas de Bonneville, en la que se aborda el culto de la naturaleza que esta diosa evocaba, por ejemplo, en el fonetismo de su nombre: *Is-is*, fonetismo que se relaciona, según de Bonneville, al silbido del viento y al susurro que despide el agua cuando se le introduce un trozo de hierro al rojo vivo, así como el siseo que emite la serpiente. Más adelante, en esta misma obra Bonneville sugiere que los misterios de Isis y los misterios de Jesús son perfectamente equiparables, pues ambos parten de una misma tradición, (egipcia en este caso). La fonética de *Is-is*, *Es-es*, *Esos*, *Hesus*, *Yezus*, *Jesús*, permitía justificar este tipo de aseveraciones, así como la imagen del tetramorfo de los evangelistas indicaba un posible origen egipcio, pues vistos en conjunto, el León (Marcos), el Toro (Lucas), el Águila (Juan), y el hombre o serafín (Mateo), conforman ese ser tan extraño y mitológico que es la esfinge.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁰ Véase la referencia de Baltrušaitis, extraída del *Dictionnaire de la fable*. París 1823, de F. Noël, en torno a “la fiesta de la Nave de Isis”, que se celebraba anualmente, a inicios de la primavera, en la que, según Apuleyo, los egipcios conmemoraban el retorno del tiempo propicio para la navegación, a través de la consagración de un barco dedicado a la diosa Isis. *Ibid.*, p. 27.

⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸² *Ibidem*

Posteriormente se inició una magna discusión erudita que giraba en torno a algunos detalles del pórtico norte de la catedral de Notre-Dame, en los cuales se quiso ver resabios iconográficos de lo que alguna vez fuera un *Iseum*, dedicado a la verdadera señora de París: Isis, la señora de los egipcios. La polémica surgió a partir de un análisis de dicho pórtico propuesto por el historiador Charles Dupuis en su obra, *Origine de tous les cultes* (1794), en el que identifica la figura de la Virgen cargando al niño Jesús, -que aparece rodeada de los 12 signos zodiacales que se corresponden a su vez con los 12 trabajos de los meses del año, así como las 6 temperaturas anuales que se alinean con las 6 edades de la vida-, con la de Isis cargando a Horus. De este modo, los misterios de Jesús se compararon con el mito de Osiris, además de postular a los ciclos astrobiológicos como el fundamento real de todas las grandes religiones. Así, tanto cristianismo como el antiguo Egipto, revelaban, cada uno a su manera, los mismos misterios de la naturaleza. Posteriormente, a esta discusión, se sumaron las investigaciones de Le Gentil de la Galaisière y del astrónomo J. Lalande.⁸³

Otro de los ejemplos citados por Baltrušaitis es el que se refiere a la *Fuente de la Regeneración*, monumento que se alzó sobre los escombros de la Bastilla en el año de 1793. Este monumento, como su nombre lo alude, tenía como misión influir en el nuevo ánimo que traían consigo los bríos revolucionarios; y al parecer, para lograr este objetivo, los motivos ancestrales de aquel Egipto fantástico y esplendoroso fueron los más adecuados. Y si bien este monumento fue derribado en 1813 por comisión de Napoleón, se conservan algunas litografías en las cuales se puede apreciar a una diosa egipcia desnuda, “La Nación”, que, sentada en su trono, comprime con ambas manos sus pechos, con el fin que de ellos mane agua. De acuerdo con un texto que acompaña a una de estas imágenes, se supone que de esta agua regenerada, que manaba de los pechos de “La Nación”, los ochenta comisarios, representantes de las asambleas primarias, debían beber de esta “agua pura y saludable”.

Sin embargo, el encanto por Egipto no terminó una vez que fuera demolida la *Fuente de la Regeneración*, pues Napoleón ordenó la elaboración de otra obra, que lamentablemente tampoco se conserva. Este monumento fue *El elefante de la Bastilla*, (famoso por la mención que se hace de él en la obra de Víctor Hugo, *Los miserables*), animal propio de tierras africanas; y a pesar de que ocupó la plaza durante treinta y tres años, nunca llegó a concretarse el proyecto, que tuvo inicio en 1808, entregándose una maqueta provisional de 24 metros, en yeso y madera, hacia

⁸³ *Ibid.*, pp. 34-37.

el año de 1813, de la cual se esperaba tuviera un terminado en bronce, (material que se pensaba obtener de los cañones incautados a los enemigos en las victorias de las huestes napoleónicas). Sin embargo la derrota inesperada de Napoleón, truncó el plan del monumento en bronce, conservándose sólo, durante aquellos años, la maqueta del proyecto. Finalmente ante las condiciones deplorables de la maqueta de *El elefante de la Bastilla*, y ante el desinterés de su conclusión, se demolió en el año de 1846.

Como último ejemplo hemos de citar el impacto que tuvo la masonería en aquellos años, que por no citar algunos nombres de los personajes más influyentes que se adscribieron al rito masónico, hemos de mencionar que para el año de 1789, el gran año de la Revolución, el número de las logias llegaba a seiscientos veintinueve.⁸⁴ Por otro lado, es conocida la pretendida herencia egipcia de los ritos masónicos, por ejemplo, a este respecto es interesante lo que describe en 1783 el masón George Smith, maestro principal del condado de Kent, Inglaterra: «Egipto, de donde tomamos varios misterios [...] fue antaño la más célebre de todas las comarcas [...] En su sistema, los principales héroes-dioses, Osiris-Isis, representan teológicamente al Ser Supremo y a la naturaleza universal, y físicamente a las dos grandes luminarias, el sol y la luna, cuya influencia abarca toda la naturaleza. [...] Los egipcios, en las primeras edades, fundaron un gran número de logias; pero ocultaban con denotado esmero sus secretos de masonería a los extranjeros».⁸⁵

Ahora bien, nuestro interés en haber resaltado algunos detalles contextuales de la época, reside (aparte de la estrategia metodológica antes mencionada), en que no queremos presentar como un hecho aislado el origen de la concepción mágica del tarot. Este es un error que se suele cometer constantemente cuando se indaga en torno a los orígenes de esta concepción, al presentar las ideas de los autores que propiciaron dicho vuelco, de manera aislada y ajena al contexto. Sin embargo, como lo hemos mencionado, nuestro verdadero propósito va más allá de encuadrar el tarot oculto dentro de su marco histórico y cultural, pues creemos firmemente que el panorama mágico dentro del cual estas cartas adquirieron un nuevo sentido, no se debió en su totalidad a los avatares históricos, ni tampoco, por supuesto, a una pretendida herencia ancestral, sino, más bien,

⁸⁴ J. R. Chaves, *Magia y ocultismo en el siglo XIX*, en *De filósofos, magos y brujas*, *Op. cit.*, p. 298

⁸⁵ J. Baltrušaitis, *En busca de Isis. Introducción a la Egiptomanía*, *Op. cit.*, p. 62.

a una especie de luminosidad simbólica, propia del tarot, en tanto *obra*,⁸⁶ que se reformó con el imaginario imperante en aquella época. Más adelante detallaremos con más precisión las condiciones de este proceso imaginario; pero es importante mencionarlo: el sentido de que el juego de tarot se volcara hacia una vertiente mágico-advinatoria no fue solamente resultado de un proceso histórico y cultural.

Sentado esto, lo que podemos decir en torno a la egiptomanía que insufló en gran medida la mentalidad de aquella época, es que la leyenda del mito de Egipto no es algo propio u originario de ese contexto. De acuerdo con Baltrušaitis, fue justo en el momento del declive histórico del antiguo Egipto, cuando la versión fantástica de éste se gestó, dando inicio a la conquista del universo imaginario de Occidente:

Podría creerse que este pensamiento y esta imaginación desbordantes supusieron una rebelión, una iluminación súbita y pasajera, en semejante época de crisis espiritual y política, y sería inútil buscar en todo ello una tradición o un pasado. Pero no sería cierto. Todos los elementos de estos sistemas descienden de orígenes remotos y profundos. La leyenda del mito egipcio nació inmediatamente después de desaparecer el antiguo Egipto y fue madurando y extendiéndose por Occidente con el correr de los siglos.⁸⁷

Por otra parte, como se ha mencionado, la relevancia del tarot de Marsella en la práctica de la cartomancia se debió, a que fue este diseño el que sirvió como soporte especulativo a las teorías ocultistas. Sus extrañas y simples figuras, un tanto distintas en comparación con los mazos Visconti, fueron detalles clave en la gestación de esta nueva interpretación. De modo que, ante la obnubilación de las alegorías renacentistas, se hizo posible la revelación de un conjunto jeroglífico y arcano.⁸⁸ Como se ha resaltado, una de las grandes aportaciones de este mazo fue el hecho de haber añadido un orden numérico y una nomenclatura fija a los arcanos mayores, y si bien desde 1470 se conoce una lista conocida como *Los sermones de Ludo* en la que aparecen los nombres y el orden de las cartas, (con unas ligeras diferencias al orden marsellés),⁸⁹ e incluso se

⁸⁶ Este concepto se aclarará posteriormente cuando analicemos la simbólica del tarot a la luz de las cuatro instancias que permean, de acuerdo con Durand, el imperativo creativo de toda obra.

⁸⁷ J. Baltrušaitis, *Ibid.*, p. 67.

⁸⁸ De aquí en adelante nos apegaremos a la tradición mágica, propia del diseño marsellés, para referiremos con el nombre de arcanos mayores a las 22 cartas alegóricas que componen al tarot de Marsella, mientras que designaremos con el nombre de arcanos menores a las 56 cartas que constituyen los cuatro palos, con sus respectivas cortes y numerales.

⁸⁹ El orden que enlista el documento es el siguiente: 1. *El bagatella* [El mago]; 2. *Imperatrix* [Emperatriz]; 3. *Imperator* [Emperador]; 4. *La papessa* [La papisa]; 5. *El papa* [El papa]; 6. *La temperantia* [La templanza]; 7. *L'amore* [El amor]; 8. *Lo caro triumphale* [El carro triunfal]; 9. *La forteza* [La fuerza]; 10. *La rotta* [La rueda]; 11. *El gobbo* [El jorobado]; 12. *Lo impichato* [El colgado]; 13. *La morte* [La muerte]; 14. *El diavolo* [El diablo]; 15. *La sagitta* [La flecha]; 16. *La stella* [La estrella]; 17. *La luna* [La luna]; 18. *El sole* [El sol]; 19. *Lo angelo* [El ángel];

pueden rastrear mazos de tarot anteriores que ya presentaban un orden similar, no podemos negar que fue el tarot de Marsella el que logró un impacto sin precedentes, al consolidar una base estándar de representación, vigente aún para los nuevos diseños que se siguen creando. En lo que respecta al diseño de las figuras que constituyen los veintidós triunfos o arcanos mayores, se puede decir lo mismo, pues a pesar de que seguían conservando cierta similitud con los mazos italianos, el diseño marsellés logró constituir una originalidad propia, erigida sobre un lenguaje visual más asequible y atractivo, que terminó por opacar a sus antecesores italianos, demasiado personalizados y particulares. Muchas de las características iconográficas del tarot de Marsella, que van desde la actitud de los personajes, a los gestos, la indumentaria, los aditamentos, y hasta los colores, son también referencias básicas e indispensables para cualquier diseño posterior.

Así, ante tal preponderancia iconográfica del tarot de Marsella, lo mismo podría decirse de las ideas que se vincularon a él en el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX. Las teorías ocultistas de Court de Gébelin, Comte de Mellet, Jean Baptiste Alliette (Etteilla), Alphonse Louis Constant (Eliphas Lévi), Gerard Encausse (Papus), entre otros, se convirtieron en referencia indispensable para todo aquel interesado en desvelar los secretos del antiguo Egipto (así sea éste, un Egipto fantástico), y demás misterios de la antigüedad. Todos estos autores, cómo se verá más adelante, tenían en común la firme creencia en el papel redentor de las enseñanzas espirituales de la antigüedad precristiana. De acuerdo con Mircea Eliade, las doctrinas que profesaba el ocultismo afirmaban que:

[...] se podía recuperar la condición original del hombre antes de la caída mediante la «perfección espiritual», la teúrgia (es decir, la evocación de espíritus angélicos) u obras alquímicas. Las incontables sociedades secretas, grupos místicos y logias masónicas del siglo XVIII perseguían, todas ellas, la regeneración del hombre caído. Sus símbolos centrales eran el Templo de Salomón, que debía ser reconstruido simbólicamente; la Orden de los Caballeros Templarios, que debía ser por lo menos reconstituida parcialmente; y el Grial, cuyo mito y significado oculto se suponía estaban presentes en las operaciones de la alquimia espiritual.⁹⁰

Comprensión a-histórica, ensoñación mágica, y claves jeroglíficas, son características fundamentales de la interpretación mágica del tarot; sopesando estos rasgos contextuales es cómo se puede comprender la complejidad que supuso esta nueva interpretación. Ante estas condiciones, que propiciaron dicho giro, Helen Farley menciona:

20. *La justicia* [La justicia]; 21. *El mundo* [El mundo]; 0. *El matto* [El loco]. Véase el artículo, *Sermones de Ludo Cum Aliis*, en: www.tarotpedia.com/wiki/Sermones_de_Ludo_Cum_Aliis Consultado el 22 de febrero de 2014.

⁹⁰ M. Eliade, *Lo oculto y el mundo moderno*, en, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Paidós, España, 1997, p. 73.

It was into this intellectually cluttered milieu that esoteric tarot first made its appearance. The game of tarot was very popular across Europe and was played throughout France in the seventeenth century. But by 1700, the game was completely unknown in Paris, being played only in the eastern parts of the country such as Alsace, Burgundy, Franche-Comté and Provence. For the inhabitants of eighteenth-century Paris, the Renaissance imagery of the tarot trumps appeared especially exotic. It was almost inevitable that the mysterious card game, its symbolism denied its original relevance once removed from its Renaissance context, should appear to contain promises of forgotten esoteric lore when rediscovered by a people primed to discern such knowledge in every object, sacred or mundane.⁹¹

De acuerdo con la cita anterior, una vez que el imaginario renacentista dejó de ser el referente inmediato, las imágenes del tarot dieron motivo a otro tipo de búsquedas espirituales; las alegorías renacentistas, al verse rezagadas por el tiempo, cedieron el paso a un conjunto de jeroglíficos. Se podría decir que sucedió algo similar a lo ocurrido con el Egipto antiguo y el surgimiento del Egipto fantástico, pues una vez que el significado alegórico e histórico del tarot colapsó, se erigió en su lugar, un tarot fantástico. El tarot se abrió camino por la cultura, esta vez, no ya desde las fronteras del juego, pues ahora estaba listo para encantar, nutriéndose de todo tipo de valores espirituales y mágicos, la conciencia secular de Occidente.

La primera alusión a la cartomancia acaece en Francia hacia el año de 1770, en el libro de Jean Baptiste Alliette, titulado *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes*. Esta primera referencia, posteriormente alcanzó nuevos horizontes cuando en el año de 1773 apareció el primer volumen de *Le monde Primitif* de Court de Gébelin, obra que, como se ha mencionado, colaboraba con los ánimos de regeneración que marcaron dicha época. Es en el octavo volumen de esta obra, publicado en 1781, donde Gébelin cuenta una curiosa anécdota de cómo llegó a vincular las imágenes del tarot con el contenido del misterioso “Libro de Thot”, depositario de la sabiduría sacerdotal del antiguo Egipto, que hasta ese entonces se creía perdido. Cuenta el autor, que en una ocasión observó a unas mujeres (presumiblemente gitanas) barajando un mazo de juego de tarot. El tarot en ese entonces era algo inusual en París, de modo que fue revelador para Gébelin tal encuentro, pues cuenta no haber visto uno desde que fuera niño. Ante tal “revelación” fue que intuyó que este inocuo juego podía ser más que eso, y contener en su interior un secreto, resguardado y escondido hace mucho tiempo atrás:

Si se oyera proclamar que todavía existe hoy en día una obra de los antiguos egipcios, uno de sus libros escapado de aquellas llamas que devoraron sus espléndidas bibliotecas, todos estarían impacientes por conocer un libro tanpreciado, tan extraordinario. No obstante, el hecho es ciertísimo, este libro egipcio,

⁹¹ H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, p. 101.

único resto de sus espléndidas bibliotecas, existe hoy en día; incluso es tan común que ningún sabio se ha dignado reparar en él, pues nadie, antes de nosotros, ha sospechado su ilustre origen. Este libro está compuesto de LXXVII hojas o láminas, incluso LXXVIII, dividido en cinco clases. En una palabra, este libro es el juego de los tarots.⁹²

Fue entonces que Gébelin sugirió la siguiente idea: que ante el crepúsculo inminente de la civilización del antiguo Egipto, la casta sacerdotal se aseguró de resguardar todos los conocimientos sagrados en un juego, cuyos tutelares, encargados de difundirlo, fueron los gitanos, -personajes hartos caros en el imaginario occidental-.⁹³ Esta estrategia de resguardo parecía la forma más viable para asegurar las verdades divinas del Egipto faraónico, pues obedece al principio que cita Farley: «*If you intend that a thing shall last forever, do not commit it into the hands of Virtue but into those of Vice*».⁹⁴ Gébelin dedujo que las imágenes que tenía frente a sus ojos no eran fruto de la ignorancia, y observó que ocultaban ciertas claves que demandaban su desciframiento. Fue entonces que las imágenes alegóricas de los *triumfos* devinieron jeroglíficos *arcanos*.⁹⁵

Una vez hecho este descubrimiento, Gébelin inició una labor de depuración en torno a las imágenes del tarot, modificando elementos del diseño Marsella, con la justificación de que muchos de los motivos originales habían sido deformados con el paso del tiempo, [fig. 6]. Fue así, que cambió el nombre del arcano II. La Papisa, por el de La Sacerdotisa, vinculándola con la diosa Isis; modificó también el nombre de la carta V. El Papa por el de El Sumo Sacerdote, o Hierofante; la carta VII. El Carro la identificó con Osiris triunfante, mientras que la carta XV. El Diablo la cambió por el nombre de Tifón (variante griega del dios egipcio Seth). No obstante, no sólo alteró los nombres de algunas cartas, y esforzándose por encontrar las cuatro virtudes cardinales, vinculó al arcano XI. El Colgado (cambiándolo de posición, al acomodarlo parado sobre un solo pie) con la virtud de la Prudencia. Aparte de éstas, y muchas otras alteraciones que se pueden apreciar en las ilustraciones que realizó en colaboración con Jean Marie-Lhôte,

⁹² Fragmento extraído de *Le monde primitif*, vol. VIII, de Court de Gébelin. Citado por Emmanuel de Hooghvorst, para, *El hilo de Penélope I*, artículo publicado por Raimon Arola en su sitio web: <http://www.arsgravis.com/?p=65> consultado el 7 de abril de 2013.

⁹³ La vinculación imaginaria entre Egipto y este pueblo puede abordarse desde la etimología de la palabra “gitano”, que en muchas lenguas europeas revela tal relación: *gypsy* en inglés, *gythoi* en griego, *farawni* en turco, *pharao nepe* en húngaro. H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, p. 24. Posteriormente el ocultista Gerard Encausse, alias “Papus”, prolongaría esta creencia en su obra de 1889, *El tarot de los bohemios*.

⁹⁴ H. Farley, *Ibid.*, p. 20.

⁹⁵ Del latín *arcanum*, del verbo *arcere*, que significa contener, resguardar.

identificó a los veintidós arcanos mayores, con un supuesto alfabeto egipcio constituido por veintidós letras.⁹⁶

Pese a que muchas de estas relaciones son injustificadas, no obstante, las afirmaciones de Gébelin no pierden su relevancia en este vuelco simbólico, pues su valor no recae en la veracidad histórica que éstas puedan tener, sino en que sirvieron como enlace para los nuevos flujos imaginarios que revitalizaron el sentido de estas imágenes. Es esto lo que opina Enrique Eskenazi al respecto de la aportación de Court de Gébelin al tarot:

Desde este punto de vista, el Tarot se revela como un complejo simbólico coherente, destinado a preservar y transmitir conocimientos esotéricos: si sus láminas son un compendio de secretos iniciáticos, la baraja deviene vía privilegiada para la comprensión de los enigmas de la vida. Teniendo esto en cuenta, Gébelin derivó la expresión «Tarot» del egipcio «ta» = «camino» y «ro» o «ros» = «real». La propuesta del origen egipcio del Tarot va de la mano con la convicción de que es el sendero real para el dominio de los misterios de la vida, la muerte y la resurrección. Aunque personalmente descreo del patrimonio egipcio del Tarot, no puedo menos que admirar la riqueza de sus láminas que admiten una exploración a nivel de analogías míticas y poéticas.⁹⁷

Se podría decir que Gébelin reactivó las bases imaginarias del tarot a través de una lectura jeroglífica; el encantamiento egipcio se infiltró por mediación de esta nueva mirada que descubría un arcano en cada imagen. Sin embargo, pese a la erudición de los trabajos de Gébelin, el padre de la egiptomanía, y a sus atrevidas teorías y análisis etimológicos por comprender el mundo del antiguo Egipto, muchas de sus investigaciones se vieron frustradas cuando en 1822 François Champollion, el padre de la egiptología, descifró la *Piedra de Rosseta*.

Y sin embargo, pese a la contundencia histórica de la verdad filológica, la imaginación simbólica no se eclipsó. Adjunto al texto de Gébelin en *Le monde primitif*, aparecía el de otro autor, no tan conocido en la actualidad, pero muy relevante en esta nueva corriente que se estaba gestando, su nombre era Comte de Mellet. Este autor concordaba con la idea sobre el origen egipcio del tarot, con el reparo de que sólo los veintidós arcanos mayores pertenecían a esta tradición, pues consideraba que las cincuenta y seis cartas restantes, que constituyen los cuatro palos con sus respectivos numerales y cortes, eran un añadido posterior. También compartía la idea de la correspondencia entre el alfabeto hebreo y los veintidós arcanos mayores, y pese a que

⁹⁶ Gébelin también mencionó, que este sistema de 22 letras, era también común a los hebreos y a algunos pueblos orientales. Aunque el autor no profundizó mucho en esta relación, Farley menciona que es ésta la primera vez que se vinculó al tarot con el pensamiento hebreo; relación que posteriormente será uno de los elementos más arraigados a estas cartas. H. Farley. *Ibid.*, p. 104.

⁹⁷ Enrique Eskenazi, *Tarot. El arte de adivinar*, Obelisco, Barcelona, 1986, pp. 22-23.

nunca que llegó a consolidar de manera definitiva la relación entre cábala y tarot, es importante señalar la idea que tuvo en torno a las combinaciones a las que se podían someter los arcanos, con el fin de armar complejos ideográficos. Por otro lado, Comte de Mellet ofreció una interpretación novedosa y original de los veintiún arcanos mayores (sin contar la carta de El Loco), dividiéndolos en tres grupos de siete cartas, con una línea de lectura de tipo regresivo. Los tres grupos formados conformaban, según Comte de Mellet, las tres edades de la humanidad: del arcano XXI al XV: *La Edad de Oro*; del arcano XIV al VIII: *La Edad de Plata*; del arcano VII al I: *La Edad de Hierro*.⁹⁸

A grandes rasgos, el primer septenario relata la gran época dorada y primigenia de la humanidad, que iba desde el momento de la creación, “arcano XXI-El Mundo”, y del hombre, “arcano XX-El Juicio” (donde el ángel es identificado con Osiris), hasta el momento de la corrupción, introducida por la expulsión del paraíso, “arcano XVI- La Torre”, y el influjo del Mal sobre el mundo, “arcano XV-El Diablo o Tifón”. El segundo septenario narra el momento intermedio que se mueve entre la esperanza y el conocimiento, entre la muerte y el vicio; así el “arcano XIV-La Templanza”, a través del ángel que custodia esta carta, muestra el camino de cómo trascender “La Muerte-arcano XIII”; posteriormente aparece “El Colgado-arcano XII”, como representante del vicio, y “La Rueda de la Fortuna-arcano X”, como la inconstancia de la voluntad humana sometida al destino ciego; a éstos arcanos nefastos se contraponen la carta de “El Ermitaño-arcano IX”, que busca afanosamente, con su lámpara, en medio de la obscuridad del mundo, “La Justicia-arcano VIII”. Por último el tercer septenario narra las peripecias y desgracias de la edad actual, encabezada por el “arcano VII- El Carro”, que describe las guerras y el despotismo del poder. Le sigue el “arcano VI-Los Enamorados”, que representa la confusión del hombre entre el vicio y la virtud, figurados en esta carta por dos mujeres que rodean a un caballero de semblante aturdido, y cuya única guía ante tal encrucijada, no es la razón, sino, la pasión ciega, ilustrada aquí, por el cupido de ojos vendados que le apunta con su arco desde lo alto. El grupo termina, después de pasar por los aspectos negativos de la idolatría y el materialismo, representados por la pareja sacerdotal entre el “arcano V-El Hierofante” y el “arcano II-La Sacerdotisa”, y la pareja real entre el “arcano IV-El Emperador” y “el arcano III-La Emperatriz”, para llegar a la oscuridad total con el “arcano I-El mago”, hacedor de falsos prodigios, cuyo propósito es hundir en el engaño y la ignorancia a la humanidad entera.

⁹⁸ H. Farley, *A cultural history of tarot, Op. cit.*, pp. 104-105.

Independiente de la verificabilidad objetiva de dicha descripción, esta interpretación nos parece un magnífico ejemplo del ejercicio imaginario que el tarot propicia. Más adelante, en nuestro tercer capítulo ahondaremos al respecto, por el momento destaquemos la intuición de Comte de Mellet al reconstruir las imágenes de los arcanos mayores por mediación de una narración coherente, que examina el simbolismo de cada arcano y lo integra en una fabulación de episodios míticos y personajes arquetípicos, enmarcados en un espacio-tiempo primordial.

Otro importante personaje en este escenario es Jean-Baptiste Alliette, mejor conocido por el anagrama de su nombre “Etteilla”, quien, como ya se mencionó, publicó en 1770 su obra: *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes*, que en años posteriores, 1773 y 1783, se reeditaría con algunas modificaciones y añadidos. La más grande aportación de Etteilla fue haber propuesto el primer sistema adivinatorio a partir de significados específicos a cada carta, así como la idea de que este significado es modificable de acuerdo a la disposición grupal, o en el caso en que la posición de la carta se invierta. En 1782 trabajó en un manuscrito, que lamentablemente nunca se publicó, llamado: *Cartomanie Egiptienne, ou interprétation de 78 qui sont hieroglyphes sur les cartes nommées Tarots*. En estos años, seguramente por influencia de Court de Gébelin y Comte de Mellet, Etteilla se suma a la idea sobre el origen egipcio del tarot, especificando la historia de esta tradición, a partir de fechas y sucesos, difícilmente verificables. Ante tales condiciones, Etteilla no fue la excepción en ofrecer una reconstrucción del que creyó era, el verdadero tarot egipcio, [fig. 7]. Fue así como introdujo cuantiosas modificaciones que dieron como resultado una versión extremadamente distinta del mazo marsellés. Su diseño reconfigura en su totalidad el esquema marsellés, al añadir distintos tipos de órdenes. A continuación, en la siguiente página, [Tabla 2], reproducimos el esquema de Etteilla con el fin de presentar las modificaciones a la estructura estándar:

TABLA 2. ADAPTACIÓN DEL TAROT REALIZADA POR JEAN-BAPTISTE ALLIETTE “ETTEILLA”

Carta 1.- Etteilla -Le Questionnant- (El consultante)	
Cartas 2 a 8 -Los siete días de la creación	
2 <i>La Lumière</i> (La luz)	Día 1
4 <i>Le Ciel</i> (El cielo)	Día 2
3 <i>Les Plantes</i> (Las Plantas)	Día 3
6 <i>Les Astres</i> (El Sol y la Luna)	Día 4
7 <i>Les Oiseaux et le Poissons</i> (Aves y peces)	Día 5
5 <i>L'Homme et les Quadrupèdes</i> (Hombre y cuadrúpedos)	Día 6
8 <i>Repos</i> (Reposo después de la creación)	Día 7
Cartas 9 a 12 -Cuatro virtudes cardinales-	
9 <i>La Justice</i> (La justicia)	
10 <i>La Tempérance</i> (La templanza)	
11 <i>La Force</i> (La fuerza)	
12 <i>La Prudence</i> (La prudencia)	
Cartas 13 a 21, y 78 -Condiciones importantes en la vida del hombre-	
13 <i>Mariage</i> (Casamiento): El sumo sacerdote – Unión	
14 <i>Force Majeure</i> (Fuerza Mayor): El diablo – Fuerza superior	
15 <i>Maladie</i> (Enfermedad): El mago – Enfermedad	
16 <i>Le Jugement</i> (El juicio): El Juicio final– Juicio	
17 <i>Mortalité</i> (Mortalidad): Muerte – Destrucción	
18 <i>Traître</i> (Traición): El ermitaño– Hipocresía	
19 <i>Misère</i> (Indigencia): El temple devastado– Prisión	
20 <i>Fortune</i> (Fortuna): La rueda de la fortuna – Aumento	
21 <i>Dissension</i> (Discordia): Africano déspota – Arrogancia	
78 <i>Folie</i> (Locura): El loco o el alquimista – Locura	
Cartas 22 a 77 -Arcanos menores-	
4 Reyes	Números 22, 36, 50, 64
4 Reinas	Números 23, 37, 51, 65
4 Caballeros	Números 24, 38, 52, 66
4 Pajes	Números 25, 39, 53, 67
4 Diez	Números 26, 40, 54, 68
4 Nueves	Números 27, 41, 55, 69
4 Ochos	Números 28, 42, 56, 70
4 Sietes	Números 29, 43, 57, 71
4 Seis	Números 30, 44, 58, 72
4 Cincos	Números 31, 45, 59, 73
4 Cuatros	Números 32, 46, 60, 74
4 Tres	Números 33, 47, 61, 75
4 Dos	Números 34, 48, 62, 76
4 Ases	Números 35, 49, 63, 77

Como se puede apreciar, uno de los cambios más notorios, -aparte de los significados fijados a cada imagen, así como su inclusión en la mitología del Génesis-, fue haber enumerado la totalidad de las cartas de una forma secuencial, de la 1 a la 78, y haber sustituido la numeración romana por la arábica. Por otro lado, Etteilla, influido por Gébelin y Comte de Mellet, pretendió que su reforma sobre la estructura del tarot era lo más fiel a las enseñanzas del Libro de Thot; de ahí que en su obra se refiriera constantemente al *Poimandres*, texto escrito, según la tradición, por Hermes Trismegisto.⁹⁹ También es de resaltar su incursión en la astrología,¹⁰⁰ y la vinculación que realizó entre los signos zodiacales, el Génesis y el significado de las cartas.

Sin embargo, pese a que Etteilla había sugerido todas estas modificaciones entre los años de 1783 y 1785, en su *Manière de se récréer avec le jeu de cartes nomées Tarots*, (texto compuesto por cuatro fascículos), por falta de recursos no pudo publicar su propia edición de cartas de tarot.¹⁰¹ Su publicación tuvo que esperar hasta 1788, año en el que fundó la *Société des Interprètes du Livre de Thot*, un grupo de estudios que tenía como intención interpretar los secretos y misterios del antiguo “Libro de Thot”. Sucedió así que los últimos años del siglo XVIII, y principios del XIX, fueron testigos del primer tarot que pretendía reconstruir en su totalidad el significado original de los jeroglíficos del Libro de Thot.

Etteilla es el primer gran ejemplo del movimiento que resignificó en toda su complejidad el sentido de las imágenes del tarot. Dicho movimiento oscilaba entre el pasado y el futuro: entre la especulación ocultista, que pretendía depurar y restaurar el sentido de unos jeroglíficos ancestrales, y entre la adivinación, que buscaba, a partir de las distintas combinaciones de los arcanos, construir una visión predictiva del futuro. No obstante, pese a la importancia que tuvo la contribución de Etteilla, M. Dummett anota que el tarot oculto habría agotado sus expectativas de arraigo si no hubiera sido por la valiosa aportación de Alphonse Louis Constant, -mejor conocido como Eliphas Lévi Zahed (versión hebrea de su nombre)-, a la tradición egipcia del tarot iniciada por Court de Gébelin, Comte de Mellet y Etteilla. La relevancia de este autor, no sólo se limita en haber asentido a los trabajos de sus antecesores sobre el pasado egipcio del tarot, sino también en que logró fundamentar las bases mágicas y ocultas del tarot, a través de la inserción de su simbolismo al *corpus* teórico de la Alta Magia.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁰ Ya en un trabajo anterior, de 1772, se había introducido en el estudio de la astrología: *Le Zodiaque mystérieux, ou les oracles d'Etteilla*.

¹⁰¹ M. Dummett, *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, *Op. cit.*, p. 89.

Para entender un poco más de cerca la figura de este enigmático personaje, de manera general, su obra se puede clasificar en dos periodos: un periodo de militancia política que corresponde a las obras firmadas bajo su nombre cristiano de Alphonse Louis Constant, y que ocupa los primeros 44 años de su vida; estas obras están fuertemente influidas por su formación religiosa, en el que sus intereses se mueven hacia una crítica de la Iglesia Católica, y un socialismo utópico, movido por un cristianismo de tipo liberal, en el que el mensaje de Cristo se aúna al mensaje revolucionario de: “Libertad, Igualdad y Fraternidad”. Este periodo de actividad le valió el encierro en un par de ocasiones, así como la censura de sus escritos. El segundo periodo es el que nos compete, y se refiere a la exhausta reflexión que dedicó a la tradición mágica de Occidente. Este periodo ocultista es el más conocido de su obra, pues corresponde a los trabajos firmados bajo el seudónimo de Eliphas Lévi. Dicho periodo es difícilmente reconciliable con el periodo de militancia, ya que puede reconocerse un cierto desdén por los temas sociales y revolucionarios; más bien, supone la búsqueda de una espiritualidad no restringida y corrompida por la Iglesia, de ahí que Lévi investigue tanto en las fuentes tradicionales de otras religiones como en el pensamiento mágico, las claves para descifrar aquella espiritualidad de la Antigüedad, que se revelaba como un estado de pureza primordial.

En la actualidad se ha decretado que muchas de las investigaciones de Lévi en torno al pensamiento antiguo son erróneas. Hoy se sabe que sus conocimientos sobre cábala y alquimia eran muy limitados, y por ende, la interpretación que ofrece del tarot está muy lejos de ser viable y fidedigna a estas tradiciones. Sin embargo, esto no niega la influencia decisiva de su pensamiento a la posteridad. Como se sabe, para el siglo XIX la magia había sido relegada por el racionalismo, y el lugar privilegiado que ésta había ocupado en el Renacimiento, como fuente de saber, era ocupado ahora por la ciencia. El pensamiento mágico fue vinculado a la brujería y a la ignorancia supersticiosa del pueblo, y sólo encontró refugio ocultándose en el sectarismo y en algunas órdenes secretas. Ante tales circunstancias la figura de Eliphas Lévi fue crucial, pues a decir de Michael Dummett, su obra logró otorgar un nuevo respiro a la magia, al crear un cauce por el cual fluyera la tradición mágica de Occidente en la Modernidad.¹⁰²

Eliphas Lévi no continuó la práctica adivinatoria iniciada por Etteilla, que proyectaba los símbolos del tarot hacia la cartomancia y el futuro, y optó por prolongar la vía de Gébelin, remontando aquel pretendido pasado ancestral de una sabiduría acallada y resguardada por estas

¹⁰² M. Dummett, *Ibid.* p.168.

cartas. Esta pretensión se vio reflejada en la organización de los símbolos del tarot de acuerdo al *corpus* del ocultismo; aunque también es válido entender dicha organización de manera inversa, en la medida en que ordenó el contenido del ocultismo de acuerdo a los símbolos del tarot. Como hemos visto, Etteilla había iniciado esta relación, pero nunca llegó a concretar un emparejamiento claro entre el tarot y las ciencias ocultas (astrología, magia, cábala, alquimia, hermetismo, etc.), prefiriendo centrar su atención en el diseño de un tarot propicio a la adivinación. Lévi, por su parte, no conservó las observaciones y las modificaciones realizadas por Etteilla, y regresó al tarot de Marsella, como objeto de sus especulaciones.

De esta manera, recargando el valor de las imágenes en el pasado, Lévi renegó de la cartomancia, y se esforzó por desentrañar los orígenes ancestrales del tarot. No sólo fue partidario del origen egipcio de las imágenes, pues creyó que el tarot era un sistema de símbolos y enseñanzas común a muchos pueblos de la Antigüedad, especialmente al pueblo hebreo, a quien Lévi remonta sus verdaderos orígenes, afirmación sustentada por las correspondencias entre las 22 letras del alfabeto hebreo y los 22 arcanos mayores. Para reforzar aún más esta relación, influido por los escritos de Athanasius Kircher y Emmanuel Swedenborg, se esforzó por encontrar las correspondencias entre el tarot y otros sistemas espirituales, como la astrología, la alquimia, y ciertas ideas del simbolismo religioso. Ante esto, se puede decir que a partir de la interpretación de Eliphas Lévi, el tarot y la cábala confluyeron en un sistema de correspondencias sin precedentes, que posteriormente se enriqueció con las aportaciones de otros autores, como la de Gérard Encausse, alias “Papus”, en su obra *El tarot de los bohemios*.¹⁰³

De acuerdo con Eliphas Lévi, Etteilla había sucumbido ante las puertas del templo de las ciencias ocultas, sin lograr penetrar y descorrer el velo;¹⁰⁴ ahora, era su tarea llevar hasta las últimas consecuencias la idea de Gévelin y Comte de Mellet. Empezó por reorganizar las cartas del tarot de acuerdo con el alfabeto hebreo, no ya de manera descendente empezando con el “arcano XXI-El Mundo”, como lo había propuesto Comte de Mellet, sino de forma ascendente empezando con el “arcano I-El Mago”. Para hacer coincidir aún más estas correspondencias, asignó un valor numérico (el XXI) a la única carta que carecía de él, la carta de El Loco,

¹⁰³ Papus, Gerard Encausse, *El tarot de los bohemios*, Berbera, España, 2008.

¹⁰⁴ “Los escritos de Etteilla, que ya son muy raros, son fáticos y oscuros. No todos ellos fueron impresos y los manuscritos de ese padre de los cartománticos modernos permanece aún en manos de un librero de París, que tuvo la bondad de enseñármelos. Lo más notable que en ello pudo verse, es la pertinencia, la incontestable buena fe del autor, que presintió durante toda su vida la grandeza de las ciencias ocultas y que hubo de morir a la puerta del santuario sin poder penetrar en él, sin lograr descorrer el velo”. Eliphas Lévi, *Dogma y Ritual de Alta Magia*, Berbera, México, 2011, p. 144.

colocándolo entre el “arcano XX-El Juicio”, y entre el “arcano XXII-El Mundo” (de acuerdo con la modificación numérica).

La organización de los cuatro palos de los arcanos menores encuadraba con algunos de los sistemas tetraédricos más importantes de la tradición mágica de Occidente:

PALOS	TETRAMORFOS ESFINGE	ZODIACO	ELEMENTOS	ESENCIAS	TETRAGRÁMATON
Bastos	León	Leo	Fuego	Azufre	<i>Yod</i>
Copas	Hombre	Acuario	Agua	Mercurio	<i>He</i>
Espadas	Águila	Escorpión	Aire	Azoth	<i>Vau</i>
Oros	Buey	Tauro	Tierra	Sal	<i>He</i>

Por su parte, en lo que respecta a las cartas numerales, que van del As al 10 en cada palo, Lévi las vinculó con las diez *sephiroth* de la cábala judía,¹⁰⁵ añadiendo así valores específicos a cada carta que permitían una gran posibilidad combinatoria. En lo que compete a las cartas de la corte, éstas fueron vinculadas a las relaciones del hombre con sus congéneres:

REY-REYNA-CABALLERO-SOTA
Esposos-Hombre joven-Niño
Toda la humanidad
Por estos cuatro escalones se remonta a la unidad.¹⁰⁶

La relación entre tarot y ciencias ocultas fue decisiva, pues como piensa Dummett, si no hubiera sido por la intervención de Lévi, las afirmaciones de Gébelin y Comté de Mellet redactadas en el octavo volumen de *Le monde primitif* se hubieran olvidado, -tal como ha sido olvidado el escudo parisino de Isis, y todas las fantasías de la egiptomanía francesa del XVIII y principios del XIX-, o por su parte, las teorías de Etteilla se habrían mantenido por una minoría de personas interesadas en postergar aquel pasatiempo. De este modo la intervención de Lévi terminó por concretar la proyección de sus antecesores, afianzando un soporte estable que

¹⁰⁵ M. Dummett, *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, *Op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁶ E. Lévi, *Dogma y ritual de Alta Magia*, *Op. cit.*, p. 88.

aseguró su presencia en la cultura moderna; este soporte lo encontró en la tradición mágica, dentro de la cual, desde entonces, el tarot ha fungido un papel protagonista.¹⁰⁷

Después de la intervención de Eliphas Lévi, es impresionante la alta estima que suscitan los símbolos del tarot dentro del medio ocultista. Los poderes mágicos con los que se ha investido, en tanto instrumento sapiencial y augural, son características que lo identifican como uno de los objetos más preciados de la magia en el mundo moderno. Ante esto, opina Dummett:

It was Levi who made the Tarot a prime ingredient in magical lore; it is to him that we owe its widespread acceptance as a means of discovering hidden truths and as a document of the occult. Precisely because he integrated it so thoroughly, one must work hard to extricate from his writings a separable doctrine of the Tarot. It is by the integration of the Tarot with other elements of magical imagery that we can identify later occultism of the 'Western' type as deriving, directly or indirectly, from Levi; and almost all modern occultism admits the Tarot as a source of magical imagery and a basis of magical theory. It is that, above all, which shows that Levi's writings indeed formed the channel through which the Western tradition of magic flowed down to modern times.¹⁰⁸

Por otro lado, a pesar de que Lévi nunca ofreció una versión restaurada del tarot, sí sugirió algunas ideas en relación al diseño de las cartas. En su obra *Dogma y ritual de alta magia*, propone dos diseños de láminas que corresponden al “arcano VII-El Carro” y al “arcano XV-El Diablo”. Ambos grabados son testimonio de esa comunión entre tarot y ocultismo que Lévi realizó [fig. 8], pues representan una integración completa de esa amalgama de ideas que el mago francés proyectaría a la posteridad. Estas modificaciones, además de otras, tenían como intención manifestar el valor de oculto de los naipes, vinculándolos con la Alta magia practicada por los sabios de la Antigüedad:

La clave universal de las artes mágicas, es la clave de todos los antiguos dogmas religiosos; la clave de la Cábala y de la Biblia, la clavícula de Salomón. Pues bien, esta clavícula o pequeña clave, que se creía perdida desde hace siglos, nosotros la hemos hallado y hemos podido abrir con ella todas las tumbas del antiguo mundo, hacer hablar a los muertos, volver a ver en todo su esplendor los monumentos del pasado, comprender los enigmas de todas las esfinges y penetrar en todos los santuarios. [...] Sin el tarot la magia de los antiguos sería un libro cerrado para nosotros y sería imposible penetrar ninguno de los grandes misterios de la Cábala.¹⁰⁹

¹⁰⁷ “Existe un libro que, a pesar de ser enormemente popular, y de que podemos encontrarlo en todas partes, es el más desconocido y el más oculto de todos, porque contiene la llave de todos los demás. [...] obra monumental y singular, sencilla y fuerte como la arquitectura de las pirámides; durable, en consecuencia como ellas. Libro que resume todas las ciencias, y cuyas combinaciones infinitas pueden resolver todos los problemas; libro que hablando hace pensar. Acaso la obra maestra del espíritu humano y, con seguridad, una de las cosas más bellas que la antigüedad nos ha legado”. Fragmento de Lévi, citado por Alberto Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, Op. cit., p. 7.

¹⁰⁸ M. Dummett, *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, Op. cit., p. 174.

¹⁰⁹ E. Lévi, *Dogma y ritual de Alta Magia*, Op. cit., pp. 287-289.

Así la magna condición que permeó al tarot le diferenció de la magia vulgar que le había relacionado con la cartomancia. Y si bien Lévi no dudaba de la cualidad adivinatoria del tarot, creía que esta práctica era indigna en comparación con su capacidad de revelar los secretos de la sabiduría antigua, que le hermanaba con la Alta Magia. De este modo el tarot se convertía en la herramienta indispensable en toda indagación de los secretos ancestrales, y por esta razón, en un instrumento con fines nobles, pues otorgaba los medios para reestablecer el conocimiento divino de estos secretos, de sobrepasar las condiciones nefastas del hombre a través del desciframiento de las claves que ocultaban las verdades sagradas de la Antigüedad, esas verdades, que en su comprensión, son capaces de liberar el espíritu divino del hombre.¹¹⁰ Este carácter noble atribuido al tarot se entiende mejor si reparamos en la concepción de Lévi en torno a la magia: «La magia combina en una sola ciencia lo que es muy cierto en filosofía, lo que es eterno e infalible en religión. Reconcilia perfecta e irrefutablemente esos dos términos, tan opuestos a primera vista: la fe y la razón, la ciencia y la creencia, la autoridad y la libertad. Proporciona a la mente humana un instrumento de certidumbre filosófica y religiosa tan exacta como la matemática».¹¹¹ De este modo el tarot se convertía en piedra fundamental de las ciencias ocultas, objeto preciado por su valor ancestral, vía regia de conocimiento para aquellos grupos que se asumían herederos de las cofradías sacerdotales de la Antigüedad. Las imágenes del tarot pasaron a ser un conjunto indispensable para la comprensión de las doctrinas espirituales del ocultismo occidental. La meditación en torno a sus símbolos devino en una propedéutica para el iniciado en ciencias ocultas, para el cual “el mundo no subsiste sino por el secreto”. Los símbolos del tarot marcaron las pautas del *trabajo* que tenía que sopesar todo aquel interesado en descorrer el velo de las apariencias y penetrar en el jardín de la sabiduría eterna:

Los esotéricos llaman concretamente trabajo a este proceso, que supone un entrenamiento metódico e interminable, ya que cumplida la iniciación propiamente dicha se abren ante el iniciado numerosas disciplinas o sistemas reflexivos, cuya sutileza ayudará a la madurez y ampliación constante de su pensamiento analógico –conocimiento opuesto por naturaleza a la operación análisis-síntesis que caracteriza al pensamiento científico-, cuando no a la realización personal, y hasta el trabajo que esa realización esté llamada a cumplir dentro de la economía universal. Este habría sido el sentido disciplinario de las operaciones cabalísticas y astrológicas, y parece encontrárselo resumido –según Lévi y, posteriormente Wirth- en el alfabeto simbólico de los veintidós Arcanos Mayores del Tarot.¹¹²

¹¹⁰ M. Dummett, *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot*, *Op. cit.*, p. 168.

¹¹¹ Citado por J. R. Chaves, *Magia y ocultismo en el siglo XIX*, en *De filósofos, magos y brujas*, *Op. cit.*, pp. 304-305.

¹¹² A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

Pese a la influencia de su obra a la posteridad, el nigromante francés¹¹³ Éliphas Lévi nunca tuvo en vida el reconocimiento público que le llegaría después de su muerte; y aunque sus obras en la actualidad se pueden calificar de imprecisas y vagas, no se puede negar la influencia de su pensamiento en el posterior desarrollo del ocultismo, y más precisamente, en la historia del tarot oculto. Sin lugar a dudas, la interpretación oculta del tarot ha pasado por muchas revisiones y aportaciones de autores posteriores a Lévi, que en el siglo XIX y XX, ampliaron los canales que continúan prolongando la vitalidad de estas imágenes; sólo por mencionar algunos de estos nombres, decisivos en la postergación y transmisión del tarot mágico, hemos de aludir a: Gérard Encausse, alias Papus (1865-1916), Arthur Edwar Waite (1857-1942), Stanislas de Guaita (1861-1897), Oswald Wirth (1860-1943), y Aleister Crowley (1875-1947). Esta lista podría alargarse en la lista de nombres, pero básicamente estos autores,¹¹⁴ (quienes, incluso ofrecieron sus propios diseños de tarot), conforman la referencia capital a todo adepto al tarot oculto, [Véase figuras 9, 10, 11 y 12].

Por último, antes de terminar este apartado cabe mencionar que la influencia de Eliphas Lévi en el terreno de la magia, y de las generaciones que le continuaron, no sólo se mantuvo dentro de las fraternidades ocultistas, pues logró extenderse a otras esferas de la cultura, sobre todo en el arte y la literatura; a este respecto Mircea Eliade, menciona:

Desde Baudelaire y Verlaine, Lautréamont y Rimbaud, hasta nuestros contemporáneos, André Breton y sus discípulos, todos estos artistas utilizaron el ocultismo como un arma poderosa en su rebelión contra el *establishment* burgués y su ideología. Repudian la religión, la ética, las normas sociales y la estética oficiales contemporáneas. Algunos de ellos no sólo son anticlericales, como la mayor parte de la *intelligentsia* francesa, sino anticristianos; [...] Esos artistas buscaban en las tradiciones ocultistas elementos preiudeocristianos y preclásicos (pregriegos), es decir, métodos creadores y valores espirituales egipcios, persas, indios y chinos. Buscaban sus ideales estéticos en las artes más arcaicas, en la revelación «primordial» de la belleza. Stéphane Mallarmé afirmó que un poeta moderno debe ir más allá de Homero, porque la decadencia de la poesía occidental había comenzado con éste. Y cuando el entrevistador le preguntó: «¿Pero qué poesía existía antes de Homero?». Mallarmé contestó: «¡Los Vedas!».¹¹⁵

A lo anterior cabe añadir que en esta influencia del ocultismo en la cultura moderna iba implícita la marca indeleble del tarot oculto. De ahí que no sea extraño encontrar múltiples

¹¹³ Véase la increíble narración de la invocación del mago Apolonio de Tiana realizada por Lévi durante su estancia en Inglaterra, en, E. Lévi, *Dogma y ritual del Alta Magia*, *Op. cit.*

¹¹⁴ Para una breve reseña de estos autores y su relación con el tarot, véase, Emilio Salas, *El gran libro del tarot*, Robinbook, Madrid, 2009.

¹¹⁵ M. Eliade, *Lo oculto y el mundo moderno*, en, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, *Op. cit.*, p. 76. Véase también el artículo de Raimon Arola, *Discurso visual: Arte y ocultismo*, en el sitio web: <http://www.arsgravis.com/>

referencias al tarot en el terreno de las artes y la literatura, por ejemplo en la novela de Gustav Meyrink, *El golem*; o André Breton que titula una de sus obras con el nombre de *Arcano 17* (haciendo alusión a la carta de La Estrella); o Salvador Dalí, quien pinta su propio mazo tarot; e incluso Italo Calvino que en su obra literaria *El castillo de los destinos cruzados*, utilizó como referente el simbolismo refinado del tarot Visconti-Sforza, y posteriormente en *La taberna de los destinos cruzados*, tomó prestado el simbolismo, más popular, del tarot de Marsella.

4. El tarot: un complejo simbólico

Hasta ahora el presente capítulo se ha encargado de estudiar algunas de las manifestaciones histórico-culturales más relevantes del tarot. Las diferentes interpretaciones que hemos expuesto, a propósito del tarot oculto, dejan sospechar “las perspectivas depravadas” o “los apócrifos ópticos”¹¹⁶ que desvían y desdoblan el significado histórico de las imágenes; sin embargo, simultáneamente, estos apócrifos ópticos dan cuenta de esa actividad reformadora propia de la imaginación, capaz de actualizar el sentido simbólico de las imágenes. Este aspecto nos permite plantear una problemática no sospechada por los estudios culturales del tarot, ya vimos en el primer capítulo las condiciones de la imagen simbólica, que a partir del tratamiento que plantea Durand en las *EAI*, requiere un tipo específico de fenomenología para su estudio. El propio mentor de Durand, Gaston Bachelard, ya advertía, a propósito de la poesía, la necesidad de una perspectiva no causal, que lograra rendir cuentas acerca de la *resonancia interna* de la imagen poética.¹¹⁷ De acuerdo con Bachelard, la imagen poética demanda una fenomenología de la imaginación, en tanto que la experiencia de la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad: “Pues, ¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción –sin preparación alguna- sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes

¹¹⁶ Término usado por J. Baltrušaitis para determinar las visiones de la egiptología sobre el Egipto antiguo. Véase, *En busca de Isis. Introducción a la Egiptomanía, Op. cit.*

¹¹⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio, Op. cit.*, p. 12.

pensamientos, complacidos en su inmovilidad?”¹¹⁸ El cuestionamiento planteado por Bachelard permite precisar la siguiente indagación en torno a nuestro estudio: si es posible, por lo menos aproximadamente, determinar históricamente las características contextuales del tarot, ¿por qué el tarot no pereció en el ocaso del contexto renacentista? ¿Por qué estas imágenes alegóricas se desdoblaron en arcanos que suscitaron la especulación ocultista y el ejercicio mágico? Es obvio que el capítulo anterior ofrece algunas respuestas sobre la pervivencia del tarot, determinando las causas del proceso histórico y cultural al que se vio sometido; sin embargo, esta perspectiva no nos ofrece todas las respuestas. La historia del tarot es, sin lugar a dudas, interesante e indispensable para todo aquel que se sienta interesado por estas imágenes; sopesar los detalles que implica este tipo de estudio es una tarea que creemos crucial. Pero cuando nos preguntamos por el sentido de las imágenes del tarot las causas históricas no son suficientes. El historiador guarda silencio, ya sea por prejuicio o por incomprensión, cuando observa *la eficacia simbólica*¹¹⁹ de una tirada de cartas, o cuando se utilizan los símbolos del tarot para comprender los principios fundamentales de la Tradición.¹²⁰

Es preciso entender que las imágenes del tarot han cesado de ser alegorías con referencias directas. El poder político de la monarquía, la autoridad espiritual de la Iglesia, las virtudes cardinales, y la astrología, son valores cuya fijación en la mentalidad contemporánea se ha diluido casi por completo. La imagen de un *Emperador* solemnemente postrado en su trono, en cuya corona, símbolo de la trascendencia, recae la tutela del territorio y de su pueblo, o la figura de la *Rueda de la Fortuna*, rigurosa juez, cuyo designio y acción escapan a la comprensión humana, son referencias que carecen de actualidad en nuestra visión del mundo. Es más, es en la negación de los valores espirituales de estas imágenes que se erige la visión del mundo moderno. La cabeza del rey rodando sobre el cadalso, así como “el orden y el progreso” que se inscribe en el tiempo, son dos imágenes que constituyen baluartes en la concepción del mundo actual. La figura del rey es sinónimo de opresión y despotismo, pues se contrapone a la idea de autonomía y libertad del individuo. Por su parte, el poder y la intervención en el mundo de una fortuna ciega,

¹¹⁸ G. Bachelard, *Ibid.* p. 9-10.

¹¹⁹ Claude Lévi-Strauss. *La eficacia simbólica*, en *Antropología Estructural: Mito, sociedad y humanidades*. Editorial Siglo XXI, México, 2006.

¹²⁰ Un ejemplo magnífico de esta idea es el siguiente: “La mezcla de los elementos que forma las combinaciones múltiples de la creación, es como la mezcla de cartas de la baraja, que forma las combinaciones múltiples del juego: los elementos vuelven a la masa y son después combinados de nuevo, como las cartas de juego vuelven al mazo y son redistribuidas sin aumento ni disminución real, pues no existe ganancia ni pérdida para el inmutable que es”. Louis Cattiaux, *El mensaje reencontrado*. <http://www.arsgravis.com/> -consultado el 6 de marzo de 2013-

no sometida a la causalidad, contradice la planeación y la confianza en los proyectos a futuro, cuya exitosa realización depende únicamente de la voluntad y el esfuerzo humano. Del mismo modo, el hombre moderno muy difícilmente circunscribiría su vida al dinamismo mágico de los astros (y si sucede, la comprensión de dicha relación es extremadamente superficial); y así como el *Mago*, verdadero taumaturgo, se ha convertido en mero prestidigitador, el *Loco* ya no se pasea por la corte, -recordando que incluso dentro del orden jerárquico el principio de lo indeterminado es vital-, pues encerrado en el manicomio está. Lo mismo ha sucedido con la figura de *Cupido flechador*, numen erótico, cuya imagen en la actualidad ha sido vaciada de cualquier contenido simbólico; y no se diga de las imágenes de la *Muerte* y el *Diablo*, seres actualmente exorcizados de su simbolismo nictomorfo.

Ante semejante ocaso de las imágenes, ¿por qué su persistencia?, ¿por qué el consultante se intriga ante la presencia de la carta de El Diablo? ¿Cuál es la razón de que su ánimo se sosiegue cuando la Rueda de la Fortuna está a su favor? ¿Por qué el tarot sigue siendo fuente de inspiración para pintores y poetas? La respuesta más inmediata sería considerar que se trata de un lastre del pasado mágico y fantástico, en el que solamente una persona ignorante puede creer. Pero quedarnos con esta versión sobre las imágenes del tarot, significaría lo mismo que determinar el valor de la imagen poética tomando como base la historia personal del poeta, concepción que Bachelard tanto insistió en derogar, o sujetar la esencia de una obra literaria al contexto histórico y cultural, sujeción que ha logrado remover el pensamiento de Durand. Pensar que una explicación causal puede dar respuesta a la actualidad de las imágenes del tarot, es echar por la borda la propuesta de estos dos autores.

En esta parte del trabajo esbozaremos el siguiente argumento: que el tarot configura, a nivel de lo imaginario, un entramado estructural que opera como sostén y fundamento de las distintas versiones e interpretaciones que actualizan el valor simbólico de las cartas. De este modo, la tarea no es ya reconstruir el hilo argumental de las interpretaciones culturales, sino averiguar, en un primer acercamiento, las bases imaginarias que posibilitan y condicionan el discurrir de las narraciones, que con el paso del tiempo, se han superpuesto. En concreto, entendemos por entramado estructural a esa complicación simbólica, que diacrónicamente, superpone y organiza estructuras, esquemas y arquetipos.¹²¹ Y si nosotros hemos decidido

¹²¹ Véase en el capítulo 1, el apartado 4 dedicado a: *Las categorías del aparato simbólico*.

comprender el tarot desde esta perspectiva, es porque creemos que estos símbolos perfilan en su conjunto la representación de un orden imaginario.

4.1. El símbolo en el tarot: eje de la función lúdica y mágica

Antes de atender esta problemática es menester reflexionar en torno a las manifestaciones culturales del tarot hasta ahora señaladas. Las acotaciones realizadas, que nos han permitido vislumbrar la complejidad antropológica del juego (J. Huizinga y R. Caillois), y la magia (A. Faivre y G. Durand), nos serán de gran utilidad en este apartado. Bajo esta perspectiva el *Ludus Tarochorum* y el tarot oculto no acaecen como hechos fortuitos y aislados; la práctica lúdica y mágica en el tarot, entendidas como actividades creadoras de sentido, se presentan como despliegues o trayectos sobre los cuales el imaginario se activa y se actualiza.

Así, en una partida de cartas lo imaginario se recrea, creando situaciones de confrontación entre los jugadores (*agon*), despertando en sus conciencias la noción de azar, que agita el orden de las cartas a combinaciones inesperadas (*alea*), movilizando las máscaras en la personalidad de los jugadores, “*bluff*”, que engañan y esconden la mano obtenida (*mimicry*), mientras libera, en cada uno de ellos, las emociones y pasiones desbordantes cuando las cartas son puestas sobre la mesa (*illinx*). Estas características del juego son perceptibles en cualquier partida de cartas, y si bien no se conserva la costumbre de jugar con un mazo de tarot, (y si es el caso, sólo es practicado por una minoría), se pueden localizar dichas características en algunos documentos antiguos, como el siguiente: «Las espadas recuerdan la muerte de aquellos que se desesperan con el juego; los bastones indican el castigo que merecen los que trampean; los oros muestran el alimento del juego; las copas, en fin, el brebaje por el que se apaciguan las disputas de los jugadores».¹²² En este fragmento alegórico de 1545, citado por Roger Caillois para el prefacio a la edición francesa de la obra *El tarot de los imagineros de la Edad Media* del ocultista Oswald Wirth, se puede observar el dinamismo imaginario de los palos, activado por mediación del juego. En este caso las imágenes mencionadas nos reflejan los distintos matices y regímenes sobre los cuales se construye el juego. La desesperación y el castigo, revelan una faceta

¹²² Este fragmento, perteneciente a un tratado anónimo del siglo XVI, es mencionado por R. Caillois. Citado por A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.*, p. 30.

angustiante de la partida (*agon*), cargada de connotaciones negativas como la muerte y la chapucería. Al mismo tiempo, los aspectos agonales y azarosos fuerzan el ánimo de los jugadores hacia el patetismo de las imágenes, en las cuales impera la calamidad que asola a toda confrontación, y la desesperación de sentirse víctima de un designio ciego, el cual se pretende vencer y colapsar por medio de artimañas (*mimicry*).¹²³ Por otro lado la cita también refiere otros aspectos importantes de la partida, como el gozo y el placer que se generan, ya sea a través del “alimento del juego” que son los oros, o por medio del brebaje que concilia los ánimos confrontados. A este respecto, es interesante que el simbolismo de los oros y las copas remita a los aspectos placenteros y conciliadores del alimento y la digestión, características propias del régimen nocturno de la imagen.

Otro magnífico ejemplo del dinamismo que los símbolos sugieren en la actividad lúdica se describe en el siguiente texto, extraído del *Sermo perutulis de ludo*:

[...] (la figura de los oros) son de hecho las monedas que corren de la mano del jugador. Y esto significa la inestabilidad de las monedas del jugador, porque debes pensar que cuando entras en el juego tus monedas se irán a la ruina porque perderás. Las copas también muestran a cuál punto de pobreza llegará el jugador, porque privado de una copa de vino beberá de un cáliz. También los bastones. El madero es seco para sugerir la aridez de la gracia divina del jugador.¹²⁴

En este fragmento se puede intuir la imagen de la mala fortuna a través del movimiento circular de las monedas una vez que entran en juego (*allea*). La imagen de la copa de nuevo advierte los valores digestivos, pero esta vez con un carácter infausto; mientras que la vacuidad del jugador, sometido al vicio del juego, es representado por la imagen del basto seco. Sin duda este fragmento se distingue del anterior, no sólo porque proviene de un juicio que descalifica el valor del juego, sino porque se encarga de rastrear las desgracias del jugador cuando éste se arroja y se entrega, a través, y por medio de las imágenes, al vicio del juego. El texto es muy hábil en ubicar los aspectos negativos de los regímenes: el movimiento circular de la fortuna-oro es desdeñoso de la suerte humana; el contenido succulento y benefactor de las copas, que nutría el ánimo del juego a través del vino, es contrapuesto con la austeridad y la sobriedad del cáliz; la imagen del basto-cetro no es considerada ya como un objeto de poder, sino de pobreza y aridez espiritual a través de la imagen del madero seco.

¹²³ Véase el interesante análisis en torno a los límites del engaño y la trampa en el juego. Ma. José Martínez Vázquez de Parga, *Juego, figuración, símbolo. El tablero de la oca*, *Op. cit.*

¹²⁴ Citado por V. Alvarez Portugal, en, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*, *Op. cit.*, p. 8.

En lo que concierne a la serie de los Triunfos consideramos que el valor alegórico de las veintidós figuras del *tarochi* encierra en sí mismo un profundo simbolismo. Es esto lo que apunta Andrea Vitali en un ensayo dedicado a los aspectos artísticos y mágicos del tarot:

El Tarot era un gran juego de memoria que encerraba las maravillas del mundo visible e invisible y que proporcionaba a los jugadores instrucción tanto de orden físico como de orden moral y místico. En efecto, la serie de virtudes (Fortaleza, Prudencia, Justicia y Templanza) remite a importantes preceptos éticos; la serie de las condiciones humanas (Emperador, Emperatriz, Papa, Loco y Mago) refiere a la jerarquía a la que está subordinado el hombre, y la serie de los planetas (Estrella, Luna, Sol) hacen alusión a las fuerzas celestes que mandan a los hombres, más allá de las cuales reina el universo de lo divino. Inmediatamente el uso lúdico del tarot tomó precedencia sobre la dimensión didáctica y moral del juego que, desde el comienzo del siglo XVI, ya no se tuvo más en consideración.¹²⁵

Esta cita de Vitali deja entrever ese trasfondo simbólico, que configura un itinerario jerárquico al cual está subordinado el hombre pre-moderno. Visto de manera más detallada cada una de las imágenes de los triunfos encarna una serie de ideas de tipo religioso y filosófico que nutre el imaginario medieval y renacentista. En conjunto, esbozan un cosmos, una *weltanschauung*, o mejor dicho, una *weltbild* de los valores espirituales patentes e imperantes.

A este respecto, uno de los más bellos mazos de tarot que se conservan, y del cual ya se hizo mención, es el llamado Tarot de Mantegna, el cual ejemplifica, de manera espléndida, la idea anterior. Este mazo de tarot está constituido por cincuenta cartas, organizadas en cinco órdenes de diez cartas, [fig. 13]. Los órdenes, que se acomodan de acuerdo a una jerarquía divina y humana precisa, son los siguientes:

- A.- De la 41 a la 50. Los planetas y los principios divinos
- B.- De la 31 a la 40. Las virtudes y los principios cósmicos
- C.- De la 21 a la 30. Las artes y las ciencias
- D.- De la 11 a la 20. Las nueve musas y Apolo
- E.- De la 1 a la 10. Las clases sociales

Esta jerarquía, representada en un discurso visual, es testimonio del valor espiritual de las cartas del tarot Mantegna; y esto, no sólo por el significado alegórico inherente a cada imagen, sino también por la construcción simbólica que supone; las cartas del tarot Mantegna, así como los mazos Visconti y Marsella, expresan la visión de un mundo organizado en distintos niveles, visibles e invisibles, nefastos y benévolos; el discurso filosófico y religioso en el caso de este

¹²⁵ A. Vitali, *Tarot. Arte y magia*. <http://eskenazi.net16.net/vitali.html>. – Consultado el 9 de marzo de 2013-

mazo, no hace más que actualizar el sostén simbólico de estas imágenes, organizadas en un magnífico *cosmograma*. Es esto lo que expresa J. Seznec, a propósito de la jerarquía simbólica del tarot Mantegna:

[...] situadas una tras otra, como una escala simbólica que va de la tierra al cielo. Desde lo alto de esta escala, Dios, la Primera Causa, gobierna el mundo, no directamente, sino por grados, por una sucesión de intermediarios; el poder divino se transmite así hasta las criaturas inferiores, hasta el humilde mendigo [el Mísero]. Pero la escala puede también leerse de abajo arriba; en este caso enseña que el hombre puede elevarse gradualmente en el orden de los espíritus, escalando [hasta Dios].¹²⁶

El historiador de arte Andrea Vitali coincide con lo anterior al comentar las relaciones entre el orden de los triunfos en el tarot Visconti, con las potencias que constituyen el mundo espiritual según el pensamiento medieval:

La teología medieval atribuye un orden preciso al universo, constituido por una escala simbólica que va de la tierra al cielo: en lo alto de esta escala Dios, la primera causa, gobierna el mundo sin intervenir directamente sino más bien operando a *gradibus*, a saber por medio de toda una serie ininterrumpida de intermediarios, de suerte que la escala enseña que el hombre puede ascender progresivamente las etapas del orden espiritual vislumbrando las cimas de lo bueno, lo verdadero y lo noble, y que la ciencia y la virtud aproximan al hombre a Dios.¹²⁷

Es interesante cómo estas citas ponen sobre la mesa el complejo simbólico que sostiene la práctica lúdica del tarot. La conciencia lúdica del jugador de tarot implica un cierto tipo de conciencia simbólica ante las cartas, en tanto constituyen una visión de mundo que se activa a través del juego. Así, el jugador se sumerge en el mundo espiritual que construye el *Ludus Tarochorum*: los personajes representados aparecen unidos por una especie de trama que sostiene el juego, sugerida, en primera instancia, por los cuatro palos, pero sobre todo, por ese hilo narrativo construido por el discurso visual de los triunfos. Como hemos aludido, la secuencia de los triunfos es mencionada desde 1470 en el manuscrito conocido como los *Sermones de Ludo*, y pese a que los tarots Visconti carezcan de rúbrica y numeración, esto no implica que carezcan de un orden implícito. De acuerdo con Michael Hurst,¹²⁸ existen tres grupos discernibles en la serie de los triunfos:

¹²⁶ Citado por R. Arola, *El tarot de Mantegna, Op. cit.*

¹²⁷ A. Vitali, *Tarot. Arte y magia, Op. cit.*

¹²⁸ Michael Hurst, La secuencia central de los triunfos del tarot. Traducción de Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi. <http://eskenazi.net16.net/hurst1.html> -Consultado el 23 de febrero de 2014-.

- a) Las cartas iniciales, que conforman la jerarquía más baja del tarot y representan los rangos del hombre a través de las cartas de: El loco, El Mago, La Papisa, La Emperatriz, El Emperador y El Papa; éstas vistas en conjunto refieren a la humanidad.
- b) Las cartas centrales, que conforman la parte intermedia de la escala del tarot y aluden las condiciones a las que están sujetos las jerarquías del hombre; estas cartas son: Los Enamorados, El Carro, La Justicia, El Ermitaño, La Rueda de la Fortuna, La Fuerza, El Colgado, La Muerte, La Templanza y El Diablo. Estas cartas, al ser intermediarias, son al mismo tiempo, el preámbulo a la jerarquía última y más elevada: los triunfos escatológicos.
- c) Las cartas finales conforman la jerarquía más alta en el tarot y aluden al triunfo escatológico de Dios sobre El Diablo y La Muerte; esta última jerarquía es representada por las cartas de: La Torre, La Estrella, La Luna, El Sol, El Juicio y El Mundo.

En esta disposición es posible apreciar el profundo sentido espiritual que los símbolos del tarot transmitían a la sensibilidad renacentista. El simbolismo de las cartas fue eficaz en esta labor pedagógica de concientizar al hombre sobre su estadía transitoria en el mundo, y en la forma en que podía asumir una postura frente a las vicisitudes y calamidades que le impone la existencia, a partir del forjamiento de un espíritu virtuoso, justo, fuerte, sabio y templado en la esperanza del triunfo de Dios sobre los pesares del mundo, por medio de la segunda venida de Cristo y la resurrección.

Una vez mencionadas estas referencias en torno al mensaje espiritual del tarot resulta aún más comprensible cómo la narrativa simbólica propuesta por las imágenes del tarot se consolidó como la base del tarot lúdico; y si bien los bastiones medievales y renacentistas colapsaron, el complejo estructural y simbólico se conservó. Los significados alegóricos fueron caducos una vez vaciados de su contexto; pero, en el caso del simbolismo esto no fue así: la narrativa simbólica se actualizó por medio del imaginario de la espiritualidad ocultista.

En lo que respecta a la magia hemos visto ya las características que le definen desde sus fundamentos ontológicos y antropológicos; ahora se trata de comprender la reflexión ocultista y la práctica cartomántica dentro de estos límites. La reconstrucción que hicimos del contexto cultural que vio emerger al tarot oculto nos ha servido para comprender las características

históricas de esta nueva interpretación, sin embargo, creemos firmemente que el panorama no se logrará completar hasta no considerar otro tipo de características, a saber, las que se refieren al trasfondo imaginal del tarot. Así, bajo esta perspectiva, consideramos que las ideas que configuraron el tarot oculto se construyeron sobre una estructura narrativa, (la misma que potencializaba el uso lúdico), que se renovó a través de la interpretación mágica. Visto de esta manera, no es incidental el hecho de que estas imágenes hayan despertado un tipo de mentalidad mágica que descubría en éstas el tesoro de una tradición antigua.

Así, a través de esta actualización los *trionfi* devinieron *arcanum*, la alegoría en jeroglífico. El símbolo propició la ensoñación del ocultista, y lo motivó a ver en cada uno de los personajes del tarot la manifestación de un sentido oculto. La cábala, la alquimia y la astrología, en tanto sistemas sapienciales antiguos, cuyos valores espirituales configuraban una visión alternativa a la del hombre moderno y el mundo secular, parecieron los más acordes a este nuevo descubrimiento, que entendía al tarot como una magnífica creación de la sabiduría antigua. Los jeroglíficos con los cuales se encontró Court de Gébelin y que decenas de años después Eliphas Lévi revitalizaría a partir de su supuesto desciframiento, son evidencia de la sensibilidad que despertaron las estructuras imaginarias que subyacen al tarot.

Desde el enfoque de la teoría de lo imaginario, el contenido de las ideas ocultistas encuentra una mayor profundidad cuando son reflexionadas a partir de ese estructuralismo figurativo que dibujábamos en el primer capítulo; por ejemplo, el hecho de alinear el alfabeto hebreo con los veintidós arcanos mayores tiene como consecuencia la reactivación de un dinamismo complejo, que pone en juego un número determinado de potencias y fuerzas, que a través de su interacción, configuran una narración concreta. Es esto lo que sucede en la interpretación de las tres edades de la humanidad de Comte de Mellet, o la interpretación alquímica de Oswald Wirth, propuesta en su obra *El tarot de los imagineros de la Edad Media*, que dispone los veintidós arcanos en dos series que se corresponden a las dos vías de la alquimia. La primera vía, conocida como vía seca, le atañen las siguientes características: solar, masculina, racional, conocimiento deductivo, extroversión, orden dórico, activa. A esta vía le competen la serie de arcanos que van del I al XI. Por su parte, la segunda vía, conocida como vía húmeda, tiene las siguientes cualidades: lunar, femenina, intuitiva, conocimiento inductivo, introversión, orden jónico, pasiva. A esta vía le pertenece la serie de arcanos que va del XII al XXI, y en la que se incluye la carta de El loco, la cual Wirth enumera con el cero. Estas dos series, de acuerdo con

el ocultista suizo, acumulan las premisas básicas para la obtención del conocimiento iniciático, interno y externo, teórico y práctico.¹²⁹

Es interesante cómo los discursos esotéricos de Comte de Mellet y Oswald Wirth activan los valores simbólicos de los regímenes del imaginario. En el caso del primero, una lectura lineal de tipo retrógrada, en el que los valores diurnos del nacimiento, la pureza y la inmortalidad son alineados en una fase dorada de la humanidad, mientras que la última fase juega con los símbolos de las caras del tiempo, al revelarse oscura, impura y mortal, en la que el hombre está condenado a morir cegado por la ignorancia.¹³⁰ Por su parte, la interpretación de Wirth juega con estos mismos valores por medio de una lectura complementaria y ambivalente. Las características de la vía seca activan un esquematismo ascendente y diairético, por medio de los símbolos del sol, lo masculino y la extroversión; por su parte, la vía húmeda advierte los esquemas del descenso y la penetración, a través de las características simbólicas de lo femenino, la intuición y lo lunar.¹³¹

Por otro lado también podemos referir las correspondencias entre los cuatro palos del tarot y los cuaternarios tradicionales propuestas por Eliphas Lévi,¹³² o la magnífica representación que plantea Alejandro Jodorowsky al organizar las setenta y ocho cartas del tarot en un mándala.¹³³ Todas estas interpretaciones, a nuestro parecer, ponen de relieve los aspectos diurnos y nocturnos de las cartas del tarot, a partir de la reflexión en torno al simbolismo de los arcanos. Y si bien muchas de estas interpretaciones difieren entre sí, es importante resaltar que todas ellas, se nutren y se mueven en los territorios de la imaginación, al volver, una y otra vez, sobre el entramado simbólico que les subyace; ya sea que se piense en un tarot cabalístico, egipcio, alquímico o hermético, todos ellos, al final de cuentas, tratan de representar en un discurso visual, y a partir de una estructura narrativa bien definida, las peripecias del hombre enfrentado a un mundo que le sobrepasa y le integra. Es esto lo que expone el ocultista Mouni Sadhu en una obra dedicada a los aspectos herméticos del tarot:

¹²⁹ Citado por A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.* pp. 39-41.

¹³⁰ Véase el capítulo 2. Cabe resaltar cómo Comte de Mellet soslaya el simbolismo diurno del poder real y espiritual de las cartas de La emperatriz, El emperador, El papa y La papisa, al relacionarlos con las ideas del poder despótico, y la idolatría, para poder vincularlos con las características nefastas de la Edad de Hierro.

¹³¹ A nuestro parecer, la interpretación alquímica de Wirth logra destacar aún más los valores simbólicos de las imágenes.

¹³² En el tercer capítulo dedicaremos algunas páginas al simbolismo tetraédrico de los palos del tarot, relacionándolos con el tetramorfo.

¹³³ Véase, Alejandro Jodorowsky, *La vía del tarot*, Grijalbo, México, 2004.

Ahora bien, me agradecería acentuar que el Tarot en sí mismo no expone una doctrina espiritual definida, sino que más bien tiene el propósito de expandir la capacidad del estudiante, esto es, enseñarle un método infalible para desarrollar y utilizar sus facultades mentales. Desde el punto de vista ocultista, el hombre de inteligencia media no está bien preparado para la captación y solución de los profundos problemas del microcosmos y del macrocosmos. [...] La máquina mental (o máquina filosófica, según Lévi) del Tarot trata de llenar esta carencia y de ayudar a todo investigador serio, que se ve inhibido de seguir un sendero espiritual directo, tal cual lo enseñan los grandes maestros de la humanidad, pero que siente la urgente necesidad de examinarlo todo por sí mismo y de reconciliar su mente con las que supone más elevadas miras del logro humano.¹³⁴

Lo que esta cita pone de relieve es ese itinerario simbólico de tipo iniciático del cual parten las teorías del ocultismo, que consideran que el tarot transmite una doctrina espiritual antigua. Es obvio que esta postura es ajena a la visión renacentista de los *Trionfi* que comentaban Seznec y Vitali, sin embargo ambas interpretaciones, obviando las diferencias históricas, entienden al tarot como una *imago mundi*, en la cual el hombre debe encontrar un sendero espiritual, que en su transcurrir lo redima de las fatalidades del tiempo y la existencia.

En la actualidad son muchas las interpretaciones que ponen el acento en el carácter iniciático de las cartas del tarot, que a modo de grados o peldaños, entienden que el orden de los arcanos corresponde a una ascesis humana que se eleva hacia lo divino.¹³⁵ Es esta característica la que destaca el filósofo argentino Enrique Eskenazi en su obra *Tarot. El arte de adivinar*:

Los naipes del tarot parecen representar etapas en un sistema de iniciación o de instrucción conducente a la iluminación espiritual. Esto es particularmente notable dentro de la tradición esotérica actual, que asigna un arcano mayor a cada sendero del Árbol de la Vida. Si los diez sefirot expresan planos de realidad cósmica y no sólo individual, los 22 senderos son caminos subjetivos por los cuales puede ascender el hombre y lograr la identificación con Dios. Pero incluso fuera de esta tradición es fácil hallar conexiones entre tarot y otros sistemas de desarrollo espiritual como la alquimia y las diversas concepciones gnósticas. Lo curioso es que estos diversos peldaños pueden hallar equivalentes en las etapas que, según Jung, sigue el proceso de desarrollo psíquico culminante en la plenitud del «sí mismo», y al que llamó «proceso de individuación».¹³⁶

Esta cita de Eskenazi deja más clara la idea de que los esquemas narrativos del tarot son los que propician la comparación y equiparación con algunos de los sistemas espirituales más importantes de la tradición esotérica de Occidente. Incluso, como ya lo señala Eskenazi, no faltan

¹³⁴ M. Shadu, *El tarot. Curso contemporáneo de la quinta esencia del ocultismo hermético*, Op. cit., pp. 21-22.

¹³⁵ A este respecto, no dejan de ser interesantes, los ejercicios de proyección astral, narrados por Paul Huson, en los que se relata las experiencias a las se sometían los adeptos de la escuela esotérica inglesa del Amanecer Dorado: “Mediante este complejo proceso de producir un duplicado astral de sí mismo, transfiriendo a él su conciencia y lanzándose finalmente a sí mismo, a un mundo de sueño en vigilia de paisajes del tarot y sus habitantes, el adepto del Amanecer de Oro buscaba trepar la escala y despertar dentro de sí los poderes del cosmos.” P. Huson, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, Op. cit., pp. 100-102.

¹³⁶ E. Eskenazi, *Tarot. El arte de adivinar*, Op. cit., p. 74.

las interpretaciones psicológicas que le vinculan con la teoría de los arquetipos de Jung; es el caso del famoso libro de Sallie Nichols, *Jung y el Tarot*,¹³⁷ y del mazo de cartas conocido como el *Tarot de Jung*,¹³⁸ diseñado por Robert Wang. Ambas obras plantean que las imágenes del tarot representan el contenido inconsciente de la psique, de modo que las setenta y ocho cartas, pero sobre todo, los veintidós arcanos mayores no son más que figuraciones concretas de esos arquetipos universales que constituyen el inconsciente colectivo:

Los dibujos de las cartas del tarot cuentan una historia simbólica. Como nuestros sueños, nos llegan desde más allá del nivel de la consciencia y están lejos de ser comprendidos por nuestra inteligencia. Parece apropiado, pues, colocarnos ante estas cartas como si se tratara de algo que se nos hubiera aparecido en sueños y nos hablara de un país lejano y habitado por desconocidos. [...] Aunque la forma específica de estas imágenes puede variar de una cultura o persona a otra, su carácter esencial es sin embargo universal. Gentes de todas las edades y culturas han soñado, hecho historias y cantado acerca del arquetipo del Padre, de la Madre, del Héroe, del Amante, del Loco, del Mago, del Diablo, del Salvador y del Sabio.¹³⁹

Y aunque Jung nunca dedicó una obra a los símbolos del tarot, sí tuvo conocimiento de la profundidad simbólica que sugerían estas imágenes; en la actualidad, gracias a la investigadora norteamericana Mary K. Greer, que rastreó en el Instituto Jung de Nueva York las referencias y menciones que el psicólogo suizo hizo a propósito del tarot, podemos saber la opinión que tenía de este naipe. A continuación citamos un fragmento, extraído de un seminario impartido por Jung en el año de 1933, en el que se menciona lo siguiente:

Another strange field of occult experience in which the hermaphrodite appears is the Tarot. That is a set of playing cards, such as were originally used by the gypsies. There are Spanish specimens, if I remember rightly, as old as the fifteenth century. These cards are really the origin of our pack of cards, in which the red and the black symbolize the opposites, and the division of four—clubs, spades, diamonds, and hearts—also belongs to the individuation symbolism. They are psychological images, symbols with which one plays, as the unconscious seems to play with its contents. They combine in certain ways, and the different combinations correspond to the playful development of events in the history of mankind. The original cards of the Tarot consist of the ordinary cards, the king, the queen, the knight, the ace, etc.,—only the figures are somewhat different—and besides, there are twenty-one cards upon which are symbols, or pictures of symbolical situations. For example, the symbol of the sun, or the symbol of the man hung up by the feet, or the tower struck by lightning, or the wheel of fortune, and so on. Those are sort of archetypal ideas, of a differentiated nature, which mingle with the ordinary constituents of the flow of the unconscious, and therefore it is applicable for an intuitive method that has the purpose of understanding the flow of life, possibly even predicting future events, at all events lending itself to the reading of the conditions of the present moment. It is in that way analogous to the I Ching, the Chinese divination method that allows at least a reading of the present condition. You see, man always felt the need of finding an access through the

¹³⁷ Sallie Nichols, *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*, Kairos, España, 2002.

¹³⁸ Robert Wang, *The jungian tarot*, Marcus Aurelius Press, 2001.

¹³⁹ S. Nichols, *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*, *Op. cit.*, pp. 24-28.

unconscious to the meaning of an actual condition, because there is a sort of correspondence or a likeness between the prevailing condition and the condition of the collective unconscious.¹⁴⁰

Es interesante que Jung, aparte de reconocer la vinculación arquetípica de los símbolos del tarot con los contenidos del inconsciente, por ejemplo al mencionar la relación entre los cuatro palos con el proceso de individuación, acepte la posibilidad de la cartomancia, en tanto que los símbolos del tarot pueden adherirse, por sincronización, a los flujos del inconsciente y a las situaciones concretas de la vida. Este interés de Jung en torno al tarot adivinatorio no es del todo accidental, sobre todo por la familiaridad que tenía con los temas del destino y la adivinación; ya en su comentario a la edición de Richard Wilhelm del *I Ching* proponía la teoría de la sincronicidad para explicar la relación no lineal entre dos sucesos simultáneos.¹⁴¹

Ahora bien, antes de abordar el tema de la adivinación, nos gustaría referir la opinión tradicionalista de René Guénon en torno al valor simbólico del tarot.¹⁴² A este respecto, cabe destacar el desdén que sentía Guénon por los personajes del ocultismo y sus incursiones a lo que él consideraba el verdadero esoterismo *tradicional*;¹⁴³ de ahí que el tema del tarot oculto le parezca una incompreensión, ante la hipótesis del simbolismo *tradicional*,¹⁴⁴ que, de acuerdo con Guénon, los naipes del tarot transmiten. Para este autor, las artes adivinatorias, tal como operan en el ocultismo moderno, son una práctica degenerada y residual que no comprende los principios

¹⁴⁰ Extraído del Blog de la investigadora -[from *Visions: Notes of the Seminar given in 1930-1934 by C. G. Jung*, edited by Claire Douglas. Vol. 2. (Princeton NJ, Princeton University Press, Bollingen Series XCIX, 1997), p. 923.] <http://marygreer.wordpress.com/2008/03/31/carl-jung-and-tarot/> -consultado el 13 de marzo 2013-

¹⁴¹ “La antigua mentalidad china contempla el cosmos de un modo comparable al del físico moderno, quien no puede negar que su modelo del mundo es una estructura decididamente psicofísica. El hecho microfísico incluye al observador exactamente como la realidad subyacente del *Yi Ching* comprende las condiciones subjetivas, es decir psíquicas, de la totalidad de la situación del momento. Exactamente como la causalidad describe la secuencia de los hechos, para la mentalidad china la sincronicidad trata de la coincidencia de los hechos. El punto de vista causal nos relata una dramática historia sobre la manera en que D llegó a la existencia: se originó en C, que existía antes que D, y C a su vez tuvo un padre, B, etc. Por su parte, el punto de vista sincrónico trata de producir una representación igualmente significativa de la coincidencia. ¿Cómo es que A', B', C', D', etc., aparecen todos en el mismo momento y en el mismo lugar? Ello ocurre antes que nada porque los hechos físicos A' y B' son de la misma índole que los hechos psíquicos C' y D', y además porque todos son exponentes de una única e idéntica situación momentánea. Se da por supuesto que la situación constituye una figura legible y comprensible.” C. G. Jung, Prólogo al *I Ching. El libro de las mutaciones*. Edición a cargo de Richard Wilhelm. Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

¹⁴² Cabe mencionar la opinión de Eliade, a propósito de la obra de Guénon, en: *Otra visión del esoterismo: René Guénon*, incluida en, *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Op. cit., p.93.

¹⁴³ Sobre todo en su obra: *Teosofismo. Historia de una pseudoreligión*. Editorial Obelisco, Barcelona, 2003.

¹⁴⁴ Para una definición sobre el concepto de *Tradicición* dentro del perennialismo guenoniano (que ponemos en cursivas, para su distinción del pensamiento tradicional de las sociedades pre-modernas), destaca la siguiente enunciación: “Nada puede ser verdaderamente tradicional si no implica un elemento de orden suprahumano. Este es en efecto el punto esencial, el constitutivo hasta cierto punto de la propia definición de la tradición y de todo cuanto a ella se refiere”, en, R. Guénon, *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 216.

del conocimiento *tradicional*, y la cartomancia una peligrosa práctica para todo ingenuo que se aboque a ella:

Habría mucho que decir a este respecto, particularmente del uso del Tarot en donde se encuentran los residuos de una ciencia tradicional indiscutible, sea cual fuere su origen real, aunque poseedora de aspectos harto tenebrosos; no pretendemos hacer alusión con ello a las abundantes lucubraciones ocultistas a las que ha dado lugar y que en gran parte carecen de toda relevancia, sino a algo mucho más efectivo que hace su manejo mucho más peligroso para todo aquel que no esté suficientemente precavido contra las 'fuerzas de abajo'.¹⁴⁵

A pesar de la reserva con la que Guénon trata el tema de la cartomancia, él no niega la relevancia de las imágenes del tarot. Incluso, además de las disertaciones que dedica a algunas publicaciones en torno al tarot, en muchos de sus escritos menciona y comenta el valor *tradicional* inherente a estos símbolos. Por ejemplo, en una reseña dedicada al libro *Le Tarot. Essai d'interprétation selon les principes de l'hermétisme*, de Jean Chaboseau, Guénon critica la confusión que impera en la obra en torno al contenido del hermetismo. No conforme, le acusa de ser cómplice en la degeneración del simbolismo *tradicional* del tarot, al proponer Chaboseau su propia reconstrucción como fruto de investigaciones pseudo-herméticas (que de acuerdo con Guénon, continúan la línea ocultista de Gébelin, Lévi, Papus, etc.):

El Sr. Chaboseau ha intentado también, después de un cierto número de otros, el 'reconstituir' a su manera las figuras del Tarot; va de suyo que, en casos parecidos, cada uno incluye siempre muchas de sus ideas particulares y no hay razón para considerar estas 'reconstituciones' como valiendo unas más o menos que otras; nosotros pensamos que es mucho más seguro el remitirse simplemente a las figuras ordinarias, que han permanecido poco deformadas con el curso del tiempo y ofrecen una gran posibilidad en su conjunto de guardar más fielmente el simbolismo original. En el fondo, la transmisión del Tarot es algo muy comparable a la del 'folklore', si es que no constituye un simple caso particular de él, y la conservación de los símbolos está asegurada de la misma forma; en semejante dominio, toda innovación debida a una iniciativa individual es siempre peligrosa, y como en los arreglos literarios de los cuentos llamados 'populares' no puede más que apenas desvirtuar u oscurecer el sentido mezclando 'embellecimientos' más o menos fantasiosos y en todo caso superfluos. Estas últimas reflexiones, sea entendido, no apuntan más particularmente al Sr. Chaboseau que a sus predecesores, y nosotros reconocemos incluso gustosamente, que el estilo 'medievalista' que él ha adoptado para sus ilustraciones no tiene la inverosimilitud de un Tarot dicho egipcio o hindú, pero ello no es más que una cuestión de grado. Todavía nos situamos aquí en el punto de vista del valor simbólico; en un orden de consideraciones más 'práctico', ¿se puede creer que las influencias psíquicas que están incontestablemente unidas a las láminas del Tarot, cualesquiera que sean por

¹⁴⁵ En: *La palabra tarot en la obra de René Guénon*. Federico González. La presente nota fue publicada en 1996 en el No. 11-12 de la revista SYMBOLOS: Arte - Cultura - Gnosis, dedicado a la "Tradición Hermética". La cita pertenece al texto de René Guénon, *El Reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, cap. XXXVII <http://simbolismoyalquimia.com/index.htm#tarotcabalistas> –consultado el 30 de marzo de 2013-.

lo demás su origen y cualidad, pueden encontrar todavía un soporte eficaz en todas estas modificaciones arbitrarias de las figuras tradicionales?¹⁴⁶

Pese a la magnitud de la cita creemos pertinente haberla expuesta en toda su extensión, pues pone de manifiesto el enfrentamiento entre dos posturas que en este punto nos son familiares ya. La perspectiva perennialista de Guénon pretende poner de relieve aquel carácter esotérico e iniciático de los símbolos del tarot; para Guénon, muchos de los elementos que ilustran estas cartas forman parte de la simbólica sagrada de Occidente, de ahí que desconfíe de las versiones ocultistas, pues de acuerdo con Guénon y su hipótesis del esoterismo real, desvirtúan el sentido “original” o “primario” de estas imágenes. Así, para el tradicionalismo guenoniano, imágenes como la rueda, el cielo, la tierra, el infierno, la resurrección, el sol, la copa-cáliz, etc., están inscritos, *per se*, en el simbolismo *tradicional*, sin necesidad de hacerlos más evidentes a través de la “parafernalia” ocultista.¹⁴⁷

Ahora bien, después de haber recorrido algunas de las interpretaciones más importantes del tarot, e independiente de las divergencias entre ellas, se puede entrever un reconocimiento común y homogéneo acerca del valor simbólico y cognoscitivo de las imágenes. Ya sea que se trate del tarot Visconti, del tarot Mantegna, del tarot egipcio de Falconnier¹⁴⁸ o de cualquier otra interpretación en su diseño, coincidimos con Enrique Eskenazi cuando afirma que «todas ellas reiteran la convicción de que, entre otras cosas, el tarot es portador de conocimiento».¹⁴⁹

Así, después de muchos rodeos y despliegues, podemos reconocer que detrás de la alegoría renacentista, del jeroglífico, del arcano, de la interpretación junguiana y de la imagen tradicionalista, impera el valor cognoscitivo de las imágenes del tarot. A nuestro parecer estas interpretaciones «dan cuenta de esa potencia fundamental de los símbolos que es ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los periodos de la historia».¹⁵⁰ Todas estas sugerencias parten del mismo

¹⁴⁶ R. Guénon, *Comptes Rendus*, Reseña sobre *Le Tarot. Essai d'interprétation selon les principes de l'hermétisme*, de Jean Chaboseau. Ed. Traditionnelles, París 1986. Federico González, *Ibid.*

¹⁴⁷ A este respecto, un ejemplo genial de esta comprensión de las imágenes del tarot es la de Emmanuel de Hooghvorst, que en su primer volumen de *El Hilo de Penélope*, dedica un estudio al simbolismo del tarot. Publicado por Raimon Arola en su sitio web: <http://www.arsgravis.com/?p=65> –consultado el 31 de marzo de 2013-

¹⁴⁸ En 1896 R. Falconnier, actor de la Comédie-Française, publicó una obra que se llamaba: *Les XXII Lames hermétiques du tarot divinatoire, exactement reconstituées d'après les textes sacrés et selon la tradition des mages de l'ancienne Égypte*, acompañado de un diseño de tarot realizado por Otto Wegener. Lo interesante de este mazo es que para su realización se basaron en jeroglíficos originales y en diversos documentos arqueológicos, resguardados en el Museo del Louvre y el Museo Británico. J. P. Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot*, *Op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁴⁹ E. Eskenazi, *Tarot. El arte de adivinar*, *Op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁰ G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 41.

principio, tendiendo algunas hacia una *iconodulia de la imagen*, que resalta los aspectos simbólicos y poéticos del tarot, mientras otras se inclinan hacia una *iconoclasia de la imagen*, restringiendo el valor del símbolo al significado alegórico e histórico. No obstante, todas reconocen, en diversos grados, el semantismo de las imágenes; las primeras, nutridas de una iconofilia, invitarían a la ensoñación, la magia, la poesía y la meditación; mientras que las segundas se circunscribirían meramente a la explicación iconográfica e histórica de la imagen.¹⁵¹

Por último, no podemos dar por concluido este apartado dedicado al tarot mágico sin dedicar algunas líneas a su uso adivinatorio. A estas alturas el tema de la adivinación no debe presentar tantas dificultades, sobre todo después de haber señalado los rasgos básicos del pensamiento tradicional y de la espiritualidad esotérica, y de haber sopesado algunas de las circunstancias históricas que propiciaron la emergencia del tarot adivinatorio. Y si bien se puede estar de acuerdo o no sobre este tema, no se puede negar que la cartomancia es la práctica que mantiene la actualidad de este viejo naípe; desde nuestro punto de vista, esta práctica no es accidental, pues constituye una de las tantas aplicaciones que sugiere el simbolismo del tarot. Así, desde una perspectiva fenomenológica, la adivinación cartomántica es un hecho que surge en la experiencia de la conciencia imaginante, cuando ésta se enfrenta al influjo de las imágenes del tarot. El análisis fenomenológico de la cartomancia brinda la oportunidad de comprender las condiciones que operan en esa construcción simbólica que implica toda tirada de tarot.

Para vislumbrar estas condiciones retomaremos los fundamentos ontológicos que construyen el escenario augural, que mencionábamos a propósito del pensamiento tradicional,¹⁵² para el cual, la adivinación supone la irrupción de un espacio y un tiempo cualitativos, perfectamente diferenciables del espacio-tiempo cotidianos; así, el espacio no es solamente abarcable por la magnitud, ya que es posible abarcarlo desde sus afinidades, por las simpatías y antipatías entre las diversas ubicaciones y lugares; por su parte, el tiempo es entendido como múltiples capas de duración reintegrables, en donde el presente está perpetuamente abierto a todos los tiempos, -pasados y futuros-. Tomando en consideración estas bases ontológicas, creemos adecuado referir un comentario en torno a la adivinación, escrito por A. Cousté:

¹⁵¹ Para profundizar en las características de la iconodulia y la iconoclasia, véase G. Durand, *La imaginación simbólica*, *Op. cit.*

¹⁵² Véase en el capítulo 1, a propósito de los rasgos del hombre tradicional, el inciso titulado: *Pluralidad cualitativa del Espacio y el Tiempo*.

Es dable suponer que el universo todo simula una interminable propuesta adivinatoria: las aguas y los valles, el rayo y las estrellas, los monumentos y los objetos cotidianos están a la espera de ser leídos por el hombre, aguardan la mirada que los integre a una sintaxis, que vuelva armónica y relacionada la soledad sustantiva, el fenómeno primordial. En esta presunción antropocéntrica descansan las tentativas límites del hombre como nombrador: la poesía, la magia, la adivinación. Si por la primera identifica los nombres, suprime el caos y organiza el mundo, por la segunda establece los primeros pactos con las cosas descubiertas, investiga la afinidad y los rechazos, sorprende la simpatía entre las formas recién nacidas de su reino. El tercer paso es consecuencia lógica de los dos anteriores: una tensión sobre el comportamiento de la realidad; el intento de establecer seguridades ante el futuro de la conquista, susceptible de ser aniquilada, por lo que no ha ocurrido pero aguarda –en algún punto del tiempo o del espacio- dispuesto a suceder.¹⁵³

Dentro del marco de esta ontología de la adivinación, la cartomancia destaca dos rasgos de suma importancia: el primero responde a una de las premisas básicas de esta práctica, que se refiere a que toda tirada o disposición de cartas supone una construcción espacio-temporal precisa que se vincula con la circunstancia vital del consultante; el segundo rasgo hace referencia a que cada arcano se erige como un modelo figurativo que responde a una situación o actitud concreta afín al consultante. Considerado así, las cartas dispuestas sobre la mesa, extraídas azarosamente del mazo de setenta y ocho cartas, -que en su totalidad conforman una *imago mundi*-, construyen un fragmento de mundo, en donde, «cada situación en la extensión remite a un aviso en el tiempo; cada lugar y cada tiempo son signos de un destino».¹⁵⁴ Esto es más claro, cuando se comprende que las imágenes que componen el tarot operan desde un fondo estructural narrativo, que organiza el simbolismo en un montaje dramático: las imágenes del tarot revelan un conjunto de situaciones antropológicas, a través de esquemas imaginarios, conjuntos arquetípicos y simbólicos. Ese mundo imaginario se vuelve habitable cada vez que se interpreta, es decir, en la medida en que uno se lee y se describe a través de esta narración estructural. Éste es, a nuestro parecer, uno de los elementos imaginarios más importantes en la práctica de la cartomancia, cuya eficacia reside en la intimidad con la imagen, en la experiencia vivida del arcano. Sin embargo, en una lectura de tarot existen otros elementos que enriquecen ese “acontecimiento adivinatorio”. Siguiendo a Cousté,¹⁵⁵ estos elementos son:

- a) El adivino cuenta con una total libertad imaginativa para seleccionar uno de entre los múltiples estímulos que le brinda la lectura.

¹⁵³” A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁴ G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*, en *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.* p. 153.

¹⁵⁵ A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.*, p. 56.

- b) El consultante cuenta con disponibilidad para orientar sus preguntas según el desarrollo de esta lectura.
- c) El intermediario (el mazo) cuenta con una capacidad de sugerencia prácticamente inagotable.
- d) La sesión de lectura es singular e irrepetible como una partida de ajedrez, debido al tejido espontáneo de los tres elementos anteriores.

Así, independiente de la parafernalia con la que se reviste el contexto actual de la cartomancia, todos estos elementos confluyen en la construcción de una lectura de tarot. Se podría decir que, junto a las condiciones espaciotemporales y la estructura narrativa del tarot, estos incisos conforman las premisas básicas que condicionan la práctica de la cartomancia. Lo que incumbe al tipo de tirada, el diseño de tarot más adecuado, el método interpretativo más eficaz, etc., no es algo que competa a nuestros intereses.

Ahora bien, con el fin de ahondar aún más en el basamento imaginal, y adentrarnos al argumento de nuestro último capítulo, nos detendremos en la interacción de la narración y la adivinación. De acuerdo con Durand los esquemas narrativos, propios de las estructuras sintéticas, son evidentes en diversas manifestaciones de la creación humana, que van desde la literatura, la música, la danza, los juegos, los calendarios rituales, las ceremonias nupciales, hasta las técnicas del hilado y la metalurgia.¹⁵⁶ Todas estas creaciones, como ya se mencionó en el primer capítulo, son motivadas por el esquema imaginario del ritmo, cuyo gesto perimido corresponde con la dominante sexual. Las manifestaciones culturales de este gesto no son más que *metaerotizaciones* rítmicas, cuyo único fin es el dominio del tiempo a través de lo constante, en tanto confrontación y armonización de los contrarios. De acuerdo con Durand, las estructuras sintéticas tienden a ordenar/ritmar el simbolismo de forma dramática, pues sólo por la sucesión diacrónica de los símbolos, es como se puede evidenciar, no sólo el antagonismo de las imágenes, sino también, su conciliación.

Desde esta perspectiva, el orden simbólico del tarot no es la excepción, pues el telón de fondo detrás de todas las imágenes que lo conforman, es el de las sucesiones dramáticas de las jerarquías del mundo; tanto los personajes de la serie de los triunfos (arcanos mayores), como los cuatro palos con sus respectivas cortes tutelares (arcanos menores), se ordenan de acuerdo a las motivaciones de las estructuras sintéticas del imaginario. Así, el discurso visual del tarot,

¹⁵⁶ Véase nuestro apartado 3.2. del capítulo 1, titulado: *Del denario al basto. Las estructuras sintéticas.*

evidenciado por la secuencia numérica y temática de las cartas, pone de manifiesto el drama humano de la existencia:

Todo drama [...], siempre es, cuando menos, de dos personajes: uno que representa el deseo de vida y eternidad, el otro que encarna el destino que obstaculiza la búsqueda del primero. Cuando se añaden otros personajes, por ejemplo, el tercero, sólo es para motivar –a través del deseo amoroso- la pelea de los otros dos. Y como Nietzsche había presentido que el drama wagneriano iba a extraer sus modelos de la tragedia griega, podemos comprobar que la literatura dramática se inspira en un enfrentamiento eterno de la esperanza humana y el tiempo mortal, y describe más o menos las líneas de la primitiva liturgia y de la mitología inmemorial.¹⁵⁷

Si comparamos la idea anterior con el esquema renacentista de los *Trionfi* que rescataba Michael Hurst, o con el esquema de las tres edades del hombre de Comte de Mellet, se puede observar como ambas narraciones acomodan dramáticamente el simbolismo, entretejiendo un imaginario del destino humano frente a las caras del tiempo mortal. Ya sea que se eleve a través de una escala numinosa de intermediarios hacia la trascendencia de Dios, representada en los tarot Visconti en la edificación de la *Jerusalén Celeste*, que describe la carta de El Mundo, o que descienda a través de los ciclos de corrupción de la edad de los metales, (que culmina en la edad de hierro), que según Comte de Mellet es representada por una serie descendente que va de la carta de El Mundo hasta la carta de El mago, en estas dos narraciones subyacen las estructuras sintéticas del imaginario, en tanto armonizan dialécticamente los valores simbólicos de las imágenes del tarot.

Será propósito del siguiente capítulo desentrañar los motivos imaginarios del esquema narrativo del tarot, por ahora, hay todavía una consecuencia que se puede extraer de este pequeño esbozo que hemos logrado visualizar a la luz del juego y de la magia, y se refiere a la idea de totalidad de mundo o cosmograma tarótico; esta idea fue prevista por los ocultistas cuando compararon el tetragrama judío con los cuatro palos del tarot, o la vinculación que hicieron con la cábala, la alquimia y la astrología. En términos imaginarios, todos estos sistemas son afines a la imagen del círculo,¹⁵⁸ en tanto símbolo de totalidad, así, ouroboros alquímico,¹⁵⁹ rueda

¹⁵⁷ G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 359.

¹⁵⁸ G. Durand, *Ibid.*, p. 332.

¹⁵⁹ “Siguiendo a los antiguos, Ficino argumentaba: «Los sacerdotes egipcios, al querer traducir los misterios divinos, no utilizaban los pequeños signos del alfabeto, sino figuras completas de hierbas, de árboles, de animales; ya que Dios no posee el conocimiento de las cosas como un discurso múltiple que a ellas se refiera, sino como una cosa simple y estable. Su discurso del tiempo es múltiple y móvil, y dice que el tiempo es rápido y que por una suerte de revolución une el fin con el comienzo, que enseña la prudencia, que produce y anula las cosas. El egipcio resume todo este discurso en una figura única y estable, al pintar una serpiente alada que introduce la cola en su boca.» Citado por Raimon Arola en su sitio web: <http://www.arsgravis.com> -consultado el 4 de abril de 2013-

zodiacal,¹⁶⁰ ROTA teosófica,¹⁶¹ conforman sistemas coherentes que integran y organizan una diversidad de elementos. Para Durand el símbolo de la rueda remite al acontecer cíclico, ordenado y armonizado, resumen mágico que permite el dominio del tiempo, e incluso, la predicción del porvenir, ya que, «la posesión del ritmo secreto del devenir, ¿no es acaso ya prenda de la posesión del acontecimiento venidero?»¹⁶² Así, el tarot adivinatorio, en tanto juego de *posibilidades cualitativas y situaciones antropológicas*, implica la vinculación entre la vida individual del consultante con el drama simbólico del tarot, en tanto *imago mundi*. La tirada de cartas es una apropiación simbólica de ese juego de “composibles” que son los arcanos; el consultante se interpreta en esa apropiación de la imagen, a través de la proyección y la identificación con el “acontecimiento adivinatorio” que supone toda tirada. A este respecto es interesante el comentario que hace Durand en relación con la cartomancia:

El fenómeno de la videncia adivinatoria (por ejemplo, de la tiradora de cartas) se concibe perfectamente cuando se sabe que el principio del juego de todas sus cualidades y combinaciones posibles – que el juego de todos los «composibles», diría un filósofo–, mediante la restricción de echar a suertes lo que supone seleccionar un microuniverso en la totalidad del juego, va a tramar en la psique de la «vidente» una configuración única que, por la poética misma del acto mágico, constituye una semilla de universo espaciotemporal para el consultante. Éste queda «vinculado» al acto de echar a suertes por la técnica adivinatoria.¹⁶³

Esta cita pone en evidencia la construcción simbólica que inaugura toda tirada de cartas. Construcción de un espacio que orienta hacia una dirección, de un tiempo que señala un destino, de un mundo con sentido que suspende el devenir caótico, al otorgar un orden que permite al consultante tomar distancia de su discurrir existencial, con el fin de comprender las circunstancias que le atañen.

¹⁶⁰ Que etimológicamente significa “rueda de la vida”. Véase Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 333.

¹⁶¹ A partir de un juego lingüístico con la palabra tarot, el imaginario ocultista pretende encontrar una revelación en cuanto al significado misterioso de este naípe. Este juego de anagramas es el siguiente: ROTA TARO ORAT TORA ATOR, que en latín significa “La Rueda del Tarot expresa la ley (Torá) de Athor”. A este respecto, comenta el estudioso del tarot Hajo Banzhaf, lo siguiente: “Debido a sus raíces francesas la mayoría de las personas pronuncian la palabra «taro». Aquellos que la pronuncian «tarot» es porque pretenden recalcar que la primera y última «t» están relacionadas, que se solapan por así decirlo, como si la primera estuviera escrita de forma circular sobre una rueda, de lo que se deduce un nuevo significado de la palabra, que sería: «rota» (en latín «la rueda»). Si añadimos la palabra latina «orat» (proclama) y tenemos en cuenta que Athor fue una diosa de la consagración egipcia, entenderemos la frase de Paul Foster Case (un experto del tarot del siglo XX) que combina las cuatro letras de la palabra en cuestión: ROTA TARO ORAT TORA ATOR («La rueda del tarot proclama la ley de la consagración»). Hajo Banzhaf, *El gran libro del tarot*, Editorial EDAF, España, 2003.

¹⁶² G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 333.

¹⁶³ G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*, en *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.*, p. 154.

Hemos llegado al final de este capítulo que a partir del análisis de las determinaciones extrínsecas e históricas ha llegado a un primer reconocimiento del fondo imaginario del tarot; fondo que es nutrido por los dinamismos de las estructuras del imaginario. Y si bien pudimos haber pasado directamente del primer capítulo, dedicado a la imaginación simbólica, al tercero, que tiene por objetivo rastrear las determinaciones de ese fondo imaginario que permea a estas imágenes, consideramos que habría quedado un gran hueco en torno a la influencia cultural del tarot. El hecho de haber recapitado en las morfologías lúdica y mágica ha permitido tomar conciencia de esa profunda adhesión de las imágenes del tarot en la cultura occidental, paradójicamente caracterizada por su matiz secular e iconoclasta. Por otro lado, este capítulo, al haber recorrido el polo exógeno del trayecto antropológico, que parte de lo objetivo-cultural y confluye en lo subjetivo-psicológico, ha comprobado la eficacia metodológica de la teoría de lo imaginario. De esta manera, el estudio asegura una solidez teórica al pretender recorrer, en el siguiente capítulo, el polo endógeno de las motivaciones subjetivas que determinan las imágenes del tarot. Una vez concluido, nuestro estudio habrá recorrido el circuito completo del trayecto antropológico, en el cual los símbolos del tarot emergen desde ese núcleo central que constituye el imaginario.

CAPÍTULO III

LOS TRAYECTOS SIMBÓLICOS DEL TAROT

1. Las coordenadas del espacio imaginario del tarot

El último apartado del capítulo anterior permitió entrever cómo el orden del tarot se adecuaba según una estructura narrativa. La historia cultural de estos naipes, que partió de la alegoría del triunfo y desembocó en el jeroglífico del arcano, atestiguó la superposición de múltiples discursos en torno a este basamento imaginal, que de manera adelantada, lo habíamos identificado con las estructuras sintéticas del imaginario. La demostración de esta hipótesis será uno de las demandas de este tercer, y último, capítulo.

Al mismo tiempo, de acuerdo al subtítulo de nuestro trabajo, que versa, sobre la clasificación de las imágenes del tarot a partir de la teoría de lo imaginario, creemos que este estudio solamente se puede completar, si a esta estructura narrativa del tarot, se le añade, o mejor dicho, se le ubica, dentro de una organización isotópica de las imágenes, ya que esta clasificación espacial de los símbolos del tarot no sólo pondrá de relieve las constelaciones isomorfas de las imágenes, sino también los regímenes imaginarios a los que se alinea dicho simbolismo, así como los trayectos imaginarios que recorren estas imágenes. De ahí que este apartado pretende mapear ese espacio imaginario que demarca y territorializa la organización isotópica de las imágenes del tarot. Sin duda, esta clasificación no parte de cero, pues contamos con la “guía arquetípica” que Durand planteó al clasificar las motivaciones de las imágenes a partir de los cuatro palos del tarot. Tomaremos como base esta clasificación arquetipológica de la tétrada tarótica para desarrollar nuestra propuesta de organización; sin embargo, antes de precipitar el despliegue

simbólico de las setenta y ocho cartas del tarot, creemos importante justificar la razón de esta disposición espacial, ya que la concepción de espacio en la teoría de lo imaginario conlleva a ciertas consideraciones filosóficas, en tanto que el espacio es la forma *a priori* de la fantástica trascendental.

1.1. El espacio, forma *a priori* de la función fantástica

El libro tercero de las *EAI* está dedicado a postular una filosofía de lo imaginario, que toma como punto de partida, el sentido general que se deduce de las convergencias estructurales entre los simbolismos, detectadas a lo largo del estudio fenomenológico de los dos primeros libros: *El régimen diurno de la imagen* y *El régimen nocturno de la imagen*. En otros términos, esta última parte del estudio de Durand establece las características básicas de una fisiología de la imaginación, deducida de la morfología diurna y nocturna de lo imaginario, a la que llama: *fantástica trascendental* o *función fantástica*:

[...] nos falta estudiar el sentido del semantismo imaginario en general. Y si nos negamos a ver en la imagen un vulgar signo de una realidad psicológica o de una realidad extrínseca a la conciencia, sin embargo ahora debemos preguntarnos de qué desarrollo ontológico puede ser el semantismo en general. Esto implica pasar de la morfología clasificadora de lo imaginario a una fisiología de la función de la imaginación. Bosquejar una filosofía de lo imaginario que podríamos llamar, como lo sugiere Novalis, una fantástica trascendental.¹

La reflexión filosófica expuesta en el libro tercero, *Los elementos para una fantástica trascendental*, es de capital importancia, debido a que indaga en torno a la función general de la imaginación en la vida del hombre. Como hemos apuntado, el método de convergencia permite reconocer cómo las distintas flexiones estructurales de la imaginación emergen como estrategias de representación que operan como proyectos vitales de la existencia humana. Estructuras esquizomorfas, místicas y sintéticas, detallan y precisan, las múltiples expresiones de sentido con las cuales se manifiesta el espíritu del hombre en el tiempo. También señalamos que la aplicación de este método al estudio de la sociedad, pone de relieve los imaginarios que movilizan la sensibilidad de una época, de un periodo, de una obra artística, o de una persona. De este modo,

¹ G. Durand, *Las estructuras del imaginario*, Op. cit., p. 386.

no es casual que las primeras páginas del tercer libro estén dedicadas a repasar, críticamente, tanto los reduccionismos psicológicos, que pretenden enmarcar las convergencias estructurales del imaginario a partir de una tipología caracterológica de la personalidad, como los reduccionismos históricos, que intentan sujetar las convergencias semánticas de acuerdo a un diacronismo progresista y unívoco. Ante estas posturas, que intentan restringir la influencia del imaginario, parcializando en extremo las convergencias estructurales a tipos psicológicos o etapas culturales, Durand postula que *la realidad idéntica y universal del imaginario*, el fondo trans-individual y trans-histórico del hombre, sobrepasa el perfil psicológico de la persona y el montaje temporal de la historia, ya que éstos sólo operan como determinaciones a medias, que tiñen, ponderan y delimitan, los grandes trayectos de la imaginación. En otras palabras, lo que Durand refiere es que la intervención de estas determinaciones no suprime la influencia de los grandes arquetipos, que se expresan, de manera simultánea, en la sensibilidad individual y colectiva del imaginario humano. De este modo, para el autor, la imaginación se pronuncia como «esa libertad soberana expresada [...] en el poder de alternar en el mismo individuo o en la misma sociedad los regímenes de la imagen y sus estructuras».²

Básicamente, lo que viene a descubrir el libro tercero de las *EAI*, consagrado al diseño de una *fantástica trascendental*, es que los regímenes de la imagen, los esquemas y las flexiones estructurales, constituyen la totalidad de la conciencia imaginante. Es esto lo que confirma Jean Jacques Wunenburger en el prólogo a la obra de Durand, *El Imaginario*, publicada en 1994, en donde escribe lo siguiente: «lo imaginario es un mundo intermedio vuelto de un lado hacia regímenes elementales (diurno y nocturno) o estructurales generales de funcionamiento (de donde las categorías de místico, esquizomorfo, y ciclo rítmico) y por otro hacia expresiones singulares, polaridades, y «cuencas semánticas» que modulan y transforman las estructuras».³ Considerada así, la imaginación sería, tal como lo enuncia Bachelard, “ese mundo pleno del que no está excluido ninguna significación.” Operando en todos los ámbitos de la conciencia, revelándose como *la marca originaria del espíritu*, la imaginación sella y perpetúa ese encuentro, acuerdo fantástico, entre el hombre y el mundo. E incluso, en el ámbito más pragmático de la vida, en aquellas zonas limítrofes en donde la alienación corroe la vida del hombre, la imaginación da cuenta de su función, de ahí que Durand anote: «En ese “mundo pleno” que es el mundo humano

² G. Durand, *Ibid.*, p. 399.

³ G. Durand, *Lo imaginario*, p. 10-11.

creado por el hombre, lo útil y lo imaginativo están inextricablemente mezclados; por este motivo, chozas, palacios y templos no son termiteras ni colmenas, y la imaginación creadora adorna el menor utensilio para que el genio del hombre no se aliene en él». ⁴

Frente a la perennidad de las estructuras que motivan el simbolismo y la universalidad de la función fantástica, Durand propone establecer una ontología de lo imaginario. A este respecto, ya en el primer capítulo habíamos apuntado que la espontaneidad de la imagen la distingue del desarrollo discursivo del concepto, pues la imagen simbólica aparece a la conciencia como “arrebataada” de la temporalidad. El símbolo brota como revelación en el sueño, “el dominio de la fantástica pura”, en la poesía, en la mística, en la música, etc.; en todas estas manifestaciones la imagen acaece como el dato inmediato por antonomasia. También pudimos constatar que esa resistencia constitutiva de las imágenes al flujo fatal del devenir -en el que, incluso, el acto reflejo del cuerpo, que corresponde al polo endógeno del trayecto antropológico, «es ontológicamente el bosquejo de ese rechazo fundamental de la muerte y lo que anuncia el espíritu»-⁵, se consolida en visiones coherentes de mundo, que a modo de hábitats de lo humano, aseguran y resguardan al hombre de los terrores del tiempo y de la muerte. Pues, «contra la nada del tiempo se yergue la representación en su totalidad, y especialmente la representación en toda su pureza de antidesino: la función fantástica [...] La vocación del espíritu es insubordinación a la existencia y la muerte, y la función fantástica se manifiesta como el patrón de esta rebelión». ⁶

De acuerdo con Durand, el sentido supremo y general de la función fantástica es el eufemismo, que niega el devenir caótico de los acontecimientos; ya en su *Poética del Espacio*, Bachelard rechaza que la entrada al mundo se dé como un arrojamiento,⁷ y Durand opina lo mismo, cuando afirma que el fundamento de la conciencia se encuentra en esa *fascinación*:

[...] que desborda en gran manera la simple aventura mortal y prohíbe la alienación del espíritu en una acomodación objetiva. Es precisamente esa fascinación, estética, religiosa, onírica o patológica, la que vimos obrar universalmente y trascendentalmente en cada capítulo de esta obra. Indudablemente es un “acto negativo” lo que constituye la imagen; pero ese “negativo” es un poder soberano de la libertad del espíritu, no es más que “negación espiritual, rechazo total, de la nada existencial que es el tiempo y de la alienación desesperada en el “sentido propio” objetivo.” ⁸

⁴ *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 404.

⁵ *Ibid.*, p.410.

⁶ *Ibidem*.

⁷ En obvia contraposición al estado existencial y constitutivo de “estar arrojado al mundo” del *Dasein* heideggeriano. Cfr. G. Bachelard, *La poética del espacio*, *Op. cit.*

⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 411.

Y si bien, las caras del tiempo, a través de sus figuraciones teriomorfas, nictomorfas y catamorfias, son prueba de los terrores y los traumatismos del tiempo, estas representaciones son ya una fisonomía del miedo, que perfilan y preparan las estrategias imaginarias para su dominio y rehabilitación. De este modo, la función fantástica es capacidad de mejoramiento del mundo, en tanto logra sobreponerse a la objetividad de la muerte como hecho irreversible, a través de la afirmación y conservación de la vida. «Gracias a la fabulación, -comenta Durand- el “Todos los hombres son mortales” permanece potencial en la conciencia, enmascarado por el proyecto vital muy concreto que la imaginación presenta al pensamiento».⁹ De este modo, la entrada al mundo se da a través de un acogimiento en el seno espacial de las imágenes, activadas, en este nivel, por los gestos dominantes, y las sobredeterminaciones exógenas del núcleo matricial y familiar. En donde el tiempo es la negación del ser, el espacio es su resguardo, su posicionamiento, -pues incluso el devenir hídrico heracliteano tiene sus cauces y ciclos ígneos-. Para Durand el espacio se muestra como el *sensorium* general de la función fantástica: “visión del espíritu”, símbolo operatorio del distanciamiento,¹⁰ condición de la representación eufémica. Estas características, que le distinguen del mero espacio perceptual de la experiencia física, le asemejan más al espacio de la mentalidad tradicional de la magia, que al espacio objetivo de la ciencia newtoniana.

De acuerdo con Durand, el espacio representativo de la imagen permite que ella no esté sometida a las peripecias del devenir: la causalidad y la perspectiva. El espacio imaginario es un espacio iconográfico puro, donde “el horizonte tiene la misma existencia que el centro”. La perspectiva, la distancia calculada, la extensión objetiva que sopesa las peripecias del tiempo, en tanto recorrido (propiedades del espacio cuantitativo), no son cualidades del espacio representativo de la conciencia imaginante, para la cual, las fronteras del espacio son conmensurables, no por una medida de tiempo transcurrido, sino por una afinidad afectiva y simbólica que relaciona, por semejanza, los múltiples espacios de esa geografía fantástica que diseña lo imaginario.

Es esta la idea que está de trasfondo en el siguiente fragmento, extraído de un artículo de Durand titulado *Exploración de lo imaginal*, del año de 1971:

En una época en que el hombre ha puesto pie en la luna, gracias a una hazaña triunfal de la tecnología, parecería paradójico que alguien deseara recrearse en el anticuado reino del ensueño. Disipemos tales errores desde el comienzo: comparados con los pocos hombres que de hecho han aterrizado en la

⁹ G. Durand, *La imaginación simbólica*, *Op. cit.*, p. 126.

¹⁰ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 413.

superficie gris y polvorienta de la luna, son incontables los que han hecho "viajes en sueños" de la tierra a la luna a lo largo de los milenios, viajes que han acompañado, sumergido y amplificado la narración más bien pobre de los astronautas. Podría incluso decirse que precisamente porque la luna ha originado sueños siempre recurrentes a lo largo de los siglos, las tecnocracias de nuestro tiempo han puesto en movimiento la estupenda maquinaria que ha hecho posible alcanzar la luna en julio de 1969.¹¹

La diferencia ontológica entre ambos espacios es evidente, pues, mientras el espacio fantástico se constituye como lugar de ensueño en el que el hombre es visionario, el espacio objetivo, se dispone distante y ajeno a la mirada del hombre. Este espacio fantástico que resguarda a la conciencia imaginante de la objetividad del mundo experiencial, sumergiéndolo en un mundo imaginal, tiene como propiedades: la *ocularidad*, la *profundidad* y la *ubicuidad*. Los rasgos que Durand destaca a propósito de estas propiedades son los siguientes: la *ocularidad* opera como asimilación visual de la percepción del mundo, que a modo de “mezcalinización natural”, transforma toda sensación en representación ocular. Por su parte, la *profundidad* se refiere a la propiedad tridimensional inherente a toda imagen, que pese a no manifestarse empíricamente en el realismo temporal, es de suyo esta dimensión que le otorga soltura, «en la cual sucesión del distanciamiento se difumina en provecho de la simultaneidad de las dimensiones».¹² En la imaginación, profundidad del espacio no significa distancia temporal, de ahí que exista un mundo posible en donde Aquiles jamás podrá alcanzar a la tortuga.¹³ Por último, la *ubicuidad* se entiende como esa característica de eternización y atemporalidad propia de toda imagen arquetípica, que le permite operar por similitud, y recrearse *ad infinitum*. Esta propiedad del espacio es discernible en la mentalidad tradicional, para la cual el centro del mundo se encuentra en cualquier lugar. Poder de repetición, sincronismo de la imagen, implican la negación del tiempo y preámbulo del principio de identidad.

Una vez propuesto que el espacio es la característica más propia de lo imaginario, en tanto forma *a priori*, Durand menciona que las estructuras esquizomorfas, místicas y sintéticas, constituyen las categorías de la fantástica. Estas categorías dinamizantes saturan de afectividad

¹¹ G. Durand, *Exploración de lo imaginal*. Traducido por Enrique Eskenazi, para su blog en internet “Centro Virtual Enrique Eskenazi”, <http://eskenazi.net16.net/Menu11.html> -Consultado el 22 de abril de 2013-

¹² G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 417. De acuerdo a esta propiedad, la imagen, de entrada, siempre tiene tres dimensiones, y no importa que se trate del dibujo infantil, o de la representación paleolítica del hombre primitivo, cuyas figuras, sin duda, carecen de perspectiva y realismo, mas no de desplazamiento dimensional en el espacio.

¹³ “El espacio es constitucionalmente una invitación a la profundidad, al viaje lejano. El niño que extiende los brazos a la Luna tiene una conciencia espontánea de esa profundidad en la punta de los brazos, y sólo se asombra porque no alcanza la Luna de inmediato: es la sustancia del tiempo la que lo decepciona, no la profundidad del espacio. Porque la imagen, al igual que la vida, no se aprende: se expresa.” G. Durand, *Ibidem*.

los diversos trayectos espaciales que éstas suponen: elevación y dicotomía trascendente, inversión y profundidad íntima, y poder infinito de repetición. De este modo, todo trayecto imaginario conforma un espacio cualitativo y afectivo, en el que los distintos trayectos simbólicos perfilan una especie de topología de lo imaginario:

Finalmente, todo proceso imaginario, aunque se tiña, como el mito, de las veleidades del discurso, en última instancia se integra en una topología fantástica cuyos puntos cardinales están formados por los grandes esquemas y arquetipos constitutivos de las estructuras. Toda mitología, como todo estudio de la imaginación, tarde o temprano tropieza con una geografía legendaria, escatológica o infernal. Si el más allá fantástico pierde la noción del tiempo, sobredetermina la del espacio, a la que recarga de polarizaciones cualitativas.¹⁴

Líneas más adelante, Durand afirma que el estudio trazado, que partió del trayecto reflexológico y concluyó en lo sociológico, desemboca en una especie de distribución espacial que se erige sobre los puntos cardinales de la tétrada tarótica: «Tanto de una manera como de la otra, [refiriéndose a los polos del trayecto antropológico], es una suerte de juego espacial y cualitativo a la vez lo que se describe, cosa que nos autorizó a titular las grandes partes de nuestro trabajo, tomando en préstamo algunos términos a la simbología del juego de tarot».¹⁵ De acuerdo con lo anterior, toda imagen se ubicaría, por pertenencia, dentro del marco de una geografía mítica, o *decorado mítico*.¹⁶ Y si bien, Durand no desarrolla esta cartografía imaginaria, reconoce una similitud entre su estudio clasificatorio, y la investigación de Jacques Soustelle sobre el espacio cosmográfico de los antiguos mexicanos. No obstante, el trabajo de Durand ha sentado las bases para desarrollar y ampliar los estudios de lo imaginario desde los enfoques de la arquetipología y la clasificación isotópica de las imágenes, de este modo se logra visualizar con mayor claridad nuestra pretensión de organización isotópica del tarot de acuerdo a los dinamismos imaginarios que lo subyacen.

¹⁴ G. Durand, *Ibid.*, p. 421.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Tal como lo demostró en su obra *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, en donde analiza, a la luz de los regímenes del imaginario, los distintos espacios, escenarios y acentos míticos de esta obra sthendaliana.

1.1.1. El simbolismo espacial del tarot: la cruz y el centro

Una vez expuesta la función eufemizante de la fantástica trascendental y de haber señalado el papel del espacio como forma *a priori* de esta función, consideramos que contamos con los elementos teóricos necesarios para dar inicio a nuestra clasificación. Como hemos mencionado, tenemos la ventaja de que Durand haya analizado las características arquetípicas de los palos del tarot, e incluso, de haber ubicado dicha arquetipología en una topología en la que las estructuras del imaginario operan como categorías de la fantástica trascendental. Estos asentamientos arquetípicos proponen una pauta de diseño estructural, organizada, en primera instancia, de manera dual, de acuerdo a los grandes regímenes de la imagen. Esta organización dual, a nuestro parecer, advierte la gran síntesis simbólica que suponen las imágenes de los palos del tarot:

Cetro y Espada: se adjuntan al *Régimen diurno de la imagen*, cuyos esquemas ascensionales y diairéticos, aunados a una arquetípica luminosa o espectacular, organizan los símbolos del poder, el ascenso y el vuelo, en el caso del cetro, mientras que la espada, instauro los símbolos de la confrontación, la purificación, la distinción, así como toda visión imperial, iluminada e iluminadora, consecuente al desplazamiento ascensional y a la distinción apotropaica.

Copa, Oro y Basto: se integran al *Régimen nocturno de la imagen*. Las copas, ilustración simbólica de los esquemas del descenso, revelan la simbólica de la intimidad, la inversión, y el redoblamiento; los denarios, motivados por el esquema del ritmo, circunscriben los símbolos cíclicos del eterno retorno (astrobiología); mientras que, los bastos, aún implicados por el esquema cíclico del vegetal, recargan el dinamismo redundante hacia el desarrollo ascendente del árbol, arquetipo del progreso vertical, tan cercano ya al imperialismo verticalizante del cetro.

Esta división dual entre regímenes de la imagen permite plantear, a su vez, una segunda subdivisión a partir del esquematismo de los palos del tarot: esquema del ascenso por el cetro, esquema diairético por la espada, esquema del descenso por la copa, esquema del ciclo por el denario, al cual se adjunta el esquema del progreso por el basto (que colinda con el cetro). Estos dinamismos: ascenso, descenso, redundancia, y progresión, conforman los cuatro puntos cardinales del espacio imaginario dispuesto en la simbólica del tarot.

Para organizar espacialmente el cuaternario arquetípico que conforman los palos del tarot, proponemos un trazado cruciforme de base. Ahora bien, a propósito del símbolo de la cruz no cabe duda su papel determinante dentro del simbolismo espacial, pues la cruz es la imagen por antonomasia del espacio: adelante, atrás, derecha, izquierda, en su horizontalidad, arriba y abajo en su verticalidad, constituyen las direcciones antropológicas, que en su proyección, sobredeterminan el mundo geográfico de los cuatro puntos cardinales; mientras que, de manera inversa, este, oeste, norte, sur, (horizontalmente), cenit y nadir, (verticalmente), constituyen las direcciones cosmológicas que sobredeterminan la orientación existencial del hombre. No es extraño, entonces, que la cruz sea el símbolo topográfico por excelencia en las *imago mundi* tradicionales. Para el hombre tradicional, preocupado por conocer su lugar en el cosmos, la cruz conforma ese espacio ordenado, fundado en un centro originario que en su prolongación cruciforme, orienta y resguarda lo creado en un marco espacial de vitalidad y sentido. De ahí que, para un autor como Gerard de Champeaux, la cruz sea el símbolo de la orientación total del hombre.¹⁷

De acuerdo con lo anterior podemos decir que el cuaternario simbólico de los palos constituye, cruciformemente, la orientación cardinal que el tarot circunscribe. Como hemos apuntado, este cuaternario simbólico del tarot no pasó inadvertido a la mentalidad sagaz de Eliphas Lévi, quien relacionó el simbolismo de los cuatro palos con las tétradas tradicionales de la magia y el esoterismo occidental: cábala, alquimia, astrología, teosofía, etc. Desde nuestro planteamiento estas cuatro imágenes conforman la base estructural, que a modo de cimiento, sirven de sostén al despliegue espacial de las setenta y ocho cartas del tarot. No obstante, antes de continuar, es menester mencionar que esta tétrada simbólica, organizada espacialmente, no se

¹⁷ Debido a su recurrencia en el tiempo, a su omnipresencia geográfica y cultural, se tiende a considerar que el símbolo de la cruz se deduce de la observación astral de los movimientos del sol: equinoccios y solsticios, que complementados por el trazado solar cotidiano de oriente a poniente, constituirían el referente último del espacio cruciforme. Sin embargo, creemos que esta opinión no toma en cuenta la sensibilidad asimiladora del sujeto, que como Durand mencionó, conforma el otro polo del trayecto antropológico. Esta complementariedad, presente en todo símbolo, y sobre todo en un simbolismo como el de la cruz, es la que menciona Gérard de Champeaux cuando reconoce que este símbolo construye tres tipos de orientación espacial: animal, cardinal y temporal. En el primer caso, el símbolo responde a la estructura corporal del hombre y apunta hacia ciertas direcciones básicas de la sensibilidad. La segunda, responde a los movimientos solares que determinan los cuatro puntos cardinales. Por último, la orientación temporal, que toma como base a las dos anteriores, delimita el espacio celeste a partir de los puntos cardinales terrestres, conformando así, los cimientos de la visión astronómica. Véase, Gérard de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1992. pp. 44-46.

completa sin la integración de estos puntos cardinales a un punto único: el simbolismo del centro.¹⁸

El símbolo del centro, de acuerdo con una metáfora de Gérard de Champeaux, puede ser concebido «como una piedra caída en el centro de un estanque, a partir del cual nacen y se desarrollan ondas concéntricas que comunican el movimiento original hasta el horizonte de lo creado, el Centro es ante todo el *Principio*». ¹⁹ Esta metáfora resulta muy útil al tratar de analizar este símbolo, pues remonta a la conciencia imaginante a los símbolos del génesis y del origen, del ordenamiento espacial y temporal del mundo. A este respecto, ya Eliade ha mencionado que todo ritual de fundación es precedido por una rememoración mítica del acto de con-centración por excelencia: el acto cosmogónico. Para las sociedades tradicionales, la creación o acto cosmogónico supone el surgimiento de la totalidad a partir de un centro fundacional; el centro en este sentido es símbolo de la originaria intervención divina sobre el caos anterior al mundo, eje que ordena y configura la creación.²⁰

Los símbolos del centro y la cruz constituyen la base cosmológica de toda *weltbild* tradicional; son la referencia absoluta para esclarecer el lugar del hombre ante lo divino y lo creado. Como ya mencionamos, en este sentido, el tarot no es la excepción, pues conforma una representación cosmológica de la tradición espiritual de Occidente, tal como lo señala, Andrea Vitali, J. Seznec, R. Guénon, M. Hurst, entre otros. No obstante, si bien hemos distribuido cruciformemente los palos, cabe indagar qué imagen del tarot puede sugerir el simbolismo del centro. Para responder a esta cuestión hemos de retomar algunas observaciones en torno a la organización espacial del tarot propuesta por Alejandro Jodorowsky en su obra *La vía del tarot*. En esta obra el autor chileno propone una visión totalizante del tarot de Marsella, a través de la organización de las setenta y ocho cartas en un gran y único símbolo: un mándala.²¹ De acuerdo

¹⁸ El simbolismo del centro, como el de la cruz, puede ser un tema de amplia y profunda reflexión, pero no ahondaremos aquí al respecto, y sólo nos limitaremos a revisar sus implicaciones dentro de la clasificación de los símbolos del tarot que estamos proponiendo. Para un análisis más detallado, véase, M. Eliade, *El simbolismo del centro*, en: *Imágenes y símbolos*, *Op. cit.*, Véase también, G. Champeaux, *Introducción a los símbolos*.

¹⁹ G. Champeaux, *Ibid.*, p. 35.

²⁰ Por otro lado, es interesante que Eliade resalte la ubicuidad del simbolismo del centro, al señalar que dicho símbolo no está sometido a las condiciones del espacio físico (por ejemplo, una montaña, un árbol, o la construcción de un templo, o la erección de un pilar); Eliade menciona que en el hinduismo esta ubicuidad del espacio puede manifestarse en otros niveles ontológicos: espacio mental (meditación), espacio iconográfico (mándala), y espacio corporal (yoga), pueden convertirse en puntos de encuentro con el eje de lo sagrado. Véase, *Imágenes y símbolos*, *Op. cit.*, pp. 56-57.

²¹ Alejandro Jodorowsky, *La vía del tarot*. No reconstruiremos esta organización, que sin duda, ha influido en nuestra clasificación, tan sólo nos limitaremos a cotejar algunas de las consideraciones simbólicas más relevantes

con la organización de este autor, la carta de El Mundo (XXI) compaginada con la carta El Loco (sin número), conforman el punto central de esta ordenación. La justificación que ofrece, a propósito de tal acoplamiento simbólico entre ambas láminas, reside en que éstas constituyen los dos polos del recorrido simbólico de los arcanos del tarot:

- La carta El loco representa la energía vital no manifiesta, no condicionada, en potencia.
- La carta El mundo -resumen estructural del tarot- representa la energía manifestada, condicionada, en acto.

Esta caracterización simbólica no es fortuita, ni mucho menos gratuita, pues está mediada por una profunda reflexión en torno al simbolismo de cada una de estas láminas y su relación con el tarot en conjunto. Así, con respecto al simbolismo de El Loco, Jodorowsky menciona:

El Loco tiene un nombre, pero no tiene número. Es el único arcano mayor que no está definido numéricamente. Representa la energía original sin límites, la libertad total, la locura, el desorden, el caos, o también el impulso creador fundamental. En las barajas tradicionales, dio lugar a personajes como el Comodín o *Joker*, que pueden representar a todas las demás cartas a voluntad, sin identificarse con ninguna. La frase clave de El loco podría ser: «Todos los caminos son mi camino».²²

Esta caracterización simbólica se puede complementar con lo que menciona el pensador tradicionalista Fritjof Schuon, a propósito de la función ontológica del loco en las cortes medievales:

Hay una curiosa relación -dicho sea de pasada- entre la función imperial y el papel del loco de la corte, y esta relación parece manifestarse en el hecho de que la indumentaria de los locos, como la de algunos emperadores, estaba adornada con campanitas, a semejanza del vestido sagrado del Gran Sacerdote: el papel del loco consistía en su origen en decir públicamente lo que nadie podía permitirse expresar, e introducir de este modo un elemento de verdad en un mundo forzosamente obligado a convenciones inevitables; [...] sólo la locura puede permitirse enunciar verdades crueles e implicar a los ídolos, precisamente porque queda al margen de un cierto engranaje humano, lo que demuestra que, dentro del mundo de bastidores que es la sociedad, la verdad pura y simple es demencia. Sin duda por eso, la función del loco de la corte sucumbió a fin de cuentas al mundo del formalismo y la hipocresía: el loco inteligente acabó por dejar paso al bufón, que no tardó en aburrir y desaparecer.²³

para este trabajo; no obstante, no podemos negar la impresionante intuición, así como el arduo trabajo intelectual detrás de la organización que Jodorowsky propone, y que encuentra grandes paralelismos con nuestra propia clasificación.

²² A. Jodorowsky, *La vía del tarot*, *Op. cit.*, p. 147.

²³ Fritjof Schuon, *Sobre los mundos antiguos*, Taurus, España, 1980, pp. 11-12.

Estas dos citas, aparte de coincidir en relación al simbolismo caótico e incondicional de la carta de El Loco, demuestran aquella concomitancia entre imaginación simbólica y pensamiento tradicional que señalábamos en el primer capítulo. Ahora bien, con respecto al tarot de Marsella, edición Jodo-Camoin, (tarot que utilizamos para proponer nuestra clasificación isotópica), en la lámina de El Loco, [fig. 14], se sugieren algunos elementos simbólicos que consideramos importantes, y que puntualizamos a continuación:

- La lámina carece de rúbrica numérica que la integre al orden secuencial de los veintiún arcanos mayores.
- La mirada del personaje se proyecta más allá de la dimensión espacial que la lámina construye.
- El perro que aparece en la parte inferior de la lámina.
- Los aditamentos, indumentaria, y objetos que acompañan al personaje de la lámina: bastón, cascabeles, alforja, etc.

A propósito del primer punto, el hecho de no circunscribirse al orden numérico del tarot es algo que resultó muy problemático para algunos ocultistas, pues advirtieron la dificultad de cómo esta carta, indeterminada numéricamente, se podía acomodar a los sistemas de la astrología, la cábala y la alquimia. Sin embargo, este incidente, que podría ser casual, deja de serlo cuando se reflexiona en torno al carácter incondicional de la locura, tal y como lo señala F. Schuon con respecto al «loco de la corte». En relación con la mirada enfocada hacia lo alto, es un gesto que no pasó inadvertido a otros diseños que se apegan al marsellés;²⁴ este gesto delata, según Jodorowsky, el anhelo de El Loco, dirigido *hacia un más allá* del espacio sucesivo que rige al resto de los veintiún arcanos mayores, sujetos a la progresión numérica. A propósito del simbolismo del perro, éste viene a sobredeterminar aún más los rasgos incondicionales de El loco, pues esta figura teriomorfa es quien precede, empujando, el paso de este personaje; por mediación del dinamismo animal, la lámina insiste en el esquema de la fugacidad, en la falta de rectitud en el caminar, de ahí que no deje de ser interesante que en el mazo Rider-Waite el esquema de lo animado tienda a incrementarse por mediación del esquema de la caída, sugerido por el abismo hacia el cual se dirige el personaje, [fig. 15]. Por otro lado, si consideramos algunos de los rasgos de la locura comunes en la iconografía de la Edad Media y en el Renacimiento encontraremos algunos elementos en relación con el tema de la indeterminación y

²⁴ Por ejemplo, el tarot diseñado por Oswald Wirth y el popular mazo inglés Rider-White

la fugacidad. En los ejemplos que Andrea Vitali cita al respecto,²⁵ se puede entrever una carga peyorativa en relación al vagabundeo y la estulticia del loco: se le suele relacionar como aquel que vive de acuerdo al régimen de las bestias, ajeno a las normas de la vida social y religiosa; el loco se identifica con el necio que niega la existencia de Dios. En relación con esto, Cesare Ripa, autor de la famosa obra: *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, de 1593, menciona: «Estar loco, según nuestro modo de hablar, no significa sino hacer cosas sin dignidad y fuera del uso habitual de los hombres, debido a la carencia de discurso sin razón aparente o el estímulo de la Religión»;²⁶ líneas más adelante, Vitali cita un versículo de *La Biblia*, en relación a la insensatez del loco: «Las palabras de la boca de un sabio son llenas de gracia; pero los labios de un loco se lo tragarán a él mismo. El comienzo de las palabras de su boca es locura; y el fin de su charla es maliciosa locura» (Eclesiastés 10:12,13).²⁷ Entre los tarots que ilustran este sentido peyorativo de El Loco, Vitali menciona los mazos: Visconti-Sforza [fig. 16], el Minchiate Florentino [fig. 17], el Carlos VI [fig. 18], y el Mantegna [fig. 19], (todos ellos del siglo XV).

Sin embargo, existen más elementos a considerar en relación al significado simbólico de la locura. Es esto lo que descubre Vitali al final de su artículo dedicado a esta carta, pues detrás de los significados peyorativos que suelen relacionar al loco con el necio, el estúpido, el vagabundo, el sinvergüenza, el errante y el miserable, se pueden descubrir ciertos atributos a considerar, en relación a su papel místico y sagrado. El historiador de arte retoma nuevamente *La Biblia*, esta vez, *La Epístola a los Corintios*, para dar testimonio de esta faceta de la locura vinculada con lo divino: «Pues la palabra de la cruz es para ellos que perecen locura» (Cor. I, 1, 18); «Que nadie se engañe. Si alguien creyera que es sabio entre vosotros en este mundo, que se vuelva loco para que se vuelva sabio. Pues la sabiduría de este mundo es locura con Dios» (Cor. I, 3, 18-19).²⁸ El loco es el clarividente, el hombre entusiasmado, arrebatado por lo divino. La locura es el estado propicio de comunión con Dios; desde esta perspectiva, la fuga de El Loco es búsqueda de Dios, “de Aquel que no pasa”. De ahí que Vitali mencione: «El loco, [...] fue visto a veces como alguien inspirado, sólo apartado por un paso de lo Divino».²⁹

²⁵ Véase Andrea Vitali, *Carta sin número: El Loco, Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. Traducción de Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/vitali0.htm>

²⁶ Citado por Andrea Vitali, *Ibid.*, -Consultado el 31 de enero de 2014-.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

Ahora bien, si centramos nuestra atención en el simbolismo de la carta de El Loco podremos encontrar los elementos que insinúan un dinamismo alterno al de la fugacidad, y que lo relacionan a un régimen nocturno de la concentración y la interioridad. A este respecto, existe un detalle que no debe pasar inadvertido en la marcha de El Loco, pues si se observa el bastón que porta, se notará que éste no figura como guía y sostén del andar, (caso que sí ocurre en la lámina VIII El Ermitaño, en el que el bastón sí cumple con esta función), al contrario, el bastón de El Loco se fija detrás, en el eje central del suelo, insinuando un movimiento de estabilidad en medio de la fugacidad: el bastón de El Loco conecta con las fuerzas inferiores, telúricas y ctónicas.³⁰ Por otra parte, los rasgos que acompañan al personaje son muy interesantes, pues acentúan, aún más, este esquematismo nocturno: el cascabel, símbolo gulliverizado de la campana y el tambor,³¹ remite a la presencia que se manifiesta por el sonido, antes que por la visión.³² Otro de los elementos a destacar, es la alforja que sostiene sobre su hombro este personaje. La alforja, imagen predilecta del vagabundeo, nos remite, en primera instancia, al viaje sin rumbo de El Loco, no obstante, paradójicamente, el esquema que anima el simbolismo de la alforja no es el de la fuga, y podríamos decir que el tema del viaje está más del lado del sintema que del símbolo, ya que el dinamismo que subyace a este contenedor es propio de los símbolos de la intimidad y el encastre: el esquema de la interioridad. La alforja que El Loco porta, (isomorfa de los símbolos del canasto, el cuévano, el cascarón, la concha, símbolos gulliverizados de la morada, el arca, y la nave), remite a un simbolismo de la seguridad y el reposo, simbolismo que se superpone al tema de la fugacidad del viaje. Lo anterior admite suponer que El Loco no sólo figura el caos y la fugacidad del tiempo, pues tanto el bastón apoyado en el centro de la lámina, como el interior que atesora la alforja, sobredeterminada por la punta de la vara, que en forma de cucharón, se revela como receptáculo de las potencias celestes, nos sugieren que el esquema animado de la fuga tiende hacia un principio de fijación. El deambular sin rumbo, el símbolo del perro, y la mirada allende el espacio, parecen indicar un imperialismo del esquema de la fugacidad, del viaje carente de destino, de ahí que muchas veces se le compare con personajes como: el judío errante, Job, Fausto, o Caín, personajes del exilio y la huida, que acentúan los matices trágicos de esta

³⁰ “El bastón aparece en la simbólica con diversos aspectos, pero esencialmente como arma, y sobre todo, como arma mágica; como sostén de la marcha del pastor y del peregrino; como eje del mundo”. J. Chevallier, A. Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, pp. 180, ss.

³¹ Véase el simbolismo de la campana, *Ibidem*, pp. 242-243.

³² El sonido es concomitante del simbolismo nocturno: en la indeterminación que funda la oscuridad, la oreja es el sentido de la noche. Cfr. G. Durand, *Las doctrinas antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 96.

carta,³³ y si bien, la carta de El loco es la carta del viaje emprendido, no hay que insistir demasiado en el tema de la fugacidad, suponiendo que permea el sentido total de la carta, pues través de los símbolos del centro y el espacio interior, la lámina sugiere, simultáneamente, un movimiento replegado a la intimidad y a la fijación. Podemos decir que el impulso caótico que determina el viaje de El Loco es equilibrado por la presencia de un principio de fijación, advertido por el simbolismo antifrástico del bastón axial y la alforja. Esta ambivalencia indica que la carrera de El Loco conlleva una intencionalidad de fondo que demanda un principio de fijación; a nuestro parecer, este personaje representa el estado vital del hombre tradicional, para el cual la vida es un exilio, pero al mismo tiempo, un éxodo: «La razón de ser del hombre, de sus actos y de su pensamiento, es “reconducir” más allá de la caída, más allá de la separación».³⁴

La carta XXI El Mundo [fig. 20], conforma el principio de fijación que se acopla con el dinamismo del principio de indeterminación que caracteriza la carta de El Loco. El simbolismo de esta lámina es sumamente complejo y sustancial, pues representa, en una extraordinaria composición, los esquemas imaginarios que movilizan el conjunto del tarot. Esta carta cierra la secuencia numérica de los arcanos mayores: al ser la carta XXI supone el desenlace de un desarrollo que tuvo origen en la carta I El Mago. Dicho sentido, concluyente y final, es revelado por la construcción simbólica de la carta, que sintetiza y resume la totalidad del proceso que le precede. Las imágenes que representan este condensado son figuradas por el tetramorfo judeocristiano: el león, el águila, el humano y el toro. Este tetramorfo, desplegado en las cuatro esquinas de la lámina, es rematado en el centro por una imagen andrógina. Ahora bien, antes de examinar este conjunto simbólico es necesario tener en cuenta el resto de los elementos que componen la carta:

- La danza que delata el gesto corporal de este ser andrógino
- La mandorla que contiene y rodea a la imagen andrógina
- Los objetos que porta en las manos
- La luna que remata en su cabeza
- Las direcciones espaciales del tetramorfo

³³ Cfr. Anónimo, *Los arcanos mayores del tarot*, Herder, Barcelona, 1987, pp. 631, ss.

³⁴ G. Durand, *Desfiguración filosófica y figura tradicional del hombre en Occidente*, en *La crisis espiritual de Occidente. Las conferencias de Eranos*, *Op. cit.*, p. 156.

No revisaremos en profundidad aquella tradición visionaria del tetramorfo que se remonta al judaísmo profético y a la tradición apocalíptica del cristianismo,³⁵ solamente destacaremos los rasgos que le caracterizan como visión privilegiada. De acuerdo a esta tradición estos *cuatro seres vivientes* escoltan y alaban el trono de la Gloria Eterna de Dios:

El Tetramorfo es un conjunto de cuatro seres ubicados alrededor del trono de Dios y normalmente asimilados a los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan). Forman parte de la corte celestial y su función es alabar, glorificar y dar gracias al todopoderoso, función que comparten con otras criaturas como los veinticuatro ancianos o los serafines. Están relacionados con el fin de los tiempos y la segunda venida de Dios, ya que su descripción forma parte del libro del Apocalipsis.³⁶

Tanto la versión de *Ezequiel* como la de Juan en el *Apocalipsis* han sido las más determinantes para la representación iconográfica del tetramorfo. Algunos estudiosos refieren que en esta figura se pueden encontrar algunos remanentes de la mitología egipcia y mesopotámica, sobre todo influencias de tipo astrológico, al relacionarlos con las constelaciones que demarcan los equinoccios y solsticios: Tauro, Leo, Acuario y Escorpión.³⁷ Por otra parte desde el siglo II, por mediación de San Ireneo, pero sobre todo, desde el siglo IV con San Jerónimo, se tiende a relacionar al tetramorfo con los cuatro evangelistas:

San Jerónimo en el siglo IV (*Comentario a Ezequiel*) sostuvo también que cada uno de los seres era uno de los evangelistas. Así pues el hombre simbolizaría a Mateo, porque su evangelio se inicia con la genealogía humana de Cristo; el león a Marcos, porque inicia su texto nombrando a Juan Bautista, voz que clama en el desierto (Mt 1, 3), y el león es un animal de desierto; el toro a Lucas porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial; y el águila a Juan, porque su escrito es el más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Sus asociaciones se trasladaron literalmente al arte.³⁸

La idea de relacionar ciertos atributos morales o espirituales a los cuatro seres del tetramorfo es una iniciativa que llevaron a cabo muchos comentaristas y exegetas cristianos de *La Biblia*; a este respecto, no puede dejar de asombrarnos la visión de conjunto y las relaciones isomórficas establecidas entre los cuatro puntos cardinales, las cuatro virtudes, los cuatro elementos, o las cuatro partes constitutivas del hombre según Orígenes (s. III): el espíritu (águila), el intelecto (ángel), el sentimiento y la voluntad (león), lo instintivo y corporal (toro); o esa asombrosa clarividencia que poseyeron San Ambrosio (s. IV), Gregorio Magno (s. VI),

³⁵ En el *Antiguo Testamento*, en los libros de *Ezequiel*, *Daniel*, e *Isaías*; en el *Nuevo Testamento* el *Apocalipsis* de Juan, fue el que recogió la figura del tetramorfo. Véase G. Champeaux, *op. cit.*, pp. 447, ss.

³⁶ Irene González Hernando, *El tetramorfo*, Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011, p. 61.

³⁷ Véase G. de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, *Op. cit.* p. 511.

³⁸ I. González Hernando, *El tetramorfo*, *Op. cit.*, p. 64.

Honorio de Autun (s. XII) y Pedro de Capua (s. XII-XIII), de vincular al tetramorfo con la vida, la muerte, la resurrección y la ascensión de Jesucristo: *Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*.³⁹ Sobre esta misma línea, en el capítulo anterior hemos mencionado la relación de Eliphaz Lévi entre los cuatro palos del tarot y el tetramorfo. Ahora bien, con respecto a este juego de relaciones simbólicas, hemos señalado que la idea de establecer correspondencias entre diversas realidades es algo común al pensamiento tradicional, resultado de esa búsqueda afanosa por religar en un sistema coherente la totalidad de lo creado. De modo que no deben parecernos extrañas todas estas relaciones de correspondencia, que a nivel de lo imaginario establecen una totalidad coherente. Lamentablemente no podemos detenernos a analizar estos múltiples isomorfismos, y sólo mantendremos y someteremos a análisis la relación isomórfica entre el tetramorfo y la tétrada de los palos del tarot: a) *Basto-León*; b) *Espada-Águila*; c) *Copa-Ángel*; d) *Oro-Toro*

En primer lugar, es importante advertir que esta relación no es estricta con el dinamismo de los esquemas del imaginario. La fidelidad dinámica del arquetipo tarótico con el esquema imaginario no se cumple en el caso del tetramorfo, pues la complejidad simbólica de este último es mayor a la simplicidad dinámica de los palos del tarot.⁴⁰ Las imágenes del león, el águila, el ángel y el toro, constituyen una red polisémica que puede integrar múltiples significados, altamente comprometidos con el medio.⁴¹ De tal manera que, más allá de intentar cubrir la polivalencia de estos símbolos, sólo analizaremos el resultado específico de la coalescencia entre el tetramorfo y los palos de tarot:

a) *Basto-León*: En este caso el león es más isomorfo del cetro que del basto, pues la potencia animal del león, -tan obvia para el sentido común, que no tarda en relacionarlo con el poder monárquico-, converge con una constelación simbólica de va desde los símbolos solares,⁴² hasta los símbolos del poder real y el poder guerrero: el león restringe

³⁹ Cfr. I. González Hernando, *Ibidem*.

⁴⁰ Fidelidad que sí se cumple, a nuestro parecer, en la conversión simbólica del tarot a los naipes de juego común: el trébol ♣ conserva la simbólica vegetal del basto, (sin embargo, desaparece el símbolo del cetro); la pica ♠ filtra el simbolismo polémico de la espada; el corazón ♥ juega con el dinamismo receptivo de la copa; mientras que el diamante ♦ invita a la meditación de los ciclos mineralógicos.

⁴¹ Estos símbolos aparecen en los contextos más variados, cambiando de sentido, de acuerdo a la preponderancia que se le atribuyan a ciertas características: p. ejemplo, el ángel guerrero, el ángel mensajero, y el ángel guardián, son tres facetas distintas de este símbolo, que acentúan rasgos específicos del contexto, comprometiendo a tal grado el sentido del símbolo que colinda con el sintema.

⁴² Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario, Op. cit.*, p. 91.

su instinto agresivo,⁴³ para sublimarlo en beneficio de la justicia, la autoridad, la valentía y la nobleza; ocurre un estrechamiento del simbolismo teriomorfo de la mordedura, con el fin de adueñarse de las propiedades viriles y soberanas del león, más propias del régimen diurno. A este respecto es notorio, que a un nivel alegórico, la heráldica tiende a representar a un león erguido sobre sus patas traseras, la mayor de las veces portando una corona, y en menor grado se le llega a representar alado. Por otro lado, a propósito de la relación entre el basto vegetal y el león es interesante que la exegética bíblica lo haya relacionado con Cristo resucitado: *leo resurgendo*.

b) *Espada-Águila*: La relación que vincula al águila con la espada se funda en la fenomenología del ala, «herramienta ascensional por excelencia»,⁴⁴ que aglutina los símbolos de la altura y las imágenes espectaculares de la luz diurna (fuego celestial, sol, rayo, cenit, claridad, etc.). Por otro lado, la mirada monárquica del águila está muy cerca de la verticalidad visual diáirética,⁴⁵ que le enfrenta y le contrapone con las intenciones oscuras y profundas de la serpiente. En relación al simbolismo soberano que evoca, si el león se suele vincular con el poder real, terrenal, el águila se relaciona, por su vuelo, al poder espiritual. En este mismo tenor, es importante mencionar el sentido augural del águila, por ejemplo en Etruria, Roma o México, que, más que recaer en el aspecto zoomorfo del ave, se fundamenta en la creencia en que el águila, por la magnitud y la altura de su vuelo, es mensajera del designio de los dioses. Hermes, dios mensajero de la palabra divina, lleva en su casco, en sus sandalias y en el caduceo, un par de alas; además hemos mencionado anteriormente, que en su concepción de hombre, Orígenes relaciona al águila con el espíritu. Por último, a nivel alegórico, resulta significativa la fuerte relación existente entre el águila rapaz y la heráldica imperial y militar.

c) *Copa-Ángel*: Pese a que usualmente se le identifique con un hombre, no es menos cierto que es un hombre alado el que se representa en la visión del tetramorfo. Ahora bien, con respecto al simbolismo del ángel, ya Durand remarca el isomorfismo diurno y

⁴³ De manera contraria, el león representado en la carta XII La fuerza, recarga el simbolismo en teriomorfismo de la agresividad, en detrimento del simbolismo de la realeza y de la soberanía. *Ibidem*

⁴⁴ G. Durand, *Ibid.*, p. 136.

⁴⁵ Para el simbolismo de la mirada, la visión y el ojo, *cf.* *Ibidem*, p. 157, ss.

ascensional de este ser alado que converge con el arquetipo de la pureza y la luz;⁴⁶ no obstante, nosotros creemos que la relación entre la copa y el ángel, conduce el simbolismo angélico hacia derroteros muy distintos, que lo vinculan con las convergencias simbólicas del régimen nocturno. Esta elección podría parecer demasiado arbitraria, sobre todo tomando en cuenta el enfoque durandiano de nuestro estudio; sin embargo, si bien creemos que Durand está en lo cierto cuando relaciona el simbolismo del ángel con los isomorfismos ascensionales del ala, cabe mencionar la importancia del arte combinatorio del tarot, base de la interpretación cartomántica, que tiende a destacar ciertos elementos (y por ende, a soslayar otros), cuando una o más cartas convergen. La multiplicidad de sentidos que puede tener una carta está en relación directa con las cartas que influyan sobre el sentido de ésta; de ahí, que incluso no exista un sentido ortodoxo que defina a los arcanos, debido a que éste puede teñirse y transformarse por la coalescencia simbólica con otra carta, o por el hecho mismo de estar invertida (principio de interpretación que muchos cartománticos adoptan). Una vez hecha esta acotación, revisaremos qué aspectos son los que destacan en la relación entre la profundidad de la copa y el espiritualismo angélico. Como hemos mencionado, las estructuras místicas del imaginario no vacilan en utilizar la materialidad de los símbolos nocturnos para figurar ciertos testimonios de la espiritualidad humana, pues para el misticismo: «es el mismo verbo el que expresa el pecado y la salvación».⁴⁷ Bajo este supuesto, los aspectos que resaltan no son ya los del ángel guerrero que bate su fulgurante espada contra los demonios, sino la del ángel custodio, “ángel de la guarda”, que trueca el arma por el instrumento musical; ángel que más que esforzarse en separar lo celeste de lo mundano, se revela como símbolo de unión con lo divino. En la tradición judeocristiana se refiere al Arcángel Gabriel “el misericordioso” y “guardián del tesoro celestial”, más que al Arcángel Miguel “el juicioso” y “el vencedor de los dragones”.⁴⁸ En la tradición espiritual de Occidente este numen se revela como protector de la intimidad paradisiaca del Edén, así como el mensajero o “anunciador” del prodigio divino que tendrá lugar en el interior de María, mientras que en la tradición talmúdica, es la voz de la zarza ardiente. Este ángel guardián y protector, bajo la influencia de la copa-cáliz del tarot, tan cercana a la tradición del

⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁸ Véase J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos.*, *Op. cit.* p. 99.

Grial,⁴⁹ vacila entre la actitud polémica dirigida al exterior y la actitud de resguardar el secreto que se ciñe en el interior.⁵⁰

d) *Oro-Toro*: Por último, a propósito del simbolismo bovino y su relación con el esquema cíclico del oro, resaltan, los símbolos nefastos de la violencia taurina, concentrada, sobre todo, en la cornamenta, isomorfa del simbolismo nocturno de la luna menguante o creciente,⁵¹ simultáneamente, el cuerno invertido es isomorfo de la prosperidad, la abundancia y la fecundidad en el imaginario de la cornucopia. No obstante, estas características no alcanzan a cubrir el vínculo que une el simbolismo del toro con el arquetipo del oro. Por nuestra parte, proponemos que el simbolismo que logra amoldarse a los dinamismos del esquema imaginario del ciclo, se refiere al protagonismo taurino en los cultos agrarios consagrados a Mithra, Osiris y Cibele, deidades del ciclo: vida-muerte-renacimiento, en los que la inmólación del toro viene acompañada por la esperanza en la resurrección del dios, promesa del renacimiento victorioso del iniciado, del astro (lunar o solar), y del vegetal.⁵² Acorde con esta tradición, es importante mencionar que para la exegética cristiana el toro es relacionado con el sacrificio de Cristo: *vitulus moriendo*. De este modo, la ambivalencia taurina, que alterna entre los valores de la violencia, la virilidad, la muerte, el sacrificio, la mansedumbre y la fecundidad, se dramatiza a través de estas mitologías del ciclo.

Una vez acordadas las relaciones entre el tetramorfo y la tétrada tarótica, es menester analizar aquellos elementos restantes que puntualizamos anteriormente. Ahora bien, antes que nada, hay que mencionar el increíble isomorfismo entre los símbolos de la danza, la mandorla y la luna, con respecto al pantocrátor andrógino, figura central del tetramorfos. El isomorfismo de estos símbolos es activado por el esquema del ritmo cíclico, en el que la figura semicircular de la mandorla (almendra sagrada, huevo cósmico y ouroboros), que rodea a este ser andrógino, «significa la unión del cielo y la tierra, de los mundos inferiores y superiores [...] simboliza la superación del dualismo materia-espíritu, agua-fuego, cielo-tierra, *masculino-femenino*, en una

⁴⁹ A propósito de los isomorfismos simbólicos del Grial, véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Ibid.*, p. 262.

⁵⁰ Esta es la ambivalencia arquetípica sobre la cual juegan los símbolos de la coraza y la muralla, que pueden recaer en un simbolismo diairético-defensivo, o en un simbolismo de la intimidad y el acogimiento. *Ibid.*, p. 174.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

⁵² Véase, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 1004, ss.

unidad armoniosamente realizada». ⁵³ La imagen andrógina ubicada al interior de la mandorla está más allá del tiempo, simbolizando la unidad de las partes que conforman el ciclo del tarot, representadas por el marco de los cuatro vivientes del tetramorfo. Esta carta sintetiza las cuatro fases del tarot y geoméricamente puede ser representada por la figura del círculo y el cuadrado, de ahí que Andrea Vitali mencione: «En el misticismo cristiano el cuadrado corresponde al mundo terrenal y a lo que es material, y el círculo simboliza la divinidad puesto que no tiene ni comienzo ni fin»; ⁵⁴ así, el círculo y el cuadrado constituyen la unión de lo temporal con la eterno, de la tierra y el cielo, de lo femenino con lo masculino y específicamente, en el caso de esta carta, representa el desenlace del exilio-éxodo de El Loco.

De acuerdo con Vitali a este personaje central se le ha identificado alegóricamente en diversos tarots con la imagen femenina de la Fama, en el tarot Carlos VI [fig. 21], la Gloria, en el tarot de Alessandro Sforza [fig. 22] y la Diosa Fortuna, *Imperatrix Mundi*, en el Tarot de París [fig.23], representaciones en las que este personaje lleva en sus manos un cetro y un globo del mundo, como símbolos de potestad. Estos elementos fueron conservados, con algunas variaciones, por el tarot de Marsella, e isomórficamente, se conectan con la varita y la moneda que levanta El Mago del arcano I, al inicio de la secuencia tarótica. A este respecto es interesante que en el tarot Visconti-Sforza se represente el tema de la Jerusalén celeste o Nueva Jerusalén, reforzando así, la narrativa escatológica que permea el conjunto del tarot. Por otro lado, nosotros creemos, que en una lectura simbólica este personaje conjunta el dualismo mujer-hombre, por lo cual, no puede representar sólo el aspecto femenino al que lo ligan las alegorías antes mencionadas, pues vista en profundidad esta carta, de acuerdo con Vitali, es la representación simbólica del *Anima Mundi*, de tantas resonancias platónicas y herméticas. ⁵⁵ A propósito de lo anterior, una de las representaciones más eminentes del *Anima Mundi* y que encuentra grandes paralelismos con la representación del tarot, es el grabado que aparece en la obra de Robert

⁵³ *Ibidem*, (las cursivas son nuestras). Gráficamente la mandorla sugiere la unión de dos planos, originada a partir de la intersección entre dos círculos. p. 680.

⁵⁴ Véase Carta XXI: El Mundo. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot. Traducción de Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/vitali21.htm>

⁵⁵ De acuerdo con Vitali, citando la obra *Le Cosmos symbolique du XII siècle* de M. Ch. D'Alverny, anota: “Este complejo de dibujos y planos representa «una de las expresiones más perfectas de la actividad imaginativa de los hombres durante el s. XII y a la vez la traducción más fidedigna de la representación del mundo conectada con el sistema platónico, o del modo platónico, tal como lo interpretaron los griegos y su apóstol del siglo IX, Giovanni Scoto». A. Vitali, *op. cit.* A propósito de la definición platónica del *Anima Mundi*, en el diálogo Timeo, se menciona: “Por tanto, es de resaltar que: este mundo es, de hecho, un ser viviente dotado con alma e inteligencia [...] una entidad única y tangible que contiene, a su vez, a todos los seres vivientes del universo, los cuales por naturaleza propia están todos interconectados”. (*Timeo*, 29, 30)

Fludd, *La gran cadena del ser*, de 1628 [fig. 24]. Ahora bien, tal como hemos visto, en relación al pensamiento tradicional y el esoterismo occidental, la idea de la unidad cósmica a través de las correspondencias entre los distintos niveles de la escala del ser, es un principio fundamental; la carta de El Mundo es la representación del reencuentro con la Unidad, a partir de la comunión con lo divino, de la naturaleza regenerada, de la inmortalidad del hombre en el seno de la creación divina. En una interesante cita que rescata Vitali, acerca del trasfondo platónico de la carta, anota: «Guglielmo de Conches, comentando el Timeo (34c-35c) afirma que el alma del mundo es un espíritu o fuerza natural que concierne a las cosas, dándoles movimiento y vida. Está total e íntegramente en cada cosa, pero su poder actúa de muchas y diversas maneras. Está en el medio del Universo y da movimiento a las estrellas, vegetación a los árboles y plantas, sensibilidad a los animales, razón a los hombres».⁵⁶

El trasfondo imaginario de la carta, por mediación de las ideas de unidad cósmica, naturaleza regenerada, y fin de los tiempos, nos sitúa en las estructuras sintéticas del imaginario; en primer lugar, reconocemos la estructura de armonización de contrarios en el sentido de que la carta XXI, resume el trayecto diacrónico de los demás arcanos. Por otra parte, dicho trayecto es dramático, pues el conjunto simbólico que condensa la carta es testimonio de los múltiples valores que construyen la simbólica del tarot; esta estructura es más evidente, si observamos la danza que delata este personaje, «símbolo erótico de la unidad por el ritmo»,⁵⁷ además esta figura que porta en la cabeza una Luna, “epifanía del drama cósmico”, revela el balance sincrónico de los principios espirituales representados en los arquetipos de los palos del tarot.

No obstante, el tarot no se circunscribe a un dominio del tiempo de tipo cíclico, *ad infinitum* (eterno retorno), pues como hemos visto, desde sus orígenes renacentistas ha fijado la atención en una superación absoluta del tiempo, a través de un imaginario escatológico y mesiánico de la resurrección de los muertos (Triunfo XIX El Juicio), y de la Jerusalén Celeste, tal y como aparece en la representación del tarot Visconti-Sforza [fig. 25]. El arcano de El Mundo estructura un imaginario del dominio del tiempo a través del ritmo cíclico, sin embargo, las etapas de este ciclo se circunscriben a un movimiento de ascensión que culmina con el día del Juicio Final y la visión de los cuatro vivientes, rematados por el Anima Mundi, que de acuerdo

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ A propósito del simbolismo de la danza, Durand cita a Zimmer, que menciona, en relación con la mandorla ígnea que rodea a Shiva (hermafrodita): “la rueda del tiempo es una coreografía”.

con Ficino, es «el elemento mediador entre el hombre y Dios»,⁵⁸ preámbulo al establecimiento del «El Mundo que es Dios Padre».⁵⁹

Esta reflexión nos ha permitido entender las características del principio de fijación: fijación total que organiza la energética desmesurada que caracteriza al arcano de El Loco. Como hemos mencionado, esta propuesta de acoplamiento, entre un principio dinámico y un principio de fijación, la hemos retomado, en un inicio, de Alejandro Jodorowsky, sin embargo, la podemos encontrar en cualquier representación cosmológica tradicional. En relación con lo anterior, cabe mencionar la investigación de Gerard de Champeaux, quien dedica algunas páginas al análisis de algunos sistemas representativos del cosmos; de acuerdo con este autor todas estas representaciones cosmológicas se reducen a un esquema inmutable que tiene como base los símbolos del centro, la cruz, el cuadrado y el círculo. Estas figuras sintetizan la experiencia cosmológica del hombre tradicional, resumiendo en un cosmograma simbólico la totalidad del universo; así, de los múltiples ejemplos que revisa Champeaux, destacan algunos objetos como platos, copas, discos rituales, lampadarios y espejos provenientes de África, Asia, Europa y América, que representan, estilísticamente, este esquema del universo. El paralelo que nos interesa resaltar en relación a estos cosmogramas antiguos y el tarot, es que todos ellos representan un principio de indeterminación a partir de una imagen acuática (sustancia temporal por antonomasia), que la mayoría de las veces rodea el espacio representado, además de que a veces se acompaña de algunos animales, relacionados con los aspectos primigenios del caos (serpiente, dragón, pez). Simultáneamente, dentro o fuera de este simbolismo acuático, se superpone un simbolismo de fijación espacial que parte del centro y que a través de una cruz, ordena y delimita el territorio horizontal de los cuatro puntos cardinales, además del territorio vertical de los tres niveles del cosmos: inframundo, intermedio terrenal, y superior celeste. A su vez, este símbolo suele sobredeterminarse, la mayoría de las veces, por un juego múltiple de subdivisiones espaciales, que pueden ser cuadradas o cruciformes.

Ahora bien, si recapitulamos las características del principio de indeterminación de El Loco, y el principio de fijación de la carta de El Mundo, descubriremos que estilísticamente están muy lejos de compaginar con las representaciones del mundo antiguo, sin embargo, comparados simbólicamente, no cabe duda de la semejanza existente entre ambas visiones, deducidas de una

⁵⁸ A. Vitali, *Tarot, arte y magia*, <http://eskenazi.net16.net/vitali.html> Consultado el 26 de febrero de 2014.

⁵⁹ A. Vitali, Carta XXI, El mundo, *op. cit.*, <http://eskenazi.net16.net/vitali21.htm> Consultado el 26 de febrero de 2014.

cosmovisión tradicional. A propósito de estas representaciones cosmológicas, en las que se puede incluir el tarot, Champeaux comenta:

Para interpretar correctamente esas imágenes del mundo hay que situarse a nivel de las estructuras sagradas, de suyo no representables. Ellas, nunca se repetirá bastante, no tienen como pretensión dar una idea científica del universo. Los fenómenos cósmicos no figuran ahí más que en su aspecto de símbolos reveladores del orden universal y de la acción de la divinidad. La dificultad que tenemos para hacer esta separación entre el fenómeno de la experiencia y la realidad simbólica que él manifiesta, no existía para los antiguos; para ellos, la realidad es precisamente este aspecto oculto, percibido en la epifanía simbólica misma. Esto deriva de la naturaleza del símbolo.⁶⁰

Por último, antes de cerrar, es necesario, a modo de prelude para el siguiente apartado, mencionar la implicación isotópica de los objetos que figuran en las manos de este pantocrátor andrógino. Como hemos mencionado, se trata de una minimización del basto-cetro y el oro al evocar la idea de dominio sobre el cosmos creado; en términos de lo imaginario, indican ese juego de antagonismos entre el régimen diurno (masculino) y nocturno (femenino): la varita, cetro gulliverizado, ubicada en el lado derecho de la carta, se alza ligeramente para comulgar con el simbolismo celeste, activo y heroico del león-cetro y el águila-espada. Por su parte, en el flanco izquierdo de la carta, resalta el recipiente hermético que porta en la mano, que el Tarot de Marsella Jodo-Camoin, ha puesto en lugar del oro, o globo del mundo gulliverizado (representado en mazos más antiguos);⁶¹ sin embargo, a nuestro parecer, esta sustitución no afecta la intención principal, pues por mediación de los esquemas del descenso y la intimidad que inaugura la ensoñación de ese recipiente hermético, el simbolismo se ubica en el régimen nocturno, colindando así con los símbolos del ángel-copa y el toro-oro.

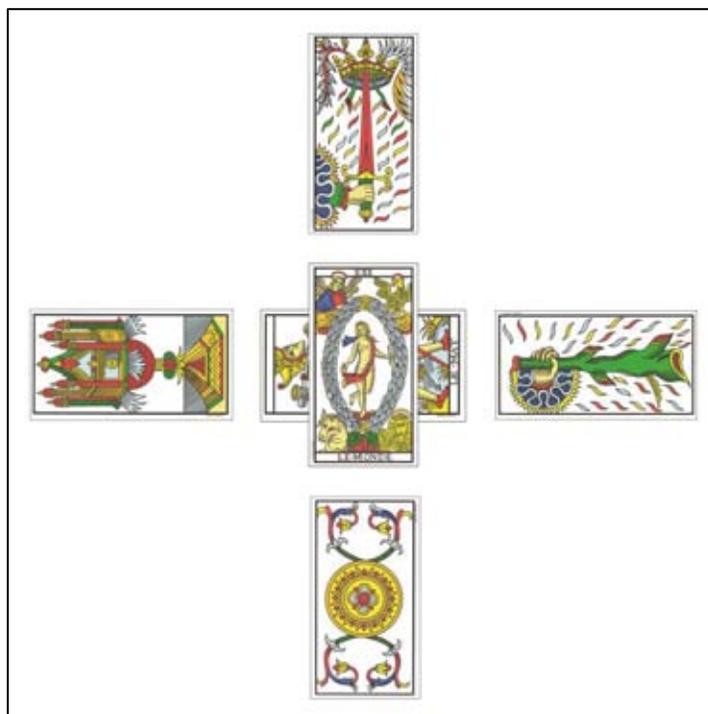
También hemos mencionado que el contraste entre los regímenes de la imagen, especificados por los esquemas de los palos del tarot, es mediado por el simbolismo lunar ubicado en la cabeza de este andrógino, que ritma las ambivalencias a través del drama y el ciclo tetramórfico. En este aspecto es menester mencionar la coalescencia entre el tema lunar y lo andrógino señalado por Platón en *El Banquete*, en el discurso de Aristófanes: este asombroso mito, que pone en juego los isomorfismos de la triada, lo sexual y lo circular, relaciona a la Luna con la androginia, pues participa de lo masculino-solar y de lo femenino-terrestre; además, en términos cosmológicos, la luna es receptora de la Luz solar, pero también emisora, al irradiar esta

⁶⁰ G. Champeaux, *Introducción a los símbolos*, *Op. cit.*, p. 71.

⁶¹ Véase la iconografía de esta carta en los mazos: Tarot of Ercole I d'Este, Tarot Carlos VI, Tarot Alessandro Sforza; en A. Vitali, *Carta XXI: El Mundo. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. <http://eskenazi.net16.net/vitali21.htm>. Consultado el 26 de febrero de 2014.

luz sobre la superficie terrestre.⁶² De este modo, esta estructura dramática o sintética, del cual la carta de El Mundo es su culminación, es la que recorre el orden numérico de los arcanos mayores, en el que los valores afectivos de la elevación y la dicotomía trascendente, la inversión y la profundidad íntima, y su conciliación a través de la simbólica de la repetición y el triunfo sobre el tiempo, son los dinamismos que organizan la espacialización del tarot.

Así, la estructura narrativa de las cartas que se presentía en las morfologías lúdicas y mágicas se esclarece ahora a través de la organización arquetipológica e isotópica de los valores simbólicos del tarot. Después de esta larga reflexión, resulta más evidente cómo ese movimiento sinérgico que instauro el simbolismo de la carta XXI El Mundo, representa la organización espacial de esa fuerza indeterminada que sugería la carta de El Loco.⁶³ Este acoplamiento conforma el centro, *axis mundi*, desde el cual parte ese espacio organizado por los palos: los cuatro puntos cardinales del tarot [1].



1.- El simbolismo del centro y la cruz en el tarot

⁶² Para una revisión detallada de la imagen del andrógino, véase la obra de José Ricardo Chaves: *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica. Op. cit.*

⁶³ Véase la interesante orientación espacial que Jodorowsky deduce a propósito de este simbolismo del centro, *La vía del tarot, Op. cit.*, pp. 107, ss.

Una vez contemplados el eje central y las direcciones del espacio tarótico -que han esbozado un isotopismo estructural de base, o *decorado mítico*-, resta determinar quiénes son los actores que dramatizan dicho espacio. Esta será la tarea del siguiente apartado, que a través de la organización de las cartas de acuerdo a sus motivaciones dinámicas, conformará reinos o conjuntos de la imagen, con el fin de ofrecer una visión general del orden imaginario del tarot. Por ahora, para concluir este apartado, citamos un bello pasaje en el que Eliade expone el sentido dramático que implica todo simbolismo del centro, en el que origen y fin coinciden:

Todo ser humano, incluso inconscientemente, tiende hacia el Centro y hacia su propio Centro, el cual le confiere realidad integral, sacralidad. [...] El itinerario que conduce al Centro se halla sembrado de obstáculos y, no obstante, cada ciudad, cada templo, cada habitación, se halla en el Centro del Universo. Los sufrimientos y las pruebas padecidas por Ulises son fabulosos y, sin embargo, cualquier regreso al hogar “vale” el de Ulises a Ítaca.⁶⁴

2. El tarot y las estructuras de lo imaginario

Consecuente con la tradición monárquica inscrita en las cartas del tarot hemos decidido agrupar los cuarenta numerales de los palos a partir de cuatro dominios de la imagen: reino de bastos, reino de espadas, reino de copas y reino de oros. A estos reinos se adjuntará la corte real de cada palo, constituida por El Rey, La Reina, El Caballero y El Paje.

Para dar inicio a esta organización demarcaremos el criterio de espacialización que nos guiará a distribuir las cincuenta y seis cartas que componen los arcanos menores. Sin embargo, antes de comenzar, sólo mencionaremos de pasada, por medio de una tabla, la asombrosa coincidencia entre el significado sociológico de los palos,⁶⁵ y el significado antropológico que interpreta Jodorowsky,⁶⁶ con las motivaciones arquetípicas de los palos (con la advertencia de que estos significados no toman en cuenta la distinción que hace Durand entre el basto y el cetro):

⁶⁴ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, *Op. cit.*, pp. 57-58.

⁶⁵ Véase la breve reseña: *Historia de la baraja. La Baraja en la historia de la humanidad*, de Francisco Javier Gómez Marín. Consultado en la página web: <http://www.museodelabaraja.com/> el día 07 de febrero de 2014.

⁶⁶ Véase A. Jodorowsky, *La vía del tarot*, *Op. cit.*, p. 69.

Palos	Significado sociológico	Significado antropológico	Estructuras del imaginario
Bastos	Estrato agrícola (El pueblo)	Centro sexual	Estructuras sintéticas de la <i>coincidentia oppositorum</i>
Espadas	Estrato militar (Caballeros feudales)	Centro intelectual	Estructuras diairéticas de la antítesis
Copas	Estrato espiritual (El clero)	Centro sentimental	Estructuras místicas de la perseveración
Oros	Estrato material (La monarquía)	Centro corporal	Estructuras sintéticas de la organización y totalización

Estas correspondencias vienen a reafirmar la eficacia de la teoría de lo imaginario que encuentra el fondo común que subyace a las diversas representaciones que oscilan en el trayecto antropológico. Del mismo modo, una vez más volvemos a ratificar el valor simbólico del tarot, que muy lejos de ser trivial, se afirma como testimonio del imaginario espiritual de Occidente.

Una vez considerado lo anterior, es menester dilucidar ese criterio de organización para las cincuenta y seis cartas que conforman los palos del tarot, divididos en cuatro grupos de catorce cartas cada uno. Como hemos mencionado, dichos grupos conforman reinos, que constituyen una totalidad dentro de esa totalidad más vasta que es el tarot. Al ser conjuntos de sentido, en tanto convergen con un simbolismo y dinamismo específico, hemos tomado prestado la fórmula numerológica de la *Tetraktys* pitagórica para organizar las cartas de acuerdo a un sistema decimal, desplegado en cuatro fases de desarrollo.⁶⁷ Cabe advertir que este préstamo no supone una relación de identificación entre la base decimal de los palos del tarot con la década pitagórica, sino, más bien, una relación entre *similitud* numérica, que no pretende afianzarse como criterio único de comparación.

De acuerdo con la filosofía pitagórica, para la cual el principio matemático es el principio del ser, el fundamento de las cosas reside en el número y la relación aritmológica. Bajo este precepto ontológico, para el pitagorismo el número cuatro es esencial, pues su desarrollo aritmológico constituye la «fuente perpetua de la naturaleza», el origen y la conformación de las cosas. Los pitagóricos representaban el desarrollo tetraédrico a partir de dos figuras gráficas, que

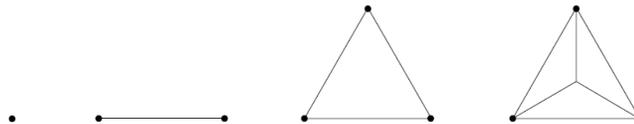
⁶⁷ Para el simbolismo aritmológico de la *Tetraktys*, véase: Carmen Bonell, *La divina proporción. Las formas geométricas*. UPC, España, 1999.

toman como base el triángulo: la primera que da cuenta del principio aritmológico de la Tetraktys a partir de su desarrollo decimal [2], y la segunda, que da cuenta de su desarrollo ontológico en tanto fuente esencial de todas las cosas [3].



2. Desarrollo aritmológico de la Tetraktys

El desarrollo aritmológico de la *Tetraktys* se fundamenta en que el número cuatro contiene potencialmente, a partir de la suma: $(1 + 2 + 3 + 4)$, el despliegue de la totalidad: la década. El número 10 representa el número de la perfección, ya que contiene todas las relaciones numéricas posibles, además de que en la totalidad retorna a la unidad: $(1 + 0 = 1)$.⁶⁸



3. Desarrollo geométrico-ontológico de la Tetraktys

El principio geométrico-ontológico de la *Tetraktys*, -que a final de cuentas es inseparable del principio aritmológico-, constituye el principio esencial del mundo, ya que despliega, a partir de un juego de yuxtaposiciones, los elementos básicos que conforman las cosas: el punto, la línea, la superficie y el volumen; de este modo, para el pitagorismo, la yuxtaposición entre puntos engendra la línea, por la yuxtaposición de líneas se llega a la superficie, y por la yuxtaposición de superficies se genera el cuerpo.⁶⁹ Especificado el sentido aritmológico-ontológico de “la santa Tetraktys”,⁷⁰ no tendremos problemas en comprender el sentido de nuestra organización de los numerales del tarot, en la que a cada relación numérica se le vincula con una fase desarrollo del

⁶⁸ “(Los pitagóricos) dicen que el diez es un número perfecto, más bien, el más perfecto de todos, porque comprende en sí toda diferencia numérica, toda clase de razonamiento y toda proporción. Porque si la naturaleza universal se circunscribe en las razones y proporciones numéricas y todo lo engendrado se regula, en su crecimiento y perfeccionamiento, de acuerdo con unas razones numéricas, y si, además, todo razonamiento, toda proporción y toda forma numérica los contiene la ‘década’, ¿cómo no se la puede llamar número perfecto?”. Porfirio, *Vida de Pitágoras*, Gredos, Madrid, 1987, p. 54.

⁶⁹ Cfr, C. Bonell, *La divina proporción*, p. 77.

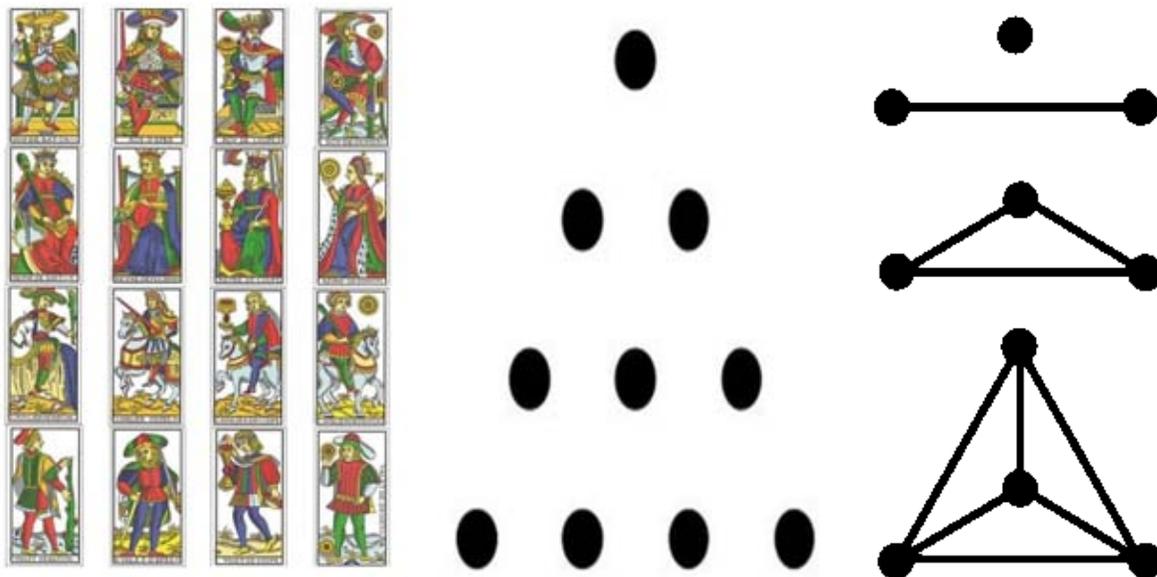
⁷⁰ “La década era para los pitagóricos el más sagrado de los números, el símbolo de la creación universal, sobre el cual prestaban juramento con el nombre de Tetraktys. Lo evocaban en sus juramentos en esta forma: «La Tetraktys en la que se encuentra la fuente y la raíz de la eterna naturaleza». Si todo deriva de ella, todo vuelve a ella: es pues también una imagen de la totalidad en movimiento”. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 418.

número 4. Como se puede apreciar, en las cuatro figuras que a continuación se presentan [4], la organización pretende ser fiel a la disposición aritmológica de la *Tetraktys*.



4. Los numerales de los palos del tarot dispuestos de acuerdo a la *Tetraktys*

La disposición anterior, acorde al patrón pitagórico, permite enfatizar las convergencias estructurales de los palos del tarot, que a modo de totalidades, fundan un espacio de sentido por mediación de los dinamismos de la elevación y la dicotomía, de la inversión y la profundidad íntima, y de la repetición ritmada. Ahora bien, para completar esta organización, adjuntamos a la disposición de los numerales, las cartas de la corte. La disposición de estas dieciséis cartas que conforman las cuatro cortes está acorde con el desarrollo aritmológico de la *Tetraktys*: en el nivel de la unidad están situados los cuatro Reyes; en el nivel de la dualidad, están dispuestas las cuatro Reinas; en el nivel de la trinidad, los Caballeros; y en último nivel, el de la cuaternidad, los Pajes. Es importante no dejar de señalar que estos reinos de la imagen constituyen una espacialidad, de modo que es preciso imaginar que esta disposición supone la conformación de una topología, una topología jerárquica de tipo piramidal, de ahí que adjuntemos en la siguiente imagen, a parte de la disposición aritmológica en cuatro niveles, el desarrollo ontológico de la misma, con la intención de recalcar la idea de espacialidad, [5].



5. Disposición de las cartas de la corte de acuerdo a los 4 niveles de la Tetraktys

Ahora bien, si observamos la fase que encabezan los Reyes notaremos, una vez más, cómo la organización que hemos propuesto, tiende a resaltar la síntesis estructural del tarot. Los Reyes que encabezan las potestades del cetro-basto y la espada, son jóvenes, la energía que irradian como señores de las tecnologías de la fuerza activa se complementa con los dinamismos de la extroversión ascensional y diairética. Por su parte, los Reyes de los imperios de la copa y el oro son personajes longevos, cuya energía tiende a concentrarse en la interioridad y en la recapitulación, dinamismo introvertido de la copa y de la ciclicidad denaria. Estas especificaciones dejan entrever que la dramatización estructural de los arquetipos del tarot, representado por los palos, tiende a acentuarse por el simbolismo que expresan las cartas de la corte.

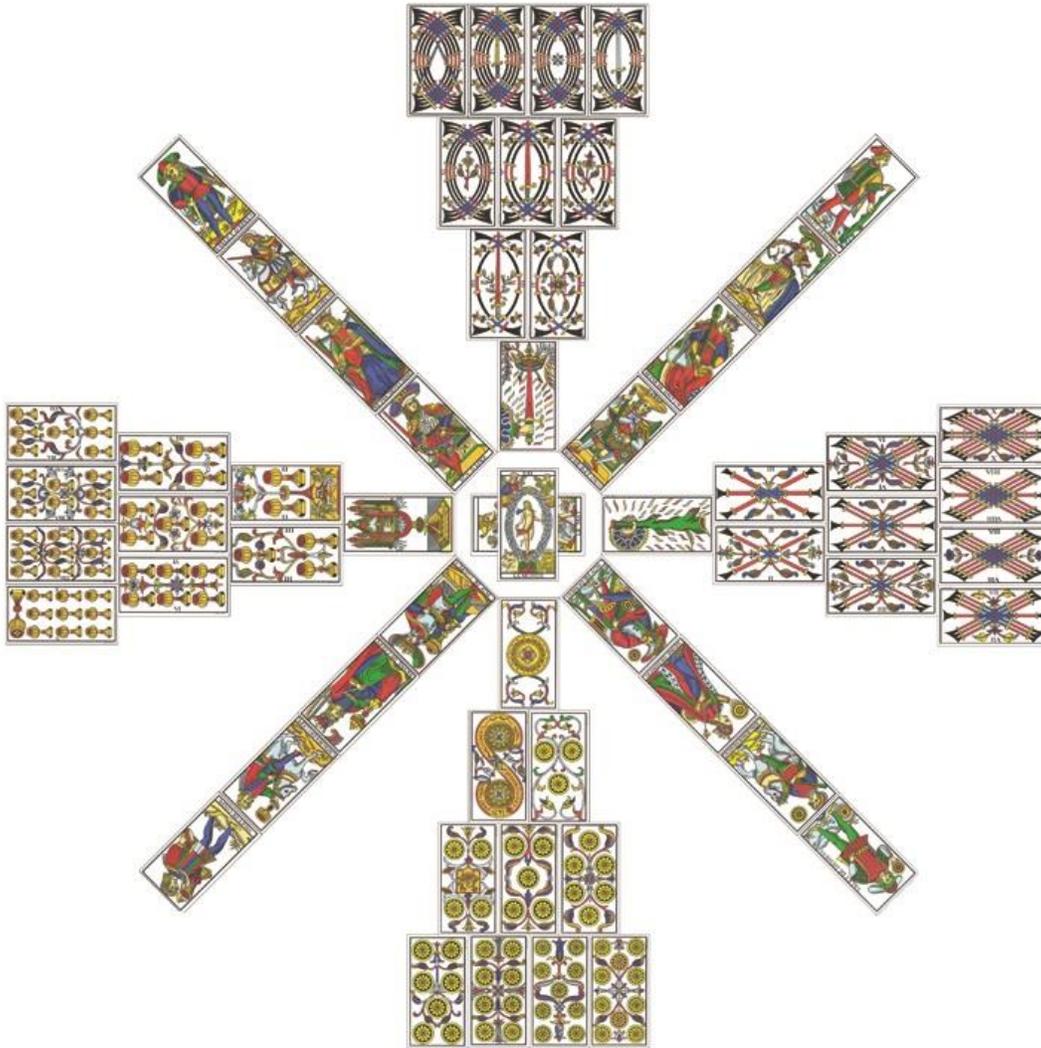
A continuación, de manera breve, haremos una acotación de aquellos elementos simbólicos que resaltan el isotopismo de los cuatro reinos. No obstante, es importante destacar ese telón de fondo sobre el cual se asientan las diversas convergencias espaciales, a saber: el entramado vegetal que decora las cuatro decenas de las cartas numerales. El simbolismo de este decorado orgánico viene a sobredeterminar la estructura sintética del conjunto, accionando los valores de la imagen, por mediación del dramatismo vegetal: vida-muerte-renacimiento. Este drama acciona el desenvolvimiento intermitente y conciliador de las distintas fases que componen, diacrónicamente, las divergencias entre los reinos de la imagen. A este respecto, es

interesante que Jodorowsky haya intuido una base dramática en el sustento de su organización de los arcanos menores,⁷¹ sin embargo, su estudio se diferencia del nuestro, debido a que dicha organización está supeditada, la mayoría de las veces, al valor iconográfico de la imagen. La diferencia de nuestro estudio reside en que nuestra clasificación se sustenta en el valor verbal del símbolo, antes que en el valor iconográfico; insistimos: este estudio, que parte de las convergencias semánticas del verbo y del dinamismo motor del esquema, encuentra en el simbolismo del tarot, una ratificación, una versión concreta de la arquetipología del imaginario. Así, la estructura dramática de fondo, puede advertirse en un sinfín de consideraciones en torno al simbolismo de las cartas, por ejemplo, la ambivalencia arquetípica que existe entre el basto y el cetro, se puede apreciar si se comparan la Sota de Bastos y el Rey de Bastos: la primera, sujeta un enorme basto que recae en el suelo, mientras que el segundo porta un cetro, no menos grande que el del primero. Ahora bien, el dramatismo es aún más evidente si se observa la actitud que asume cada personaje con respecto a su palo; por ejemplo, la carta de la Reina de Copas, genera un juego de encastramientos múltiples realmente impresionante: la copa que lleva en su mano, junto con el As de copas (que figura entre la ambivalencia simbólica copa-palacio), son los únicos recipientes cerrados herméticamente de entre el resto de las copas de los numerales y de la corte. Aunado a esto, el trono de la Reina se extiende por encima de ella, a modo de techo, sumergiendo al personaje femenino en una intimidad absoluta con la copa hermética que resguarda.⁷² Con respecto a la monarquía del oro que representa las estructuras del ciclo reversible, y prefigura el dinamismo ascendente del basto, es interesante que la Reina y el Caballero oscilen entre la circularidad del denario y la verticalidad del cetro-basto, que llevan en sus manos.

A lo largo de estas páginas hemos podido comprobar, a partir del simbolismo del centro y la cruz, las convergencias estructurales entre los arcanos menores. En una mirada panorámica de conjunto esta extensión del espacio arquetipal puede contemplarse del siguiente modo, [6]:

⁷¹ Véase, A. Jodorowsky, *La vía del tarot, Op. cit.*, pp. 73-76.

⁷² Pese a que este juego de encastramientos podría romperse por la espada que carga en la otra mano, hay que advertir que la verticalidad de esta espada es equilibrada por su forma ondulada.

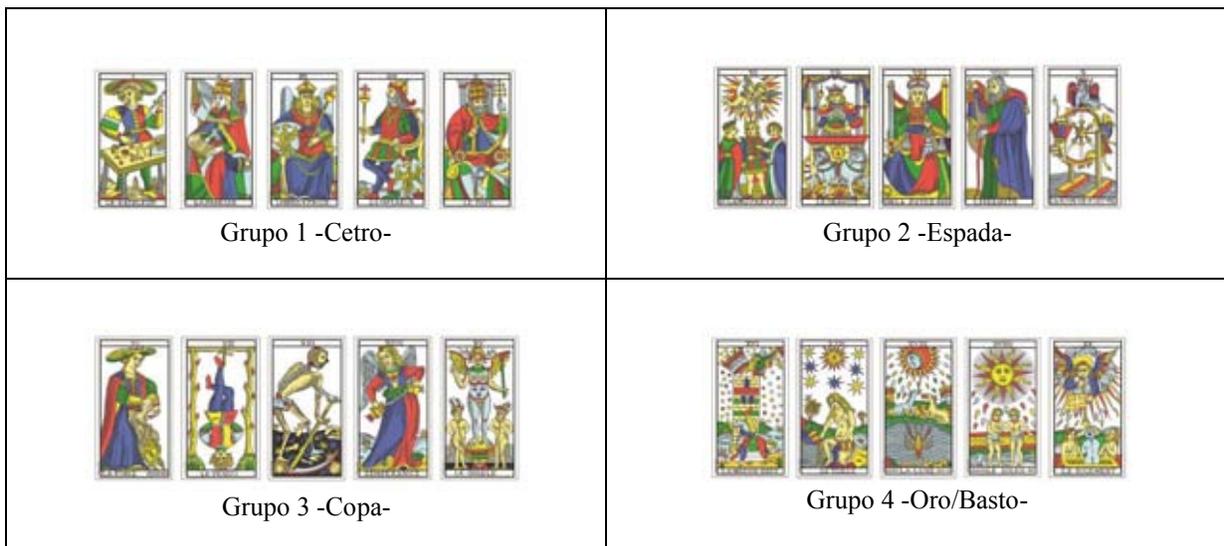


6. Disposición espacial de los 56 arcanos menores a partir del eje central del tarot

Estas acotaciones simbólicas no han hecho sino reiterar el trasfondo imaginario del tarot; ahora bien, de un modo similar hemos de proceder a continuación, a propósito de la disposición de los arcanos mayores. El orden que seguiremos va de acuerdo a su secuencia numérica, y aunque de entrada, pueda parecer demasiado obvia esta disposición, el estudio profundizará en la complejidad de dicho ordenamiento. Así, esta clasificación partirá de la disposición secuencial de los veinte arcanos restantes con el fin de retener cuatro grupos de cinco cartas cada uno, y que coinciden con el orden arquetipal de los cuatro palos, [7].

Lo que aquí nos interesa son dos cosas: primero, conglomerar las imágenes en grupos estructurales, y segundo, manifestar, por el orden numérico de las agrupaciones, el orden diacrónico y narrativo de las cartas. Por otra parte, es importante mencionar que la siguiente

disposición no pretende cerrar el significado de las cartas, pues, como hemos mencionado, el simbolismo del tarot puede moverse en distintos regímenes de la imagen dependiendo de la influencia del conjunto. De modo que estos conjuntos no tienen otra intención más que la resaltar el drama estructural que subyace al tarot.



7. Los cuatro grupos isotópicos que conforman los arcanos mayores

2.1. “El cetro y la espada” o los símbolos heroicos

Las imágenes que acompañan al dinamismo arquetipal del cetro y la espada conforman dos grupos simbólicos que habitan la geografía del Régimen Diurno del tarot; como veremos, las diez cartas que integran dicho espacio abren la narrativa del tarot con una fase regia y polémica que se impone sobre el destino. Las cartas que conforman el primer grupo de cartas, acorde con el esquematismo ascensional del cetro, son: I. El Mago; II. La Papisa; III. La Emperatriz; IIII. El Emperador; V. El Papa. El complejo simbólico que organiza esta primera constelación de imágenes destaca una fase regia, en la que el poder terrenal y el poder espiritual, protagonizado por la simetría entre las parejas III-III y II-V, se complementa con el poder mágico del arcano I. Por otro lado, el grupo que corresponde al dinamismo de la distinción diarética de la espada, integra las cartas: VI. Los Enamorados; VII. El Carro; VIII. La justicia; VIII. El Ermitaño; X. La

Rueda de la Fortuna. Estas cartas, que cierran el trayecto de la primera década, instauran una fase polémica y antitética al remarcar los temas de la escisión y el discernimiento, de la conquista, la rectitud y el ascetismo.

En términos generales comprobaremos cómo esta primera década se impone sobre el tiempo a partir de los dinamismos de la ascensión, la polémica y la distinción, todos ellos tributarios de los arquetipos del cetro y la espada, que, de acuerdo con Durand:

[...] giran alrededor de la noción de poder [...] la verticalidad del cetro, la agresividad eficiente de la espada son los garantes arquetípicos de la omnipotencia benéfica. Cetro y espada son los símbolos culturales de esta doble operación mediante la cual la psiquis primitiva anexa el poder, la virilidad del destino; separa su traidora femineidad, reeditando por su propia cuenta la castración de Cronos; castra, a su vez, al destino, y se apropia mágicamente de la fuerza al tiempo que abandona, vencida y ridícula, el despojo temporal y mortal.⁷³

* * *

I. El Mago

El decorado mítico del cetro, sobredeterminado por el conjunto de los numerales y las cartas de la corte de bastos, sirve de telón de fondo para el entramado narrativo que instaura este grupo, que abre con la maestría manual de El Mago [fig. 26]. La maestría de este personaje que es taumaturgo, ilusionista y prestidigitador, se ejerce sobre los objetos que aparecen en la carta; estos objetos son una gulliverización de los cuatro palos del tarot: la varita que levanta evoca al basto-cetro, la moneda que lleva en la otra mano, un oro, mientras que el cubilete que está sobre la mesa duplica a la copa, y por último, la daga desenfundada se asemeja a la espada. El control manual que El Mago ejerce, es reforzado por su nombre en francés “Le bateleur” y en italiano “Il bagatto”, haciendo referencia explícita a ese personaje medieval: el prestidigitador.⁷⁴ En la

⁷³ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 130.

⁷⁴ “Elevated by Lévi to the title and status of Magus, this card originally depicted a medieval Street entertainer, also known at the time as a prestigiator or tregatour, performing his sleight of hand and tricks of legerdemain, wich would, of course, be attributed to the power og nigremance, that is, genuine magic”. Paul Huson, *Mystical origins of the tarot: from ancient roots to Modern Age*, Destiny books, United States, 2004, p. 77.

versión del tarot Mantegna el equivalente de El Mago es “El artesano”. Por otro lado, ya sea como embaucador o saltimbanqui, prestidigitador o mago, en todos estos casos, este personaje se caracteriza por el montaje de una realidad que se superpone a la realidad cotidiana. En un bello cuento sufí, titulado *El banquete del mago*,⁷⁵ se pueden encontrar potencializadas las características de este personaje, que a través de su influencia mágica y encantadora, crea una ilusión demiúrgica que envuelve a sus espectadores. Así, El Mago es quien abre el primer acto, tejiendo los principios sobre los que se monta la narrativa del tarot.

Ahora bien, existen algunas interpretaciones ocultistas respecto al poder que imprime El Mago a estos objetos que concuerdan con los palos del tarot, pues ya sea que se relacionen con los cuatro elementos, o con una tipología astrológica, alquímica o cabalística (tetragrámaton), todas coinciden en identificar a El Mago como principio activo orientado, que despliega su energía inicial con el fin de dar pie a un desarrollo espiritual. De ahí que algunos estudiosos del tarot oculto lo relacionen con Hermes,⁷⁶ como numen de los embaucadores y los ladrones, pero también, como iniciador en los misterios; en relación con esto, tampoco es extraño encontrar la figura de Hermes en algunos mazos, sobre todo en los tarots de corte ocultista, como el Tarot de Thot, de Aleister Crowley [fig. 27], o el Tarot Hermético de Godfrey Dowson [fig. 28].

En términos arquetípicos, tomando en cuenta la base narrativa del tarot, El Mago encuadra con los dinamismos de la postura vertical, que privilegia la acción manual y la visión, gestos necesarios para la transformación del mundo. El Mago del tarot se afirma como potencia activa y creadora, a través de esa sublimación del cetro que es su varita mágica elevada hacia lo alto, reducción simbólica del báculo sagrado. La mesa de El Mago opera como cuadrante espacial de reconocimiento, sobre la cual se localizan los instrumentos, que de acuerdo a nuestra organización, coinciden con los esquemas de lo imaginario. Este personaje fija su “mirada monárquica” sobre el espacio, y prepara su ejecución mágica. Como carta inicial, se manifiesta como presentador de ese drama del tarot, advertido por los palos gulliverizados, de ahí que muchas veces se le considere como el revelador o iniciador en los misterios: «Abridor y animador del juego, el juglar no es por supuesto un mero ilusionista embaucador y fullero, sino que esconde bajo sus cabellos canosos terminados en bucles de oro -como alguien que está fuera del

⁷⁵ Versión de Idries Shah, *El buscador de la verdad. Cuentos y enseñanzas sufíes*. Kairos, Barcelona, 1996.

⁷⁶ Es el caso de Paul Huson en su obra, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, *Op. cit.*, pp. 132, ss.

tiempo- la profunda sabiduría del Mago y el conocimiento de los secretos esenciales». ⁷⁷ A esta cita se le puede añadir la lectura esquizomorfa que hace Falconnier a propósito de su versión egipcia de El Mago [fig. 29]:

El mago está de pie, con el gesto de una voluntad preparada para la acción [...] en la mano derecha sostiene un cetro rematado por un círculo, emblema de la inteligencia fecunda, que se alza hacia el cielo para indicar su aspiración a la sabiduría, la ciencia y la fuerza moral, mientras extiende la mano izquierda en dirección a la tierra, como testimonio de que desea dominar la materia; delante de él, sobre un cubo, la imagen del sólido perfecto, hay una copa llena de las pasiones humanas, una espada, arma de los valientes que combaten contra el error, y un siclo de oro, símbolo de la recompensa que se gana con el trabajo voluntario; su cinturón es una serpiente mordeándose la cola, símbolo de la Eternidad. El ibis sobre el cubo constituye el emblema de la vigilancia. ⁷⁸

El isomorfismo diurno que detecta esta descripción es evidente, y destaca que, más allá del discurso egipciómano que permea el diseño de Falconnier, prevalecen las estructuras del imaginario.

* * *

II. La Papisa

La carta de La Papisa [fig. 30] aparentemente contradice el régimen masculino del cetro, para el cual la imagen femenina se afianza con las imágenes del tiempo devastador; ⁷⁹ sin embargo, la femineidad de este personaje es mitigada por la investidura sacra de su cargo, e incluso, más allá del tema histórico, que identifica a esta personaje con la leyenda de la Papisa Juana, es interesante constatar el eufemismo que opera esta fase regia, que cubre la femineidad con la indumentaria papal, y tiñe de blanco la piel de esta mujer, como prueba de la pureza y la pulcritud moral y espiritual. El simbolismo uraniano de la tiara o “*triregnum*”, que concentra la espiritualidad de su cargo es isomorfa de la cabeza blanca de La Papisa, «receptáculo del espíritu», ⁸⁰ de ahí que muchas veces se relacione con la “*Sapientia Domini*”, o la representación de la “*Fides*” medieval [fig. 31]; a este respecto comenta Andrea Vitali: «La presencia de la Fe en el orden de los Tarots encaja perfectamente con la visión cristiana medieval de la Escalera

⁷⁷ J. Chevallier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 515.

⁷⁸ Citado por Jean-Pierre Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot*, *Op. cit.*, p. 129.

⁷⁹ Véase, G. Durand, *Las caras del tiempo*, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*

⁸⁰ Para el simbolismo de la cabeza como receptáculo del espíritu, véase G. Durand, *Ibidem.*, p. 146.

Mística que permite lograr la contemplación de Dios»;⁸¹ por otro lado, en este iluminismo que recubre la femineidad de La Papisa, destaca *El libro de la Sabiduría*, que a nivel del vientre, se abre escrupulosamente entre sus manos. De acuerdo con Durand, la palabra y la escritura sagradas son isomorfas del simbolismo espectacular, pues ambas son expresión del acto demiúrgico que ordena el caos, anterior a la creación.

No obstante, a este iluminismo pronto se le superpuso la lectura del ocultismo, que no tardó en releer el arquetipo femenino, e identificarlo con el imaginario nocturno de Isis y los misterios de la Naturaleza.⁸² En esta nueva lectura destaca el velo que resguarda, ocultando, las columnas ubicadas en la parte trasera de la carta: en este caso, el simbolismo diurno de La Papisa, isomorfo de la claridad y la pureza espiritual, se desliza hacia un simbolismo nocturno de La Sacerdotisa, tal y como se puede apreciar en los mazos Rider-Waite [fig. 32], y el tarot de Thot de Aleister Crowley [fig. 33], en la que es considerada como Gnosis, Virgen que encubre a Isis, deidad de la Noche y del misterio: «La Sacerdotisa es la Madre Triunfo. Representa a un mismo tiempo a la Isis egipcia, portadora de un velo blanco, a la Kali de los hindúes, a la Virgen Madre de los cristianos, a la Amazona Diosa-Madre, a la Innana de Sumer, y a la Danna de los celtas. Plutarco nos dice que sobre la estatua de Isis en Sais vio grabada esta inscripción: “Yo soy cuanto ha sido, cuanto es y cuánto será, y mi velo nunca lo ha alzado mortal alguno”. Se trata del mismo velo blanco que esta lámina reproduce».⁸³

Como se puede apreciar, muy difícilmente el simbolismo diurno de la carta puede permanecer, pues éste no tarda en trasladarse hacia un imaginario nocturno; sin embargo, pareciera que esta ambivalencia es equilibrada por su pareja El Papa, que, como veremos, se presenta con una estabilidad simbólica que compensa la oscilación del arcano II.

* * *

⁸¹ A. Vitali, Carta II: La Papisa. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot..., *op. cit.*, <http://eskenazi.net16.net/vitali02.htm>, -Consultado el 8 de febrero de 2014-.

⁸² Como hemos señalado en nuestro capítulo 2, esta lectura no fue solamente usual en el contexto ocultista, ya que en algún momento del siglo XVIII se creyó que Nuestra Señora de París era la diosa Isis.

⁸³ Robert Grand, citado por J. P. Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot*, *Op. cit.*, p. 133. En esta misma línea de lectura, es interesante que Juan Eduardo Cirlot no dude en identificar a La Sacerdotisa con Isis. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, p. 227.

III. La Emperatriz

De nuevo se repite el eufemismo diurno en el caso de la presente carta, La Emperatriz [fig. 34], en la que el cetro, que remata con el globo del mundo, y el escudo, que lleva grabado el emblema del águila, atenúan el aspecto sensual y carnal del arquetipo femenino. Si el arcano II se esforzaba en esgrimir la imagen de la mujer pura (*Venus Urania*) por encima de la mujer nocturna (*Venus Pandemos*), el arcano III tiende a masculinizar la imagen de La Emperatriz a través de un simbolismo solar y real. Esta masculinización del simbolismo es evidente cuando se repara en algunas interpretaciones: Eva Triunfante que se impone sobre Lilith, la lujuriosa,⁸⁴ Intelecto que guía las acciones del hombre para dominar la materia.⁸⁵ Aunado a lo anterior, destaca la pila bautismal ubicada detrás, que hace referencia al agua lustral que purifica la mácula originaria del hombre. Un caso similar al que ahora tratamos, es el que menciona Durand, a propósito de la viril Atenea, “la del casco de oro”, hija de la frente de Zeus.⁸⁶ Por otro lado, hay algunos intérpretes, entre ellos Andrea Vitali, que señalan que La Emperatriz tiene alas, y en el tarot de Oswald Wirth, el ocultista suizo no trata de disimular dicho detalle simbólico [fig. 35]. La Emperatriz es femineidad activa, masculinizada por esa esquizomorfia del poder real que ejerce sobre el mundo; en esto se diferencia de La Papisa, que era femineidad pasiva y receptiva. No obstante, una vez más, el arquetipo femenino reniega de este estrechamiento simbólico, y la carta de La Emperatriz no tardó en relacionarse con la naturaleza redimida, a través de las interpretaciones que la relacionan con la primavera y Venus (Pandemos), tal y como lo testimonia la versión del tarot Rider-Waite [fig. 36], o las adaptaciones de Papus, y de Wirth, que oscilan entre el simbolismo ascendente del ala, *Isis Coelestis*, (isomorfa del cetro, la corona y el águila), y el simbolismo astrobiológico de la luna y la flor, *Isis Terrestris* (ésta última sólo en el caso de Wirth). La solarización del arquetipo femenino que resalta sus aspectos benéficos como parentela del soberano, muy pronto se debilita y se le relaciona con la creciente lunar y la fecundidad cósmica, atributos simbólicos, propios del régimen nocturno; en relación con lo anterior, es esto lo que señala Enrique Eskenazi, a propósito de las asociaciones simbólicas de esta carta.

Está vinculado a las simbología del 3: fecundación, fertilidad, realización, superación de conflictos y fructificación. La emperatriz es lo femenino en su aspecto solar: la Madre, la Matriz, la Gran Diosa de la

⁸⁴ Véase A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, p. 126.

⁸⁵ Kris Hadar, *Mi primer libro de tarot. Método Práctico del arte adivinatorio*, *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁶ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 154. Véase de la misma obra, la observación en torno a Atenea en tanto diosa masculinizada, *Ibidem.*, p. 163.

Naturaleza, la *Natura Naturans*. De ahí su correspondencia con Venus-Afrodita, diosa de la atracción y de la fecundidad, del amor y la belleza. Afrodita nace del mar (María, la Sombra, lo femenino lunar) como una perla -símbolo lunar- y es soberana de la belleza. En este sentido es también la Tierra, la Madre Tierra: Deméter-Ceres, diosa de la siega, benéfica fuerza que hace germinar la simiente en los surcos.⁸⁷

Sin embargo, al igual que La Papisa, el simbolismo oscilatorio de lo femenino es neutralizado por su consorte El Emperador, carta en la que los isomorfismos del cetro y el poder soberano se expresan con toda libertad.

* * *

III. El Emperador

En esta carta los símbolos del águila, como mensajera celeste,⁸⁸ del cetro, como encarnación sociológica de los procesos de elevación,⁸⁹ y la corona, como símbolo de la trascendencia y de la luz solar,⁹⁰ conforman un complejo simbólico coherente con la imagen de El Emperador [fig. 37]. Para Durand, la figura del soberano es isomorfa del simbolismo del cielo, de la montaña, del betilo, desde los cuales, contempla monárquicamente el mundo; a esta elevación monárquica se adjunta el simbolismo del Padre, protector y jurista. A este respecto, Durand afirma, tras los pasos de Dumezil, que es muy difícil separar el poder jurídico del soberano (Júpiter), del poder guerrero y militar (Júpiter *Stator*, “el que detiene”), y del poder espiritual del sacerdote (Júpiter *Arcannus*); sin embargo, esta distinción entre poderes es palpable en el simbolismo del tarot por las cartas de El Papa y El Carro, además de encontrar un derroche de especificaciones en las cartas de la corte a través de las figuras de los reyes y los caballeros. Podemos decir, que el tarot conforma una especialización simbólica del poder. Por otro lado, la intuición de los ocultistas no demoró en relacionar el simbolismo de esta carta con la influencia astral de Júpiter, que en el signatura astrológica se representa con el signo ♃, muy similar al número 4 arábigo, que corresponde con el valor numérico de la carta número IIII, y que, según algunas interpretaciones,

⁸⁷ E. Eskenazi, *Tarot. El arte de adivinar*, *Op. cit.*, p. 143-144.

⁸⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 137.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 156.

es representado por las piernas cruzadas de El Emperador del tarot marsellés, o en demás diseños, como en el ya mencionado tarot de Thot, [fig. 38].⁹¹

En relación a su significado adivinatorio Gwen Le Scouézec, siguiendo a Oswald Wirth, expone las características que le precisan:

Energía, poder, derecho, voluntad, fijeza, concentración, certeza absoluta por deducción matemática, constancia, firmeza, rigor, exactitud, equidad, positivismo. Espíritu dominante, influenciando a los demás sin dejarse influenciar, calculador que no se fia más que del razonamiento y de la observación positiva; carácter inquebrantable en sus resoluciones, testarudez, falta de idealidad y de intuición; generosidad sin amabilidad, protector poderoso o adversario temible; tirano, déspota que, de rechazo, sufre la influencia de los débiles; masculinidad brutal indirectamente sometida a la dulzura femenina.⁹²

Todas estas características se refuerzan en ese isomorfismo entre El Emperador y el águila, que, de acuerdo con Vitali: « Entre las prerrogativas de cada emperador que había sido ordenado por la voluntad de Dios, la relación positiva con los significados simbólicos del águila siempre fue puesto en primer plano: cuenta con la capacidad de ver más allá, un ser iluminado que es de alguna manera un clarividente, cualidades atribuidas, de hecho, a la rapaz».⁹³ Es interesante el isomorfismo que puede extraerse de esta cita de Vitali, en el que ascenso, mirada, poder, y clarividencia, se aglutinan. Simultáneamente, El Emperador sugiere, también, la estabilidad de la materia, de ahí que en algunos mazos modernos se le represente sentado sobre un trono de piedra, o sobre un cubo lítico, como sucede en el tarot de Oswald Wirth [fig. 39], sugiriendo así, que este personaje es la encarnación del poder terrenal y temporal.

* * *

V. El Papa

Se ha mencionado que el poder terrenal y temporal de El Emperador es concomitante con el poder espiritual de El Papa [fig. 40], y desde esta perspectiva, el simbolismo del cetro es isomorfo de la férula papal, -que potencializa la verticalización del mundo a partir de la

⁹¹ “El Emperador lleva el número IIII, asociado a la estabilidad como la figura del cuadrado, símbolo de la seguridad material. Las cuatro patas de la mesa, el altar de la iglesia, están relacionados con el 4. Un 4 no puede caer, salvo en caso de gran revolución. El 4 es también el Tetragrama, cuatro letras que componen el nombre divino para los hebreos: Yod, He, Vav, He. En el pecho del Emperador descubrimos una cruz de cuatro brazos. Con él, las leyes del universo están bien establecidas”. A. Jodorowsky, *La vía del tarot, Op. cit.*, p. 171.

⁹² Gwen Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, Martínez Roca, Barcelona, 1974, pp. 82-83.

⁹³ A. Vitali. Extraído del sitio web: *Le Tarot, Associazione Culturale*, (la traducción del italiano al español es nuestra): www.associazioneletarot.it -Revisado el 9 de febrero de 2014-.

distinción jerárquica en tres niveles: físico, intelectual y espiritual;⁹⁴ del mismo modo, la corona es pariente simbólico de la tiara, y tal como ocurría con la pareja III-III, el simbolismo de esta carta es más estable que la ambigüedad simbólica de su pareo femenino, La Papisa. El Papa es el Sumo Pontífice, máxima autoridad espiritual en la tierra, en tanto representa la palabra de Dios; en la carta se puede apreciar cómo El Papa bendice con la mano a los dos acólitos postrados ante él. Existe una relación de verticalidad entre El Papa y los acólitos, pues mientras los fieles elevan sus plegarias a Dios, El Papa hace descender sobre ellos, por medio de un gesto, la bendición y la dicha de Dios.⁹⁵ En relación con lo anterior, para Durand, el gesto de la bendición está en el nivel del “gesto talismán”, que opera a través de la apropiación de un poder benéfico por medio de un gesto corporal.⁹⁶ Este principio del imaginario, que funciona desde la supletoria mágica, es sobredeterminado por la palabra revelada que este personaje transmite al mundo, (y que La Papisa transmite por la letra), que a modo de “hipostasis simbólica de la omnipotencia”, tiene la capacidad, a partir del acto verbal, de purificar el alma de los fieles.⁹⁷ Es este poder del verbo el que acompaña a todo acto creador por la palabra, *Fiat Lux* que organiza el caos originario, y que hunde sus raíces en las mitologías más antiguas, en las que «la palabra preside la creación del universo».⁹⁸ Representante de la autoridad espiritual su palabra es ley, de ahí que el personaje sea sinónimo de inflexibilidad, rigurosidad y dogma.

Algunos de los significados adivinatorios que asigna Le Scouézec, y que dejan traslucir el simbolismo inherente a la carta, son: «conciencia, ley moral, inhibición, restricción [...] autoridad; certeza, seguridad, ausencia de duda, [...] director de conciencia, médico del alma; consejos morales; personaje sentencioso».⁹⁹ A estas nociones se complementa la descripción que hace Chevalier y Gheerbrant a propósito del simbolismo de esta carta:

Así, tras el Emperador que afirma simplemente su fuerza activa, el Sumo Sacerdote comunica su saber. Ya no necesita el libro que está abierto sobre las rodillas de la Gran Sacerdotisa; símbolo del que sabe, él transmite su conocimiento; quinto arcano del Tarot, lleva la cifra del hombre considerado como mediador entre Dios y el universo. Desde su posición superior, dice a los discípulos: «Id y enseñad a todas

⁹⁴ Véase J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 966.

⁹⁵ Anónimo, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones*, *Op. cit.*, p. 124.

⁹⁶ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 150.

⁹⁷ “Entre los bambaras, por ejemplo, los lemas tienen un poder efectivo, cuando son pronunciados por el jefe. Es el aire «saliendo de la boca [...] que se transforma en buen *nyama* [fuerza]» que penetra el cuerpo del dios «por las pupilas y las orejas». El lema y su pronunciación transforman el *tere* (fuerza ligada al cuerpo) en *nyama*. Con malas palabras, los hechiceros pueden provocar la muerte, mientras que las formulas buenas, correctamente pronunciadas, curan las enfermedades”. G. Durand, *Ibidem*, p. 162.

⁹⁸ G. Durand, *Ibid.*, p. 160.

⁹⁹ G. Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 89.

las naciones. El Sumo Sacerdote, el Papa o el Maestro de los Arcanos, se remplace a menudo, en el Tarot belga, por Baco. Representa la causa que conduce al hombre por el camino del progreso predestinado; el deber, la moralidad y la conciencia; el poder moral y la responsabilidad conferidos al hombre. Corresponde en astrología a la quinta casa horoscópica». ¹⁰⁰

Otro rasgo a considerar, son las dos columnas representadas detrás de El Papa, que ponen de relieve el papel mediador de dicho personaje en relación con lo que está más allá, *plus ultra*. Este papel de mediador, de antepuerta, umbral o peldaño en la escala mística, se refuerza en algunos mazos cuando se le representa portando unas llaves, como en El Hierofante del tarot Rider-Waite, que aparecen en la parte inferior, a la altura de sus pies [fig. 41]. De ahí que Paul Huson mencione: «Como los sumos sacerdotes romanos habían sido *pontifex maximus*, el gran puente o mediador entre hombres y dioses, así el Papa se convirtió en vicario de Cristo, que tenía en sus manos las “Llaves de San Pedro”, la capacidad de bendecir o maldecir, condenar o liberar a un hombre de sus pecados». ¹⁰¹

* * *

VI. Los Enamorados

La carta de Los Enamorados [fig. 42] inaugura el dinamismo antitético y diairético del segundo grupo de nuestra clasificación, pues pone de manifiesto el dinamismo arquetipal de la espada al proponer un régimen de la separación y el discernimiento a través de la escena que recrea. Sin embargo, antes de analizar este simbolismo es menester mencionar que el nombre de esta carta tiende a sugerir un contexto de unión sentimental, espiritual y carnal; contexto que es reforzado por las representaciones de los mazos Visconti [fig. 43], que conmemoran la unión marital a través del estrechamiento sagrado de manos, “*dextrarum iunctio*”. ¹⁰² No obstante, el tema matrimonial se pospone en el mazo marsellés, pues pareciera que la intención de este tarot es remarcar la idea de que a toda unión, le es necesaria una elección previa; de ahí que la mayoría de las interpretaciones del tarot de Marsella destaquen el tema de la encrucijada moral que plantea la

¹⁰⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Op. cit., p. 967.

¹⁰¹ P. Huson, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, Op. cit., p. 164.

¹⁰² De acuerdo con Stephen D. Ricks: “La representación de la *Dextrarum Iunctio* fue muy popular en el arte romano. En el mundo romano, la mano derecha era consagrada a FIDES, la deidad de la fidelidad. El apretón de la mano derecha era un gesto solemne de fidelidad mutua y lealtad a la conclusión de un acuerdo o contrato, la aceptación de un juramento de lealtad, o la recepción de misterios, cuyos iniciados conocían como *syndexioi*, (unidos por la mano derecha)”. www.elhijoahman.org Consultado el 10 de febrero de 2014.

escena de Los Enamorados. A este respecto, algunos autores, como Vitali, Van Rijnberk y Le Scouézec, relacionan la escena de la carta con el tema de “Hércules en la encrucijada, entre la virtud y el vicio”;¹⁰³ dicho tema moral otorga muchas pistas para desentrañar el fondo imaginario de la carta, pues el personaje central, un hombre con rasgos caucásicos,¹⁰⁴ que, pese a no portar ningún arma, pone a prueba su fuerza de voluntad y de elección, frente la encrucijada que se abre de manera seductora. El objeto de deseo es figurado aquí por la imagen femenina, que se bifurca, según la alegoría, en vicio y en virtud. En un artículo dedicado a esta carta Andrea Vitali compara el simbolismo del Tarot Marsella con un grabado de la escuela de Carracci [fig. 44], que representa a Hércules apoyado sobre su masa, mientras dos mujeres le insinúan dos caminos completamente opuestos: la mujer que representa el Vicio lo guía hacia abajo, «(indicando) con sus manos las máscaras y las tarjetas colocadas en una mesa baja (que se interpreta como "mezquindad"), mientras que en la distancia aparece una exuberante fuente»;¹⁰⁵ por otro lado, la mujer que representa la Virtud, situada a la izquierda del grabado, indica un camino cuesta arriba, difícil de recorrer. Como se puede apreciar, el tema alegórico muy difícilmente logra deslindarse de las estructuras del imaginario, pues el camino del Vicio tiende a los dinamismos catamorfos, que colindan con las exuberancias de la carne y el pecado, representados por la mujer desaliñada y la profusa naturaleza que se observa en el grabado, cuyo tema central es figurado por el agua, “la sustancia del tiempo”; mientras que la Virtud, dinamiza con el esquema de la ascensión espiritual del alma, mostrando un camino árido, como sinónimo de la castidad.

En esta misma línea temática, más adelante Vitali relaciona a las dos mujeres que aparecen en el tarot Marsella con el cuerpo y el alma; en relación con estas ideas, si observamos los gestos de las dos mujeres que aparecen en la carta, se puede notar como la mujer ubicada a la izquierda, dirige su mano hacia la zona baja del hombre, mientras que la mujer del lado derecho de la lámina, ubica su mano en el corazón del mozo. Estas dos morfologías de lo femenino pueden vincularse míticamente con la Afrodita Urania y Afrodita Pandemos, entre una femineidad pura y espiritual, ligada a la sabiduría y al amor divino, y otra femineidad oscura, ligada al placer y al deseo sexual. En todo caso, todas estas observaciones resaltan la estructura

¹⁰³ A. Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, *Op. cit.*, p. 30; G. Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 92; A. Vitali, *Le Tarot. Associazione Culturale*. <http://www.associazioneletarot.it>. Revisado el 10 de febrero de 2014.

¹⁰⁴ En relación a una simbólica racial del hombre blanco en contra de las tinieblas, véase G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁵ A. Vitali, *Le Tarot, Ibidem*.

antitética de la carta, sobredeterminada a la vez, por ese bello isomorfismo entre flecha-ala-luz que es la imagen de ese Eros solar que blande su arco desde lo alto de la carta.¹⁰⁶

Una lectura interesante es la de Valentin Tomberg, que pone en evidencia la esquizomorfia moral de las imágenes, a partir de una interpretación cristiana: «La elección con la que se enfrenta el joven del sexto arcano es de mayor alcance que la de escoger entre el vicio y la virtud. Aquí ha de decidirse entre las vías respectivas de la obediencia, la pobreza y la castidad, por una parte, y las del poder, la riqueza y la lujuria, por otra. La enseñanza práctica del arcano que representa al Enamorado se extiende a los tres votos y a las tres tentaciones correspondientes».¹⁰⁷

* * *

VII. El Carro

El tema del “héroe en la encrucijada” que la carta anterior destacaba, se refuerza ahora por el tema de “la carrera del héroe” representado por la carta de El Carro [fig. 45]. Para algunos intérpretes esta carta supone una superación de la incertidumbre que caracteriza a la carta de Los Enamorados, ya que el auriga, ataviado de acuerdo a la indumentaria real, ha tomado una decisión y ha emprendido el camino. Esta imagen, del hombre que emprende triunfalmente un viaje o que se dirige a la conquista de algún lugar lejano, sugirió a la imaginería ocultista la figura de Osiris;¹⁰⁸ por otro lado, según Le Scouézec se refiere a la leyenda de la proeza diairética de Alejandro Magno, cuando éste se propuso, durante su conquista en Oriente, hallar el lugar donde se une la tierra con el cielo:

Cuando Alejandro Magno, en su gira triunfal por Oriente, llegó al final de la Tierra, quiso estar seguro de si realmente el cielo y la Tierra se unían en aquel lugar. Con esta finalidad cogió, mediante unas redes, dos pájaros gigantes de aquellos parajes; los sometió bajo un yugo y los ató a un cesto. Alejandro subió en él, con una lanza en la mano, en cuyo extremo había puesto un pedazo de carne de caballo. La sostuvo ante la cabeza de los grifos, quienes atraídos por aquel cebo, extendieron las alas y volaron hacia el cielo. A medio camino apareció ante ellos un hombre pájaro, que con terribles amenazas le conjuró a que renunciará a su proyecto. Alejandro, a regañadientes bajó la lanza: los grifos cambiaron su recorrido y volvieron planeando hacia la Tierra.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Para ver el simbolismo de la flecha fulgurante, véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁷ Anónimo, *Los arcanos mayores. Meditaciones*, *Op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁸ Véase, H. Farley, *A cultural history of tarot*, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁹ Véase, G. Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, pp. 98-99.

Viaje triunfal a Oriente, manejo de la lanza, sometimiento de la voracidad animal, ascensión a los cielos por el poder del ala, hombre pájaro, realmente es increíble el isomorfismo esquizomorfo que trae a cuenta Le Scouézec. En relación con el simbolismo teriomorfo de la carta, figurado a partir de los caballos que tiran del coche, ya Durand señala en su estudio, cómo el héroe tiene la capacidad de exorcizar el sentido primario y funesto del simbolismo hipomorfo, que lo vincula con el tiempo fugaz y violento;¹¹⁰ el héroe ha domado a los caballos, y su ideal no es ya recorrer los caminos de la tierra, sino levantar el vuelo, justo como los caballos alados del mazo Visconti-Sforza [fig. 46], y acompañar a los astros en su carrera, de ahí que figure en la parte alta del carro un manto estrellado; así, el recorrido de El Carro es la carrera de este hijo del Sol que es el cochero, encarnación de Apolo.¹¹¹ Con respecto al simbolismo del cochero, tan cercano ya a los símbolos cíclicos, en tanto itinerario, Durand menciona:

Los conductores de carros son los mensajeros, los embajadores simbólicos del mundo del más allá; “un viaje en carro simboliza la duración de una existencia humana, de una planetaria o de un universo”. Esos carros llameantes [...] son el emblema de la materia irradiada por el espíritu. Por eso, esa parte de luz siempre hace perder un poco la valoración tenebrosa al animal que tira del vehículo o simplemente vehiculiza al jinete.¹¹²

En relación con lo anterior no deja de ser interesante que esta carta se relacione isomórficamente con la alegoría platónica del alma y el carro alado tirado por los caballos, en el que la figura del auriga aparece como la parte tutelar, que dirige el viaje hacia el mundo trascendente de las ideas.

* * *

VIII. La Justicia

La carta de La Justicia [fig. 47] señala una de las varias hipóstasis de la femineidad uraniana que representa el tarot; así, a la femineidad pura que representa La Papisa, y a la femineidad intelectual figurada por La Emperatriz, le sobreviene, ahora, la femineidad de la medida y la

¹¹⁰ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 82.

¹¹¹ Pese al evidente simbolismo diurno, hay que mencionar que la imagen del carro y su trayectoria, trasladan el simbolismo hacia las imágenes del ciclo. Véase, G. Durand, *Ibid.*, p. 336.

¹¹² G. Durand, *Ibidem*.

medida. La representación de esta carta es acorde con el emblema clásico de la justicia, a excepción de no estar vendada de los ojos:

La espada y la balanza son los atributos tradicionales de la Justicia: la balanza, semejante a aquella en la que la pluma de Maat bastaba para equilibrar los platillos frente al tribunal de Osiris, está aquí perfectamente inmóvil. La espada, recta y despiadada, como el fiel de la balanza, servirá para castigar a los pecadores. Recordaremos a este respecto que la espada y la balanza son también «los símbolos de las dos maneras en que, según Aristóteles, se puede considerar la justicia. La espada representa su potencia distributiva (*Justitia suum cuique tribuit*); la balanza, su misión equilibradora (social).¹¹³

La estructura diairética y geométrica interactúan en esta imagen simbólica del corte por la espada y la distinción equilibrada por la balanza, e incluso se puede entrever la estructura polémica, pues, de acuerdo con Durand: «la espada guerrera es también espada de justicia. El poder judicial no es más que una agresividad ejecutiva codificada y dominada».¹¹⁴ En este isomorfismo también resalta el simbolismo de la mirada, que converge con esa estela de luz, que a modo de aureola, remata sobre la corona de La Justicia.¹¹⁵ Para Durand, el isomorfismo entre aureola-luz-mirada hace hincapié en las imágenes de la mirada tutelar de la autoridad, del superyó freudiano y de la rectitud moral; de ahí que el autor cite el siguiente verso de Paul Valery, que encuadra perfectamente con el simbolismo de la carta: «Admirable justicia de la luz con armas despiadadas».¹¹⁶ Por otro lado, es de resaltar que a este isomorfismo se le vincule, en algunos mazos, con una Justicia alada, como ocurre con el tarot italiano Piamonte [fig. 48].

* * *

VIII. El Ermitaño

La inclusión de la imagen de El Ermitaño [fig. 49] dentro del grupo de la espada parece contradecir la intención dinámica de este conjunto, debido a la aparente ausencia de una simbólica diurna, además de personificar a un hombre senil de carácter flemático, que, sin duda, choca con las intenciones antitéticas del príncipe que conduce victoriosamente El Carro. Este personaje, que cruza por el ocaso de la vida humana, parece remitir a un simbolismo nocturno, y en algunos mazos, es tal la fuerza de este régimen que la lámpara que lleva en la mano, único

¹¹³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 618.

¹¹⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 145.

¹¹⁵ Véase, G. Durand, *Ibid.*, p. 156, ss.

¹¹⁶ G. Durand, *Ibid.*, p. 159.

resabio de un simbolismo diurno, es trocada por un reloj de arena, como es el caso del tarot Visconti-Sforza [fig. 50]. No obstante, la precariedad de una simbólica completamente diurna en el tarot Marsella, no exime de la intervención de una estructura diairética en el *ethos* de este personaje, ya que El Ermitaño puede ser considerado como el cortador de lazos ejemplar, en tanto que su vida, resultado de un destierro voluntario, se define por la ausencia de vínculos con la vida social. Su régimen de vida es el desapego, la observación de sí, la castidad y la búsqueda de Dios. En relación con esta idea, paradójicamente, existe una ambigüedad en la actitud de este personaje, pues la intención de cortar los lazos que lo unen a lo mundano, no tiene otra finalidad sino la de encontrar, en la intimidad de la soledad, el Vínculo verdadero que lo religue con lo divino.¹¹⁷

Por otro lado, a propósito de esa pequeña luminaria que porta, destaca aquella interesante relación entre esta carta y la famosa anécdota de Diógenes el cínico, que buscaba, con lámpara en mano y a plena luz del día, en medio de plazas atiborradas de gente, a un sólo hombre honesto.¹¹⁸ Desde nuestro punto de vista, el tema de este redoblamiento espectacular, invierte el sentido diurno de la luz, al reducir su valor esplendoroso, y dar pie, a un imaginario de la soledad y la quietud, muy cercano al de la luz cálida que ilumina en la oscuridad, que más que alumbrar sobre las superficies, penetra en la interioridad del alma humana; en relación con este movimiento introspectivo, tal vez este sea el sentido del diseño Rider-Waite [fig. 51], en el que la lámpara se convierte en estrella de la noche. Podríamos decir que el personaje de El Ermitaño anuncia la llegada de un régimen distinto; su presencia, si bien remite, a la imagen de la santidad, ésta ya no se asume como presencia que se afirma y se define en la extroversión: la santidad de este personaje se juega en el aislamiento, pero este aislamiento sólo vale por esa intimidad que propicia la unión con Dios.

Este personaje vuelve a delatar esa ambigüedad de algunos personajes diurnos, que, como la Papisa y la Emperatriz, muy fácilmente soslayan su investidura real y eclesiástica, para entregarse al arquetipo nocturno de lo femenino. En el caso de El Ermitaño hemos visto que el ascetismo del personaje muy pronto se transmuta en misticismo. De acuerdo con esta idea, la siguiente cita, extraída del texto de Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, resulta esclarecedora:

¹¹⁷ Es este sentido de ambivalencia el que menciona Durand, apoyándose en Eliade, a propósito de la etimología de la palabra Yoga: “Si etimológicamente, en efecto, Yug significa «ligar», resulta evidente, sin embargo, que el lazo en que debe desembocar esta acción presupone como condición previa la ruptura de los lazos que unen el espíritu con el mundo”. M. Eliade, *Le Yoga (immortalité et liberté)*; citado por Durand, *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁸ Véase, G. Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 108.

En la terminología junguiana el Ermitaño representa el arquetipo del Viejo Sabio. Al igual que Lao-Tzu, cuyo nombre significa «anciano», el fraile aquí representado encarna una sabiduría que no se halla en los libros. Su don es elemental y no tiene edad, como el fuego de su lámpara. Es hombre de pocas palabras, vive en el silencio de su soledad, el silencio anterior a la creación sólo del cual puede tomar forma un nuevo mundo. No nos trae sermones, se ofrece a sí mismo. Por su simple presencia ilumina la búsqueda temerosa del alma humana y calienta los corazones vacíos de esperanza y de sentido.¹¹⁹

Ante la carta de El Ermitaño, podemos decir que este personaje anuncia la inexorable llegada del régimen nocturno, en el que la fase ascendente y diátrica del cetro y la espada, ya no puede sostenerse en esa postura apotropaica sobre el tiempo y la muerte, que, como veremos, encarna el arcano X La Rueda de la Fortuna; es más, podemos decir que el mensaje del viejo eremita es el de *memento mori*.

* * *

X. La Rueda de la Fortuna

Los motivos que animan el simbolismo de esta carta están muy lejos del simbolismo diurno del basto y la espada. Al contrario, el imaginario que conduce esta imagen condensa la negatividad que el imaginario diurno se esfuerza por suprimir. La Rueda de la Fortuna [fig. 52] es una de las morfologías del tiempo nefasto que el tarot pone de manifiesto. Aquí el simbolismo de la rueda, pese a adjuntarse con los símbolos del ciclo por el círculo, imagen geométrica del dominio del tiempo, es negativo, pues revela un movimiento indiferente a la voluntad humana, que la arrastra y la somete, según un capricho que el hombre no logra concebir. De acuerdo con Vitali, La Rueda de la Fortuna: «enseña que cada suceso es efímero y que los mismos poderosos están destinados a devenir polvo».¹²⁰ La rueda, en esta carta, evoca la fatalidad, la inestabilidad y la inconstancia a la que está sometida la voluntad humana, sea ésta incluso la de un Rey, tal y como lo ilustra un manuscrito medieval del siglo XII, conocido como el *Hortus Deliciarum* [fig. 53], en el que se representan cuatro reyes que ocupan distintos lugares alrededor de una Rueda de la Fortuna: «El rey de la izquierda, que sube, dice: *Spes, regnabo* (Esperanza reinaré); el de arriba: *Gaudium, regno* (Gozo, reino); el de la derecha, con la cabeza baja: *Timor, regnavi* (Temor, he

¹¹⁹ Sallie Nichols, *Jung y el tarot. Un viaje arquetípico*, Op. cit., p. 233.

¹²⁰ A. Vitali, *El tarot. Arte y magia*. Traducido al español por Enrique Esquenazi, para el sitio web del Centro Esquenazi: <http://eskenazi.net16.net/vitali.html> Revisado el 11 de febrero de 2014.

reinado); el que ha caído de la rueda: *Dolor, sum sine regno* (Dolor estoy sin reino)». ¹²¹ Este paralelo iconográfico entre la carta presente y la representación del *Hortus Deliciarum* deja entrever esa confrontación entre un simbolismo diurno, dubitativo, y un simbolismo del tiempo nefasto, que arrastra con la existencia del hombre.

No conforme, esta rueda de la fatalidad, representada en el tarot Marsella, que se yergue inestable sobre las aguas, se le adjunta ese ser teratológico y femenino que dirige el movimiento de la rueda: esfinge coronada, tetramorfos indefinido y caótico, ¹²² en el que aún no se han distinguido las fases del proceso cuaternario del tarot, tal y como aparecen en la carta XXI, El Mundo; este “maravilloso teratológico” que es la esfinge, se erige como arquetipo del miedo, soberano de la calamidad, en el que convergen los símbolos del animal y de la noche; es el monstruo que resguarda y revela el peligroso enigma del tiempo. Por su parte, los dos seres terioantrópicos que ascienden y descienden por la rueda, persisten en ese isomorfismo que establece el esquema de lo animado, que isomorfa al devenir con el simbolismo de la bestia. En relación con esta idea, de acuerdo con la lectura de Michael Hurst, que pone de relieve la tradición estoica que subyace al tarot, es interesante la siguiente cita:

[...] todo lo que se aleja del bien cesa también de existir, por donde los hombres malos dejan de ser lo que eran. La forma de sus cuerpos humanos aún demuestra que han sido hombres; por donde deben haber perdido su naturaleza humana cuando se volvieron al mal. Pero así como el bien sólo puede conducir a los hombres más allá de su humanidad, así el mal necesariamente arrastrará hacia abajo del honorable estado de la humanidad a aquellos a quienes despoja de su primera posición. El resultado es que no puedes considerarle un hombre a quien ha sido, por decirlo de algún modo, transformado por sus vicios [...] Así entonces un hombre que pierde su bondad cesa de ser un hombre, y puesto que no puede transformar su condición por la de un dios, se transforma en una bestia. ¹²³

La carta de La Rueda de la Fortuna es la del triunfo del tiempo nefasto sobre la voluntad del hombre; es la representación dramática de una fase de penumbra y de pérdida, en la que el rey es destronado, el devoto comete pecado, el virtuoso es subyugado por el vicio, el valiente príncipe es derrotado por el enemigo, el justo es engañado, y el viejo se enfrenta a la última prueba: la muerte.

¹²¹ Véase, Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 114.

¹²² Para el tema de la esfinge véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, pp. 75, 91, 102, 109. También véase el interesante análisis de J. Chevalier y A. Gheerbrant, en *Diccionario de símbolos*, *Op. cit.*, p. 470. Para una referencia alterna al simbolismo nefasto de este monstruo, véase la obra de Anónimo, para quien la esfinge representa la instintividad divina, el reino de Dios en el inconsciente, Anónimo, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones*, *Op. cit.*, p. 301.

¹²³ Véase, Michael Hurst, *La secuencia central de triunfos del Tarot*. Traducido por Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/hurst1.htm> Revisado el 11 de febrero de 2014.

* * *

Hasta ahora hemos podido comprobar cómo la primera década de los arcanos mayores se integra de acuerdo a las motivaciones arquetípicas del cetro y la espada. Las cartas que componen dicha convergencia se caracterizan, en términos generales, por un movimiento proyectado al exterior, que se afirma en la confrontación frente a las contingencias y las fluctuaciones del tiempo nefasto, representado, en esta serie, por la carta de La Rueda de la Fortuna. El cetro y la espada conforman un espacio en el que la altura y la luz abarcan el dominio de una constelación simbólica que reúne diversos objetos, situaciones, conductas y ademanes: inteligencia, control manual, perspectiva, la corona, la tiara, el ala, el color dorado, la luz, la mirada, la férula, lo alto, el discernimiento, la conquista, la bendición, la letra, la flecha, el bastón, la justicia, etc., todas estas especificaciones simbólicas constituyen el régimen diurno en el tarot. A propósito de esta convergencia hemos mencionado cómo para el ocultista Oswald Wirth la primera serie del tarot, (en la que incluye al arcano XI), tiende a ser activa al relacionarse con la vía seca de la alquimia: solar, masculina, racional y extrovertida. Por su parte, de acuerdo con la disposición de Alejandro Jodorowsky,¹²⁴ esta decena se rige por un movimiento de elevación o acción “hacia arriba”, razón por la cual, decide integrarla en la parte superior de su organización simbólica: «La primera serie de los arcanos mayores (del I al X) representa a personajes humanos o animales en situaciones reconocibles. La parte alta de la carta coincide en la mayoría de los casos con la cabeza del o de los personajes, salvo en el caso del Arcano VI (El Enamorado), donde el cielo ampara a un sol y un cupido. Podríamos definir a esta serie como clara, pues representa imágenes con una connotación histórica y social».¹²⁵

En el siguiente apartado analizaremos cómo a este movimiento de ascensión por el cetro y la espada, el tarot antepone, por mediación de la copa, un movimiento de profundización y de búsqueda en la interioridad del espacio; es justo aquí, cuando mejor se presiente esa estructura narrativa del tarot, dilemática y diseminatoria,¹²⁶ que pone en juego la tensión antagonista entre los distintos trayectos del imaginario, dramatizando los valores de las cartas en un discurso coherente y conciliador.

¹²⁴ A. Jodorowsky, *La vía del tarot*, *Op. cit.*, pp. 107, ss.

¹²⁵ A. Jodorowsky, *Ibid.*, p. 53.

¹²⁶ Véase Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, *Op. cit.*, pp. 36-37.

2.2. “La copa” o los símbolos de la profundidad

El simbolismo que ahora nos ocupa responde a los dinamismos nocturnos que inaugura el arquetipo de la copa; este conjunto, que encuentra sus motivaciones fisiológicas en el gesto de la nutrición, es integrado por los arcanos, XI. La Fuerza, XII. El Colgado, XIII. “La muerte”, XIII. La Templanza, y XV. El Diablo, que evocan los temas del descenso y la intimidad, de la interiorización y el reposo, del deseo y la materialidad del mundo, de la necrofilia y el *amor fati*. Estas cartas desatan en su plenitud esa función eufémica del imaginario, que en el caso de la copa: «el antídoto del tiempo no será ya buscado en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia»¹²⁷

* * *

XI. La Fuerza

Si se observa con detenimiento la carta de La Fuerza [fig. 54] se notará una modificación en relación con la composición de la imagen, en la que el argumento principal desciende de la cabeza a la parte media-baja de la lámina, en aquel punto donde coinciden el vientre del personaje y el hocico del león; esta modificación sugiere un cambio de régimen, que se instala ahora en la interioridad digestiva, distinta al de la verticalidad postural. El simbolismo de esta carta se ubica en los umbrales del heroísmo diáirético debido a la ambigüedad que asume el personaje frente al león que sujeta por las fauces. En relación con este personaje, no existe un convenio en saber si se trata de una mujer o un hombre, sin embargo, es frecuente que, cuando se le relaciona con lo masculino, los intérpretes traigan a colación los capítulos mitológicos de Hércules y el león de Nemea, o de Sansón. Por otro lado, cuando se le identifica como mujer, se empareja con el simbolismo de la cazadora lunar Cirene,¹²⁸ que en una ocasión enfrentó a un león con sus propias manos. La ambivalencia de este simbolismo no pasó inadvertido en los diseños de tarot, y en el tarot Visconti-Sforza [fig. 55], se puede apreciar una recuperación de la hazaña hercúlea del león de Nemea, en el que se representa a un joven vigoroso a punto de golpear con un mazo a un minimizado león. Al contrario, el tarot Marsella no insiste en este canon diurno de

¹²⁷ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 199.

¹²⁸ Cfr. G. Le Scouézec, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 118.

la violencia técnica de la maza contra la bestia, y se inclina más por el enfrentamiento cuerpo a cuerpo del tipo mitológico de Sansón y Cirene. Esta violencia infrahumana, no técnica, se redobla, en una especie de parentesco con la bestialidad, y desemboca, no ya en la aniquilación, sino en la domesticación del animal. La antítesis polémica se invierte en ligadura que domestica al león. Es este el sentido que se puede encontrar en múltiples interpretaciones, que más que insistir en el sentido propio y literal de la imagen “hombre ≠ animal”, profundizan en el sentido figurado de la imagen, en ese encuentro fantástico que confunde lo humano con lo animal. Esta idea es la que resalta Anónimo en la interpretación que ofrece de esta carta, motivada más por la concordancia entre la animalidad santa del personaje y la animalidad bestial del león,¹²⁹ que por la polémica entre el héroe y el animal salvaje. En este caso de coalescencia entre lo humano y el animal, es cuando toma mayor preponderancia la imagen de la mujer, que de acuerdo con S. Nichols: «debemos contemplar a esta mujer como el *anima*, un personaje arquetípico, que simboliza el subconsciente del héroe, su parte femenina [...] Será ella la que actúe como mediadora entre el ego del héroe y los más primitivos poderes de su psique».¹³⁰

Estas referencias nos permiten entrever que la fuerza de esta mujer no radica en una lucha “cuerpo a cuerpo”, sino en un convenio mágico con la animalidad del león, tal y como se aprecia en la representación del tarot Rider-Waite, en la que una doncella posa sus manos sobre las fauces de un león apacible [fig. 56], o en el tarot Cary-Yale, en el que la mujer se monta plácidamente sobre la bestia [fig. 57]; y ni siquiera la interpretación diurna de Paul Huson pudo escapar del dinamismo imaginario de esta carta, cuando, después de mencionar algunos personajes heroicos como Hércules, Sansón, y ese héroe tardío de la Comedia del arte que es Polichinela,¹³¹ termina por referirse a un régimen nocturno de la hechicería y el totemismo tradicional, en el que brujas, gitanos y chamanes, poseen los secretos mágicos para encantar y domesticar la animalidad feroz. De acuerdo con Durand, esta inversión antifrástica de los valores, en el que el simbolismo del héroe, se contamina del simbolismo del enemigo, es una de las

¹²⁹ “La Fuerza es el arcano de la integridad natural del ser, del poder sin esfuerzo. La Fuerza, en efecto, doma al león no mediante una fuerza similar a la del animal, sino por otra perteneciente a un orden de plano superior. [...] El león no sufre coacción alguna –ni física ni hipnótica–, no obedece a nadie, fuera de su propia naturaleza; es ésta la que actúa en él. El león se doblega ante el león, la animalidad bestial obedece a la bestialidad santa. [...] La fuerza evocada por la lámina es la de la religión natural, la de la naturaleza no caída”. Anónimo, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones*, *Op. cit.*, p. 307.

¹³⁰ S. Nichols, *Jung y el tarot*, *Op. cit.*, p. 284.

¹³¹ P. Huson. *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, *Op. cit.*, p. 190. Véase también el comentario de Durand a propósito del “León devorador” en tanto numen del tiempo, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, pp. 91-92.

operaciones básicas del imaginario nocturno de la confusión.¹³² En relación con esta idea de la anti-heroicidad, es interesante la observación de Jean Pierre Bayard, a propósito del simbolismo de esta carta:

Su gesto no deja trascender ni el más mínimo desorden: distendidas las facciones, mira al horizonte, como si pensara en otra cosa. Su cuidada presentación da pruebas de que el acto que ejecuta no es violento: separa las mandíbulas de la fiera como si se tratase de un juego. [...] El animal se apoya con firmeza, al tiempo que exhibe sus colmillos, hechos para devorar. Las manos de la muchacha parecen suaves: es evidente que el personaje dosifica su fuerza en el intento de imponerse a la del animal e incluso parece que no da importancia a su acto. El león siente la fuerza que lo domina y se somete a la soltura del gesto.¹³³

Esta carta indica cómo por un movimiento de interioridad la ferocidad de las fauces es invertida; el dinamismo de La Fuerza radica en la no oposición a la agresividad teriomorfa del león, faceta agresiva del tiempo devorador. Así, la fuerza de este personaje reside en la imperturbabilidad, resultado de la aleación con lo temporal teriomorfo.

* * *

XII. El Colgado

El simbolismo de la carta de El Colgado [fig. 58] indica una inversión total de los valores ascendentes y diairéticos que imperaban en los isomorfismos de la espada y el cetro. La postura, el control manual y la visión, son invalidadas por la penosa posición en la que se encuentra el personaje de esta carta: la mirada invertida, las manos detrás de la espalda, (posiblemente amarradas), y colgar de un solo pie. Esta incómoda posición da cabida a pensar en el suplicio infringido a este personaje, y al respecto Gwen Le Scouézec menciona algunos ejemplos en torno a esta práctica de martirio, común durante la Antigüedad y la Edad Media; en relación con este sentido punitivo en el tarot de Carlos VI [fig. 59] el personaje de esta carta lleva en las manos sacos de dinero, detalle por el que se le ha relacionado con el suplicio de Judas, o con el castigo que se infringía a los ladrones y a los traidores, por lo que es común encontrar en algunos mazos

¹³² Cfr. Véase el ejemplo que cita Durand a propósito de Indra, el dios heroico manipulador de la espada, que se apropia del poder de ligar y “vuelve contra el demonio sus propias astucias”, *op. cit.*, p. 172. Véase también la interesante interpretación que hace del dios cinocéfalos San Cristóbal, *Ibidem*, p. 211.

¹³³ J.P. Bayard, *Pequeña enciclopedia de tarot*, *Op. cit.*, 178.

italianos el nombre de “Il traditore”.¹³⁴ La vergüenza a la que es sometido este personaje se contrapone con el heroísmo orgulloso de los primeros arcanos: el simbolismo catamorfo de la carta impera sobre la ascensión y la verticalidad.¹³⁵ Es este el sentido que menciona Vitali, que, apoyándose en G. de Champeaux, menciona: «El pecado del hombre se representa iconográficamente en la imagen de una caída. Primero Lucifer, seguido por su hueste. "El hombre boca abajo, esto es el hombre que ha perdido su posición erecta, ha perdido todo lo que simboliza un impulso ascensional, un impulso hacia el cielo, hacia lo espiritual, ya no eleva el *axis mundi* hacia el polo celeste y hacia Dios; al contrario, se sumerge en el mundo animal y en el oscuro mundo de la aniquilación"». ¹³⁶ Sin embargo, nosotros creemos que esta catamorfia no es absoluta, pues a final de cuentas, El Colgado no cae estrepitosamente, sino que, permanece, serenamente, en su incómoda posición, en la que la caída al abismo ha sido transmutada por el reposo estático en la cavidad telúrica.

De acuerdo a nuestro criterio, el simbolismo de la carta va más allá del suplicio catamorfo, y converge más con el imaginario del descenso; imaginario que, es importante mencionarlo, no exime del vértigo que acompaña a todo declive, «pues en todo momento, el descenso corre el riesgo de confundirse y transformarse en caída». ¹³⁷ Desde esta perspectiva, El Colgado se ubica en el territorio del imaginario involutivo de “desaprender el miedo”, que transmuta los valores negativos de la caída en símbolos apropiados para comulgar con las imágenes del tiempo, y contrarrestar así el antagonismo heroico “de la claridad y la distinción” de la primera fase.¹³⁸ A este respecto, es interesante que Michael Hurst elogie la interpretación danteana de H. Banzhaf en relación a la simbólica involutiva que inaugura esta carta: «Hajo Banzhaf entrevió una comparación más sistemática entre los dos temas, *entre la Divina Comedia y el tarot*, que reflejaba significativamente el diseño efectivo de ambas obras. Compara la

¹³⁴ S. Nichols, Jung y el tarot. *Op. cit.*, p. 303. Véase también el minucioso estudio de Vitali, centrado, sobre todo a las representaciones iconográficas de este suplicio durante la Edad Media. A. Vitali, *Carta XII: El Colgado. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. Traducido por Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi. consultado el 14 de febrero de 2014.

¹³⁵ Para la relación entre la cuerda y la muerte, véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 112.

¹³⁶ Citado por A. Vitali, *Carta XII: El Colgado. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*, *Op. cit.*

¹³⁷ G. Durand, *Ibid.*, p. 208.

¹³⁸ Véase la eficacia de este equilibrio simbólico en su aplicación al tratamiento de la esquizofrenia en M. A. Séchehay; así como la menesterosa intrusión de un simbolismo nocturno en la práctica ascensional del sueño diurno, según R. Desoille. Ambos casos son mencionados por G. Durand, *Ibid.*, pp. 199, ss.

segunda mitad del ciclo de los triunfos (desde El Colgado y la Muerte en adelante) con el viaje de Dante a través de Infierno, Purgatorio y Cielo». ¹³⁹

A este respecto, hemos visto que para el imaginario todo descenso simbólico implica la inversión de los valores y la rehabilitación de las imágenes de la noche, la muerte y el tiempo. ¹⁴⁰ Es sobre esta misma base nocturna que la autora junguiana Sallie Nichols aborda el simbolismo de esta carta, refiriendo las prácticas iniciáticas de aislamiento y sufrimiento sacrificial como prueba ritual. ¹⁴¹ El Colgado evoca la visión del mundo interno, en ese nivel donde la profundidad psíquica, el sueño y el inframundo, coinciden, ¹⁴² padeciendo, por voluntad propia, las circunstancias de la vida externa, en busca de la comprensión de esa *cara del tiempo* que es el Destino: «Al igual que aquellos animales cautivos de la rueda de la Fortuna, el Colgado es una víctima del Destino que está a merced de los dioses. Está tan desamparado como los animales, pero con una diferencia: tiene la oportunidad de aceptar su destino de manera consciente e indagar su significado, mientras que los animales, como mucho, pueden soportar su suerte». ¹⁴³ En las representaciones de El Colgado en el tarot de Thot Aleister Crowley [fig. 60], y del mazo Rider-Waite [fig. 61], se puede apreciar el sentido de dicha inversión, pues el primero representa cómo por el descenso se hace posible entrar en contacto con las fuerza telúricas, representadas aquí por una serpiente, mientras que en el segundo, es por el descenso nocturno como El Colgado encuentra la iluminación.

Hemos comprobado hasta ahora aquellos isomorfismos de la confusión animal con la carta de La Fuerza, muy cercana a esa estructura de la viscosidad nocturna, y con respecto a El Colgado, acabamos de comprobar cómo el simbolismo de la inversión de la carta pone de manifiesto una estructura de la perseveración y el redoblamiento: caída-descenso, abismo-cavidad, sometimiento-apaciguamiento. A continuación analizaremos cómo el imaginario nocturno del tarot se esfuerza por converger con la imagen de la muerte.

* * *

¹³⁹ M. Hurst, *La secuencia central de los triunfos del tarot*, *Op. cit.* <http://eskenazi.net16.net/hurst1.html> -Revisado el 28 de febrero de 2014-.

¹⁴⁰ Véase G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, pp. 224, ss.

¹⁴¹ S. Nichols, *Jung y el tarot*, *Op. cit.*, p. 304. Véase también las observaciones de Paul Huson en torno a ciertas prácticas rituales de privación de estímulos sensoriales con el fin de adquirir visiones, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, *Op. cit.*, p. 212.

¹⁴² Véase, James Hillman, *El sueño y el inframundo*, Paidós, Barcelona, 2004.

¹⁴³ S. Nichols, *Jung y el tarot*, *Op. cit.*, p. 307.

XIII. “La Muerte”

El arcano XIII, o arcano sin nombre, o arcano de “La Muerte” [fig. 62] deja en claro el isomorfismo nocturno que domina este grupo, representado arquetípicamente, por la copa del tarot. Esta carta parece llegar al fondo del descenso, anunciado, en primera instancia, por la boca del león y el abismo-cavidad sobre el cual pende el personaje de la carta anterior, simplemente, ¡el isomorfismo nocturno de este grupo no puede ser más contundente! La imagen de un personaje semi-descarnado, que a su paso, va mutilando con su guadaña cuerpos humanos, tendidos sobre un suelo oscuro en el que se confunden manos, pies, cabezas y huesos, tiñe de angustia y sadismo el sentido de esta carta.¹⁴⁴ El isomorfismo que existe entre lo descarnado-mutilador y la negritud-caótica, recarga el dinamismo de las imágenes hacia los esquemas de lo animado y la nictomorfia, representados aquí, por la acción de este vicario de Cronos, -que lleva por cifra ese número tan funesto que es el 13-,¹⁴⁵ y que avanza cortando las cabezas del rey y la reina. A este respecto, cabe mencionar que este simbolismo del tiempo mutilador, se refuerza en diseños que incluyen un teriomorfismo de tipo hipomorfo: como es el caso del tarot renacentista Cary-Yale [fig. 63], o el más contemporáneo Rider-Waite [fig. 64], en los cuales se representa a la muerte cabalgando. Bajo estas condiciones, la carta de “La Muerte” parece insinuar el triunfo definitivo de las caras del tiempo, un triunfo ante el cual, las pretensiones diurnas de los símbolos de la luz, el ascenso y la distinción, quedan anuladas; sin embargo, no podemos generalizar este sentido sin antes haber tomado en cuenta los demás elementos que ocupan un espacio específico dentro de la carta, como la abundante vegetación que crece del suelo negro, o la paradójica vitalidad, revelada por la espina dorsal de ese ser semi-descarnado. De acuerdo con Jodorowsky: «este esqueleto es de color carne, el color de la vida orgánica por excelencia. Se trata del esqueleto que llevamos, el hueso, la esencia viva y la estructura de todo movimiento, y no el esqueleto que dejamos detrás de nosotros al irnos de esta vida».¹⁴⁶ Estos elementos sugieren un tema alterno al de la absoluta aniquilación mortal, al insinuar el hecho de que la acción nefasta de la muerte nunca es definitiva.

¹⁴⁴ En relación con el tema de la nictomorfia caótica del color negro, la angustia y la agresividad, véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, pp. 74, ss.

¹⁴⁵ En relación a las implicaciones numerológicas y simbólicas del número 13, véase, J.P. Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot*, *Op. cit.*, pp. 195, ss.

¹⁴⁶ Véase, A. Jodorowsky, *La vía del tarot*, *Op. cit.*, p. 226. Véase también, Kris Hadar, *Mi primer libro de tarot. Método Práctico del arte adivinatorio*, *Op. cit.*, p. 163.

En las mitologías antiguas, la mutilación, el martirio y el sacrificio (Osiris, Dionisos, Orfeo, Jesús, etc.), son partes constitutivas de una fase previa al renacimiento triunfal sobre la muerte. Para el pensamiento tradicional si bien la muerte implica aniquilación, también implica pasaje de un estado a otro, transformación: «El mundo de los muertos de alguna manera es la contrapartida del mundo de los vivos [...] el valor de las cosas está invertido: lo que era viejo estropeado, pobre, muerto, sobre la tierra, allí se vuelve nuevo, sólido, rico, vivo.»¹⁴⁷ Sin embargo, antes de vincularse con una simbólica de la regeneración, esta carta indica una transformación radical del simbolismo diurno: la descomposición y la integración del cuerpo a la tierra. De ahí que Hajo Banzhaf mencione: «La Muerte simboliza la partida, y el final de algo. Y solamente cuando este final se haya cumplido, cuando lo viejo se haya desvanecido totalmente, estarán dadas las condiciones de su transformación».¹⁴⁸ De esta manera, la inhumación de los cuerpos mutilados de los reyes que aparecen en el parte inferior de la carta indica un proceso necesario de putrefacción e integración con lo ctónico. Ante esto podemos decir, que, a la violencia del acto mutilador de la muerte, le sigue una tranquilidad de ultratumba: *Requiescat in pace*.

* * *

XIII. La Templanza

El ángel que aparece en la carta de La Templanza [fig. 65] podría sustraernos a los dinamismos del ala y la ascensión trascendente, sin embargo, el tema del angelismo no emerge como un rasgo imperante; al contrario, el tema de la carta se centra en la combinación líquida que opera dicho personaje.¹⁴⁹ Los símbolos del contenedor, por mediación de la ánfora, y del contenido, por mediación del líquido, sobredeterminan, y redoblan, este imaginario nocturno de la intimidad y la sustancia, anunciado por el arquetipo de la copa. En términos del imaginario que estructura el simbolismo de la carta, resalta la acción de verter y de combinar el contenido de las ánforas, pues independientemente de que las ánforas mismas nos remitan al arquetipo de la copa, hay que

¹⁴⁷ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 226.

¹⁴⁸ H. Banzhaf, *El tarot y el viaje del héroe. El tarot como camino iniciático*, Edaf, Madrid, 2001, p. 137.

¹⁴⁹ Para Gwen Le Scouézec, esta carta retoma la escena en la que Jesús transforma el agua en vino: “esta mujer es la sirvienta que, en las bodas de Caná y siguiendo las indicaciones de Jesucristo, vertió el agua de un cántaro en un ánfora, en donde se transformó en vino” Por otro lado, iconográficamente es una de las formas más usuales para representar esta virtud cardinal de la mesura y la sobriedad, *Cartomancia y quiromancia*, *Op. cit.*, p. 136.

resaltar la escrupulosa operación que insinúa esta carta, de ahí, que no resulte extraño que muchas veces se le asocie con la alquimia. A este respecto, para un ocultista como Oswald Wirth la relación entre el proceso de putrefacción referido por el arcano XIII, y el proceso de ablución del arcano XIII es obvia: «Ella (La Muerte) disuelve el continente para liberar el contenido»,¹⁵⁰ y en otra parte reitera: «El sujeto, muerto y pútrido, como nos lo ha recordado el arcano treceavo, está sometido a la ablución; ésta (La Templanza) lo hace pasar del negro al gris, y por fin al blanco, que indica la consecución de la primera parte de la gran obra».¹⁵¹ Un interesante diseño en relación con este arte que sugiere la carta, es el tarot de Thot, en el que se representa una simbología alquímica demasiado sugestiva [fig. 66]. A nuestro parecer este imaginario alquímico es motivado por el dinamismo arquetipal entre contenido-contenedor que sugiere la carta, a partir de ese vaso estilizado que es la ánfora: «El vaso se ubica a mitad de camino entre las imágenes del vientre digestivo y sexual y las del líquido nutricio, el elixir de la vida y de juventud. Poco importa que la nave tenga una cavidad profunda, caldero, estanque o escudilla, o una débil, jofaina, cuenco, copa o cuchara. Porque a través del juego confusional de los sentidos pasivo activo, el interés arquetípico se desliza poco a poco del continente al contenido».¹⁵² Líneas más adelante, en relación a la sustancia líquida que se concentra en el interior, y que abarca los símbolos nutricios de la leche, el vino, la miel, el *soma*, o cualquier bebida que entre dentro del contexto de las libaciones rituales, Durand anota:

El vino es símbolo de la vida oculta, de la juventud triunfante y secreta. [...] El arquetipo de la bebida sagrada y el vino, entre los místicos, alcanza el isomorfismo con las valoraciones sexuales y maternas de la leche. Leche natural y vino artificial se confunden en el gozo juvenil de los místicos. [...] La virtud de estas libaciones es crear un lazo místico entre los participantes y, a la vez, transformar la condición morosa del hombre. La misión del brebaje embriagador es derogar la condición cotidiana de la existencia y permitir la reintegración orgiástica y mística. Y como lo comprueba muy atinadamente Dumézil, muy a menudo la fiesta tiene lugar en invierno, “tiempo de la vida estrecha”, y de este modo denota una preocupación de involución, de énstasis, bastante cercanos a los rituales taoístas de acumulación vital.

¹⁵⁰ Citado por Francisco Stiglich, *Tarot. El oráculo de los magos. El tarot de Marsella a la luz de la magia, la astrología, la alquimia, la cábala y la espiritualidad hermética*, Lea, Buenos Aires, 2007, p. 155.

¹⁵¹ Citado por A. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos, Op. cit.*, p. 984. Con respecto al tema de la ablución, que podría referirnos a los temas de la purificación diurna, ya Durand advierte que estas prácticas asépticas pueden connotar un valor distinto dentro de un imaginario nocturno: “el término puro encubría símbolos de la ruptura, de la separación, para la imaginación metafísica de la trascendencia; por el contrario, la imaginación ontológica de la inmanencia leerá tras este epíteto los sustantivos simbólicos de la ingenuidad, la inmemorialidad, la inmediatez originaria. La pureza según Bergson o Rousseau, no tiene ya el mismo contenido semántico que en Platón o Descartes.” G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario, Op. cit.*, p. 207.

¹⁵² G. Durand, *Ibid.*, p. 264.

Este confuso juego entre el contenido y el contenedor revela esa vitalidad secreta que se encuentra al fondo de ese descenso que inició con las primeras cartas de este grupo. Por último valdría la pena apuntar esa faceta temporal de la interioridad a la que nos remite este arcano de la sustancia: la palabra templanza proviene del latín *temperare* y se refiere a la acción de templar o de temperar un objeto con arreglo al tiempo y la temperatura. En este régimen nocturno de la imagen, la acción del tiempo es benéfica pues coadyuva a la transformación de la sustancia.

* * *

XV. El Diablo

La carta de El Diablo [fig. 67] cierra el conjunto que se agrupa en torno al arquetipo de la copa. En relación con el simbolismo, es necesario mencionar que las ideas y creencias preconcebidas que le relacionan al mal y al pecado parecen ser ratificadas por la apariencia del personaje central: su cuerpo desnudo revela una pecaminosa androginia; mientras que las garras en pies y manos muestran la naturaleza teriomorfa de este ser nocturno. La postura que adopta El Diablo del tarot de Marsella se asemeja a la postura del demonio sumerio de la tormenta y de la peste, Pazuzu [fig. 68].¹⁵³ Conforme con esta imagen temible, para Durand, el demonio es usualmente representado como un ser de naturaleza teratológica, en la que resaltan su violencia devoradora,¹⁵⁴ y su vínculo con la oscuridad caótica (véase el suelo negro de la carta). Estos rasgos monstruosos se pueden encontrar representados de múltiples formas en infinidad de tarots, como es el caso del tarot Jacques Vieville de 1650 [fig. 69], que representa a un diablo velludo, que escupe fuego por la boca, en el que llama la atención, los rostros hambrientos que sobresalen a nivel del hombro derecho, el vientre y las rodillas. Por otro lado, en esta misma línea teratológica, también destaca una de las versiones reconstruidas para el mazo Visconti-Sforza, a partir de un diseño boloñés del siglo XVI [fig. 70], en el que se representa la figura de un enorme diablo devorando un cuerpo humano.

Ahora bien, en el tarot Marsella el sentido nefasto de esta teratología diabólica es reforzado por los dos personajes que aparecen en la parte inferior de la carta: seres de naturaleza

¹⁵³ Por su parte Paul Huson lo remite al Baphomet de los templarios, entidad numinosa a la que supuestamente rendían culto, (y que fue posteriormente reconstruida, adquiriendo su representación moderna, por manos de Éliphas Lévi); pero sobre todo, lo relaciona con el dios mitraico Zervan, representante del tiempo cósmico, Véase, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*, Op. cit., pp. 222, ss.

¹⁵⁴ Véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Op. cit., p. 87, y 92-93.

teriantrópica sometidos por un lazo sujeto al cuello, que los enlaza al pedestal en forma de copa, sobre el cual se yergue esa gigantesca figura infernal. A este respecto, hay que mencionar el isomorfismo que menciona Durand en relación al lazo con el destino funesto del hombre, pues «es la imagen directa de las “ataduras” temporales de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte»;¹⁵⁵ además, en este mismo contexto de la ligadura, cabe observar los pies de estos personajes, que a modo de raíces, se entierran sobre el suelo oscuro. Por otro lado, es importante referir el simbolismo quiróptero de El Diablo, versión sombría del ala angelical, que remite al castigo catamorfo al que fue sometido Lucifer en su rebelión. Ante tales convergencias, entre el simbolismo teriomorfo, nictomorfo y catamorfo, cabe preguntarse, si esta carta puede prestarse a la inversión eufemizante. Es una verdadera prueba de la imaginación el hecho de poder revertir el sentido negativo de esta carta;¹⁵⁶ sin embargo, al ser la “facultad de lo posible”, lo imaginario es capaz de revertir la imagen encarnada del Mal, *summum malum*. Es esto lo que detecta Durand en ese vasto proceso de rehabilitación del mal que emprendió el romanticismo literario, en autores como Goethe, Ballanche, Cellier, y Víctor Hugo, que idearon en una integración dramática, la negatividad del mal a través de su redención: «¡Satán ha muerto, renace, oh Lucifer celestial!».¹⁵⁷ Es este el mismo sentido que aborda Jodorowsky, que cuida de no subestimar el simbolismo negativo de la carta, al saber integrar la imagen de El Diablo por medio de un mecanismo de inversión antifrástica.¹⁵⁸

En el orden numerológico, El Diablo corresponde a El Papa, [...] Esta carta también representa un puente, un tránsito. Pero si El Papa indicaba un camino hacia las alturas espirituales, El Diablo aparece como un tentador que muestra la vía hacia las profundidades del ser. [...] Podría decirse que representa el reverso de El Papa, la luz sumida en la materia. Los personajes de la carta son una mezcla de humano y de animal, en referencia a nuestras potencias primarias, a nuestros recuerdos prehistóricos enterrados en lo más profundo de nuestro sistema nervioso. Este rasgo nos recuerda, por diferentes signos esotéricos que adornan a los personajes, que el iniciado, para llegar a su iluminación, no debe rechazar su lado animal, sino aceptarlo, honrarlo y guiarlo hacia la luz angélica.¹⁵⁹

¹⁵⁵ G. Durand, *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁶ Para Anónimo el sentido negativo de esta carta es irremediable, Véase, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones, Op. cit.*, pp. 439, ss.

¹⁵⁷ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario, Op. cit.*, pp. 302-303.

¹⁵⁸ De acuerdo con Durand, “la antífrasis constituye una verdadera conversión que transfigura el sentido y la vocación de las cosas y los seres al tiempo que conserva su ineluctable destino”. *Ibid.*, p. 213.

¹⁵⁹ Dicho orden numerológico se fundamenta en que descartando a la carta de El loco y al arcano XXI El Mundo, en el que el primero representa la energía inicial, y el segundo, la energía realizada, restan dos decenas, que no son más que el desarrollo de un mismo proceso decimal, efectuado en dos niveles distintos: uno ascendente que va de I a X, y el otro descendente, que va de XI al XX. De ahí que en esta cita que hemos mencionado, El papa y El Diablo coincidan en el quinto escalón de ese proceso numerológico. Véase, A. Jodorowsky, *La vía del tarot, Op. cit.*, p. 78.

La carta de El Diablo vuelve a hacer hincapié en la ambigüedad del descenso, que muy fácilmente puede transmutarse en una caída vertiginosa al abismo; no obstante, hemos comprobado que el valor de todo descenso imaginario estriba en saber integrar las caras del tiempo, en cohabitar con los rostros de la bestia, la caída, y la oscuridad. El Diablo del tarot de Marsella lleva una antorcha en la mano izquierda, de modo que en la oscuridad del inframundo habita una luz, o mejor dicho, una cálida irradiación, que alumbró ese espacio de la interioridad.

* * *

Con esta carta cierra el tercer grupo de esta clasificación; el dinamismo arquetípico de la copa que subyace a este grupo ha evidenciado los esquemas del descenso y de la penetración en las profundidades, en la que los valores nocturnos de la animalidad, lo digestivo, lo material, la tierra y la carne, montan un recorrido que salvaguarda a la conciencia imaginante en un espacio interior de calidez y reposo. Ese movimiento de introspección, es el que detectó Jodorowsky cuando menciona que la segunda decena evoca una acción “hacia abajo”; sin embargo, comprobaremos que la acción de los últimos cinco arcanos, evoca una acción de síntesis entre el arriba y el abajo, entre lo interior y lo exterior, entre la oscuridad y la luz.

2.3. “El oro y el basto” o los símbolos del retorno y el progreso

La base dramática de este grupo dedicado al oro y al basto tiende a la complicación de los dinamismos imaginarios. Los itinerarios simbólicos que estas cartas sugieren ya no buscan afirmar una postura monovalente: del triunfo sobre el tiempo por el cetro y la espada, o de la quietud cósmica por medio de la copa, sino, dominar el devenir por cadencias de instantes temporales, a través de la repetición circular denaria, o por medio del progresismo vegetal del basto. Considerado lo anterior, debido a la complicación simbólica que sugiere este grupo, el análisis tenderá a ser más exhaustivo, con la intención de visualizar los elementos que dinamizan y dramatizan las potencias del imaginario.

* * *

XVI. La Torre

Con el arcano de La Torre [fig. 71] una vez más nos encontramos frente a una carta cuya apariencia balancea el peso de la imagen hacia la negatividad: la catamorfia de los personajes resultado de la violencia fulgurante del rayo que destruye la torre, inclina el valor de la imagen hacia un imaginario de *las caras del tiempo*. Es esto lo que observa Alberto Cousté cuando comenta: «La imagen de un hombre precipitándose al vacío desde lo alto de una torre, es una de las más remotas alegorías que se conocen para representar el orgullo. Cuesta poco trabajo intuir que esta metáfora -y la aniquilación celeste que la acompaña- desciende rectamente del divulgado destino de la torre de Babel».¹⁶⁰ No obstante, optar por esta base alegórica para promover el sentido simbólico de la carta, es demasiado apresurado. Hasta ahora, hemos evidenciado, que el simbolismo del tarot constituye una red compleja que logra cubrir varias capas o niveles de sentido, de modo que referir la escena catastrófica de Babel como cubierta total del simbolismo, sería poco prudente; sacrificaríamos entonces, los dinamismos imaginarios de la intimidad de la torre y la visión invertida que posibilita el descenso; a este respecto son pocos los autores que han logrado penetrar más allá de la alegoría bíblica. A nuestro parecer, el simbolismo de la carta refiere dos sentidos: el primero, que hace referencia a la destrucción de la verticalidad por un agente externo, y el segundo, (tal vez el más importante), que evoca un movimiento de concentración y transformación. Es obvio que muchos de los diseños de esta carta concuerdan en referir el primer sentido, e incluso, tal como apunta Andrea Vitali, las denominaciones con las cuales se le ha conocido, lo ratifican:

Durante el Renacimiento, la carta de La Torre fue llamada con diversos nombres: en los Sermones de Ludo aparece como "Sagitta" ("rayo"); otros autores, incluidos Garzoni, Piscina, Pomeran y Teofilo Folengo la llaman "Il fuoco" ("el fuego"). Pero también fue llamada "La casa del diavolo" (La casa del diablo) en Ferrara y "La casa di Plutone" (la casa de Plutón) o simplemente "La casa" por Pietro L'Aretino. También se la llamó "La casa del dannato" (La casa del condenado), "Inferno" (Infierno) y "Cieli" (Cielos). Estos términos no son contradictorios; en verdad, representan una alegoría, la de la destrucción de una casa por un rayo o un fuego que, de acuerdo con las nociones cosmológicas de la época, se creía proveniente de la *Sphera Ignis*, la esfera o círculo de fuego ubicado sobre la Tierra.¹⁶¹

Frente a tal evidencia histórica, ¿cómo es posible que la carta resguarde aún otro sentido? Nuestra posición se sustenta en lo siguiente: pensar que estas denominaciones agotan el sentido

¹⁶⁰ A. Cousté, *El tarot o la máquina para imaginar*, *Op. cit.*, p. 181-182.

¹⁶¹ Véase A. Vitali, *Carta XVI: La Torre. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*; traducido por E. Eskenazi para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/vitali16.htm>. Revisado el 15 de febrero de 2014.

simbólico de la imagen implica desconocer la capacidad del símbolo de sobreponerse a los determinismos del signo y la referencia directa, e implica también restringir a la alegoría el significado de las imágenes del tarot. Por fortuna, existen interpretaciones más sagaces, que lograron penetrar más allá de la alegoría de la catástrofe vertical de La Torre. Vitali mismo, después de comparar entre algunas obras pictóricas y mazos de tarot, en los que se reitera el tema de la destrucción y el castigo a la verticalidad, encuentra en un grabado la siguiente inscripción, que menciona la acción benéfica del rayo a través de la piedra sagrada que se precipita con la centella: «no te preocupes si la gente sabe que la piedra santa ha caído en tu casa, aunque nadie presume usualmente de tal manifestación divina, a fin de disfrutarla lo más posible».¹⁶² El beneficio del simbolismo del rayo que aquí se menciona, es testificado por el valor tanpreciado que se suele atribuir a las ceraunias o “piedras de rayo”, culto lítico que se remonta al Paleolítico; otro ejemplo de la benevolencia de este fenómeno lo atestigua la *keranoscopia*, o adivinación por observación del rayo, tan popular en Etruria y en Roma.¹⁶³ Sin embargo, la inversión del simbolismo del rayo es sólo una parte la reinversión total de esta carta. Desde nuestro punto de vista, la interpretación del pensador hermético Emmanuel d’Hoogvorst es la que logra dar ese “giro” completo, al llevar el simbolismo de la carta hacia el dinamismo del ciclo dramático de la síntesis y la conjunción. En palabras de este autor: «En realidad, vemos una torre cuyo techo se levanta sin dificultad, como una tapa, por lo tanto no se trata aquí de una torre fulminada. Es simplemente el atanor u horno de los alquimistas en el momento en que se produce lo que se llama la primera conjunción, que es el “don de Dios”».¹⁶⁴ De acuerdo con d’Hoogvorst la interpretación alegórica de la verticalidad devastada, está lejos de cubrir el sentido profundo de la carta, de ahí que dedique algunas observaciones con respecto al diseño del ocultista Oswald Wirth [fig. 72], en el que se representa dicha alegoría:

Muchos ocultistas, desde Etteilla, se han dedicado a dibujar de nuevo los tarots, alardeando de hacerlo mejor que el antiguo imaginero, pero sin haber jamás poseído, es evidente, ni su saber ni su intención. Consideremos la misma lámina XVI redibujada por Oswald Wirth, un estimable erudito del siglo pasado. El dibujo es agradable, pero, ¿qué queda en todo esto del sentido de la lámina? Los dos personajes que reciben ambos un ladrillo en la cabeza nos recuerdan las desventuras del célebre capitán Haddock, más que la Gran Obra.¹⁶⁵

¹⁶² A. Vitali, *Ibid.*

¹⁶³ Véase, Raymond Bloch, *La adivinación en la antigüedad*, FCE, México, 1984, p. 76.

¹⁶⁴ Véase, Emmanuel d’Hoogvorst, *El juego del tarot*. Texto extraído del sitio web Ars Gravis, dirigido por Raimon Arola: <http://www.arsgravis.com/?p=65>. Revisado el 15 de febrero de 2014.

¹⁶⁵ E. d’Hoogvorst, *Ibid.*

La lectura alquímica de E. d'Hoogvorst revierte en su totalidad el sentido alegórico, no sólo por motivar las imágenes de la intimidad a través del simbolismo claustromorfo de la torre,¹⁶⁶ sino, porque incorpora el simbolismo del atamor, arquetipo de la transmutación alquímica, en el que la influencia del exterior no es ya aniquiladora, sino que, al ser contenida, es sometida a un tratamiento especial con el fin de conseguir la maduración y perfección de la sustancia contenida: «Lo que penetra en la torre es aquel nitro corruscante que se convertirá en el mercurio de los filósofos».¹⁶⁷ Por otro lado, en relación a la catamorfia, d'Hoogvorst restituye la precipitación de la caída por el simbolismo de la danza, y por la visión jeroglífica del iniciado, posibilitada por la inversión. A nuestro parecer, esta interpretación alquímica integra el simbolismo de La Torre dentro de ese imaginario cíclico del dominio del tiempo. Esta interpretación es la misma que recoge el mazo diseñado por Robert Place conocido como el Tarot Alquímico, en el que se representa un atamor [fig. 73]. En relación con este imaginario alquímico, hay que recordar que para Durand la alquimia es el arte de dominar el tiempo de maduración de las sustancias, con la intención de obtener su perfección. El alquimista y su arte afirman en: «lo que la naturaleza no puede perfeccionar sino en un enorme espacio de tiempo nosotros [los alquimistas] podemos culminarlo en poco tiempo mediante nuestro arte» y líneas más adelante, Durand completa: «el alquimista es el salvador fraterno de la naturaleza; ayuda a la naturaleza a realizar su finalidad, y apurar el crecimiento de las metales por la obra alquímica equivale a absolverlos de la ley del tiempo»¹⁶⁸ Bajo esta perspectiva, La Torre no sólo resguarda la sustancia, pues va más allá del enclaustramiento simbólico de la copa, al dar inicio a un proceso complejo de transformación con el fin de renovar y perfeccionar dicha sustancia.

* * *

XVII. La Estrella

La carta de La Estrella [fig. 74] nos retrotrae, por el simbolismo ubicado en la parte inferior de la lámina, a los isomorfismos de la femineidad, el agua y la cabellera; dicho isomorfismo podría

¹⁶⁶ Véase los isomorfismos entre la morada, la caverna y la matriz, en G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 250.

¹⁶⁷ E. d'Hoogvorst, *El juego del tarot*, *Op. cit.*

¹⁶⁸ Para estas referencias véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 313.

sumirnos a meditar en torno a estos rostros simbólicos del devenir femenino y acuático,¹⁶⁹ sin embargo, es curioso que este isomorfismo carezca de la tónica angustiante que acompaña a dichos rostros; por el contrario, el simbolismo hídrico no evoca aquí esa agua oscura del inframundo “materia de la desesperación”, y la femineidad no se muestra en su aspecto teriomorfo o teratomorfo. El complejo simbólico representado en esta carta construye un espacio de tranquilidad nocturna: la temible nictomorfía femenina es sustituida, por mediación de la regresión nocturna, por lo femenino maternal y su isomorfismo con la materia prima, en este caso, acuosa.¹⁷⁰ En relación con este elemento, no sólo resalta aquí el factor nutricio del agua, sino también su carácter renovador y fertilizador. En la carta se aprecia cómo el agua de las ánforas es vaciada y devuelta al río: lo interior y estático se abre para integrarse al movimiento del exterior. A propósito de esto, podría decirse que la carta es indicativa de un movimiento de recomienzo y regeneración. La claustrofilia de la copa se libera, para integrarse al devenir cíclico del agua.¹⁷¹ Este movimiento es sobredeterminado por el simbolismo estelar y vegetal, ubicado en la parte superior de la carta: tanto los dos árboles que aparecen en el horizonte, nutridos por el agua del río, y el manto estelar, (constelación de ocho estrellas), instauran un imaginario astrobiológico de los ciclos vegetales y astrales.¹⁷² Con respecto a esta idea, es interesante que la estrella mayor que aparece en la carta se suele relacionar con Venus matutina,¹⁷³ estrella del este o del levante, promesa y esperanza del renacimiento a la oscuridad mortuoria que instaura la noche. Ahora bien, de acuerdo con las *Meditaciones* de Anónimo esta carta denota la conciliación entre lo inferior y lo superior, entre la materia y el espíritu, y en una reflexión muy cercana a la de Tales de Mileto, asume al elemento acuático como el agente o principio de crecimiento continuo que se manifiesta en la naturaleza cósmica, por ejemplo, en el crecimiento que hace de la semilla un árbol, del óvulo fecundado un hombre maduro, y de la niebla primordial del cosmos un sistema planetario.¹⁷⁴ Por otro lado, para este autor, la estrella en lo alto hace referencia a la contemplación sintética que se funda en la esperanza de integrar, por medio del espíritu, el ciego

¹⁶⁹ Véase, G. Durand, *Ibid.*, pp. 100, ss.

¹⁷⁰ Para la relación entre la femenino y la materia prima, véase, *Ibid.*, p. 240.

¹⁷¹ Para la relación entre agua y renacimiento, véase, *Ibid.*, p. 233.

¹⁷² Es este el sentido que otorga Chevalier a la presente carta: “Por primera vez aparecen astros en el Tarot y las dos láminas siguientes serán la Luna y el Sol. Hasta aquí el hombre estaba encerrado en su universo; ahora, se mezcla en la vida cósmica y se abandona a las influencias celestiales que deben conducir a la iluminación mística”, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos, Op. cit.*, p. 488.

¹⁷³ Véase, P. Huson, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas, Op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁴ Anónimo, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones, Op. cit.*, p. 500.

fluir de la vida.¹⁷⁵ Tal vez este sea el sentido de la versión del tarot de Ercole I d'Este [fig. 75] en el que se representan dos astrólogos que observan la gran estrella polar en el cielo, punto estático en medio de las circunvalaciones estelares; o de la mujer que aparece en el tarot Visconti-Sforza [fig. 76] que mira embelesada la estrella fulgurante posada sobre su mano.

Ahora bien, todas estas ideas que Anónimo evoca a propósito de los elementos simbólicos que componen la carta, se caracterizan por intuir una visión de conjunto, que busca integrar el flujo de la naturaleza con el designio del espíritu. De acuerdo con nuestro estudio, básicamente lo que se destaca en esta *Meditación* es la imagen de totalidad y conciliación que retiene aquí el autor:

El ejercicio espiritual del decimoséptimo arcano consiste en el esfuerzo de ver juntamente, contemplar, la esencia del crecimiento biológico y del crecimiento espiritual, -el agente del crecimiento y la esperanza-, a fin de hallar o, más bien, reencontrar su analogía, su parentesco intrínseco, y por último, su identidad fundamental. [...] Es preciso llegar a la percepción intuitiva [...] de que el principio de la savia líquida, portador del agente de crecimiento, y a su vez el principio de la esperanza, -creencia en la transformabilidad de las cosas y en su transformación con arreglo a fines divinos-, portador de la evolución espiritual, son uno: el principio del agua, aun cuando el primero actúe a partir de la esfera inferior de la conciencia y el segundo a partir de la esfera superior de ella”¹⁷⁶

Además, esta meditación tiene el provecho de incluir la imagen de la Madre como sustento mediador entre lo superior y lo inferior, de ahí que inmediatamente después, mencione el autor, a propósito de la imagen femenina que aparece en la carta, lo siguiente:

Por eso la lámina del decimoséptimo arcano del tarot representa a la mujer, principio materno, entre la constelación de la esperanza, encima de ella, y el río de la continuidad de la vida biológica, debajo. Toda madre, en efecto, profesa una doble fe: la fe de la esperanza celeste -el porvenir será más glorioso que el presente- y la fe de la continuidad terrestre -el río de las sucesivas generaciones sigue adelante- en la dirección señalada por la esperanza de lo alto.¹⁷⁷

Es interesante notar cómo estas *Meditaciones* contactan con la profundidad de las estructuras sintéticas del imaginario que subyacen a la carta de La Estrella; de manera extraordinaria hemos podido comprobar, nuevamente, la confluencia entre el simbolismo arquetipal y la ensoñación poética a la que inducen las imágenes del tarot.

¹⁷⁵ Para este autor el crecimiento cuasi fatal del porvenir, sugerido por la imagen del río, es evidenciado por el versículo con el que abre el Eclesiastés: “Lo que fue, eso será/lo que se hizo, eso se hará/Nada hay nuevo bajo el sol” (Ecl 1:9).

¹⁷⁶ Haciendo de un lado, por un momento, la lectura evolucionista del autor, es interesante destacar el sentido totalizador y conciliador que otorga a la carta. *Ibid.*, p. 509.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

XVIII. La Luna

La carta de La Luna [fig. 77] ineluctablemente nos remite a una de las imágenes más prolíficas en cuanto a simbolismo se refiere. Como veremos, los elementos que componen la presente carta, integran una ambigüedad de base, que va desde la violencia y la decadencia temporal, a la instauración de un reino del ciclo y la totalidad cósmica. En una primera impresión, esta carta manifiesta una morfología nictomorfa y teriomorfa, revelada por los isomorfismos entre el astro lunar, la noche, el agua oscura, los cánidos que aúllan y el decápodo que se esconde en las profundidades acuáticas. Todos estos elementos crean una atmósfera sombría del miedo a la voracidad nocturna: la violencia de la mordida y el ruido siniestro del aullido se anastomosan con la oscuridad, y con esa tenue emisión lunar que despoja a los objetos de las superficies que los definen, para sumergirlos en una penumbra homogénea. Sobre esta misma tónica, en lo alto, el cuarto lunar se asemeja a la guadaña del tiempo mutilador, y en lo bajo, esa especie de “arácnido de las profundidades acuáticas” que es la langosta, permanece acechante desde la hondura sombría del agua. El impacto que producen estos símbolos saturan las interpretaciones cartománticas: depresión, locura, soledad, terror nocturno, superstición, histeria, falsedad, dolor, etc., son algunos de los sentidos con los cuales se define el simbolismo general de la carta. Pero, cabe repetirlo, el error común de estas interpretaciones es que tienden a fijar el sentido en la alegoría de la imagen más que en su morfología simbólica, es decir, insisten en la literalidad del icono más que en el dinamismo verbal, presto a la figuración de sentido. Para la imaginación simbólica, la carta de La Luna no sólo representa ese «astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte»,¹⁷⁸ ya que esta faceta patética del astro es sólo uno de los capítulos de ese gran drama cósmico que representa la luna. Así, pese a que la carta parezca acentuar los matices nefastos de la luna, se pueden advertir otras características que amplían el sentido; por ejemplo, los tres niveles cósmicos representados por lo celeste lunar, lo terrenal y lo ctónico acuático, hacen de esta carta, una carta de totalización cósmica.

Por otro lado, hay que señalar la frontera que se divisa en el horizonte de la carta: dos torres flanquean los costados de la carta. Estas dos torres, junto con los dos perros, conforman un juego de triadas interesante con la luna en lo alto. Este juego aritmológico no debe pasar inadvertido, debido a que la trinidad, dentro del simbolismo lunar, configura y resume ese

¹⁷⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 106.

dinamismo sintético que es el drama lunar. El devenir lunar, en un lapso de tiempo considerablemente perceptible, se tiñe, en primera instancia, del lúgubre padecimiento del tiempo, del crecimiento y la decrepitud: “la luna es el primer muerto”, sin embargo, después de sucumbir al cambio, se renueva, en un renacimiento fascinante para la conciencia imaginante. De acuerdo con esta idea, Gilbert Durand anota: «La luna siempre sugiere un proceso de repetición, y precisamente por ella y los cultos lunares, la aritmología ocupa un lugar destacado en la historia de las religiones y los mitos. Podría decirse que la Luna es la madre del plural»,¹⁷⁹ y líneas más adelante con respecto a las triadas lunares menciona: «la triada se presenta como una suma dramática de distintas fases, como el bosquejo de un mito teofánico de la totalidad».¹⁸⁰ De modo que la triada sugerida por la carta, no puede ser un rasgo aislado dentro del simbolismo. A este respecto, Durand mismo menciona múltiples ejemplos de la trinidad lunar, (que incluso, en algunos casos, se puede resumir en una diada): la triada sumeria Sin-Anu-Enlil; la triada árabe que conforman las hijas de Alá: Al Allat, Al Uzza y Manat; Cristo en la cruz mortificado junto con dos ladrones; las tres parcas griegas; caduceo de Hermes; la puerta de los leones de Micenas; el andrógino, etc. Ante semejante constancia del simbolismo triádico lunar, Durand señala: «La mayoría de los autores que se interesaron en las teofanías lunares se sintieron impactados por la polivalencia de las representaciones de la Luna: astro propicio y nefasto a la vez, cuyo arquetipo es la combinación triádica de Artemisa, Selene y Hécate. La trinidad siempre es de esencia lunar».¹⁸¹ Así, una vez considerada la síntesis aritmológica de la carta, el tema de la voracidad cánida, -cuyo rostro mítico es representado por Cerbero, Xólotl, Anubis, y el Gran Lobo Malo-, se integra como fase nefasta del drama lunar.¹⁸² Es este drama triádico el que advierte Andrea Vitali, cuando comenta la aritmología lunar, presente ya en el folio Cary del siglo XVI [fig. 78], antecedente del tarot de Marsella:

La representación de este astro en el folio Cary muestra dos faros puestos lateralmente bajo el disco de la luna llena. Para explicar la presencia de dos faros, considérese que la Luna era llamada "Triforme" por

¹⁷⁹ G. Durand, *Ibid.*, p. 296.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 298.

¹⁸² A este respecto es interesante tomar en cuenta la referencia a Clemente de Alejandría que hace Le Scouézec, a propósito de un comentario del padre de la iglesia, es su obra *Stromata*, en relación al simbolismo cánido dentro de la cosmología egipcia: “los perros son símbolo de los dos hemisferios, que de forma semejante realizan su circunvolución y están de guardia. [...] Pero hay quienes quieren indicar mediante los perros a los trópicos, porque custodian y cierran el paso del sol hacia el sur y hacia el norte”. G. Le Scouézec, *Cartomancia y Quiromancia. Op. cit.*, p. 159. Esta referencia, no deja de ser interesante debido a que relaciona esta imagen dual con un simbolismo de integración.

los antiguos y que sus tres aspectos se ponían en relación con sus diversas virtudes. "Es llamada Luna Hécate y Triforme, por las variadas figuras que muestra en su cuerpo según que se encuentre más o menos próxima al Sol, por lo cual son también tres sus virtudes. Una es cuando comienza a mostrar la luz a los mortales, proporcionando así crecimiento a las cosas... La otra, cuando ya tiene la mitad de toda la luz... La tercera es cuando está llena de luz" En la carta se representan estos aspectos de la Luna "Triforme": los faros puestos a los lados de la carta representan la luna en su primer aparecer y la media luna, el astro brillante en la altura, al centro de la carta, evidencia la luna llena. Y también se representan las tres fases lunares: creciente, llena y menguante, otros aspectos del triple apelativo de la Luna, cuya luz en cualquiera de sus tres estados es para todos los navegantes un faro en la noche. Es bastante probable que el agua presente en la zona inferior de la carta deba ponerse en relación con el momento en que la luna no aparece porque está escondida en el mar, según la creencia de los antiguos. A este respecto Cartari escribe: "Regresando a Apuleyo, él dice que durmiendo le pareció ver a esta Diosa (la Luna) que con reverenda faz salía del Mar (porque pretendían los poetas que el Sol, la Luna y todas las otras estrellas que ascienden se dirigen a zambullirse en el mar, y de aquí surgen en su primera aparición) y que poco a poco mostró luego todo su luminoso cuerpo."¹⁸³

En esta larga cita podemos constatar el drama del simbolismo triforme en el que la Luna, arquetipo unitario de la medida del tiempo, integra las discordias del simbolismo, *coincidentia oppositorum*; pero también símbolo de regeneración, del eterno retorno: «vida que se repite rítmicamente: es viva e inagotable en su propia regeneración».¹⁸⁴ Para la conciencia imaginante, la luna no sólo es el primer muerto, sino también, el primer muerto en renacer, es epifanía del ciclo: vida, muerte y resurrección. «En la conciencia del hombre arcaico -escribe Eliade-, la intuición del destino cósmico de la luna equivalió a la creación de una antropología. El hombre se vio a sí mismo en la “vida” de la luna; no sólo porque también su vida, como la de todos los organismos, tenía un final, sino además y sobre todo porque el fenómeno de la “luna nueva” legitimaba su sed de regeneración, su esperanza de “renacer”».¹⁸⁵ Entonces vemos ya que la carta de La Luna, constelada dentro del grupo del oro y el basto, responde a los dinamismos del ritmo y el ciclo, más que a un simbolismo monovalente de la decrepitud. La estructura sintética imperante en este grupo revela ahora el trasfondo conciliador del simbolismo lunar:

[...] visión rítmica del mundo, ritmo realizado, por la sucesión de los contrarios, por la alternancia de las modalidades antitéticas: vida y muerte, forma y latencia, ser y no ser, herida y consuelo. La lección dialéctica del simbolismo lunar no es ya polémica y diáirética como la que se inspira en el simbolismo uraniano y solar, sino, por el contrario, sintética; ya que la Luna es a la vez muerte y renovación, oscuridad, y claridad, promesa en medio de las tinieblas, y no ya búsqueda ascética de la purificación, de la separación. No obstante, la Luna tampoco es un simple modelo de confusión mística, sino escansión dramática del tiempo. El propio hermafrodita lunar conserva los rasgos distintos de su doble sexualidad. Por cierto, la

¹⁸³ A. Vitali, *Carta XVIII: La Luna. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. <http://eskenazi.net16.net/vitali18.htm> Revisado el 16 de febrero de 2014.

¹⁸⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 304.

¹⁸⁵ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972, p. 192.

fantasía lunar y los mitos que de ella se desprenden mantienen un optimismo fundacional: la catástrofe, la muerte o la mutilación lunar nunca es definitiva. La regresión no es más que un momento pasajero, pero que se anula a través del nuevo comienzo del propio tiempo.¹⁸⁶

En base a este dramatismo lunar es interesante constatar como el imaginero artesanal del tarot se apropia de estas estructuras sintéticas y logra representarlas en diseños distintos al tarot marsellés. Es este el caso del Tarot Carlos VI [fig. 79] en el que aparecen dos astrólogos observando el astro lunar, símbolo del destino, del tiempo regular y medido. Otro caso a destacar, es el Tarot Vieville [fig. 80], en el que se representa un impresionante isomorfismo entre lo astral, lo femenino y lo tecnológico, por medio de una mujer hilando al amparo de la luz lunar. Con respecto a la estructura sintética del tejido, Durand menciona: «el hilo, primero es un lazo, pero además una ligazón tranquilizadora, un símbolo de continuidad, sobredeterminado por el inconsciente colectivo por la técnica “circular” o rítmica de su producción. El tejido es lo que se opone a la discontinuidad, la desgarradura y la ruptura. La trama es lo que sustenta». La mujer representada en este mazo no deja de evocar a las tres Moiras de la mitología griega, Cloto, Laquesis y Átropos, númenes del destino humano.

Además, en relación con esta simbólica del lazo no deja de sorprendernos que este tema aparezca sugerido en el tarot Visconti-Sforza [fig. 81], y en el tarot Cary-Yale [fig. 82], en los que se puede apreciar a una mujer que sostiene con la mano derecha al astro lunar, en el que fija su mirada, mientras que, con la otra mano, sostiene la cinta que sujeta su vestido, sugiriendo tal vez el hecho de estar embarazada o *encinta*.

De este modo, hemos comprobado cómo el tarot, por mediación de un simbolismo astral ha logrado remontar un trasfondo de conciliación entre los valores hasta ahora mencionados. Ahora, pasaremos directamente al arquetipo diurno por excelencia: el Sol, que se asume victorioso y triunfante, después de un lapso de oscuridad transitorio.

* * *

XVIII. El Sol

Con la carta de El Sol [fig. 83] el imaginario de este naipe vuelve a instalarse en un simbolismo diurno; esta carta cierra el recorrido nocturno del tarot, por mediación de un simbolismo auroral,

¹⁸⁶ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Op. cit., p. 304.

de superación de la oscuridad y de reencuentro con la luz. Esta carta, por su aspecto victorioso, se integra al dinamismo vertical del basto, ciclicidad ascendente que se esfuerza por superar de manera definitiva el devenir temporal. Así, el dominio temporal de la eternidad cíclica del oro, representado por la carta de La Luna, -que se nutre en la contemplación de las cadencias temporales eternas-, es integrado aquí por las imágenes del ascenso y la maduración teleológica. El simbolismo diurno de esta carta recupera los aspectos triunfales de la luz matinal: aurora que anuncia el fin de la oscuridad nocturna; no obstante, a diferencia de la primera década, que se oponía antitéticamente a las caras del tiempo, el simbolismo triunfal de esta carta, integra la negatividad del simbolismo precedente, a modo de fases propicias para el desenlace del drama simbólico que inaugura el tarot: «Esta es la carta de la iluminación total -comenta Bayard-; los niños confían en el porvenir y se muestran unidos por un gesto de afecto. Nos hallamos ante el arcano del equilibrio. El sol es aquí fuente de la vida, intensidad organizada».¹⁸⁷

El simbolismo teleológico de esta carta es verificado por Andrea Vitali cuando comenta el posible significado de los niños que aparecen en la parte inferior, bañados por la luz de este nuevo sol, pues más que tratarse de una referencia astrológica al pareo del signo de Géminis, el autor vincula la iconografía de la carta con las imágenes del *Sol invictus*:

Más aún que una representación astrológica creo que la presencia de los dos niños debajo del astro solar debe ponerse en relación con el concepto del "sol siempre joven" que tenían los antiguos. En efecto, representaban juntos a Apolo y Baco niños, como emblemas del sol y de su juventud. Baco era efectivamente considerado "el mismo que el Sol": *A éste -el Sol- lo representaban los antiguos joven de rostro sin barba; puesto que Alciato quería poner la juventud entre sus emblemas, pintó a Apolo y Baco, ya que en estos recaía- más que en otros- el ser siempre jóvenes; de aquí que Tibullo dice que Baco y Febo son eternamente Jóvenes, y la cabeza de ambos está cubierta de hermosos cabellos resplandecientes.*¹⁸⁸

A este respecto, son múltiples los diseños que retoman los isomorfismos de la juventud eterna, el renacimiento, la aurora, el viaje triunfal, etc. El tarot Vieville del siglo XVII [fig. 84] insiste en el simbolismo triunfal al representar a un joven rubio cabalgando un corcel blanco, mientras agita, victoriosamente, un estandarte. Es éste el mismo tema que rescata el tarot Rider-Waite [fig. 85] en el siglo XX. Por otra parte, el tarot Visconti-Sforza [fig. 86] representa a un niño alado que lleva en sus manos el astro solar, mientras que el tarot de Papus [fig. 87] muestra a un hombre-solar guiando a una mujer-lunar; también es interesante mencionar el diseño italiano

¹⁸⁷ J.P. Bayard, *Pequeña enciclopedia del tarot. Op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁸ A. Vitali, *Carta XIX: El Sol. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. Traducido por E. Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi. <http://eskenazi.net16.net/vitali19.htm> Consultado el 1 de marzo de 2014.

Piamonte [fig. 88], que representa a un sol matutino, disipando las tinieblas de la noche, para iluminar a una joven pareja de enamorados. Todas estas referencias vuelven a reiterar cómo las estructuras del imaginario subyacen a la representación iconográfica del tarot; e incluso, en el nivel de la interpretación mágica, el ocultista no puede despojarse del estrato fantástico que nutre a estas imágenes. De este modo, para Mouni Shadu, el arcano de El Sol se distingue de los primeros dieciocho arcanos, pues para este autor estos últimos representan al mundo de la humanidad caída, mientras que los arcanos XVIII, XX, XXI, y El loco, pertenecen al esquema del mundo Primordial:

El Decimonoveno arcano, -que se perfila a través de la ominosa oscuridad de ese techo que esconde al sol, en el Decimoctavo-, nos permite ver la Luz, conseguir esperanza de progreso, de perfección futura y de Reintegración en el mundo de los Arcanos Menores. La Tradición nos refiere que la Ley de la Jerarquía nos guiará a través del “techo de la dialéctica” hacia la contemplación de la fructífera y fértil Luz de la Verdad Última del Ser. Por lo tanto, el primer título del Decimonoveno Arcano (plano del Arquetipo) será Veritas Fecunda (Verdad Fructífera)”.¹⁸⁹

Progreso, dialéctica ascensional, jerarquía vertical, verdad fecundante: simplemente, la estructura sintética no puede ser más evidente. Todas estas referencias no hacen sino insistir en los isomorfismos del esquema progresista. Ahora bien, este esquema se refuerza por el juego dual de los niños gemelos, que Vitali relaciona con el trayecto solar de Oriente a Poniente. Para este autor esta dualidad solar se vincula con los tedóforos, Caute y Cautopate, que custodian al *Mitra Tauróctonos*, que dentro del culto solar mitraico hacían referencia a la salida y a la puesta del sol.¹⁹⁰ A nuestro parecer, no es tan fortuita la relación que establece Vitali, ya que la arquetipología vincula el simbolismo de los gemelos, con el imaginario sintético que asegura la mediación entre el cielo y la tierra, el verano y el invierno, el nacimiento y la muerte, y en este

¹⁸⁹ M. Shadu, *El tarot. Curso contemporáneo de la quinta esencia del ocultismo hermético. Op. cit.*, p. 469.

¹⁹⁰ En relación con esta relación entre los gemelos de la carta, con los gemelos del mito mitraico, A. Vitali, menciona: “El Pseudo Dionisio Areopagita habla de hecho de Mitra «Triplasios» (Epist. 7, 2), o sea de la triple forma, afirmación de la sustancial identidad del Dios y de los dos tedóforos como representación del Sol naciente, el Sol del mediodía y del Sol poniente. Caute, el niño que se encuentra a la izquierda del Dios, se representa con una antorcha elevada para representar la salida del Sol. Mitra, Sol del mediodía, es figurado en el acto de matar un toro (representación de la victoria del espíritu sobre la esencia terrenal). El niño a la diestra del Dios, Cautopate, tiene la antorcha baja para significar la puesta del astro. A veces junto a Caute aparece un gallo, y a tal propósito Cartari cuenta, citando a Pausanias, que en Grecia «reverenciaban al gallo como ave de Apolo porque cantando anuncia por la mañana el regreso del Sol». Cautopate a veces tiene cerca una lechuza, ave que se muestra después de la puesta del sol. Caute y Cautopate respectivamente se transformaron en la representación de Lucifero, la estrella de la mañana, y Espero, la estrella de la tarde”. A. Vitali, *Carta XIX: El Sol. Ensayos de Andrea Vitali para la iconografía del Tarot*. Traducido por E. Eskenazi. <http://eskenazi.net16.net/vitali19.htm> Revisado el 16 de febrero de 2014.

caso, entre el oriente de la luz vital y el occidente de la oscuridad fúnebre.¹⁹¹ Así, esta penúltima carta viene a superar la ambigüedad del simbolismo cíclico lunar por el radiante esplendor solar del amanecer. La oscilación dramática de la estructura cíclica, motivada por el eterno retorno del oro-lunar, es conducida ahora, por el dinamismo progresivo y vertical del basto, hacia un fin último, en el que el mal temporal y las tinieblas son finalmente superadas por el reordenamiento diurno.

* * *

XX. El Juicio

La carta de El Juicio [fig. 89] cierra nuestra clasificación arquetipológica del tarot. El circuito simbólico que concluye esta carta revela una trama que inicia con los dinamismos del cetro y finaliza con los dinamismos del basto: cetro y basto son las dos caras arquetípicas del mismo palo, con el que abre y cierra el trayecto simbólico del tarot. Esta confluencia entre inicio y fin, evidencia una especie de circularidad, (muy cercana a la representación simbólica del ouroboros), que logra apreciarse en esa carta de totalización que es la carta XXI El Mundo, resumen simbólico del tarot. Sin embargo, no hay que perder de vista la diferencia arquetípica que supone la bifurcación entre el cetro y el basto, pues aunque la conciencia diáirética y ascensional del cetro, logre anastomosarse con las ensoñaciones verticalizantes del basto-árbol y el esplendor de la flor y el fruto, está todavía muy lejos de poder conciliar una trama capaz de redimir los rostros caprichosos del devenir a través de la armonía y el ritmo de las cadencias temporales, fin que sí logra el dinamismo vegetal del basto: la mirada monárquica de El Emperador, instalado en la verticalidad y la potestad del poder terrenal y temporal, no puede concebir un desenlace del drama humano, tal y como se contempla en la presente carta a través del tema de la resurrección.

Así, la estructura sintética de esta carta traslada el sentido del conjunto del tarot hacia una mitología escatológica, al retomar uno de los temas más importantes del imaginario occidental: la resurrección de los muertos en el fin de los tiempos. La catamorfía mortal es vencida por un movimiento de ascensión, anunciado por el Arcángel Miguel, que hace levantar a los muertos de su sepulcro. La conclusión del drama existencial del hombre, sometido a las veleidades de la

¹⁹¹ Para el simbolismo de los gemelos véase, G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 311.

temporalidad, que le impone la caída y lo condena a la muerte, es vencido por el esquema sintético-ascensional del basto; la carta de El Juicio sugiere el triunfo definitivo sobre el devenir. Un triunfo que se concreta en la carta de El Mundo, por la Jerusalén Celeste del tarot Visconti-Sforza, o por el Anima Mundi, naturaleza espiritualizada, del tarot Marsella, representaciones ambas de la eternidad y la Gloria de Dios.

Justo en este momento, en este acto final que cierra la secuencia del tarot, el drama narrativo, (me atrevería a decir, el mito), se hace evidente. El tarot es un juego, ¡de eso no hay duda!, pero en otro nivel, es el juego en que se dinamizan las potencias de vida y muerte, representadas aquí por la secuencia de las cartas. A este respecto, Michael Hurst, quien reconstruye el sentido iconográfico del tarot a partir de sus fuentes medievales, comenta que la carta de El Juicio es el fin que justifica el trayecto dramático del tarot, es la esperanza sobre la que se proyecta la vida del hombre, la conclusión de este juego dramático:

Como un ejemplo del diseño del Tarot, en el orden de los triunfos del Tarot de Marsella vemos la buena fortuna de las victorias en Amor y en el Carro convocar la virtud de la Justicia, para que no nos corrompamos por el dominio del marido sobre la mujer o del vencedor sobre el vencido. Las dificultades del Tiempo y la vejez, la enfermedad del Jorobado o la soledad y ascetismo del Ermitaño, como todas las pruebas y futilidad de la Rueda, requiere la virtud de la Fortaleza o La Fuerza (La Fortaleza con frecuencia se aparejaba contra la Fortuna). Y finalmente la mortalidad requiere la virtud de la templanza, que para los cristianos es un acto de fe en la resurrección. "Si he combatido a las bestias salvajes en Efeso por razones meramente humanas, ¿qué he ganado? Si los muertos no se levantan, "bebamos y comamos (seamos destemplados), pues mañanas moriremos" (1 Co 15:32, citando a Isaías)¹⁹²

La trayectoria del tarot, como verdadera obra de la imaginación simbólica, se vuelve contra el nihilismo de la existencia humana, a partir del establecimiento de una cosmovisión que supera la decrepitud humana, efecto del padecimiento temporal y existencial. El llamado del Arcángel Miguel anuncia el retorno del redentor, de aquel que ha logrado vencer a la muerte: «Yo soy la resurrección y la vida. El que vive en mí, aunque muera, vivirá, y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás» (Juan 11:25). O como se anuncia ya en aquellos indicios escatológicos del pensamiento judío en el libro de Daniel: «Muchos de los que duermen en el país del polvo se despertarán; unos para la vida eterna; otros, para el oprobio, para el horror eterno. Los doctos brillarán como el fulgor del firmamento, y los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas por toda la eternidad» (Daniel 12:2-3). Por otro lado, pese a que en la carta no se represente la imagen de Cristo Redentor, la imagen del Arcángel Miguel no demerita

¹⁹² M. Hurst, *La secuencia central de triunfos del Tarot*. Traducción de Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/hurst1.htm> Revisado el 17 de febrero de 2014.

el simbolismo de la resurrección; de acuerdo con Paul Huson, la tradición suele relacionar al Arcángel Miguel con Hermes psicopompo, y ya Durand coincide con esta relación cuando comenta: «Mercurio padece un doble avatar cristiano muy significativo de su índole sintética: se sublima en parte en San Miguel, mensajero del cielo y psicopompo, y en parte se degrada en diablo».¹⁹³ Esta índole sintética de Mercurio o Hermes es la que representa el caduceo, unión de lo telúrico-reptante de la serpiente, con lo ascendente-aéreo del ala, de ahí que líneas más adelante Durand mencione: «Las dos fases (del caduceo) estarían integradas en la representación de la lucha del arcángel con el diablo».¹⁹⁴ Ahora bien regresando con la idea central de Huson, para este autor el Arcángel Miguel se identifica con Hermes psicopompo, que guía a las almas por el inframundo, pero también es aquel que indica la salida, el camino del renacimiento. En relación con esta idea, no deja de ser interesante cómo a través de la figura de este dios, Huson advierte que el circuito del tarot abre y cierra en una misma imagen, pues para él, como hemos referido, el arcano de El Mago evoca la imagen de Hermes: «Así como Hermes comenzó la procesión de los triunfos del tarot, también la termina. Es el mediador entre los mundos, el divino anunciador de los Misterios. Guío la mano del Bufón (El Loco) a lo largo del oscuro camino que lleva al mundo de las sombras [...] Ahora vuelve a guiarlo hacia la salida, renacido de Perséfone y transformado».¹⁹⁵

Por otro lado es importante no dejar de referirse en torno al carácter diurno del Juicio Final, representado en el Apocalipsis de Juan, como una revelación esplendorosa: «Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios; y los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras» (Apocalipsis 20:12). Esta referencia deja traslucir un bello isomorfismo entre la verticalidad de “los muertos”, Dios, la palabra escrita y el Juicio, que discrimina las obras de los justos. En un mazo contemporáneo como lo es el Tarot Alquímico diseñado por Robert Place, a este dinamismo ascendente de los muertos se le adjunta la ascensión de la planta del trigo, que emerge triunfante por sobre un cráneo humano [fig. 90].

Por último, quisiéramos citar un fragmento del comentario que Jodorowsky hace a esta carta, en el que podremos encontrar esa voluntad de síntesis última que la define, imaginario de la trascendencia que integra y concilia la condición ínfima y finita del hombre:

¹⁹³ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *Op. cit.*, p. 313.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ P. Huson, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*. *Op. cit.*, p. 252.

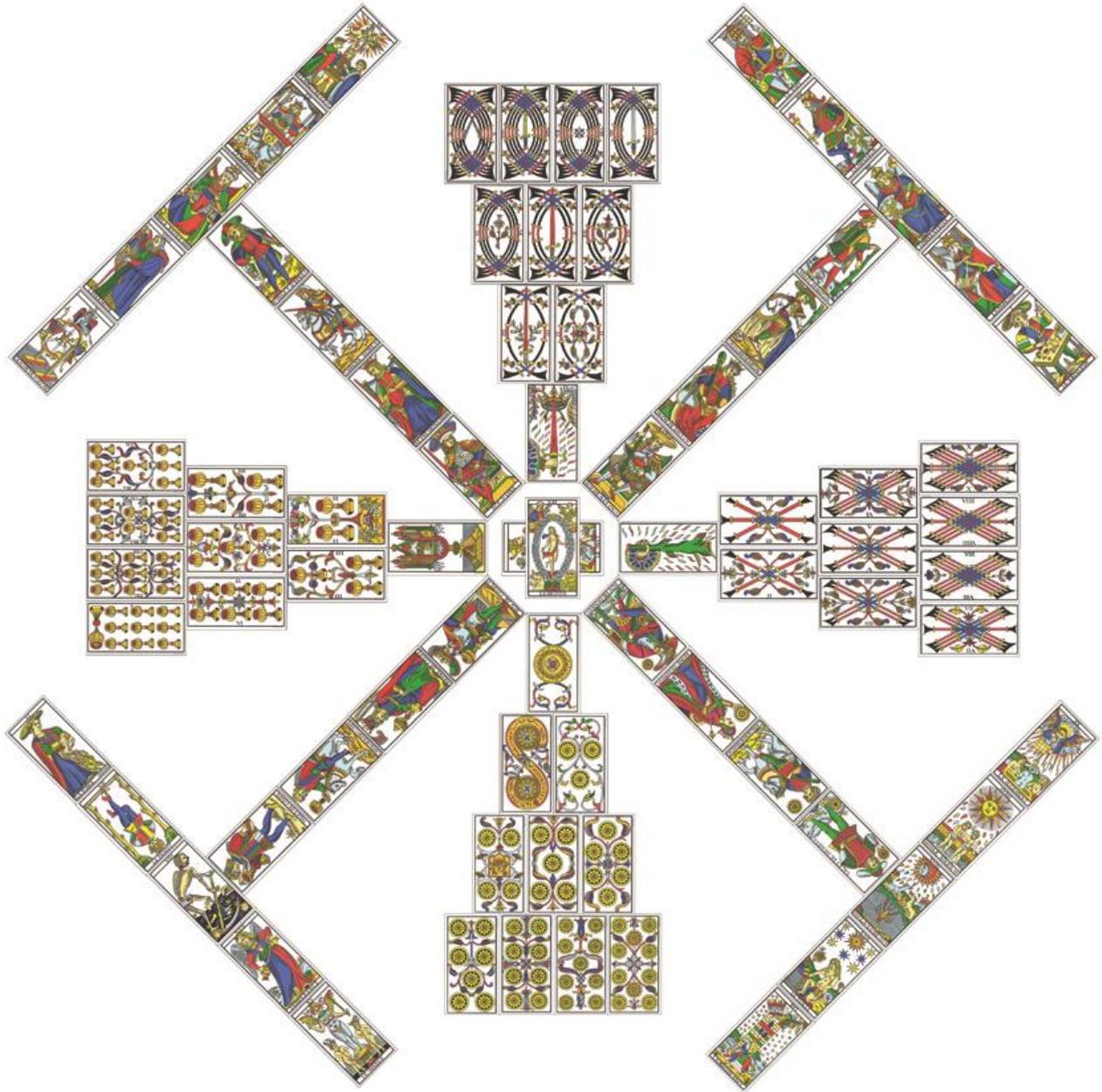
Todas las energías del tarot se concentran en la carta de El Juicio. Después de la receptividad de La Luna y de la nueva construcción emprendida por El Sol, asistimos aquí al nacimiento de una conciencia enmarcada por un principio femenino a la izquierda y un principio masculino a la derecha. Esta emergencia, llamada por el ángel con su trompeta, se presenta ante nosotros como un deseo irresistible. La labor ha sido realizada. El *anima* y el *animus* llegan a la paz a través de la plegaria. Juntos han creado el andrógino divino que obedece a la llamada de la conciencia suprema representado por el ángel.¹⁹⁶

* * *

Hemos concluido este análisis arquetipológico de las cartas del tarot que nos llevó a una clasificación isotópica de las setenta y ocho cartas. Páginas atrás ofrecíamos una primera disposición de los cincuenta y seis arcanos menores, que partía de un punto central, constituido por esa amalgama entre la carta de El Loco y la carta de El Mundo. En este apartado hemos comprobado cómo los cuatro conjuntos simbólicos que se corresponden con los palos del tarot se acomodan de acuerdo a una secuencia narrativa de tipo ascendente [7].¹⁹⁷

¹⁹⁶ A. Jodorowsky, *La vía del tarot, Op. cit.*, p. 271.

¹⁹⁷ Para desglosar aún más dicha disposición hemos acomodado en una tabla los isotopismos más relevantes de esta organización, [Véase tabla final].



7. Disposición estructural de las setenta y ocho cartas del tarot

El tarot no sólo supone un recuento secuencial y horizontal de las peripecias de la existencia humana, pues también logra edificar una simbólica del triunfo sobre el dolor y el sufrimiento humanos, a través de una verticalización que instala un orden jerárquico y ontológico. Y si al inicio de este capítulo utilizamos el simbolismo de la cruz para disponer el orden de las cartas, no sólo lo hacíamos como un modo estable de organización, sino también, para evocar esa profundidad espacial que sugiere la cruz. A este respecto, hemos mencionado que

la cruz no sólo cumple una función de orientación espacial de tipo horizontal, (que encuentra su mayor expresión en esa bella imagen topológica que es la rosa de los vientos), pues también simboliza un territorio de espacialidad vertical, de demarcación entre *los múltiples estados del ser*, y en este sentido toda cruz es una escala descendente y ascendente, *axis mundi*.

Así, esta verticalidad narrativa es motivada por los dinamismos propios de cada palo, en el que cada arcano representa una especificación de los movimientos de ascensión por el cetro, de distinción por la espada, de profundización por la copa, de repetición ritmada por el oro, y de progresión por el basto. De modo que, si los cuatro palos nos dieron una idea de los cuatro puntos cardinales del tarot, los arcanos mayores nos han permitido sondear el hábitat, o mejor dicho, la geografía de dichos puntos. En relación con esto, nos hemos referido ya a ese entramado vegetal que circunscribe la disposición de los numerales del tarot, del cual hay que prestar atención, y no pensar que se trata de un simple decorado; todo lo contrario, este decorado mítico sugiere, simbólicamente hablando, el despliegue de una estructura de dramatización que nos invita a presenciar la puesta en escena de una historia que se viene contando desde hace más de quinientos años. En este sentido el tarot se constituye como una narración no escrita ni hablada, sino simbolizada icónicamente, y por esta razón, supone un objeto privilegiado dentro de aquella cultura iconoclasta tan privilegiada en Occidente, que sólo acepta la pregnancia de las imágenes a costa de vaciar y evaporar el contenido simbólico de ellas; sin embargo, hemos logrado comprobar cómo el tarot ha logrado pervivir por mediación de esas continuas actualizaciones de la imaginación simbólica, esa «vocación tradicional del conocimiento humano», que siempre ha visto en estos símbolos una oportunidad para ensoñar, para traspasar las fronteras del tiempo con el fin de forjarse una esperanza; una esperanza que se bifurca en un deseo de recuperación del pasado, o en deseo de proyección hacia futuro. Pero tal vez, lo más importante en esa actualización de los símbolos del tarot, sea aquel acto imaginario que acaece en la observancia de las cartas, en la intimidad con las imágenes, cuando éstas fluyen por las manos del intérprete, que presiente cómo un mundo de símbolos se desglosa por entre ellas; este acto de la imaginación, aparentemente elemental, sustrae al hombre de su cotidianeidad, arrebatado por esa historia que le susurran las imágenes del tarot.

TABLA DE CLASIFICACIÓN ISÓTOPICA DE LAS IMÁGENES DEL TAROT

Régimen de la imagen	Régimen diurno		Régimen nocturno	
Estructuras	Esquizomorfias		Místicas	Sintéticas
Palos del tarot o arcanos menores	Cetro	Espada	Copa	Oro Basto
Triunfos o arcanos mayores	I. El Mago II. La Papisa III. La Emperatriz IIII. El Emperador V. El Papa	VI. Los Enamorados VII. El Carro VIII. La Justicia VIII. El Ermitaño X. La Rueda de la Fortuna	XI. La Fuerza XII. El Colgado XIII. La Muerte XIII. La Templanza XV. El Diablo	XVI. La Torre XVII. La Estrella XVIII. La Luna XVIII. El Sol XX. El Juicio «El Loco y XXI. El Mundo»
Esquemas	Esquema de la ascensión Esquema de la diairesis		Esquema del descenso Esquema de penetración Esquema del encastre	Esquema de la recurrencia Esquema del progreso
Arquetipos “epítetos”	Luminosidad ≠ Tinieblas Pureza ≠ Mancilla Masculino ≠ Femenino Alto ≠ Bajo	Depuración ≠ Corrupción Medida ≠ Desmesura	Profundo. Caliente. Oculto. Tinieblas. Conservación.	Ciclicidad Maduración Renacimiento
Arquetipos “sustantivos”	Poder terrenal y poder Espiritual ≠ desconcierto existencial El cielo ≠ El infierno	El Héroe ≠ La Bestia Sabiduría ≠ Ignorancia Voluntad ≠ Destino	El héroe resignado. La muerte. El pecado. El vientre. El aliado. La noche. El Inframundo. Sacrificio.	El centro. La rueda. La cruz. La Luna. El Sol resurrecto. La Estrella matutina. La Naturaleza.
Símbolos	La varita mágica. <i>Triregnum</i> . El cetro. La corona. Férula papal. El águila. El trono. La bendición. El Libro. La tonsuras.	Flecha. Encrucijada. El carro triumfal. El vuelo. El ala. La espada. La balanza. La mirada. La lámpara. El bastón.	El león. La cuerda. La guadaña. La gleba. El ánfora. El agua. El diablo. Los demonios.	La torre-atanor. El río. La astrobiología. La triada. La tétrada. Arcángel Miguel- Hermes. La trompeta. La Jerusalén Celeste. El tetramorfo. La mujer cosmocrator.

CONCLUSIÓN: LA NARRATIVA DE LAS IMÁGENES EN EL TAROT

A lo largo de esta investigación hemos podido comprobar la “fantástica organización” que preside a las cartas del tarot. Ahora bien, no debe confundirse nuestra intención, y pensar que este trabajo estaba dedicado a definir un canon iconográfico en el tarot ¡Nada más lejos que eso! Al contrario, nuestro esfuerzo se ha centrado en destacar ciertas bases simbólicas, a nivel de lo imaginario, que se adecuaban según una estructura dramática, cuya constancia no siempre implicaba una fidelidad iconográfica. Ciertamente la representación icónica de los cientos de mazos existentes es múltiple y variada, y ante tal diversidad no es extraño encontrar contradicciones en la representación, de modo que sería muy arriesgado hablar siquiera de un “Tarot”, original, auténtico, único, etc.; y si bien, elegimos el tarot de Marsella para desarrollar nuestra investigación, esto nunca implicó que dicho naípe sea el tarot que reproduce con más fidelidad cierta iconografía original. Ya hemos indicado que esta elección se fundamentó en la influencia de dicho mazo, que desde hace poco más de doscientos años, ha sido crucial para la difusión del tarot en la cultura occidental. Ante la constancia del tema por la pluralidad de su expresión, podríamos decir que el tarot se asemeja a ciertos mitos y símbolos conservados por el folclore a través de narraciones populares que van desde la leyenda, el cuento, y el dicho. Esta comparación no es accidental pues una de las características fundamentales del folclore radica en ofrecer una gama amplia de versiones en torno a un tema: la leyenda de un héroe y sus hazañas, o la hagiografía, pueden variar según la región. La variedad de diseños de tarot, acumulados a lo

largo de quinientos años, surgidos con la firme intención de transmitir un conocimiento, parece corresponder con esta característica del folclore.¹

Las convergencias imaginarias que esta investigación ha dilucidado y localizado posibilitan la comprensión de las imágenes del tarot desde un panorama distinto, en tanto obra de la imaginación simbólica. Esta obra ha logrado sobrevivir a las circunstancias de una iconoclastia occidental que desvirtúa, destruyendo, el sentido de las imágenes, y si bien el tarot no ha salido bien librado de estas manipulaciones, es cierto que sus símbolos viven. Cada mazo de tarot promete transfigurarse en un escenario lúdico, augural o sapiencial, para todo aquel que esté presto a imaginar, a dejarse llevar por el influjo de estos símbolos, pues cuando se extienden los naipes sobre un espacio determinado, es inevitable que prontamente una narración comience a tejerse: las miradas, los gestos, los valores de cada carta, no tardan en revelar un sentido.

Con el fin de ofrecer un balance general de esta investigación, y vislumbrar aquel sentido que funda la simbólica del tarot, hemos decidido orientar esta conclusión a partir de los cuatro imperativos de la obra, que Durand propone en un artículo titulado, *La creación literaria. Los fundamentos de la creación*.² Este artículo, a grandes rasgos, indaga en torno a los fundamentos sobre los cuales se erige el sentido que establece toda obra de la imaginación creadora, (en específico en la literatura), frente a los determinismos de lo social y frente a las motivaciones psicológicas del autor. De acuerdo con Durand, este sentido es irreductible, al constituirse como un tercer término que se erige por encima de las circunstancias sociales y psicológicas: «Datos sociales, herencias culturales, sedimentos léxicos, momentos históricos, instancias económicas o políticas, problemas psicológicos, situaciones psicoanalíticas o existenciales no son más que ingredientes, adornos, accesorios que gravitan en torno al imperativo de la obra».³ Este sentido o imperativo creador, apunta el autor, se bifurca: es creador de una sensibilidad y un ánimo que permea a toda una época: la obra decide «de una forma soberana, lo que serán, durante siglos, el rostro, la sonrisa y las lágrimas de toda una cultura».⁴ La obra de arte instaaura un horizonte de comprensión inadvertido: la música, el teatro, la pintura, la literatura, forjan la “psique colectiva”

¹ Véase la línea del tiempo que traza M. Dummett: una línea que inicia en Ferrara (Italia) a mediados del siglo XV, y desemboca en Salt Lake, (EUA), a finales del siglo XX, en su obra, *The Game of tarot: From Ferrara to Salt Lake City*, *Op. cit.*

² Gilbert Durand, *La creación literaria. Los fundamentos de la creación*, en: *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Alain Verjat (Ed.), Anthropos, España, 1989. Si bien Durand dedica este estudio a la creación literaria, él mismo reconoce la aplicación de estos imperativos a cualquier otra obra humana que sea capaz de fundar un sentido.

³ G. Durand, *Ibid.*, p. 21.

⁴ G. Durand, *Ibid.*, p. 48.

de una época, de un medio social. Por otro lado, Durand considera que toda obra es creadora de sí misma, en el sentido de que crea una realidad para sí, «un cielo nuevo y una tierra nueva». Esta realidad creada demanda cuatro elementos: «La creación de una tierra nueva y un cielo nuevo exige una transmutación de lugares, personajes, destinos, y léxicos».⁵ *Topos, Kairoi, Personae e Logoi*, son los elementos instaurativos que se distinguen cualitativamente del espacio geográfico, del acontecimiento cotidiano, de la existencia individual, y el medio expresivo. Estos elementos arrancan al lugar, al tiempo, a la persona, y al lenguaje, de su flujo cotidiano para devolver un mundo con sentido: «la obra es un “implicante” creador de un espacio, de un tiempo, de un héroe, de un lenguaje que emerge de un “más allá absoluto”. Resurge, no de un principio de causalidad, sino, como toda producción imaginaria o visionaria, del “principio de desarraigo”».⁶ Analizaremos brevemente la simbólica del tarot a partir de estas cuatro instancias con el fin de obtener una visión íntegra de esta obra de la imaginación simbólica.

En relación con el imperativo topológico, *Topos*, ya se ha insistido al respecto, en cuanto a la clasificación isotópica del tarot. Hemos visto cómo las convergencias simbólicas se inscriben en un espacio arquetípico, que acentúa el valor simbólico de las imágenes: cetro, espada, copa y oro, territorializan y decoran un espacio con cargas afectivas precisas. Los cuatro reinos que conforman los arcanos menores, así como los cuatro grupos que organizan los arcanos mayores, se ubican en escenografías específicas: el territorio del cetro evoca el oriente, al converger con la luz de la aurora que asciende; el territorio de la espada instauro una especie de cenit en la ascensión, punto límite de la altura, que advierte un descenso; descenso que es sugerido por la copa, poniente que organiza los valores místicos y nocturnos del tarot; sin embargo, la simbólica del tarot recapitula esta oscuridad momentánea, por el establecimiento de un reino de las cadencias temporales, cuyo fin es decretar, a través de un simbolismo conciliador, la victoria definitiva sobre el tiempo, victoria que tiene como escenarios arquetípicos al denario y el basto, que instauran un oriente paradisiaco de la resurrección. Este isotopismo dramático del tarot es semejante a la estructura literaria, que se sirve de la ubicación de decorados míticos para acentuar las características del drama épico: «Toda creación literaria a partir de fragmentos de este mundo de exilio se fundamenta en este arquetipo de un éxodo, partida o regreso, hacia una tierra prometida, que sólo aquí abajo pueden retener la obra literaria y la obra de arte en general».⁷

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 30.

En relación al imperativo del destino, *Kairos*, hemos evidenciado cómo el hilo narrativo del tarot circunscribe y organiza los espacios, de acuerdo a esa escala jerárquica que designa un rostro específico a cada uno de los personajes. El relato del tarot no es una simple descripción azarosa de lugares y personas, sino, antes bien, implica una selección, una transfiguración del lugar en decorado mítico, y de la persona en un rostro, en un ser de destino. De acuerdo con Durand, los personajes de las grandes obras literarias carecen de un alma, en el sentido de que sólo por medio de la narración es cómo el personaje logra forjarse una. El alma de los personajes, su destino y su rostro no es algo que se dé sin más; para que un personaje logre trascender las veleidades de su existencia, que amenazan con arrastrarlo al olvido, debe someterse a la laboriosa tarea de construirse un destino. La obra construye un alma a los personajes, un alma que se constituye en cuanto el destino de éstos se cumple. Empero, hemos visto también cómo algunas interpretaciones conciben al tarot como una obra iniciática, en la que el intérprete, (el lector, el consultante), se vuelve parte sustantiva de la operación simbólica que realiza el tarot; es esto a lo que se alude, en una famosa película de Alejandro Jodorowsky, cuando se menciona: “El tarot te enseñará a crear un alma”.⁸ Estas interpretaciones ven en el tarot una ascesis espiritual, en la que el lector-intérprete-iniciado debe meditar en torno a cada arcano, con el fin de cumplir con los valores y las pruebas que cada carta propone. El tarot se entiende como una senda: “camino real”, [«tar» camino, «ro» real], de acuerdo con la intuición egiptómana de Court de Gébelin.

Con respecto al tercer imperativo que hace referencia a esa capacidad de la obra de arrancar algo de humano, *personae*, «al desgaste del tiempo y a la podredumbre de la muerte»,⁹ hemos mencionado que el valor de cada carta reside en que ha logrado trascender sus rasgos particulares y existenciales, al transfigurarlos en verdaderos «acontecimientos simbólicos». Las cartas del tarot fijan «en una desgarradora eternidad lo que el tiempo y la vida que pasa degradan». Ante esto, las fuentes históricas de la iconografía pasan a segundo término, pues el sentido que evoca cada carta vale por interpelar a la imaginación, más que por describir un contexto histórico. «Existe una fecha de nacimiento porque emerge con la obra, pero su destino, ligado a la obra, se convierte en inmortal como ella»¹⁰. Esto no quiere decir que la historia del juego de tarot carezca de relevancia lo que tratamos de decir, es que estos datos, valiosos para

⁸ Alejandro Jodorowsky, *La montaña sagrada*.

⁹ G. Durand, *La creación literaria. Los fundamentos de la creación*, en: *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

determinar los orígenes del tarot, pasan a segundo término, cuando se indaga en torno al sentido fundado, aquel sentido que ha asegurado la posteridad de las imágenes. El valor simbólico del tarot no reside en la conservación de una iconografía original, archivada fragmentariamente en documentos, museos y coleccionistas; el símbolo del tarot vale por la actualidad que sus imágenes, que sin importar la variedad iconográfica, continúa perpetuándose en cada lectura. Ya hemos mencionado que, a un nivel alegórico, las cartas tienen poco que decir al hombre moderno, empero, a un nivel figurativo, las imágenes siguen apelando a la imaginación simbólica del hombre, que ve en las cartas del tarot: «las lecciones más profundas, más deliciosas y las más terribles del ser humano, *que* son inmortalizadas en un tiempo primordial, un *Urzeit* que resume todos los tiempos posibles de la pasión del hombre». ¹¹ En este sentido, podemos decir que la narrativa del tarot está muy cerca del mito: la secuencia de las cartas, los temas que la integran, son ejemplares en muchos aspectos, cada carta es un espejo sobre el cual se reconoce el consultante. ¹² La tirada de cartas supone la interacción con los valores simbólicos del tarot, el consultante que pregunta a las cartas busca encontrar un destino (*Kairós*), una orientación (*Topos*), en esa gran narración que es el tarot.

Por último, a propósito del *Logoi*, es preciso señalar que Durand se refiere con este término al léxico, la fonética, la gramática, y la retórica, como los medios necesarios de los que se sirve toda creación literaria, pues ella, en tanto creadora de sentido, «infunde en las palabras fijadas y en los mecanismos sintácticos una sangre nueva que metamorfosea su sentido». ¹³ En relación al tarot, regresamos aquí al problema histórico de las fuentes y las influencias históricas: el contexto cultural de una sociedad ubicada entre el ocaso de la Edad Media y el albor del Renacimiento, la importancia de las cortes del norte de Italia, el influjo del humanismo, los estilos artísticos que se pueden deducir de las láminas Visconti, las influencias y paralelos artísticos relacionadas con los temas de las cartas, son datos necesarios para cualquier interesado en estudiar al tarot, no obstante, todos estas circunstancias no alcanzan a cubrir ese imperativo creador que irradia la baraja de tarot. A lo largo de estas páginas hemos evidenciado cómo ese imperativo muy pronto fascinó a los artistas, y ya en el siglo XV empieza una producción y

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² “Una obra literaria es susceptible de una mitocrítica que amplifica el trazado del relato iluminándolo con los grandes mitos –conscientes e inconscientes tanto para el autor como para el lector- que afrontan las grandes preguntas de la condición humana: el sufrimiento, el amor y la muerte. Comentar «magistralmente» un poema, una novela, una obra de teatro, es ante todo invocar los poderes de transfiguración que han guiado la pluma del escritor en la creación de un mundo que desmiente la banalización del mundo”. *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

diversidad de tarots que hasta ahora se sigue perpetuando. Pintadas a mano, grabadas, o hechas a partir de matrices, lo importante aquí es que cada baraja de tarot inaugura un mundo, “un cielo nuevo y una tierra nueva”.

Estas cuatro imperativos han permitido esclarecer esa dimensión creadora (organizada a partir de ciertas estructuras del imaginario), que se erige como un triunfo del espíritu humano sobre las veleidades del tiempo; el tarot inaugura un proceso simbólico de *descronización*, que niega el patetismo de la existencia humana sentenciada a la muerte y al olvido. «Lo que imperiosamente despega en la obra, -comenta Durand- y despega con tanto poder [...] es la invocación patética de la sed de la realidad suprema».¹⁴ Las cartas del tarot son testimonio de esta vocación del espíritu, que construye cierta ordenación de sentido, capaz de soportar y desactivar el nihilismo fatal del tiempo y la existencia.

Es así como cerramos esta investigación dedicada a uno de los divertimentos más aclamados y controvertidos de la cultura occidental. Por ahora no queda más que decir a propósito de las estructuras del imaginario que permean estas cartas; sin duda, la última palabra la tienen las cartas mismas. Y si tal vez pareciera muy aventurado decir que el tarot “ha llegado para quedarse”, por lo menos podemos asentir en que la permanencia y la pregnancia de sus símbolos han logrado fijar un particular “paisaje del alma” a partir del cual se han configurado los deseos, los temores y los anhelos del imaginario occidental.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

ANEXO DE IMÁGENES



1. Juego de Senet, (papiro egipcio, 1500 a. C.).



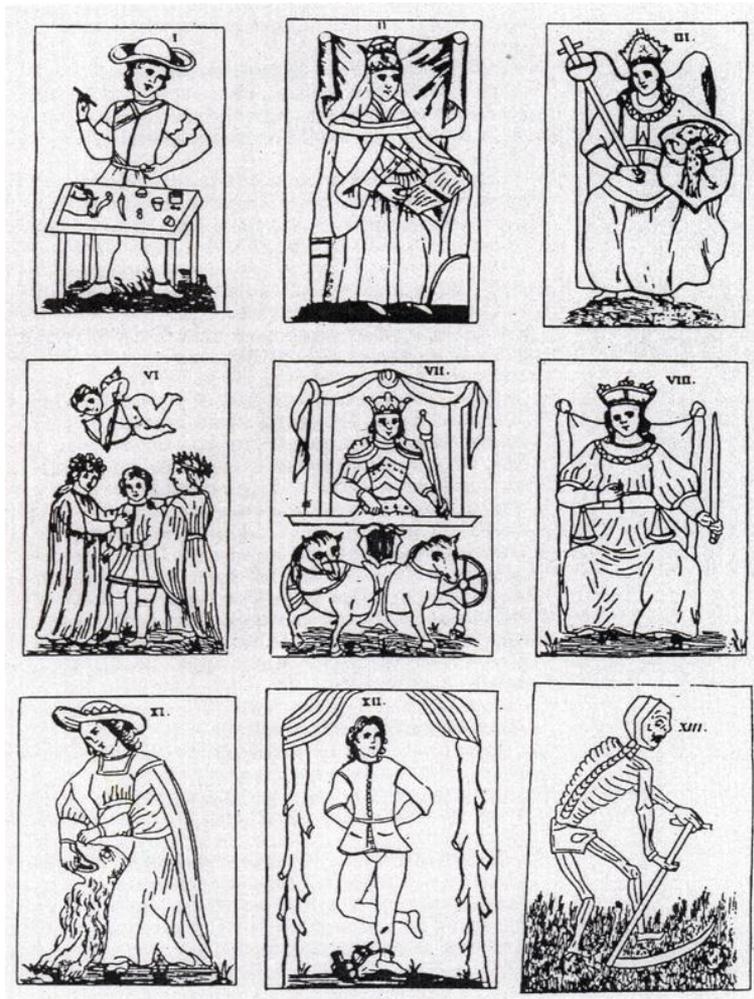
2. Naipes mameluco; cimitarras, oros, bastones de polo, copas (s. XII).



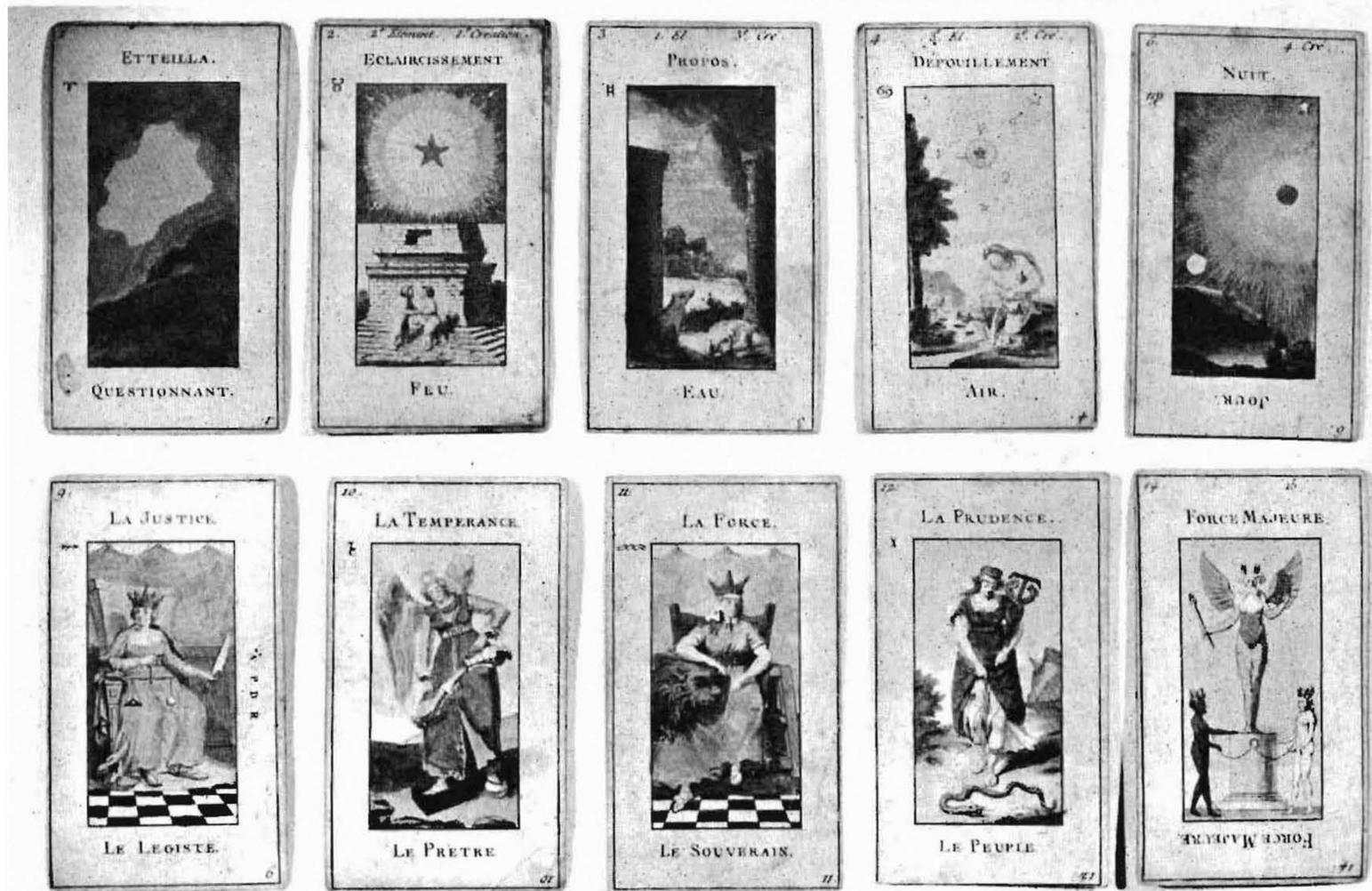
4. Jugadores de Tarocchi, (s. XV).



5. Escudo de armas de la villa de París, 1811.



6. Tarot de Court de Gebelin, (s. XVIII).



7. Tarot de Etteilla, (s. XVIII)



8. Tarot de Eliphas Lévi , claves que corresponden a las cartas de El Carro, y El Diablo “Baphomet”, (s. XIX).



9. Tarot de Papus, o tarot de los bohemios, (s. XX).



10. Tarot Rider-Waite, (s. XX).



11. Tarot de Oswald Wirth, (s. XX).



12. Tarot de Thot, de Aleister Crowley, (s. XX).



13. Tarot de Mantegna, (s. XV).



14. El Loco, tarot de Marsella.



15. El Loco, tarot
Rider-Waite.



16. El Loco, tarot
Visconti-Sforza.



17. El Loco, tarot Minchiate
Florentino, (s. XV).



18. El Loco, tarot Carlos VI, (s. XV).



19. El Miserable, tarot de Mantegna, (s. XV).



20. El Mundo, tarot de Marsella.



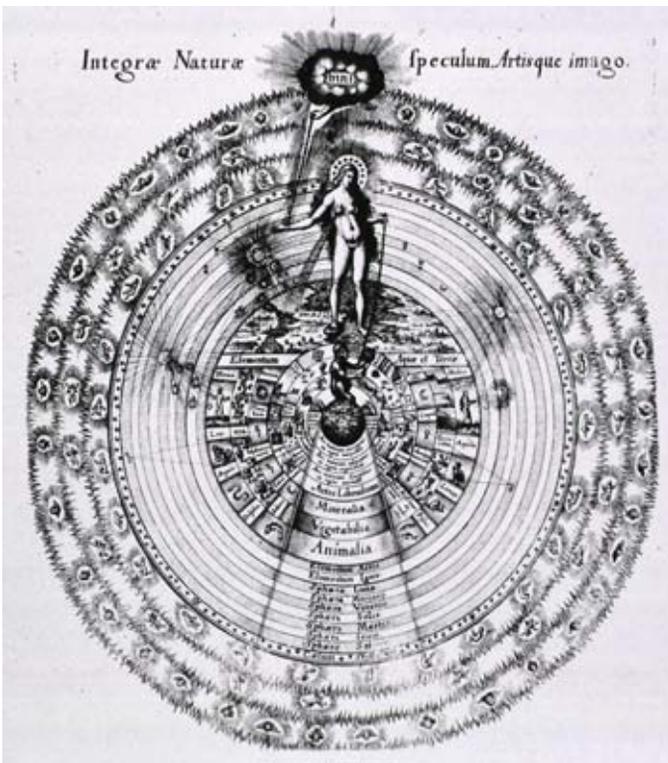
21. El Mundo, tarot Carlos VI.



22. El Mundo, tarot de Alessandro Sforza, (s. XV).



23. El Mundo, tarot de París, (s. XVII).



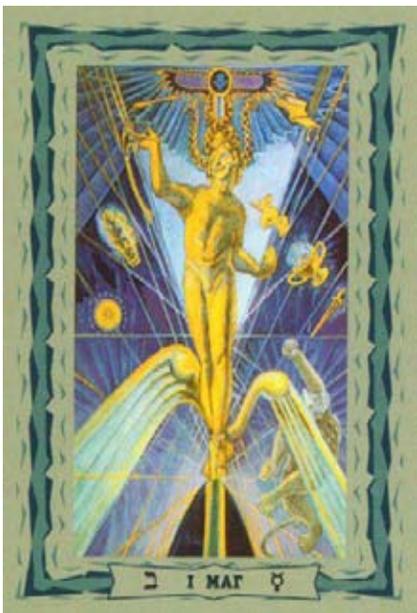
24. La gran cadena del Ser, Robert Fludd, (s. XVII).



25. El Mundo, tarot Visconti-Sforza.



26. El Mago, tarot de Marsella.



27. El Mago, tarot de A. Crowley.



28. El Mago, tarot hermético, (s. XX).



29. El Mago, tarot egipcio de R. Falconier, (s. XIX).



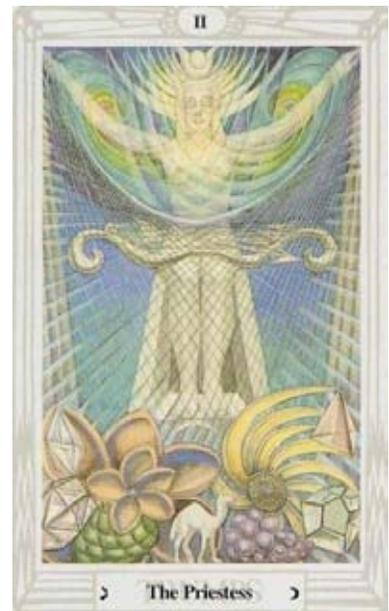
30. La Papisa, tarot de Marsella.



31. Representación de la Fe, *Fides*, Giotto, (s. XIV).



32. La Suma Sacerdotisa, tarot Rider-Waite.



33. La Sacerdotisa, tarot de A. Crowley.



34. La Emperatriz, tarot de Marsella.



35. La Emperatriz, tarot de O. Wirth.



36. La Emperatriz, tarot Rider-Waite.



37. El Emperador, tarot de Marsella.



38. El Emperador, tarot de A. Crowley.



39. El Emperador, tarot de O. Wirth.



40. El Papa, tarot de Marsella.



41. El Hierofante, tarot Rider-Waite.



42. Los Enamorados, tarot de Marsella.



43. Los Enamorados, tarot Visconti-Sforza.



44. Hércules en la encrucijada entre la Virtud y el Vicio. Escuela de Carracci, (s. XVI).



45. El Carro, tarot de Marsella.



46. El Carro, tarot Visconti-Sforza.



47. La Justicia, tarot de Marsella.



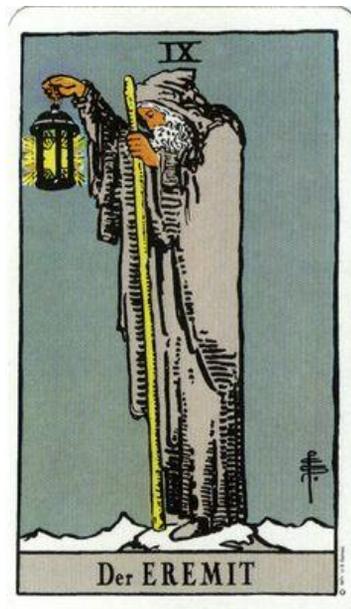
48. La Justicia, tarot Piemonte,
(s. XIX).



49. El Ermitaño, tarot de Marsella.



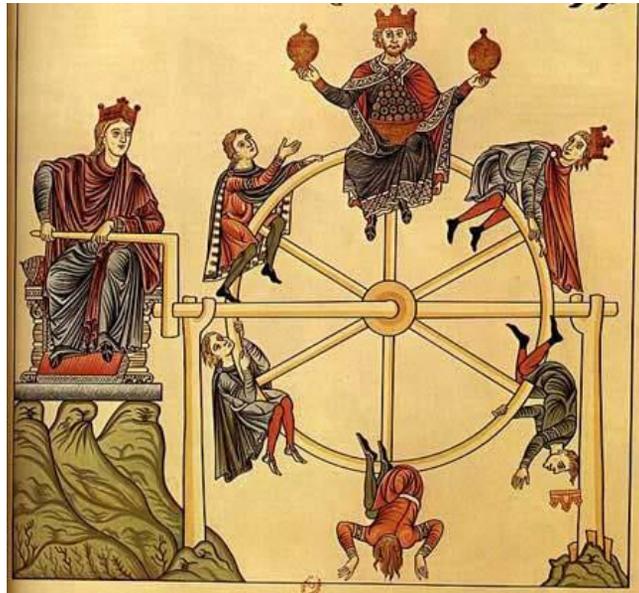
50. El Ermitaño, tarot Visconti-Sforza.



51. El Ermitaño, tarot Rider-Waite.



52. La Rueda de la Fortuna, tarot de Marsella.



53. Rueda de la Fortuna, *Hortus Deliciarum*, (s. XII).



54. La Fuerza, tarot de Marsella.



55. La Fuerza, tarot Visconti-Sforza.



56. La Fuerza, tarot Rider-Waite.



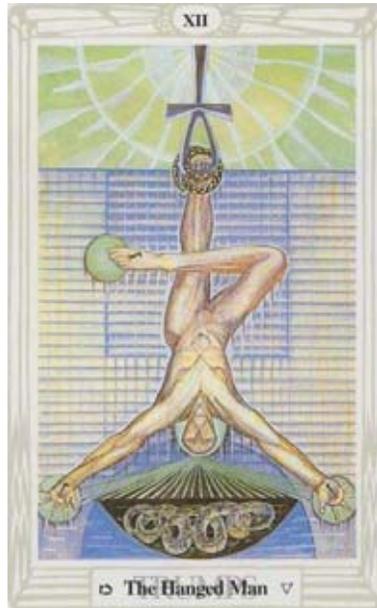
57. La Fuerza, tarot Cary-Yale, (s. XV).



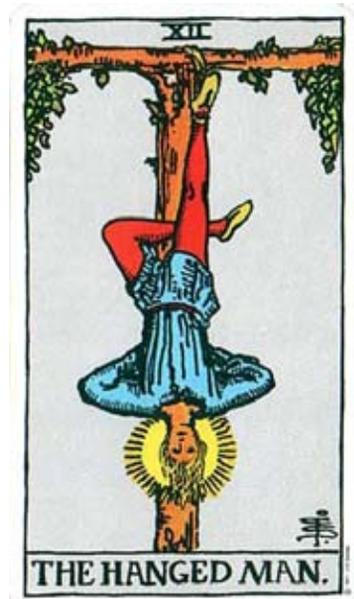
58. El Colgado, tarot de Marsella.



59. El Colgado, tarot Carlos VI.



60. El Colgado, tarot A. Crowley.



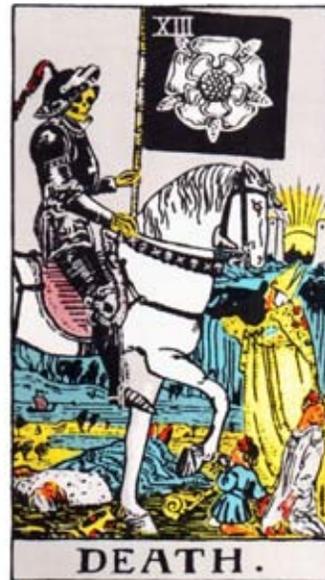
61. El Colgado, tarot Rider-Waite.



62. "La Muerte", tarot de Marsella.



63. "La Muerte", tarot Cary-Yale.



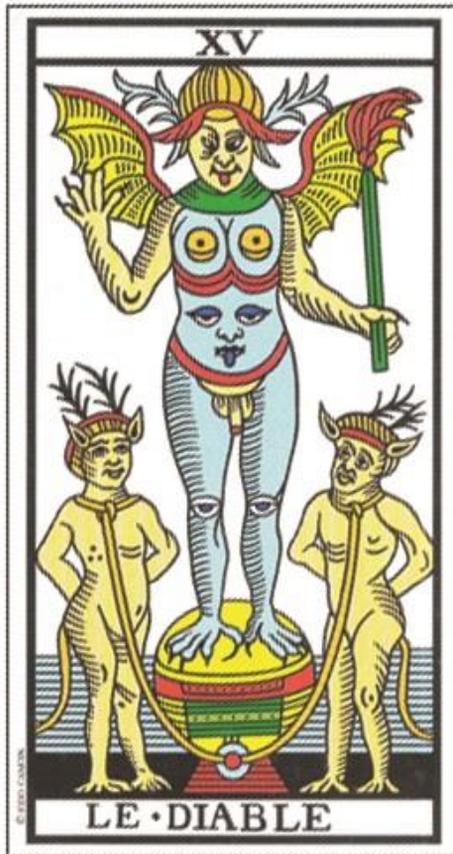
64. La Muerte, tarot Rider-Waite



65. La Templanza, tarot de Marsella.



66. Arte, tarot de A. Crowley.



67. El Diabolo, tarot de Marsella.



68. Pazuzu,
(s. VIII o VII a.C.).



69. El Diabolo, tarot
Vieville, (s. XVII).



70. El Diabolo, tarot
Visconti-Sforza.



71. La Torre, tarot de Marsella.



72. La Torre, tarot de O. Wirth.



73. La Torre, tarot alquímico, (s. XX).



74. La Estrella, tarot de Marsella.



75. La Estrella, tarot Ercole I d'Este,
(s. XV).



76. La Estrella, tarot
Visconti-Sforza.



77. La Luna, tarot de Marsella.



78. La Luna, folio Cary, (s. XVI).



79. La Luna, tarot Carlos VI.



80. La Luna, tarot Vieville.



81. La Luna, tarot Visconti-Sforza.



82. La Luna, tarot Cary-Yale.



83. El Sol, tarot de Marsella.



84. El Sol, tarot Vieville.



85. El Sol, tarot Rider-Waite.



86. El Sol, tarot Visconti-Sforza.



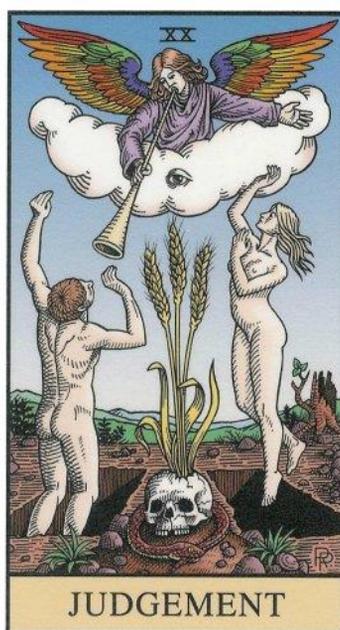
87. El Sol, tarot de los bohemios.



88. El Sol, tarot Piamonte.



89. El Juicio, tarot de Marsella.



90. El Juicio, tarot alquímico.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARES Portugal, Vanessa, *El mago, el coche, el ermitaño, y el colgado del tarot Visconti-Sforza*. México, 2011. Tesis de maestría en Historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

ANÓNIMO, *Los arcanos mayores del tarot. Meditaciones*. Herder, Barcelona, 1987

AROLA, Raimon, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente. Siglos XV-XVII*. José J. de Olañeta, Editor. Barcelona, 2012.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. FCE, México, 1997.

————— *La poética de la ensoñación*. FCE, México, 2002.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *En busca de Isis. Introducción a la Egiptomanía*. Siruela. España, 2006.

BANZHAF, Hajo, *El gran libro del tarot*. Editorial EDAF, España, 2003.

————— *El tarot y el viaje del héroe. El tarot como camino iniciático*, Edaf, Madrid, 2001.

BAYARD, Jean-Pierre, *Pequeña enciclopedia del tarot*. Tikal ediciones.

BLOCH, Raymond. *La adivinación en la Antigüedad*, FCE, México, 1984.

BONELL, Carmen. *La divina proporción. Las formas geométricas*. Ediciones UPC, 1999.

BUBER, Martín. *¿Qué es el hombre?*, FCE, México, 1973.

BURCKHARDT, Titus, *The symbolism of Chess*. Studies in Comparative Religion, England, Spring 1969, vol.3, No.2

CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. FCE. México 1994.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 1992.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

- COUSTÉ, Alberto. *El tarot o la máquina de imaginar*. Barral Editores. Barcelona, 1972.
- CULIANU, Ioan. P., *Eros y magia en el Renacimiento*. Ediciones Siruela, Madrid, 1999
- CHAMPEAUX, Gerard De, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1992.
- CHAVES, José Ricardo. *Magia y ocultismo en el siglo XIX*, en Esther Cohen, Patricia Villaseñor, editoras. *De filósofos, magos y brujas*. Volumen 6 de Bitácora de poética. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2012.
- CHEVALLIER, Jean. (Colaboración de Alain Gheerbrant) *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona. 2000.
- DE MARTINO, Ernesto. *El mundo mágico*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1985.
- DUMMETT, Michael, and Silvia Mann: *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*. Duckworth, 1980.
- "Préface." In *Tarot, Jeu Et Magie*, edited by Thierry Depaulis. Paris: Bibliothèque Nationale, 1984.
- *A Wicked Pack of Cards: The Origins of the Occult Tarot* (with Ronald Decker and Thierry Depaulis), St. Martin's Press, 1996.
- *A History of the Occult Tarot, 1870-1970* (with Ronald Decker), Duckworth, 2002.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, FCE, 2004.
- *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.
- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introducción, trad., y notas Alain Verjat. Barcelona: Anthropos Editorial,
- *Ciencia del hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*. Edición y traducción del francés Alain Verjat. El Árbol del Paraíso n.º 72 (serie Mayor), Ediciones Siruela, 2011.
- *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

- _____ *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- _____ *Exploración de lo imaginal*. Traducido por Enrique Eskenazi, para su blog en internet “Centro Virtual Enrique Eskenazi”, <http://eskenazi.net>.
- _____ *La creación literaria los fundamentos de la creación*, en *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Alain Verjat (Ed.) Anthropos editorial. España, 1989.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Alianza editorial, Madrid, 2004.
- _____ *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Ediciones Era, México, 1972.
- _____ *El simbolismo del centro*, en: *Imágenes y símbolos*. Taurus, Madrid, 1999.
- _____ *Lo oculto y el mundo moderno*, en: *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós. España. 1997.
- ELKONIN, Daniil B., *Psicología del juego*. Editorial Visor, Madrid, 1980.
- ESKENAZI, Enrique. *Tarot. El arte de adivinar*. Ed. Obelisco. Barcelona, 1986.
- EVOLA, Julius, *La Tradición hermética*. Ediciones Martinez Roca, Barcelona, 1975.
- FAIVRE, Antoine, *Introducción I*, en Antoine Faivre y Jacob Needleman comp. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Paidós. Barcelona, 2000.
- _____ *Fuentes antiguas y medievales en los movimientos esotéricos modernos*, en Antoine Faivre y Jacob Needleman comp. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Paidós. Barcelona, 2000.
- FARLEY, Helen. *A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism*. 2009. I. B. Tauris, London, 2009.
- FERRATER Mora, José. *Dilthey y sus temas fundamentales*. Revista Cubana de Filosofía. Vol. 1, número 5.
- FRAZER, James. *La rama dorada*. Nueva edición a partir de la versión original en 12 vols. México: FCE, 2011.
- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Presentación de A. Ortiz-Osés. Barcelona, Anthropos, 1990.
- GÓMEZ de Liaño, Ignacio. *El lenguaje de la imaginación*. Taurus. España, 1982.
- GONZALEZ Hernando, Irene. *El tetramorfo*, Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73.

GUÉNON, René, *Los símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós Orientalia, Barcelona, 1995.

————— *El simbolismo de la cruz*. Editorial Obelisco, Barcelona, 1987.

————— *El teosofismo. Historia de una pseudoreligión*. Editorial Obelisco, Barcelona, 2003.

————— *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Paidós, Barcelona, 1997.

HADAR, Kris, *Mi primer libro de tarot. Método Práctico del arte adivinatorio*, Editorial Tomo, México, 2001

HILLMAN, James. *El sueño y el Inframundo*. Paidós. Barcelona, 2004.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*. Alianza Editorial, España, 2007.

HURST, Michael. *La secuencia central de triunfos del Tarot*. Traducido por Enrique Eskenazi, para el sitio web del Centro Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/hurst1.htm>

HUSON, Paul, *El tarot explicado. Guía completa de las cartas del tarot, sus orígenes y cómo usarlas*. Edit. Oriente. México, 2008.

————— *Mystical origins of the tarot: from ancient roots to Modern Age*, Destiny books, United States, 2004.

JODOROWSKY, Alejandro. *La via del tarot*. Grijalbo, México, 2004.

JUNG, Carl Gustav, Prólogo al *I Ching*. *El libro de las mutaciones*, versión de Richard Wilhelm. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1975.

LAURNT, Jean-Pierre, *Características generales del esoterismo del siglo XIX*, en Antoine Faivre y Jacob Needleman comp. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Paidós. Barcelona, 2000.

LE SCOUÉZEC, Gwen, *Cartomancia y quiromancia*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1974.

LEVI, Eliphas, *Dogma y Ritual de alta magia*, Berbera, México, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La eficacia simbólica*, en: *Antropología Estructural: Mito sociedad y humanidades*. Editorial Siglo XXI, México, 2006.

MARTÍNEZ Vázquez de Parga, Ma. José, *Juego, figuración, símbolo. El tablero de la oca*. 451, editores, España, 2008.

MCINTOSH, Christopher, *Eliphas Lévi and the French occult revival*. State University of New York Press. 2011.

- MERTON, Thomas, *Incursiones en lo indecible*. Plaza & Janes, editores, España, 1973.
- MORILLAS González, Carlos. *Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego*, en: Revista *Enrahonar* 16, 1990. Universitat Autònoma de Barcelona.
- NICHOLS, Sallie. *Jung y El Tarot. Un viaje arquetípico*. Kairos. España, 2002.
- ORTÍZ, Alberto, *Tratado de la superstición occidental*. Zacatecas, UAZ, 2009.
- PAPUS, Gerard Encausse, *El tarot de los bohemios*, Berbera, España, 2008.
- PORFIRIO, *Vida de Pitágoras*, Gredos, Madrid, 1987.
- SALAS, Emilio, *El gran libro del tarot*, Robinbook, Madrid, 2009.
- SHADU, Mouni. *El tarot. Curso contemporáneo de la quinta esencia del ocultismo hermético*. Editorial Kier, Argentina, 2003.
- SHAH, Idries, *El buscador de la verdad. Cuentos y enseñanzas sufíes*. Kairos. Barcelona, 1996.
- SCHUON, Fritjof, *El esoterismo como principio y como vía*. Editorial José J. de Olañeta. España, 2004.
- _____ *Sobre los mundos antiguos*, Editorial Taurus, Biblioteca de Estudios Tradicionales, Volumen 1, España, 1980.
- VITALI, Andrea, *Tarot: Arte y magia*. Traducido por Enrique Eskenazi para su sitio web: <http://eskenazi.net16.net>.
- WANG, Robert, *The jungian tarot*. Marcus Aurelius Press. 2001.
- WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- _____ *El ritual de la serpiente*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- WILHELM, Richard, *I Ching. El libro de las mutaciones*. Sudamericana, Buenos Aires, 2008.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Antropología del imaginario*. Ediciones Del Sol, Buenos Aires, 2008.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983; or. 1964.
- _____ *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.
- _____ *El iluminismo Rosacruz*, FCE, México, 1981.
- _____ *La filosofía oculta en la época isabelina*, FCE, México, 1982.

DOCUMENTALES:

Decoding the Past: Secret of the Playing Cards", producido por History Channel en el año del 2006.

El Viaje a la Tradición Mediterránea. Serie de TV de ocho capítulos, escrita y dirigida por Miguel Valls. 2013.

PÁGINAS WEB:

Aeclectic Tarot. Dedicated to the diversity and beauty of Tarot since 1996:
<http://www.aeclectic.net/tarot/>

Ars Gravis. Arte y simbolismo: <http://www.arsgravis.com/>

Centro Enrique Eskenazi: <http://eskenazi.net16.net/Menu11.html>

L'Associazione Culturale Le Tarot: <http://www.letarot.it/index.aspx?lng=ITA>

Tarot History. "Over 500 years of history in 78 cards": <http://forum.tarothistory.com/>

Tarotpedia: <http://www.tarotpedia.com/>

