

**GEORGE GRODDECK.
ESTUDIOS PSICOANALÍTICOS SOBRE ARTE Y LITERATURA.
(pp. 43 – 62)**

CARACTERES Y TIPOS

El Mundo, es redondo y yo soy su centro: he ahí el principio y el fin de toda naturaleza humana; y el aparecer ante sus propios ojos como algo de la mayor importancia constituye una merced que la naturaleza le ha otorgado al hombre y de la cual éste no puede desembarazarse por completo. Mas la vida, en cuanto a que es una aspiración, tiene el significado de una lucha con esta merced de la naturaleza. Y como el hombre, con la ayuda de sus sentidos y pensamientos, ha de extender hasta formar un mundo, los estrechos límites del cuerpo material que realmente es; y como además debe percibir lo que hay exterior a él y luego tratar de hacer suyo lo percibido, utilizando para ello sus propias fuerzas, resulta que el hombre, impulsado por su noble naturaleza, tiene que luchar sin descanso en procura de una meta, vencer su innata proclividad a la presunción y conquistar el convencimiento de que es tan sólo una parte del mundo y en manera alguna su señor. Quien diera fe al hablar del hombre o se creyera puntualmente a sí mismo, acaso podría pensar que también existen aquellos que constantemente llevan dentro de sí la conciencia de ser dueños y señores. Pero no es así. Cada uno sabe muy bien que sólo es un trozo del mundo, no su dueño sino su instrumento y su criatura, y a quien lo olvide la misma vida se encarga de recordárselo, ya que dentro de cada uno palpita un corazón que no es posible dominar con la voluntad, un corazón que obedece a la naturaleza; los pulmones de cada uno se dilatan y se contraen sin preguntar nunca por esa lamentable cosa que nosotros denominamos voluntad, porque sólo obedecen a la naturaleza. El sueño cae sobre los más fuertes como señor de los hombres, y el hambre y la sed esclavizan tanto a los poderosos como a los humildes. Para cada uno llega la hora en que se siente débil; y del seno de este sentimiento de debilidad y de dependencia han surgido toda fe y toda superstición: surgieron los templos y las iglesias, surgió la veneración de la divinidad y Dios mismo. La raíz de todo crear y todo sentir y pensar es la oscura conciencia de la debilidad y la temerosa angustia, la cual es sin duda, una creadora de primera línea

A la misma profundidad se implanta la otra raíz que mueve e impulsa la savia y la fuerza en la vida humana: el sentimiento de estar unido con la naturaleza, de ser uno con ella y no su esclavo, no su instrumento, sino uno con ella, indisolublemente fundido con ella, poderoso, divino, eterno como ella. Piensen retrospectivamente en las vidas de ustedes mismos. Sin duda hubo en cada una momentos en los que estuvieron tranquilos, tranquilos y claros como el azul del cielo; momentos en los que fueron uno con la naturaleza, en los que todo se hallaba dentro de ustedes en armonía, en los que se hizo verdad en ustedes aquella leyenda de la música de las esferas. En la vida de todo hombre sobreviene ese momento del más profundo sosiego, de unidad con la naturaleza-Dios. La niñez nos parece el paraíso a causa de que el niño todavía se siente uno con el mundo, pues para él el perro, o los harapos de la muñeca o hasta el agua que corre por el borde de la calle son todavía amigos, tan amigos como la madre o el compañerito de juegos, tan amigos como el hombre. Y la mujer seguramente experimenta esa hora cuando, con la inefable sonrisa que sólo cabe ver en ella, besa a su hijo recién nacido; y el hombre la experimenta cuando ha poseído a su mujer, o dominado un caballo rebelde o una determinada acción o un profundo pensamiento. Muy pocos son los que conocen la significación de esta calma que está por encima de toda alegría y de todo dolor, y a la cual no espanta la muerte ni seduce el amor ni el oro. Esta calma que es la apertura de un cielo carente de deseos y temores, que es el ser uno con la naturaleza-Dios, la conciencia de pertenecer al Todo creador, el abrirse y trasfundirse de la personalidad del hombre, del Yo en la naturaleza-Dios.

Y de pronto se me ocurre pensar que, en realidad, no son tan raros esos momentos. Claro está que no los hemos experimentado en la excitación y fomento de las pasiones, ya que dichos momentos no nos proporcionan ganancia; no se pueden comprar ni tampoco ver en el teatro, no se hallan en la mujer que se desea o en el hombre a quien se ama. Esos momentos siempre han sobrevenido repentinamente, de manera inesperada, acaso con el advenimiento del crepúsculo o con el canto de los pájaros, una vez que el sueño se hubo retirado de nosotros. También pudo haber sucedido que llegaran en el instante en que, en medio del verde de la pradera, yacíamos bajo la sombra de un árbol y entre las flores, mientras a nuestro alrededor saltaban las langostas y en el sosiego del mediodía comenzaba a zumbar todo un mundo de vida; o delante de un abedul que juvenilmente exhibía su verdor, en el seno del bosque invernal que depositaba escarcha en las ramas; o delante de la ventana sobre cuyo cristal el hielo forma hojas y ramas de helechos. Tal vez puede sobrevenir también al hilo del grito de júbilo de un niño extranjero, o del correr de una muchacha joven o de la manifestación de fuerza de un hombre al que nunca hemos visto antes ni volveremos a ver después. O también a la orilla del mar. El mar que vemos a lo largo de semanas y de meses, en el que nos agrada guiar una embarcación y al que brindamos nuestra admiración y saludamos con júbilo, pero al que no conocemos. Y entonces, repentinamente llega, sólo durante un segundo: ahí está él presente, el mar. Salud, ¡oh amigo! El mar domina toda arrogancia, el mar brinda sosiego a cada cosa. Del seno de sus aguas ascendió la belleza, sus olas rumorean en la canción de plena humanidad que canta la Odisea.

Retrospectivamente pensamos en todo esto y sacudimos con admiración la cabeza. ¡Tan rica es la vida y yo no lo sabía! ¡Tan bello es el mundo y yo no le daba importancia! ¡Pero por qué! ¿Por qué? Entonces el anhelo se hace clamoroso, se dilata el corazón, con todo vigor penetramos en la vida, llena el alma de la naturaleza-Dios, jubilosos y dispuestos a dar y comunicar.

De modo que la raíz de la energía humana que creó los más altos bienes, es aquella temerosa veneración ante el Todopoderoso frente al cual nada somos: de su seno surgieron los dioses y otros nuevos crecerán sin duda mientras el hombre ande sobre la tierra. Y también es poderosa raíz aquel ser uno con la Naturaleza-Dios, en cuyo seno todo se apacigua: la alegría y los sufrimientos. De su entraña floreció el espíritu humano, la energía, el más profundo contenido de la vida humana, obra de la naturaleza del hombre, lo divino mismo, el canto del poeta.

Las más sublimes obras de arte son, así como las montañas, los ríos y los valles, obras de la naturaleza. Nuevamente es Goethe quien concibió todo esto de ese modo; Goethe, el hombre en quien verdaderamente vivía la naturaleza-Dios, el hombre que para los siglos venideros será lo que ha sido Homero: un poeta. No hace mucho dije que Goethe había concebido el misterio de la naturaleza y que había procurado vivir de conformidad con él; era uno con la naturaleza y tenía plena conciencia de ese hecho. Por esto mismo, sólo por esto Goethe nos resulta al mismo tiempo extraño y familiar; por esto nos parece frío y alejado de lo terreno, a pesar de que rebosaba de vida y de pasión. El hecho cierto de que la naturaleza obraba en él es precisamente lo que los tontos le censuran como frialdad y vejez, y lo que los entendidos que también quisieran crear como él admiran, envidian, desean con vehemencia y nunca alcanzan en razón de que carecen de lo que él poseía: la conciencia de ser uno con el todo, de ser una totalidad y de ser al mismo tiempo tan sólo una parte, justamente porque dicha conciencia es el suelo en donde crece el arte. Pero este suelo ya no lo tenemos. Goethe es un milagro en medio del mundo, incluso más milagro que aquel otro que en toda la Modernidad tiene con él mayor parentesco: Leonardo da Vinci.

Las obras de arte son obras de la naturaleza. La expresión es por cierto correcta, y nadie la pone en duda. Claro está que no se la ha de comprender en el sentido de que el viento trae en sus alas una canción para el poeta, o que ésta cae lisa y llana mente del árbol. Así como la naturaleza nada crea sin trabajo y fatiga, y del mismo modo en que al árbol le permite elaborar su vastísima copa sólo mediante la obra de un esfuerzo previsor y una savia, providente alma selectiva, así también ella crea la poesía, lenta, cautelosa y esforzadamente, en el interior del hombre.

La obra de arte, lo mismo que el árbol, es una obra de la naturaleza. Estas palabras encierran un juicio aniquilador acerca de la literatura de los últimos siglos. Goethe ciertamente no pensó de ese modo. Empero dicho juicio tiene consistencia, ya que desde hace siglos los escritores buscan extraer su obra no de seno

de la totalidad del mundo, sino de un estudio de sí mismos y de su prójimo; se hunden en la consideración de alma humana y a partir de allí están convencidos de poder crear. Pero ¿de qué manera extiende el árbol su frondosa copa? ¿Mira acaso hacia los árboles vecinos y sorbe acaso mediante esta mirada esta estudiantina observación, la energía que necesita para producir troncos y ramas, y para formar las hojas? ¿Halla tal vez, en sí mismo, o en el trato con las encinas que tiene a su lado, aquella misteriosa magia necesaria para la formación de su propia copa? No, ciertamente. Muy a lo hondo de la tierra echa sus raíces, revolviendo de mil maneras diferentes el suelo en busca de aquello que le es provechoso, y extiende a lo alto del aire los verdes brazos, para tomar aliento y transformarlo misteriosamente en energía propulsora, en follaje y en ramas. El viento le trae aire nuevo y reconfortante; el sol adereza para él la savia milagrosa que lo nutre; en el suelo trabajan para él millones y millones de animales y animalculos, plantas, arbustillos, hongos y bacterias empeñados en transformar en pingüe tierra el follaje que él antes ha sacudido de sus ramas, empeñados en modificar mágicamente la destrucción y la muerte en fresca madera y corteza. Cae la lluvia y, le suministra agua, extrayendo de los cielos las sales que él ha menester para su formación; lejanas montañas abren para él su seno y le envían manantiales, dejando que su cuerpo pétreo sea desgranado por la rezumante humedad que lo refresca. El árbol no podría nunca ponerse su vestidura si no fuese porque penetra en el universo con toda energía, si no fuese porque con sabio conocimiento se pliega al impulso instintivo de la naturaleza, sin desdeñar nada, utilizándolo todo y devolviendo a la gran Madre lo que de ella recibió, tributándole su veneración. El árbol nunca hubiera podido creer que bastaba con estudiar a sus vecinos y compañeros para poder crear a partir de allí su obra maestra.

Y así es el poeta, así el pueblo de la cultura, la humanidad creadora de lo más sublime. A partir de aquel ser uno con la naturaleza la humanidad aprende su más elevado bien: la poesía, no importa que ésta se realice por medio de palabras, sonidos, colores o líneas. Una humanidad que se aleja de la naturaleza, que ha perdido la conciencia de ser un miembro, una parte y no el Todo; una humanidad cuyo único amor, cuyo temor, cuya veneración, aspiración y cuya vida están representados por el hombre, y que, tal como la Biblia lo prescribe, ama a su prójimo, nunca será capaz de una verdadera cultura. Un hombre que solamente investiga el alma del hombre y que sólo procura presentarlo a través de la pasión, el anhelo, el dolor, la dureza y la blandura, a través de la amistad y la lucha con otros hombres, ese no será nunca un poeta, aun cuando penetre en el corazón humano con mayor profundidad, y pueda exhibir su esencia con más verdad que el mismo Shakespeare. Siempre y eternamente seguirá siendo un psicólogo, un expositor de caracteres, y para decirlo con claridad, un actor que extrae del seno de la verdad un trozo y lo falsea presentándolo como una verdad total.

Allí tienen expuesto ustedes el rasgo fundamental de nuestra moderna literatura, y probablemente el de toda nuestra época. Es mera cosa de actores o, si esto les parece a ustedes demasiado duro, psicología, exhibición de caracteres. Y en verdad es un extraño juego del acontecer, el hecho de que el más grande de estos psicólogos, de estos expositores de caracteres, es decir, Shakespeare fuera justamente un actor.

Ahora debo insertar aquí una palabra en mi propio descargo, para salvar mi alma —digámoslo así— no sea cosa que ustedes piensen que mi intención es atacar a Shakespeare. No se trata de eso. Desde mi niñez Shakespeare ha sido para mí un amigo, y a medida que avanzo en edad, tanto más firme se hace esta amistad. Pero aquí no se trata de lo que a mí me gusta o deja de corrientes de la época. En este punto se pone de manifiesto que el amor al prójimo, este que ha hecho del hombre la cima de la explotación no ha sido predicado en vano. El exclusivo interés en el hombre, en el prójimo, domina los últimos siglos; conocer al hombre, conocer su alma, como tan llamativamente se dice, constituyó la máxima aspiración. El estudio propiamente dicho del hombre es el hombre mismo. Pero se olvidó que a través de la de este modo se vino a purgar el pecado cometido en contra de la conexión con el Todo, en contra de la naturaleza—Dios. Ante todo en el arte. La psicología hecha a la medida del hombre, el afán de caracterizar, de arrancar al hombre de sus conexiones naturales y considerarlo como un Todo, es lo que ha llevado el impone la inminente pregunta de si la esencia europea podrá todos los hombres ninguno ha dado vida a caracteres más firmes y más fieles a personalidades —como se dice ahora— que el clarecer mi modo de pensar. No es que sea Shakespeare el fundador de la poesía psicológica, la poesía que trabaja con caracteres —ya que ella está condicionada por

la corriente del tiempo— sino que él es el más poderoso representante de esta corriente, el poeta moderno κατ' ἐξοχην.

Tal vez ustedes se acuerden todavía del papel que representaba en nuestros ensayos de la época escolar, las pinturas de caracteres; y tal como puedo comprobar no sin emoción, todavía hoy sigue siendo así, o sea que se estudia el desarrollo del carácter de la Doncella de Orleans, o del duque de Alba en Egmont. O bien, en caso de que ustedes lo hubieran olvidado, sin duda habrán leído alguna vez alguno de los libros considerados buenos, y habrán experimentado placer al comprobar lo bien que estaban diseñados los caracteres, y la forma viva en que ésta o aquella figura era presentada en todo su vigor. Y si en la ocasión fueron lo suficiente curiosos al respecto, es claro que tienen que haber leído algunas críticas. Lo primero con lo que uno se topa es siempre con esto: el poeta ha sabido caracterizar bien la personalidad del protagonista, o no ha sabido hacerlo. ;Como si se tratara sólo de eso! Abran por ejemplo un libro de Homero! Creo que cualquiera de ustedes tendría dificultades en describir el carácter de Odiseo o de Aquiles. Mucho más de que el uno sacude la cabeza de vez en cuando y de que el otro frunce el entrecejo cuando algo otro miente como nadie lo ha hecho, en fin, no creo que derá a ustedes exactamente lo mismo, y, sin embargo, no hay ninguna creación poética que pueda compararse por su verdad a La Iliada y a La Odisea. Todos cuantos allí aparecen son hombres de carne y hueso, pero no son personalidades ni son caracteres. Caracteres son los personajes secundarios que ocasionalmente hacen su entrada en escena pero que carecen de importancia para la narración, por ejemplo un Tersites, un Iro y, aunque parezca sorprendente, los mismos dioses. Para Homero, el caracterizar, el diseñar con precisión y el configurar plásticamente, constituyeron medios claramente reconocibles al servicio de objetivos determinados, medios que se podían aplicar de vez en cuando en utilidad, lo mismo que el hexámetro que utilizó para sus poemas o los epítetos que prefirió. El caracterizar fue para él un recurso puramente técnico.

Ciertamente podría decirse que todas esas cosas no son sino peculiaridades de la epopeya, que el drama está obligado a seguir otras leyes y que no puede prescindir de la exposición de caracteres. Tal cosa es sencillamente incierta. Lo que vale para Homero puede ser igualmente válido para Esquilo, aunque no para los otros trágicos. Pero admitamos que fuera así. En ese caso nuestra literatura novelesca —poemas épicos apenas tenemos alguno— obedece con pocas excepciones, no a objetivos épicos, sino a objetivos dramáticos; en otros términos, que carece de valor. Es como si a un arquitecto se le encomendase la construcción de una casa para habitar y él levantara, en vez de dicha casa, un amplio hall como en las estaciones de ferrocarril y pretendiese además que nos sintiésemos cómodos en él. Las primeras preocupaciones de nuestros escritores de novelas, psicológicamente orientados, fueron siempre que los caracteres hicieran su aparición correctamente y convinieran a la situación. He dicho fueron, y ha sido porque las cosas ya no son en modo alguno así. Las nuevas corrientes de la época se manifiestan y deseo ocuparme precisamente de ellas.

Pasajeramente voy a referirme una vez más al drama. De ninguna manera es cierto que el poeta dramático esté obligado a diseñar caracteres. Por el contrario, ello constituye un error; un error que se le perdona a un hombre como Shakespeare pero que precisamente a él no debería perdonársele, ya que ello se ha convertido en una especie de maldición, a partir de Shakespeare. Ni en la esencia del drama, ni de la epopeya, ni mucho menos de la lírica, subyace la exigencia de formar personalidades; ninguno de esos géneros tiene como tarea el crear caracteres, el manejar almas humanas. Eso lo exigimos nosotros, ciertamente, de nuestros escritores, en especial de los poetas que escriben para la escena, pero sólo porque nuestro gusto fue impelido una vez en esa extraña dirección, gusto que no es sino un producto de la arrogante sobreestimación que de sí hace el hombre, y que en verdad sería algo mejor si lográramos aprender a interesarnos en otras cosas antes que en el tan ponderado prójimo. Detrás de este gusto se esconde, en último término, un cúmulo de chismografía absolutamente vulgar, una vanidad que se arroga como cómodo lema para la vida aquella frase de Goethe La máxima dicha de los mortales es la personalidad, cuyo sentido es completamente diferente.

Sí, Goethe, nuevamente Goethe. Aquí tienen ustedes la prueba de que ni el autor dramático ni el poeta épico ni el poeta lírico tienen la perentoria obligación de crear personalidades, de describir hombres individualmente. O es acaso Fausto un carácter? O lo es Egmont? 'O lo son Clarita o Margarita? En calidad de hombre avisado uno puede reírse de toda la patraña que se manipula en las escuelas y también en los

libros sobre estética, a propósito de estos dichosos caracteres, que por cierto no son caracteres sino tipos o, para emplear una palabra muy conocida, representantes de la humanidad. Convengo gustoso en que para la masa, grande y la pequeña, los dramas de Goethe significan productos mediocres. Pero ¿qué se quiere decir con esto? De la épica goetheana no debo aquí hacer mención alguna. Hermann y Dorothea hablan una lengua transparente. Considerado esencialmente, sólo el farmacéutico es lo que se llama un carácter. Todos los otros personajes, escalonadamente, conforme a su importancia, están configurados típicamente, hasta que cae todo lo característico de Dorothea y sólo subsiste lo humano.

Cabe ahora preguntar de qué manera procedió Goethe en la realización de ésta la más hermosa de todas las creaciones poéticas modernas, en la cual se ha dejado completamente de lado la tendencia de la época orientada a la configuración del hombre individual. Si procedió deliberadamente, es algo que nadie puede saberlo. Bien pudo ser así, ya que fue una especie extraña de santo al que ninguno de nosotros podría descifrar completamente, criaturas encadenadas a la época. Pero una cosa resulta clara e innegable, y es que necesariamente tuvo que componerlo así; no estaba en su poder hacerlo de otra manera, justamente porque era un poeta, es decir, porque estaba en una relación con el Universo como no había estado nadie desde Homero y como muy pocos mortales lo han estado, en términos generales; porque se sentía como la parte de un Todo y porque él —probablemente la más extraña aparición de toda la Modernidad— no consideraba al hombre como amo del mundo. Esta peculiaridad de su naturaleza pone en claro también el hecho de por qué no fue cristiano; de esto uno se daría cuenta aun cuando no se conociera de Goethe más que Hermann y Dorothea. En esta obra se halla íntegramente su esencia, iba a decir su humanidad simbólica, como parte en el Todo. En este poema no hay límite alguno entre hombre y naturaleza. En él el hombre es. un trozo de naturaleza y. la naturaleza un trozo de hombre. Las figuras no consienten ser arrancadas de la naturaleza y se presentan más bien como no formadas. Con referencia a este poema adquiere toda su validez positiva la expresión de que la obra de arte es precisamente una obra de la naturaleza, tal como lo es una montaña. En la producción épica posterior de Goethe, *Las afinidades electivas*, se pone de manifiesto este auto desprendimiento del poeta, esta deshumanización, con mayor energía. En lo esencial se debe a razones técnicas el hecho de que esta obra no pueda ser considerada a la misma altura que Hermann y Dorothea.

No sé si me he expresado con la suficiente claridad. Pero como precisamente en este punto se pone de manifiesto lo medular de mis exposiciones, deseo pedirles que por un momento evoquen la lírica de Goethe. A través de ella resultará para ustedes comprensible lo que pretendo decir, pues por raro que suene, la lírica de Goethe, por lo menos lo mejor de ella, es completamente impersonal; sí, y hasta podría decirse otra vez que es obra de la naturaleza, no obra humana. Esa lírica ve al hombre no en calidad de Yo, sino como parte. Escuchen ustedes esta célebre canción

Sobre todas las cumbres
se cierne la calma.
En todas las alturas
Presientes
apenas un aliento.
Los pájaros se callan en el bosque.
Aguarda: pronto
también descansarás.

Allí tienen ustedes precisamente lo que yo pienso: el poeta como anunciador del Universo que está simbolizado en el hombre; he allí ante ustedes la estructuración artística de la expresión goetheana: *Mira en el todo la parte, en la parte el todo.*

En oposición a ello, consideren ustedes ahora a Shakespeare. En él no encuentran sino personalidades, caracteres agudamente acuñados. Sus hombres están desgajados del Universo, son interesantes en sí mismos, individuos que sólo son criaturas elaborada por el poeta. No son realmente representantes de la humanidad; y si se quisiera reducirlos a una fórmula deberíamos decir que son concentraciones, concentrados de cualidades

humanas, pero siempre delimitadas de manera tan precisa que parecen tomadas de la vida cotidiana, seres particulares y conocidos con todos los oropeles de la escena. Resultan pues pensables en cualquier parte como buenos amigos y conocidos. El Egmont de Goethe, por el contrario, el Odiseo de Homero, no resultan pensables en parte alguna sino en el marco de la creación poética, Shakespeare forma hombres concretos, Goethe hombres verdaderos. En buena parte Shakespeare se vio empujado a este trabajo de desgajar a los hombres del Universo, por la fuerza de la concepción de la escena que había en su tiempo. Su público quería a toda costa ver a los hombres en medio de sus pasiones. La conexión con el Todo no hacía falta, y en consecuencia renunció a todo decorado. Para comprender esto es preciso tener en cuenta que para los ingleses de aquella época todo pasaba a segundo plano frente a los conflictos políticos y religiosos, de modo que justamente el hombre y su alma representaban el punto central en el todo de la vida. Entre nosotros hace ya mucho tiempo que ese caso ha desaparecido. Otras son las corrientes que dominan nuestro tiempo, de suerte que volvemos a tener necesidad de decorado sobre la escena..

El destino de los dramas de Shakespeare es instructivo. A toda costa se procura mantenerlos en escena; año tras año aparecen nuevas proposiciones tendientes a buscar público para ellos. Pero la cosa no marcha ni con la escena más rica en decorado, ni con la sencilla escena shakespeariana. Hace cincuenta años ese empeño funcionaba sin la menor dificultad. Pero actualmente todas esas piezas se han convertido, en el fondo, en teatro para leer. Para quien puede representar con arreglo a su propia fantasía el mayor placer consiste en leer *Hamlet* o el *Rey Lear*, dado que sobre el escenario lo dejan frío. Y quien tiene la necesidad de un intérprete siempre experimenta un efecto más profundo cuando escucha la lectura de esos dramas que cuando los ve representados. Todo ello da qué pensar. Agréguese además que la fuerza de atracción del espectáculo disminuye día a día y se tendrá una visión de las corrientes subterráneas que hacen precisamente tan interesante a nuestra época. Ya se vislumbra que el espíritu moderno se aparta del estudio del alma humana y procura en cambio alcanzar la comprensión de las conexiones íntimas del mundo. Ruego a ustedes dar provisoriamente como algo ya probado el párrafo que antecede. En una ocasión futura ya tendré oportunidad de aportar las pruebas. Bien saben ustedes que estoy personalmente convencido del retorno de la inclinación del hombre hacia la naturaleza-Dios. Esta inclinación me brinda el ánimo necesario para hablar de una cultura en el futuro. Tal vez hoy mismo alcance a esclarecer en cierto modo el punto que me interesa. Ya que es precisamente en el arte donde se pone de manifiesto que nos hallamos indagando.

Más arriba he dicho que nuestra literatura no creaba en sentido poético, sino que más bien practicaba la psicología. Ahora tengo que restringir un poco esa manifestación. Claro está que la psicología siempre se mantiene en primer plano. Nuestros más grandes dramaturgos son expositores del alma humana, desde Kleist, pasando por Hebbel, hasta Ibsen, el cual, por su trabajo de orfebrería, apenas encuentra soluciones para sus problemas. En el mismo sentido Bernard Shaw apenas agrega un poco más. Sus piezas teatrales dan la impresión, o poco menos, de que hace danzar al alma humana en la cuerda floja. En la poesía épica la situación no es diferente. Los nombres de Kleist, Balzac, Byron, Dickens, Flaubert, llevan gradualmente hacia el ruso Dostoievski, cuyas obras no contienen más que psicología. En ese sentido sus obras son realmente admirables. De la poesía lírica casi no tengo necesidad de hablar. El cancionero amoroso del género, que cultiva Geibel, es conocido hasta la náusea, y los nuevos retoños en la materia remueven la misma especie de poetización anímica. Con algunas excepciones. Luego retornaré a este punto. Pero los grandes personajes de las letras, un Heine, un Hugo, Musset, Verlaine, Baudelaire, Nietzsche, son toda gente con proclividades psicológicas, enfermos de amor al prójimo, pesquisidores de almas que no van más allá del prójimo.

Por lo demás ello es natural. El interés de la humanidad en el hombre puede reconocerse claramente en los sistemas filosóficos que muestran con nitidez la dirección de la corriente. Kant, Herder, Schiller, Fichte son contemporáneos de Goethe. Esta nómina nos revela de inmediato la enorme distancia a que se hallaba de su época. Después vinieron Hegel, Schopenhauer y, desde luego Nietzsche. Qué trabajo gigantesco del pensamiento desperdiciado —no podría uno decir— por una cosa como el alma humana.

O bien consideren ustedes el caso de la música. En otro terreno y, podemos decir, dentro de límites más estrechos, se produce un fenómeno paralelo al de Goethe: Bach. Fácilmente se siente que Bach plasmó

cosas muy distintas a simples situaciones de alma, aun cuando el francés Schweitzer no hubiera contribuido a esclarecer su maravillosa relación con la naturaleza y el mundo. Bach es extraño y frío para las masas, pero es luminoso, claro y verdadero. La más categórica oposición con Bach, la cual sugiere una comparación con Shakespeare, la constituye Beethoven, otro profeta del alma, y ciertamente de parejo valor con el poeta inglés. También Beethoven ha dejado a la música una herencia igualmente aciaga cuyos últimos restos son aprovechados actualmente por Richard Strauss. La bella expresión nota personal, que en mí provoca cólera cuantas veces topo con ella, tiene desde luego su origen en el lenguaje usado en la música, y es un claro signo de que en este arte las cosas no andan mucho mejor.

Beethoven y Shakespeare son dos hombres aplastantes, dos genios cuya influencia, aunque no ha creado cultura alguna, sí puede ahogar en germen acaso para siempre a todo movimiento que tienda hacia la cultura. Y esto a causa de que en ambos, debido a que practican un arte psicológico, un arte del alma, es inherente una peculiaridad que inevitablemente obedece al interés en el hombre individual; se trata de dos románticos, significa que ellos trabajan por dar forma a lo extraordinario, cultivando poéticamente y componiendo estados de alma extremos. Esto es comprensible. Para poder soportar el estado de alma habitual en el hombre, sin lanzar bostezos de aburrimiento, es preciso una composición sanguínea muy espesa. Pero dicho estado no consiente el que se artísticamente, o por lo menos no lo permite por el camino en que Shakespeare y Beethoven, conforme a su naturaleza, lo llevaron a cabo. Esa empresa sólo la puede realizar el poeta que ve en el hombre a un trozo de naturaleza, y no porque es humana. Eso lo pudo Goethe, y lo pudo Bach. Pero quién no tenga en sí la naturaleza-Dios —y actualmente esta se encuentra a menudo sólo entre los ignorantes, jamás entre los cultos— tendrá primeramente que ajustar a los hombres zuecos de muchas varas de alto para que logren tener algo de fuerza atractiva, o, dicho en otros términos, tendrá que buscar empeñosamente lo extremo, y si no lo tiene a mano se verá en la obligación de meterlo en el hombre, o sea: tendrá que convertirse en romántico. En este punto es grande para mí la tentación de hacer una digresión y abordar la teatralidad al uso en la vida humana, la cual ciertamente se ha convertido, en todas sus manifestaciones, en un escenario sobre el que componemos exageradas mímicas para la galería. Pero quiero dominar esta tentación, cosa que tengo a mucha honra, para continuar tratando del arte, el cual ofrece de por sí bastante pábulo para la charla.

Casi estaría a punto de ahorrarme también esto, dado que de inmediato ustedes podrán ver, sin que yo lo indique. la extensión que ha alcanzado en nuestra literatura la exposición de extremos anímicos y de procesos anímicos ficticios. Es característico el hecho de que, cuando queremos ser amables, utilicemos la palabra imaginado por la palabra mentido. De modo que en el lenguaje, mentira y creación imaginativa o poética son considerablemente una y la misma cosa, lo cual constituye un signo verdaderamente vergonzante del bajo nivel cultural en que nos hallamos. A esta literatura de estados de alma extremos pertenece casi todo lo que poseemos en materia de creación poética durante el último siglo. A este concepto del romanticismo así formulado, a esta antítesis de la verdadera creación poética, le corresponden sobre todo las historias de amor que constituyen la parte principal de todo lo escrito en ese período; a él corresponde también casi toda la producción dramática; a él corresponde tanto Schiller como Ibsen; a él corresponden Balzac y Zola lo mismo que Dumas; a él corresponde, ya en tiempo más reciente, el escritor más destacado, Spitteler; a él corresponden esos dos grandes enemigos que se llamaron Wagner y Nietzsche, por más que uno practicara realmente la psicología y el otro sólo compusiera música anímica y dramas del alma.

Deliberadamente he colocado el nombre de Wagner entre Nietzsche y Spitteler: el mayor autor dramático del romanticismo entre el psicólogo romántico y el poeta épico que deliberadamente evita toda psicología, pero que también es romántico. Wagner y Nietzsche son cúspides de la evolución artística, según la explicación que hay de ellos conforme a mis objetivos, y mantienen una estrecha correspondencia. Spitteler marca ya la transición, va en busca de algo nuevo. Rara hoja de trébol, sin duda formada por el agudo y bien fundado rechazo de estos dos hombres verdaderamente solitarios en contra del dios de la escena. Es un símbolo de la confusión de nuestra época, el torbellino en el que giran las corrientes de nuestra historia espiritual. Cada uno de ellos representa una dirección diferente. Nietzsche se muestra todavía completamente partidario del amor a la humanidad, anhelante del alma del hombre, el próximo y el distante; con plena

conciencia Spitteler ha marginado la poesía de contenido psicológico, procurando alcanzar nuevamente la senda de la verdadera poesía y conquistar una íntima relación con el Universo. Hasta aquí es Wagner el más poderoso de todos, pero su dominación parece desmoronarse, a pesar de que su influencia seguirá ejerciendo por mucho tiempo todavía su acción perturbadora. En él se manifiesta de la forma más aguda la tendencia moderna a endiosar al hombre adjudicándole bellas cualidades imaginadas por la ficción; es él quien se halla más alejado de la naturaleza-Dios, en virtud de que ya no se interesa ni mucho ni poco por la naturaleza del hombre, pero resulta doblemente interesante a causa del enorme éxito de que disfruta. Su mismo éxito deja entrever hasta dónde se halla confundido el espíritu de Europa

Bien sé que con estas duras palabras sobre nuestro músico y poeta favorito provoqué escándalo, y no quiero ocultar que cada tanto también yo escucho a Wagner con placer, aunque mantengo firme lo dicho. También suelo beber con sumo gusto champaña, aunque sé que se trata de un vino desnaturalizado, o que propiamente ha dejado de ser vino. Por lo demás, la verdad sea dicha, ni en Nietzsche ni en Spitteler falta el gesto teatral y efectista tal como corresponde a los días que corren. Cabe preguntar ahora si aún hay hombres que pueden vivir sin tales gestos. Por mi parte creo que no se soportaría a hombres de semejante especie.

He procurado mostrar, con la mayor brevedad, el camino donde ha ido a desembocar la literatura a partir del momento en que el hombre se arrogó el puesto central en el Universo. Creo además que el hombre cumplirá la misma triste experiencia cuantas veces no consiga dominar su innata inclinación a la arrogancia. Del seno de esta arrogante soberbia, que en nuestro caso aparece aleccionada por la religión y que resulta inevitable en toda doctrina del amor al prójimo, surge el interés en el hombre—interés puramente psicológico—; y en razón de que el hombre en su vida corriente no pasa de ser el animal más aburrido de la tierra, verdadera bestia gregaria —una oveja—se emprende la fuga hacia el romanticismo y finalmente hacia el efectismo teatral. Esto aparece con absoluta nitidez en dos artes verdaderas y rigurosas: la arquitectura y la escultura. El proceso de evolución en ambas ha sido rápido, precisamente porque son verdaderas y rigurosas y no toleran el espectáculo efectista. En la arquitectura la bancarrota comenzó tan pronto como el hombre se apartó de la naturaleza, convirtiéndose en su dominador. El gótico constituye la última creación de la arquitectura, y una prueba abrumadora de la altura que puede alcanzar el arte cuando el hombre conserva una profunda devoción frente a las fuerzas secretas. Podría repetirse, asimismo, que la catedral gótica es un símbolo del universo.

Quien haya entrado alguna vez en el recogido ámbito de una catedral siente interiormente que allí está Dios, no el Dios de la Iglesia, sino la unidad con el Todo, la paz, la naturaleza-Dios. Luego viene la época de búsqueda del Renacimiento, el cual, por el camino hacia una nueva relación con el mundo, estuvo a punto de hallar un nuevo símbolo. La corriente subterránea de la exaltada pasión anímica ya está allí presente, sin embargo; y a ello siguen en el barroco romanticismo y efectismo teatral, hasta que todo concluye en la estéril esclavitud de la arquitectura, la cual incluso se convierte en vehículo del confort, de la ostentación, y de la técnica.

Ya en la propia historia de la arquitectura topamos con el tercer hombre funesto: Miguel Ángel. El *Hamlet* de Shakespeare, las *Sinfonías* de Beethoven y la cúpula de San Pedro de Miguel Ángel son tres hechos fundamentales en la cultura europea, de valor parejo e igualmente terribles. Pero en Miguel Ángel se suma la execración. En su sola persona se consume el hundimiento de la plástica. En su Pista, en la Madonna de Brügge cabe reconocer todavía la lucha del Renacimiento hacia la naturaleza-Dios. Pero el David es ya una obra de arte de contenido psicológico preparada de tiempo atrás por Donatello; en el Moisés adviene a toda su potencia el romanticismo, el cual ciertamente se hubiera desnaturalizado en espectáculo efectista si Miguel Ángel no hubiera dejado incompleto el monumento del papa Julio. El plan para esta obra es puro arte escénico, lo son seguramente los dos esclavos terminados.

En la pintura —pronto verán ustedes por qué la he colocado en último término— Miguel Ángel hubiera desempeñado el mismo papel. En las figuras individuales del techo de la capilla Sixtina todavía impera la naturaleza-Dios, mientras que en su conjunto aquella aparece como la obra de un psicólogo. Pero el Juicio final es romanticismo puro; sí, en él es innegable el efectismo deliberado, lo teatral. Por obra de circunstancias

muy curiosas, el desarrollo de la pintura pasó fugazmente por los peligros de los que fueron víctimas las artes restantes. Para decirlo sin ambages, la peligrosa influencia de Miguel Ángel fue interrumpida, o por lo menos debilitada, por un hombre en el cual halló su culminación y su fin la aspiración del Renacimiento hacia la naturaleza-Dios. Ese hombre fue Rafael. Aunque también él, arrastrado por el gran poderío de Miguel Ángel, en sus frescos, fue infiel a su propio genio interior, en sus madonas alienta, en cambio, pura y noblemente, el genuino sentimiento de Dios; en ellas ha despertado una vez más la grandiosa época de la Antigüedad; ellas representan el genuino Renacimiento, son criaturas del amor a la naturaleza-Dios que muestran al hombre como símbolo del Universo.

Pero la acción de Rafael estuvo temporalmente limitada, estrechamente aherrojada al Renacimiento y a la Iglesia católica de aquel tiempo. Con la aparición del protestantismo, funesta para la cultura, el cual de inmediato arrebató a las alturas toda la arrogancia humana, de un modo que nunca hubiera sido posible en el seno de la Iglesia católica, y que además convirtió en obligación religiosa la ruptura con la naturaleza-Dios, la vida de Rafael perdió toda significación. Sin embargo esa misma época produjo al hombre que de manera similar a Goethe estaba por encima de todas las religiones, el hombre que tenía la naturaleza-Dios porque poseía la ciencia y el arte: Leonardo Da Vinci. Ya he hablado anteriormente de la sorprendente similitud entre estas dos grandezas del mundo cristiano. El elemento trágico en el destino de Leonardo, elemento determinado por un profundo desgarramiento de su interioridad que hace inestable y trágica su propia figura, impidió que, al igual que Goethe, su propia persona deviniese una cultura; pero una cosa sí logró y fue preservar a la pintura de la degeneración. No queda ya casi nada de su Cena, pero las mismas copias muestran que allí ha imperado la naturaleza-Dios. En ese cuadro todo lo individualmente humano ha desaparecido. A medida que uno se interna más en las reproducciones del cuadro, mas vehemente en el sentimiento de que allí se ha perdido la más grande obra de arte de la pintura. Pero subsiste desde luego un sentir impreciso. No puede saberse si Leonardo fue quien acabó la cabeza del Cristo. Si ello es así, el hecho arroja luz sobre el alma terrible de este hombre, quien, penetrado hasta el fondo de la naturaleza-Dios, dotado de todas las mercedes del genio, fue dominado empero por el temor religioso. Pero, volvamos a mi tema. Fue Leonardo quien enseñó a los pintores la naturaleza-Dios. En sus obras, del seno de los maravillosos paisajes, nos habla este sentimiento de cultura; por esta causa la pintura, para todos los tiempos venideros, quedó firmemente atada a la naturaleza. No pudo, pues, al igual que las otras artes, entregarse ilimitadamente a la adoración del hombre ni a la veneración del hombre; ya no pudo nunca convertirse completamente en arte psicológico. La pintura de paisaje fue elevada por Leonardo a una altura de la cual ya no pudo ser desplazada. Para ello enseñó infatigablemente con su palabra el evangelio de la naturaleza. Y fue así el esclarecido maestro de Italia. Miguel Ángel, Rafael, Bramante, han sido todos discípulos de Leonardo, sin olvidar a Durero, que introdujo la doctrina de Leonardo en el ámbito del protestantismo salvándola por ello de la catástrofe de Italia. También el más notable de todos los pintores, el que de manera única reunió en sí el arte de la psicología y de la naturaleza-Dios, el holandés Rembrandt, es en el fondo un discípulo de Leonardo. Ustedes recordarán que hace algunos años aquel libro de Langbehn, Rembrandt como educador, produjo verdadera sensación. No he tenido nunca oportunidad de leer el libro, pero debo confesar que su título me agrada. Rembrandt fue efectivamente un educador, en el buen y en el mal sentido del vocablo, y si bien es cierto que a lo largo de siglos sólo fue un educador con referencia a los pintores, en este último tiempo su influencia ha conquistado validez hasta en las más ocultas corrientes de la actividad humana.

He dicho que Rembrandt unía en sí el arte de la psicología y el de la naturaleza-Dios. Sobre este particular no cabe ninguna duda. Nadie lo ha superado en presentar, en caracterizar individuos, hombres particulares. Pero tampoco ningún pintor ha creado figuras que expresen tanto la naturaleza-Dios como las figuras de Rembrandt. La luz de Rembrandt es una revelación, una irresistible manifestación de la naturaleza-Dios. Además, en cada cuadro ustedes encuentran la piadosa religiosidad hacia todo lo aparentemente inferior dentro de la naturaleza, la cual sólo se consigue en hombres que forman unidad con el Todo. Que se sienten a sí mismos como una parte del todo. En él se ha mantenido la peculiaridad de la raza holandesa, raza condicionada por una lucha secular con el mar, con el elemento —casi toda Holanda está bajo el espejo del mar y es, en verdad, una tierra creada por la mano del hombre—; en Rembrandt se ha

mantenido victorioso el profundo sentimiento de veneración ante el Universo, junto con el egoísmo, o culto del yo, que caracteriza al proceso europeo, especialmente protestante, y ello en una época en que aquella veneración había desaparecido, o poco menos, de todo el resto del mundo. Como se ha dicho, era holandés; y en Holanda todavía hoy se puede comprobar la existencia de una cultura como el resto de Europa, con excepción de Italia, no ha conocido jamás, y a la que los holandeses, en su ceguera, toman a broma en calidad de sinoísmo, pecando por lo tanto contra lo mejor que posee Europa. Que Rembrandt haya sido conocido de repente —el hecho data apenas de un par de décadas—, que haya sido justamente estimado, constituye uno de los signos inequívocos de que se yergue frente a nosotros la posibilidad de una cultura.

La posibilidad, no más. Pero esta posibilidad se ha acreditado en el campo de la pintura. El amor a la naturaleza, en oposición a la excluyente adoración del hombre, ha sido la mayor ventaja que ha poseído la pintura a través de los siglos. Ello en parte reposa en el tipo de tarea y en los medios que tiene a su cargo el pintor, el cual, como ningún otro artista, debe servirse de los ojos, por lo que no está en situación de perder de vista el mundo en beneficio del hombre. Sin Rembrandt y los holandeses eso muy bien hubiera podido ser de manera completamente diferente. La gran mayoría de los pintores practicó o practica, por el aplauso de la multitud, nada más que psicología, sin sentir siquiera una sola huella del aliento que brota de la conciencia de la unidad. En efecto, la mayor parte de las cosas que se admiran, y que todos nosotros admiramos, constituyen puro arte psicológico y hasta romántico, ya se trate de Böcklin o de Watts o de Manet o de Libermann. Todos ellos son románticos; el menos de todos probablemente sea Millet, y desde luego también Feuerbach en sus buenos años. Sólo de una cosa no ha podido desprenderse ninguno de los grandes, ni el mismo Lenbach, por mucho que se haya abandonado al culto del hombre, ni e mismo Böcklin, por mucho que fuera romántico y pintor de almas, a saber: el paisaje. El paisaje es cultivado por doquier, a través de todas las variaciones del gusto y de la técnica y sus transformaciones. La exposición del paisaje se ha convertido en vínculo entre la naturaleza y el hombre, y no cabe ninguna duda de que en la pintura, desde hace siglos, se ha abierto un camino que puede conducir a la naturaleza-Dios, a una cultura.

Más arriba he mencionado a Millet. La admiración de la escuela de Barbizon habla tan claramente en favor de las esperanzas de futuro como el culto de Rembrandt. Pero en el arte tenemos también otros signos. También en el ámbito de la literatura es dado reconocer corrientes que conducen del hombre hacia el Todo. No quiero hacer mención de Goethe. Por sí mismo Goethe constituye una cultura. Pero del mismo modo en que la pintura se internó por la extraña senda de tratar solamente paisajes, dejando al hombre completamente de lado —curiosa audacia que permite entrever misterios—, así también la poesía procura reencontrar el camino hacia el Todo. El medio más burdo que se emplea para dicho fin, y que todo el mundo maneja hasta el hartazgo, es la simple descripción de la naturaleza; actualmente no se va más allá de esto, o poco menos. Incluso en los dramas sus autores ofrecen un claro indicio de este procedimiento. Claro está que de esta burda descripción hay todavía un largo trecho hasta llegar al arte de fusionar la naturaleza y el hombre, y hasta fácilmente puede demostrarse que este objetivo no es de alcanzar, hablando en términos generales. Pero eso mismo ha sido intentado de otra manera. Ahí está Keller, que ha tenido notable y clara importancia para el nuevo ideal artístico; ahí está sobre todo Tolstoi, que aquí y allá ha logrado completamente la fusión de hombre y naturaleza. Tolstoi que es un fenómeno paralelo con el de Rembrandt, con el cual lo vincula hasta su empecinada adhesión al cristianismo. También deseo hacer mención de un libro, cuyo valor estético puede ser puesto en duda, pero que como ningún otro muestra mi pensamiento, y es *El insensato*, de Kellermann. De este modo podrían agregarse ejemplos de la literatura tanto alemana como extranjera, entre los cuales no se puede omitir sobre todo la poesía del medio ambiente de los franceses, aunque incurra en un medio tan curioso cómo es la libreta de apuntes, con cuyo auxilio Zola creyó poder dominar el arte poético. También debo nombrar nuevamente a Spitteler, quien por la vía del tratamiento alegórico del mundo obtuvo magníficos resultados, alcanzados con anterioridad solamente por Dante. Signos. no faltan, sin duda. Se dice asimismo —de esto no entiendo nada, pero algo leo de vez en cuando— que la muerta arquitectura comienza a moverse otra vez y que debemos esperar de ella una nueva maravilla, una nueva acción cultural. No lo considero imposible, y tampoco me dejaré confundir ante la corrupción que domina en el arte más triste de nuestra edad: la escultura. Si se consigue llevar al conocimiento del europeo de viejo cuño, criatura. vanidosa y convencida de su propia excelencia, que el mundo es ciertamente redondo y que

él no es el centro, entonces, pero sólo entonces, podrá apuntar una nueva Era, una época digna de la vida y para la cual el mundo sea algo hermoso.

Und solang Du das nicht bast
Dieses: Stirb und werde!
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

1.- Estos versos de Goethe dicen aproximadamente así:
Y en tanto tú no alcances
esto: muere y transfórmate,
serás lánguido huésped
sobre la oscura Tierra.¹

Publicado en: Georg Groddeck. Estudios Psicoanalíticos sobre Arte y Literatura. pp. 43 – 62, Selección y notas de presentación de Egenolf Roeder von Diersburg, Traducción: Norberto Silvetti Paz, Colección Prisma. Monte Avila Editores C.A. Caracas. Venezuela, 1975

Volver a Artículos sobre Georg Groddeck
Volver a Newsletter-24-ALSF-ex-78