

La evidencia de la doble realidad

*La pesadilla, óleo sobre lienzo de
Johann Heinrich Füssli, revelado a la luz de
Carl Gustav Jung, 50 años después de su muerte*

Juan David Chávez Giraldo



Heinrich Füssli (Zürich, 1741- Londres, 1825) provocó y escandalizó con su arte en una época que estaba fuertemente determinada por el gusto y la norma neoclásica al incorporar en su obra la fantasía, la intimidad y la ironía. *La pesadilla*, óleo sobre lienzo, (76 x 64 cms), realizado aproximadamente entre 1781 y 1802, es el objeto de estudio de este texto en el que se hace un análisis de la intención plástica del artista, una descripción formal, una interpretación iconográfica y sobre todo un estudio simbólico.

Los planteamientos profundos que hace Füssli en *La pesadilla* son analizados en este ensayo a la luz de las teorías del psicólogo Carl Gustav Jung (Zürich, 1875-1961) 50 años después de su muerte, lo que permite, entre otras cosas, constatar la vigencia de sus ideas. La relación establecida en el presente texto, entre las teorías de Jung y el análisis de esta obra, obedece a que Füssli muestra, no sólo en esta pintura, sino en varias de sus obras artísticas, un interés particular por los sueños y por lo simbólico, objetos fundamentales de las ideas junguianas. Además, para Carl Gustav Jung “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”.¹

La pesadilla contiene en su tema central la relación entre un personaje femenino que duerme y un sueño tormentoso que se manifiesta en la pintura a través

¹Carl Gustav Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, 1ª reimpression, (Roberto Pope, tr.), Barcelona, Paidós, 1982, p. 9.

de las imágenes de un caballo y de un duende infernal. Aunque muchas de las pinturas de Füssli están repletas de seres fantasmagóricos de todo tipo, en *La pesadilla* los dos seres que representan el sueño, uno de carácter onírico y otro de condición demoníaca, se configuran como la expresión de una dimensión no tangible del universo y que hace presencia en el mundo que denominamos real. En esta obra artística se descubre marcadamente y de forma explícita la contraposición de dos fuerzas polares complementarias que se representan y tienen expresión plástica opuesta; de aquí surge el título del ensayo, al constatarse a través de la pintura, la presencia eminente de otra realidad.

Estas dos fuerzas polares complementarias hacen parte de una de las teorías junguianas que plantea que una infinita serie de parejas se manifiestan en el universo, lo cual permite hablar de opuestos complementarios tales como el tiempo y el espacio, nuestra dimensión y el más allá, la vida y la muerte, el inframundo y el supramundo, lo material y lo inmaterial, la razón y la intuición, etc.; “La triste verdad es que la auténtica vida del hombre consiste en un complejo de oposiciones inexorables: día y noche, nacimiento y muerte, felicidad, desgracia, bueno y malo”.² Las esferas duales en las cuales nos movemos física, anímica y espiritualmente nos hacen divagar pendularmente como especie, como grupo o como individuo; y así también y en consonancia con esta visión junguiana, el filósofo francés Edgar Morín³ (1921) plantea dos maneras de abordar el universo: una empírica, técnica, racional y otra simbólica, mitológica y mágica. La representación de ambas polaridades, presentes en la obra de Füssli que se analiza en este ensayo, es en última instancia lo que se puede denominar la intención profunda del artista.

Jacob Bronowski por su cuenta nos remite al carácter que marca a cada sociedad en relación con el doble

²Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1ª reimpresión, (Luís Escolar Bareño, tr.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 85.

³Edgar Morín, “El doble pensamiento”, en: *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, pp. 167-192.

pensamiento y enuncia que “En cada época hay un punto decisivo, una nueva forma de ver y asegurar la coherencia del mundo. Está plasmado en las estatuas de la Isla de Pascua, que lograron detener el tiempo, y en los relojes medievales de Europa, que alguna vez también dieron la impresión de decir para siempre la última palabra acerca de los cielos”.⁴ Cada cultura, cada momento histórico, incluso cada individuo, tiene la tendencia a exaltar un elemento constitutivo de las mencionadas parejas de polaridades complementarias. Pero la obra en cuestión, más allá de exaltar una de las dos polaridades, es un hermoso ejemplo de la valoración de ambas dimensiones y esto se expone particularmente a través de las dualidades de la ensoñación y la vigilia, y de la razón y el inconsciente.

Para Carl Gustav Jung el sueño, asunto central del óleo *La pesadilla*, es la puerta de entrada al inconsciente; el sueño es la comunicación directa, personal y significativa al soñante, que utiliza los símbolos comunes a toda la humanidad con la particularidad individual interpretable según las condiciones de cada persona; por esto la explicación de las imágenes simbólicas de esta pintura, que son producto de un sueño y por ende del inconsciente, pueden ser asociadas a arquetipos de carácter universal más no relacionadas específicamente con un significado. Para el caso de una obra de arte pues, estas hipótesis de Jung, pueden ser empleadas desde los arquetipos universales aplicables de manera general a una interpretación simbólica que no está asociada a un caso de un individuo específico, salvo que la obra haga referencia directa a un personaje en particular retratado y que posea una historia personal conocida.

Cabe complementar que dentro de la psicología junguiana “[...] a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos”,⁵ por lo tanto, el concepto de arquetipo designa contenidos psíquicos

⁴Jacob Bronowski, *El ascenso del hombre*, (Alejandro Ludlow Wiccers, tr.), Bogotá, Fondo Educativo Interamericano S. A., 1983, pp. 20-24.

⁵Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 5ª reimpresión, (Miguel Murmis, tr.), Barcelona, Paidós, 1994, p. 10.

no sometidos aún a elaboración consciente alguna y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato.

Así también, Jung acoge una versión milenaria de la concepción dual de la creación, propia precisamente de una cultura polarmente complementaria a la cultura occidental, y es la que brinda el Taoísmo, antigua religión de China, que divide el universo en dos áreas⁶: materia y espíritu, cosas tangibles e intangibles; llama a las cosas reales Yin, que significa tierra o materia y a las cosas etéreas Yang, o cielo. Sin embargo, tanto el Taoísmo como el propio Jung, aceptan que el equilibrio perfecto no es propio de esta dimensión y que la balanza siempre se inclina en alguna dirección, el equilibrio perfecto es una utopía y un deseo ideal. Desde este ámbito, en la obra *La pesadilla* de Füssli, los elementos correspondientes a una energética Yang en tanto cosas inmateriales, son la figura del caballo y la del demonio, mientras que la mujer soñante es la figura que constituye la energía Yin por pertenecer al mundo material; pero desde otra óptica, la mujer en tanto encarnación de lo femenino corresponde a la dimensión Yang, mientras que el caballo y el ser demoníaco encarnan lo Yin como expresión de lo masculino. Como se pone en evidencia, el óleo busca la presencia de las dos energéticas, la material y la espiritual.

Adoptando este planteamiento de concebir el universo constituido por polaridades complementarias puede observarse que uno de los valores de "*La pesadilla*", y que se extiende a gran parte de la obra de Füssli, radica precisamente en el equilibrio que se manifiesta entre las dos polaridades, no sólo desde el punto de vista de la temática manejada, sino también desde el aspecto formal, compositivo y en la intención plástica del artista.

Obviamente ninguna de las polaridades existe de manera totalmente independiente de la otra, no es po-

⁶Richard Craze, *Guía Práctica del Feng Shui*, Barcelona, Parramón, 2000, p. 9.

sible la luz sin la oscuridad por ejemplo, por lo tanto, aunque una esté al servicio de la otra, ambas están presentes, sólo que una de ellas se exalta y se manifiesta de manera más contundente. Así entonces, en *La pesadilla* también se encuentra la presencia de un componente racional, ordenador y jerarquizador, pero este está supeditado a lo que la relación simbólica dicta al artista.

Ya se ha mencionado el equilibrio propuesto por Füssli en esta pintura para incorporar lo tangible y lo inmaterial; y en cuanto a la composición general de la obra, ella está determinada por un principio clásico de equilibrio a partir de un triángulo, la figura geométricamente más estable, cuyo lado mayor corresponde con la horizontal inferior de la obra y que apunta hacia la parte superior del cuadro donde se intersectan los otros dos lados de la figura triangular como diagonales en equilibrio simétrico; dentro de este triángulo se inscriben las tres imágenes principales de la obra, sin embargo, la mujer soñante adopta una postura forzada en representación de su angustia ante la pesadilla y se compone a partir de una línea ondulante que imprime drama, movimiento y dinámica a la pintura. Así pues se logra un punto justo entre la estática determinada por el triángulo de la composición general y la dinámica orgánica de la soñante.

En este orden de ideas, la armonía también se imprime con la presencia estable y permanente del demonio que está posado sobre la mujer y la aparición súbita del caballo que emerge de la oscuridad del fondo. El alto contraste entre las zonas de oscuridad casi total y la luminosidad de la mujer, hablan también de esta búsqueda del equilibrio y del concepto junguiano de *la iluminación* de la realidad de cada quien; para Jung, cada individuo posee un lado oscuro que debe ser revelado por su lado luminoso y los sueños juegan un papel importantísimo en este proceso de revelación por su capacidad de establecer comunicación con el inconsciente, en donde lo femenino, la soñante luminosa para el caso de *La pesadilla*, es la energía que expande y potencializa la dimensión concreta, que en

esta obra corresponde a los principios de representación y composición clásicos y racionales por una parte, y por otro lado se relaciona con lo que Jung denomina *el complejo*, representado por el cuadrúpedo y la criatura demoníaca. La mujer esplendorosa e irradiante de luminosidad, es simbólicamente la consciencia que permite iluminar la sombra a través de su conexión onírica con el inconsciente.

Otro concepto junguiano aplicable a la pintura que se estudia, es este ya mencionado de la *sombra*, que Jung empleó para esa parte inconsciente de la personalidad; para él, la sombra representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, aunque “[...] la sombra no consiste sólo en omisiones, también se muestra con frecuencia en un acto impulsivo o impensado”,⁷ en los sueños surgen de la sombra diferentes personajes que encarnan estos aspectos del ego del soñante; así pues, puede inferirse que el fondo oscuro de la habitación plasmada en *La pesadilla*, es la *sombra* de la mujer que duerme, y la criatura demoníaca y el corcel son aspectos sombríos del inconsciente de la durmiente. En este sentido también se comprende que la mujer en tanto consciencia luminosa, revela la sombra de las tinieblas reinantes en la escena del cuadro; de allí que sus ropajes y su cuerpo mismo estén repletos de colores luminosos y transparentes, de vaporosidad casi celestial y con cierta presencia también inmaterial, pareciera a veces un ángel postrado en el lecho del recinto.

Y aunque el secreto de lo creativo es para Jung un problema trascendental que la psicología no puede contestar, sino solamente describir; de la concepción científica de la creatividad se deriva la idea de que todo proceso creativo conlleva una conciliación de las polaridades y al mismo tiempo se puede deducir que en un acto o pensamiento creativo se requiere la conexión con el inconsciente, porque la inspiración está en él. En consecuencia puede afirmarse que otro valor de la obra *La pesadilla* es que enuncia sin tapujos la importancia de lo instintivo y lo inexplicable dentro

⁷C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, *Ibid.*, p. 169.

de un universo artístico apegado a la racionalidad moderna palpable en la Academia en la cual se enmarca el contexto neoclásico de la época.

Puede registrarse sin embargo, que dentro de este contexto mencionado, algunos pensadores plantearon nuevos razonamientos para la crítica del arte y ello se refleja en la obra general de Füssli y en *La pesadilla* específicamente. Füssli encarna la posición teórica del filósofo francés Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) en esta pintura repleta de sensibilidad y que se manifiesta en los contrastes entre la sensualidad y la fragilidad de la mujer versus la fuerza y lo grotesco del caballo y el demonio respectivamente, sin duda alguna se puede verificar que hay una intención de cautivar y conmover al espectador entre otras cosas, por “un clímax henchido del cálido sopor de la sexualidad femenina; con carnal turgencia modelada – insistida, sobada... - más de lo pictóricamente propicio; inmersos todos los personajes en un denso hálito, como de alcoba cerrada, brotada de febril fantasía erótica”.⁸

La pesadilla es el reflejo de “[...] un arte apasionado y flexible de gran riqueza cromática y aparente desorden compositivo en el que el gusto por lo patético [...] se enfrenta a la pintura neoclásica”.⁹ La sensibilidad de Füssli se manifiesta en *La pesadilla* no sólo frente al mundo material y concreto, sino sobre todo hacia la otra realidad, aquella mucho más compleja del reino de lo inconsciente, el sentimiento, las pasiones, lo onírico y lo simbólico. Así entonces se palpa como expresión evidente de las teorías de Denis Diderot (1713-1784) y de Johann W. Goethe (1749-1832), quienes abogaban por un arte pasional y sensible en oposición al acartonado arte clásico.

En *Formaciones de lo inconsciente*, Jung, hablando de la relación entre psicología y arte, expone sus ideas sobre la naturaleza de ciertas obras como *La pesadilla* y les da el nombre de arte visionario en tanto que “[...]”

⁸http://cv.uoc.es/991_04_005_01-web/fixter/perc80d.html (consulta: octubre 5 de 2011).

⁹José Ramón Paniagua Soto, *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1981, p 53.

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”,¹⁰ para C. G. Jung el valor de estas obras radica en la fuerza de la vivencia, en una cualidad atemporal en la que lo demoníaco-grotesco se mezcla con bellas formas en eterno caos. El tiempo en este óleo no es ubicable, puede pertenecer a cualquier momento de la historia de la humanidad, pero en cambio tiene una temporalidad en relación con la experiencia existencial del ser humano, se localiza en la noche, territorio de lo espiritual, de lo mítico, de lo sensual, de lo inconsciente y de lo perturbador.

Cada una de las dimensiones polares complementarias de las que se ha hablado en este texto, puede generar manifestaciones y acciones de carácter diferente; puede notarse cómo aquellas expresiones propias del mundo racional obedecen a normas y reglas preestablecidas que generan obras predecibles enmarcadas dentro de parámetros estrictos de manejo de la composición y de las temáticas como son las obras de arte clásicas o clasicistas, mientras que de otro lado, las manifestaciones del mundo sensible posibilitan la creatividad y la liberación del espíritu humano; “*La pesadilla*” es una obra inagotable en este sentido por la posibilidad simbólica de sus personajes; la multiplicidad de interpretaciones es tan abierta como lo manifiesta Jung cuando plantea la importancia de los sueños, “Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”;¹¹ en la pintura *La pesadilla*, y vistos como símbolos, tanto la figura del caballo como la del demonio, representan algo vago, desconocido y oculto.

¹⁰C. G. Jung, *Formaciones de lo inconsciente*. *Ibid.*, p. 12.

¹¹C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, *Ibid.*, p. 20.

En cuanto a la imagen del ser demoníaco que está posado sobre la durmiente, debe tenerse en cuenta que en el contexto literario del norte de Europa en el cual vivió y trabajó Füssli son de gran importancia las historias celtas y la tradición oral de la cultura inglesa de numerosos poetas y escritores que incluyen múltiples historias de hechicería, hadas, elfos, gnomos, duendes y demás seres del supra y del inframundo. Y por supuesto también debe recordarse que Füssli creó varias obras pictóricas a partir de la producción literaria del inglés William Shakespeare (1564-1616) quien involucró en sus fantásticos escritos esta clase de criaturas feéricas producto de un manierismo literario y de un acercamiento emotivo a la realidad.

Para adentrar el ensayo en el simbolismo de los personajes que componen el óleo, puede plantearse que desde la teoría de Jung, en los sueños con frecuencia “[...] emerge otra figura interior. Si quien sueña es un hombre, descubrirá una personificación femenina de su inconsciente; y será una figura masculina en caso de una mujer”.¹² Jung denominó ánima y ánimus a estas figuras respectivamente; la imagen infernal del cuadro de Füssli, corresponde pues al ánimus de la soñante. Tanto el ánima como el ánimus muestran aspectos positivos y negativos de los soñantes. El ánimus está básicamente influido por el padre de la mujer, el padre dota el ánimus de su hija con el matiz de convicciones indiscutibles, de allí que frecuentemente “[...] el ánimus sea, como el ánima, un demonio de la muerte”.¹³ Se puede pues asociar la criatura demoníaca del cuadro de Füssli, con el ánimus de la mujer que sueña.

Sin embargo, según una interpretación junguiana, la imagen del ánimus de la pintura de *La pesadilla* predica que la soñante tras los espasmos de ansiedad, tiene un peligro auténtico y mortal; pero al mismo tiempo se le abre una posibilidad creadora y plena de significado ya que el ánimus destructivo y atormentador se puede transformar en una energía vitalizadora

¹²C. G. Jung, *Ibid.*, p. 177.

¹³*Ibid.*, p. 189.

y alquímica. Cabe aquí hacer referencia a otra pintura de Füssli, *El sueño de una noche de verano* en la cual el artista utiliza el mismo mecanismo para mostrar la presencia del ánimus. En este caso, en la situación en la que la reina de las hadas ha sido obligada por arte de magia a enamorarse de un campesino que le ha salido cabeza de asno, el ánimus corresponde a esta figura antropozomorfa.

No puede dejar de anotarse que otro sentido de la elucidación de los símbolos contenidos en este óleo de Füssli, obediente a una concepción más literal de la interpretación del significado de la palabra, nos remite al origen griego del término en la palabra *efialtes* que corresponde al diablo que inspira la pesadilla y que en latín es el *incubus* que es el demonio que oprime al durmiente y le infunde la pesadilla; en alemán, lengua mucho más próxima al contexto cultural del artista, la palabra es *alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión que produce en el durmiente; sin duda pues, también se puede asociar el monstruo peludo, pequeño, negro y maligno de *La pesadilla* con esta idea mítica del origen de la pesadilla.

Como se ha visto, Füssli hecha mano de procedimientos, expresiones, técnicas, temáticas e inspiraciones cercanos al mundo inconciente, y así se conecta de manera más contundente con su dimensión trascendente desde la liberación de su espíritu a través del arte. Y aunque este proceso de mutación pudo ser un tanto inconsciente para el mismo Johann H. Füssli, Jung asegura que “Lo que los artistas, al igual que los alquimistas, probablemente no percibieron era el hecho psicológico de que estaban proyectando parte de su psique en la materia y objetos inanimados”.¹⁴ En *La pesadilla* las fuerzas internas y las pulsiones interiores del autor afloran al mundo real por medio de las imágenes del diablillo y del corcel y la obra se convierte en instrumento redentor, incluso no sólo del propio artista sino también de los observadores.

En esta obra prima pues la conexión con el universo

¹⁴C. G. Jung, *Ibid.*, p. 254.

de lo inconciente, con lo invisible, con la energética de lo inmaterial y con órdenes y lógicas propios de una naturaleza emotiva y mágica; sin embargo, también está la presencia de ciertas condiciones de carácter racional y de ordenamiento normativo como se ha expuesto. Pero lo fundamental sigue siendo la conexión con el inconciente que es el que no tiene tiempo ni espacio limitado. Una historia contada por la mente racional tiene un principio, un desarrollo y un final, pero no sucede lo mismo en un sueño y mucho menos con una pesadilla, sus dimensiones de tiempo y espacio son totalmente distintas.

En consecuencia con esta aspecto desconfigurado de las dimensiones espacio temporales, *La pesadilla* permite que Füssli plantee una manera de representación del espacio diferente a la de la perspectiva convencional renacentista; la obra es de fondo cerrado y con perspectiva forzada cuestionando mediante esta manera de composición la modernidad y las condiciones propias del ámbito de las academias de la época, particularmente de la Royal Academy of Arts de Londres a la cual Füssli pertenecía y en la que era ampliamente reconocido.

Cabría dudar de si este mundo presentado por Füssli en esta pintura, que se considera imaginario a la luz de la visión racional occidental, no es otra cosa que la otra polaridad complementaria manifiesta a través del arte y que es tan real como lo que percibimos desde la lógica, como la verdadera realidad. Puede concebirse posible, volviendo a Morín, que Füssli pertenece a esa corriente del pensamiento simbólico, mágico y religioso y que por lo tanto estaba biológica y culturalmente más cercano a la dimensión intangible del universo, el mito, lo metafísico, lo fantástico, lo alegórico, lo metafórico y lo onírico.

Los personajes de *La pesadilla* salidos de otros mundos, incluso la soñante, pertenecen a una realidad no experimentada por la razón, sus características formales y sus propiedades materiales aluden a la doble realidad. La luminosidad y el resplandor propios de

la mujer recostada y paralizada en éxtasis por la impresión del sueño, son la imagen exaltada de las cualidades simbólicas que interesan a Füssli; así mismo, el caballo que rompe el espacio del cuadro y aparece en el interior del recinto sin mayor explicación que la concreción hechizada de lo inmaterial, siempre presente en la mente de los seres humanos, se ve acompañada de la desfiguración horripilante del demonio que se burla irónicamente del sufrimiento de la dama.

La palabra inglesa que define una pesadilla, es *nightmare*, que traduce “la yegua de la noche”, y según un fragmento de una conferencia del argentino Jorge Luis Borges¹⁵ (1899-1986), Shakespeare tiene dos versos en los que entiende la pesadilla en este sentido: *I met the nightmare*, “me encontré con la yegua de la noche” y *the nightmare and her nine foals*, “la pesadilla y sus nueve potrillos”; y tal como se ha precisado, la cercanía e influencia de Shakespeare en la obra de Füssli era bastante evidente; tal vez entonces otra posible explicación de la bestia cuadrúpeda que aparece en el cuadro de *La pesadilla* es esta referencia al significado etimológico de la palabra en la lengua inglesa; incluso Borges en esta misma conferencia cita a Víctor Hugo (1802-1885) que en un libro sobre Shakespeare, introduce en un poema la frase *le cheval noir de la nuit*, “el caballo negro de la noche”.

La irrupción arrolladora de la masculinidad bestial del caballo, o de la yegua, de ojos desorbitados, imponentes y fantasmales, y su impulso frenético, hacen rebosar del lecho a la soñante conmocionada igualmente por la criatura diabólica. Para Carl Jung, los caballos salvajes, como el que aparece en la pintura que se analiza, “[...] simbolizan con frecuencia las indomables tendencias instintivas que pueden brotar del inconsciente, y que mucha gente trata de reprimir”¹⁶ y que en algunas ocasiones atormentan tanto al durmiente que se convierten en pesadillas tal y como sucede en el óleo que se estudia en este texto.

¹⁵Jorge Luis Borges, “Mis pesadillas”, *Etiqueta negra*, 4 (33), en: <http://www.etiquetanegra.com.pe/revista/2006/33/pesadillas.htm> (consulta: marzo 9 de 2011).

¹⁶C. G. Jung, *Ibid.*, p. 174.

También puede incluirse en este análisis junguiano las tradiciones populares comunes en toda la Gran Bretaña de que ver un caballo blanco puede ser buena suerte ya que el caballo es símbolo de vida, incluso la diosa celta de la creación era representada montando una yegua blanca. Tal vez entonces la interpretación literal y etimológica de la palabra pesadilla en los diferentes idiomas que se han referido, tiene relación directa con este significado profundo junguiano, no es por lo tanto excluyente la acepción gramatical de la definición junguiana, sino que por el contrario se refuerzan y ambas amplían la posibilidad interpretativa y simbólica de la obra de Füssli.

El simbolismo teriomorfo del cuadrúpedo y del ser infernal “[...] denota precisamente que el contenido y las funciones de que se trata se encuentran todavía en un campo extrahumano, es decir, fuera de la consciencia humana y por lo tanto forman parte, por un lado de lo demoníaco sobrehumano, y por el otro de lo animal infrahumano”.¹⁷ Aunque para el inconsciente esta antinomia se percibe como una unidad, esta diferenciación obedece exclusivamente al campo de la consciencia y es por esto que en el cuadro aparecen ambas figuras, la del caballo y la del diablillo peludo, la primera obedece al ámbito de lo infrahumano y la segunda a una jerarquía sobrenatural.

Por otro lado, la postura forzada del desgarramiento del cuerpo de la mujer, recuerda los estados de éxtasis como el que presenta una de las esculturas barrocas más representativa y emblemática, la del italiano de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), *El éxtasis de Santa Teresa*; varias son las relaciones que se pueden establecer entre esta obra de Bernini y *La pesadilla*, y lo más especial es que pueden ser abordadas como complemento la una de la otra; por ejemplo, en *El éxtasis de Santa Teresa* el fondo está repleto de luz en señal de la luminosidad divina que se representa con los rayos de bronce y que se exaltan por el contraste con el mármol de la santa y del ángel, para el caso de *La*

¹⁷Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu*, 2ª reimpresión, México, Fondo de cultura económica, 1984, p. 33.

pesadilla, se ha observado que el fondo oscuro, símbolo de la noche y de la sombra junguiana de donde aparecen las figuras que simbólicamente representan la pesadilla, enmarca la luz de la durmiente. El ángel que extrae del corazón de la santa española, el dardo del amor divino en la escultura de Bernini, toma el lugar del demonio que se posa sobre la mujer de la pintura de Füssli, el primero es señal divina de los cielos, el segundo es mensajero satánico de los infiernos. Ambos poseen una sonrisa de triunfo y satisfacción mientras que la santa y la soñante se estremecen en ardoroso espasmo. El ángel que presencia el arrebato místico está erguido y con los brazos abiertos e inclina su cabeza con cierta delicadeza y ternura, mientras que la criatura infernal está encogida y adopta una postura que infunde temor.

Dejando a un lado la comparación entre *El éxtasis de Santa Teresa* y *La pesadilla* y volviendo a la relación simbólica de la soñante de la pintura de Füssli, también se puede ver en la contorción y en la repulsión del cuerpo femenino, cierta negación a la aceptación de la pesadilla; Jung dice que la consciencia, se niega a todo lo inconsciente y desconocido, y esta repulsión de la mujer se subraya con la postura desmadejada de la cabeza y con el abandono completo de los brazos que se descuelgan del resto del cuerpo y que dirigen la atención de la obra hacia el interior psíquico del personaje soñante. En esta mujer se presenta una extraña mezcla de sensualidad y dolor, de erotismo y movimiento que aluden al carácter Yang de la durmiente en contrapunto con la esencia Yin de las bestias de la pintura.

Otro aspecto que da pie para un análisis simbólico es la triada utilizada por Füssli en la composición de su obra. Según C. G. Jung, “La triada corresponde, precisamente por su carácter de ser pensado, a la necesidad de un desarrollo espiritual, que requiere una autonomía del pensamiento [...] La triada es también un arquetipo, que con energía rectora no sólo favorece el desarrollo espiritual, sino que, en algunas circuns-

tancias, lo obliga”.¹⁸ Así entonces esta conformación tripartita del óleo remite de nuevo a un proceso de maduración, de liberación de la materia, de lo que Jung llama el proceso de individuación que se realiza en el inconsciente de cada ser humano, de esta manera, cada uno de los personajes puede asociarse a una de las tres fases del acontecer: psíquico, regular e instintivo; este último correspondería al equino, instintual por naturaleza, la criatura infernal puede asociarse a lo psíquico en el sentido de la representación de un estado de la consciencia y finalmente la muchacha estaría representando la fase regular del evento mismo de la alucinación.

La exploración del tenebroso mundo de los sueños, que Jung encuentra casi siempre perturbador del sueño, en *La pesadilla* pone de manifiesto que la creación de Füssli es mágica y como tal es un medio para un fin preconcebido que despierta emociones y pre-para una realidad, se adelanta a un acontecimiento en el mundo material concibiéndolo en su otra dimensión polar, la de lo intuitivo, la de la energética contenida en el símbolo; así *La pesadilla* se desprende de la limitación del mundo que se denomina real y en este sentido se concibe completamente autónoma haciéndose ella misma otra realidad. Füssli confiesa abiertamente con esta obra la aceptación del espíritu humano; parece decir que el progreso racional y la modernidad ilustrada propia del neoclasicismo, no lograron despojar al ser de su diabolismo, de la locura y de los horrores del inconsciente.

En relación a esta constitución de otra realidad, de lo que en este ensayo se ha denominado la evidencia de la otra realidad, el historiador austriaco Ernest Gombrich¹⁹ (1909-2001), respecto a las imágenes y los personajes de una obra de arte, se pregunta si los espectadores pueden ser influidos por las emanaciones de aquellos protagonistas, es decir, introduce la posibilidad de que se produzca una especie de unión

¹⁸C. G. Jung, *Ibid.*, p. 301.

¹⁹E. H. Gombrich y Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993, p. 163.

mística entre quien contempla y medita sobre una obra artística y los seres que la componen; se desprende así otra posible intención o una consecuencia de la presentación de esa otra realidad en *La pesadilla*, ya que quien se acerca a esta pintura queda acogido por el carácter irracional de los personajes y se ve por lo tanto involucrado en una dimensión mágica y espiritual.

Como se ha dicho, el sueño es para Jung el lenguaje del inconsciente, un lenguaje que se manifiesta a partir de imágenes no racionales que poseen otra estructura, la simbólica, metafórica y analógica; en *La pesadilla*, el motivo del inconsciente del sueño es por lo tanto el motor de la expresión artística, al mismo tiempo la determina y la potencializa hacia una dimensión diferente, se sale de lo simple del mundo racionalizado para entrar en la esencia de lo complejo y polivalente. Tiene múltiples explicaciones, orígenes y direcciones, tiene varios sentidos y objetivos, es completamente universal y dinámica. El peso simbólico de esta pintura es plurívoco, lleno de vislumbres, es tan abundante en relaciones que se hace inabarcable y es imposible de toda formulación unívoca. El desarrollo simbólico presenta, según el propio Jung, una estructura rítmica de negación y posición, de pérdida y ganancia, de claridad y oscuridad. Si se retoma entonces esta condición polar de lo simbólico, tan evidente en *La pesadilla*, se puede afirmar que este óleo de Füssli, se convierte en medio de esclarecimiento y conduce a un nivel más alto de consciencia.

En el sentido de este ensayo puede decirse que la obra de Füssli *La pesadilla*, próxima y afín a la dimensión emotiva, se hace a sí misma más autónoma, más independiente de la razón y sus procesos de acercamiento al universo donde el rigor matemático y lógico juegan un papel preponderante en la composición y la representación. La aparición de los sueños, de las imágenes y los seres de orden simbólico y esotérico como el caballo y el demonio, que pueden ser considerados incluso como presagios del Surrealismo y de la Pintura Metafísica, son intentos de reconciliación y unión de los opuestos dentro de la psique. Esta obra de Füssli,

como muchas de las pinturas del griego Giorgio de Chirico (1888-1978), del español Salvador Dalí (1904-1989) o del francés Yves Tanguy (1900-1955) revela ese aspecto fantasmal de la realidad, constituyen una situación análoga a los sueños, que surgen como imágenes procedentes del inconsciente y otorga a los sueños un poder superior al de la razón.

Puede concluirse este ensayo sobre la obra *La pesadilla* del suizo Johann Heinrich Füssli analizada bajo el lente de la interpretación junguiana, con unas palabras del propio Carl Jung que apelan a la unión de los opuestos complementarios y que tiene en el arte un territorio fecundo: “Lo que de hecho, tienen hoy día los artistas en el corazón es una reunión consciente de su propia realidad del mundo o de la naturaleza; o en último caso, una nueva unión de cuerpo y alma, materia y espíritu. Ese es su camino para la reconquista de su peso como seres humanos”.²⁰ No podría encontrarse una mejor creación artística que *La pesadilla* para ejemplificar esta sentencia de Jung, aquí Füssli es testigo de la aparición de lo inmaterial en el mundo, presenta la tensión constante de lo matérico y lo intangible, pone en evidencia la doble realidad.

BIBLIOGRAFÍA.

Borges, Jorge Luis, “Mis pesadillas”, *Etiqueta negra*, 4 (33), en: <http://www.etiquetanegra.com.pe/revista/2006/33/pesadillas.htm> (consulta: marzo 9 de 2011).

Bronowski, Jacob, *El ascenso del hombre*, (Alejandro Ludlow Wiccers, tr.), Bogotá, Fondo Educativo Interamericano S. A., 1983.

Craze, Richard, *Guía Práctica del Feng Shui*, Barcelona, Parramón, 2000.

Eco, Umberto, *La Estructura Ausente*, Barcelona, Lumen, 1975.

²⁰C. G. Jung, *Ibid.*, p. 268.

Gombrich, E. H. y Eribon, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993.

Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 5ª reimpresión, (Miguel Murmis, tr.), Barcelona, Paidós, 1994.

_____, *El hombre y sus símbolos*, 1ª reimpresión, (Luis Escolar Bareño, tr.), Madrid, Aguilar, 1969.

_____, *Formaciones de lo inconsciente*, 1ª reimpresión, (Roberto Pope, tr.), Barcelona, Paidós, 1982.

_____, *Simbología del espíritu*, 2ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Morín, Edgar, “El doble pensamiento”, en: *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 167 – 192.

Paniagua Soto, José Ramón, *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*, Barcelona, Salvat, 1981.

<http://www.swisslatin.ch/cultura-23.htm> (consulta: septiembre 14 de 2011).

<http://nachtmah-2022.gemaelde-webkatalog.de/> (consulta: septiembre 14 de 2011).

http://cv.uoc.es/991_04_005_01-web/fixter/perc80d.html (consulta: octubre 5 de 2011).