

C. G. JUNG – Psicología y poesía



A. INTRODUCCIÓN

Sin duda la psicología —como ciencia de los procesos anímicos— puede ponerse en relación con la ciencia literaria. El alma es en verdad la madre y el vaso de todas las ciencias, así como de cada obra de arte. La ciencia del alma debiera, conforme a ello, estar en condición de señalar y explicar la estructura psicológica de la obra de arte, por un lado, y las condiciones psicológicas del hombre artísticamente creativo, por el otro. Ambas tareas son de naturaleza básicamente diferente: en el primer caso se trata de un producto "intencionalmente" conformado de complicadas actividades anímicas; en el segundo, empero, del aparato anímico mismo. En el primer caso es la obra de arte concreta el objeto del análisis e interpretación psicológica, pero en el segundo lo es el hombre creativo bajo la forma de la personalidad induplicable. A pesar de que ambos objetos están en la más íntima correlación y en indisoluble acción recíproca puede, no obstante, el uno no explicar el otro. Por cierto es posible llevar conclusiones de uno a otro, mas nunca son estas conclusiones forzosas. Son, y quedan también en el mejor de los casos, probabilidades o felices aperçus. La especial relación de Goethe con su madre nos permite por cierto advertir algo, cuando percibimos la exclamación: "Las Madres — ¡Madres, eso suena tan extraño!". Pero no logramos penetrar en el cómo de que precisamente haya de resultar un Faust de la ligazón a la madre, aunque el presentimiento más profundo nos diga que en el hombre Goethe la relación con la madre ha tenido un papel significativo y dejado tras de sí,

precisamente en Faust, rastros que dicen mucho. También nos es imposible, a la inversa, del Ring der Nibelungen discernir el hecho, o aun deducir forzosamente, que Wagner tuviera inclinaciones hacia el travestismo, aunque también acá caminos secretos conducen de lo heroico de los Nibelungos a lo femenino enfermizo en el hombre Wagner. La psicología personal del creador explica por cierto mucho de su obra, pero no esta misma. Si explicara empero esta última, y con éxito, se desenmascararía lo pretendidamente creativo suyo como mero síntoma, cosa que a la obra no reporta ni ventaja ni gloria.

El estado presente de la ciencia psicológica, que -dicho sea de paso-es la más joven de todas las ciencias, no permite en ningún caso establecer correlaciones causales estrictas en este campo, lo que como ciencia debiera en realidad hacer. La psicología rinde causalidades seguras sólo en el campo de los instintos y reflejos semipsicológicos. Pero donde comienza la propia vida del alma, es decir en los complejos, debe contentarse con dar prolijas descripciones de los acontecimientos y pintar acabadamente coloridas imágenes del tejido, a menudo extraño y casi sobrehumanamente ingenioso, con lo que tiene que renunciar a designar como "necesario" siquiera un solo proceso. Si no fuera así, y pudiera la psicología señalar causalidades seguras en la obra de arte y en el crear artístico, la ciencia del arte entera estaría despojada de su propio suelo y le caería en suerte a la psicología como una mera especialidad. A pesar de que esta última no puede cejar en su pretensión de inquirir y establecer la causalidad de los procesos complejos, sin renunciar a sí misma, nunca sin embargo le caerá en parte satisfacer esa pretensión porque lo creativo irracional, que precisamente surge en el arte con claridad máxima entre todas, burlará, finalmente todos los esfuerzos racionalizantes. Todos los escapes psíquicos dentro de la conciencia pueden ser causalmente explicables, pero lo creativo, que se arraiga en la imprevisibilidad de lo inconsciente, se cerrará eternamente al discernimiento humano. Se lo describirá siempre sólo en su apariencia y se dejará presentir pero no ask. La ciencia del arte y la psicología se apoyarán una a la otra, y el principio de una no anulará el de la otra. El principio de la psicología es hacer aparecer el material psíquico dado como deducible de premisas causales; el principio de la ciencia del arte es contemplar lo psíquico como algo que simplemente es, se trate de la obra de arte o del artista. Ambos principios son válidos a pesar de su relatividad.

B. LA OBRA

La consideración psicológica de la obra de arte literaria se diferencia, por medio de su actitud específica, de la modalidad de la ciencia de la literatura. Los valores y hechos decisivos para esta última pueden, por decirlo así, carecer de importancia para la primera; sí, obras de valor literario altamente dudoso aparecen a menudo, al psicólogo, como especialmente interesantes. La llamada novela psicológica, por ejemplo, no le ofrece desde hace tiempo lo

que espera de ello la manera de considerar literaria. Esta novela, considerada como un todo cerrado en sí, se explica a sí misma, es por así decir su propia psicología, que el psicólogo al máximo tendría aún que completar o criticar, con lo que seguramente la pregunta, en especial importante en este caso, de cómo llega precisamente este autor a esta obra, no está todavía contestada. De este último problema habremos de ocuparnos sólo en la segunda parte de este ensayo.

A la inversa, la novela no psicológica acuerda mejores posibilidades a la radioscopia psicológica en general, dado que la intención no psicológica del autor no anticipa ninguna psicología determinada de sus figuras, y por ese medio no sólo deja lugar al análisis y la interpretación sino que aún viene a su encuentro mediante la desprevenida descripción. Buenos ejemplos al caso son las novelas de Benoit y las fiction stories inglesas al estilo de Rider Haggard que conducen, por sobre Conan Doyle, al más popular artículo literario de masa, a la novela de detectives. Pertenece asimismo a este lugar la más grande novela norteamericana de Melville, *Moby Dick*.

La apasionante descripción de hechos, que en apariencia renuncia por entero a la intención psicológica, es precisamente del máximo interés para el psicólogo, pues la entera narración se edifica ante un trasfondo psíquico inexpresado que, para la mirada crítica, se destaca tanto más puro y sin mezcla cuanto más inconsciente de su presuposición está el autor. En la novela psicológica, en cambio, el autor mismo hace la tentativa de elevar la materia primordial anímica de su obra de arte desde el mero acontecer a la esfera de la discusión y radioscopia psicológica, por cuyo medio el trasfondo anímico a menudo es oscurecido hasta la opacidad. Precisamente de novelas de esta clase deduce el lego "psicología", mientras que sólo la psicología es capaz de darle sentido más profundo a las novelas.

Lo que aquí comento sobre la novela es un principio psicológico que sobrepasa considerablemente los límites de esta forma especial de la obra de arte Literaria. Se hace notar también en la poesía, y separa en Faust la primera y segunda parte. La tragedia de amor se explica por sí misma; la segunda parte, en cambio, exige trabajo de interpretación. A la primera parte no sería el psicólogo capaz de añadir nada que no hubiera dicho ya mejor el poeta, la segunda parte, al contrario, con su enorme fenomenología ha consumido de tal manera o aun dejado tras de sí, la fuerza conformativa del poeta, que no se explica más por sí misma sino que, verso a verso, es provocada progresivamente la necesidad interpretativa del lector. Faust caracteriza por cierto mejor que nada ambos extremos de la obra de arte literaria desde el punto de vista psicológico.

En pro de la claridad quisiera designar a una como el modo de crear psicológico, a la otra empero como el modo visionario. El modo psicológico

tiene como material un contenido que se mueve dentro del alcance de la conciencia humana, así por ejemplo, una experiencia vital, una conmoción, una vivencia de la pasión, destino humano en suma, conocido o al menos perceptible a la conciencia general. Este material está recogido en el alma del poeta, alzado de lo trivial a la altura de su vivencia y conformado de tal manera que su expresión lleva con fuerza convincente lo en sí común, sentido sólo obtusa o penosamente y por lo tanto también temido u omitido, a la más lúcida conciencia del lector y con ello lo transporta a una claridad más alta y una más amplia humanidad. El material primordial de esta conformación procede de la esfera del hombre, de su eternamente repetitivo sufrir y gozar; es contenido de la conciencia humana, explicado y transfigurado en su conformación poética. El poeta ha quitado al psicólogo todo trabajo. ¿O ha de ahondar este último por qué se enamora Fausto de Margarita? ¿O por qué Margarita se torna infanticida? Es destino del hombre, millones de veces repetido hasta la atroz monotonía de la sala de audiencias y del código penal. Nada queda oscuro pues todo se explica convincentemente a partir de sí mismo.

Sobre esta línea se mueven innumerables productos literarios, la novela de amor, de ambiente, de familia, de crimen y social, el poema didáctico, la mayoría de los poemas líricos, la tragedia y la comedia. Cualquiera que sea su forma artística, los contenidos de la creación psicológica de arte proceden constantemente del dominio de la experiencia humana, del primer plano anímico de intensísimas vivencias. Por lo tanto llamo "psicológico" a este modo de la creación de arte, porque se mueve por doquier dentro de los límites de lo psicológicamente comprensible y concebible. Desde la vivencia hasta la conformación, todo lo esencial transcurre en el campo de la psicología transparente. Inclusive el material psíquico primordial de la vivencia no tiene en sí nada foráneo; por el contrario, es lo primordialmente conocido: la pasión y sus destinos, los destinos y su padecer, la naturaleza eterna, sus bellezas y sus espantos.

El abismo que se abre entre Faust, parte I, y Faust, parte II, también separa el modo psicológico de la creación del arte del modo visionario. Acá se revierte todo: el material o la vivencia que se convierte en contenido de la conformación no es nada conocido; es de esencia foránea, de naturaleza de trasfondo, como proveniente de abismos de etapas prehumanas o como de mundos luminosos u oscuros de naturaleza sobrehumana, una vivencia primordial a la que la naturaleza humana amenaza sucumbir en debilidad e incomprensión. El valor y el peso se hallan en la enormidad de la vivencia, que emerge foránea y fría, o significativa y elevada, de profundidades intemporales; por un lado de modo atornasolado, demoníaco-grotesco, volando valores humanos y bellas formas, un ovillo aterrador del eterno caos o un crimen *laesae majestatis humanae*, para decirlo con Nietzsche; por otro lado una revelación para ahondar, cuya altura y profundidad apenas basta la

vislumbre humana, o una belleza para concebir la cual en vano se fatigan las palabras. El perturbador espectáculo del vasto acontecer, que por sobre todos lados supera el alcance del sentir y concebir humano, demanda del crear artístico otra cosa que la vivencia de primer plano. Esta última nunca desgarrar el telón cósmico, nunca vuela los límites de lo posible humano, por cuyo motivo aun a pesar de intensísima conmoción del individuo entra sin embargo dócilmente en las formas de la conformación artística humana. Aquélla empero desgarrar el telón, sobre el que están pintadas las imágenes del cosmos, de abajo arriba, y abre una mirada en inconcebibles profundidades de lo no llegado-a-ser. ¿En otros mundos? ¿O en oscurecimientos del espíritu? ¿O en orígenes del alma humana previos al mundo? ¿O en futuros de generaciones no nacidas? No podemos ni asentir ni negar estas preguntas.

"Conformación, reformación.

De la mente eterna eterna distracción."

La] visión primordial nos enfrenta en Poimandres, en el Pastor de Hermas, en Dante, en Faust, parte II, en la vivencia dionisiaca de Nietzsche², en las obras de Wagner (Nibelungenring, Tristan, Parzifal), en Olympischer Frühling de Spitteler, en los dibujos y poesías de William Blake, en la Hypnerotomachia del monje Francesco Colonna³, en el balbucear poético-filosófico de Jacob Boehme⁴ y en las imágenes, en parte burlescas, en parte grandiosas del Goldnem Topf, de E.T.A. Hoffmann⁵. En forma más limitada y concisa esta vivencia constituye el contenido esencial en Rider Haggard, en tanto sus escritos se ordenan en torno a She, en Benoit (principalmente L'Atlantide), Kubin (Die andere Seite), Meyrink (principalmente el no subestimable Grüne Gesicht), Goetz (Das Reich ohne Raum), Barlach (Der tote Tag) y otros.

Con el material de la creación de arte psicológica nunca tenemos necesidad de plantearnos la pregunta de en qué consiste o qué cosa ha de significar. Acá, empero, en la vivencia visionaria, se impone esta pregunta de inmediato. Se exige comentarios y explicaciones; se está admirado, asombrado, confuso, desconfiado o, peor todavía, hasta disgustado⁶. Nada resuena del dominio de la humana vida diaria, pero se vivifican sueños, angustias nocturnas y vislumbres siniestras de las tinieblas anímicas. El público, en su gran mayoría, rechaza este material, por cuanto no habla a las sensaciones más bastas, y el experto literario mismo está a menudo marcadamente en apuros. Dante y Wagner le han hecho ciertamente la tarea algo más fácil, dado que en el primero el suceso histórico, y en el último el acontecimiento mítico, revisten la vivencia primordial y pueden por ende ser mal entendidos como "material". En ambos empero la dinámica y el sentido profundo no se halla ni en el material histórico ni en el mítico sino en la visión primordial en él expresada. Inclusive en Rider Haggard, quien en general y a manera de disculpa pasa por escritor de fiction stories, el yam es sólo un medio —que eventualmente

prolifera de manera considerable- para aprehender un contenido significativo y desbordante.

Es raro que, en la oposición más vigorosa al material del crear psicológico, se halle una profunda oscuridad sobre el origen del material visionario, una oscuridad de la que a menudo se quisiera creer que no es impremeditada. Se está en efecto inclinado naturalmente -y esto hoy en especial bajo el influjo de la psicología de Freud- a suponer que tras de toda esta oscuridad, en parte grotesca, en parte plena de vislumbres, debieran estar vivencias personalísimas, a partir de las que podría explicarse la rara visión del caos, y a partir de las que se tornaría comprensible por qué tiene a veces la apariencia como si el poeta encubriera todavía intencional-mente los orígenes de su vivencia. De esta tendencia explicativa a la suposición de que se trata de un producto neurótico, enfermizo, hay sólo un paso, que no aparece por entero desautorizado por cuanto al material visionario se adhieren particularidades que también uno observa en las fantasías de los enfermos mentales. Y a la inversa, a menudo es inherente a la producción psicótica una pesantez de significación que, de otra manera, sólo se encuentra en el genio. Uno se sentirá por tanto naturalmente tentado de considerar el entero fenómeno desde el ángulo de mira de la patología y de explicar las raras formas de la vivencia primordial como figuras sustitutivas y esfuerzos de encubrimiento. Se querría suponer que una vivencia personal e íntima ha precedido a lo que designo como "visión primordial", una vivencia distinguida mediante el carácter de "incompatibilidad", es decir la no aunabilidad con ciertas categorías morales. Se presupone que el suceso en cuestión sea por ejemplo una vivencia amorosa, de una cualidad moral o estética que aparece no aunable con el total de la personalidad o, al menos, con la ficción de la conciencia, por cuyo motivo el yo del poeta busque reprimir y hacer invisible ("inconsciente") esta vivencia como un todo o, al menos, respecto de partes esenciales. A este fin sería movilizad el arsenal íntegro de una fantasía patológica y, porque este esforzarse es una empresa sustitutiva insatisfactoria, debe ser repetido en series casi infinitas de conformaciones. De esta manera debiera entonces tener efecto la proliferante plenitud de figuras monstruosas, demoníacas, grotescas y perversas, por una parte como sustituto de la vivencia "no aceptada" y, por otra, sirviendo a su mismo encubrimiento.

Este punto de arranque para una psicología del hombre poético ha suscitado una sensación no poco considerable, y representa además la tentativa, hasta aquí sólo teórica, de explicar "científicamente" el origen del material visionario y, con ello, la psicología de estas peculiares obras de arte. Exceptúo de ello mi propia toma de posición, con la premisa de ser, en general, menos conocida y comprendida que la concepción justamente esbozada.

Remontar la vivencia visionaria a una experiencia personal la convierte en algo impropio, en un mero "sustituto". Con ello pierde el contenido visionario

su "carácter primordial", la "visión primordial" se torna síntoma y el caos degenera en trastorno anímico. La explicación retorna tranquilizada a los límites del cosmos bien ordenado, del que nunca la razón práctica ha presupuesto perfección. Sus inevitables imperfecciones son anomalías y enfermedades que, de acuerdo con la presuposición, pertenecen también a la naturaleza humana. La sacudidora perspectiva dentro

de abismos más allá de lo humano se devela como ilusión, y el poeta como engañado engañador. Su vivencia primordial era "humana, demasiado humana", tanto es así que no pudo siquiera ponerse junto a ella sino que debió, aún disimularla.

Se hace bien en tener claramente a la vista estas consecuencias irrecusables de la reducción a la anamnesia personal, pues de otro modo no se ve adonde apunta este modo de explicar: conduce en efecto fuera de la psicología de la obra de arte, a la psicología personal del poeta. Esta última no ha de negarse. La primera empero existe asimismo y no puede ser simplemente liquidada con este tour de passe-passe, transformándola en un "complejo" personal. No ha de interesarnos en esta sección para qué sirve al poeta la obra de arte, si le significa una prestidigitación, un encubrimiento, un padecer o una acción. Nuestra tarea es más bien comentar psicológicamente la obra de arte, y para ello es necesario que tomemos tan en serio su base, es decir la vivencia primordial, como en el caso de la creación de arte psicológica, donde ciertamente nadie puede dudar de la realidad y seriedad del material que se halla en el fondo de la obra. Es acá por cierto mucho más difícil poner en pie la necesaria fe, pues tiene toda la apariencia como si la vivencia visionaria primordial fuera algo que en absoluto pudiera encontrarse en la experiencia universal. Recuerda así fatalmente una metafísica oscura, en que la razón bien intencionada siente pereza de intervenir. Y de manera inevitable llega a la conclusión de que en absoluto se puede tomar tales cosas tan en serio pues de otro modo recaería en verdad el mundo otra vez en la superstición más tenebrosa. Quien no es de índole directamente "oculta", se figura por tanto bajo la vivencia visionaria "rica fantasía", "capricho poético" o "licencia poética". Ciertos poetas ayudan todavía a esto, asegurándose una distancia saludable respecto de su obra por explicar, como por ejemplo Spitteler, ¡que se hubiera podido cantar igualmente bien "Mayo ha llegado" en lugar de Olympischer Frühling (Primavera olímpica)! Los poetas justamente también son hombres, y lo que un poeta dice sobre su obra a menudo no pertenece con mucho a lo mejor que sobre ella se podría decir. Se trata realmente, nada menos, de que debemos defender la seriedad de la vivencia primordial incluso contra la resistencia personal del poeta mismo.

El Pastor de Hermas, así como la Divina Comedia y Faust, están surcados por el resonar y consonar de la vivencia inicial amorosa y reciben su coronamiento y consumación por medio de la vivencia visionaria. No tenemos ningún fundamento para suponer que el vivenciar normal de Faust, parte I, fuera negado o encubierto en la parte II, ni existe fundamento alguno para

suponer que Goethe hubiera sido normal al tiempo de redactar la parte I, pero neurótico al tiempo de la parte II. En el gran escalonamiento, que se extiende sobre casi dos milenios. Hermas- Dante -Goethe, hallamos concordantemente develada la vivencia amorosa personal, no sólo adjunta sino hasta subordinada a la visión. Este testimonio es significativo pues demuestra que (aparte de la psicología personal del poeta) dentro de la obra de arte la visión importa una vivencia más profunda y más vigorosa que la pasión humana. En lo que concierne a la obra de arte (que nunca debe confundirse con el poeta personal), es indudable que la visión es una auténtica vivencia primordial, sin preocuparse de lo que los razonadores opinen al respecto. No es nada derivado, nada secundario y nada sintomático, sino un símbolo real, esto es, una expresión I para entidad desconocida. Así como la vivencia amorosa representa el vivenciar de un hecho real, también la visión. No nos incumbe saber si su contenido es de naturaleza física, anímica o metafísica. Es realidad psíquica que, al mínimo, tiene igual dignidad que la física. La vivencia de la pasión humana está dentro de los límites de la conciencia; el objeto de la visión, empero, más allá. En el sentimiento vivenciamos algo conocido; el presentimiento nos conduce empero a algo no conocido y oculto, a cosas que por naturaleza son secretas. Si alguna vez son conscientes, se encubren y disimulan a propósito, y por lo tanto se les adhiere desde épocas remotas el secreto, lo siniestro y el engaño. Están ocultas al hombre, y él se oculta de ellas con terror sacro, amparándose tras del escudo de la ciencia y la razón. El cosmos es su fe diurna, que ha de preservarlo de la angustia nocturna del caos. ¡Esclarecimiento a partir del terror ante la fe nocturna! ¿Debiera haber algo vivientemente operativo más allá del mundo diurno humano? ¿Necesidades y peligrosas inevitabilidades? ¿Cosas con más propósito que los electrones? ¿Habríamos de figurarnos meramente en posesión y en dominio de nuestra alma mientras que aquello, que la ciencia llama "psique" y comprende como un signo de interrogación encerrado en la caja craneana, sea al fin un portal abierto a través del que a veces penetre del mundo no humano algo no conocido y algo siniestramente operativo y, sobre alas nocturnas, aleje al hombre de la humanidad y lo conduzca a servicio y determinación suprapersonal? En verdad hasta parece como si la vivencia amorosa a veces hubiera obrado sólo liberando, como si hubiera sido "arreglada" para un fin determinado inconscientemente, y lo personal-humano debiera de verse sólo como un antecompás a la "divina comedia", única esencial.

La obra de arte de esta especie no es la única que proviene de la esfera nocturna; en ella se nutren videntes y profetas, como dice acertadamente San Agustín: "et adhuc ascendebamus, interius cogitando et loquendo et mirando opera tua, et venimus in mentes nostras et transcendimus eas ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, unde pascis Israel in aeter-num veritate pábulo, et ibi vita sapientia est. . .7" A la misma esfera corresponden empero también los grandes malhechores y destructores, que oscurecen la faz de los tiempos, y los dementes, que se acercan demasiado al fuego... "Quis poterit

habitare de vobis cum igne devorante? Quis habitabit ex vobis cum ardoribus sempiternis⁸ ?". Se dice en efecto con derecho: "Quem Deus vult perdere prius dementat". Tampoco es esta esfera, por oscura e inconsciente que sea, nada en sí no conocido sino

algo conocido mundialmente y en todo tiempo. Para el primitivo es elemento de por sí constitutivo de su imagen del mundo, sólo que la hemos excluido por miedo a la superstición y por terror a la metafísica, para erigir un mundo de la conciencia, aparentemente seguro y manuable, en el que las leyes de la naturaleza valen como leyes humanas en una nación bien ordenada. Pero el poeta ve a veces las figuras del mundo nocturno, los espíritus, demonios y dioses, la secreta amalgama del destino humano con el propósito sobrehumano, y las cosas no abarcables que tienen lugar en Pleroma. Observa a veces algo de ese mundo psíquico que es el espanto y, al mismo tiempo, la esperanza del primitivo. No carecería de interés investigar si nuestro miedo de la superstición, inventado en los tiempos modernos, y el esclarecimiento materialista igualmente moderno, no es otra cosa que un derivado y un desarrollo ulterior de la magia primitiva y terror a los espíritus. En todo caso pertenece a este capítulo la fascinación de la llamada psicología profunda y la resistencia igualmente vehemente contra ella.

Ya en los primerísimos comienzos de la sociedad humana encontramos los rastros del esfuerzo anímico para encontrar formas que conjuren o propicien lo oscuramente vislumbrado. Inclusive en esos muy tempranos dibujos en roca de la edad de piedra en Rhodesia se halla, junto a imágenes de animales del natural, un signo abstracto, esto es, una cruz óctuple encerrada en un círculo, que bajo esta figura ha migrado, por así decir, a través de todas las culturas y que aún hoy encontramos no sólo en iglesias cristianas sino también, por ejemplo, en monasterios tibetanos. Esta rueda llamada solar, procediendo de una época y de una civilización donde mucho ha no había ruedas aún, resulta solamente en parte de la experiencia externa; por la otra es un símbolo, una experiencia de dentro, la que probablemente es reproducida tan del natural como el afamado rinoceronte con los pájaros garrapateros. No hay cultura primitiva que no poseyese un sistema, a menudo desarrollado de manera llanamente asombrosa, de enseñanzas secretas y de sabiduría, o sea de enseñanzas, por un lado, de las cosas oscuras que se hallan más allá del día humano y de su recuerdo, y por otro de la sabiduría que ha de regular el actuar humano⁹. Las sociedades de hombres y los clanes totémicos preservan este saber, y es aprendido en las iniciaciones viriles. La antigüedad hacía lo mismo con sus misterios, y su rica mitología es un rezago de los grados más tempranos de tales experiencias.

Es por ello completamente lógico que el poeta recaiga otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia primordial,

cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por lo tanto, atrae a sí ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión "en el espejo oscuro". Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión. Es como un torbellino de viento que capta todo lo que se le ofrece y, arremolinándolo hacia arriba, gana con ello figura visible. Pero, porque la expresión nunca alcanza la plenitud de su panorama y nunca agota su carencia de límites, el poeta precisa de un material a menudo casi enorme para reproducir tan siquiera aproximadamente lo vislumbrado, y fuera de eso no puede abstenerse de una expresión recalcitrante y contradictoria si quiere dejar entrar en manifestación, de otra manera, la siniestra paradoja de la visión. Dante despliega su vivencia entre todas las imágenes del Infierno, del Purgatorio y del Cielo. Goethe precisa de Blockberg y del mundo subterráneo de Grecia; Wagner de la mitología nórdica íntegra y de la riqueza de la leyenda de Parzifal, Nietzsche recae sobre el estilo sacro, el ditirambo y el legendario vidente del pasado; Blake se pone al servicio de la fantasmagoría de la India, el mundo de imágenes bíblico y apocalíptico, y Spitteler toma en préstamo viejos nombres para nuevas figuras que, en número que casi espanta, manan del cuerno de abundancia de su poesía. Y nada falta de la escala íntegra, desde lo inconcebiblemente elevado hasta, hacia abajo, lo grotesco-perverso.

Sobre la esencia de este fenómeno multicolor la psicología tiene que contribuir principalmente con terminología y material comparativo. Lo que aparece en la visión es una imagen de lo inconsciente colectivo, esto es, de la estructura particular, innata, de esa psique que representa matriz y condición previa de la conciencia. Según la ley fundamental filogenética la estructura psíquica debe, exactamente como la anatómica, llevar en sí las marcas de los grados ancestrales atravesados. Esto es de hecho también el caso con lo inconsciente: en eclipses de la conciencia, por ejemplo en el sueño, en la perturbación mental, etc., pasan a la superficie productos y contenidos anímicos que llevan en sí todas las marcas del estado anímico primitivo, y no solamente de acuerdo con la forma sino también el sentido, de manera que a menudo se podría opinar que fuesen fragmentos de antiguas enseñanzas secretas. Son numerosos los temas mitológicos que aparecen en esto, pero que se ocultan en moderno lenguaje simbólico, es decir no es ya el águila de Zeus o el pájaro Rock, sino un avión; la lucha de los dragones es una colisión ferroviaria; el héroe que mata al dragón es el tenor heroico en el teatro municipal; la madre ctónica es una verdulera gruesa, y Pluto, que roba a Proserpina, un peligroso chauffeur, etc. Lo importante, y especialmente significativo para la ciencia de la literatura, se halla empero en que las manifestaciones de lo inconsciente colectivo tienen, en relación con la situación de la conciencia, carácter compensatorio, es decir que mediante ellas ha de ponerse en equilibrio una situación de conciencia, unilateral, inadaptada o hasta peligrosa. Se ve empero esta función también en la sintomatología de

las neurosis y de las ideas lunáticas de los enfermos mentales, donde los fenómenos de compensación son a menudo palpables, por ejemplo entre gentes que se aíslan angustiosamente contra todo el mundo y de repente descubren que todos saben de sus más íntimos secretos y hablan de ellos. Naturalmente, no todas las compensaciones se hallan a la luz de tal manera claras; ya las neuróticas son mucho más sutiles, y las que aparecen en los sueños, y sobre todo en los propios sueños, a menudo son al pronto completamente opacas, no sólo acaso al lego sino también al conocedor, por desconcertantemente simples que sean una vez que se las ha comprendido. Pero lo más simple es, como ya se sabe, a menudo lo más difícil. Para esto debo remitir al lector a la bibliografía.

Si prescindimos acá por de pronto de la posibilidad de que, por ejemplo, un Faust pudiera representar una compensación personal para la situación consciente de Goethe, se plantea por encima y más allá la pregunta de en qué relación está una obra tal con la conciencia de la época, y si esta relación no pudiera verse también como una compensación. La gran poesía, que toma del alma de la humanidad, estaría según mi opinión explicada de manera perfectamente desviada si se intentara remontarla a lo personal. Doquiera, en efecto, que lo inconsciente colectivo se comprima dentro de la vivencia, ha acontecido un acto creativo, que concierne a la época íntegra pues la obra es entonces, en el sentido más profundo, un mensaje a los contemporáneos. A causa de eso toca el Faust algo en el alma de cada alemán (como ya observara una vez Jakob Burckhardt)¹⁰, a causa de eso también es inmortal la fama de Dante y el Pastor de Hermas se habría casi tornado un libro canónico. Cada época tiene su unilateralidad, su prevención y su padecer anímico. Una época es como el alma de un individuo, tiene su situación de conciencia especial, específicamente limitada, y por tanto precisa de una compensación, que es entonces cumplida justamente por lo inconsciente colectivo de manera tal que un poeta o un vidente presta expresión a lo no manifestado de la situación temporal, y en imagen o hecho conduce hacia arriba aquello que la incomprendida necesidad de todos aguardaba, sea ya en lo bueno o en lo malo, para curación de una época o para su destrucción.

Es peligroso hablar de la propia época, pues la extensión de lo que está hoy en juego es enorme¹¹. Basten por tanto algunas indicaciones. La obra de Francesco Colonna es una apoteosis del amor, bajo la forma de un sueño (literario); no la historia de una pasión sino la exposición de una relación con el ánima, es decir con la imago subjetiva de lo femenino, encarnada en la figura ficticia de Polia. La relación tiene lugar bajo forma antiguo-pagana, cosa que es digna de advertir porque, según todo lo que sabemos, el autor era un monje. Su obra conduce hacia arriba, frente a la conciencia cristiano-medieval, un mundo al mismo tiempo más viejo y más joven proveniente del Hades, que simultáneamente es tumba y madre parturienta¹². Sobre un nivel más elevado entreteje Goethe, como una hebra roja en la obra abigarrada de

Faust, el tema Margarita - Helena -Mater Gloriosa - lo eterno femenino. Nietzsche anunció la muerte de Dios, y en Spitteler el florecer y marchitarse de los dioses se torna mito de las estaciones. Cada uno de estos poetas habla con la voz de miles y decenas de miles, anunciando por anticipado transformaciones en la conciencia de la época. La Hypnerotomachia de Poliphilo, dice Linda Fierz, "es el símbolo del proceso viviente del llegar-a-ser, que se ha llevado a cabo, impenetrable a la vista e incomprensible en los hombres de su época y hecho del Renacimiento el comienzo de la modernidad¹³". Ya en tiempos de Colonna se preparaba por un lado el debilitamiento de la iglesia por el cisma, y por otro la edad de los grandes viajes y descubrimientos científicos. Un mundo declinaba, y comenzaba un nuevo eón, anticipado en aquella figura paradójal, internamente contrapuesta, de Polia, del alma moderna del monje Francesco. Después de tres siglos del cisma religioso y del descubrimiento científico del mundo Goethe describe el hombre fáus-tico, crecido amenazadoramente hasta aproximarse a la magnitud de los dioses, e intenta, sintiendo la inhumanidad de esta figura, aunarlo con lo eterno femenino, la maternal Sophia. Esta última aparece como una forma suprema del anima, que se ha desecho de la crueldad pagana de la ninfa Polia. Esta tentativa de compensación no tuvo ningún efecto duradero, pues Nietzsche se apoderó otra vez del superhombre, y éste debió aún precipitarse en su propia corrupción. Compárese Prometheus, de Spitteler, con este drama contemporáneo y se comprenderá mi referencia acerca de la significación profética de la gran obra de arte.¹⁵

C: EL POETA

El secreto de lo creativo es, como el de la libertad de la voluntad, un problema trascendente que la psicología no puede contestar sino solamente describir. De igual manera es también el hombre creativo un enigma, cuya solución intentará uno por cierto de varias maneras, pero siempre en vano. Una y otra vez se ha ocupado la psicología moderna del problema del artista y su arte. Freud creyó haber encontrado una clave para aclarar la obra de arte a partir de la esfera de vivencias personales del artista. (Comp. Freud sobre "Gradiva" y "Leonardo da Vinci" de Wilhelm Jensen). Acá se abren en efecto posibilidades existentes pues, ¿no debiera ser posible derivar una obra de arte de "complejos", de igual modo que, por ejemplo, una neurosis? Fue en verdad el gran descubrimiento de Freud que las neurosis poseen una etiología anímica enteramente determinada, es decir, provienen de causas emocionales y tempranas vivencias infantiles de naturaleza real o fantástica. Algunos de sus discípulos, especialmente Rank y Stekel, trabajaron con un planteo similar y obtuvieron resultados similares. No puede negarse que la psicología personal del poeta puede, en un caso dado, rastrearse hasta en las raíces y hasta en las ramas más externas de su obra. Este punto de vista, de que lo personal del poeta influye en muchos aspectos sobre la elección y la conformación de su material, no es en sí nada nuevo. Haber señalado cuán lejos alcanza esta

influencia y en qué relaciones analógicas particulares resulta, es seguramente un mérito de la escuela de Freud.

La neurosis es para Freud una satisfacción sustitutiva. En consecuencia, algo impropio, un error, un pretexto, una excusa, un no querer ver; en suma algo esencialmente negativo, que mejor no fuera. Uno apenas se atreve a interceder por la neurosis, pues en apariencia es una perturbación sin sentido y por lo tanto enojosa. La obra de arte, que aparentemente se deja analizar como una neurosis y remontar a las represiones personales del poeta, cae con ello en la ponderable vecindad de la neurosis, donde se encuentra empero en buena compañía ya que el método de Freud contempla asimismo de manera similar la religión, la filosofía y otras. Si queda en la mera manera de contemplar y es francamente concedido que, en ello, no se trata de otra cosa que de la extrusión de condicionalidades personales, las que desde ya no faltan en ninguna parte, nada se puede objetar equitativamente en contra. Si fuera empero formulada también la pretensión de explicar con este análisis la esencia de la obra de arte misma, tal pretensión debe ser categóricamente rechazada. La esencia de la obra de arte no consiste en efecto en estar afectada por particularidades personales —cuanto más lo está tanto menos se trata de arte— sino en elevarse sobre lo personal, lejos del espíritu y del corazón, y hablar para el espíritu y el corazón de la humanidad. Lo personal es una limitación, en verdad hasta un vicio del arte. El "arte" que es solo o predominantemente personal merece ser tratado como neurosis. Cuando, por la escuela de Freud, se defiende la opinión de que cada artista posee una personalidad limitada autoerótica-infantil, este juicio puede ser valedero para a-quél como persona pero no es válido para el creador en sí. Pues éste no es autoerótico, ni heteroerótico, ni erótico en suma, sino, en elevadísima medida, objetivo, impersonal, ciertamente hasta inhumano o sobrehumano, pues, como artista, él es su obra y no hombre alguno. Cada hombre creativo es una dualidad o una síntesis de cualidades paradójales. Por un lado es personal-humano; por otro, empero, proceso humano, impersonal. Como hombre puede ser sano o enfermo; su psicología personal puede y debe por lo tanto ser personalmente explicada. Como artista, en cambio, sólo ha de comprendérselo a partir de su hecho creativo. Sería, por ejemplo, un gran desacierto querer referir a la etiología personal la manera de un gentleman inglés, de un oficial prusiano o de un cardenal. El gentleman, el oficial y el alto eclesiástico son officia objetivos, impersonales, con una psicología objetiva a ellos inherente. Si bien el artista es lo contrario de lo oficial, existe sin embargo una analogía secreta por cuanto una psicología específicamente artística es asunto colectivo y no personal. Pues el arte le es innato, como una pulsión que lo capta y lo hace instrumento. Lo que en él quiere, en última instancia, no es él, el hombre personal, sino la obra de arte. Como persona puede tener caprichos, voliciones y objetivos propios; como artista, en cambio, es "hombre" en superior sentido, es hombre colectivo, un portador y conformador del alma inconscientemente activa de la humanidad. Éste es su officium, cuya caiga prepondera a menudo

de tal manera que le toca fatalmente sacrificar la felicidad humana y todo lo que, al hombre común, hace la vida digna de vivir. C. G. Carus dice: "Es también particularmente por aquí donde se enuncia lo que llamamos el genio, pues de manera notable se distingue justo tal espíritu superiormente dotado porque, en toda la libertad y claridad de su vivir, es por doquier empujado y determinado por lo inconsciente, el misterioso dios en él; porque se le dan modos de ver —él no sabe de dónde; porque lo impulsa a actuar y crear él no sabe hacia dónde; y porque un impulso del llegar-a-ser y del desarrollarse lo domina -él no sabe para que¹⁶."

De ninguna manera es asombroso en estas circunstancias que sea precisamente el artista —visto como un todo-- quien provea material particularmente abundante a una psicología que analiza de manera crítica. Su vida está necesariamente llena de conflictos, luchando en él dos potencias: el hombre común con sus autorizadas pretensiones a la felicidad, satisfacción y seguridad vital, por un lado, y la pasión creativa, sin miramientos, por el otro, la cual, si se diera el caso, huella en el polvo todos los deseos personales. Por tanto conmueve que el destino personal de la vida de tantos artistas sea tan enteramente insatisfactorio, en verdad trágico, acaso no por una providencia oscura sino por inferioridad, o insuficiente capacidad de adaptación, de su personalidad humana. Raramente hay un hombre creativo que no deba pagar cara la divina chispa de poder. Es como si cada uno naciera con un cierto capital limitado de energía de vida. Lo más fuerte en él, justamente lo creativo, tomará para sí la mayor parte de energía, si es realmente un artista, y para el resto queda remanente demasiado poco como para que de ello pudiese desarrollarse todavía cualquier valor especial. Por lo contrario, lo humano es desangrado a favor de lo creativo, a menudo de manera tal que sólo puede aún vivir sobre un nivel primitivo, o rebajado de alguna otra forma. Esto se exterioriza a menudo como infantilidad o irreflexión, o como candido egoísmo, falta de miramientos (llamado "autoerotismo"), como vanidad u otras faltas. Estas inferioridades están repletas de sentido, por cuanto únicamente de esta manera puede ser aportada al yo suficiente fuerza vital. Precisa de estas formas bajas de vida, porque de otro modo perecería por completa expoliación. El autoerotismo personal de ciertos artistas puede ser comparado al de esos niños ilegítimos, o descuidados de alguna otra forma, que ya tempranamente deben protegerse por medio de malas cualidades contra la acción destructora de un entorno vacío de amor. Tales niños, en efecto, fácilmente se convierten en naturalezas desconsideradamente autistas, ya pasivamente porque queden toda la vida infantiles y sin recursos, ya activamente porque ofendan moral y ley.

Es bien evidente que el artista debe ser explicado a partir de su arte, y no a partir de las insuficiencias de su naturaleza y a partir de sus conflictos personales, que representan meros lamentables fenómenos consecuentes del hecho de ser él un artista, es decir, un hombre a quien le fue impuesta una

carga mayor que al mortal común. El poder más exige también un mayor gasto de energía, por cuya causa el más de un lado solamente puede ser acompañado por un menos del otro.

Que el poeta sepa, ahora, que su obra es engendrada, crece y madura en él, o que se figure que conforma invención propia por propia intención, en nada altera el hecho de que en realidad la obra crece de él. Se comporta como un niño con la madre. La psicología de lo creativo es realmente psicología femenina, pues la obra creativa crece hacia arriba desde profundidades inconscientes, muy en realidad desde el reino de las madres. Si prepondera lo creativo, prepondera lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y destino frente a la voluntad consciente, y la conciencia es arrastrada por la violencia de una corriente subterránea, espectador a menudo sin recursos de los acontecimientos. La obra en crecimiento es el destino del poeta, y determina su psicología. Goethe no hizo el Fausto, sino la componente anímica "Fausto" hizo a Goethe¹⁷. Y, ¿qué es Fausto? Fausto es un símbolo, no una mera indicación semiótica o una alegoría de algo mucho ha conocido, sino una expresión de algo operativo, primordialmente viviente, en el alma alemana, al que Goethe debió ayudar a nacer. ¿Es pensable que un no-alemán hubiera escrito un Fausto, o Also sprach Zarathustra? Ambos hacen alusión bien a lo mismo, a algo que vibra en el alma alemana, una "imagen primigenia", como una vez dijera Jakob Burckhard,- la figura de un médico y maestro por un lado, y del sombrío hechicero por otro; por una parte el arquetipo del sabio, solícito y redentor, del mago, ilusionista, seductor y diablo por la otra. Esta imagen está enterrada desde tiempos remotos en lo inconsciente, donde duerme hasta que la despierta el favor o desfavor de la época, es decir, cuando un error desvía al pueblo del camino correcto. Pues, donde se abren desvíos, precisa del conductor y del maestro, y hasta del médico. El seductor camino erróneo es el veneno que, al mismo tiempo, pudiera ser remedio, y la sombra del redentor es un diabólico destructor. Esta contrafuerza opera por de pronto sobre el mítico médico mismo: el médico curador de heridas es, él mismo, el portador de una herida, de lo que Quirón es el ejemplo clásico¹⁸. En el dominio cristiano lo es la herida del costado de Cristo, del gran médico. Fausto empero está -de manera característica— ileso, intocado por el problema moral: se puede ser ambas cosas, de ánimo elevado y diabólico, cuando uno es capaz de hendir su personalidad, y sólo entonces se está en condiciones de sentirse "seis mil pies más allá del bien y del mal". Por la indemnización, que en apariencia escapó entonces a Mefistófeles, fue presentada cien años más tarde una sangrienta cuenta. Pero, ¿quién cree en serio todavía que el poeta anuncia la verdad de todos? ¿En qué marco se debería entonces contemplar la obra de arte?

El arquetipo no es en sí ni bueno ni malo. Es un numen moralmente indiferente, que sólo mediante la colisión con la conciencia se vuelca hacia uno o lo otro, o hacia una contrapuesta duplicidad. Esta decisión hacia el bien

o hacia el mal es provocada, a sabiendas o no, por la actitud humana. Hay muchas de tales imágenes primordiales, pero no aparecen todas en los sueños de los individuos ni en las obras de arte en tanto no sean excitadas mediante la desviación de la conciencia respecto del camino medio. Si la conciencia empero se extravía en una actitud unilateral, y por lo tanto falsa, estos "instintos" son vivificados y envían sus imágenes a los sueños de los individuos y las visiones de los artistas y videntes, para restablecer con ello el equilibrio anímico. Se colma así la necesidad anímica del pueblo en la obra del poeta, y por lo tanto significa la obra del poeta, en hecho y verdad, más que su destino personal, sea él consciente o no de ello. Es instrumento, en el sentido más profundo, y por tal motivo es inferior a su obra, por lo cual tampoco debemos jamás aguardar de él una interpretación de su propia obra. Ha rendido su máximo con la conformación. Debe ceder la interpretación a otros y al futuro. La gran obra es como un sueño, que a pesar de toda su evidencia, no se interpreta por sí mismo y tampoco es jamás unívoco. Ningún sueño dice: "Tú debes" o "Esto es la verdad"; pone ahí una imagen, como la naturaleza hace crecer una planta, y nos está librado el extraer conclusiones de ella. Cuando uno tiene un sueño angustioso, tiene o demasiada angustia o demasiado poca, y cuando uno sueña con algún sabio maestro, o es demasiado pedante o precisa del maestro. Y ambas cosas son sutilmente lo mismo, de lo que uno se apercibe sólo cuando, aproximándose a la obra de arte, la deja obrar sobre sí como obrara sobre el poeta. Para entender su sentido uno se debe dejar conformar por ella, como ha conformado al poeta. Y entonces también comprendemos cuál fue su vivencia primordial: él ha tocado aquella profundidad anímica salutífera y redentora, donde todavía ningún individuo se ha segregado a la soledad de la conciencia para tomar un camino falso pleno de padecimientos; donde todavía están todos comprendidos en la misma oscilación, y por lo tanto el sentir y el obrar del individuo todavía trasciende a toda la humanidad.

Resumergirse en el estado primordial de la participation mystique es el secreto de la creación de arte y de su efecto, pues sobre este grado del vivenciar no vivencia ya el individuo sino el pueblo, y no se trata allí ya del bienestar y dolor del individuo sino de la vida del pueblo. Así, la gran obra de arte es objetiva e impersonal, y sin embargo nos toca en lo más profundo. Por lo tanto lo personal del poeta es meramente ventaja u obstáculo pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, de un hombre cabal, de un neurótico, de un loco o de un delincuente, interesante e inevitable, pero no esencial respecto del poeta.

NOTAS

1 Este ensayo ha aparecido por vez primera en Philosophie der Literaturwissenschaft, 1930, pág. 315 y sigs., de Emil Ermatinger, y está aquí reproducido ligeramente retocado, con algunas alteraciones y adiciones.

- 2 Comp. a tal fin mis disquisiciones en Aufsätze zur Zeitgeschichte, 1946, pág. 6 y sigs.
- 3 Recientemente elaborado de manera prolija de acuerdo con los principios de la psicología compleja por Linda Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo, 1947.
- 4 Se encuentran algunas muestras de Boehme en mi disertación, contenida en este volumen, Sobre el empirismo del proceso de individuación.
- 5 Véase la detallada investigación de Aniela Jaffé: "Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der Goldne Topf'", en C. G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, Rascher Verlag, 1950.
- 6 Piénsese al respecto en producciones como Ulysses, de James Joyce, que a pesar, o quizá precisamente a causa, de su desintegración nihilista posee una significativa profundidad (Comp. mi ensayo en Wirklichkeit der Seele; Psychol. Abhandl., vol. IV, pág. 132 y sigs.
- 7 Confesiones. Lib. IX, c. X. Traducción: "... y ascendemos aun más, interiormente cogitando, hablando y mirando Tu obra, y venimos a nuestras mentes y las trascendemos para alcanzar la región de la abundancia inagotable, donde tú, Israel, paces en eterno pábulo de verdad, y ahí está la sabiduría de la vida. . ."
- 8 Is. XXXIII, 14: "¿Quién de vosotros podrá habitar con el fuego consumidor? ¿Quién de vosotros habitará con el sempiterno ardor?"
- 9 Las Stammeslehren der Dschagga editadas por Bruno Gutmann (1932-1938) reclaman nada menos que tres volúmenes con 1975 páginas en conjunto.
- 10 Carta a Albert Brenner: Basler Jahrbuch, 1901.
- 11 He escrito esto en 1929.
- 12 Comp. al efecto las disquisiciones de Linda Fierz-David: Der Liebestraum des Poliphilo, 1947, pág. 239 y sigs.
- 13 Liebestraum, pág. 38.
- 14 Me refiero a la primera redacción en prosa.
- 15 Comp. Psychologische Typen, 5a. edición, 1950, pág. 257 y sigs.
- 16 Psyche, editado por L. Klages, 1926, pág. 158.
- 17 El sueño de Eckerman, en el que la pareja Fausto y Mefistófeles cae sobre la tierra como un doble meteoro, recuerda con ello el tema de los Dioscuros (¡Comp. al efecto mis disertaciones sobre Wiedergeburt (renacimiento) y el tema de las parejas de amigos, en este volumen!) e interpreta por tal medio una peculiaridad esencial de la psique de Goethe. Una especial sutileza al respecto es la observación de Eckermann de que la figura alada y ligeramente cornada de Mefistófeles le recuerda a Mercurius. Esta observación está en la mejor concordancia con la naturaleza y esencia alquímica de la obra capital de (Goethe. (Agradezco este refrescamiento de mi memoria en cuanto a la conversación de Eckermann a una amistosa nota de mi colega W. Kranefeldt).