

GOYA O LAS HIPÉRBOLES DE LA ALUCINACIÓN

Goya encarna ese momento de la Historia en que el artista deja de mirar a su alrededor para fijarse en lo que sucede en su interior: el presentimiento de una nueva oscuridad, el indicio mórbido de una siniestra premonición.

BASILIO BALTASAR

Con la perspectiva que presta la longevidad, Bernard Berenson pudo celebrar la influencia del tratado que dedicó al dibujo de los pintores florentinos. Lo menciona en sus memorias como una contribución fundamental a la historia del arte y, con una franca modestia, nos anima a constatar que nadie desde entonces (1903) puede dedicar un estudio monográfico a la obra de un artista sin reconocer en sus esbozos y dibujos una parte esencial de su creatividad. Quizá por ello podemos admirar hoy en el Museo del Prado la abrumadora colección de dibujos de Goya que se expone con tan eficaz escenografía, aunque en el catálogo de la exposición José Manuel Matilla, comisario de la muestra junto a

Manuela Mena, se encargue de citar los estudios publicados desde 1858 y nos ayude a recordar que la pinacoteca nacional le reservó siempre el lugar que corresponde a su vigorosa y deslumbrante autoridad.

Nos dijo Robert Hugues que Goya fue el primer artista español en viajar acompañado de cuadernos en los que no dejaba de retratar lo que encontraba a su paso. Hoy cuelgan deshojados en las paredes del museo como el elocuente registro de sus apuntes, pero convendrá reservarse la opción de ver en ellos no sólo un paisaje familiar a sus contemporáneos sino el más fiel testimonio de un oculto temblor interior.

Si las fascinantes pinturas de Goya son en su mayor parte vestigio de la presencia del artista en la trama de su tiempo, fruto del encargo y de un astuto juego de transacciones sociales, sus dibujos y grabados deben contemplarse como el reverso de esta notoriedad: como un ejercicio de introspección en la más radical de las intimidades.

Advierte Gombrich, con asombro, que ningún pintor cortesano antes o después de Goya dejó una evidencia tan poco complaciente de sus protectores, poniendo al descubierto toda su vanidad y fealdad, presunción y codicia. Considera también sorprendente que con sus aguafuertes no ilustre ninguno de los temas habituales: “ni bíblico, ni histórico ni de género”. Los asuntos que conmovían a Goya no tenían precedentes en la historia de la representación.

Ha sido subrayado lo que en sus dibujos hay de crítica a los vicios de su época, de alegato moral contra la miseria, la crueldad y la maldad, de asqueado repudio al desalmado y terrible mundo de los asesinos. También ha sido elogiada su habilidad en perfilar las figuras jocosas del callejero urbano: el viejo verde, el bobo petimetre, el fraile lujurioso, la vieja arpía...

La implacable mirada de Goya a la sociedad de su tiempo es una sentencia sarcástica, una ojeada que desvela en cada personaje un mutismo desesperado. Sus poderosas dotes de observación le permiten bosquejar a los hombres atrapados en su dimensión trágica y ridícula: la podredumbre tangible de los seres humanos revelada sin el aspaviento de la esperanza ni el anhelo de la condenación.

● **No es la anatomía de los cuerpos lo que capta la aguada de Goya, sino la desdicha de los deseos no saciados, la fisonomía que la pesadumbre esculpe en la carne y el intratable dolor de las emociones aflictivas**

No es la anatomía de los cuerpos lo que capta la aguada de Goya, sino la desdicha de los deseos no saciados, la fisonomía que la pesadumbre esculpe en la carne y el intratable dolor de las emociones aflictivas. Pero en la *tabula* cognitiva del artista adquirirían al mismo tiempo su violento brío unos pensamientos inesperados.

Si Goya hubiera sido sólo un amargo cronista de su tiempo se habría conformado con los recursos de la sátira y la deformación grotesca de los tipos populares, pero en el gabinete privado de su obsesión Goya se asoma a un inquietante y aciago agujero interior. El ímpetu creativo del artista, la invención de su original narrativa visual, no debe conside-

rarse sólo como una nueva manera de mirar el mundo sino como una convulsa proyección: los indicios mórbidos de su excepcional premonición.

Sabemos a qué lugar intelectual pertenece el movimiento de la Ilustración, en qué instante social se enmarca la Revolución Francesa, a qué encrucijada política responden las Guerras Napoleónicas, aunque no entendamos muy bien el momento espiritual de la Historia al que pertenece Goya: ese lapsus temporal en que el artista dejó de mirar lo que pasaba a su alrededor para fijarse en lo que sucedía en su interior. El presentimiento de una nueva oscuridad, la paradójica precipitación de lo inminente, las despóticas exigencias de lo inconsciente.

Para vislumbrar la anomalía goyesca se puede recapitular el agotamiento de lo barroco, el alegre retruécano del rococó o la dócil imposura del neoclasicismo, considerar a Goya un injerto del tiempo por venir, un precursor del romanticismo o un pionero del expresionismo. Pues lo que en Goya pugna para instalarse en la modernidad es la efigie del artista que da testimonio de sí mismo.

Véase la perturbada secuencia de las pinturas negras abandonadas en la Quinta del Sordo. El albacea que dio cuenta de sus murales, describiendo las escenas pintadas en las paredes, anotó que una de ellas representa a Saturno. Sin embargo, si nos libramos de la seductora coerción que impone el título veremos que la figura en cuestión carece de los atributos simbólicos que le asigna la iconografía clásica. Motivo por el cual podemos inhibir nuestra explicable pereza y ver en este horrible anciano a un viejo impotente que devora a la mujer que no ha podido fornicar. O a un caníbal cuyo gigantismo no expresa su tamaño sino la ferocidad de su sangriento éxtasis ritual. O quizá sólo sea un patético muñeco de feria el que mordisquea su figurita de mazapán. Lo cierto es que la energía de la imagen expresa un horror tenazmente enquistado en el alma de nuestro artista.

Suele decirse que por entonces gozaba de gran popularidad el asunto de las brujas y que mientras unos se entretenían temiéndolas, otros se dedicaban a conjurar sus favores. El caso es que los ilustrados llevaban tiempo lamentando la credulidad fomentada por los clérigos de aldea. El famoso proceso de las brujas de Navarra había sido cuestionado hasta por los mismos inquisidores, que llegaron a considerarlo un trastorno de fanáticos, charlatanes, fanfarrones, delatores, envidiosos y aldeanos ignorantes. El humanista Pedro de Valencia escribió en 1611 que los aquelarres eran una reunión de “gentes cegadas por el deseo de cometer fornicación, adulterio y sodomía”. El amigo de Goya, Leandro Fernández de Moratín –que detestaba las “costumbres del populacho más infeliz” y “las heces asquerosas de los arrabales de Madrid”– reeditó en 1811 el informe del proceso para denunciar la doble farsa de la leyenda.

No es probable que Goya se limitara a evocar la imaginería de la superstición popular, los motivos pintorescos de una fábula o una alegoría costumbrista. Su obsesión por el tema –en casi una cuarta parte de las ochenta láminas de los *Caprichos* se representa a las brujas– trascendía el tópico y atendía a inquietudes más profundas. El personaje que aparece en el óleo *Vuelo de brujas*, bajo la soberbia ingravidez de los nigromantes que devoran a su víctima, se

cubre la cabeza con una sábana, incapaz de soportar la espantosa visión. Podríamos considerarlo uno de los autorretratos espirituales del pintor.

Dos notas del propio artista nos permiten seguir el rastro de su lúcida intuición por el borde de la sombra:

En una carta a la Real Academia de San Fernando, en 1792, Goya menciona el “profundo e impenetrable arcano que se encierra en la Naturaleza”. En el texto publicado en el *Diario de Madrid* para anunciar la edición de los *Caprichos*, en 1799, Goya los define como un intento por “exponer formas y actitudes que hasta ahora sólo han existido en la mente humana, oscurecida y confusa”.

Tres fenómenos existenciales adquieren en la obra de Goya una persistente y reveladora presencia: los sueños, la locura y la *sombra*. En sus momentos de máxima intensidad la frontera entre estos ámbitos se diluye sin remedio. El aquelarre será entonces una algarabía en la psique asustada por la embestida de extraños acontecimientos.

Las imágenes que le visitan durante el sueño poseen un vigor incontrolable y abruptamente le empujan hacia la pérdida de la razón. Goya presiente que la irracionalidad más absoluta palpita en el fondo de esa mente “oscurecida y confusa” y que en su impenetrable profundidad palpitan unas figuras despiadadas.

Cuando Freud reflexiona sobre el carácter siniestro de la demencia se detiene a considerar la perturbación que contagia: en la locura de los demás se ve el impulso aletargado en el fondo de uno mismo. Para Goya las criaturas que “hasta ahora sólo han existido en la mente humana” pugnan por salir a la luz, apoderarse de la conciencia y anunciar el arcano de lo espeluznante.

¿Podría ser esta la “aguda y peligrosa” enfermedad que padeció a los 73 años y de la que le salvó el doctor Arrieta? ¿El miedo a perder la razón y el sufrimiento nervioso de una depresión infernal?

A Baudelaire le causó gran asombro que Goya hubiera soñado con casi todas las *hipérboles de la alucinación*: los maleficios, los niños devorados por caníbales, las brujas... Nadie, dijo el poeta francés, se ha aventurado tanto como él en el absurdo posible.

El coloso bestial, el asno monstruoso, las aves de mal agüero, las entidades maléficas, la repugnancia grotesca, las muecas diabólicas, la voracidad de unas criaturas alentadas por la abyección de crímenes aborrecibles aparecen pinceladas en las estampas de Goya. Su arte atestigua el alcance de su imaginación, pero también el poder creador de la inmensa y oscura región de lo inconsciente. Las imágenes de energía repulsiva que pululan en su umbral pueden ser para un hombre de la sensibilidad y talento de Goya un motivo artístico y también el síntoma de una profunda perturbación. 🐣

[El texto viene a ser la transcripción de lo dicho por el autor en conversación con Andrés Rábago, *El Roto*, el 9 de enero de 2020 durante el coloquio que organizó el Museo del Prado con motivo de la exposición de los dibujos de Goya y los dibujos de *El Roto*.]

BASILIO BALTASAR ES EDITOR Y DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN
FORMENTOR.