



Comenzaremos por tanto por el grabado número 2 (*Disparate de miedo*). En él, un fantasma de grandes proporciones, se yergue amenazador ante un grupo de soldados que atenazados por el pánico, caen al suelo y apenas aciertan a ponerse en fuga. Al fondo, rodeando un árbol solitario, la masa informe de otros contingentes militares, parece estar enzarzada en una confusa batalla. Como vemos hay dos elementos decisivos en este grabado: el fantasmal gigante y los soldados. Comenzaremos por analizar la función y el significado de estos últimos. Los soldados representan el orden colectivo, en cuanto que la situación militar es, por antonomasia, aquella en que la peculiaridad individual debe quedar relegada, en aras de la consecución de un logro, de la realización de una acción. Los ejércitos, en efecto, sólo pueden funcionar si un número importante de individuos se someten a una voluntad común, expresada en el mando. Son por ello, como digo, el símbolo ideal de los valores colectivos que, provenientes del entorno social, son aceptados e interiorizados por el individuo, como propios, para organizar su vida consciente. Expresan además una circunstancia implícita en todo fenómeno de conciencia colectiva, es decir la capacidad coercitiva de la misma para imponerse sobre los valores individuales. Dicho en otros términos: toda sociedad organizada ha de tener necesariamente un conjunto de valores compartidos por todos sus integrantes; ahora bien, la aceptación de esos valores, que por un lado hace posible la vida social de una forma armónica, por otro, significa una constricción de la autonomía de cada uno de los individuos, que se verán, en consecuencia, presionados por el grupo para someterse a ellos. Cualquiera que pretenda seguir un camino personal, al margen de normas y valores sociales, se verá ineludiblemente sometido a lo que podríamos llamar las *fuerzas centrípetas* de la sociedad, que tienden a imponer la cohesión del conjunto por encima de las exigencias individuales. De esta manera los soldados no sólo son representantes simbólicos de la

conciencia colectiva, sino que además representan también el carácter coercitivo de esos valores sociales y de la sociedad misma, que tiende a restringir notablemente la autonomía individual.

Con este sentido que acabamos de ver, aparecen los soldados en sueños, fantasías y obras de arte de todo tipo, y de ello tenemos numerosos ejemplos. Como ilustración de lo anterior citaré, en primer lugar, un sueño recogido por Jung en *Psicología y Alquimia*¹. Como se sabe, la primera parte de este importante ensayo del psicólogo suizo, recoge una serie de sueños del físico Wolfgang Pauli² (galardonado con el Premio Nobel), los cuales reflejan el proceso de individuación de éste último. En uno de esos sueños, aparece una escena con algunos elementos análogos a los de nuestro grabado:

*“Se dice que hay una revolución en Suiza: un partido militarista está haciendo propaganda, al parecer, para que “se estrangule por completo a la izquierda”. [...] Aparecen ahora soldados con uniformes anticuados. Cargan sus fusiles con las baquetas, forman un círculo y se disponen a disparar hacia el centro; pero al final no disparan y parece que se marchan.”*³

Según la interpretación de Jung, los soldados son aquí “*los representantes de la uniformidad, la opinión colectiva*”⁴, que pretenden estrangular a la izquierda, es decir, “*el lado inconsciente, y todo lo sospechoso que proceda de la izquierda, o sea, del inconsciente*”⁵. Como veremos un poco más adelante, la situación reflejada en este sueño es la inversa de la que vemos en el grabado de Goya; no obstante el papel simbólico de los soldados es idéntico en ambos casos.

Otro ejemplo interesante sobre el papel que adoptan los soldados y lo militar en todo tipo de productos inconscientes, lo tenemos en la película de Akira Kurosawa “*Los sueños*”⁶, en la que el gran director japonés reproduce, sin solución de continuidad, una serie de sueños pertenecientes a diversas etapas de su propia vida. El ejemplo nos resulta especialmente adecuado, pues tratándose de otro creador, se reflejan en sus fantasías oníricas, procesos inconscientes relativos a la creatividad y por tanto comunes, en algunos aspectos, a la experiencia de Goya. Uno de los sueños filmados por Kurosawa, se desarrolla de la siguiente manera:

Un personaje solitario con capote militar, gorra y botas (como si fuera un soldado recién licenciado, que vuelve a casa), camina solitario por una carretera entre montañas. Llega a un túnel, del que inesperadamente sale un perro que le ladra y le amenaza mostrándole los dientes. El protagonista logra sortearlo y se adentra en el túnel, que atraviesa por completo. Pero a la salida del mismo, oye de repente el sonido de unos pasos que se acercan desde la oscuridad, a sus espaldas; es un soldado de rostro cadavérico que le reconoce como su oficial superior y al que, el soñante, ha de convencer de que en realidad está muerto, pues sucumbió durante un combate. No obstante el soldado se resiste a creerlo y relata un episodio en el que tras regresar a su casa, su madre le preparaba una torta de arroz. Sin embargo, esto no fue más que una fantasía que el soldado tuvo mientras agonizaba, por lo que ha de aceptar su situación. Tras el regreso del soldado a las tinieblas, vuelven a oírse pasos de gente que se acerca desde el túnel. Se trata ahora de la entera compañía que

1 JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia* Pág. 124-131

2 Wolfgang Ernest Pauli (1900-1958). Físico austriaco nacionalizado suizo y luego estadounidense. Es uno de los fundadores de la Mecánica Cuántica. En 1945 recibió el Premio Nobel de Física por su descubrimiento del Principio de Exclusión. En los años treinta fue analizado por Jung, y una serie de sueños suyos se recoge en *Psicología y alquimia*.

3 Ibid., pág. 124

4 Ibid., pág. 131

5 Ibid. Pág. 131

6 KUROSAWA, Akira, *Dreams*, 1990.

estuvo al mando del solitario protagonista; igualmente ha de convencerles de que todos ellos están muertos, ya que él fue el único superviviente de una de las acciones de guerra en que intervinieron. Tras expresarles, el soñante, su remordimiento por tal hecho, los soldados le saludan y regresan al túnel. Finalmente vuelve a aparecer, desde la oscuridad, el perro que nuevamente le muestra los dientes y le ladra, terminando el sueño con este ataque del animal. Toda el episodio está teñido de un fuerte sentimiento de nostalgia, de despedida, de renuncia.

El camino en solitario a través de las montañas es, sin duda, expresión del *proceso de individuación*, que sólo se puede realizar sin compañía de ninguna especie. En ese camino el soñante se encuentra con el túnel como primera aproximación a lo inconsciente, que supone el enfrentamiento con la propia *sombra*. Ahora bien esa primera inmersión en lo inconsciente implica también un enfrentamiento con la libido oral indiferenciada⁷ y los ataques que provienen de ella, es decir con el perro que hay que sortear para poder adentrarse en el túnel. Lo cual, a nivel consciente, supone la experiencia del remordimiento inicial, que toda voluntad de autorrealización puede implicar en un primer momento. O como dice Ehrenzweig, se trata del enfrentamiento con la libido oral en los primeros momentos de toda introversión. Tras las primeras fases del proceso, el protagonista se encuentra con una situación inesperada: todo lo que anteriormente le era familiar y querido (expresado en la fantasía del primer soldado, que es una parte del propio Kurosawa), ahora aparece como muerto, es decir, ha quedado relegado al pasado; es necesario renunciar a la seguridad y el bienestar de lo materno, anclado además en los valores colectivos, para alcanzar la propia individualidad. El nuevo nivel de conciencia alcanzado tras la toma de contacto con lo inconsciente, pone al soñante en una situación que, en primera instancia, resulta sorprendente. El propio desarrollo implica la superación de los valores colectivos (simbolizados por el batallón de soldados), en los que se ha movido hasta ese momento, lo que en cierto modo, supone también cierta renuncia del propio entorno social conocido. Ahora bien, a pesar de que es necesario afrontar esta situación y renunciar a los valores superados, el gran cineasta japonés no consigue sin embargo librarse por completo de cierto sentimiento de culpa y de los consiguientes remordimientos, como vemos en el final del sueño con el ataque del perro. Así la experiencia se vive en este caso, como una dolorosa pérdida, como un “*adiós a todo eso*” que diría el poeta Robert Graves en su autobiografía⁸, como una renuncia inesperada pero ineludible, necesaria para adentrarse en los entresijos de la creación y el conocimiento.

También en el caso de Goya hemos visto en el capítulo anterior, cómo el enfrentamiento con su *sombra*, que supuso la experiencia de la guerra, hizo que el pintor se encontrase en un nivel de conciencia que superaba los valores colectivos de su tiempo, y en su fantasía aparecieron los primeros síntomas de cómo, a nivel inconsciente, se trataba de encajar la nueva situación⁹.

Pero volvamos al *Disparate de miedo*. El otro elemento determinante del mismo, es el enorme fantasma que aterroriza a los soldados. Este macabro personaje representa un sujeto inconsciente (su cabeza cubierta totalmente por una capucha, está envuelta en la más negra oscuridad), es decir la *sombra*, que ha adquirido proporciones inusitadas. Es la expresión de la vida inconsciente del pintor que resultó enormemente activada tras las experiencias de los años de guerra. De esta manera la conciencia de Goya, anclada en valores colectivos y representada por los soldados, se ve fuertemente amenazada por su propia vida inconsciente que ha adquirido proporciones enormes.

7 Ver EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*.

8 El mismo sentimiento se observa en efecto también en el caso del poeta inglés. Ver: GRAVES, Robert. *Adiós a todo eso*.

9 Ver, en el capítulo anterior, el comentario a los grabados nº 76, 77 y 78 de los *Desastres de la guerra*.

Es interesante constatar cómo a través de sus dibujos y grabados Goya realiza durante estos años un verdadero proceso de integración de la *sombra*. Según Robin Robertson¹⁰, en los momentos iniciales del enfrentamiento con lo inconsciente, la *sombra* adopta formas completamente alejadas de lo humano, de manera que puede aparecer como un ser monstruoso, animal o semianimal; también aparece como fantasma o como vampiro, para ir convirtiéndose, a medida que avanza el proceso de integración de sus contenidos, en un ser cada vez más próximo a lo humano; hasta que, en las últimas etapas, se convierte en una presencia amistosa. Los seres monstruosos, mitad animales, mitad humanos son bastante frecuentes en la obra del pintor aragonés, sobre todo en los años anteriores a la guerra. Recordemos los numerosos caprichos en los que aparecen personajes de este estilo. El verdadero enfrentamiento con la sombra y en general con la dimensión inconsciente de su personalidad, comienza con los dibujos y grabados sobre el tema de la guerra. El grabado 40 de los *Desastres* (*Algún partido saca*), era revelador a este respecto, porque en él, la fantasía del pintor recogía la lucha con lo inconsciente en una de las formas más típicas de estas fases iniciales, es decir como lucha de la conciencia con un fiero y monstruoso animal. Más adelante, en los *Caprichos enfáticos*, aparece de nuevo la *sombra* también representada de forma típica como vampiro (*Las resultas*). En los *Disparates*, que pertenecen a un momento posterior, podemos comprobar la evolución del proceso por las formas que adopta la *sombra*. Así en el grabado que estamos comentando, aparece todavía como fantasma, más adelante, como iremos viendo a lo largo de este capítulo, este arquetipo adoptará formas más próximas a lo humano, aunque todavía con cierta carga inquietante; por ejemplo oscuros y enigmáticos monjes. Finalmente la *sombra* estará representada por simples personajes vestidos de oscuro, cubiertos por altos sombreros, que mantienen en sombra sus facciones (por ejemplo en el *Disparate conocido*, número 19).

Volviendo al *Disparate de miedo*, debido a la activación de la vida inconsciente que se refleja en el tamaño del enorme fantasma que amenaza a los soldados, el pintor se ve en la tesitura ineludible de asumir los contenidos que provienen de su interior, de manera que el espectro pierda su carácter amenazador y se vuelva una energía positiva. De no conseguirlo el resultado para la conciencia puede resultar catastrófico (recuérdese el final de Hölderlin, ya comentado anteriormente).

Finalmente la escena que tiene lugar en el fondo de la composición, según vamos a ver, refuerza el significado que acabamos de encontrar para el grabado. Así en efecto, en el ensayo ya citado, de Jung, de *Psicología y alquimia*, encontramos igualmente una fantasía que guarda un paralelismo sorprendente con el detalle del fondo del grabado. Se trata de una fantasía en la que aparece “*un círculo en cuyo centro hay un árbol verde. En el círculo se entabla un furioso combate entre salvajes*”¹¹. Como vemos la situación es muy parecida a la de la estampa de Goya (una intensa lucha entorno a un árbol), lo que nos hace sospechar que se trate de una imagen arquetípica y por tanto se presente en momentos análogos del desarrollo, incluso en personas completamente distintas y alejadas entre sí, en el tiempo y el espacio. Jung interpreta dicha fantasía como la expresión del conflicto entre conciencia e inconsciente, que como hemos visto, es también el tema del disparate goyesco. Esta situación de conflicto volverá a aparecer como veremos, en otras creaciones del artista aragonés, lo que nos da idea de la intensa lucha interior que vivió el maestro de Fuendetodos¹².

10 ROBERTSON, Robin. *Tu sombra. Aprende a conocer tu lado oscuro*. Pag. 50

11 JUNG, op. cit. pág. 138

12 Ver en el capítulo siguiente el comentario a la pintura sobre Asmodea.



Más triste y lúgubre es aún el *Disparate fúnebre* (número 18), en el cual, de un bulto informe que yace en tierra, sale un viejo y doliente espíritu alado, que parece adentrarse en un sombrío mundo poblado por espectros siniestros y deformes. Particularmente el de la izquierda parece estar inerte, suspendido por un invisible cabo en un imposible e inane letargo, carente de toda energía, pero inexorable ante el sorprendido visitante. Es la situación del arcano doceavo del Tarot¹³, *El ahorcado*, que, en suspensión *mágica*, madura, al margen de las influencias de cielo y tierra, alguno de los infinitos procesos inconscientes que se sustraen a la voluntad del *ego*. En derredor, dominan las tinieblas por completo la escena, confiriéndole un carácter tan lúgubre que casi se advierte el olor a descomposición. Es la *putrefactio* alquímica, la manifestación inicial de la *massa confusa*¹⁴, de los contenidos reprimidos en el seno de la diosa enterradora, de la *diosa blanca*, en su más terrible aspecto de señora de la muerte; es la represión pura y dura de contenidos poco o nada diferenciados, a veces completamente informes, mezclados con la *sombra*, retenidos en lo inconsciente, sin posibilidad de evolución. Es la mirada a la descomposición de la semilla en el interior de la tierra, antes de que llegue el surgimiento de la nueva planta, en la primavera siguiente¹⁵.

Este grabado por tanto supone un momento de depresión dentro de todo el proceso vivido por Goya durante aquellos años, y por ello hay que ponerlo en relación con el grabado 69 de los *Desastres de la guerra*, que ya comentamos en el capítulo anterior y cuya leyenda era: “*Nada. Ello dirá*”. Esto, no obstante, no significa que ambos grabados fueran compuestos en fechas próximas entre sí, sino que el pintor probablemente hubo de soportar más de un momento de

13 Como se sabe, los arcanos mayores del Tarot, representan veintidós situaciones arquetípicas de gran importancia en el desarrollo humano.

14 Sobre estos conceptos alquímicos y su significación psicológica ver JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*.

15 Sobre este simbolismo ver capítulo IV, pp. 98-99

depresión en esa etapa final de su vida.



El tono de la fantasía cambia en el grabado número 14 (*Disparate de carnaval*), en el que resulta evidente la analogía con el *Capricho 6* (“*Nadie se conoce*”) (1798), con la diferencia de que en el *Disparate de Carnaval*, la actitud de la mayoría de las figuras es más crispada, más extravagante y por ello, también más inquietante. Al fondo además aparece una figura de *sombra* alzada sobre unos zancos.

Analicemos en primer lugar el ambiente de grotesco carnaval del primer plano. La presencia de las máscaras y los disfraces pone sobre el tapete la alusión al arquetipo de la *persona*, del que ya hemos hablado anteriormente, y que alude a nuestro rol social y la imagen que pretendemos dar de nosotros mismos. En el grabado de Goya el carácter grotesco e inquietante de las máscaras, pone de manifiesto esa situación de inferior desarrollo y contaminación subconsciente con la *sombra* que dicho elemento tenía en el pintor aragonés¹⁶. Sin embargo esa situación negativa desde el punto de vista personal, puede ser no obstante, materia prima para la creación artística no sólo en el caso de nuestro pintor sino también para muchos otros artistas. Así en el pasado siglo XX, en la obra del cineasta italiano Federico Fellini tenemos un buen ejemplo de ello. En sus películas es frecuente, en efecto, la aparición en primerísimos planos, de personajes más o menos anónimos (que en muchas ocasiones no vuelven a aparecer en toda la cinta) caracterizados por un rasgo físico muy marcado que, aún tratándose de personas reales (a veces el director italiano los seleccionaba entre personas ajenas al mundo de la interpretación¹⁷), aproxima su imagen a lo caricatural,

16 Ver capítulo VI, pp. 122-123

17 Ver a este respecto la película del propio Fellini “*La entrevista*”, en la que el cineasta desvela alguno de sus procedimientos artísticos.

de manera que su repentina aparición en pantalla coloca al espectador ante la duda inconsciente del plano de realidad en que súbitamente el artista nos ha colocado: ¿Estamos todavía en el plano de la realidad ordinaria o hemos realizado un brusco viraje hacia la fantasía caricatural y deformadora? De esta manera el gran cineasta consigue que se deslice en nuestro inconsciente la inquietante idea de si no será la realidad en que se desarrollan nuestras vidas, algo extravagante y mucho más irracional que la propia fantasía. Nos obliga a situarnos en el punto de vista de quien perteneciendo a la sociedad se siente sin embargo, de repente y por sorpresa, completamente ajeno al mundo en el que está inmerso, como si bruscamente le hubieran trastocado el plano de realidad en que se mueve. La angustia se desliza por el inconsciente del espectador que se ve abocado así a la consideración de lo absurdo de la vida humana, como si de una historia surrealista se tratara.

La visión de Fellini por clarividente y certera que resulte, procede sin embargo de la extrañeza de quien moviéndose por los senderos de la introversión se encuentra de súbito sumergido en un mundo dominado por las leyes de la extraversión, a las cuales además, le guste o no, debe someterse. El arquetipo de la *máscara* está presente en esta concepción pero actuando desde la sombra y con un carácter tan negativo, que nos obliga a preguntarnos sobre la irracionalidad del existir. La visión de Fellini, como digo, es la visión de alguien atrincherado en gran medida en su mundo interior.

Pero volvamos a Goya. Algo de la visión felliniana hay sobre todo en el *Capricho 6*, donde el juego social como expresión irracional de la vida, se convierte en el tema indiscutible del grabado. En el *Disparate de Carnaval* la situación es algo distinta. Las máscaras han adquirido un carácter decididamente inferior, sus actitudes están más próximas a la obscenidad que a lo grotesco, y ha desaparecido cualquier atisbo de desarrollo social por interesado y cínico que pudiera ser. Debemos deducir que el arquetipo de la *persona* está ahora más reprimido aún, si cabe, y de ahí la fuerte contaminación con la *sombra*, que se aprecia, por ejemplo, en la presencia del sujeto que lleva una jeringa, elemento que ya hemos visto en otros grabados del pintor, como el *Capricho 58* (“*Trágala perro*”), y que es expresión de tendencias inconscientes de carácter sádico-anal¹⁸. Por otra parte esta acentuación del estado de represión en lo inconsciente de la *persona*, es posible que se deba en parte a la situación de aislamiento en que, como vimos al principio de este capítulo, debió de encontrarse el pintor, durante los años posteriores a la guerra.

Esta situación, poco halagüeña para la vida social de Goya que reflejan los personajes del primer plano, tiene sin embargo su compensación psicológica, que aparece también en la estampa. Así el personaje de *sombra* que surge, alzado sobre unos zancos, al fondo de la composición, representa la *actitud inflacionaria*, es decir, un sentimiento de superioridad, falsamente logrado, y que actúa desde lo inconsciente, pero que sirve para compensar las deficiencias en el desarrollo de la línea extravertida de la personalidad del aragonés, las cuales se aprecian en la inferior situación de su *máscara*.

18 Este tipo de tendencias inconscientes son el resultado de la represión del desarrollo individual del yo.

Aparecen de forma característica en sociedades y ambientes de fuerte estructuración patriarcal, que exige un sometimiento de la individualidad a la autoridad o los principios colectivos.