

EL ARTE Y LA VIVENCIA DE LO INCONSCIENTE COLECTIVO

Javier de Prada Pareja
Diplomado en Psicología Analítica, Historiador y Artista Plástico

LA EXPERIENCIA DE LO INCONSCIENTE EN LA OBRA ARTÍSTICA DE GOYA EN RELACIÓN AL LIBRO ROJO DE JUNG

INTRODUCCIÓN

Entre 1913 y 1917 Jung tuvo una serie de visiones que fue recogiendo en varios libros de anotaciones encuadernados en negro –*Libros Negros*. Posteriormente fue analizando y ordenando todo el material de sus propias imaginaciones, y más adelante lo transcribió caligráficamente, enriqueciéndolo con ilustraciones que él mismo realizaba, sobre un volumen encuadernado en rojo –*Libro Rojo*– y titulado *Liber Novus*¹. Este último trabajo lo realizó entre 1915 y 1928², dejándolo, no obstante, incompleto, cuando tuvo los primeros indicios de que la Alquimia podía ser la clave histórica que diese un sentido pleno a su obra.

En sí misma esta labor de transcripción, ordenación e ilustración del material que había aflorado a su imaginación, coincidiendo casi con los años de la Gran Guerra, constituye parte del trabajo de asimilación de lo inconsciente, como el propio Jung afirma en diversos escritos³

Esta manera de proceder pudiera parecer un tanto superficial o arbitraria, en alguien que pretende abordar el estudio de la psique humana desde una perspectiva estrictamente científica. Por ello es necesario hacer una serie de precisiones acerca de las concepciones junguianas y la especificidad de su campo de estudio.

Por supuesto la objetividad de las conclusiones sigue siendo, en este ámbito, un requisito imprescindible en lo que se refiere al carácter del estudio a realizar. Sin embargo no se puede olvidar que la psicología tiene una importante particularidad que la distingue de otros campos de exploración científica. En efecto, en ella coinciden dos de los elementos presentes en todo proceso de investigación. Así, el objeto de estudio es, evidentemente, el comportamiento y la naturaleza de la psique humana. Por otra parte el hombre sólo posee su propia mente para llevar a cabo cualquier investigación; de manera que en la psicología, el objeto de estudio coincide con la propia herramienta de investigación; o, dicho de otra manera: la mente estudia a la propia mente, sin que sea posible evitar esta coincidencia. Cualquier intento por parte del investigador de limitar sus conclusiones a la aplicación rígida y exclusiva de la intelectualidad más racional –como por otra parte intentó Freud– termina por cercenar aspectos fundamentales de la mayor parte de los contenidos psíquicos. Por poner sólo un ejemplo, en el estudio del *arquetipo* es tan necesaria la comprensión intelectual del mismo, como la experiencia de su dimensión emocional, como afirma Jung en varias ocasiones⁴. Por todo ello una actitud férreamente positivista necesariamente conducirá a resultados parciales e incompletos.

Si en otros campos –como la física cuántica– la ciencia se ha encontrado hace ya tiempo, con la paradoja de que la mera observación del objeto estudiado produce transformaciones sensibles e

1 JUNG, Carl Gustav, *El libro rojo*, Ed. El hilo de Ariadna, Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires 2010.

2 En 1959 retomó el trabajo pero lo abandonó de nuevo, dejando finalmente el *Liber Novus* incompleto.

3 Véase por ejemplo, *Sueños, ideas, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona 2005

4 Ver por ejemplo: JUNG, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Paidós, Barcelona 1990, p. 114

inevitables en el mismo, con mayor razón en psicología debemos aceptar que la singularidad señalada más arriba, ha de llevar necesariamente a procedimientos de trabajo que no excluyan muchas de las variables subjetivas de la investigación, sin que ello constituya un impedimento en lo que se refiere a la universalidad de los resultados alcanzados.

Jung convierte así el contenido de su propia psique en su materia de estudio, sin encorsetarlo previamente en premisas de ninguna especie. Al contrario, permite la manifestación de sus fantasías con total libertad, asumiendo el riesgo que ello implica, puesto que él como psiquiatra sabía muy bien que la vida inconsciente puede anegar por completo a la conciencia, destruyendo al *yo* y sumiendo al individuo en la tiniebla, de manera irreversible. El camino evidentemente tuvo que ser arduo y en varias ocasiones el propio Jung llegó a temer por su equilibrio psíquico. Por otra parte el estudio de su propio psiquismo no se convirtió para el científico suizo en una mera observación de las características y el comportamiento de los contenidos y las fantasías inconscientes, sino que resultó ineludible la asimilación en la conciencia de estos contenidos, de su sentido y de sus exigencias; de manera que la experiencia en sí constituyó un proceso de transformación del propio Jung en un sentido mucho más radical de lo que suele comportar el mero conocimiento intelectual de cualquier materia.

Es necesario referirse también a una serie de circunstancias que permitieron a Jung tener en consideración a sus propios contenidos mentales como algo más que un síntoma de una situación consciente o un subproducto del psiquismo.

En primer lugar tuvo que ser decisivo el ambiente familiar en que se educó el psicólogo suizo. Su abuelo materno, Samuel Preiswerk, practicaba el espiritismo y hablaba con su primera esposa fallecida tras algunos años de matrimonio. Cuando trabajaba en su despacho afirmaba que le importunaban los espíritus y rogaba a su hija Émilie –la madre de Jung– que los ahuyentase⁵. Su segunda esposa, es decir, la abuela materna de Jung había pasado por lo que hoy llamaríamos una ECM –*Experiencia Cercana a la Muerte*⁶– y tras permanecer treinta y seis horas aparentemente muerta, volvió a la existencia con el don de la profecía, según se decía. Su propia madre, tras una apariencia afable, tenía una personalidad inquietante y poderosa que se manifestaba sólo en algunas ocasiones y que impresionó a Jung cuando era un niño.

Los fenómenos para-psicológicos eran por tanto algo familiar para Jung, y pertenecieron durante sus años de infancia y adolescencia casi al orden de la realidad cotidiana. De esta manera su tesis doctoral –“*Sobre la naturaleza de los así llamados fenómenos ocultos*”– versó sobre este tipo de sucesos, también observados a través de una mujer de la familia: su prima Helen Preiswerk, que era una medium que había practicado con él y otro grupo de amigos algunas sesiones de espiritismo⁷.

Jung por tanto estaba en disposición, desde el comienzo de su carrera, de tener en consideración estados de conciencia no habituales, sin clasificarlos necesariamente como patológicos, de manera que pudo observarlos con objetividad y en consecuencia acceder a regiones de la psique vedadas para otros.

Esta actitud le permitió explorar sin prejuicios su propio interior; mejor dicho, le permitió abandonarse a él, arriesgando su propio equilibrio mental, en una exploración que nunca hubiera sido posible sin correr ese riesgo.

En lo que se refiere al contenido de las fantasías de Jung en esos años, no podemos hacer aquí una descripción pormenorizada, puesto que no es ése el objetivo de este escrito. Sin embargo es necesario señalar que aparecen en ellas muchos personajes que permitirán al científico suizo confirmar la existencia, en un sector innato y universal de la psique humana –que él denominará más adelante *inconsciente colectivo*–, un conjunto de estructuras que encauzan el comportamiento del hombre, según patrones universales, en las situaciones más típicas de la existencia. Estas

5 ANTIER, Jean-Jacques, *Jung o la experiencia de lo sagrado*, Kairós, Barcelona 2011, p. 53

6 Ver por ejemplo: LOMMEL, Pin van, *Consciencia más allá de la vida*, Atalanta, Girona 2013. Cuyo autor es un cardiólogo holandés que analiza con rigor diversos aspectos científicos de este tipo de experiencias.

7 NOLL, Richard, *Jung. El Cristo ario*, Vergara, Barcelona 2002, pp. 47-52

estructuras, los *arquetipos*, tienen la peculiaridad de que son relativamente autónomas con respecto al *yo* y a la conciencia, e incluso se puede pensar que tienen también, en algún sentido, cierto grado de conciencia propia. No son por tanto realidades que tengan un comportamiento mecanicista, como se concebía, en general, cualquier realidad natural en el siglo XIX.

Aludiendo brevemente a estos personajes que aparecen en las fantasías de Jung, hay que decir que algunos de ellos se pueden referir fácilmente a arquetipos posteriormente descritos y estudiados por Jung de manera sistemática. Así el Profeta Elías o Filemón deben entenderse como manifestaciones del arquetipo del *Anciano sabio*, por ejemplo. Hay también figuras de *ánima*, como Salomé que inicialmente es ciega. O figuras de *sombra* como Izdubar (Gilgamés), o también heroicas. Un papel importante lo representa también, aunque de manera indirecta, la figura de Cristo y el *arquetipo del sacrificio*. El propio Jung resulta crucificado en uno de los episodios.

En general como se afirma en varios estudios⁸ que ya han aparecido sobre esta obra de Jung –que no ha sido publicada hasta el 2009– el tema del Libro Rojo, versa fundamentalmente sobre la aparición en nuestro tiempo de una nueva imagen de Dios que debe incorporar según Jung, la realidad insoslayable del mal, y superar así la concepción cristiana que sólo entiende el mal como “ausencia del bien” y que por tanto no lo considera una realidad de pleno derecho; ya que esto plantearía serios problemas en lo que se refiere a la concepción de Dios como el Bien Absoluto, creador sin embargo de un mundo donde existe el mal.

Se puede decir que para la vida espiritual de occidente, el Libro Rojo significa una contestación al grito de “*dios ha muerto*” de Nietzsche y una continuación de la reflexión iniciada en el siglo XIX acerca de la realidad o la existencia de una dimensión trascendente en el universo y en la vida del hombre. Jung encuentra en efecto en el fondo del alma humana una vida que tiene connotaciones en el sentido anterior.

LA EXPERIENCIA DE LO INCONSCIENTE EN GOYA

Como hemos dicho más arriba, el Libro Rojo es el registro del enfrentamiento y la exploración del inconsciente, realizado por Jung durante la segunda década del siglo XX y analizado a lo largo de los años posteriores de su vida.

La exploración de la vida inconsciente del hombre tiene siempre cierto carácter de enfrentamiento ya que el individuo ha de sumergirse en su propia interioridad y permitir la afloración de las fantasías, concediéndoles cierto grado de realidad, ya que en caso contrario sería difícil que se produjera la interacción que es imprescindible en este proceso. Además, entre conciencia e inconsciente siempre hay cierto grado de tensión ya que la vida inconsciente tiene una irrenunciable aspiración a realizarse, es decir a manifestarse en la realidad del hombre, y transformarla. Pero a su vez el *yo* no debe perder nunca el control último de la conciencia –aún en el caso de que ceda cierta iniciativa al inconsciente– ya que si éste último se hiciera con el control total, estaríamos ante un episodio de carácter psicótico.

En el caso de Jung el enfrentamiento fue radical y conscientemente dirigido –hasta donde es esto posible.

Sin embargo, a lo largo de la historia, muchos individuos, desde distintos ámbitos de la experiencia, han tenido vivencias análogas a las de Jung, con diversos grados de conciencia y de intensidad.

Ya el chamán primitivo vivía un proceso de iniciación que implicaba la desestructuración inicial de la conciencia y la posterior reordenación de la misma tras la integración de lo inconsciente; vivido todo lo anterior de formas muy diversas, según la época y la cultura del sujeto. Mircea Eliade ha

⁸ Se pueden citar por ejemplo: NANTE, Bernardo, *El Libro Rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*, Siruela/El Hilo de Ariadna, Madrid 2011. Varios autores, *La voz de Filemón. Estudios sobre el Libro Rojo de Jung*, El Hilo de Ariadna, Buenos Aires 2011

estudiado en profundidad este tipo de procesos en las culturas primitivas⁹.

Posteriormente casi todas las tradiciones esotéricas guardan alguna memoria de estos procesos, como forma de iniciación a los grados más avanzados de sus propias experiencias. Así por ejemplo se cree que los Misterios de Eleusis en la Grecia Antigua incluían diversos ritos de iniciación cuya finalidad era la de convocar a las diosas Deméter y Coré –evidentes representaciones de diversos aspectos de lo *femenino arquetípico*.

Más allá de lo religioso o lo esotérico hay otros ámbitos de la acción humana en los que la participación de lo inconsciente se hace imprescindible, especialmente en los campos de la cultura y la ciencia donde se alcanza algún tipo de creación, ya que la matriz desde la que se produce toda creación es el propio inconsciente. Esto está corroborado por gran parte de los estudiosos de la creatividad que han comprobado en numerosas ocasiones cómo surge la idea creadora desde la parte más profunda y oculta de la psique¹⁰.

En el campo del arte plástico el enfrentamiento con lo inconsciente es en ocasiones muy marcado ya que la manipulación de imágenes abstractas o figurativas tiene en sí misma la capacidad de activar el inconsciente del artista. Esto es especialmente acentuado en el arte contemporáneo donde es muy



Fig. 1. Goya. 1820-23. Disparates. *Disparate matrimonial*.

frecuente que el artista se dirija hacia el propio inconsciente como el campo exclusivo de su acción creadora.

Sin embargo, en este sentido, existe un caso especialmente llamativo e interesante, tanto por la profundidad del proceso que refleja, como por la situación y la época en que tuvo lugar –anterior a las investigaciones contemporáneas de lo inconsciente. Me refiero a la creación de las Pinturas Negras (1820-23)¹¹, realizadas por Francisco de Goya (1746-1828), Pintor de Cámara de Carlos IV

9 ELIADE, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, 2001

10 Existe una amplísima bibliografía sobre este tema, sin embargo considero de importancia decisiva para el conocimiento en detalle del proceso creativo, las investigaciones de Anton Ehrenzweig –la traducción castellana de su principal ensayo es: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona 1973. En este ensayo el autor austriaco escribe desde una perspectiva sincrética que incluye las concepciones de Melania Klein, Marion Milner, Freud, el propio Jung, e incluso el poeta y ensayista inglés Robert Graves. Llega así a conclusiones que son perfectamente compatibles con las concepciones de Jung, y que describen con detalle las fantasías y los procesos inconscientes que acompañan a las diversas fases del proceso creativo en todas las ramas de la actividad humana, y que se pueden detectar en numerosos productos culturales.

11 He estudiado en detalle estas pinturas y toda la obra de Goya de carácter fantástico en PRADA PAREJA, Javier,

y de Fernando VII, cuando contaba con 74-77 años de edad.

Veamos las circunstancias sociales y personales de este interesante proceso creativo que nos pueden dar una idea de la situación de Goya cuando creó estas pinturas.



Fig. 2. Goya. 1799. Caprichos. *No hay quien nos desate.*

Se trata de unas pinturas murales realizadas sobre las paredes de las dos habitaciones principales de una finca de campo, no muy grande, que se encontraba a las afueras del Madrid de entonces¹². Las pinturas ocupaban por completo las paredes de esas dos habitaciones que hemos dicho y que, de haber sido habitada la casa¹³, habrían albergado la vida cotidiana de la misma. Sin embargo estas pinturas murales son todo lo contrario que decorativas: están compuestas con colores pardos, grises y negros –de ahí su nombre– que crean un ambiente tétrico y depresivo. La técnica es expresiva y deshecha, cien años antes de que aparecieran en arte los lenguajes expresionistas, y completamente distinta de lo que el artista había realizado a lo largo de su carrera, y también diferente a lo que realizó a partir de entonces en sus otras composiciones. Los temas se pueden calificar de completamente irracionales y hasta de surrealistas – cien años antes de Breton¹⁴ y compañía–, denotando su procedencia de los sectores inconscientes de la psique del pintor.

Por otra parte la situación personal del artista en esos años era también un tanto difícil.

Estaba viudo y completamente sordo; vivía en el mismo inmueble que su hijo y nuera –aunque en plantas diferentes–, con los que sin embargo se llevaba bastante

mal. Parece que convivía con un ama de llaves que probablemente era también compañera sexual de don Francisco. Pero tampoco la relación que pudo mantener con ella debió de ser nada fácil, ya que se trataba de una mujer de “armas tomar”, que siempre había dado muestras de un carácter más que independiente, indómito. Si a estas pésimas relaciones personales que mantenía con su entorno familiar y doméstico, le añadimos la sordera de Goya, que ya hemos mencionado y que al parecer era total, tendremos una idea del grado de aislamiento que probablemente experimentó el artista en los años posteriores a la Guerra de Independencia, hasta esos 1820-23 en que realizó las Pinturas Negras. Por otra parte, de su estado psicológico interior también podemos tener indicios claros que van en el sentido apuntado, más arriba, a través de los grabados que realizó Goya durante la Guerra de Independencia y en los años posteriores a la misma. Pondré sólo algunos ejemplos.

Goya y las Pinturas Negras desde la psicología de Jung, Editores Asociados, Madrid 2008.

12 Esta finca (que se llamaba *Quinta del Sordo* ya antes de que Goya la comprase) fue demolida hacia 1913. Sin embargo las pinturas no se perdieron, ya que habían sido traspasadas a lienzo en 1873-78. Actualmente se pueden admirar en el Museo del Prado.

13 No es seguro que Goya se trasladase a vivir a esa finca. De hecho el inventario que se realizó tras la muerte del pintor demuestra que en esa época sólo había una cama en la casa, que además era de tipo plegable. Personalmente tengo la convicción de que Goya compró la finca para tener un espacio en el que aislarse de su entorno familiar y social, y así poder enfrentarse a las obsesiones que le acuciaban en esa época.

14 André Breton (1896-1966), escritor francés que fue el principal impulsor del surrealismo.

Veamos en primer lugar el grabado que lleva por título: *Disparate matrimonial* (fig. 1), – perteneciente a la serie de los *Disparates*, 1820-23– donde se pone de manifiesto la oposición entre las partes consciente e inconsciente de la personalidad del pintor en esos años. Como se deduce de la imagen, el *yo* consciente, es decir, la parte masculina, siente como una pesada carga el aspecto femenino de su naturaleza interior. Ambos están unidos por la espalda y viven su indisoluble enlace como una verdadera maldición. Aquí además el *yo* parece tener conciencia de dónde está la causa de su triste situación y señala con el dedo acusador a las brujas deformes que representan la libido materna indiferenciada y regresiva –es decir la fijación materna–, como el elemento que ha impedido la realización del *ánima* y, en consecuencia, ha determinado su carácter de enemiga del *yo* y de carga insostenible.

Un detalle importante lo constituyen los pies del monstruo, que tienen un carácter doble, como si tuvieran dos mitades también enfrentadas entre sí. Los pies son la parte del cuerpo que nos pone en contacto con la tierra, y por tanto, en muchas ocasiones son el símbolo de aquella parte de nosotros que, en el plano psicológico, está más próxima a lo material, es decir, que representan al instinto. En este caso los pies hablan del conflicto en el plano instintivo y de su efecto paralizante.

Este tema además está presente en otras obras del pintor, lo que a mi modo de ver confirma su carácter de símbolo de la situación psicológica interna del artista. Así veinte años antes de que el pintor realizara esta serie de los *Disparates*, en otro conjunto de sus grabados más conocidos –los *Caprichos* de 1799– ya aparecía la misma situación reflejada de manera análoga, aunque con una carga mucho menor de angustia y crispación. Se trata del grabado que lleva por título “*No hay*



Fig. 3. Goya. 1820-23. *Disparates*. *Disparate pobre*.

quien nos desate” (fig. 2) en el que como vemos ya aparecía una situación de unión forzada de lo masculino y lo femenino, sin aparente posibilidad de conciliación.



Fig. 4. Goya. 1820-23. Disparates. *El caballo raptor*.

Al final de la vida de Goya y tras haber pasado éste por la experiencia que es el objeto de este artículo, es decir la realización de las *Pinturas Negras*, el tema aparecerá por tercera vez, pero con un carácter muy distinto como veremos más adelante.

Otro ejemplo del dilema que vivía Goya en esos años y del peligro de disociación lo tenemos en otro grabado de la misma serie titulado *Disparate pobre* (fig. 3). La figura del ánima que vemos en la parte central del mismo tiene dos cabezas que expresan la encrucijada –de disociación y conflicto– en que se encuentra esta instancia psíquica. Debe elegir entre la situación antigua, representada por las viejas –en la parte derecha del grabado–, es decir, el predominio de la energía estancada en lo materno y la tendencia regresiva de la misma. O bien, decidirse por la situación expresada en el lado contrario de la composición, es decir el abandono del encerramiento materno que implicaría el intento de diferenciación de esa libido, pero que también llevaría al enfrentamiento con la *sombra*. Ahora bien, esto último no está exento de peligro, ya que puede suponer la invasión por otros contenidos interiores difícilmente controlables. Es decir, la *sombra* y sus contenidos pueden posesionarse del *ánima* e invadir la conciencia. Por eso, la muchacha del grabado huye despavorida de los dos tétricos personajes de la izquierda, que la persiguen y amenazan con atraparla. El *ánima*, en efecto, como elemento intermedio entre la conciencia y los niveles más profundos de la psique, es la que en primer lugar sufriría las consecuencias de un posible desbordamiento de la energía reprimida.

Otro ejemplo del peligro de invasión del *ánima* por parte de los contenidos del inconsciente más profundo lo tenemos en el grabado denominado: “*El caballo raptor*” (fig. 4).

El caballo representa aquí la energía desbocada, que tras atrapar en rápido y violento gesto a la muchacha emprenderá una desenfrenada carrera hacia no se sabe dónde. La muchacha (el *ánima*) quedará a merced de esa energía sin control. El caballo está sin bridas ni silla de montar ni cualquier otro elemento que indique un atisbo de domesticación, es por tanto una fuerza que escapa a cualquier control consciente o racional.

Las ratas gigantescas del fondo del grabado, como animales que trabajan en la oscuridad, son también fuerzas de lo inconsciente. Su principal característica es la de roer, es decir, socavar las estructuras conscientes. Esto, además, las convierte en representantes de la oralidad en su estado más indiferenciado y peligroso, transformada en un permanente remordimiento que se apodera del

ánima –se la traga– y mina la conciencia produciendo la fuerte carga angustiosa que se percibe en toda la escena.

Esta delicada situación interna, que se aprecia con claridad en estos y muchos otros grabados, es lo que al parecer llevó a Goya a encerrarse en la Quinta que se acababa de comprar a las afueras de Madrid, para, a través de su arte, dirimir posiciones con sus obsesiones más íntimas que se presentaban en forma de fantasías figurativas en sus obras más personales.



Fig. 5. Goya. 1820-23. Pinturas Negras. *Saturno devorando a sus hijos*.

Veamos ya algunas de estas pinturas, de manera que podamos tener idea de su sentido y de la posible función que pudieron cumplir dentro de la compleja situación por la que atravesaba el artista.

Veamos en primer lugar el mural titulado *Saturno devorando a sus hijos* (fig. 5).

Desde un punto de vista psicológico, hay que poner esta imagen en relación con el último grabado que acabamos de comentar, ya que también en esta ocasión podemos interpretar la escena como expresión de la acción devoradora del inconsciente, y más concretamente del socavamiento de las estructuras conscientes por el ataque de la energía oral indiferenciada. Es por tanto análoga a la que aparecía en la parte izquierda del fondo del último grabado en donde una rata enorme devoraba a una mujer. Aquí en efecto el cuerpo que está siendo desmembrado por las fauces del deforme Saturno que la imaginación de Goya ha creado, tiene formas femeninas –caderas y glúteos– según la mayoría de los críticos que han estudiado esta imagen.

En relación a los ataques orales de la energía inconsciente, que como vemos aparecen reiteradamente en estas imágenes, es necesario hacer referencia a los estudios de Ehrenzweig¹⁵, en relación a las fases del proceso creativo y las fantasías más características que las acompañan. En efecto, este psicólogo puso de manifiesto que en todo

proceso creativo se produce inicialmente una desestructuración parcial del *ego*, que se vive con angustia, y que se corresponde, a nivel consciente, con la fase en que el creador deshecha las ideas antiguas en torno al tema al que se esté enfrentando en su proceso creativo. En el caso de Goya, la desestructuración debió de afectar a importantes sectores de su conciencia, y no sólo a los que se referían a su actividad profesional, como se deduce de la intensidad y la angustia que refleja la imagen.

Pasando a otro mural de la misma sala en que se encontraba el *Saturno* tenemos una composición en la que reconocemos con facilidad varias figuras arquetípicas descritas por Jung. Me refiero al famoso *Aquelarre*, también llamado a veces *El gran cabrón* (fig. 6).

15 EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona 1973.



Fig. 6. Goya. 1820-23. Pinturas Negras. *El gran cabrón o El aquelarre*.

Aquí una masa informe de brujas rodea a una impresionante y negra figura de diablo, como macho cabrío. Su carácter de *sombra* resulta incuestionable, por lo que a nivel simbólico representa el aspecto inconsciente y oculto de la personalidad, así como el nivel puramente instintivo de la misma. Ahora bien, la figura que encarna esa dimensión tiene aquí un carácter tan arquetípico que debemos entender que el negro macho cabrío no alude en esta ocasión a aspectos concretos de la personalidad de Goya, sino que se trata de la *sombra*, en su representación más universal; es decir, es la expresión del propio principio del mal, incardinado en el fondo del alma humana. Es como si el artista hubiera llegado a ese hondo sector de su alma que conecta con la dimensión arquetípica propia de la especie, y allí se encontrara en primer lugar con este funesto principio. La vivencia de Goya se muestra aquí profundísima. Y a este respecto resultan pertinentes las palabras de Jung en *Aion* :

*“ Con un poco de autocrítica, la sombra, pues, es susceptible de hacerse transparente sin dificultad mayor en la medida en que es de naturaleza personal. Pero cuando aparece como arquetipo, da lugar a las mismas dificultades que el ánimos y el ánima; dicho de otro modo, está dentro de lo posible que uno reconozca el mal relativo de su propia naturaleza; en cambio, constituye una experiencia tan rara como conmocionante el verse cara a cara con el mal absoluto.”*¹⁶



Fig. 7. Goya. 1810-14. Desastres de la Guerra. *¿Qué hay que hacer más?*.

De algún modo eso es lo que sucede aquí. Goya se encuentra cara a cara con el mal absoluto, o, mejor dicho, toma conciencia de que ese mal absoluto está presente en el alma humana y no se puede ignorar.

Esta reflexión, que lo inconsciente parece poner ante Goya de forma patente e impresionante, constituye uno de los temas principales de estas pinturas, y sorprende que a principios del siglo XIX surgiera en el alma del pintor esta cuestión que es también uno de los temas básicos de las visiones de Jung recogidas en el Libro Rojo y de toda la obra del gran psiquiatra suizo. Es decir es el tema de la realidad del mal que tanto ocupó a Jung durante

16 JUNG, Carl Gustav. *Aion. Contribución a los símbolos del sí-mismo*, Paidós, Buenos Aires, 1989, p. 24, la negrita es mía

toda su vida y que implica un cambio decisivo con respecto a la concepción cristiana de esta cuestión que había dominado las ideas de occidente en los últimos dos mil años.

Sin embargo, resulta como digo extraordinariamente sorprendente que a principios del siglo XIX, el genial pintor aragonés tuviera que lidiar personalmente con la misma cuestión. El mural de la Quinta del Sordo que acabamos de ver, no es, en efecto, una ilustración más o menos impactante de una fantasía colectiva o a la moda de la sociedad de su tiempo. Sino que es auténticamente la captación de una fantasía muy profunda experimentada por el pintor en virtud de una situación personal que arrastraba prácticamente desde su juventud. Goya hace así uso por primera vez en la Historia del Arte, de la pintura como instrumento de exploración del interior humano en el sentido más estricto. Esta es la razón, por ejemplo, de que la factura que emplea en estas composiciones tenga un carácter tan fragmentario, o mejor, tan desdiferenciado; ya que, en efecto, lo que el artista pretende hacer en esta ocasión, no es la representación de la realidad exterior, sino la captación de una fantasía, que tiene precisamente ese carácter desdiferenciado, en virtud de su alejamiento de la conciencia¹⁷.

Por otra parte, como ya he dicho más arriba, esta problemática de la ineludible presencia del mal en la naturaleza humana fue un tema presente en la vida del aragonés, casi desde sus inicios. De su juventud, nos han llegado noticias de algún episodio de carácter violento, a resultas del cual tuvo que salir de Zaragoza. Posteriormente sin embargo el pintor pareció aceptar las vías de promoción que la sociedad de su tiempo le ofrecía y se convirtió casi en un modelo de integración. Lo que no significaba que la cuestión del mal y del instinto en general estuviera resuelta satisfactoriamente en su interior, ni mucho menos. Sus accesos de ira eran frecuentes, y cuando una enfermedad –que no se ha podido identificar con precisión y que padeció en la mitad de su vida–, le dejó completamente sordo, ésta y otras cuestiones personales se activaron de nuevo en su interior. Cuando en 1808 estalla la Guerra de Independencia y la violencia generalizada se vuelve casi una realidad cotidiana, el interior del pintor resultó nuevamente conmocionado, aunque esta vez, el aragonés conocía ya la capacidad de su arte para dirimir posiciones con todo tipo de realidades. Nos deja en este sentido una serie de grabados, dibujos y pinturas que es única en la historia de la cultura universal, en cuanto que constituye el enfrentamiento más descarnado que se puede realizar ante la realidad de la dimensión más brutal de la naturaleza humana. No en otro sentido deben interpretarse los grabados de los *Desastres de la Guerra* (figs. 7 y 8), por ejemplo, que van mucho más allá de cualquier denuncia idealista, al uso de las que son tan frecuentes en nuestros días.

Ahora bien, tenemos que entender que si Goya hubo de lidiar con cuestiones que no alcanzan su plena vigencia para la sociedad entera hasta principios del siglo XX, lo hizo como resultado de la presión que se desencadenó en su inconsciente a resultas de lo que hoy llamaríamos un

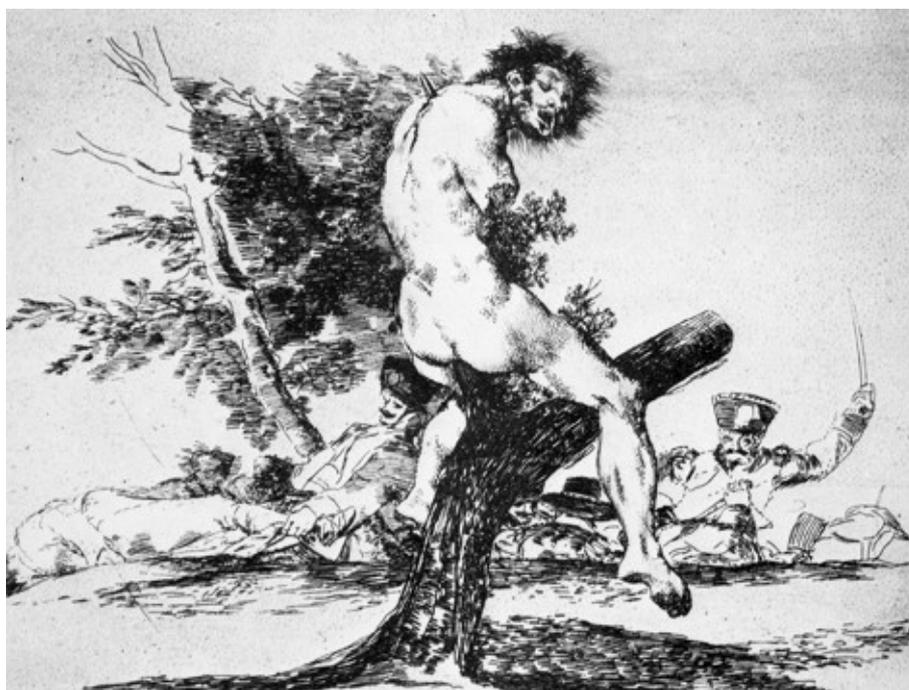


Fig. 8. Goya. 1810-14. Desastres de la Guerra. *Esto es peor*.

17 Como se sabe los contenidos del inconsciente tienen ese carácter de indiferenciación.

proceso de *individuación* al que se vio abocado con independencia de sus planteamientos conscientes. Hasta qué punto Goya fue consciente de todo el proceso y de lo que en él se dirimía, es cuestión que nunca podremos saber con precisión. Pero lo que es incuestionable es que hubo de enfrentarse con cuestiones que en su época no estaban planteadas conscientemente, pero que comenzaban a presionar desde el inconsciente al hombre de su tiempo. Supo así recoger en su obra contenidos universales y que atañen a todos los seres humanos, a veces contra su propia voluntad. Él mismo se convirtió en un ejemplo claro de que el proceso de *individuación* se desencadena siempre, no por voluntad de realización del propio individuo, sino más bien en contra de su misma voluntad.

Sin embargo tenemos que tener muy presente que hay una diferencia fundamental entre estos dos procesos a los que estamos haciendo referencia. Así, Jung alcanza plena conciencia de cuanto le sucede, logra explicitar el contenido de sus fantasías y elaborar a partir de ello una teoría psicológica y una concepción de la naturaleza humana que desde él, forman ya parte, de la conciencia colectiva de occidente y tiene por tanto influencia directa en el desarrollo de nuestras vidas. No sucede lo mismo con la obra de Goya que evidentemente no tuvo esa trascendencia social, ni pudo modificar concepción colectiva alguna. Debido además, en gran parte, a la dificultad de comprensión que presenta toda obra de arte del tipo que estamos viendo para la mayoría de las



Fig. 9. Goya. 1820-23. Pinturas Negras. *La romería de San Isidro*.

personas, incluso de un nivel cultural alto.

Volviendo al mural de Goya (fig. 6), no quiero dejar de comentar la delicada figura de joven mujer, sentada a la derecha de la imagen que observa la escena con aparente calma. Es una figura de *ánima* que adopta aquí un atuendo característico en la imaginación del pintor, con el que ya aparecía en otros grabados de la misma época: la cabeza cubierta por un velo y ambas manos introducidas en un manguito. Como *ánima* está ejerciendo su papel de mediadora entre la conciencia y lo inconsciente, es decir, se ha erigido en guía del *ego* del pintor en su recorrido por las regiones más recónditas del alma; dicho de otro modo, se ha convertido en la sibila que guía a Goya a través de los infiernos como hizo en otro tiempo con Eneas en análoga situación. Como se sabe, figuras así son frecuentes en la mitología y en las obras de arte que recogen experiencias parecidas a la del pintor aragonés. Recordemos también a Beatrice cumpliendo la misma función de guía para Dante en su recorrido por el Paraíso.

Enfrentado al mural anterior, también en la planta baja de la Quinta del Sordo, tenemos otro gran mural que resulta de gran interés desde nuestro punto de vista como ahora veremos. Se trata de *La romería de San Isidro* (fig. 9).

En ella una larga procesión de seres casi dolientes se extiende hasta más allá del horizonte rodeados por un paisaje desolador, sin atisbo de vida vegetal. En primer plano un grupo de inquietantes figuras constituyen un particular coro que entona no sabemos qué triste melodía.

La presencia de la música obliga a pensar inmediatamente en la función de sentimiento. Se trata, como sabemos, de una función enjuiciadora y racional. En el caso de Goya la función sentimental era la función inferior, es decir, aquel aspecto de su psicología menos desarrollado y que, por tanto, tenía un carácter más primitivo e inconsciente, como se deduce también, en el mural, por su representación a través del grupo de lúgubres cantores. Esto nos informa también de que dicha función tiene un carácter colectivo –al estar representada por un grupo–, y como dichos personajes son gentes del pueblo, de ello se deriva que esa forma de sentir las realidades íntimas del ser,



Fig. 10. Goya. 1820-23. Pinturas Negras. *Dos viejos*.

coincidía en el maestro con la de las capas más populares; lo que además también se reflejó en un momento importante de su vida, concretamente durante la Guerra de Independencia, cuando su sentir más personal se identificaba totalmente con la rebelión popular y nunca se mezcló en las maniobras de los afrancesados –muchos de los cuales eran amigos suyos. Goya se movió a lo largo de casi toda su vida entre estos dos mundos distintos, con la cabeza vuelta hacia las ideas progresistas y las clases altas, y un sentir de carácter inferior, y enraizado fuertemente en lo popular.

Pero volvamos al mural. Tras el extraño coro camina toda la larga y pintoresca procesión, que representa la vida inconsciente del pintor y sus contenidos.

La función inferior es la que el pintor debería diferenciar para llevar a buen término el proceso iniciado por lo inconsciente. Pero la función inferior jamás se consigue diferenciar por completo, ya que, como dice Robin Robertson, la función inferior “*es nuestra conexión con el inconsciente colectivo y éste es demasiado grande para que quepa en una sola persona*.”¹⁸

Si volvemos ahora de nuevo nuestra atención a la pintura de Goya, comprobaremos lo apropiado de la observación anterior en lo que respecta al análisis de nuestro mural. Justo detrás del grupo de cantores pueblerinos tenemos a dos personajes embozados que representan evidentemente al arquetipo de la *sombra* y, tras ellos, otras dos figuras casi idénticas, esta vez femeninas, que son también representación inequívoca de otro de los arquetipos propios del desarrollo, es decir del *ánima*. Ambos arquetipos hacen alusión al proceso de individuación y a la totalidad, por dos motivos. Por una parte *sombra* y *ánima* son los dos primeros arquetipos que hay que realizar en dicho proceso. Por otra parte al estar representados doblemente, juntos forman una cuaternidad que, como se sabe, es símbolo de *Totalidad*.

Ahora bien, el doble aspecto con que aparecen aquí estos arquetipos está también motivado por otra circunstancia, además de la ya expresada. Y ésta la

18 ROBERTSON, Robin, *Introducción a la Psicología Junguiana*, Obelisco, Barcelona 2002, p. 109.

encontramos en una de las descripciones que hace Jung del proceso de asimilación de lo inconsciente. Así, dice el psiquiatra suizo:

“... un contenido sólo puede ser integrado cuando su aspecto doble se ha hecho consciente, y no sólo está intelectualmente captado, sino además se comprende su valor afectivo.”¹⁹

Todos los aspectos de la fantasía representada en el mural cobran ahora, con la afirmación de Jung, completo sentido. Así, tras el desarrollo de la función inferior, es decir, el sentimiento que representan los cantores, se podrá acceder a la experiencia del doble aspecto²⁰ de los arquetipos como realidades que han de ser integradas no sólo cognoscitivamente, sino también a través de su vivencia emocional. Dicha integración permitirá la realización de la *Totalidad*.

Finalmente vamos a ver una escena más de las que componen este interesantísimo conjunto que son las Pinturas Negras.

Se trata del mural llamado *Dos viejos* (fig. 10). Nosotros reconocemos enseguida a uno de ellos como la encarnación de un arquetipo que ya ha aparecido en otras ocasiones en la obra de Goya; es el *anciano sabio* de barba blanca. Aquí, a pesar de que en ocasiones se le haya confundido con un fraile, lleva un atuendo que es más propio de un mago²¹ que de un religioso, con una amplia cenefa de bordados de colores en el borde inferior de su túnica y un ancho fajín dorado a la cintura. Su significación como representante de la autonomía espiritual de lo inconsciente se desliga así de toda conexión con la religiosidad oficial y le conecta con un principio pagano y en cierto modo oscuro, como ahora veremos. Este arquetipo representa, entre otras cosas, la actitud espiritual del individuo.



Fig. 11. Goya. 1826. Álbum G de Burdeos. *Segura unión natural*.

Aparece en la mitología, los cuentos y las leyendas bajo múltiples aspectos: como anciano sabio, mago, ermitaño –por ejemplo, entre los arcanos del Tarot–, etc. Está en relación con el Mercurio alquímico como representante ctonio de la divinidad, que se oculta en la naturaleza o en la materia. En la imagen de Goya se agarra con determinación a un largo bastón. Refleja, esta actitud, el predominio de un principio rector que determina una conciencia demasiado unilateralizada en los valores colectivos y en el yo y el principio del poder –el bastón es un conocido símbolo de poder.

Complementa esta unilateralización, el otro personaje de la escena que, desde el fondo, se acerca al anciano por la espalda y le habla al oído. Sus facciones delatan su conexión con la dimensión instintiva y animal en el hombre: orejas desproporcionadamente grandes, nariz corta y chata, arcos superciliares muy marcados, etc. Es ese aspecto de nuestra naturaleza –el instinto– lo que representa esa figura, que influye en el mago desde atrás, o sea, desde de lo inconsciente.

De esta manera tenemos gráficamente

19 JUNG, Carl Gustav, *Aion. Contribución a los símbolos del sí-mismo*, p. 43.

20 Este doble aspecto es también característico de toda realidad inconsciente que se halla próxima a la conciencia.

21 En las vivencias de Jung recogidas en el Libro Rojo, la figura de Filemón se presenta también inicialmente como mago.

representada la situación que ha llevado a Goya a tener que enfrentarse de manera tan radical como hemos visto en las obras anteriores, con el principio del mal, ya que como vemos en esta imagen, el aragonés, además de estar unilateralizado en los valores del *yo*, es relativamente inconsciente con respecto a la realidad del instinto y su verdadera naturaleza, insoslayable para el hombre en su vida diaria.

Bastan pues estos ejemplos que acabamos de ver para darnos cuenta de la profunda experiencia de lo inconsciente que reflejan estas pinturas, y por tanto de la intensidad con que debió abordar Goya este enfrentamiento consigo mismo que fue el proceso de su creación²².

Pero además, tenemos también, a través de sus producciones posteriores, constancia del efecto beneficioso –incluso podríamos decir terapéutico– que la experiencia de la Quinta tuvo que producir en el artista, al permitirle asimilar de alguna manera los contenidos de su inconsciente. Aquí resulta pertinente recordar lo que afirma Jung respecto a la vivencia de lo inconsciente y su asimilación. Dice el psiquiatra suizo:

*“ En el caso de la toma de posición se trata de desencadenar procesos inconscientes, que aparecen en la conciencia en forma de fantasías. [...] Pero de decisiva importancia es que el paciente vivencie plenamente esas fantasías y, en la medida en que una comprensión intelectual pertenece a la totalidad de la vivencia, las comprenda también. Con todo yo no daría prioridad a la comprensión. [...] Pues lo esencial no es la comprensión e interpretación de las fantasías, sino el vivenciarlas. ”*²³



Fig. 12. Goya. 1826. Álbum G de Burdeos. *Aún aprendo*.

Es evidente que en época de Goya una comprensión intelectual de las fantasías que el pintor había exteriorizado a través de su obra, resultaba imposible. Sin embargo la vivencia de las mismas a través del propio proceso de creación de los murales fue suficiente para que se produjera la asimilación y la consecuente transformación de su personalidad como demuestran los dibujos de los años posteriores.

Entre los dibujos que realizó el pintor en su exilio en Francia –hacia el que partió por razones políticas nada más terminar²⁴ las Pinturas Negras– tenemos uno que refleja un tema que ya hemos

22 Para un estudio más profundo y pormenorizado de este interesantísimo conjunto de pinturas me remito nuevamente a mi ensayo: *Goya y las Pinturas Negras desde la psicología de Jung*, Editores Asociados, Madrid 2008, en el que además analizo toda la obra de carácter fantástico del pintor aragonés.

23 JUNG, Carl Gustav. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, p. 114. La negrita es mía.

24 En 1823-24, con el retorno de Fernando VII al absolutismo, Goya tuvo que pasar seis meses escondido en casa de un amigo. Cuando el rey concedió una amnistía para todos los que se habían significado como partidarios de los liberales, Goya se apresuró a salir de su escondite y pedir permiso para viajar a Francia –como Pintor de Cámara que era, no podía viajar sin permiso del rey–, de la que ya no regresó. Probablemente tuvo que dejar incompletos los murales de la Quinta del Sordo por lo apurado de la situación, como se deduce de varias circunstancias de las obras de la planta superior.

visto anteriormente y que por tanto es enormemente significativo. Lleva una leyenda que dice “*Segura unión natural*” (fig. 11) y es la contrapartida del “*No hay quien nos desate*” (fig. 2) y del *Disparate matrimonial* (fig. 1) que ya vimos más arriba. Ahora lo masculino y lo femenino están en total armonía y caminan felizmente juntos, bajo la dirección del *yo* –el hombre lleva el bastón sin necesidad de ejercer ninguna violencia sobre la mujer–, expresando la situación progresiva de la energía y la venturosa conjunción de conciencia e inconsciente²⁵.

Finalmente en otro dibujo (fig. 12) aparece otro de los personajes de la Quinta en situación muy significativa también de la transformación que se ha producido. En él aparece el *anciano sabio*, que en las Pinturas de la sala inferior de la Quinta del Sordo representaba la situación espiritual de Goya, unilateralizada en los valores del *yo* y del impulso de poder. Camina ahora, sin embargo, apoyado en dos bastones –frente al bastón único que en el mural apretaba con fuerza– que indican la doble solicitud y apoyo de que ahora se sirve el anciano, y que revelan la nueva actitud del artista hacia sí mismo y hacia la vida en general, aceptando las realidades del *no-yo* que han sido por fin reconocidas por el viejo pintor. “*Aún aprendo*” reza la leyenda, y no es descabellado pensar que de, todas las lecciones que el testarudo aragonés hubo de aprender en su provechosa vida, quizás fuera ésta de la realización de las Pinturas Negras, la más importante de todas, desde el punto de vista personal y espiritual.

25 Se ha producido un proceso de unificación de los contrarios o *coniunctio oppositorum*, integrando conciencia e inconsciente.