

# LAS MÁSCARAS DE LO OSCURO O LA NUEVA MELANCOLÍA

(GOYA, CAPRICHOS N.º. 4)

CLAUDE ESTEBAN

Traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel



**E**l sueño de la razón produce monstruos: el grabado que así tituló Goya sigue siendo, sin la menor duda, el más famoso de toda la serie de los *Caprichos*; además, ha suscitado, desde hace dos siglos o casi, las interpretaciones más diversas, las más divergentes diría yo, como si algo del genio secreto del artista, su parte de noche y de terror, se encontrara expuesta por primera vez ahí a las miradas, pero evasiva, ocultándose sin fin bajo los signos. Y sin embargo, no se trata sino de un hombre que duerme, con una extraña cohorte de bestias amenazantes a su alrededor... Si Baudelaire fue el primero en conmovirse, si Malraux creyó descubrir los indicios de una modernidad que se inventa, los historiadores de arte, desde luego más circunspectos, solicitan los textos y los testimonios y se ponen de acuerdo para descifrar la escena con las claves que parece proponernos el mismo Goya o aquellos que lo acompañaron, que lo guiaron por un tiempo con sus reflexiones y sus certidumbres: poetas, filósofos, hombres sabios en verdad, si no siempre maestros de sabiduría; se ha reconocido, ciertamente, a los ilustrados. Ahí donde la Razón ya no gobierna puede echarse a volar la fantasía y, con ella, las invenciones más descabelladas de la imaginación. Es la lección, al cabo bastante tranquilizadora, que sacamos de la lectura de los exégetas de Goya, desde Enrique Lafuente Ferrari hasta Edith Helman, incluso si algunos como Pierre Gassier y Juliet Wilson en el hermoso catálogo de la reciente exhibición en el Prado —*El capricho y la invención*— se interrogan sobre la validez de una explicitación tan clara<sup>1</sup>. Está bien que a veces Goya quiera ser el defensor de la Razón, pero ¿por qué tantos monstruos convocados aquí para demostrarlo a contrario, por qué ese hormigueo de lo oscuro que ya no aceptará volver a sus cuevas infernales y que se desahogará con toda tranquilidad en los *Desastres de la guerra*, en los *Disparates*, e invadirá al fin todo el espacio de las pinturas negras en los muros de la Casa del Sordo?

Es verdad que el mismo Goya, no sin cierta malicia o instigado por sus prudentes amigos, borró las pistas. Se sabe, recordémoslo de paso, que en los dibujos preparatorios de los *Caprichos* Goya imaginó en dos oca-

siones la escena del *Sueño de la Razón* con el proyecto de hacer el frontispicio de esta serie, primero llamada, muy significativamente, *Sueños*. Este título, que mucho le debía a Quevedo, desaparecerá en favor de *Asuntos caprichosos*, y pronto de *Caprichos*, sin duda inspirado por los *Capricci di Carceri* de Piranesi y los *Capricci e scherzi di fantasia* de Tiepolo. Lo que más nos intriga es la suerte que el artista le reservó a ese sueño tan largamente meditado. Cuando la obra grabada aparece en 1799, un autorretrato del maestro en traje de burgués, con la mirada altanera, sarcástica, sustituyó el frontispicio inicial, que se halla deportado casi en medio de la serie de las ochenta láminas, en el lindero de los grabados que tratan principalmente de las prácticas brujeriles y de sus infamias. Goya no dio muchas explicaciones, y los comentarios sobre los móviles de semejante trastorno en la economía original de la obra pudieron desatarse con toda libertad. La versión comúnmente admitida —y que, debo decirlo, no carece de precisión inmediata— proviene del registro histórico, que llamaremos, siguiendo el gusto del día, el contexto socio-cultural de la época. Consciente de la singularidad y de la ultranza de esta representación, Goya habría querido, en cierto modo, “ahogarla” en la corriente escénica de las supersticiones y de las aberraciones sexuales de la brujería, tan bien codificadas a los ojos de todos y ya ridiculizadas por todas las buenas mentalidades del Siglo de las Luces. El absolutismo real, los malos ministros, la Inquisición, todo militaba en favor de ese ocultamiento, o al menos, de una apariencia de racionalización, en verdad bastante relativa, de esa escenografía aberrante. Así lo confirman, por lo demás, las palabras de presentación de los *Caprichos*, en el *Diario de Madrid*, con fecha del 6 de febrero de 1799, discurso pasablemente alambicado y retórico, debido sin duda a una pluma erudita, la de Moratín, como se piensa hoy, y que declara: “Persuadido el autor de que la censura de los errores y de los vicios humanos puede ser objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil [...] aquellos que ha creído más aptos a

subministrar materia para el ridículo...<sup>32</sup> El asunto estaba acordado, el *castigat ridendo mores* de los Antiguos supo encontrar a un nuevo intérprete, con la diferencia de que uno puede formularse algunas preguntas sobre las imágenes que ese moralista suscita para aconsejar el camino de la virtud a sus contemporáneos. ¿Necesitaba la razón a tantos rapaces, linceos, murciélagos, para convencer al hombre que duerme —y a los que lo ven dormir— del valor de su causa? El sueño se convierte en pesadilla. Baudelaire pronuncia la palabra en la admirable cuarteta de *Los Faros* —y “esa pesadilla llena de cosas desconocidas” merece más que una curiosidad pasajera, nos exige unas preguntas que sobrepasan los límites de la mera legibilidad histórica.

Primero hay que poner en su sitio a la brujería; bajo su pabellón se cubren, con demasiada comodidad, toda clase de mercancías menos identificables en la obra y el pensamiento de Goya. Los brujos son intermediarios maravillosos desde el momento en que uno se detiene en los aquelarres, en las levitaciones inquietantes, en los acoplamientos abominables de unos y otros sobre escobas en pleno cielo. Según ciertos especialistas, Goya, por sus orígenes, habría tenido afinidades muy particulares con esa extraña familia de la magia negra. Si en Aragón, en donde nació, se entregaban de buena gana a esos ritos, ¿qué decir del país vasco —país de elección de los brujos y de los duendecillos— de donde Goya era originario, aun si nunca vivió ahí? Pero ¿qué sucedía en Galicia, en Extremadura, en Castilla? El que los brujos abundaran en la Europa de entonces, y no sólo en España, no aclara el hecho de que Goya sea casi el único en darles un rostro, y en verdad más que un rostro, una forma y una figura plásticas, en pocas palabras, un *estilo* que sólo se refiere a él. No soy muy propenso a entregarme al culto de las fatalidades geográficas, y menos todavía en el caso de Goya, cuyo itinerario artístico, si bien a veces parece someterse a él, trasciende las categorías de los lugares y las cosas. Si la brujería y sus rituales lo fascinan, es porque encuentra en ellos la materia, no para hechizar su genio, sino para una exploración de otro orden, para la instauración de otra dramaturgia del mundo en que esos títeres irrisorios actúen como dobles y como sustitutos.

Puede que sea ahí donde Goya se aleje más, no siempre a sabiendas, de las convicciones, generosas pero ingenuas, de los ilustrados. Éstos sólo querían reconocer en la brujería una superstición sombría y nefasta; la razón, la buena diosa, libraría de ella a un pueblo adormecido, sujeto a un orden que creía ser el de la naturaleza. Cadalso, Moratín, Jovellanos y algunos otros nos conmueven en su intención de reconstruir al hombre según principios perfectamente determinables. Pero se diría que no saben nada de lo que, más allá de la razón, está surgiendo en el fuero de las conciencias. En

ese fin de siglo en que se derrumban tantas certidumbres, no detectan nada de esos grandes sacudimientos del ser que se asoman, aquí y allá, entre algunos soñadores de Inglaterra o en la obra en formación de un marqués al que encarcelarán una y otra vez en Francia, y que rasga el tejido moral con sus imprecaciones febriles y sus demostraciones implacables. Se trata de algo muy distinto de la brujería o de libertinajes encantadores. Goya, que sólo lee el Almanaque para saber cómo amanecerá mañana, Goya adivina que un mundo muere, tal vez el orden de los viejos tiempos, compromiso azaroso del poder y del saber, y que en la sombra un mundo desconocido para todos toca a la puerta; le reclama sus imágenes y no tardará en imponérselas. Y ese mundo lleva un nombre muy viejo, que pronto habrá que cambiar por otro, el universo cerrado y hasta entonces marginal de la locura. En ese registro que se excluye del conocimiento, del pensamiento, de los signos, Goya se interpone de repente, con el *Sueño de la razón* y con las pinturas llamadas *de gabinete*, y más tarde, tan lejos de todo, en la casa amurallada que frecuenta. Pero, ¿qué es la locura para un hombre de su siglo, y qué puede haber ahí para el primer pintor de la Cámara del Rey que merezca su interés? Sin duda nada que pueda inquietar a los príncipes, a los poetas, a los artistas de ese tiempo, sino una especie de luz tenebrosa que ilumina y, a la vez, engeguece a un hombre que duerme.

Goya casi no viajaba, salvo para cumplir las obligaciones de algunos encargos, pero vio a los locos en su enclaustramiento fatídico. Como otros, como sus amigos ilustrados, primero finge discernir en ese encierro un remedio para salir del paso, ciertamente terrible, pero necesario. Tenía muchos motivos más escandalosos, al alcance de la vista, para vituperar al hombre de todos los días y sus más bajas pasiones, su rapacidad, su lujuria. Los primeros *caprichos* dicen todo esto, y muy bien. ¿Por qué, entonces, interesarse con tanta constancia por los que llaman locos? En su segunda carta a Bernardo de Iriarte, subdirector de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fechada el 7 de enero de 1794, en ocasión de un envío de cuadros de gabinete, Goya precisa, como para minimizar la extrañeza de un cuadro que no ha terminado aún: “representa un corral de locos, dos que están luchado desnudos con el que los cuida cascándolos (es asunto que he presenciado en Zaragoza)”<sup>33</sup>. Esta tela ha llegado hasta nosotros, todavía nos perturba por su crueldad, por el testimonio atroz que nos da de un lugar de tortura, casi ignorado por todos. El internamiento, como lo declara Michel Foucault en su gran libro sobre la historia de la locura en la Edad Clásica, es en verdad, para aquellos a los que constriñe, un verdadero infierno, moral, social y político. ¿Quiénes son los locos? ¿Bestias furiosas o los que, según las categorías de la norma, quieren sustraerse al

principio de realidad? ¿Los encierran para que se curen o más bien para que ya no perturben el orden habitual del mundo? El legislador no responde, como tampoco los artistas. Con excepción del Bosco o de Brueghel —a los que Goya apenas conoce— las imágenes que proponen de ese universo mental se vuelven sátira o farsa. Goya no puede decidirse a hacerlo. Pintó a los locos en su ghetto, luego piensa que las puertas de un asilo tal vez no logran someterlos, porque la locura, sea que se la declare demoníaca o patológica —si se es cuerdo, como los filósofos— vive fuera de las cárceles que se le destinan. La locura está en todas partes, está presente, inconfesa, inconfesable, en la conciencia de cada quien, y ya no se trata de reducirla a caricaturas sin sustancia; es importante concederle en las imágenes ese espacio que reclamaba desde hacía tanto tiempo y que la religión y después la razón triunfante le negaban en nombre de la luz divina o de las Luces.

Es ella, es ese desorden sin razón de todos los sentidos, que uno encuentra en el grabado del *Sueño de la razón*. Un hombre está ahí, se ha dormido bajo el peso del cansancio o de una inmensa desilusión de la que nada se dice. Cerca de él, los instrumentos de su trabajo no le ayudan en nada: su libreta de bosquejos, un lápiz. También, tal vez, todo el esfuerzo de la vigilia diurna. Está solo, sin un amigo, sin un discípulo de la razón, para animarlo a que siga. El hombre —Goya o ese dibujante sin rostro que lo representa— sucumbe al irremediable sopor. Y he aquí que se desata el delirio. Unos monstruos, pero qué son los monstruos sino lo que uno se niega a ver, lo acosan, ocupan toda la pieza. ¿Quiénes son, en verdad? No pertenecen ni a la naturaleza de las cosas ni a la circunstancia. Franquearon, como los locos, las puertas del asilo, ya no interrogan a las víctimas de la demencia, sino al hombre más ordinario. Son las creaturas del sueño, sin forma discernible, sin nombre, sin especie. Ya no pertenecen al universo natural, surgen de ese hombre solo y de la noche que lo oprime.

Estamos tan lejos de la animalidad convencional —la que sabemos descifrar, de Esopo a La Fontaine, a Florian y a Samaniego— que se borran las fronteras o, mejor aun, se derrumban. Goya no representa, salvo en las *Asnerías*, tan poco convincentes, a animales que encarnen nuestros vicios: el león imperioso, el jumento imbecil que poda con su lengua la hierba verde. Inventa un bestiario que nos desconcierta y que, al final, nos aterra. Porque los animales de Goya no tienen referencias literarias o artísticas. Después de tantos siglos aparentemente apacibles, Goya redescubre la animalidad furiosa, el desbordamiento feroz de las fieras —éas que, a la manera de los locos, enclaustraban en jaulas. Y tal vez Michel Foucault pensaba también en Goya cuando escribía con su estilo fulgurante: “la animalidad escapó de la domesticación por los valores y símbolos huma-

nos, y ahora fascina al hombre por su desorden, por su furor, por su riqueza de monstruosas imposibilidades; desvela la oscura tormenta, la locura infértil que está en el corazón del hombre”<sup>4</sup>. Aquí se da esa animalidad, esa bestialidad, diría yo, inherente a la creatura humana, figura e imagen paradigmática, en ese sueño de un hombre que no puede aplazar el letargo porque tiene cita con sus fantasías. La animalización de los rostros, que se lee con demasiada facilidad en el registro de la alegoría moral, le cedió su lugar, en el *Sueño de la razón*, a la expresión de una animalidad muy diferentemente crítica y que habrá de esperar mucho todavía sus posibles desciframientos. Goya ve que la razón se hunde ante sus ojos. ¿Quién lo imaginaría en su siglo sino él? El mismo Baudelaire, lector muy sagaz de los *Caprichos*, en que supo reconocer y celebrar “las hipérbolas de la alucinación”, restringe, al parecer, la audacia de su descubrimiento al hablar —la fórmula se hizo célebre— de “una monstruosa verosimilitud”. Pero Goya, mucho más que por la verosimilitud, se preocupaba por la verdad, y esta nueva verdad del interior pertenecía a lo desconocido y a lo indescifrable.

No pretendo reducir esta indescifrabilidad del grabado a alguna ecuación demasiado legible, simplemente quiero aproximarme a ella, situarla en la perspectiva que nos solicita ahora, la de los mundos infernales y la condena a la que han recurrido ciertas formas de poder, en España o en otra parte, para someter la conciencia de los hombres. Ignoro si Goya creía en Dios, pero seguramente creía en el diablo, con la pequeña diferencia de que no necesita buscar esa figura emblemática del Mal en una escatología fabulosa; la encuentra, imponente, palpable, en cada una de las creaturas humanas. Curiosa manera, en verdad, de honrar el misterio de la Encarnación... Para él, el hombre no se diaboliza, más bien el diablo se humaniza, en el sentido literal del término, pues se actualiza y se realiza a través de los actos y los pensamientos más secretos de los hombres. Como Stavroguin, o como Dostoyevski, que se lo hará declarar al protagonista de *Los poseídos*, Goya cree metafísica y físicamente en la existencia del demonio, y sobre ese principio funda, en imágenes y no por la vía de las palabras, una antropología que casi no le debe nada al pensamiento de sus contemporáneos, pero que reencontra las ensoñaciones más antiguas sobre las fuerzas misteriosas, astrales y por lo tanto humorales, que presiden el destino de los humanos.

Sí; se inscribe efectivamente bajo el signo de Saturno esa visión que luego se exacerbará cada vez más, hasta alcanzar su paroxismo sobre los muros de la Quinta: boca ensangrentada, cuerpo sumergido, pupilas extraviadas. Pero volvamos de nuevo al grabado de los *Caprichos*. Un hombre está ahí, en un cuarto, y toda su desgracia, sin duda, a la inversa que el hombre de



Pascal, es no poder descansar. En efecto, ese cuarto cerrado por todas partes representa el lugar en que, lejos del mundo y de sus diversiones, se desencadena el *furor melancholicus*, cuyo ser postrado aquí es al mismo tiempo el actor y el espectador impotente. Al evocar así las viejas teorías astrológicas que, de la Antigüedad a Marsilio Ficino hasta llegar a Shakespeare, modelaron cierta imagen del hombre y de sus pasiones, no pretendo concluir que Goya las retome deliberadamente o que incluso lo hayan inspirado. Me conformaré con adelantar esta hipótesis: Goya, que evidentemente no conoce los textos tan largamente solicitados de Aristóteles ni su descendencia a través de los siglos, descubre a su modo, *imagina*, debería yo decir, la condición moderna del *homo melancholicus*, visión y versión a las que tal vez sigamos unidos, por lógicos que queramos ser, si bien a veces tan aficionados a las lecturas parapsicológicas.

Los astros, benévolos o funestos, fueron por mucho tiempo como grandes motores del alma hasta que el Dios cristiano, y después los cálculos de los astrónomos, los redujeran a su mera naturaleza de cuerpos errantes en el espacio. Goya no les restituye esos privilegios cancelados desde entonces. Pero así como humanizaba al diablo, interioriza esos poderes estelares. La melancolía ya no es el asunto de las conjunciones hipotéticas entre Saturno y Júpiter o Mercurio; los astros ya no gobiernan, como los reyes lo hacen todavía. En cambio

he aquí que se instaura, en el interior del hombre, una oscura cosmogonía de los desastres con sus derrumbamientos, sus abismos, que obligan al espíritu a sustraerse al día, a hundirse sin saber lo que ocurrirá con él en un "mar de trastornos", para retomar la expresión de Hamlet, a encerrarse en ese infierno que se ha vuelto para él mismo. Saturno era el soberano del humor negro, generador de locura pero también de sabiduría y de mesura, según los pensadores del Renacimiento. Goya le quita la corona, lo envilece, lo resume a un hocico abierto, hipóstasis muy formal de una desgracia sólo humana. *El Sueño de la razón* es a mi modo de ver la réplica exacta, invertida y por lo mismo considerable, de esa imaginaria que tuvo lugar durante tantos siglos, y que convertía al hombre en una arcilla muy moldeable para los caprichos de las esferas y las fantasías del destino. Pero si Goya parece sustraer al hombre a la fatalidad de las estrellas, no es, como lo soñaban sus amigos filósofos, para hacerlo de nuevo dueño de sí mismo y del universo, sino para confundirlo con la bestia que lleva dentro.

A veces, las imágenes dialogan unas con otras y se responden a través del espacio y del tiempo. De esas confrontaciones se enriquecen nuestros museos imaginarios. Si a mi vez me aventuro en esos juegos de espejos y en esos paralelos, a menudo peligrosos, diré que *El Sueño de la razón* se inscribe en el polo opuesto de la re-



presentación más imponente, más enigmática también, que Europa se haya dado de la melancolía, tal como la leemos en el grabado de Durero, imagen admirable de un hombre que busca conocerse a sí mismo y conocer al mundo y que se abisma en su pensamiento. Esa iconografía del melancólico ha presidido toda la reflexión de los tiempos modernos, y se admitirá sin dificultad que casi no es posible, en el marco restringido de nuestra investigación, resumir incluso brevemente las preguntas que ha suscitado y suscita aún la *Melencolia* de Durero<sup>5</sup>. Sólo escogeré, en el centro de esta imagen presente en nuestras memorias, lo que la caracteriza con más fuerza —a lo cual se opone, en Goya, una versión igualmente poderosa y singular del *homo melancholicus*. En una como en otra, un ser piensa y sin duda se pierde en sus pensamientos. Pero si uno se durmió, el otro —¿hombre, mujer o criatura angélica con las alas tranquilamente dobladas?— contempla con ojos atentos el espectáculo que se le ofrece. El personaje de Durero —al menos los historiadores de arte están de

acuerdo en eso— representa bien, con su actitud, sus modales, su inmovilidad soñadora, el estado del hombre melancólico, el *penseroso*, dirían los italianos, con la cabeza apoyada en una mano y la mirada fija. Pero ante él se abre un espacio inmenso en que sobreabundan los objetos, escalonados hasta el horizonte. Para quien las considera y medita en ellas, todas esas cosas, recogidas, apretadas unas con otras a los pies del soñador y alrededor de él —esfera, compás, reloj de arena, poliedro— proponen las invenciones de un saber que aclarará al final el misterio medido del mundo. Saturno, es verdad, preside esta demostración pletórica, esas invitaciones altivas del número y de la geometría. Sin duda eso inquieta al melancólico, y muy cerca de su hombro, a ese angelillo malhumorado —su doble aún infantil— que hace como que escribe bajo la escalera alta de la arquitectura. Pero todo está unido ahí para que el universo de lo sensible, todavía heteróclito, se organice según las leyes de lo ininteligible. Una campana dirá la hora exacta, y la ecuanimidad de la balanza ponderará las fuerzas precisamente conjugadas. ¿Qué hará falta para que el soñador se tranquilice? Tal vez que el astro a lo lejos abandone algo de su estridencia, que algo se despierte, ya que todo parece dormir en la multiplicidad de las invenciones humanas. A dos pasos del melancólico, los instrumentos de la acción yacen dispersos —sierra, garlopa, regla, clavos, tenazas— como si el que conoce su uso y los maneja dudara un instante, pero un instante sin fin, entre uno y otro. Tallar, construir, arrancar la forma perfecta a esa poca materia que resiste y que va a ceder. El ángel o el andrógino deberá elegir entre el sueño y el acto, entre la vía contemplativa de un San Jerónimo —sabiduría del tiempo medieval— y la lucha contra la efervescencia natural en que se abre camino el caballero de los tiempos modernos, que no le teme ni a la noche ni a la muerte. Tendrá ese valor, pues sus formas musculosas de luchador dan a entender que no sucumbirá a los sortilegios saturninos de la *acedia*.

Pero en el orbe del firmamento, bajo el arcoíris benéfico, también se halla —¿cómo olvidarlo si se piensa en Goya?— esa bestia bastante repugnante que caracolea. ¿Musarafia o murciélago? A ella le incumbe, sabrá dios por qué, desenrollar en el cielo la filacteria despedazada en que está inscrita la palabra MELENCOLIA. A nadie inquieta, aparentemente, salvo a los rayos del sol, su horrible mueca. Pero la bestia está allí, domina la escena, espera, como si su reino fuera para mañana y aquí se conformara, como los santos o los mártires de las escenas religiosas, con enarbolar en el espacio indiferente la moral oculta de la historia. Ese pequeño animal repugnante, podemos imaginarlo, no dejó de intrigar a los exégetas. Pero nosotros, que llegamos tan tarde y

que dudamos de tantas cosas, ¿no seremos propensos a encontrar ahí la pregunta urgente de todo lo que escapa a la racionalidad, que tal vez se burla de ella y que asciende más allá? La bestezuela socarrona de la *Melancolia*, deportada al abismo, y sin embargo imperiosa y segura de sí, ¿no se aseguró una descendencia en ese *Sueño de la razón* en que los murciélagos, hechos menos temerosos, trazan su vuelo obsesionante sobre la cabeza del hombre que sueña? Durero no da más explicaciones, él que un día se representó con los rasgos de un hombre pensativo que señala su hígado con mano firme y que precisa: "Me duele el lugar con la mancha amarilla que estoy señalando". Pero lo que calla, lo que oculta, habla mejor que un discurso demostrativo. Su *homo melancholicus* no sufre por lo que ya conoce, sino por lo que hay que conocer. Si su personaje soñador vacila en escudriñar el mundo de las apariencias, es porque el término de su saber, en verdad el resorte de su inteligencia, ya no es eso infinito que un Dios gobierna y descubre ante los que le son fieles, sino algo indefinido que el hombre debe inventar con sus medidas y sus suputaciones siempre inciertas —entre la morada de ángulos perentorios y la inmensidad del mar en que los números, tal vez, se anulan.

Goya lo ignora todo de esta melancolía del entendimiento: tal vez piense que la matemática es una especie de juego bastante futil del espíritu. Lo que le importa es determinar qué puede esperar un hombre de sí mismo en las vicisitudes de su vida. Y a ese hombre, más allá de un siglo de razón malograda, lo ve solo, amurallado en su sinrazón y su delirio. Goya no es moralista, o muy poco, y sólo cuando lo convencen de que lo es. Su preocupación, cada vez más obsesiva, es encontrar al hombre en esa especie de abandono que llaman sueño,



o tal vez lo irracional profundo. Lo acorrala ahí, lo clava con la mirada. Al espacio abierto de la melancolía de Durero, opone el encierro y la noche, la de los locos ayer, hoy la de cada hombre. ¿Habrá alguien antes de él, antes de esos románticos que todavía no existen, que haya hecho de esas horas negras el lugar y la fórmula del adentro? El hombre del *Sueño de la razón* dejó sus lápices sobre la mesa, ya no observa el mundo, baja a un infierno que no puede acabar, puesto que los monstruos que engendra son los que le negaban la conciencia de la vigilia. Ya no importa que se presenten bajo la forma de linceos o de murciélagos. En verdad son las máscaras de lo oscuro que suben hacia la luz y nada, ni siquiera el sobresalto de la razón, hará que se desvanescan. Los monstruos de Goya no pertenecen a ningún bestiario, ni siquiera el del Bosco, que concertaba quimeras compuestas. Rapaces, vindicativos, sin compasión alguna, rompen a mordidas esa razón tranquila que el Terror, más allá de los Pirineos, había dejado mal parada. *Tristes presentimientos de lo que ha de ocurrir*: Goya, que nada vivió de todo aquello, inscribirá este pensamiento en el frontón de los *Desastres*...

El hombre de Goya, el del *Sueño de la razón*, pero también, y muy pronto, el de los *Disparates* y el de las pinturas negras, se ve atrapado a puerta cerrada con esas bestias que surgen de sus sueños como únicos acompañantes. No hay salida, así sea moral, a ese encierro que evoca el de la locura, más manifiesto. El soñador del *Sueño* no hallará escapatoria alguna para ese cara a cara consigo mismo. No cuenta con el recurso, al modo del prisionero de Sartre, de rebelarse y de proclamar: "el infierno son los otros". En la terrible evidencia de un aguafuerte, ese equivalente plástico de la bilis negra, sólo puede animarse a decir que el infierno es él.

No sé si, como escribía Malraux, Goya sea el inventor de nuestra modernidad. Es, al menos, el primero en haber bajado a los infiernos de lo irrazonable y en haber resurgido con las imágenes umbrosas de un hombre sin condena ni salvación.

#### NOTAS

<sup>1</sup> E. Lafuente Ferrari, *Goya, gravures et lithographies, œuvre complet*, París, 1961. E. Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963. P. Gassier y J. Wilson, *Fancisco Goya, Friburgo*, 1970. J. Wilson-Bareau, *Goya, El capricho y la invención*, Catálogo del Museo del Prado, Madrid, 1994.

<sup>2</sup> E. Helman, op. cit., p. 48.

<sup>3</sup> E. Helman, op. cit., p. 148, nota 4.

<sup>4</sup> M. Foucault, *Historie de la folie à l'âge classique*, París, 1961, p. 34.

<sup>5</sup> Se encontrará un resumen de las diferentes tesis sobre el grabado de Durero en H. Böhme, *Düver, Melancholia I. Dans le décade des interprétations*, París, 1990. #