

La interpretación simbólica del mito

Álvaro Carrasco G.
Chile, 2005

Para la psicología analítica los mitos, los sueños y el arte son importantes en tanto que, mediante ellos, frecuentemente se expresa, de manera simbólica, el inconsciente. Estas producciones humanas nos aproximan a la dinámica del acontecer psíquico, incluido lo psicopatológico. En virtud de esto, mitos, sueños y arte resultan de gran importancia para la práctica clínica, en tanto que pueden indicar factores etiológicos de ciertos estados psíquicos, describirlos, así como aventurarse en su evolución y sentido.

Sin embargo, la interpretación de los sueños, mitos o producciones artísticas o expresivas en general no es simple, ni directa. Esto se debe a que se expresan en un lenguaje no literal sino simbólico. Pero ¿qué es lo simbólico?; ¿qué es el símbolo? Si asumimos que el inconsciente se expresa, o mejor dicho, genera símbolos, y si se construyen hipótesis psicopatológicas sobre esta premisa, es necesario investigar la naturaleza del inconsciente y la del símbolo. La importancia de esta empresa es que las interpretaciones clínicas diferirán dependiendo, al menos en parte, en como concebamos lo simbólico. El más claro ejemplo es la diferencia, respecto al enfoque jungiano, del abordaje de los sueños en la tradición freudiana, en donde los símbolos se conciben como signos.

La dificultad con que se enfrenta la intención interpretativa hace que proliferen múltiples lecturas de un mismo mito. Dentro de esta variedad, existen aventuras interpretativas que parecen develar el significado del lenguaje simbólico, en tanto que otras, dejan la impresión de una especulación artificiosa. En el plano de la psicología, la interpretación del mito busca comprender una parte del comportamiento humano y, en el caso de las psicopatologías, encontrar estrategias terapéuticas. Por ejemplo, en el trabajo de Mickel (1983) se identifica, en la historia de 'Demeter y Perséfone', una cierta dinámica, cuyo reconocimiento contribuiría a comprender mejor la histeria. Este entendimiento sería útil al enfrentarse con cualquier paciente histérica, en cuanto contribuye a descubrir tanto la etiología como el sentido del trastorno y, por lo tanto, ofrece herramientas para la intervención clínica. En otras palabras la interpretación mítica se pone al servicio del trabajo del científico en su exploración e intervención psicológica. Si la interpretación de la historia no es

adecuada, las inferencias que se hagan no harán sino distorsionar y/o alejarnos de la comprensión del fenómeno que nos interesa.

Es importante señalar que cuando hablo de trabajo científico, no adopto una postura positivista; si así fuese nada habría que buscar en el mito y los sueños. Por el contrario, comparto una visión de la ciencia donde la religión, el arte y los mitos pueden ser abordados desde una perspectiva científica amplia. Sin embargo, esta perspectiva demanda una metodología, o si se quiere un rigor, que permita un cierto grado de validez y confiabilidad.

A continuación se ofrecen algunas ideas para tratar de contribuir a la rigurosidad y confiabilidad del ejercicio interpretativo del psicólogo. No se aborda la interpretación en el trabajo clínico con un paciente en particular, sino las inferencias interpretativas como intentos de descubrir modelos generalizables. Para ello será necesario revisar la naturaleza de los objetos simbólicos que aparecen en los sueños y en los mitos. Luego se tratará de entender qué es el mito para finalmente adentrarse en el tema de su interpretación simbólica desde una perspectiva jungiana.

Símbolo

El símbolo en la metafísica Neoplatónica.

En la edad media, la tradición neoplatónica concebía el símbolo como un referente de lo incognoscible. Eco (1994, pág. 10), refiriéndose a un místico del siglo V D.C. Pseudo Dionysius, explica que el pensamiento neoplatónico tenía una noción de Dios como una entidad-no entidad: “un silencio que enseña secretamente, una oscuridad destellante que no es cuerpo ni figura ni forma, que no tiene cualidad ni cantidad, ni peso, que no tiene lugar y que no ve, que carece de sensibilidad, no es alma ni mente, no tienen imaginación ni opinión, no es ni numero no orden ni grandeza, no es sustancia, ni eternidad, no es tiempo, no es oscuridad, ni error, ni luz, ni verdad.....” (Eco, págs. 1994, págs. 9-10). La única manera de hablar respecto de esta divinidad era mediante símbolos que, entonces, no tenían un significado literal o unívoco sino abierto a interpretaciones contrapuestas. Los símbolos hablan contradictoriamente, son verdaderos y, a la vez, falsos, en tanto que la fuente de las emanaciones cósmicas se encuentra más allá de la capacidad humana de comprensión y por lo tanto se percibe como la nada. La contradicción que

muestran los símbolos no es un reflejo de la naturaleza de Dios, Él no es contradictorio en sí mismo. La contradicción se da en nuestro limitado discurso sobre Él y surge de nuestro imperfecto conocimiento de Él. Por esto, al hablar de Dios no se debería hacerlo, dice Pseudo Dionysius, mediante un atributo; la Verdad, la Belleza o la Luz, por ejemplo. Al referirse a Él debería decirse León, Pantera, Monstruo. Deberíamos aplicarles las nominaciones más provocativas para que quede claro que la similitud que buscamos se nos escapa o solo se puede vislumbrar a costo de una desproporcionada proporción (Eco, 1994, Pág. 10). En esta metafísica medieval el símbolo no es una epifanía ni una revelación, sino una creación racional que muestra la inadecuación de la razón y el lenguaje humano al intentar referirse al creador del cosmos.

Tradición Hermenéutica medieval en la interpretación de la Biblia.

Paralelamente al pensamiento neoplatónico, se encuentra la tradición hermenéutica, interesada en la lectura de la Biblia. En las Sagradas Escrituras aparecían figuras e instancias de difícil y ambigua interpretación. Sin embargo si la Biblia era la palabra de Dios, debía hablar respecto a la Verdad. El problema era como reconciliar la infinidad de la interpretación con la univocidad del mensaje. La pregunta principal era cómo leer las Escrituras para descubrir en ellas, no cosas nuevas, sino la misma Verdad Eterna replanteada siempre de nuevas maneras. De allí que algunos sacerdotes propusieran estrategias para descifrar el carácter simbólico de la Biblia. En ese momento, la solución fue la teoría de los sentidos alegóricos (Eco, 1994, pág. 12). Al principio los sentidos eran tres (literal, moral, místico o pneumático); luego fueron cuatro (literal, alegórico, moral y anagógico). En esta tradición no existía distinción entre símbolo y alegoría.

Así, para entender el significado de los hechos narrados en la Biblia, la doctrina medieval elaboró repertorios enciclopédicos, bestiarios, herbarios, asignando un significado simbólico a cada elemento del mundo real. En estas enciclopedias el mismo símbolo puede asumir significados contradictorios, de tal modo que el león es, a la vez la figura de Cristo y la del diablo. La teología Católica de esta época tenía que encontrar una manera de controlar (por un código alegórico) la libre interpretación de la (simbólica e no codificada) naturaleza de las Escrituras. El trabajo de la Tradición de la Iglesia era proveer las reglas para una desambiguación textual correcta. Los símbolos eran ambiguos en el paradigma, nunca en el sintagma; es decir, por ejemplo, un objeto podía asumir muchos significados, pero cuando surgían en un determinado contexto, ellos tenían que ser decodificados en la única correcta manera posible (Eco, 1994, pág. 13 y 14).

Esta modalidad de lo simbólico perdura hasta que, con la llegada de la teología de Tomás de

Aquino (siglo XIII), el código gana. Tomás de Aquino destruirá la tendencia medieval de la interpretación alegórica de la realidad, reservando una estricta y codificada lectura alegórica solamente para los hechos narrados en el Antiguo Testamento (Eco, 1986, pág. 153). Aún en este libro, una primera lectura había de asumir los hechos como literales o históricos y solamente luego se podía interpretar siguiendo los otros sentidos que la tradición había asignado a las Sagradas Escrituras.

El símbolo Hermético

Mientras Santo Tomás de Aquino imponía su privilegiada lectura de la Biblia y la filosofía natural renovaba sus intentos por develar el universo, un nuevo sentimiento emergía entre los poetas, filósofos platónicos, pensadores de lo religioso, alquimistas, magos y kabbalistas. Era una nueva búsqueda de la analogía y de la afinidad universal, que influenciaría las teorías y prácticas artísticas, las nuevas teorías del mito y proveyó una nueva religión para muchas personas que ya no creían en el Dios de la teología (Eco, 1994, pág. 20). Dentro de este movimiento el enfoque hermético fue uno de los principales.

Algunas características del pensamiento hermético, relevantes para comprender su entendimiento de lo simbólico, son (Eco, 1994, págs. 19-20; 25-32):

- Existe una interconexión entre todos los elementos del universo.
- Las conexiones entre las cosas no son lineales ni causales sino que siguen una suerte de lógica espiral de elementos mutuamente simpatéticos.
- Se asumen los principios de analogía y simpatía universal, de acuerdo a los cuales todo elemento del mundo se encuentra vinculado con cada uno (o con muchos) del resto de ítems en este mundo y con cada uno (o con muchos) del mundo superior, por medio de similitudes.

El rasgo principal de esta perspectiva es la incontrolable habilidad para pasar de significado a significado, de similitud a similitud, desde una conexión a otra. Este modo de relación hermético es posible porque existe un sujeto trascendente, el Dios Neoplatónico. A diferencia del Neoplatonismo de principios del medioevo, este Ser es en sí mismo contradictorio, siendo el principio de la polaridad universal y el lugar de la *Coincidentia Oppositorum*. Ubicándose fuera del alcance de cualquier determinación, siendo por lo tanto Todos y Ninguno y la Impronunciable Fuente de Todo, permite que todo se conecte con todo lo demás mediante una laberíntica red de mutuos referentes

(Eco, 1994, pág. 27).

En esta perspectiva, el espectral contenido de cada expresión es un enigma que evoca otro enigma. El significado de cada símbolo es otro símbolo, más misterioso que el previo; como consecuencia no hay manera de probar la confiabilidad de una interpretación. Como el proceso prevé el cambio ilimitado de un símbolo a otro, el significado es siempre pospuesto. Los símbolos nunca pueden tener un significado preciso y definitivo. La semiosis hermética transforma el mundo entero en un mero fenómeno lingüístico pero priva al lenguaje, sea este simbólico o no, de cualquier poder comunicativo (Eco, 1994, pág. 27).

Arte y símbolo.

Dante.

Dante Alighieri (1265-1321) tomó la teoría de los sentidos alegóricos para la lectura de la Biblia y la transfirió al ámbito de la poesía. Dante era todavía un representante del pensamiento medieval pues mantuvo los cuatro sentidos alegóricos y la noción de que pueden ser codificados y decodificados de acuerdo a convenciones enciclopédicas (Eco, 1994, pág. 17).

El Romanticismo y el carácter simbólico del arte.

A fines del siglo XVIII comenzó el movimiento Romántico en las artes como una reacción contra el Clasicismo artístico y el racionalismo emergente de la época. El Romanticismo enfatizaba lo subjetivo, lo irracional, lo imaginativo, lo espontáneo, lo emocional y lo trascendental en el arte (Wikipedia, 2004).

La concepción estética del Romanticismo ha insistido en el parentesco entre el símbolo y el arte. Una obra de arte se concibe como un organismo donde contenido y expresión son inseparables. Una pieza de arte es un mensaje impronunciable (ya que su "significado" no puede ser separado de lo que lo acarrea) y el arte es simbólico por definición porque su discurso no puede ser sino indefinible o infinitamente definible. En esta perspectiva, las obras de arte son símbolos porque en lugar de significar una idea artística, ellas son, en sí mismas, la idea. (Eco, 1986, pág. 141-142).

La concepción estética del Romanticismo ha insistido en el parentesco entre el símbolo y el arte. Una obra de arte se concibe como un organismo donde contenido y expresión son inseparables. Una pieza de arte es un mensaje impronunciable (ya que su “significado” no puede ser separado de lo que lo acarrea) y el arte es simbólico por definición porque su discurso no puede ser sino indefinible o infinitamente definible. En esta perspectiva, las obras de arte son símbolos porque en lugar de significar una idea artística, ellas son, en sí mismas, la idea. (Eco, 1986, pág. 141-142).

La estética Romántica no explica la estrategia semiótica por la cual, en el uso poético del lenguaje, ciertos significados son transmitidos; solamente se describe el efecto que una obra de arte puede producir. Al hacer esto, la estética del Romanticismo aplanan el concepto de interpretación semiótica a uno de gozo estético. Por otra parte, la semiótica puede explicar lo simbólico, pero no puede explicar completamente el gozo estético, que depende de muchos elementos extra-semióticos. Una obra de arte puede ser interpretada de muchas maneras porque comparamos su significado o contenido con la forma o manifestación plástica que la comunica, pudiendo cada intérprete, además, compararla con toda su propia experiencia y asociaciones idiosincrásicas (ver Eco, 1986, pág. 142). En esta singular unión entre significado, forma y experiencias idiosincrásicas reside el gozo estético.

Es interesante notar una doble concepción el símbolo en la tradición Romántica. Creuzer, un importante teórico de lo simbólico (1810-1812, citado por Eco, 1986, Pág. 143), habla de los símbolos como “epifanías de lo Sagrado”. Las ideas básicas de las doctrinas religiosas establecidas emanarían de los símbolos que actuarían como rayos de luz provenientes de las profundidades del Ser. Por otra parte, el mismo autor dice que una escultura griega es un símbolo



William Blake: “La escalera de Jacob”.

Génesis 28:12: “Y soñó, y he aquí una escala que estaba apoyada en tierra, y su cabeza tocaba en el cielo: y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella”.

plástico. Esta doble percepción da cuenta de una oscilación de los símbolos como revelaciones inalcanzables y trascendentes y símbolos como presencias auto-evidentes del valor artístico encarnado en una forma física.

Hegel: sobre la distinción entre el arte y el símbolo.

Para Hegel, el símbolo representa la primera etapa de la creatividad artística (que dialécticamente progresa desde el arte simbólico, al clásico y al romántico). “Generalmente hablando, el símbolo es cierta forma de existencia externa inmediatamente presente a los sentidos, que, sin embargo, no es aceptada por su propio valor....sino por el significado más amplio y general que ofrece a nuestra reflexión. Nosotros podemos consecuentemente distinguir entre dos puntos de vista igualmente aplicables al término: primero, la significancia, y, segundo, el modo en el que tal significancia es expresada. La primera es una concepción de la mente, o un objeto que permanece completamente indiferente a cualquier contenido particular; la otra es una forma de la experiencia sensible o una representación de cierto tipo” (Hegel 1817 citado por Eco, 1986, pág. 143).

En los símbolos la correlación entre significante (expresión) y significado (significancia) no es una convencional (como lo sería decir que el león, por ser fuerte, es un símbolo de fuerza), en realidad la motivación determinante de la correlación está, en cierta forma, indeterminada. El león, por ejemplo, posee otras cualidades además de la fuerza, y estas cualidades no se convierten en relevantes para el propósito simbólico. Es exactamente esta selección o reducción de las cualidades relevantes que da la ambigüedad a los símbolos.

El modo simbólico surge como una forma pre-artística solo cuando el ser humano mira los objetos naturales como si sugirieran algo universal y esencial, sin una estricta y absoluta identidad entre expresión y significancia.

Hegel se opone a la idea de identificar lo artístico con lo simbólico. El símbolo siempre muestra una cierta desproporción, una tensión, una ambigüedad, una precariedad analógica. En un “simbolismo genuino”, las formas no entregan significados en sí mismas (tal como lo planteaba el Romanticismo); sino, ellas “aluden a”, sugieren un significado más amplio. Cualquier símbolo es un enigma, y “la Esfinge es un símbolo del simbolismo mismo”. En el simbolismo primigenio un símbolo tiene un significado pero es incapaz de expresarlo completamente. El significado de un símbolo será completamente expresado solamente por un modo de arte comparativo, pero a este

punto uno es testigo de la “muerte” dialéctica del modo simbólico que se transforma en formas superiores y más maduras de expresión retórica. Las ideas de Hegel ofrecen un entendimiento del modo simbólico como un fenómeno semiótico en el cual una determinada expresión esta correlacionada con una contenido nebuloso (Eco 1986 pág. 144).

El Simbolismo

En el siglo XIX el Romanticismo derivó en el Simbolismo; un movimiento artístico que, dejó de lado la representación especular de la realidad, asumiendo un arte de las verdades trascendentes que solo eran accesibles indirectamente. Al referirse a lo que no tiene forma, los símbolos no pueden tener un significado definitivo. El arte de los simbolistas buscaba “vestir el Ideal en una forma perceptible” (Moréas citado en Wikipedia, 2004b). En este arte, las obras no tenían razón por sí mismas, sino en tanto que eran concebidas como “superficies perceptibles creadas para representar su afinidad esotérica con los Ideales primordiales” (Moréas citado en Wikipedia, 2004b).

El movimiento Simbolista francés propuso una teoría estética, cuya influencia ha afectado otros movimientos artísticos que perduran aun hoy. Los simbolistas planteaban que el artista, intencional y libremente, producía una

Correspondencias¹ (1857)

La Naturaleza es un templo donde vivientes pilares
Dejan salir a veces confusas palabras;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que le observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se
responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
Dulces como los oboes, verdes como los prados,
-Y otros corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de las cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan los arrebatos del espíritu y de los
sentidos.

Charles Baudelaire

¹ Este poema se convirtió en un "manifiesto" del movimiento Simbolista (el Artefacto de la Metrópolis, 2004). Inspirado por la teoría mística de “correspondencias”, un término Swedenborgiano que se refiere a la idea que cada forma en el Cielo corresponde a una forma en la Tierra, Baudelaire creía en la peculiar habilidad del artista para representar la verdad, no-didácticamente, a través de símbolos y metáforas, era de inmensa importancia (Dr. Hugo, 2004).

expresión dotada con significados vagos, que no puede ser anclada a códigos preestablecidos. El trabajo poético permanece abierto.

Es cierto, dice Eco (1986, Pág. 156), que cuando Baudelaire habla de la Naturaleza como un templo cuyos pilares susurran palabras extrañas, de forma tal que el hombre deambula en un bosque de símbolos donde los colores, perfumes y los sonidos son mutuos ecos, esta imagen recuerda al mundo medieval como un libro escrito por Dios. Pero los símbolos de Baudelaire son privados y adquieren su significado total solamente dentro del contexto poético.

En el siglo XX, el modernismo también ofrecería una aproximación al símbolo. En los textos de Joyce y de Eliot, frecuentemente y repentinamente aparecen eventos, gestos y cosas extrañas, inexplicables e intrusivas; todos estos elementos rodeados de un contexto que es muy débil para justificar su presencia. Muchos de los que intentan leer el Ulyses de Joyce se encuentran con un libro invadido; lo simbólico se delata con frecuencia y casi delirantemente.

Estos fenómenos son simbólicos, en tanto que revelan que están ahí para revelar algo más y es opción del lector decidir qué. En esta línea de pensamiento no todo puede ser un símbolo. Un símbolo tiene que ser textualmente producido; requiere una estrategia semiótica específica. Esta estrategia puede producir un gozo estético, pero debe notarse que es, primero que todo, una maquinaria semiótica, argumenta Eco (1986, pág. 157).

El símbolo en la psicología de Jung.

Jung plantea: “Una expresión que se emplea para designar una cosa conocida no pasa nunca de ser un mero signo y jamás es un símbolo....Todo producto psíquico puede ser concebido como símbolo siempre que sea la mejor expresión posible en ese momento de una situación factual desconocida o sólo relativamente conocida hasta entonces” (1971, pág. 556).

La conexión entre la expresión y lo desconocido o inconsciente se da por analogía. (Eco, 1986, pág. 144). La psique recurre a ciertas imágenes que dan cuenta, de manera aproximada, de la realidad y fuerza del inconsciente, inaccesible al lenguaje consciente. No se vincula cualquier imagen, no existe una arbitrariedad absoluta en la elección del símbolo sino que se procede en función de una cierta similitud entre lo representado y lo representante; Jung también define al símbolo como ‘símil libidinal’ (Jung, 1982, pág. 58). En el libro “Símbolos de Transformación” (pág. 118), a propósito de los símbolos de la libido, Jung identifica cuatro clases de simbolización:

“1. [1] La comparación analógica: como el sol y el fuego.

2. Las comparaciones causativas: a) [2] Objetiva: la libido se designa por su objeto, verbigracia, el sol bienhechor. b) [3] Subjetiva: la libido se designa por su instrumento o un análogo de este, por ejemplo: mediante el falo o un análogo la serpiente.

A estas tres formas fundamentales se agrega una cuarta [4]: la comparación activa, cuyo *tertium comparation* es la actividad (por ej., la libido fecunda como el toro, es peligrosa-por el poder de su pasión como el león o el jabalí, está en celo como el asno, etc.)”.

Otros autores han señalado además otros modos de vinculación (Eco, 1994, pág. 25; Foucault, 1966/1971), quedando claro que hay muchas imágenes que pueden servir para representar un determinado contenido inconsciente. Más aún, recordemos que si la realidad es concebida desde una perspectiva hermética, las posibilidades de conexión analógicas son infinitas.

Otro aspecto importante en la concepción de Jung es que un símbolo vivo no provoca solamente un reconocimiento intelectual, sino sobre todo involucra una participación inconsciente y por lo tanto tiene un efecto favorecedor de la vida (1971, pág. 558). Este efecto de la aparición de los símbolos es fundamental para el ser humano. El símbolo cumple la importante función de transformar la energía psíquica sobrante y ponerla a disposición de fines distintos de aquellos que impone el instinto: “Sólo cuando el símbolo ofrece un gradiente más empinado que la naturaleza, es posible convertir la libido en formas distintas” (Jung, 1982, pág. 58). Esta transformación permite el surgimiento de las ideas religiosas así como el de otras creaciones culturales. La transformación simbólica de la energía psíquica es el vínculo entre el instinto y la cultura.

En el plano individual, la producción de símbolos, especialmente mediante inspiraciones, sueños y fantasías, permite el acceso a imágenes de auto-construcción y reconstrucción, especialmente en momentos críticos de la vida (Young-Eisendrath, P. y Hall, J., 1991, pág. 51). Ciertos puntos o umbrales psíquicos son comunes en la vida de todos los hombres por lo que, a lo largo de la evolución de la humanidad, han forjado ciertas predisposiciones comportamentales. A estas disposiciones denomina Jung arquetipos. Los símbolos que encarnan estos arquetipos son llamados arquetípicos. Este tipo de símbolos universales tienen el poder de conectar al individuo con lo colectivo, permitiéndole establecer contacto con un sentido o propósito más allá de sí mismo. Desde la perspectiva de Jung, el desarrollo es siempre una nueva configuración de significado con nuevas implicaciones para la visión personal del mundo. Sin una vida simbólica, plantea Jung, el ser humano carece de motivación para crearse a sí mismo y para fomentar las condiciones de su propio desarrollo (Young-Eisendrath, P. y Hall, J., 1991, pág. 48).

Mito

El mito es una expresión del inconsciente que hace referencia a aspectos y potenciales presentes en todas las personas. Los mitos son historias de la búsqueda de significado y trascendencia; han ofrecido respuestas a las contradicciones y al sufrimiento propio de la condición humana. No cualquier relato se convierte en un mito sino aquellos que abordan una experiencia común a los hombres. Los mitos nos muestran que los conflictos psicológicos elementales de la vida humana presentan una semejanza que traspasa el tiempo y el espacio; encontramos ciertas situaciones existenciales reflejadas en los mitos de hace miles de años, al igual que en los de hoy; se encuentra patrones míticos similares ya sea en Japón o en México. Los contenidos expresados en los mitos representan patrones situacionales que activan las fuerzas instintivas en respuesta a una situación similar a la que se expresa en el mito (Jung, 1966, pág. 92). Jung plantea que existen mitos típicos que sirven a los pueblos para elaborar sus complejos psicológicos (1993, pág. 57).

Podría decirse también que el mito es el sueño de una colectividad (ver Jung, 1993, pág. 49; Campbell, J., 1988/91, pág. 99). En este sentido el mito es el resultado de factores del ambiente local, culturales e históricos; lo que explica las variaciones sobre las temáticas arquetípicas encontradas en distintas culturas y épocas.

Al igual que los sueños, el mito es una expresión simbólica del inconsciente, que, por lo tanto, nos llevan al inconsciente de manera aproximada. En palabras de Campbell (1988/91, pág. 357): "Correctamente se ha dicho que la mitología es la verdad penúltima porque, la última, no puede ser expresada en palabras. Está más allá de las palabras..." y más allá de las categorías de nuestra conciencia.

El mito es un sistema de símbolos. En el mito se encuentran una serie de elementos simbólicos, relacionándose entre sí, de tal modo, que producen un efecto o cumplen una función para quien toma el mito. No existe un único elemento simbólico que, por sí mismo, sea capaz de dar cuenta de toda la "realidad", su dinámica y complejidad. Sin embargo, varios símbolos relacionados, como ocurre en el mito, tienen una mayor cobertura y poder representativo. En el mito de 'Demeter y Perséfone', aparece Zeus, que es un símbolo en sí mismo, lo mismo que Hades y Demeter. Estos personajes simbólicos habitan el mito. En un plano más amplio se observa lo mismo; en una sociedad existen mitos para el origen de los dioses o las fuerzas creativas y luego hay mitos que explican como esos dioses o fuerzas crearon al hombre. Para esta manera de entender el mito como un sistema, algunos aportes de Eco son importantes (1994, pág. 20-21): "Si el mito es una

leyenda, entonces es un texto, y este texto como Bachofen dice- es la exégesis de un símbolo. Tomemos el mito como un texto y, metafóricamente, como la instancia suprema de cada texto posible. Un texto es un lugar donde la irreducible polisemia de símbolos es de hecho reducida porque en un texto los símbolos están anclados a su contexto”.

Lo que se ha dicho anteriormente respecto a la función de los símbolos individuales se aplica también para el mito, en tanto que este, como ya se dijo, es un sistema de símbolos. En adición a esto, el estudio comparativo de los mitos ha permitido identificar con mayor precisión ciertas funciones de los mitos. Una primera función es la mística, que lleva a las personas a percatarse de la maravilla del universo, de la propia existencia y a experimentar asombro ante estos misterios. El mito abre la puerta a la dimensión del misterio, a la conciencia de lo misterioso que fundamenta toda la creación. La segunda es la dimensión cosmológica (la dimensión con la que está relacionada la ciencia) que intenta explicar el universo. Los mitos de la creación cabrían dentro de esta categoría. La tercera función es la sociológica de apoyo y validación de un cierto orden social. Aquí es que los mitos varían enormemente de lugar en lugar. Es posible encontrar toda una mitología para la poligamia y otra mitología por la monogamia, por ejemplo. Por último, existe una cuarta función de los mitos, la pedagógica; que da pistas de cómo vivir la vida. (Campbell, 1991, pág. 85-86)

A partir de estas funciones es posible identificar dos grandes tipos de mitos. Una primera diferenciación identifica mitos que se refieren al mundo natural del cual cada persona es parte. Existe, también, una mitología sociológica, vinculando al individuo con una sociedad en particular (Campbell, 1991, pág. 67).

Otra distinción surge de la observación de que existen distintos mitos para las distintas edades; los cuentos de hadas son la mitología de los niños mientras que las historias míticas más elaboradas son para los adultos. Esta noción de mitos para distintas edades ciertamente coincide con la visión del proceso de individuación ocurriendo extrovertidamente desde la infancia hasta cerca de la mitad de la vida y la introversión de la libido en la segunda etapa de la vida (Neumann, 1973 y Edinger, 1972 en Dieckmann, 1991). En las diferentes etapas de la ontogenia, los seres humanos se enfrentan con patrones situacionales distintos a los cuales se vinculan, en ocasiones, diferentes arquetipos, que se expresan, a su vez, distintamente en los mitos. Al respecto Jacobi (1965 en Dieckmann, 1991, pág. 92) ve las imágenes arquetípicas y mitológicas que informan la primera fase de la individuación en la primera etapa de la vida en los mitos de la creación, mientras que el la temática mítica del viaje marítimo nocturno (*night sea journey*) se supone que se aplica a la segunda mitad de la vida

La interpretación simbólica.

Detección de lo simbólico

Para poder comprender un símbolo primero hay que detectarlo. No siempre es fácil reconocer un símbolo, sobre todo cuando no es uno surgido autónomamente en la propia psique (en cuyo caso va acompañado de una carga emocional que lo descubre), sino que es un producto de otra persona. Esto nos lleva a la pregunta de cómo se detecta el símbolo. En el caso del análisis de los sueños de pacientes, qué es simbólico y que no, solo se aclara al explorar la vida de esa persona y, por lo tanto, es el mismo paciente quien puede darnos indicios de cuáles de las imágenes que constituyen su sueño son simbólicas y cuál es su significado. Esto facilita un poco las cosas en el caso de la interpretación de los sueños, sin embargo, ante un mito, no se dispone del "individuo" que lo produjo para que nos oriente en la discriminación de lo simbólico.

Jung también señala que el reconocimiento del símbolo depende, en primera instancia, de una actitud de la consciencia; mientras unos ven algo como simbólico, otros no. Sin embargo hay productos cuyo carácter simbólico depende menos de la actitud de la conciencia que los contempla, ya que producen un impacto difícil de ignorar. Estos son aquellos productos conformados de tal manera que tendrían que carecer de cualquier sentido sino poseyeran un sentido simbólico. Un triángulo con un ojo dentro de él es algo que carece hasta tal punto de sentido que claramente sugiere su carácter simbólico. Tal efecto, afirma Jung, "queda reforzado o bien por una aparición frecuente e idéntica de la misma figura o bien por el modo especialmente cuidadoso de su producción, la cual es, en efecto, expresión de un valor especial puesto en ella....Una imagen de un dios con cabeza de toro puede, ciertamente, ser explicada como un cuerpo humano que tiene plantada encima una cabeza de toro. Pero esa explicación difícilmente podría contrapesar la explicación simbólica, pues el símbolo es demasiado apremiante como para que se lo pueda pasar por alto" (Jung, 1971, pág. 556-557).

En el mismo sentido de esta aclaración de Jung, Eco también ofrece algunas ideas útiles para tratar de identificar el modo simbólico: "Una metáfora es fácilmente reconocible como tal porque, de tomarse literalmente, no diría la verdad (ya que no es cierto que Aquiles fuera un león). El modo simbólico es, por el contrario, actualizado cuando un texto describe comportamientos, objetos y eventos que tienen sentido literalmente pero que, no obstante, el lector siente que son pragmáticamente inexplicables porque el contexto no tiene éxito en justificar sus intrusiones. La

reacción estándar ante cualquier actualización del modo simbólico es una especie de intranquilidad que el lector siente cuando es testigo de un cierto sobrante semántico, un excedente de posibles y aun imprecisas significaciones expresadas por algo que - en términos de una economía conversacional o narrativa - no debería estar allí (1994, pág. 139)".

La interpretación de los sueños según Jung

Jung no abordó específicamente el procedimiento para leer los mitos; aunque sí lo hizo en relación con los sueños. A pesar de que mito y sueño son dos producciones de distinta índole, también comparten parte de su naturaleza. Así, no todas las reflexiones en torno a los sueños pueden trasladarse al plano de los mitos, pero otras ideas, como se verá, sí.

La interpretación de los sueños para Jung es una tarea que busca hacer conscientes unos contenidos, hasta entonces, inconscientes, que tienen importancia para la vida del soñante (Jung, S/F, pág. 60). Jung adoptó la idea presente en su tiempo, que reconocía en el sueño la expresión de factores etiológicos de las dificultades psíquicas de sus pacientes. Además Jung postuló que existe una segunda manera de proceder, en función de la cuál, es el sentido del sueño lo que se revela. El primer tipo de interpretación onírica es de tipo analítico-reductivo. El método analítico toma el símbolo en orden de descubrir su fuente, causa o historia en la vida de un individuo. El método sintético se centra en la pregunta no de la razón sino del objeto del sueño (Jung, S/F, pág. 79). Este procedimiento es especialmente útil frente a símbolos arquetípicos, que dan pistas sobre la dinámica a la que pertenecen e indican, por lo tanto, una vía de desarrollo. Ambos métodos son necesarios al tratar de entender un sueño.

Estas son dos aproximaciones generales al sueño, sin embargo, nos enfrentamos, todavía, con el problema de cómo se establece el vínculo entre el símbolo y una causa o un sentido específicos. Para esto ayuda, en el primer método, investigar lo que el sueño significa para el paciente, considerando, además, las convicciones religiosas, morales y filosóficas del soñante. Un primer paso consiste en conocer la situación consciente del soñante para ver que es lo que el sueño puede estar compensando. Luego, ha de procederse a preparar cuidadosamente su contextura; esto consiste en pedir al soñante que haga algunas asociaciones en torno a las imágenes oníricas. Al analizar un sueño se deben limitar las asociaciones y atenerse estrictamente a las imágenes del sueño, intentando saber qué significa la imagen para la persona que sueña. Jung advierte que es necesario prescindir de las asociaciones que superan excesivamente el contenido del sueño: "Cuando quien ha soñado con una locomotora, por ejemplo, habla de ferrocarril, pasa luego a

Siberia, y a los bolcheviques, para llegar a la Sociedad de Naciones, esto es impropio y no significa ya nada en relación con el sueño, pudiendo cada cual hacer otro tanto a partir de cualquier cosa” (Jung, 1970, pág. 79).

Un observador exterior no podría decir a priori ante que y como reacciona un ser, y por eso- los símbolos del sueño son de naturaleza esencialmente individual. Es necesario encontrar en el psiquismo del que sueña de qué contexto, es decir, de qué conjunto se han desprendido las imágenes oníricas, qué atmósfera las rodeaba. Una vez establecido el contexto, la estructura del sueño aparece mucho más claramente y el terapeuta puede estar en posición de aventurar una interpretación. En el método reductivo, es la dinámica psíquica del individuo la que establece una relación entre el símbolo y el contenido inconsciente; el sujeto, a través de sus asociaciones, va esclareciendo el significado del símbolo.

El método reductivo, afirma Jung, llega a su término en el instante en que los símbolos del sueño no pueden ya reducirse a reminiscencias o aspiraciones personales, es decir, cuando comienzan a reproducirse las imágenes del inconsciente colectivo. Aquí, entran en juego el método constructivo que también recurre, en un primer momento, a las asociaciones del soñante. Sin embargo, las imágenes arquetípicas, a diferencia de las otras que aparecen en el sueño, tienen un significado supra-personal, común a toda la humanidad. Frente a estas imágenes el terapeuta puede aventurar interpretaciones generales que pueden ser tan válidas como las realizadas por el mismo paciente. Ante símbolos arquetípicos el terapeuta debería recurrir a los paralelismos encontrados en el folklore, los mitos o expresiones artísticas. De esta manera una imagen onírica puede ser expandida a un mundo de significado que sugiere el propósito del sueño. El método sintético es analógico, es decir busca similitudes entre las imágenes o temas, posibilitándose así el reconocimiento de un patrón. La temática de un sueño, por ejemplo, se compara con un mito para encontrar una imagen similar o un tema parecido. Al ejercer esta comparación debe cuidarse de que los elementos a comparar sean producciones espontáneas de la psique, no intencionadas ni influidas culturalmente.²

Hall identifica tres tipos de amplificaciones: personales, culturales y arquetípicas (en Wyly, 1995, pág. 118). Además se sugiere un orden al amplificar: lo personal precede a la cultural y lo cultural a lo arquetípico. Solo si el sueño no se aclara a partir de amplificaciones del nivel personal deberían explorarse las amplificaciones de índole cultural o arquetípica.

² Esta fue la razón debido a la cual Jung, por ejemplo, buscó, y encontró, en los delirios de psicóticos norteamericanos pobres de raza negra, temáticas mitológicas surgidas en otras culturas hace cientos de años.

Finalmente, también se encuentra en Jung el reconocimiento de que una interpretación será más confiable cuando se cuenta no con un solo sueño, sino con una serie de sueños que permiten rectificar, en sueños sucesivos, los errores cometidos en la interpretación de los primeros. La serie de sueños permite reconocer mejor los contenidos y motivos fundamentales.

Habiendo revisado las principales estrategias propuestas por Jung para el desciframiento de lo simbólico, recurriremos ahora al aporte de otros autores y disciplinas que abordan el tema del significado de los símbolos y los mitos.

Levi-Strauss y su método para el análisis de los mitos

Levi-Strauss fue un antropólogo que, a principios del siglo XX, planteó algunas ideas para intentar comprender los mitos. Su intención era encontrar un modo científico para leer los mitos. Lévi-Strauss plantea que los mitos sirven para mediar entre elementos conflictivos o duales de la sociedad y la vida. Este autor reconoce una antinomia básica en la naturaleza humana que se refleja en los mitos. La autonomía es evidente en dualidades como bueno –malo, día-noche, etc. Al mirar su estructura, los mitos revelan un patrón típico: el pensamiento mítico siempre trabaja desde la conciencia de los opuestos hacia su progresiva mediación. Esta oposición tiende a moverse desde términos opuestos, sin intermediarios, hacia dos términos equivalentes, que admiten un tercer elemento como mediador. La mediación simbólica del mito ofrece inspiración para la cultura y para que los miembros de una cultura se desarrollen o acepten su realidad (Klages, M. 1997; Levi-Strauss, 1963).

Levi-Strauss propuso un método de interpretación, cuyo primer paso consistía en reducir el mito a sus unidades constitutivas o mitemas. Cada mitema es usualmente un evento en la historia. Luego, se agrupan los mitemas de acuerdo a un rasgo en común, por ejemplo en varios pasajes un personaje mítico mata a otro; estos conformarían un grupo de mitemas. A continuación se crean tantas columnas como grupos de mitemas se hayan encontrado. En el eje horizontal, de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo, se despliega el mito en su secuencia narrativa, en tanto que se mantiene en las columnas los grupos de mitemas.

Esquemáticamente el resultado de este proceso queda como el siguiente cuadro:

A-1	B-2		D-3
	B-4	C-5	D-6
A-7			D-8
A-9	B-9		
		C-10	D-11

Las letras presentan la categoría de mitema y, los números, la secuencia de cada mitema en la narración. Para comprender el mito el análisis debe considerar cada columna como una unidad e identificar las relaciones que existen entre estas unidades. Cualquiera sea el mensaje que el mito comunique siempre consistirá en una mediación entre algún par de opuestos. Para completar el análisis Levi-Strauss plantea que es necesario hacer el ejercicio con todas las variantes que se encuentre del mito analizado. De este modo se podrán identificar más fácilmente las categorías de mitemas y las relaciones entre estas categorías.

Aunque el tratamiento que Levi-Strauss hace considera los mitemas como signos y no como símbolos en el sentido jungiano, igualmente resultan interesantes e ilustradores algunos aspectos del método que propone. Destaquemos por ahora su intento de construir un método para la interpretación y la importancia de buscarlas distintas variantes de un mito para identificar una estructura común.

Una de las críticas a esta perspectiva es que, a pesar de esforzarse por hacer objetivo el análisis de los mitos, ciertamente hay un factor subjetivo, que Levi-Strauss no destaca, al momento de crear las categorías de mitemas y al interpretar las relaciones. Esta aproximación al mito, también ha sido criticada por excluir la perspectiva del lector, al concebir que todo lo que el mito puede decir se encuentra en su estructura. Esta manera de entender una narración como dotada de un significado único, independiente del lector es común a otros autores; así como también existe otra perspectiva que plantea que el significado de un texto depende del lector, no existiendo una lectura privilegiada. Estas son dos tipos de teorías sobre la interpretación que se han desarrollado en el campo de la semiología. Umberto Eco, es parte del movimiento que abre los textos al lector, aunque adoptando una postura moderada dentro de este grupo y proponiendo algunos límites para la interpretación.

Eco defiende una teoría de la interpretación en la que, aún asumiendo que los textos están abiertos a múltiples lecturas, es posible alcanzar un acuerdo, si no en los significados que un método fomenta, al menos acerca de aquellos que un texto desalienta (1994, pág. 46). Eco plantea que las múltiples lecturas de un texto no pueden consistir en la imposición deliberada de una teoría en los textos, sino más bien son obligadas por los textos mismos. Un texto sería como un organismo, un sistema de relaciones internas que actualiza ciertas conexiones posibles mientras narcotiza otras. Antes de que un texto sea producido, cualquier tipo de texto podría ser inventado. Luego de que un texto ha sido producido, es posible hacer que un texto diga muchas cosas -en ciertos casos un potencialmente infinito número de cosas- pero es imposible o, al menos, críticamente ilegítimo, hacerlo decir lo que no dice. Eco reconoce que los textos frecuentemente dicen más de lo que sus autores intentan decir, pero menos de lo que a muchos lectores incontinentes les gustaría que dijeran. (1994, pág. 148).

Eco sostiene que en orden de explorar todas las posibilidades de un texto, aún aquellas que el autor conscientemente no tenía en mente, el interprete debe, primero que todo, dar por sentado un significado de grado cero (*zero degree meaning*), el autorizado por el más simple de los diccionarios, el autorizado por el estado de un determinado lenguaje en un momento histórico específico, aquel que todo miembro de una comunidad de hablantes no puede negar. Cada frase puede ser interpretada metafóricamente, incluso la afirmación “Juan come una manzana cada mañana” puede ser interpretada como “Juan repite el pecado de Adán cada mañana”. Pero en orden de apoyar tal interpretación, todos deben dar por sentado que manzana significa una determinada fruta, que Adán es visto como el primer hombre y que, de acuerdo a nuestra competencia bíblica, Adán comió el fruto prohibido (ECO, 1994, pág. 36-37).

Un criterio para identificar las interpretaciones poco afortunadas son aquellas que no están legitimadas por el contexto del texto (1994, pág. 41). Cualquier interpretación de una cierta porción del texto puede ser aceptada si es confirmada y debe ser rechazada si es desafiada por otra porción del mismo texto. De esta manera la coherencia textual interna controla los, de otro modo incontrolables, impulsos del lector (1994, pág. 59). Específicamente en relacional mito Eco escribe: “La sensibilidad moderna trata por el contrario con los mitos como si fueran macro símbolos y- aun reconociendo la infinita polisemia de símbolos- ya no se percata de la disciplina que los mitos imponen en los símbolos que involucran. De esta manera muchas teorías modernas son incapaces de reconocer que los símbolos son paradigmáticamente abiertos a infinitos significados pero sintagmáticamente, esto es, textualmente, abiertos solo a las indefinidas, pero en ningún caso infinitas, interpretaciones permitidas por el contexto” (1994, pág. 21). Ya se ha dicho, con relación al análisis de los sueños, como Jung también señalaba la importancia de aventurar las

interpretaciones de sueños solamente a partir del contexto que el paciente proporciona; en este caso, para Jung el contexto es la vida del soñante.

Reflexiones finales

Desde tiempos ancestrales, la curiosidad, la búsqueda de explicaciones ante los fenómenos naturales, del sentido de la vida y su impulso al desarrollo, han llevado al hombre a referirse a dimensiones trascendentes a su experiencia de lo concreto; ante esta tarea, el poder representativo del lenguaje lógico y racional ha mostrado ser insuficiente. Nuevamente hace un siglo, la revolución en la física, al explorar los límites de la materia, se encontró con la inadecuación de nuestro lenguaje para describir este nuevo horizonte (Capra, 1975). La religión también ha reconocido estos límites al hablar acerca de la experiencia de lo divino y lo espiritual. En el arte y la psicología damos cuenta también de las dificultades del lenguaje cotidiano para expresar ciertas vivencias emocionales del ser humano.

Cuando nos encontramos en estas fronteras, el lenguaje simbólico nos acerca, al menos de manera aproximada a estas entidades energéticas, ya sean estas de tipo trascendente o emocional. La metafísica neoplatónica, el arte romántico y el simbólico, así como la perspectiva hermética y la psicología jungiana dan cuenta de la función del símbolo en tanto referente de algo más allá de las capacidades humanas racionales. El símbolo es una forma o imagen que representa, de manera aproximada, algo que, a pesar de nuestra incapacidad racional para aprehenderlo y expresarlo, existe y pulsa. La pulsión establece vínculos con ciertos objetos de simbolización. No se vincula cualquier imagen, no existe una arbitrariedad absoluta en la elección del símbolo sino que la psique procede en función de una cierta similitud entre lo representado y lo representante (Jung, 1993, pág.118). Puesto que las posibilidades de conexión son tantas, hay mucha variación en las analogías que cada persona establece. Esta variedad puede ser de hecho infinita si se adopta una noción de simpatía universal o, dicho de otro modo, de una interconexión y semejanza entre todos los elementos del universo.

Además de una aproximación general al símbolo, es importante distinguir un tipo de simbología. Ciertos puntos o umbrales psíquicos son comunes en la vida de todos los hombres por lo que, a lo largo de la evolución de la humanidad, han forjado predisposiciones cognitivo-afectivas que orientan la acción. Jung denomina estas matrices del comportamiento, arquetipos. Estos recursos

psíquicos se encuentran fuera del territorio de la conciencia y solo podemos acceder a ellos gracias al lenguaje simbólico. A los símbolos que representan los arquetipos los denominamos en la psicología analítica, símbolos arquetípicos. Estos símbolos son particularmente importantes para la psique del ser humano porque le permiten el acceso a imágenes de auto-construcción y reconstrucción, especialmente en momentos críticos de la vida (Young-Eisendrath, P. y Hall, J., 1991, pág. 51).

El símbolo puede representar algo que tiene una identidad no contradictoria o una entidad paradójica. En el primer caso la ambigüedad del símbolo radica en la limitación de la conexión analógica; mientras que en el segundo caso, el símbolo es paradójico porque lo que representa es, en sí mismo, paradójico. Por ejemplo, ciertos símbolos muestran la naturaleza contradictoria del self arquetípico: "la pareja de opuestos constituye más bien la fenomenología del paradójico sí-mismo, de la totalidad humana. Por eso su simbolismo recurre a expresiones de naturaleza cósmica como *coelum-terra* [cielo-tierra]. La intensidad de la oposición se expresa en símbolos como fuego-agua, altura-profundidad, muerte y vida" (Jung, 2002, 17-18). Un ejemplo de este tipo de simbolismo se encuentra en la alquimia, donde la piedra filosofal, un símbolo del sí-mismo (Jung, 2002, pág. 520), representa la *coniunctio*: "El lapis es 'en lo manifiesto frío y húmedo y en lo oculto caliente y seco'." (Jung, 2002, pág. 50)

Por otra parte para entender ciertas manifestaciones ambiguas de lo simbólico sirve entender los símbolos como máquinas de transformación de la energía (Jung, 1982, pág. 56): "...todos los símbolos, en su variedad infinita, en tanto son imágenes libidinales pueden reducirse en suma a una raíz muy sencilla: la libido y sus propiedades" (1993, pág. 118). Ya que los símbolos hacen referencias a procesos energéticos es de esperar que estos símbolos sean ambiguos o paradójicos. Muchos de los símbolos que encontramos en la psicología muestran rasgos contradictorios porque son manifestaciones de una energía que es la fuente de todos los procesos psíquicos; la misma energía vital puede crear y destruir, amar y odiar: "Es más aconsejable, por tanto, al hablar de la libido, concebirla como un valor-energía capaz de comunicarse a cualquier área de actividad, sea poder, hambre, odio, sexualidad, religión, sin ser ella misma un instinto específico." Y formalizando más esta observación: "En la naturaleza no existe distinción artificial entre los instintos. En la naturaleza sólo vemos un instinto vital continuo, una voluntad de existencia que mediante la conservación del individuo quiere asegurar la reproducción de toda la especie" (Sainz, 1983, pág. 230).

La ambigüedad del símbolo también proviene, como lo señaló Hegel, del hecho de que la imagen elegida posee varias cualidades y solo ciertas de ellas se conectan analógicamente con lo

representado, mientras otras cualidades de la imagen u objeto son irrelevantes. Como lo señaló Hegel, es esta selección o reducción de las cualidades relevantes, lo que explica, en parte, la ambigüedad del símbolo.

Para terminar este trabajo revisemos el territorio en qué la interpretación, sobre todo la de un mito, debería existir:

- a) Preguntarse qué es lo simbólico dentro de la narración. ¿Es todo simbólico o sólo algunos elementos constituyentes?
- b) ¿Qué tipo de mito es? Puesto que el estudio comparativo de los mitos y las religiones ha identificado algunos tipos y funciones típicas, muchas veces es posible ubicarlo dentro de una categoría. Esto nos puede ayudar a identificar cuál es el sentido que este mito tiene y ayudarnos en la interpretación.
- c) Identifíquense todas las variantes de un mito para tratar de identificar su estructura básica. Además una comparación con otros mitos del mismo tipo pueden ayudarnos también a encontrar la estructura arquetípica del mito (Von Franz, 1988, pág. 281). Así como Jung recomendaba analizar una secuencia de sueños, igualmente saludable es interpretar una estructura mítica común a varias narraciones.
- d) Aunque las posibilidades de vinculación del símbolo son enormes, privilégiese, en un primer momento, las interpretaciones en la que la analogía sea más directa, clara y menos forzada.
- e) Constrúyase la interpretación psicológica sobre una lectura literal del texto. Privilégiese, como un primer paso, lo que la narración literalmente dice y sobre esto construya la interpretación procediéndose analógicamente.
- f) Abórdese el mito como un sistema, en el que la multiplicidad de posibles significados del símbolo se ve reducida por el contexto que la narración, como un todo, presenta.

Referencias bibliográficas

- CAMPBELL, J.; Moyers, B. (1988/91). *The Power of Myth (e-book)*. E.E.U.U.: Anchor Books.
- CAPRA, F. (1975). *El Tao de la Física*. Editorial Sirio.
- DIECKMANN, H. (1991). *Methods in Analytical Psychology*.
- Dr. Hugo.(2004).*Charles Baudelaire. Correspondences*. Página Web:
<http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/ baudelaire.html> Fecha de acceso: Mayo del 2004.
- ECO, U. (1994). *The limits of interpretation*. E.E.U.U.: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, IN., Indiana University Press.
- El Artefacto de la Metrópolis. (2004). *Charles Baudelaire. Correspondencias*. Página Web:
http://www.elartefacto.galeon.com/Articulos/Baudelaire/Baudelaire3_1.htm Fecha de acceso: Mayo del 2004
- FOUCAULT, M. (1966/71). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- JUNG, C. G. La Aplicación Práctica del Análisis de los Sueños. En *Realidad del alma*. Buenos Aires: Losada, pp. 87-98.
- Jung, C. G. (2002). *Mysterium Coniunctionis*. Madrid, Editorial Trotta.
- . (1946/93). On the Nature of the Psyche. En *The Basic Writings of C.G. Jung*. New York: The Modern Library, 1946/93, pp. 47-133.
- . (1970). Del sueño al mito. En *Los Complejos y el Inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pp. 352-447.
- . (1971). Símbolo. En *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971, pp. 552-561.
- . (1982). Sobre la energética del alma. En *Energética psíquica y esencia del sueño*. Barcelona: Paidós, 1982, pp. 13-76.
- . (1993). *Símbolos de Transformación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- KLAGES, M. (1997). Structuralism/Poststructuralism, 1997.
www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/levi-strauss.html
- LEVI-STAUSS, C. (1963). The Structural Study of Myth, 1963. <http://mural.uv.es/madelro/myth.html>
- MICKEL, N. (1983). Histeria: a Síndrome Mítica. *Jungiana*, I, 1983.
- Sainz, F. (1983). *Jung: Una Antropología*. San Salvador, Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas".
- Von Franz, Marie Louise (1988). *Psyche & Matter*. Boston, Shambala Publications.

Young-Eisendrath, P.; Hall, J. (1991). *Jung's Self Psychology*. New York: The Guilford Press.

Wikipedia. (2004a). *Romanticism*. Página Web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism> Fecha de acceso: Mayo del 2004

Wikipedia. (2004b). *Symbolism*. Página Web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism> Fecha de acceso: Mayo del 2004

Wyly, James (1995). *Dreams and Jungian Analysis*. *Jungian Analysis*. M. Stein. Illinois., Open Court.

Bibliografía

Berry, P. (1975) *The Rape of Demeter / Persephone and Neurosis*. *Spring*: 186-198.

ECO, U. (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, IN.: Indiana University Press.

ELIADE, M. (1952/91). *Images and Symbols*. Princeton, New Jersey.: Princeton University Press.

—. (1958/96). *Patterns in Comparative Religion*.: University of Nebraska Press.

Galias, I. (1997) *Anorexia nervosa: Una reflexão psicodinamica arquetípica*. *Jungiana* 15: 70-80.

Carrasco, A. (2007). *Psicología Analítica*. <http://www.cgjung.cl>