

C. G.
JUNG
OBRA
COMPLETA
VOLUMEN
15
EDITORIAL
TROTTA

SOBRE EL FENÓMENO DEL ESPÍRITU EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA

SOBRE EL FENÓMENO
DEL ESPÍRITU EN EL ARTE
Y EN LA CIENCIA

CARL GUSTAV
JUNG

OBRA COMPLETA
VOLUMEN 15
EDITORIAL TROTTA

ISBN 84 - 8164 - 300 - 9 /



dad. Ahora el cuchillo sacrificial aparece en la mano del que un día fue sacrificado y a quien un día fuera el sacrificador se le exige una muerte.

96 Como ven, no he podido dejar de expresar mi visión personal, pero ¿cómo hubiera podido hablar de Wilhelm sin contar cómo le viví? La obra de Wilhelm tiene para mí tanto valor porque me explicó y confirmó mucho de lo que yo buscaba, anhelaba, pensaba y acometía para enfrentarme al sufrimiento espiritual de Europa. Fue para mí una experiencia sobrecogedora escuchar expresado con un lenguaje meridiano lo que yo entreveía oscuramente en los laberintos de lo inconsciente europeo. De hecho, me siento tan enriquecido por él, que me parece haber recibido más de él que nadie, por lo cual no considero que haya presunción en el hecho de que sea yo quien deposite nuestro agradecimiento y veneración en el altar de su memoria.

SOBRE LAS RELACIONES
DE LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA
CON LA OBRA DE ARTE POÉTICA*

97 La tarea de hablar sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética constituye para mí, a pesar de su dificultad, una ocasión propicia para aclarar mi punto de vista en la debatida cuestión de la relación entre la psicología y el arte. Sin duda, a pesar de su inconmensurabilidad, ambos campos guardan una estrecha relación que exige de modo directo que nos ocupemos de ella. Esta relación se basa en el hecho de que el ejercicio del arte constituye una actividad psicológica y, en la medida en que lo es, puede y debe ser también sometido a la consideración psicológica; pues desde este punto de vista es, como cualquier actividad humana surgida de motivos psíquicos, un objeto de la psicología. Pero al hilo de esta constatación hay que establecer una limitación muy clara en la aplicación de la perspectiva psicológica: *Sólo esa parte del arte que se mantiene a lo largo de todo el proceso de la creación artística puede ser objeto de la psicología, pero no aquella en la cual radica la esencia genuina del arte. Esta segunda parte, es decir, la pregunta de qué es el arte en sí, no puede ser nunca objeto de consideración psicológica, sino únicamente de un enfoque estético-artístico.*

98 En el terreno de la religión debemos hacer una diferenciación similar: también aquí cabe acometer una evaluación psicológica sólo en relación con los fenómenos emocionales y simbólicos de una religión, con lo que de ningún modo se rozará, ni puede rozarse, la esencia de la religión. Si esto último fuera posible, no sólo la religión, sino también el arte podrían considerarse subapartados de la

* Conferencia leída en la Sociedad de Lengua y Literatura Alemanas, en mayo de 1922, en Zúrich. Publicada en *Wissen und Leben* XV (Zúrich, septiembre de 1922). Incluida asimismo en C. G. Jung, *Problemas psíquicos del mundo actual* (véase Bibliografía).

psicología. Con ello no pretendo de ningún modo negar que tales intrusiones se efectúen en la práctica. Pero el que cruza esta frontera parece olvidar que otro tanto podría ocurrirle a la psicología, anulándose su valor específico y su esencialidad verdadera al tacharla de mera actividad cerebral comparable con la actividad de otras glándulas, lo que la convertiría en un subapartado más de la fisiología. También esto se ha dado, como es bien sabido.

99 El arte no es, por su esencia, una ciencia, y la ciencia no es, esencialmente, un arte; por eso ambos dominios de la actividad espiritual del hombre poseen un reducto que les corresponde únicamente a ellos y que sólo se puede explicar por sí mismo. Cuando hablamos de la relación de la psicología con el arte nos referimos sólo a aquella parte del arte susceptible de someterse a una visión psicológica, sin intrusión alguna. Todo lo que pueda averiguar la psicología sobre el arte se limitará al proceso psíquico de la actividad artística y jamás alcanzará a la esencia más íntima del arte mismo. Esto no puede ocurrir jamás, al igual que el intelecto es incapaz de representarse o de aprehender siquiera la esencia del sentimiento. Sí, ambas cosas habrían dejado de existir como entes autónomos si su diferencia sustancial no se hubiera impuesto hace tiempo por su propio peso. El hecho de que en el niño aún no ha estallado la «contienda de las facultades», sino que sus aptitudes artísticas, científicas y religiosas permanecen adormecidas y en armoniosa convivencia, o de que en el hombre primitivo los impulsos artísticos, científicos y religiosos se mezclen sin distinción en el caos de la mentalidad mágica, o, por último, que en el animal aún no pueda percibirse nada del «espíritu», sino sólo el «instinto natural»..., todos estos hechos no prueban la identidad de la esencia del arte y la ciencia, único dato que justificaría la subsunción mutua, es decir, la reducción de la una a la otra. Pues, aunque retrocedamos en la evolución espiritual hasta la desaparición de las diferenciaciones básicas de los diversos ámbitos espirituales, no alcanzamos a reconocer ningún principio profundo de unidad entre ellos, sino meramente un estado históricamente temprano de indiferenciación en el que no existen ni lo uno ni lo otro. Este estado elemental no constituye sin embargo un principio del cual pudiéramos extraer alguna conclusión sobre la esencia de estadios posteriores y más desarrollados, aunque éstos surgieran directamente, como es siempre el caso, de aquél. El enfoque científico tenderá siempre, como es natural, a privilegiar una derivación causal en detrimento de la esencia de una diferenciación y a tratar de subordinar ésta a algún concepto general, pero también más elemental.

100 Estas consideraciones me parecen hoy muy pertinentes, pues en

los últimos tiempos hemos visto cómo se interpretaban particularmente las obras poéticas de un modo que se corresponde exactamente con esta remisión a estados elementales. Sin duda, las circunstancias de la creación artística, su materia y su tratamiento individual, por ejemplo, pueden remitirse a la relación personal del artista con sus padres, pero con ello nada se gana en la comprensión de su arte. Pues esta remisión se puede aplicar en otros muchos casos, y desde luego también en personas aquejadas de perturbaciones patológicas. También las neurosis y las psicosis pueden retrotraerse a la relación del niño con los padres, así como los buenos o los malos hábitos, las convicciones, peculiaridades, pasiones, intereses especiales, etcétera. Pero no puede, desde luego, presuponerse que todas estas cosas, tan dispares, tengan una misma explicación, ya que entonces llegaríamos a la conclusión de que son una misma cosa. De forma que si una obra de arte se explica por el mismo procedimiento que una neurosis, entonces o bien la obra de arte es una neurosis, o la neurosis una obra de arte. Podríamos admitir semejante *façon de parler* como paradójico juego de palabras, pero el sentido común se rebela contra la idea de poner en un mismo plano la obra de arte y la neurosis. Una neurosis sólo podrá ser vista como obra de arte por un médico analista que la considere a través de la lente de sus prejuicios profesionales, pero al lego que razona jamás se le ocurrirá confundir un fenómeno patológico con el arte, aunque no puede negarse que la creación de una obra de arte se produce en condiciones psíquicas similares a las de la neurosis. Esto es natural en la medida en que hay ciertos condicionantes psíquicos presentes en todas partes y que, además, son siempre los mismos —debido a la relativa similitud de las circunstancias vitales humanas—, ya se trate de un erudito nervioso, de un poeta o de una persona normal. Todos han tenido padres, todos tienen el llamado complejo paterno, o materno, todos viven la sexualidad, por lo que todos padecen ciertas dificultades típicas y habituales en el hombre. Que este poeta esté más sometido a la influencia de la relación con su padre, el otro sin embargo más a la de su vinculación con la madre, y que un tercero revele en su obra huellas inconfundibles de represión sexual, eso puede afirmarse igualmente de todos los neuróticos, y también de todas las personas normales. Con ello no se ha ganado nada específico que ayude a valorar la obra de arte. En el mejor de los casos, ampliará el conocimiento de sus condicionantes históricos.

101 De hecho, la tendencia inaugurada por Freud en el campo de la psicología médica ha supuesto para el historiador de la literatura un estímulo nuevo para relacionar ciertas peculiaridades de la obra de arte individual con determinadas experiencias personales e íntimas

FIN

SEMIARIO

del poeta. Con ello no quiero decir que el tratamiento científico de la obra poética no hubiera logrado descubrir hace tiempo ciertos hilos que parecían entretrejer —intencionadamente o no— la vida personal, íntima, del poeta, con su obra. Los trabajos de Freud facilitan sin embargo un rastreo en ocasiones más profundo y más exhaustivo de la influencia que sobre la creación artística pudieran tener vivencias que llegan hasta la infancia temprana. Aplicado este criterio con tacto y con mesura, a veces compone un cuadro completo y a menudo muy atractivo del modo en que la creación artística se imbrica, por una parte, en la vida personal del artista y cómo, por otra, se desgaja de tal entramado. En este sentido, el llamado *psicoanálisis* de la obra de arte no se diferencia en principio en absoluto de un análisis literario-psicológico amplio y hábilmente matizado. La diferencia será en todo caso gradual, pero en ocasiones sorprendente, debido a ciertas conclusiones y demostraciones indiscretas que por lo común escaparían a una aproximación más delicada, aunque sólo fuera por su tacto. Esta falta de pudor ante lo humano, demasiado humano, es precisamente la peculiaridad profesional de una psicología médica a la que, como ya reconociera Mefistófeles acertadamente, «le gusta toquetear nada más llegar las cosas que otros rondan durante años»*, pero lamentablemente no siempre en su propio provecho. La posibilidad de establecer conclusiones arriesgadas conduce fácilmente a desafueros. Un pellizco de *chronique scandaleuse* es a menudo la sal de una biografía, pero un poco más ya es despreciable husmeo, una catástrofe para el buen gusto arropada bajo el manto de la ciencia. De este modo el interés se aparta insensiblemente de la obra de arte, perdiéndose en un laberíntico y confuso entramado de condicionantes psíquicos, convirtiéndose el artista en un caso clínico y eventualmente en el enésimo ejemplo de *psychopathia sexualis*. Con ello, sin embargo, el psicoanálisis de la obra de arte se ha alejado de su objeto, trasladando el debate a un ámbito genérico humano, no específico, del artista, y desde luego irrelevante para su arte.

FIN

102 Este tipo de análisis conduce a algo previo a la obra de arte: la esfera de la psicología humana en general, en la que, junto a la obra de arte, puede surgir cualquier cosa. Una explicación de la obra de arte así constituida es, por ello, una trivialidad, como lo es también la frase «Todo artista es un Narciso». Cualquiera que trate de imponer su idiosincrasia en la medida de lo posible es un «Narciso», si es que podemos siquiera aplicar en sentido tan lato un concepto tan específico de la patología de la neurosis; y por ello semejante frase no

* Fausto, I, escena IV [GW].

dice nada, sino que resulta sencillamente sorprendente, al modo de un *bon mot*. Y como esta clase de análisis no se ocupa de la obra de arte misma, sino que tiende a escarbar infatigable, cual topo, en fondos y substratos, siempre llegará al mismo humus que sostiene a toda la humanidad, y por ello sus explicaciones son de una monotonía abrumadora..., lo mismo que se oye en la consulta del médico.

103 El método reductivo de Freud es precisamente un método terapéutico médico que tiene por objeto un vínculo enfermizo e impropio. Este vínculo enfermizo sustituye al rendimiento normal, y por ello ha de ser destruido, para allanar el camino hacia una adaptación saludable. En este caso, la remisión a una base humana genérica está perfectamente justificada. Aplicado a la obra de arte, dicho método conduce a los resultados que acabo de describir: tras retirar el resplandeciente hábito de la obra de arte, desvela la desnuda cotidianidad del *homo sapiens* elemental, a cuya especie también pertenece el poeta. El dorado brillo de la creación excelsa, de la que se aprestaba a hablar, se extingue por haber sido expuesto al mismo método corrosivo con que se trata la engañosa fantasía de una histeria. Sin duda, tal disección resulta muy interesante, y quizá tenga el mismo valor científico que la obducción del cerebro de Nietzsche, que sólo podrá revelar qué forma atípica de parálisis causó su muerte. Pero ¿tiene esto algo que ver con *Zaratustra*? Fueran cuales fueran sus trasfondos y substratos, ¿no constituye un *único* mundo completo, más allá de toda insuficiencia «humana, demasiado humana», más allá de la migraña y de la atrofia de las células cerebrales?

104 Hasta ahora he hablado del método reductivo de Freud sin detallar en qué consiste dicho método. Se trata de una técnica médico-psicológica de reconocimiento psíquico del enfermo que se ocupa exclusivamente de los modos y medios con los que puede soslayarse o desvelarse el primer nivel consciente, para llegar al trasfondo psíquico, al llamado inconsciente. Esta técnica descansa en la premisa de que el enfermo neurótico ha reprimido ciertos contenidos psíquicos de la consciencia debido a su incompatibilidad (irreconciliabilidad) con la consciencia. Esta irreconciliabilidad se sitúa en el ámbito de lo moral; de este modo, los contenidos reprimidos asumirían un carácter consecuentemente negativo, a saber, un carácter infantil-sexual, obsceno, e incluso criminal, que los hace inaceptables para la consciencia. Como ninguna persona es perfecta, todas poseen tal trasfondo, lo admitan o no. Por ello puede también descubrirse en todas partes siempre que se aplique la técnica interpretativa elaborada por Freud.

105 Naturalmente, en el marco de esta conferencia limitada en su extensión me resulta imposible explicar detalladamente dicha téc-

SEMINARIO

METODO DE FREUD

FIN

nica interpretativa. Debo, por ello, conformarme con algunas indicaciones. El trasfondo inconsciente no permanece inactivo, sino que aflora mediante ciertas influencias características de los contenidos conscientes. Genera, por ejemplo, productos de la fantasía de extraña factura que en ocasiones pueden remitirse fácilmente a ciertas representaciones de trasfondo sexual. O produce ciertas perturbaciones características de los procesos conscientes que también pueden reducirse a contenidos reprimidos. Una fuente muy importante para el conocimiento de los contenidos inconscientes son los sueños, que constituyen productos directos de la actividad de lo inconsciente. La esencia del método reductivo de Freud radica en que reúne todos los indicios de trasfondos y substratos y que, mediante el análisis y la interpretación de los mismos, reconstruye los impulsos inconscientes elementales. A los contenidos conscientes que permiten intuir un trasfondo inconsciente Freud los denomina incorrectamente *símbolos*, y en su teoría sólo cumplen el papel de *signos* o *síntomas* de procesos soterrados y no el del símbolo genuino, que ha de ser entendido como una visión que aún no puede expresarse de otro modo, o mejor. Cuando Platón, por ejemplo, expresa el problema del conocimiento en su símil de la caverna, o cuando Cristo se refiere al concepto del Reino de Dios en sus parábolas, se trata de símbolos en toda regla, a saber, de intentos de expresar una cosa para la cual aún no hemos elaborado un término. Pero si interpretásemos el mito de la caverna de Platón según la teoría de Freud, llegaríamos naturalmente al útero, y habríamos demostrado que incluso el espíritu de Platón se encuentra profundamente anclado en lo primigenio, incluso en lo infantil-sexual. Pero con ello habríamos pasado enteramente por alto lo que Platón llegó a conformar con su visión filosófica partiendo de premisas propias de la mentalidad primitiva; sí, habríamos pasado de largo ante lo esencial de su pensamiento y habríamos descubierto únicamente que tenía fantasías sexuales infantiles, como el resto del común de los mortales. Una constatación como ésta sólo tendría valor para quien considerara a Platón un ser sobrehumano. Entonces podría afirmar con satisfacción que incluso Platón era un ser humano. Pero ¿quién podría considerar a Platón un dios? Sin duda sólo alguien sometido al influjo de fantasías infantiles, alguien, por tanto, que poseyera una mentalidad neurótica. En este caso, una reducción a verdades humanas genéricas resulta admisible por razones médicas. Pero nada tendría que ver con el sentido del símil platónico.

106 Me he demorado intencionadamente en la descripción de la relación del psicoanálisis médico con la obra de arte, precisamente porque este tipo de psicoanálisis forma parte de la teoría freudiana.

El propio Freud se ha ocupado, con su rígido dogmatismo, de que el público identifique ambas cosas, en principio muy diversas. Pero esta técnica puede aplicarse con provecho a ciertos casos médicos sin elevarla por ello al rango de doctrina. Y a esta doctrina debemos oponerle enérgicos reparos. Descansa en premisas arbitrarias: las neurosis, por ejemplo, no se derivan exclusivamente de la represión sexual, como tampoco las psicosis. Los sueños no contienen únicamente deseos reprimidos irreconciliables, ocultos tras una hipotética censura. En la medida en que depende de la influencia de sus hipótesis parciales, y por ello erróneas, la técnica interpretativa freudiana resulta obviamente arbitraria.

107 Para hacer justicia a la obra de arte, la psicología analítica debe eliminar por completo sus prejuicios médicos, pues la obra de arte no es una enfermedad, por lo que exige una orientación muy distinta a la médica. Si bien el médico ha de investigar, como es natural, los orígenes de una enfermedad con el fin de erradicarla desde su raíz, el psicólogo debe adoptar frente a la obra de arte una actitud enteramente distinta. No lanzará la pregunta, superflua en el caso de la obra de arte, por las circunstancias humanas genéricas que indudablemente la preceden, sino que indagará en el sentido de la obra y sus condicionantes le interesarán sólo en la medida en que sean relevantes para la comprensión de tal sentido. La causalidad personal tiene tanto que ver con la obra de arte como la tierra con la planta que crece en ella. Es evidente que podremos comprender ciertas peculiaridades de la planta si conocemos la composición de su lugar de origen. Para el botánico, éste es incluso un componente vital para su conocimiento. Pero nadie querrá afirmar que con ello se agote la esencia de la planta. La orientación hacia lo personal, instada por la pregunta por la causalidad personal, resulta enteramente inadecuada ante la obra de arte, ya que la obra de arte no es un ser humano, sino que es suprapersonal. Es una cosa que no tiene personalidad y para la cual lo personal no puede constituir un criterio. La auténtica obra de arte halla incluso un sentido especial al lograr liberarse de las limitaciones y las vías muertas de lo personal y dejar muy atrás lo perecedero y limitado de lo meramente personal.

108 Debo admitir, por propia experiencia, que no es fácil para un médico dejar de lado ante la obra de arte la perspectiva profesional y con ello abandonar el principio aceptado de causalidad biológica que suele presidir su visión. Pero he aprendido que está relativamente justificado aplicar una psicología de orientación meramente biológica al hombre, pero no a la obra de arte y, por tanto, tampoco al ser humano como creador. Una psicología meramente causalista

ACTITUD CORRECTA

←

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FOR

FIN

no puede hacer otra cosa que reducir a cada individuo humano a su condición de miembro de la especie *homo sapiens*, pues para ella sólo hay herencia y transmisión. Pero la obra de arte no es sólo herencia y transmisión, sino que es una recreación precisamente de esas circunstancias de las que la psicología causalista pretendía derivarla. La planta no es mero producto del suelo, sino un proceso creativo vivo que descansa en sí mismo y cuya esencia nada tiene que ver con la composición del suelo. Así, la obra de arte quiere ser vista como una conformación creativa libre de todo condicionante previo. Su sentido y su talante propios radican en ella misma y no en sus condicionantes externos; sí, casi podría decirse que es un ser que sólo utiliza al hombre y sus aptitudes personales como suelo nutricional, para disponer de sus fuerzas de acuerdo con sus propias leyes, y que se conforma a sí misma para ser lo que quiere ser.

109 Pero estoy yendo demasiado lejos al anticipar una clase especial de obra artística que aún debo presentar. Pues no toda obra de arte se crea de este modo. Hay obras, tanto en la poesía como en la prosa, que surgen enteramente de la voluntad y la decisión del autor de producir tal efecto y no otro. En este caso, el autor somete a la materia a un tratamiento predeterminado y dirigido a un fin, restando y añadiendo a su antojo, subrayando este efecto, moderando aquel otro, poniendo aquí un color y allá otro, sopesando cuidadosamente los posibles resultados y respetando siempre las reglas de lo que se considera las formas bellas y el estilo. El autor emplea en este trabajo su juicio más agudo y elige sus expresiones con entera libertad. La materia es para él sólo materia, sometida a su intención artística: quiere representar *esto* y no otra cosa. En esta actividad, el poeta se identifica enteramente con el proceso creador, sin que importe si se ha puesto voluntariamente a la cabeza del impulso creador o si éste ha tomado posesión de él como mero instrumento hasta el punto de llegar a perder toda consciencia de tal hecho. Él es la creación misma y se encuentra inmerso en ella con todo su ser, inconfundibles ambos, con toda su intención y todo su saber. No creo que sea preciso aducir aquí ningún ejemplo de la historia de la literatura, ni las propias confesiones de los poetas.

110 Desde luego, no estoy diciendo nada nuevo si me refiero ahora a esa otra clase de obras de arte que afluyen más o menos completas a la pluma del autor, que salen a la luz bien armadas, como Palas Atenea de la cabeza de Zeus. Estas obras se imponen literalmente al autor, toman posesión en cierto modo de su mano, su pluma escribe cosas que su espíritu contempla con asombro. La obra trae consigo su forma; lo que el autor quiere añadirle es rechazado, lo que él desdeña se le impone. Su consciencia contempla el fenómeno

atónita y vacía, mientras se ve inundada por un torrente de ideas e imágenes que su intención jamás ha creado y que su voluntad jamás habría querido producir. Con renuencia tendrá que reconocer que en todo ello habla su *sí-mismo*, que su naturaleza más íntima se revela a sí misma y proclama en alta voz lo que él jamás le habría confiado a su lengua. Sólo puede obedecer y seguir ese impulso, aparentemente extraño a él, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse. No es idéntico con el proceso de creación artística; es consciente de que se sitúa por debajo de su obra, o al menos a su lado, como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella.

111 Cuando hablamos de la psicología de la obra de arte, debemos ante todo tener presente estas dos posibilidades, enteramente distintas, de creación de una obra, pues mucho de lo que resulta relevante para una evaluación psicológica depende de tal distinción. Esta oposición ya la percibió Schiller; como se sabe, trató de abarcarla con los conceptos de lo *sentimental* y lo *ingenuo*. La elección de los términos sin duda emana del hecho de que en su consideración prevalecía la actividad poética. En psicología denominamos al primer tipo *introvertido* y al segundo *extravertido*. La actitud introvertida se caracteriza por la afirmación del sujeto y sus fines y objetivos frente a las exigencias del objeto, mientras que la actitud extravertida se define por una subordinación del sujeto a las exigencias del objeto. Los dramas de Schiller constituyen a mi entender un buen ejemplo de la actitud introvertida frente a la materia, así como la mayoría de sus poemas. La materia es dominada por la intención del poeta. La actitud contraria la ilustra muy bien la segunda parte del *Fausto*. Aquí, la materia destaca por su tenaz insubordinación. Un ejemplo aún más certero podría ser el *Zarathustra* de Nietzsche, donde el propio autor afirma que «uno se convirtió en dos»*.

112 Quizá mi forma de exponer esta cuestión les haya revelado ya la índole de la desviación del punto de vista psicológico que se ha producido, al hablar más que del artista como persona, del proceso creador. El acento del interés se ha trasladado al último, mientras que lo primero sólo se considera ya como objeto reactivo. Cuando la consciencia del autor ya no es idéntica al proceso creador esto es perfectamente claro; pero en el caso que hemos descrito primeramente parece a primera vista que ocurre lo contrario: el autor es aparente-

* En este punto Jung no es demasiado explícito, e incluso podría resultar confuso. Para una mejor comprensión de lo que aquí está sólo esbozado, remitimos al lector al capítulo siguiente, especialmente a § 138-146 [LM].

SENTIMENTAL
INTROVERTIDO
NO-SIMBOLICO

INGENUA
EXTRAVERTIDO
SIMBOLICO

mente creador por voluntad propia y sin la menor coacción. Es posible que él mismo esté también convencido de su libertad y no querrá admitir que su creación responde a algo más que a su propia voluntad, que no emana exclusivamente de ésta y de sus facultades.

113 Pero aquí nos topamos con una cuestión que seguramente no podemos resolver empleando lo que el propio artista nos cuenta de su forma de crear, pues se trata de un problema de naturaleza científica al que sólo la psicología puede dar respuesta. Podría ocurrir, como por cierto ya he insinuado, que también aquel poeta que crea conscientemente y disponiendo libremente de sus propias facultades, y que crea lo que quiere, que este autor, a pesar de su conciencia, estuviera conmovido por el impulso creador en tal medida que no pueda siquiera recordar la desviación de su voluntad, que la perciba tan poco como el otro tipo reconoce su propia voluntad en la inspiración aparentemente ajena, a pesar de que su *sí-mismo* le hable claramente. Y, así, su convicción de actuar a instancias de una creación absolutamente libre sería una ilusión de su conciencia: cree nadar, cuando le arrastra una corriente invisible. *Roberto*

114 Esta duda no carece de fundamento, sino que responde a las experiencias de la psicología analítica, cuya indagación en lo inconsciente ha revelado toda una serie de posibilidades según las cuales lo inconsciente no sólo influye en la conciencia, sino que la guía. La duda está, pues, justificada. Pero ¿de dónde extraer las pruebas que corroboren el supuesto, aceptable, de que también un poeta consciente puede ser apresado por su obra? Las pruebas pueden ser de naturaleza directa o indirecta. Pruebas directas habría en los casos en los que el autor dice, abierta o encubiertamente, más de lo que cree decir, más de lo que él mismo percibe. Tales casos no son raros. Tendríamos pruebas indirectas allí donde, detrás de una aparente libertad de producción, se detectara un «deber» más alto que manifestase imperioso sus exigencias cuando se renunciara arbitrariamente a la actividad creadora, o donde surgieran de inmediato severas complicaciones psíquicas en el momento de interrumpir involuntariamente la producción artística.

115 El análisis práctico de los artistas demuestra una y otra vez lo poderoso que es el impulso que, partiendo de lo inconsciente, insta a la creación artística, y también lo caprichoso y despótico que es. Cuántas biografías de grandes artistas no han demostrado hace tiempo que su impulso creador era tan poderoso que llegaba a acaparar para sí todo lo humano y a ponerlo al servicio de su obra, incluso a expensas de la salud y de la felicidad normal del ser humano! La obra que late en el alma del artista antes de nacer es una fuerza de la naturaleza que se impone, bien con tiránica violencia, o con esa ar-

gucia sutil del fin natural*, sin reparar en el bienestar o en el dolor del ser humano sometido al ansia creadora. Lo creador vive y crece en el ser humano como el árbol en el suelo, del que extrae, forzándolo, su sustento. De modo que haríamos bien en considerar el proceso creador como un ser vivo implantado en el alma del hombre. La psicología analítica lo designa como un complejo autónomo que vive una vida psíquica propia, como un alma parcial separada de la jerarquía impuesta por la conciencia y que, según su valor energético, su fuerza, o bien aparece únicamente como alteración de los procesos conscientes arbitrarios, o bien toma a su servicio al yo en calidad de instancia superior. De acuerdo con esto, el poeta que se identificara con el proceso creador sería quien asiente en cuanto percibe un «debe» inconsciente. Pero aquel otro, al que lo creativo se le enfrenta como un poder casi ajeno a él, es alguien que por algún motivo no puede asentir y al que por ello le sorprende el «debe».

116 Cabría esperar que la propia obra revelase estas diferencias en su formación. En un caso se trata de una producción intencionada, acompañada y dirigida por la conciencia, que se construye reflexivamente hasta adoptar la forma y el efecto deseados. Pero en el otro se trata de un acontecimiento de naturaleza inconsciente que se impone sin la colaboración de la conciencia humana, o incluso combatiéndola, y que elige obstinadamente su forma y efecto. De modo que en el primer caso cabría esperar que la obra no traspasara en ningún momento la frontera del entendimiento consciente, que se agotase de alguna manera dentro del marco de la intención y que no expresase de ningún modo más que lo que en ella pone el autor. En el último, en cambio, habría que prepararse para algo suprapersonal que rebasa el alcance del entendimiento consciente en la misma medida en que la conciencia del autor se aleja del desarrollo de su obra. Cabría esperar extrañeza de forma e imagen, pensamientos que sólo pudieran aprehenderse como intuiciones, un lenguaje cargado de significado cuyas expresiones tuvieran el valor de auténticos símbolos, ya que expresan del mejor modo posible cosas desconocidas y constituyen puentes que se tienden hacia una orilla invisible. *Esta fue la palabra que usé en un ensayo: puente.*

* El término «fin natural» —*Naturzweck*— está tomado de la *Crítica del juicio* de Kant. En esta obra designa la característica distintiva de los seres naturales, y en especial de los «organizados» u «orgánicos», en los cuales no puede hablarse simplemente de una suma de partes, o piezas, porque en ellos «cada parte es fin y a la vez medio». Este mismo concepto sirve al filósofo para postular un criterio objetivo de belleza: la naturaleza es estéticamente bella en tanto que resultado de la «finalidad natural» que gobierna su desarrollo; del mismo modo, la obra de arte puede ser juzgada bella cuando entendemos que se ajusta a un fin ideal, de validez absoluta, como el «natural» [LM].

117 Estos criterios son, en general, adecuados. Allí donde se trate de una obra manifiestamente intencionada, con una materia conscientemente elegida, serán válidas las características mencionadas en primer lugar, y también en el segundo caso. El ejemplo, de todos conocido, de los dramas de Schiller, por una parte, y el de la segunda parte del *Fausto*, por otra, o, mejor aún, el de *Zaratustra*, podría ilustrar lo dicho. Pero no quiero dar a entender que se pueda adscribir automáticamente la obra de un poeta desconocido a una categoría o a otra sin conocer antes con cierta precisión la relación personal del poeta con su obra. Ni siquiera basta con saber si el poeta pertenece al tipo introvertido o extrvertido, pues en ambos cabe la posibilidad de producir unas veces según la actitud extrvertida y otras según la introvertida. En Schiller lo vemos especialmente en las diferencias entre su producción poética y filosófica, en Goethe en las que separan esas obras poéticas perfectas en su forma y su lucha por dar forma a los contenidos de la segunda parte del *Fausto*, en Nietzsche en la disparidad entre sus aforismos y el *fluir* coherente del *Zaratustra*. El mismo poeta puede tener actitudes diversas frente a distintas obras y habría que aplicar un rasero distinto según la correspondiente relación.

118 Esta cuestión es, como se ve, infinitamente compleja. Pero la complicación se agudiza aún más si incluimos en nuestras consideraciones el razonamiento anteriormente aducido sobre el caso del poeta identificado con lo creador. Si resultase que también la producción consciente e intencionada fuera, con toda su aparente intencionalidad y consciencia, mera ilusión subjetiva del artista, entonces su obra también poseería esas características simbólicas que penetran en lo indefinido y sobrepasan la consciencia contemporánea. Éstas serían aún más recónditas, puesto que el lector tampoco va más allá de los límites impuestos a la consciencia del autor por el espíritu de la época. Pues también se mueve dentro de los márgenes de la consciencia de la época y no tiene ninguna posibilidad de apoderarse de un punto arquimédico ajeno a su mundo con el que le fuera posible elevarse por encima de su consciencia contemporánea, en otras palabras: reconocer un símbolo en una obra de estas características. Pero símbolo significaría posibilidad e insinuación de un sentido más amplio y elevado, más allá de nuestra capacidad actual de comprensión.

119 Esta cuestión es, como ya he dicho, delicada. En realidad la menciono únicamente para no encorsetar con mi clasificación las posibilidades que, en cuanto a su interpretación, tiene la obra de arte, aun cuando aparentemente sólo sea o quiera decir lo que abiertamente es y dice. Pero hemos experimentado ya en muchas ocasiones que es

posible redescubrir súbitamente a un poeta. Esto ocurre cuando el desarrollo de nuestra consciencia alcanza un estadio más alto desde el cual el viejo poeta nos dice algo nuevo. Lo que ahora descubrimos en su obra ya estaba ahí antes, pero constituía un símbolo oculto cuyo reconocimiento sólo nos es accesible gracias a la renovación del espíritu de la época. Necesitábamos otros ojos, nuevos, pues los antiguos sólo podían ver en ella lo que estaban habituados a ver. Experiencias como ésta deben hacernos precavidos, pues dan la razón a las opiniones que acabo de exponer. La obra abiertamente simbólica no necesita esta sutileza, pues con su lenguaje rico en intuiciones ya nos advierte: estoy diciendo algo más de lo que realmente digo; mi «sentido» va más allá. Aquí podemos tocar el símbolo, aunque no logremos descifrarlo a nuestra entera satisfacción. El símbolo es siempre un reproche constante a nuestra capacidad de comprensión y de empatía. Seguramente por ello ocurre que la obra simbólica estimula más o, por decirlo así, penetra más en nosotros y rara vez nos permite disfrutar de un placer meramente estético, mientras que la obra manifiestamente no simbólica se dirige más directamente a la sensibilidad estética al permitirnos una visión armoniosa de la perfección.

120 Pero, se me preguntará, ¿qué puede aportar la psicología analítica al problema central de la creación artística, al secreto de lo creativo? Hasta este momento no hemos hablado de otra cosa que de fenomenología psíquica. Y como «ningún espíritu creado puede ahondar en lo más profundo de la naturaleza»*, tampoco podemos esperar lo imposible de nuestra psicología, a saber, una explicación válida del gran secreto de la vida, que sentimos palpar en la creación. Como cualquier otra ciencia, tampoco la psicología puede hacer otra cosa que contribuir modestamente a un conocimiento mejor y más profundo de los fenómenos vitales, y está tan lejos del conocimiento absoluto como sus hermanas.

121 Hemos hablado tanto del *sentido* y el *significado* de la obra de arte que ya no podemos reprimir la duda esencial que subyace a esta cuestión: si el arte verdaderamente «significa». Quizá el arte no «signifique», quizá no tenga ningún «sentido», o al menos no tal como lo presuponemos aquí al referirnos a su sentido. Quizá sea como la naturaleza, que sencillamente *es* y no «significa». ¿No es la menesterosidad de un intelecto ávido de sentido la que insufla un enigmático «sentido» que forzosamente va más allá de la mera «interpretación»?

* Estos dos versos pertenecen al poema de Goethe *Allerdings*, dedicado «dem Physiker» —al físico—; entre ambos existe un tercer verso, que Jung omite: *o du, Philister!* —¡itá, filisteo! [LM].

SEMINARIO
SENTIDO DEL
ARTE

Simbolo

ción?» El arte —podríamos decir— es belleza, y con ello se basta y se satisface a sí mismo. No precisa de sentido. La pregunta por el sentido no tiene nada que ver con el arte. Si me situó dentro del arte, debo someterme a la verdad que entraña esta frase. Pero cuando hablamos de la relación de la psicología con la obra de arte, ya nos situamos fuera de los límites del arte, y entonces no tenemos más opción que especular, que interpretar, para que las cosas cobren sentido, pues de otro modo no podríamos reflexionar siquiera sobre ellas. Debemos disolver la vida que se va haciendo a sí misma y sus acontecimientos en imágenes, significados, conceptos, sabiendo que con ello nos alejamos del secreto vivo. Mientras nos mantenemos presos en lo creativo, no somos capaces de ver ni de reconocer, ni siquiera debemos reconocer, pues nada es más perjudicial y peligroso para la vivencia directa que el conocimiento. Pero para conocer debemos colocarnos fuera del proceso creador y contemplarlo desde fuera, y sólo entonces se convierte en imagen reveladora de significados. Entonces no sólo podemos, sino que debemos hablar de sentido. Y con ello eso que antes era mero fenómeno se convierte en algo que, vinculado con otros fenómenos, significa algo que desempeña cierto papel, que sirve a determinados fines y que tiene efectos significativos. Cuando somos capaces de ver todo esto tenemos la sensación de haber reconocido y explicado algo. Y es ahí donde se aprecian las carencias de la ciencia.

SEMINARIO
 → 122
 COMPLEJO
 AUTÓNOMO
 →

122 Cuando antes hemos hablado de la obra de arte como de un árbol que surge de la tierra nutricia, seguramente podríamos haber aludido igualmente al símil, más conocido, del niño en el seno materno. Pero como todas las comparaciones cojean, haremos mejor en emplear, en lugar de metáforas, una terminología más precisa y científica. Quiero recordarles que a la obra que se encuentra en *statu nascendi* la denomino complejo autónomo. Con este concepto designo sencillamente todas las formaciones psíquicas que se desarrollan primero inconscientemente y que únicamente en el momento en el que alcanzan el umbral de la consciencia penetran también en lo consciente. La asociación que entonces establecen con la consciencia no puede equipararse con una asimilación, sino con una percepción, con lo que quiero significar que el complejo autónomo es percibido, pero no puede someterse a un control consciente ni de su inhibición ni de su reproducción arbitraria. En ello precisamente se cifra la autonomía del complejo, que sólo surge del modo que quiere, o desaparece según su tendencia innata; es independiente del arbitrio de la consciencia. El complejo creador comparte esta particularidad con el resto de los complejos autónomos. Y precisamente aquí se da también la posibilidad de establecer una analogía con

otros procesos anímicos patológicos, pues estos últimos se caracterizan por la aparición de complejos autónomos, de los cuales los más frecuentes son los trastornos mentales. El furor divino del artista muestra una peligrosa relación con lo patológico, sin ser idéntico. La analogía se basa en la presencia de un complejo autónomo. El hecho de que exista tal complejo no prueba sin embargo por sí misma la presencia de una patología, pues también las personas normales pueden estar temporal o indefinidamente sometidas al dominio de los complejos autónomos. Este hecho simplemente forma parte de las peculiaridades normales de la psique, y hace falta un grado superior de inconsciencia para no apercibirse de la existencia de un complejo autónomo. Así, por ejemplo, toda actitud típica medianamente diferenciada muestra cierta tendencia a convertirse en complejo autónomo, y en la mayoría de los casos acaba por serlo. También los impulsos se comportan en mayor o menor grado como los complejos autónomos. Por ello, el complejo autónomo no constituye en sí mismo nada patológico, sólo su aparición continuada y perturbadora manifiesta sufrimiento y enfermedad.

123 ¿Cómo surge un complejo autónomo? Por un motivo cualquiera —cuyo análisis pormenorizado nos llevaría aquí demasiado lejos— se activa en una región de la psique hasta el momento inconsciente; mediante la vivificación se desarrolla y se agranda al implicarse otras asociaciones afines. La energía que se precisa para ello se sustrae, naturalmente, de la consciencia, a no ser que ésta prefiera identificarse a sí misma con el complejo. De no ser así, surge algo que Janet ha definido como *abaissement du niveau mental*. La intensidad de los intereses y actividades conscientes desaparece gradualmente, con lo que, o bien surge una inactividad apática —un estado muy frecuente en los artistas— o un desarrollo regresivo de las funciones conscientes, es decir, un retroceso hasta alcanzar un estadio infantil y arcaico, algo parecido a una degeneración. Las *parties inférieures des fonctions* se abren paso: lo impulsivo frente a lo ético, lo infantil-ingenuo frente a lo premeditado, adulto, la inadaptación frente a la adaptación. También esto lo conocemos de la vida de muchos artistas. De esta energía sustraída a la conducta consciente de la personalidad crece el complejo autónomo.

124 Pero ¿en qué consiste el complejo creador autónomo? Eso es algo que no se puede saber hasta que la obra completa nos abra una perspectiva sobre su esencia. La obra nos ofrece una imagen elaborada en el sentido más amplio. Esta imagen es susceptible de ser analizada en la medida en que podamos reconocerla como símbolo. Pero si no somos capaces de reconocer en ella un valor simbólico, debemos constatar que, al menos para nosotros, no dice más que lo que abier-

← SIMBOL

tamente dice, o, en otras palabras: que para nosotros no es más que lo que parece. Digo «parece», pues nuestra implicación no nos permite intuir nada más. Sea como fuere, en este último caso no encontramos motivo ni punto de arranque para el análisis. Pero en el primero recordaremos, como si de un axioma se tratara, las palabras de Gerhart Hauptmann: «Hacer poesía es hacer sonar tras las palabras la palabra primigenia». Traducido al lenguaje psicológico, nuestra primera pregunta sería: ¿a qué imagen primigenia de lo inconsciente colectivo puede remitir la imagen desarrollada en la obra de arte?

125 Esta pregunta precisa de varias aclaraciones. He presupuesto aquí, como ya he dicho, el caso de una obra de arte simbólica y, además, una obra cuya fuente no ha de buscarse en lo *inconsciente personal del autor*, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad. Por eso he designado esta esfera como *inconsciente colectivo*, distinguiéndolo así de un inconsciente personal, que defino como la totalidad de los procesos y contenidos psíquicos que en sí serían susceptibles de transformarse en conscientes y que a veces lo han hecho, pero que, debido a su incompatibilidad, se someten a represión, manteniéndose así artificialmente bajo el umbral de la consciencia. También de esta esfera le llegan corrientes al arte, pero turbias, corrientes que, fundamentalmente, no propician que la obra de arte sea simbólica, sino sintomática. Seguramente podemos dejar esta clase de arte en manos del método purgativo de Freud sin peligro y sin remordimientos.

126 Al contrario de lo que ocurre con lo inconsciente personal, que es de alguna manera una capa relativamente superficial situada inmediatamente debajo del umbral de la consciencia, lo inconsciente colectivo no tiene, en circunstancias normales, capacidad de consciencia y no puede recuperarse su recuerdo mediante ninguna técnica analítica, pues no ha sido reprimido ni olvidado. En realidad, lo inconsciente colectivo no existe en sí mismo, ya que no es más que una posibilidad, concretamente esa posibilidad que hemos heredado de tiempos inmemoriales en forma de imágenes mnémicas o, en términos anatómicos, en nuestra estructura cerebral. No hay representaciones innatas, pero sí posibilidades innatas de representación que imponen determinados límites incluso a las fantasías más audaces, una especie de categorías de la actividad imaginativa o ideas *a priori*, cuya existencia, sin embargo, no puede ser captada sin la experiencia. Aparecen únicamente en la materia conformada como principios reguladores de su conformación, es decir, sólo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia.

127 La imagen primigenia o arquetipo es una figura que, ya sea «demon», hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica. Si analizamos estas imágenes de cerca, descubrimos que constituyen en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados. En cierta medida son los residuos psíquicos de infinitas vivencias de pareja índole. Describen millones de experiencias individuales promediadas y de este modo ofrecen una imagen de la vida psíquica dividida y proyectada en las numerosas figuras del pandemonio mitológico. También las figuras mitológicas son en sí mismas productos elaborados de la fantasía creadora y aguardan a ser traducidas a un lenguaje conceptual, del que hasta ahora sólo se dan trabajosos conatos. Los conceptos que de ellas aún han de ser elaborados pueden proporcionarnos un conocimiento abstracto, científico, de los procesos inconscientes que se encuentran en el origen de las imágenes primigenias. Cada una de estas imágenes encierra un fragmento de psicología y de destino humano, una porción de dolor y de placer que se han experimentado indecibles veces en la cadena de nuestros ancestros y que, en términos generales, tuvo el mismo curso. Es como un lecho de río profundamente enterrado en el alma, donde la vida, que antes se extendía a tientas por amplias, pero llanas, superficies, se adensa y se precipita repentinamente al alcanzar ese particular encadenamiento de circunstancias que siempre han colaborado a la concreción de la imagen primigenia.

128 El instante en que acaece esta situación mitológica siempre se caracteriza por una especial intensidad emocional; es como si algo tocase en nosotros ciertas cuerdas que hasta entonces no han vibrado, o como si de pronto se liberasen fuerzas de cuya existencia nada intuíamos. La lucha por la adaptación es un proceso laborioso, ya que siempre hemos de vérnoslas con circunstancias individuales, es decir, atípicas. No es de extrañar que, cuando llegamos a una situación típica, experimentemos una liberación muy particular, que nos sintamos como llevados, o que nos atrape como una fuerza todopoderosa. En esos instantes ya no somos seres aislados, sino especie, la voz de la humanidad entera se alza en nosotros. Por eso, el individuo aislado no está en disposición de aprovechar sus fuerzas plenamente a no ser que una de estas imágenes colectivas que llamamos ideales acuda en su ayuda y desencadene todas esas fuerzas instintivas a las que la voluntad consciente común jamás accede por sí sola. Los ideales más eficaces son siempre en alguna medida variantes transparentes de un arquetipo, cosa que se reconoce fácilmente en el hecho de que tales ideales se plasmen alegóricamente, como, por

ARQUETIPO

yo escribí: "todo el dolor del mundo llora conmigo."

ejemplo, la patria como madre, aunque la alegoría no tiene un ápice de la fuerza motivadora que ciertamente emana del valor simbólico de la idea de patria. Y es que el arquetipo es la llamada *participation mystique* del primitivo con la tierra que habita y que sólo contiene a los espíritus de sus antepasados. Lo que no es patria es miseria.

129 Toda relación con el arquetipo, ya sea vivida o meramente citada, es «conmovera», es decir, actúa; pues libera en nosotros una fuerza más poderosa que la nuestra propia. Quien habla con imágenes primigenias habla como con mil voces, aprehende y supera, y al tiempo eleva aquello que designa desde lo singular y lo efímero a la esfera de lo que es siempre, encumbra el destino personal transformándolo en destino de la humanidad, liberando así también en nosotros esas fuerzas benefactoras que desde tiempos inmemoriales han permitido a la humanidad escapar a los peligros y soportar la noche más larga.

130 Ése es el secreto del efecto del arte. El proceso creador, en la medida en que podemos, siquiera, trazarlo, consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. La conformación de la imagen primigenia es en cierto sentido una traducción al lenguaje del presente, con lo que, por así decir, vuelven a abrirse a todos los caminos que conducen a las fuentes más profundas de la vida, que de otro modo nos estarían vedadas. Aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época. Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época. Este anhelo toma posesión de la imagen y, al alzarla desde lo más profundo de lo inconsciente y acercarla a la consciencia, trastoca su forma para que pueda ser recibida por el hombre del presente de acuerdo con sus facultades. La índole de la obra de arte nos permite hacer deducciones en cuanto al carácter de la época en que surge. ¿Qué significaron el realismo y el naturalismo para su época? ¿Qué el romanticismo? ¿Qué el helenismo? Son tendencias del arte que permitieron el surgimiento de lo que más falta hacía a la correspondiente atmósfera espiritual. El artista como educador de su época..., de ello podríamos hablar hoy largamente.

131 Como los individuos aislados, también los pueblos y sus épocas tienen sus propias tendencias y actitudes espirituales. Ya la palabra *actitud* revela la necesaria unilateralidad que se da en cada tendencia concreta. Donde hay dirección, hay exclusión. Pero la exclusión significa que muchos contenidos psíquicos que podrían convivir no

SECRETO

deben convivir, pues no se corresponden con la actitud general. El hombre normal puede soportar la tendencia general sin perjuicio; pero el hombre que transita por caminos secundarios y vericuetos, quien, al contrario que el normal, no es capaz de avanzar por las vastas calzadas militares, será por ello quien descubra primeramente lo que se encuentra fuera de esta gran vía y que persiste en convivir. La relativa inadaptación del artista es su verdadera ventaja, le permite permanecer alejado de la corriente general, ceder a su propio anhelo y encontrar lo que a otros, sin saberlo, les falta. Y, así como en los individuos aislados la unilateralidad de su actitud consciente se corrige por medio de reacciones inconscientes en la vía de la autorregulación, el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas.

132 Soy consciente del hecho de que en el marco de esta conferencia únicamente he podido ofrecer una serie de puntos de vista, e incluso sólo en apretado esbozo. Pero quizá se me permita confiar en que todo lo que no he podido decir, a saber, la aplicación concreta de éstos a la obra de arte poética, está contenido en lo expuesto y que, así, ha dado cuerpo y sangre al tegumento de mis pensamientos abstractos.

↑
FIN

...del interés público, que ha hecho estallar su marco, como
...por las universidades. En forma de psicoterapia abarca
...en el terreno industrial, en forma de psicoterapia abarca
...territorios de la medicina, en forma de filosofía amplia el lega
...de Schopenhauer y de Hartmann, redescubre cabalmente a Ba
...ción y a Gurns?; gracias a ella, la mitología y la psicología de los

Publicado primeramente en E. Erismberg, *Philosophie der Lebensanschauung*, Berlín, 1930. También se publica, con algunas modificaciones y añadidos, en V. G. Jung, *Formaciones de la asociación* (II. Bibliografía); el manuscrito del preámbulo se encuentra solapadamente y se publica aquí por primera vez. Por el resto, cabe pensar que se trata de un borrador, pero no hay noticia al respecto.

** Esta profecía se cumplió de la manera más explícita en el psicólogo (según los propósitos de los filósofos) «Más allá del bien y del mal», la *Psicología* (1928), de nuevo reconocida como la señora de las ciencias (pá. 131) (LVI).

*** La referencia a estos cuatro autores se remonta en el marco de la importancia concedida por tres de ellos a lo inconsciente, y por la reivindicación del símbolo por parte de los cuatro, bajo la forma de «vehículo» en Schopenhauer, de donde el más consciente de los cuatro, la presencia de un deber revelar inconsciente en el fondo de lo que se denomina «yo», y así de la *Introspección en su conjunto*, está en la base de la *Filosofía del inconsciente* (1967) de Eduard von Hartmann (1842-1906), y aún más terreno en la filosofía general del profesor Carl Gustav Carus (1779-1863), autor, entre otras cosas de psicología, de la llamada *Psyche. Zur Erklärungspsychologie des Geistes* (1844), que constituye una obra clave para el entendimiento de la psicología analítica, y en particular de los procesos inconscientes. En cuanto a Johann Jakob Bachofen (1791-1860), véase el capítulo sobre el *matrimonio* (1953), en particular el capítulo sobre el *matrimonio* (1953), en particular el capítulo sobre el *matrimonio* (1953), en particular el capítulo sobre el *matrimonio* (1953).