



Homenaje a James Hillman

Estimados amigos y colegas:

James Hillman, presidente honorario de Pantheatre, su principal figura inspiradora y un muy querido amigo, falleció el pasado 27 de octubre de 2011, en su casa en Connecticut, y, como lo mencioné en el breve comunicado posterior a su fallecimiento, me tomó algún tiempo encontrar la forma apropiada para dar tributo y expresar mi gratitud por lo que su trabajo ha significado para mí, y por su generosidad personal hacia Pantheatre. Elegí hacerlo a través de una carta abierta dirigida a mis amigos y compañeros artistas y a todos aquellos que trabajan y estudian con Pantheatre.

Con cierta sorpresa me encontré escribiendo en francés esta carta abierta, dado que mis intercambios con James Hillman fueron, por supuesto, en inglés. Pero me dirigí en primera instancia a mis amigos y colegas franceses, en especial a aquellos más cercanos a Pantheatre, con quienes estábamos trabajando por esas fechas en París y que, claramente, quedaron impactados por la importancia que Linda Wise y yo dimos a esta pérdida. En cambio, nosotros quedamos impresionados por su calidez e interés, y por su deseo de conocer más acerca de James Hillman, cuyo trabajo es mucho menos conocido y disponible en Francia que en los países anglo-sajones, o en Italia, incluso en España. El mundo intelectual francés de la post-guerra construyó una tradición de suspicacia en contra del trabajo de C.G. Jung, lo que obstaculizó el recibimiento de las ideas de James Hillman y sus comentarios a las propuestas de C.G. Jung. Estas actitudes han cambiado en los últimos años, y los artistas con quienes trabajamos en Francia están realmente muy interesados en las ideas detrás de las propuestas de Pantheatre, en especial las de James Hillman y, en consecuencia, aquellas de C.G. Jung.

Este controversial trasfondo histórico me dio la oportunidad de ser tan claro y, en cierto sentido, tan transparente como me fue posible en mi deuda, y de Pantheatre, con James Hillman y, a través de él, con el pensamiento junguiano. Solo estudié a profundidad los escritos de C.G. Jung hasta después de mi encuentro con James Hillman, y por medio de su lectura de estos. Todo esto significa también que esta versión en inglés de mi Homenaje a James Hillman no puede ser, simplemente, una traducción del texto en francés. No sólo son mucho más conocidos y disponibles los escritos de James Hillman en los países de habla inglesa, sino que una gran mayoría de mis amigos de habla inglesa están bien versados en sus ideas; de hecho, muchos fueron alumnos suyos, y algunos de ellos sus colaboradores más cercanos. Lo que ustedes leerán ahora no es tanto una traducción sino una adaptación al inglés, y desde el inglés al castellano, de la carta abierta original en francés.

A menudo, James Hillman aparecía en los palcos de mi teatro imaginario, donde se sentaban un puñado de mis espectadores ideales a observar los ensayos y ver nuestras *performances*. Este homenaje comienza, como es lo apropiado para tan grande filósofo de la imaginación, con una invocación de los personajes que hicieron aparición en actuaciones recientes y quienes, hasta cierto grado, deben su existencia a James Hillman: las seis Medeas milanesas; la hermosa dama judía que ocultó los carteles de las redadas nazis en Budapest, bajo la alfombra de su sala; la bailarina que tenía conversaciones secretas con un diablo ruso imberbe; la dama fluorescente, amante de Steppenwolf; la cortesana napolitana enamorada de Vesubio; el payaso alcohólico que comenzó a agredir a los niños –y a sus madres; la sirena feminista; las nueve mujeres valientes; Marsyas, cantando rock and roll; Pulcinella, la esposa chiflada de Barba Azul; María Antonieta, la reina inmigrante y Pierrot, su pianista; la viuda de Beirut, visitando la tumba de su esposo en el cementerio de Hécate; la brujita desafinada; el chico norteamericano que acompañó a Ronald Reagan en su descenso al infierno del Alzheimer.

Naturalmente, los artistas que representaron a estas figuras fueron prominentes entre los que me hicieron las dos preguntas que yo contesto en este Homenaje a James Hillman:

¿Por qué fue tan importante la obra de James Hillman para mí?

¿Cómo abordarla – en especial desde el punto de vista de Pantheatre?

Por tanto, se trata también de un acto de transmisión: la intentada carta se convirtió en un ensayo con cerca de 15 páginas, donde presento los principales puntos de interés del trabajo de James Hillman, cómo me involucré con éste, los puntos relevantes que tuvo en mi desarrollo artístico y filosófico, y, por supuesto, en el proceso de entrenamiento y creación de Pantheatre. Esta carta es también “abierta” en el sentido de que continuaré completándola, en especial, las notas al pie de página y los enlaces a Internet.

James Hillman fue, como lo mencioné anteriormente, muy generoso con Pantheatre; la palabra que me viene a la mente es la noción griega de *charis*, y dos cualidades que derivan de ésta, cualidades que James Hillman notoriamente reunía: carisma y *caritas* –cualidades que reflejaban su capacidad de ejercitar su excepcional inteligencia con *grandeur d'âme*, magnanimidad de alma, i.e. bondad de corazón. Él mismo definió al espíritu *charis* en una de sus ponencias magistrales en las conferencias de Eranos: *The Thought of the Heart (El Pensamiento del Corazón)* (1979). Los ecos de los gritos desesperados de Antonin Artaud, y lo que él denominó como *teatro de la crueldad* resuenan en el alma de toda obra teatral contemporánea, y no podemos ignorar el cisma que produjeron: la mezcla de amor revolucionario por la humanidad y las terribles, locas, oscuras realizaciones, así como las formas rituales e imagísticas del teatro con el que él soñó. James Hillman ofreció uno de los modelos más balanceados y llenos de *perspicacia* para confrontar a las figuras que se mueven en las sombras de la crueldad. Su actitud era ecuaníme y él tenía un sentido de consideración excepcional por todo aquello que se presentaba ante su mirada, una mirada de excepcional sagacidad: una cualidad de atención y humanidad que él sin duda afinó durante sus años como analista.

Durante una visita, el pasado mayo de 2011, a su apartamento en Manhattan, donde él y su esposa, Margot, residían —él ya estaba muy enfermo— me preguntó qué aspectos de su trabajo me habían interesado tanto. Su pregunta me tomó por sorpresa: ¡la respuesta me parecía tan obvia! Me di cuenta de que nos conocíamos por más de treinta años —y que durante este tiempo él había escrito alrededor de una docena de libros y había abordado un impresionante conjunto de tópicos y audiencias. Por mi parte, yo había tomado sus ideas tal como las había encontrado a principios de los años ochenta, y las había utilizado como inspiración para todo tipo de empresas artísticas. De manera que contesté a su pregunta en Manhattan con una lista de palabras: imaginación, hacer-imagen, ánima, psique, la dramaturgia de los sueños, sus reflexiones sobre la narración... mi lista pudo haber sido muy larga. Dejé afuera, por ejemplo, sus reflexiones acerca de la emoción, que había sido el tema del *Festival Mito y Teatro de 2010*, ¡y el tema de su disertación doctoral en 1960!

En 1979 escribí a James Hillman por primera vez, solicitándole su permiso para citar su libro *Pan and the Nightmare* (*Pan y la pesadilla*), en una actuación que yo estaba elaborando: *Calling for Pan* (*Invocación a Pan*). Los contactos iniciales fueron con él, con Rafael López-Pedraza, quien falleció también en 2011, un poco antes, y con el profesor Charles Boer. Los tres visitaron Malérargues muy pronto. Por aquél tiempo, Malérargues era el hogar de una comunidad de artistas más bien marginal y un tanto desorientada, en las Cevenas, en la campiña del sur de Francia. A esta visita le siguieron años de intercambios y amistad. Una de las razones de que perduraran estos intercambios fue la importancia que James Hillman daba a la imaginación, a la ficción y al modelo artístico en la psicoterapia. Ésta era una de sus principales diferencias con las tendencias clínicas en la psicoterapia, incluso entre la comunidad junguiana. Él mismo era un excelente escritor —uno de los más grandes artistas, que he conocido, del pensamiento y su expresión.

En el verano de 1980 me encerré literalmente con uno de sus libros: *The Dream and the Underworld* (*El Sueño y el Inframundo*). Fue durante unas vacaciones en Córcega, y ¡tuve que ser arrastrado hacia la playa! Yo estaba asombrado del panorama intelectual que James Hillman presentaba sobre la naturaleza y la función de los sueños. Siendo yo un artista cuyo horizonte había sido, fundamentalmente, uno de estética barroca —en especial en sus dimensiones oníricas— ahí encontré una visión cultural del mundo que inmediatamente reconocí como aquella que había estado buscando, y a la cual, claramente, me sentía pertenecer. También descubrí la labor cultural que tendría que hacer para poder actualizarme y, por decirlo así, construirme un hogar. Todas las referencias y asociaciones que había buscado durante mis estudios en Bellas Artes e Historia del Arte estaban ahí, y muchas más, dando apoyo a una visión psicológica y mitológica de la imaginación, de sorprendentes dimensiones y riqueza cultural. Para alguien que había elegido el teatro como su medio principal de expresión artística, ¡este libro era un manual mágico!

A continuación presento algunos ejemplos de los temas de trabajo que están directamente relacionados con el horizonte intelectual que James Hillman presenta en este libro —temas que, para aquellos de ustedes que hayan trabajado conmigo en teatro coreográfico, reconocerán de inmediato.

- El movimiento que nos aleja de un teatro subjetivo, de realismo psicológico, hacia uno en el cual contemplamos el objeto-sueño y no (necesariamente) al sujeto-soñador.
- El estatus del ego –lo que James Hillman también denomina “el ego imaginal”– en el paisaje de un teatro coreográfico, y la filosofía de las prioridades entre sujeto, objeto, proyecto.
- La noción de *antagonismo* y las estrategias dramáticas utilizadas para “set up” (tenderle una trampa) al protagonista, a manera de liberarlo –y liberar el guión– de las versiones de autor y de las responsabilidades protagonísticas.
- ¿Cómo interceptar y subvertir el rol dramático y *missionario* del actor-héroe-heraldo? ¿Cómo alterar radicalmente su *misión*, y crear otro tipo de entendimiento –lo que nosotros llamamos la “sub-misión”, dentro de un teatro post-trágico?
- Fundamentalmente: ¿cómo definir la geografía mitológica del escenario mismo? El término *inframundo* se refiere a los infiernos paganos, al reino de Hades y de la muerte –el reino metafórico definitivo y, en cierto sentido, *teatral*.
- La concepción del escenario y de sus redes coreográficas como *contexto*, a través de las cuáles toma lugar la interpretación de los textos (¿y de los sueños?) –un proceso *imaginal* que ha conducido a nuestro lema actual de trabajo: “Si encuentras tu lugar, encontrarás tu voz”.

Este libro de James Hillman me dio las bases para una hermenéutica teatral. Pero, habiendo asentado esto, *The Dream and the Underworld* es sólo uno de los cuatro libros que yo considero son los pilares de su trabajo. Podría citar tantas referencias y ligas de trabajo con Pantheatre para cada uno de los otros tres libros, sin mencionar aquellos que él escribió antes y después de *The Dream and the Underworld*, o sus muchas ponencias, incluyendo las conferencias magisteriales que pronunció en Eranos, en Ascona, Suiza.

Una nota importante aquí: James Hillman fue la figura fundadora de lo que él mismo llamó la *Psicología Arquetípica*. También utilizó en ocasiones el título *Psicología Imaginal*, por afinidad con el pensamiento de Henri Corbin, el filósofo francés, especialista en el sufismo iraní y la gnosis chiíta, a quien él conoció en Eranos. James Hillman fue director de estudios en el Instituto Jung en Zúrich, hasta 1975, y el hecho de que llamara a su trabajo “Psicología Arquetípica” enfatiza la importancia fundamental que él dio al concepto de lo arquetípico en el trabajo de C.G. Jung. Menciono esto porque, hoy en día, el concepto de lo arquetípico se ha vuelto omnipresente; ha pasado a ser parte del lenguaje cotidiano y, en especial, en la *pop-psicología*, donde cualquier cosa de importancia tiende a convertirse en arquetípica... es, de hecho, una noción cultural exigente, que pertenece al predominio del pensamiento comparativo de la primera mitad del siglo XX –en especial en el área de estudios de las religiones comparadas–; un momento histórico importante, que no es necesariamente mi panorama intelectual. En lugar de hablar de arquetipos, yo prefiero ser un tanto temerario y hablar directamente de los dioses y diosas, es decir, de las figuraciones de los arquetipos, ya sean las imágenes nucleicas de las que son abstraídos los arquetipos, o, inversamente, los arquetipos

como la *nebulae* emocional de la cual emergieron las imágenes de los dioses –de las que fueron *inventados*. James Hillman habló también de la *Psicología Mitológica* y de la *Psicología Alquímica*, para marcar su preferencia por un acercamiento figurativo y metafóricamente diferenciado a la teología, uno que invita a la idiosincrasia anecdótica implicada por la noción de imagen: algo que es central a su filosofía de la imaginación. De este modo, él distingue su aproximación de las formas de pensamiento simbólicas, lingüísticas, estructurales y, generalmente, más abstractas.

Muchos de ustedes conocen la historia de los intercambios entre Pantheatre y James Hillman. Están documentados en el sitio de Internet <http://www.pantheatre.com>, donde continuaremos añadiendo más material de archivo. Algunos de ustedes le conocieron en los laboratorios de teatro, escucharon sus ponencias o sus arengas a los participantes, en algunas ocasiones feroces. Él nos entrenó a la crítica *imaginal*, a lo que él describía como “ver a través”: afinar la mirada psicológica y metafórica, que puede *ver a través* de la opacidad y los inevitables dogmatismos de toda creación artística, o de toda presentación de un sueño, a manera de poder *figurarnos* las corrientes arquetípicas subyacentes, las figuras manipuladoras (divinidades) y sus argumentaciones narrativas (mitos). James Hillman se enfocó principalmente en las deidades mediterráneas del panteón greco-romano, y, a menudo, en el rastro subterráneo del paganismo en la psique y el arte occidentales, que tuvieron su gran *renacimiento* durante el Renacimiento italiano. En muchos aspectos, James Hillman, norteamericano, de origen judío, entrenado en Zúrich con C.G. Jung, se convirtió en un aristócrata florentino.

Como el corazón de este homenaje, deseo hacer notar lo que considero es la figura más influyente en el panorama intelectual de James Hillman, una figura que él elucidó y elaboró, organizando las perspicacias de los destellos intuitivos dispersos a lo largo de la obra de C.G. Jung. Es la figura de *ánima*. Él lo hace principalmente en su libro: *Anima: An Anatomy of a Personified Notion* (*Ánima: Anatomía de una Noción Personificada*), 1985, donde él demuestra toda la fineza de su mente analítica, de su tacto mito-poético –su habilidad excepcional para reconocer y pensar en imagen– y ponerse a sí mismo en el umbral donde se encuentran ideas, imágenes y emociones –el *locus imaginalis* donde cristaliza la figuración.

En muchos casos, la mitológica figura de *ánima* emerge después de la de Psique, quien ya se puede considerar como una recién llegada en la mitología mediterránea: Psique hace su aparición principal con Apuleyo, en el siglo II d.C., bajo terribles dificultades, debido a la oposición implacable, y en ocasiones homicida, de Afrodita. La noción e historia del *ánima* son aún posteriores, y más difícilmente localizables. James Hillman la cita para comprender, reflexionar y organizar la fenomenología de ese *locus* al que llamamos imaginación –la *fábrica de imágenes*. Considero que los diálogos *anatómicos* que James Hillman establece con la noción del *ánima* son ejemplares y esenciales para aquellos de nosotros que trabajamos, precisamente, en un *locus imaginalis* llamado teatro: el escenario donde las ideas son transformadas en imágenes, donde las imágenes dan cuerpo a las ideas –un lugar de encuentro entre el texto y el contexto, entre el discurso y la emoción, entre la voz, el gesto y la música. Una de las tareas cruciales con las que James Hillman se comprometió fue la de diferenciar las personificaciones del *ánima*, de Psique y de Afrodita, y de sus corolarios, sus *modos* dominantes (en francés: *états d'âme* –estados del alma, de *ánima*): belleza, erotismo, consciencia, espiritualidad, sentimentalismo, seducción, melancolía, animosidad, opiniones... la figura del *ánima* se ocupa, de manera particular, de este panorama de *estados de anima*, junto con quien es considerado su

contraparte masculina, la noción del *ánimus*. Regresaré más adelante a esta dualidad de género, y discurriré también acerca del predominio de las figuras femeninas en tal censo mitológico.

Deseo poner en claro, ahora, que éstas son mis prioridades concluyentes, las que se aplican primeramente, y sobre todo, a una *metodología* artística. No pretendo saber si James Hillman hubiera estado de acuerdo con mi punto de vista y mis prioridades acerca de su trabajo. Mi compromiso es el siguiente: la noción del *ánima* se refiere a la figura mítica, la *noción personificada* del factor cultural y neurobiológico que llama y filtra emocionalmente a las elecciones primarias de la imaginación. El *ánima* da forma y color tanto a la morfología como a la predisposición del pensamiento de las imágenes, es decir, las irresistibles tendencias de la psique, de Psique. Es básicamente bajo la influencia del *ánima* que emergen y toman forma las figuras que habitan nuestro sustrato pasional, esas figuras que, por ejemplo, gobiernan nuestro pensamiento o nuestras ideologías. Doy esta descripción *anatómica* de la noción y la dinámica del *ánima* por analogía al proceso artístico, particularmente al contexto de la actuación teatral en vivo, como ámbito físico y emocional en el que emergen y se organizan las imágenes.

Espero vaya quedando claro porqué doy tal importancia al modo de reflexionar de James Hillman acerca del *ánima* –de hecho, un modo de pensar acerca del pensamiento mismo, y que permanece tan cerca como es posible del impacto emotivo, en vivo, de la *performance* teatral, siguiendo el consejo de C.G. Jung de “permanecer adheridos a la imagen” y de no movernos demasiado pronto hacia las interpretaciones. James Hillman describe su ensayo sobre el *ánima* como la “anatomía de la noción personificada”. Hablar acerca del concepto de *anatomía* trae consigo al del *soma*, que es especialmente relevante para lo que llamamos “dar cuerpo a la ficción”: la *performance* como una realización (*¿te das cuenta de lo que estás haciendo?*) –es decir, la expresión anatómica del actuar.

El movimiento de *personificar* una noción alude a un proceso que James Hillman postula como esencial al *hacer-imagen* mítico: el proceso de *personificación* –que, por trasposición, es central en el teatro coreográfico, donde, en especial, tiendo a hablar de *figurarse*, lo que por supuesto incluye caracteres ficticios, como aquellos mencionados al inicio de este homenaje. El *ánima* es el factor/figura mediadora a través de la cual podemos *figurarnos* lo que motiva nuestras elecciones: las raíces de nuestras urgencias emocionales, la cualidades relacionales de nuestros movimientos, su tacto e (*imp*)pertinencias, la relatividad cultural y la consciencia psicológica de una *performance*. La percepción del *ánima* es lo que pongo en el corazón de la práctica artística y la crítica. Psique escoge bajo la influencia del *ánima* –regresaré a esto posteriormente. Más aún, existe un gran placer cultural, una *sensualidad fabulosa*, en el uso de tal modelo de percepción-pensamiento, que es lo que James Hillman llama estética.

Hay otras dos personalidades importantes, un filósofo y un artista, cuyo trabajo y propósitos pueden ligarse a una aproximación *anatómica* del *ánima*, y cuyas visiones corporal/poéticas hemos estudiado muchos de nosotros, e incluso las hemos seguido; ambos ven la noción de voz como una metáfora raíz. Me refiero en primer lugar a Roy Hart, cuya filosofía y práctica de la voz hicieron un puente literal hacia la anatomía: la práctica del *canto* fue para él el principio *anatómico* de, precisamente, la *animación*. En gran medida, toda su vida fue una labor de diálogo entre la voz y el *ánima*. Una de sus citas favoritas era: “la voz es el músculo del alma” –lo cual es de relevancia especial aquí, dado que *alma* y *ánima* tienen un parentesco semántico directo.

La otra referencia es Jacques Derrida y su uso de la noción de *voz*. Hasta donde yo sé, él no se refiere a la figura del *ánima*; él inventó el neologismo *animot*, alma-palabra, que es homófono en francés de *animaux*, animales. El filósofo italiano Giorgio Agamben ha dado una definición indirecta que particularmente aprecio: “Escuchar a la voz dentro del discurso es lo que viene a ser el pensar”. En los años recientes, se han hecho un número considerable de paralelos entre los modelos de pensamiento de James Hillman y Jacques Derrida, relacionados principalmente por sus metodologías, comparando en especial el *viendo a través* de James Hillman con la *deconstrucción* de Jacques Derrida. James Hillman se resistía abiertamente a las comparaciones; a pesar de que él tenía un afecto especial por Francia –estudió en La Sorbona, en el tiempo del existencialista Saint Germain des Près– desconfiaba por completo de lo que él llamó el “bicho” cartesiano francés. Menciono a Roy Hart y a Jacques Derrida por analogía poética, porque ambos, así como James Hillman, nos llevan al territorio figurado que abarca a la filosofía lógica y la especulación poética –un área demasiado compleja para poder contar sólo con una anatomía que sea formal, racional, lingüística, estructural e, incluso, psicoanalítica.

A través de la mitología del *ánima*, James Hillman nos ha dado las herramientas para reflexionar en otros dos principios, dos fenomenologías cruciales para el *ethos* artístico de mi generación, y por tanto con lo que propone Pantheatre: las nociones de *feminidad* y de *chamanismo*. La búsqueda de la feminidad fue una de las grandes cruzadas de los años 60 y 70 –pre-feminista. Fue un brote revolucionario, tanto político como artístico, con una fuerte dosis de rabia anarquista –pero fue dominada, en definitiva, por la *testosterona*. La figura del *ánima* es, por supuesto, eminentemente femenina. Su mitología re-emerge y toma forma a finales de la Edad Media, en especial con las figuras de Beatriz, en Dante, y de Laura, en Petrarca. Esta es la mujer-figura que aparece en la torre de marfil del amor cortesano. Ella se convierte en una *soror* artística en el Renacimiento, la musa del Romanticismo. No obstante, en este esquema, el poeta permanece siendo sólo un hombre: la mujer-figura queda sublimada en el balcón de la inspiración. Las reflexiones de James Hillman sobre la mitología del *ánima* son contemporáneas al colosal reposicionamiento que el feminismo tuvo que llevar a cabo para confrontar los modelos patriarcales de nuestras sociedades. De nuevo debo recalcar el aspecto *mitológico* que hay en estos hechos históricos, porque estos pertenecen a un territorio donde el comportamiento *anatómico* del *ánima* puede volverse terriblemente pasional, en especial si es confrontado con la identificación de género: el *ánima* puede entrar en estados rebeldes violentos cuando se la identifica con la condición histórica de las mujeres, una violencia derivada de su necesidad de diferenciar entre el mito y la realidad, una necesidad de re-definir las relaciones entre la mitología, la identidad de género y la realidad socio-política. Me viene a la mente el título de un libro reciente de Giulia Sissa: *L'Âme est un corps de femme* (*El Alma es un Cuerpo de Mujer*). Cuando existe una oposición comparativa de género, el *ánima* se convierte en *animosidad*.

Considero que, posiblemente, el factor más complejo y desafiante en el criticismo artístico de hoy en día es la necesidad de confrontar y pensar en las tensiones entre el *ánima* y la feminidad, y de diferenciar su dinámica mitológica. No es necesario que el tema en sí de una representación tenga que ver, literalmente, con el *ánima* o la mujer, o con las relaciones hombre/mujer. El *ánima* revela el tono emocional y, de aquí, los valores cualitativos en las elecciones y en el tratamiento de un tema, el tono afectivo y las pasiones del *logos* en imágenes y comentarios. El *ánima* es el cuerpo emocional moviendo (animando) las parcialidades culturales: coloco la consciencia del *ánima* en el corazón de la inteligencia artística. Sentir y pensar en

términos del *ánima* nos permite no sólo averiguar nuestras elecciones eróticas –un área *de performance* donde se sabe que el *ánima* tiene gran influencia– sino que también las configuraciones emocionales, o llamémosles *arquetípicas*, detrás de los discursos políticos o ideológicos. Tales conexiones críticas entre el arte, la política y el erotismo establecen una interdependencia psicológica y cultural de riqueza excepcional; éstas son las partituras con las que James Hillman tocó y comentó con un toque virtuoso. Para hacer frente a tales partituras, uno necesita un gran tacto, ya sea que el impulso artístico vaya acompañado de veneración sensual o sea agresivamente iconoclasta. Se requiere de una consciencia ética y de un *saber-como* cultural, a manera de no caer en atajos del *ánima*, por valiosos que parezcan ser, tales como: “dime a quién desees y te diré lo que vale tu pensamiento”, o en el uso de argumentos opositores reductivos entre lo masculino y lo femenino. Uno tiene que ir más allá de: “el *ánima* es la mujer dentro del hombre”. Un elaborado pensamiento-*ánima* requiere relatividad cultural, complejidad intelectual, lucidez y magnanimidad crítica. Este fue el legado que James Hillman nos dejó.

Me referiré ahora a la segunda *fenomenología*: la atracción que tiene el modelo chamánico en el arte escénico contemporáneo. En un intercambio con James Hillman, el año pasado, le expresé cuán conmovido quedé durante mi visita a Salvador de Bahía, en Brasil, al ver a bailarines y actores con los que estábamos trabajando, involucrados en rituales *Candomblé* y practicando, bajo trance, figuraciones de las deidades de su panteón. James Hillman adivinó mis pensamientos; él dijo: “Se requieren movimientos chamánicos para esquivar el control de la mente racional occidental”, y añadió algo así como: “¡Buena suerte para ustedes, artistas!” Este comentario, y el tono en el que lo hizo, contienen el núcleo del porqué este homenaje se centra en su comprensión del *ánima*. James Hillman proveyó un marco de referencia para nuestra fascinación cultural hacia el modelo chamánico, que involucra un actuar altamente intuitivo, del que a menudo resultan riesgosas implicaciones sociales y políticas, propuestas que parecen tener su origen en reacciones personales: éticas-anatómicas (el famoso: “Lo siento en mi cuerpo”), que con frecuencia llevan a desconcertantes y provocativas iniciativas que buscan lo *medicinal* en el arte. James Hillman dijo algo que yo considero crucial en nuestros laboratorios: “Son las ideas las que requieren terapia, más que las personas”.

Los críticos que igualan chamán con charlatán pueden usar fácilmente el opuesto junguiano entre *ánima* y *ánimus*, y decir que aquellos que se creen chamanes están poseídos por su *ánimus*: histerias carismáticas, poses de autoritarismo, opiniones pseudo-lógicas, delirios etno-espirituales, etc. Estas caricaturas no disminuyen el valor –ni el coraje– de tales movimientos: ellas pueden comentar a profundidad, e incluso rebatir las razonables restricciones impuestas al arte; de hecho, éstas presentan un espejo que puede, por necesidad, atraer a lo histriónico, y que son absolutamente esenciales para el respiro y la libertad de la imaginación. Pero, si el espejo chamánico quiere ser una herramienta para la consciencia, necesitará un trabajo constante de pulimento y crítica cultural. Esto incluye tratar con las impactantes voces del *ánimus* en su modo de comentar los estados del *ánima*, voces que pueden ejercer una presión terrible y tomar el control del emerger intelectual de imágenes. Algunas veces, el *ánimus* desea reconfigurar a la imaginación y ajustarla a sus esquemas interpretativos, reduciendo su polifonía de tal manera que pueda ser explicada de manera unívoca (una voz). Algunas veces, el *ánima* es reducida a un ornamento erótico: bajo la presión de argumentos dialécticos obtusos puede perder su recursos, su confianza en el proceso imaginativo (y erótico). Entonces ella abandona a la polisemia de las imágenes y, confrontada con acusaciones de irracionalidad o de excesos

emocionales, puede entrar en lapsos de modos histéricos, agresivos, depresivos, represivos. La cualidad de una propuesta artística se puede extraer de la interacción entre las fuerzas mitológicas a las que llamamos femenino y masculino, representadas en su complejidad por los conceptos de *ánima* y *ánimus*. Por supuesto, esto es, y lo repito, una explicación mitológica, una figuración cultural, una ontología ficticia, tal vez también una ontología de la ficción. A través de estas caracterizaciones de la noción del *ánima*, James Hillman nos ofrece un modelo de pensamiento figurativo para la *mise en abyme* (*teatro en el teatro*) de la empresa teatral, un modelo que necesita *charis*, perspicacia y compasión, en su contemplación del *soma* del alma.

Anima. An Anatomy of a Personified Notion fue publicado en 1985, y en muchos aspectos puso fin a lo que yo llamo el período florentino de James Hillman. Por supuesto, esto es una simplificación, porque él (también) permaneció siendo florentino hasta su último día. Cuando lo contacté por primera vez, a principios de los años 80, él había dejado Europa. De hecho, había terminado ya un ciclo como docente en Dallas, Texas, y se había establecido en Connecticut. James Hillman se renovó con su identidad norteamericana. Por analogía con una trayectoria artística, yo diría que él había establecido las bases de su trabajo y se estaba moviendo hacia la *performance*, es decir: a partir de ese tiempo, sus libros se enfocaron hacia tópicos específicos socio-políticos contemporáneos, comprometiéndose no sólo con temas mundiales generales sino, a menudo, con temas norteamericanos muy específicos. Él estaba cuestionando claramente el impacto que sus ideas podían tener en las formas con que se imponía ese gigante llamado Estados Unidos de Norteamérica. ¿Cómo podría usar mejor sus ideas y su personalidad pública? Los libros que escribió después de 1985, variaron en estilo y abordaron temas muy contrastantes:

- *We've Had a Hundred Years of Psychotherapy – And the World's Getting Worse* (*Tenemos ya Cien Años de Psicoterapia – Y el Mundo está Peor*) (1993), escrito con el periodista Michael Ventura. Un provocativo panfleto, tipo bitácora, que trataba, entre otros temas, la represión de lo político en la psicoterapia norteamericana: los norteamericanos adinerados van a ver a su terapeuta, pero no votan, y la política no es algo que se discuta en las sesiones: exactamente la definición analítica ¡de un sujeto reprimido! El tono casual y muy norteamericano fue un golpe para muchos de aquellos que lo seguían por su sutileza y reserva florentinas.
- *Kinds of Power* (*Tipos de Poder*) (1995), reflexiones sobre la ética del trabajo de las corporaciones multinacionales, y sobre la transferencia del poder de la política hacia la economía. Con la *crisis* del 2011, ya estamos de lleno ahí.
- *The Soul's Code: In Search of Character and Calling* (*El Código del Alma: En Búsqueda de Carácter y Vocación*) (1996), que fue número uno en las listas de ensayos del *New York Times*. Fue el *best seller* de James Hillman. Se publicó muy cercano al gran éxito de su amigo y alumno Thomas Moore, con su libro *Care of the Soul: A Guide for Cultivating Depth and Sacredness in Everyday Life* (*El Cuidado del Alma: Una Guía para Cultivar la Profundidad y Sacralidad en la Vida Cotidiana*). James Hillman me dijo que su editor le había prácticamente exigido el uso de la palabra “alma” en el título.
- *The Force of Character. And the Lasting Life* (*La Fuerza del Carácter. Y la Vida Perdurable*) (2000). Un ensayo muy fuerte, lúcido casi hasta el punto de aspereza severa,

acerca de la edad avanzada y la aproximación a la muerte. Yo debo re-leerlo, teniendo en mente los días que pasé con él antes de su fallecimiento.

- *A Terrible Love of War (Un Terrible Amor de Guerra)* (2004). En el prefacio, James Hillman expresa su propia perplejidad por el hecho de que, lo que probablemente sería su último libro, estuviera dedicado a la guerra.

No puedo decir que fui influenciado directamente por los escritos de James Hillman posteriores a 1985. Desde ese entonces, yo había encontrado gracias a él mi horizonte intelectual, y también había llevado sus ideas hacia la *performance*. Yo creé *Calling for Pan (Invocación a Pan)*, el espectáculo con el que se fundó Pantheatre, en 1981. Por otro lado, seguí leyendo sus libros aún con más gozo e interés, observando cómo él implementaba su concepción de la mitología y, en especial, cómo puso en perspectiva las tendencias contemporáneas de pensamiento, ya fueran sociológicas, políticas, estéticas. A manera de ser políticamente efectivo, él quiso alcanzar las más amplias audiencias que fuera posible, y hasta cierto punto popularizar su trabajo. No siempre tuvo éxito. Con frecuencia, su pensamiento era sutil, demasiado erudito o demasiado fuerte, como en *Kinds of Power*, donde traza paralelos entre la búsqueda de la productividad en algunas corporaciones multinacionales, con las de los *Kapos* de los campos de concentración nazis: cómo ser efectivo sin hacer preguntas acerca de la naturaleza o propósito de la empresa.

A finales de los años 80 tuvimos un intercambio premonitorio durante un laboratorio teatral. Probablemente comenté con excesiva severidad algunas propuestas musicales hechas durante una improvisación, pidiendo un enfoque más austero y menos sentimentalismo. ¡Él me comparó *a contrario* con Bruce Springsteen! Éramos máximo cien participantes en un laboratorio teatral; podría argüirse que era una élite involucrada de manera intensa, posiblemente influyente en las artes. ¡Pero Bruce Springsteen actuaba para miles de espectadores en cada concierto! Yo tomé nota, pero también fue claro para mí que James Hillman estaba cuestionando su propia responsabilidad política en relación al cuerpo de ideas que él había ensamblado. Al buscar la exposición pública –él fue invitado, por ejemplo, al muy popular programa de televisión norteamericano de Oprah Winfrey– también atraía todo tipo de comentarios críticos y envidias.

Durante los años 90, James Hillman me pidió que fuera su asistente en algunas de las grandes reuniones organizadas por el *Men's Movement (Movimiento de Hombres)*. Yo lo acompañé, la primera ocasión, durante un viaje de conferencias por los Estados Unidos de Norteamérica, que terminó en un retiro de cinco días en la reserva forestal *Mendocino Red Pines*, al norte de San Francisco. Él había sido invitado por el poeta Robert Bly, cabeza principal y líder del famoso *Men's Movement*, que por ese tiempo estaba en su apogeo en los Estados Unidos de Norteamérica, en especial en California. Robert Bly era una figura controversial, apasionadamente comprometido, con valores patriarcales a veces algo anticuados, pero de gran generosidad (por ejemplo, se dio a sí mismo la tarea de, por cada poema que escribiera, ¡traducir otro de algún poeta extranjero!). Y, ciertamente, él sabía, con su más de 1.80 m. de altura y su cabello blanco, cómo imponer su presencia. James Hillman parecía un peso-ligero al lado suyo. Más aún, durante el primer retiro en Mendocino, muchos participantes no tenían idea de quién era James Hillman: un *psiquiatra* invitado por Robert Bly. Le vi ensayar, por decirlo así, su Bruce Springsteen. Me dijo: “En vez de una hora con un paciente, hago el equivalente pero con

muchos cientos de hombres”. Por ejemplo, sus discursos acerca de las diosas vírgenes griegas, de la ira feminista asociada con ellas en ese tiempo, fueron lecciones éticas impresionantes y, por supuesto, mitológicas.

Sonu Shamdasani reporta a James Hillman diciendo, durante uno de sus últimos diálogos: “Soy como una gaviota; desciendo en picada y recojo cosas de todas partes”. Obviamente, en este tributo no estoy haciendo un inventario exhaustivo de los tesoros amasados por esta gaviota excepcionalmente aguda y ágil, pero he aquí algunos de esos Loose Ends (*cabellos sueltos*) que recogió. El primero: sus intercambios con el filósofo y psicoterapeuta alemán, Wolfgang Giegerich, quien estudió con él y criticó a James Hillman por excesos de iconodulía, es decir, por una excesiva adoración a imágenes y a los afectos imaginales. El título de una colección de ensayos de Wolfgang Giegerich es elocuente al respecto: *The Soul Always Thinks (El Alma Siempre Piensa)*. Dentro del panorama hillmaniano, tales criticismos se aplican aún más a la forma en que yo implemento las ideas de James Hillman en Pantheatre, dado que encuentro mi mayor inspiración en su forma poética de pensamiento y en cómo él la transmite en su retórica. Hay una paradoja aquí, ya que James Hillman me criticó precisamente por esto, hace unos veinte años: “Hay demasiadas imágenes, ¿dónde están las ideas?” No sé qué tanto me hizo cambiar mi enfoque, o si él consideraba que me adhería demasiado a mis convicciones acerca de lo que implica un evento teatral, pero, de seguro, me influenció y tuve que meditar largo y profundo acerca de eso. La densidad de este ensayo (¡y el tiempo que me ha llevado escribirlo!) refleja el impacto de sus comentarios.

Debo admitir que en estos intercambios con Wolfgang Giegerich, a quién yo calificaría como un artista extremo del razonamiento filosófico alemán hegeliano, es la invocación al mito que me inspira. La síntesis figurativa entre idea e imagen surge natural e inevitablemente cuando una figura mítica es invocada. Por ejemplo, yo fantaseaba con una actuación sobre la Verdad (¡de todos los temas teatrales!) por la forma en que Wolfgang Giegerich usaba a la diosa virgen Artemisa como figuración de la Verdad, en el famoso y terrible episodio de Acteón. Más aún: inevitablemente vi surgir tales imágenes en producciones recientes –en especial en la serie de solos teatrales titulados *Folies à Deux*.

Entre los tesoros que James Hillman coleccionó, dos de mis favoritos son sus artículos acerca de la alquimia y acerca de los animales. Primero, la alquimia, *redescubierta* a principios del siglo XX por C.G. Jung, en la que vio una tradición de especulación filosófica acerca de la psicodinámica más profunda de la naturaleza humano y, por tanto, un antecedente histórico de las teorías del psicoanálisis y de su propia metapsicología. Para ponerlo en pocas palabras: la alquimia entendida como una tradición de especulación sobre la relación entre la materia y la imaginación, y en la forma en que la humanidad aplica sus ideales en la transformación de la materia, en particular con respecto a la sexualidad.

Si hay escritos de James Hillman a los que yo aplicaría la noción de *performance*, sería a sus ensayos alquímicos, que son, para mí, y tal vez por esa misma razón, el pináculo de su trabajo. Yo llamaría *complejos* a esos artículos –como si habláramos de un *complejo industrial*, o de acuerdo a la etimología de *cum-plexus*: un ensamble de dobleces y capas, de estratos metafóricos, de nudos arquetípicos, y de aquí: complejos poéticos. Esta visión de la complejidad bien puede servir como otra definición de la *performance*, una definición a la cual me adhiero voluntariamente. En ocasiones, los textos alquímicos de James Hillman son un destilado de

especulaciones psico-poéticas, como por ejemplo, sus pensamientos sobre la plata y la tierra blanca, o sobre el azul alquímico. En otras ocasiones, James Hillman utiliza un tinte alquímico para detectar contracorrientes en las tendencias de las grandes civilizaciones, como lo hizo, por ejemplo, en su conferencia acerca del desalojo del amarillo en la alquimia cristiana, en la modernidad y en el pensamiento analítico. Él vio la desaparición de la *citrinitas* (amarillo cítrico y crítico, no confundir con el amarillo dorado), y por tanto el desalojo de la *krisis*, la duda y el fracaso, de estas empresas, que entonces se convirtieron en ideologías del progreso, e incluso de redención. James Hillman torna hacia los tratados alquímicos previos al doble control, el de la cristiandad y el de la ciencia moderna, que resultaron de la Reforma y la Contra-Reforma, es decir, hacia una forma de pensamiento poética, cualitativa, no lineal: la alquimia como el arte de la imaginación, y no como una disciplina esotérica de progreso espiritual, o un galimatías precientífico.

En términos de *performance*, el ingenio alquímico de James Hillman puede ser visto en la forma en que él transmutó las ideas en imágenes, o al revés; en su manera de desplazar puntos de vista fijos y permitir referencias, interpretaciones, proyecciones y transferencias para modificar significados y direcciones. Su sentido de la alquimia hace resaltar tanto la polisemia como el impacto único de una imagen en particular; esto enciende la chispa emocional en la síntesis de imagen y pensamiento. Yo diría, y esta es la analogía teatral que deseo subrayar: la chispa emocional llena de significado que surge cuando una imagen-idea *regarde* (mira e implica) al espectador.

Paso ahora a los ensayos sobre animales, y un recuerdo tal vez de la primera ocasión que James Hillman visitó Malérargues, al sur de Francia. Éramos un pequeño grupo de visita en una granja vecina, y nos pusimos a observar un corral donde una gran cerda daba de mamar a docenas de lechones. James Hillman se puso a describir la escena: los rosados lechones, sus pieles desnudas, la promiscuidad física, la prevalencia de la gordura, el lodo, los hocicos voraces, el ruido del amamantamiento, etc... Yo descubrí después que James Hillman coleccionaba sueños en los que aparecían animales. Hay mucho que decir aquí, comenzando por la llamativa vecindad ortográfica entre *ánima* y *animal* –regresaré a esto más adelante– y también por el hecho de que la anatomía mitológica del Gran Pan, el dios patrono de Pantheatre, es medio humano, medio animal. En realidad escogí a Pan debido a que sus epifanías transcurrían en el límite entre el instinto animal y el impulso imaginativo. Cuando James Hillman habla de la imagen de un animal, por ejemplo un animal en un sueño, uno siente que él está tocando lo divino –por supuesto, un divino pagano–, y su génesis, a partir de los animales, de su alteridad, de su estar en sintonía, e incluso, de la perfección en su forma de estar en el mundo. Por ejemplo, consideren las representaciones animales en el antiguo Egipto, quizás la cuna principal –y africana– de la imaginación mitológica mediterránea.

A menudo James Hillman hacía la relación entre animal e imagen –él hablaba de la imagen como un “animal de la imaginación”. Aquí están muy marcadas las correspondencias entre sus propósitos y el trabajo en Pantheatre: es un área en donde sus ideas inspiraron y “animaron” mi trabajo. Entre mis definiciones favoritas de actor está: “un animal de la imagen”, y cuando se me pide que defina el propósito del entrenamiento que imparto en Pantheatre, con frecuencia respondo: “para cultivar el instinto de la imagen”, es decir, para formar al artista-actor como un agente instintivo de, y en, la imagen. Los intérpretes teatrales están inmersos en la imagen: sus cuerpos y voces son parte integral de ésta. La suya es una visión intrínseca,

proveniente del interior, y su papel es actuar instintivamente al servicio de la imagen, a manera de mejorar su riqueza metafórica y hacerla tan compleja como sea posible. Cultivar el instinto de la imagen es instruir y entrenar los reflejos culturales, afinar nuestra movilidad psicológica, nuestra capacidad de asociación y, por tanto, de percepción metafórica.

Para terminar, me gustaría regresar a la mitología del *ánima* y evocar sus dimensiones cósmicas, aquellas a las que alude James Hillman cuando presenta el concepto del *ánima mundi*. *Ánima mundi*, el alma del mundo, es una construcción platónica que James Hillman concibe a partir, principalmente, de las lecturas de Platón hechas por los filósofos neo-platónicos, como Proclo y Plotino, por los pensadores renacentistas italianos, como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, y, posteriormente, por los poetas románticos. Siempre le presté particular atención a las menciones que James Hillman hacía de la noción del *ánima mundi*, porque sentí que esta figura era un referente central en su visión filosófica. Hubo perplejidad y, tal vez, incluso alguna resistencia de mi parte, a lo que de primera instancia percibí como una tendencia hacia lo platónico abstracto, o acaso referentes místicos. En mi geografía imaginaria de la Italia renacentista, tiendo a ser más veneciano que florentino –un veneciano barroco. Hay también hoy en día, entre aquellos comprometidos con asuntos ecológicos, preocupaciones que con certeza compartió James Hillman, algo así como adulación sentimental por la forma en la que él evocó al *ánima mundi*.

Yo diría que las referencias que hace James Hillman del *ánima mundi* están relacionadas, de manera principal, con los vínculos entre la noción del alma del mundo y la belleza. Aquí es importante aclarar acerca de lo que está implicado en estos términos. Por ejemplo, James Hillman escribió ampliamente sobre Afrodita y la belleza vista a través de los *filtros mitológicos* de esta diosa –como lo hizo también uno de sus colegas, Ginette Paris. Ellos enfatizaron la relación entre *cósmico* y *cosmético*: para Afrodita, la belleza *cosmética*, el embellecimiento y los artificios que acrecientan la belleza son una contribución a la belleza en el mundo, un embellecimiento del cosmos –y, por tanto, cósmico en ese sentido. Estas invocaciones mitológicas, y eso que yo he llamado *filtros*, pueden ser traducidos de manera literal, en especial en los procesos artísticos, y sistematizados en esteticismos mitológicos estilísticos e incluso éticos. Por ejemplo, con Afrodita el énfasis puede estar en la belleza como placer sensual. De manera contraria, el mundo del arte puede atravesar periodos de exclusión dogmática de ciertas tendencias *divinas*, rechazando, por ejemplo, la afección de Afrodita a valorar los ornamentos, lo bonito, la sensualidad y el placer. Tales exclusiones incrementan el fundamentalismo artístico y, en cierto sentido, el *caer* en posturas religiosas al excluir a una deidad. Hoy en día yo propondría que la belleza, en especial desde una perspectiva artística, está cercanamente relacionada con la tolerancia, la diversidad, la otredad –con la mente abierta– y que esto es el resultado de una apreciación informada de los diferentes puntos de vista en el mundo, y de cómo cada dios y diosa configuran nuestra percepción y elecciones –cada uno con su visión particular y su forma de ser en el mundo, y, por lo tanto, cada uno con su interpretación de la alteridad.

Ánima mundi, desde este enfoque, es la figura que abraza y comprende a la diversidad, y nos da la bienvenida al mundo, tal y como nos es dado para vivirlo. Ella es cósmica debido a las dimensiones de su brillo mítico, algo así como el ojo omnipresente de Yahvé en la mitología bíblica, pero en lugar de *poner el ojo* en nuestra moralidad, ella nos da, para compartir, la belleza del mundo. Y esto es un regalo que nosotros los humanos cada vez más damos por hecho, en la forma en que intervenimos, transformamos y hacemos uso de la materia. Por supuesto, me

refiero a las intervenciones macrocósmicas, ecológicas y demográficas, donde el empobrecimiento de la diversidad es visto, por muchos, como una pérdida vital del alma. A este respecto, soy más pesimista de lo que parecía ser James Hillman. Su sentido del embeleso era lúcido en extremo y de mente abierta; habían placer y regocijo en su visión del mundo, a la que presentaba con convicción y generosidad formidables cuando interpretaba lo que llamé su “Bruce Springsteen”. Se enfrentó a la situación mundial a través de una lectura comprometida del *ánima mundi*, por medio de sus comentarios acerca del balance cultural, emocional y erótico del mundo, en las postrimerías del siglo XX. Por supuesto, hubo una postura política en su vulgarización de la noción del *ánima mundi*: él deseaba que su voz se escuchara y tomar responsabilidad de sus dones como pensador y como orador.

En relación con esto, quedé muy impresionado, incluso pasmado, por la forma en que él enfrentó su propia muerte. En ocasiones encontré difícil seguirlo, como a menudo le sucede a los amigos que acompañan a un ser querido que está muriendo –y, ciertamente, fue muy doloroso verlo irse. Donde yo abrazo su pensamiento, y posiblemente me uno con él, es en el regocijo y el placer de hacer una contribución al alma del mundo, a través de la creación artística. Esto sucede cuando las expresiones artísticas abren horizontes, cuando cuestionan y comentan acerca del comportamiento, las ilusiones y desilusiones humanas: cuando los artistas toman posición y mantienen su lugar en las encrucijadas de demandas estéticas y éticas, comentando acerca de sus conjunciones y sus fricciones. Es entonces cuando existe un sentido de contribución al *ánima mundi*, que conlleva un sentido de recompensa dichoso. Tales contribuciones son hechas, principalmente, a escala microcósmica, derivada de la intimidad humana, pero pueden infiltrar e influenciar dimensiones macrocósmicas, en especial actitudes políticas. Al estar apoyadas en este pivote ético/estético, nuestras puestas en escena y actuaciones pueden adquirir un tono *animístico* y dialogar con el *ánima* del mundo. Más aún, y dado que nos movemos en la ficción, considero que es nuestro deber ser radicales, ir tan lejos como sea posible, en las realizaciones artísticas y las figuraciones críticas, en las mutaciones que proponemos para nuestra percepción de la muerte, la sexualidad, el placer, el poder, y otros temas mayores, a través de los cuales *trabajamos* en la naturaleza –en su *ánima*. Para mí, nuestra tarea es ir más allá de ideales e ideologías, más allá incluso de la muerte, para poder interactuar con el *ánima mundi* y, tal vez, deducir lo que ella nos señala, y lo que ella tiene que decir acerca de la forma en que consideramos y usamos la materia, la anatomía, la biología, y todo aquello que ella nos ofrece para disfrutarlo.

La figura a quien intento seguir, tan cerca como sea posible, al diseñar y enseñar, es Psique. Aquí es donde James Hillman fue un guía excepcional. Él renovó para mí el significado de la psicología. Psique está a la vanguardia frente a nuestra búsqueda humana: ella es la aventurera, la figura principal que busca, inventa o invierte los comportamientos. Ella acciona las mutaciones en nuestras relaciones con el *ánima mundi*. Dos voces influyen sus decisiones: la de *ánima*, central en este homenaje, quien en cierta forma se puede pensar como *su hija* y, por tanto, la voz del *ánima mundi*. La otra es el *ánimus*, quien cree que puede pensar y razonar al *ánima mundi*, ser su vocero y, por tanto, también su voz. Sin embargo, la manera caprichosa en que Psique escucha estas voces es un principio divino –como son los movimientos de pánico de Pan o los extraños deseos herméticos de Hermes. Seguir a Psique es una dimensión demiúrgica en la empresa artística y la razón por la que debemos ejercitar máxima modestia y relatividad cultural, así como también máximos riesgo y ambición. Mi definición de *ánima mundi* es entonces: el teatro de Psique, de sus movimientos, logros y fallos –un barroco diría: *theatrum*

Homenaje a James Hillman, por Enrique Pardo

Todos los Derechos Reservados, © Enrique Pardo, 2012. Traducción al español por Editorial Fata Morgana, México

mundi— o, para unir tantas hebras como sea posible: *ánima mundi* como el escenario donde se lleva a cabo el proyecto humano, entre *ánima* y animal —las escenas donde Psique convierte en materia a la imaginación.

De acuerdo a los amigos presentes cuando James Hillman falleció, *ánima* y animal estuvieron entre sus últimas palabras; ellos no pudieron decir con claridad cuál de las dos estaba profiriendo —y esto, después de que él articuló explícitamente su gratitud y reconocimiento al animal que le había llevado durante toda su vida, es decir, su cuerpo, quien, en esta ocasión, ya no pudo continuar.

Nos queda a nosotros sintonizar en los ecos de su voz, encargarnos de desarrollar su pensamiento psicológico y de continuar cultivando su sensibilidad de *ánima*, y, como hacedores de imágenes, diseñar actuaciones en las que su voz y sus valores puedan llegar a manifestarse, de manera que otros puedan escuchar, pensar y vibrar con ellos.

Gracias y hasta luego, James.

París, diciembre 24, 2011
Enrique Pardo