

EL SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE  
MONSTRUOS \*

P O R

J U S T I N O F E R N Á N D E Z

*A Edmundo O'Gorman.*

G OYA se encontraba ya en el apogeo de su producción cuando entre 1793 y 1796, grabó sus ahora famosos *Caprichos*, cuya ejecución fué alternando con algunas de sus obras definitivas; definitivas porque en ese período crea su original expresión, aquélla en que se aparta de las formas menos o más tradicionales y en que da sentido a una nueva manera de expresar la realidad, consciente de la subjetividad de la creación artística y en contraste con el tradicional concepto de representación de la naturaleza (realidad objetiva), o sea “del objeto en sí”, y su embellecimiento por medio del canon clásico de la belleza ideal, que privaba en el arte y en la estética de su tiempo, en Alemania sobre todo —Winc-

---

\* En conmemoración del segundo centenario del natalicio de Francisco Goya y Lucientes. Marzo 31 de 1746.

kelmann, Lessing, Mengs—, pero no tan rotundamente en España e Italia— Feyjóo, Arteaga y el mexicano Márquez.<sup>1</sup>

El espíritu rebelde que Goya es, su conciencia renovadora y su nueva síntesis quedan fechados y son patentes en obras maestras como: los dos retratos de *La Tirana*, el primero de 1794 y el segundo de 1798; en el exquisito retrato de *La Duquesa de Alba*, de 1795 y en el no menos prodigioso de *El matador Pedro Romero*, que realizó de 1795 a 1800.

Pocos años tan fecundos y tan variados en la obra de Goya como el de 1798; todas sus diferentes maneras, están contenidas en él: la más cercana al Greco, y quizá a Rembrandt, en *La traición de Judas*, de sentido religioso, y *El miércoles de Ceniza*; sus pinturas murales en *San Antonio de la Florida*, los retratos de *La Marquesa de la Merced* y *La Tirana* (de cuerpo entero), pertenecientes a la expresión goyesca más genuina y novedosa, que ha de culminar el mismo año con las dos *Majas* y un par de lustros después con *La Familia de Carlos IV*; la buena tradición en que pinta el retrato de Guillemardet y, por último, dos obras de la vena llamada “satánica”, con que termina por redondear su amplia visión de la realidad: *La Cocina de las brujas*, de los cuadros que llamaban “de gabinete”, y el *Aquelarre*, que se incluye en las “pinturas negras”, que tenía “en su casa”.

¿Por qué los *Caprichos* salieron a la luz hasta 1799, tres años después de terminados? ¿Tuvo escrúpulos el artista para darlos a conocer? No es casual que la expresión de temas brujeiles y satánicos en general, fuese en cierto modo íntima, privada, ni que apareciese principalmente en grabados, un género también de intimidad; hay que tomar nota de los miramientos con que Goya sacó a la luz sus *Caprichos* y las precauciones que tomó para salvaguardar sus planchas, “que regaló a Su Majestad”.

Había razones para aquél proceder. En primer lugar, aunque expirando, todavía se encontraba viva la Inquisición, que Godoy había de suprimir definitivamente años después, y, además, el sentido tradicional de la pintura moderna y de la de su tiempo en especial, tan clasicista y naturalista, tan razonable y aburrida, no habría podido aceptar como *Arte verdadero* aquellas cosas tan “fuera de la razón”, tan a destiempo con “el siglo de las luces.”

1 Véase mi artículo “Goya Contemporáneo” en *Filosofía y Letras*. Nº 23. 1946.

Goya representaba una consciente revolución contra eso, para lo otro ahí estaba Mengs y después David. Durante toda la Edad Moderna el libre campo de la imaginación, de los fondos irracionales de lo humano, se había expresado como el aragonés lo hizo, en arte menor, digamos, que el racionalismo jamás hubiera admitido como *Arte*.<sup>2</sup> Goya, pues, tuvo que dar su más novedosa expresión, su visionaria creación, en la forma en que tradicionalmente había surgido, en un arte íntimo, si bien no por eso de pocos alcances, sino al contrario, de tales tamaños como para alcanzar a nuestro propio tiempo, por eso podemos ver en Goya a un contemporáneo.<sup>3</sup>

Todo lo anterior no es sino el prefacio de lo que ahora interesa saber: ¿en qué consiste esa novedad que el Sordo de Fuentetodos trajo al mundo al morir el siglo XVIII y en qué puede tener relación con el arte de nuestros días? Con el de Orozco y el de Picasso, principalmente, por representar las síntesis cumbre de nuestro tiempo en el arte. Mas, para llegar a dar cuerpo a lo que se ha enunciado será necesario revisar con calma esa serie de grabados que se llaman los *Caprichos*,<sup>4</sup> por ser, asimismo, la obra más fácil de tener a mano y por lo tanto no hablaremos de memoria, como sucede con las pinturas.

Toda obra maestra de un gran artista contiene en síntesis su original y compleja expresión, así es que, con algún conocimiento —claro está, que mientras más se tenga será mejor— del conjunto de sus obras, puede comprenderse en una sola el sentido de todas; pues bien, los *Caprichos* son sin duda una obra maestra y por lo tanto trataremos de aprehender en ella el sentido que Goya quiso darle, para transmitirnos, con extrañeza, aunque universal lenguaje, sus intuiciones y visiones de la realidad del “mundo”, ya que si algo ha de ser el arte es mostración por revelación, de la realidad —corta o larga, según la medida del artista, siempre limitado, no importa su grandeza, por ser hombre—, potenciada por la expresión y cuando metafórica “por necesidad”, extraña y encubierta, por necesidad también.

Al espectador capaz de traspasar la envoltura, se le revelará el contenido —según su propia medida— y al que no, pues no. En la forma de

---

2 Véase mi *Prometeo*. Edit. Porrúa, S. A. 1945.

3 “Goya Contemporáneo”. Art. cit.

4 Las reproducciones de los *Caprichos* que acompañan este artículo no pretenden servir sino de referencia para hacer más objetivo al nuevo orden que les he dado; se han numerado nuevamente pero van entre paréntesis los números originales.

encubrir la realidad aparece el artista, en la amplitud y equilibrio de su síntesis, y en la originalidad de su presentación, aparecerá su genio; por ser arte ha de ser emocionante y atractivo. Así, sólo el que sea capaz de emocionarse y lo demás, lo será para ponerse en comunicación con el espíritu creador y revelador del artista.

Hoy día, sólo el estudio histórico-crítico (analítico e interpretativo) de las obras de arte puede hacer trascender la emoción por ellas producida, no para aniquilarla —como algunos inconscientes creen—, sino para enriquecerla, para dar a las obras su justo valor y su localización histórica, que hará resaltar sus originalidades y excelencias frente al pasado y su verdadero sentido en el presente. Penetremos, pues, en ese mundo humano y trascendente que Goya revela con sin igual gracia y poder expresivo, por esa serie de obras que el artista comenzó justo cuando al perder un sentido, el del oído, parece como si hubiera adquirido mayor potencia en los otros y, sobre todo, mayores potencias espirituales de intuición y de imaginación, porque ya no se podían negar entonces, su extraordinario talento y sensibilidad, ni su gran capacidad de expresión.

\* \* \*

Si se consideran los *Caprichos* en el orden en que están originalmente numeradas las 80 planchas, grabadas al aguafuerte unas y al aguainta otras o combinando los dos procedimientos, se verá que las expresiones diversas, los temas y hasta las composiciones, no responden a un plan preconcebido y es que, seguramente, el artista iba dando forma a sus ocurrencias según se le aparecían, si bien dentro de su propio y general sentido de la realidad, de la vida y del arte. Sin embargo, hay un cambio radical en los temas a partir de la famosa plancha que lleva por título: *El sueño de la razón produce monstruos* (Nº 58 (43) Lám. XV); de ahí en adelante Goya nos revela el mundo real del “sueño de la razón”, es decir, del irracional, en este caso satánico y brujeril. El artista al dar un orden a sus grabados alternó unos temas con otros, escenas de brujas con los de la “vida galante”, digamos, y de licencias pecaminosas de frailes disolutos. Esta, al parecer, desordenada ordenación, sirve por una parte para suavizar la punzante crítica y por otra responde mejor a la realidad de la vida humana, flúida, alternante, compleja. En la primera serie, hasta *El sueño de la razón*, los temas se refieren, pues, al mundo en “vigilia”, todos caen dentro del amplio punto de vista de la crítica social, en que va incluida la referente a la vida galante, a los frailes, a las costumbres, con un cierto

sentido fatalista de la vida, así también en los temas en que interviene la justicia inquisitorial, y Goya introduce el miedo, el horror, el absurdo, el ridículo, categorías que fueron una positiva novedad en el arte de su tiempo, antes reservadas sólo para la caricatura u otras expresiones informales, no consideradas como propiamente artísticas; en una especie de intermedio, en una serie de planchas anteriores al *Sueño*, aparecen, como medios de llevar a un extremo la crítica, los humanizados animales, los burros principalmente. Hay que considerar que el artista no ha puesto un solo elemento plástico en los *Caprichos* que deje de tener función simbólica, significativa; de todo se vale para insinuar la verdadera realidad de que nos habla, aludiendo con formas naturales o inventadas, a los variados aspectos de la realidad humana, sobre todo a aquel irracional, pero no menos real que el opuesto y que adquiere ser concreto en el mundo de la imaginación.

Los títulos que llevan las planchas, generalmente metafóricos, contribuyen en la mayor parte de los casos a escamotear el verdadero tema, que no se entrega a la primera mirada, más si título y formas se ponen en relación y se observan cuidadosamente, surge más agudo el sentido del tema. En otras ocasiones título y formas entregan directamente el significado, lo cual da variedad al conjunto.

En cuanto a las composiciones, cabe decir que están en función directa de la idea expresada y subrayan, por así decirlo, su interés principal, atrayendo la mirada allí donde el artista quiere que se fije o envolviendo en sombras aquello que desea se oculte a la mirada superficial. Su interna geometría, concebida dentro del todo con certera intención equilibrante, insinuante, podríamos también tacharla de "celestina", puesto que sirve a Goya para alcanzar su verdadero fin. En la primera parte de la serie, las composiciones geométricas son más simples, mas a medida que se entra en el mundo brujeil, se complican adquiriendo formas de firmas diabólicas, siempre como útiles de la expresión al servicio de la idea.

Sombras y luces, símbolos y metáforas, en ocasiones de tercera o cuarta potencia, expresan maravillosamente la esencia del arte barroco, alimentando las varias venas en que se expresa el artista aragonés, como que una de sus miras, quizá la principal, era romper con el imperativo clasicismo de su tiempo que tiene en Goya su contraste y su fin.

Evitemos el arduo recorrido que significaría el análisis individual de los grabados; arduo no por fatiga de ver arte, sino por la dificultad de traducir en palabras —que suenan pobres frente a la síntesis goyesca—,

cosas que el artista dice genialmente, sin ensuciarse las manos siquiera, como gran brujo y prestidigitador que es. Ya he anotado que la evolución general de los caprichosos temas va desde este mundo, en estado de vigilia y de aparente racionalidad, hasta el mundo en estado de sueño y de aparente irracionalidad, pero me he permitido dar un nuevo orden a las planchas, de acuerdo con los temas generales que contienen, para facilitar su comprensión y considerando que el orden que les dió su autor es, por demás, bien conocido. Lo interesante es poner en claro la división entre vigilia y sueño; en lo primero incluyo: la vida galante, el horror, el amor, la muerte, lo sobrenatural, el absurdo, el ridículo, el género costumbrista y la crítica social, que en parte se refiere a la Inquisición y a los frailes; en lo segundo: el mundo de las brujas y de Satán.

En primer lugar queda, como originalmente, el autorretrato del artista (1- (1) Lám. I), que inaugura la serie de grabados y en el cual aparece ya con inequívoco aspecto de sordo; el pelo le cubre la oreja izquierda, ya que se encuentra casi de perfil, aquella vine a quedar justo en el centro o sea en el cruce de las dos diagonales del cuadro; la mirada alerta y socarrona; el gesto señero; todo el conjunto de la figura con la arrogancia que tenía el aragonés; representase el artista a sí mismo como un gran señor, a quien le sobran fuerzas para soportar el monumental sombrero; no tiene el aire de aquel ágil aventurero que fué en sus años mozos, sino más bien el del hombre que ha vivido en la Corte, el cincuentón, agudo observador de la vida y espectador del mundo. Corresponde perfectamente, pues, el autorretrato, al prólogo de los *Caprichos*, ya que en ellos nos va a contar lo que, como espectador o "theorós" ha visto y lo que como pintor, que así lo ha escrito bajo su nombre, ha pintado. Pintor de la vida española elevada a categoría universal, por eso, al final, es pintor de la vida en general, con un dejo de desengaño.

LA VIDA GALANTE no podía menos de ser uno de los temas favoritos de Goya, ya que tan bien la conoció, y sabe ver en ella todo lo que de inevitable tiene, en medio de goces y amarguras, y lo que tiene también de ridícula; pero sobre todo es notable su sentido absolutamente realista, sin cursis romanticismos enmascaradores, no hay allí más enmascaramiento que el que intentan los protagonistas de su mundo, que es puesto al descubierto por el artista; pero hay que estar siempre alerta, con la malicia por guía, pues a lo mejor, ocultas en las sombras, pueden haber figuras o fantasmas que cambien el primer sentido de la idea expresada.

Una serie de notas caracterizan *la vida galante*, dando buena idea de su complejidad; en ellas hace su aparición la "Celestina" bruja diurna y

taciturna, que está presente en todo trato de amor: amor solicitado (2(6)I); amor a la fuerza (3(8)I); necesidad de amor (4(18)I); amor por necesidad (5(22)II); pena (6(32)II) y cansancio de amor (7(34)II); la fácil entrega (8(2)II); el amor miope (9(7)III); amor de tal para cual (10(5)III); consejos de... amor (11(15)III); después... del amor (12(17)III); entrega vergonzosa y por necesidad (13(14)IV); la entrega sinvergüenza (14(16)IV); el amor animal (15(27)IV); amor secreto (16(28)IV); la senil ilusión del amor (17(29)V); preparación para el amor (18(31)V); el amante escogido (19(57)V); el amor de tontos (20(73)V); los hombres que descañonan a la mujer (21(21)VI); las mujeres que despluman a los hombres (22(19)VI); (23(20)VI); el amor equívoco (24(35)VI); las mujeres que tienen el asiento en la cabeza (25(26)VIII); la mala noche (26(36)VII); la mariposa que no se sostendrá (27(61)VII); la que se sostiene, no se escapará (28(72)VII) y por último, los amantes que unidos para siempre sufren mucho más (29(75)VIII).

Mezclada en todo está la “celestina”, que en su reino: da consejos, mira y calla, ríe y reza, ayuda y empuja al mal. Las metáforas, necesarias a ciertas alusiones, son de gran sutileza y en ellas surgen los monstruos, lo inverosímil, los símbolos y las alegorías.

El HORROR aparece superado por la vanidad (30(12)VIII); el horror, el amor y la muerte (31(9)VIII), (32(10)VIII) se confunden en gestos análogos que pintan sobre un mismo filo al vivir y al morir, como un solo misterio.

Lo SOBRENATURAL es hecho real y concreto (33(3)IX) por el artista, por medio de un proverbio actualizado, en que es posible la sorpresa, lo maravilloso inesperado.

El ABSURDO y el RIDÍCULO mueven a risa (34(4)IX) por lo justo de las proporciones y de los elementos con que Goya ha sabido poner unas cuantas fuerzas en equilibrio, para dar concreción a aquellas categorías.

El GÉNERO COSTUMBRISTA a que el aragonés fué tan aficionado queda registrado en dos momentos de *Los Caprichos* (35(25)IX), (36(11)IX), tratados de maneras distintas, una como afirmación de la autoridad materna en la ilustración de un gracioso y añejo proverbio; otra como afirmación de la viril determinación de la vida peligrosa, expresada con los grandes aires de la pintura tradicional y llena de carácter español.

La CRÍTICA SOCIAL en forma punzante y amarga se trata en una serie de temas específicos: el sadismo del “noble” ensañándose con los infe-

riores (37(33)X); el vacuo verbalismo (Cantinflismo) de la Autoridad (38(76)X); la vanidad senil (39(55)X); la avaricia (40(30)X), con alusión a la represión sexual; la escatofagia (41(54)XI); el bajo afán de picarse los unos a los otros (42(77)XI), en que se igualan el noble y el plebeyo, como también en la muerte; la ignorancia de los maestros (43(37)XI); los pseudo artistas que hacen el ridículo (44(38)XI); las pretensiones genealógicas puestas en solfa (45(39)XII); la ignorancia del médico (46(40)XII), tema inspirado en un suceso real, según Matheron;<sup>5</sup> el pintor al servicio de la vanidad (47(41)XII); el mundo al revés (48(42)XII), con evidente alusión sexual; la ridícula gravedad de los hombres (49(63)XIII), que son puros animales; los sádicos frailes (50(58)XIII); el rigor inquisitorial (51(23)XIII), (52(24)XIII); los frailes calientes (53(13)XIV); los frailes viciosos (54(49)XIV); los frailes mentirosos (55(53)XIV); los frailes y el demonio contra la virtud (56(74)XIV); los frailes hispócritas (57(79)XV).

El SUEÑO DE LA RAZON nos presenta otro aspecto del humano mundo: el "más allá" del "más acá", los vuelos del subconsciente expresados por la imaginación, mundo fantástico, pero no por eso menos real que aquel otro en estado de vigilia, en el cual fluyen libremente los más bajos complejos humanos, sin la máscara de la racionalidad. La "celestina" se transforma en auténtica bruja, ampliando su diurna actividad y su fiel compañero, el demonio, la protege y le exige adoración infernal.

Deja al hombre la razón e inmediatamente entra en el mundo irracional en el cual todo es posible, pero monstruoso (53(43)XV); las brujas hacen proyectos de aquelarres inauditos (59(44)XV); las brujas, con ayuda de los demonios, recogen a los niños cuya sangre han de chupar (60(45)XV); las brujas durante el día asumen gran corrección (61(46)XV); las brujas han de llevar sus obsequios al Maestro (62(47)

---

5 Matheron, Laurencio. *Goya*. Traducción de G. Belmonte Müller. *Biblioteca Universal*. T. CXXVI pág. 43. Madrid, 1890. "Un día que le era forzoso acompañar al marqués a Aranjuez, donde estaba la Corte, la marquesa, a fin de poderse dispensar del viaje, recurrió a Goya para que idease alguna excusa. El artista no necesitó mucho tiempo: cogió el pincel, y en el desnudo pie de la dama, imitó el color encendido que produce una violenta dislocación. El marqués, desesperado y temiendo por una pierna que hubiera causado envidia a la misma Diana, llamó a su médico. Examinó atentamente el sabio doctor el pie enfermo, declaró el caso grave, y recetó enérgicos emolientes, cataplasmas y reposo absoluto. El marqués lleno de inquietud, partió solo para Aranjuez". Era frecuente en el pueblo la contestación a la pregunta ¿de qué mal morirá? ¡de médico!

XVI); los demonios aconsejan a las brujas (63(48)XVI); el demonio pone fuego sexual en el fraile y en el militar, pero sólo para atormentarlos más (64(50)XVI); los demonios se repulen las garras para hincarlas mejor (65(51)XVII); el demonio engaña a las mujeres (66(52)XVII) falseando la realidad; el demonio se entretiene engañando a los hombres, haciéndolos subir y bajar (67(56)XVIII); se le viene el "mundo encima" al hombre y éste se esfuerza por mantener el lado "irracional" (68(59)XVII); la mujer hace ensayos de bruja (69(60)XVIII); la ira posee a las brujas (70(62)XVIII); el demonio se lleva a las brujas a un viaje singular (71(64)XVIII); la buena señora también con los diablos le gusta pasear (72(65)XVIII); el demonio, la bruja, el gato y la sierpe, van por el aire (73(66)XIX); el ungüento maldito es necesario para volar (74(67)XIX); volando van la maestra y la discípula (75(68)XIX); los niños sirven de todo a las brujas, su fuego es esencial, con su sangre cocinan ungüento para volar (76(69)XIX); el rito sacrílego es parte del mundo infernal (77(70)XX); la noche es el reino de las brujas (78(71)XX); las brujas tienen que hacer todo mientras duermen los demás (79(78)XX); se desperezan los brujos, con hábitos frailunos, pues ya es hora de volver al mundo "racional" (80(80)XX).

\* \* \*

Con su ironía, su malicia y su formidable expresión, Goya nos muestra paradójicamente, potenciada y oculta, la realidad de la existencia humana en variedad de formas, pero en definitiva con sentido inmanente radical; en sus *Caprichos* expresa el artista su más íntima verdad, porque al mostrar la realidad de la existencia como se le presentó a su vista, confiesa también la suya propia, en la cual queda sintetizada su relación con el mundo, que no podría ser de otra manera. Y ¿cuál es el sentido de la existencia que revela la visión goyesca? ¿cómo es Goya, pues, en su radical intimidad? El artista se desahoga en sus *Caprichos*, que por ser tales le nacen del fondo de su alma y la visión que nos presenta no puede ser más angustiosa y desengañada, más descarnada y real. Desengañado de la humanidad, de sus construcciones y supuestas virtudes, para Goya se reduce la existencia, por una parte, a la mujer; pero la mujer sin romanticismos, la hembra de carne y hueso, de pechos palpitantes y miradas sombrías, curación del desengaño que llevaba en sus entrañas espirituales; por otra parte la existencia se amplía por la imaginación, que proporciona la única trascendencia real del hombre, sus posibles "más allá". La realidad de la

vida humana se compone así, fundamentalmente y para decirlo sin tapujos, de sexo y de imaginación, junto con la necesaria relación con el mundo, de donde proviene el desengaño, tema importante en la cultura española desde el Barroco. Goya se revela como un definitivo inmanentista, para quien la existencia es lo que es; como un hombre no sólo moderno sino actual, por eso puede vérselo como a un contemporáneo de cuño existencialista, quien como otros de su tiempo (pensemos en Hume), desde entonces definió una actitud que es viva en nuestros días.

El contraste que Goya muestra en sus *Caprichos* entre la vida en estado de vigilia (racional) y en estado de sueño (irracional) hace del artista un precursor de nuestro tiempo, por su certera visión de la realidad humana en sus dos modos de ser y por esta amplitud de concebirla, no en estado de disyuntiva sino en real unidad, inevitable, es por lo que es un pintor "realista" en el nuevo sentido del término y es por lo que se entronca con el nuestro, con Orozco y Picasso quienes así han expresado también. Con la vigilia y el sueño el artista se refiere, críticamente, a la vida; y así crea, conscientemente, claro está, una nueva expresión, antitradicional y por lo tanto revolucionaria; abre las puertas a nuevas posibilidades de penetración de la realidad al ampliar el sentido de ésta, por la vía irracional, y da horizontes ilimitados al arte, mostrando el poder de su imaginación y su realidad, crea un lenguaje formal, por necesidad de aludir con él a los nuevos mundos descubiertos.

Ahora bien, la revolución que Goya inició, a mi entender, no fué comprendida por los pintores franceses del siglo XIX —sin incluir en ellos al genial Ingres y descontando en cierta forma a Daumier— y había de pasar prácticamente una centuria para que Francia y parte del mundo, despertase del letargo racionalista en que se estaba inmerso, a ello contribuyeron: Gauguin, Cézanne en cierta forma, Rousseau y Matisse también; pero habían de ser un español y un mexicano del siglo XX los que, redescubriendo originalmente la realidad original, expresan el sentido racional e irracional de la misma, en un arte personal y "sui generis", tales son Picasso y Orozco.

Otros, ya desde tiempos de Goya, rompieron con el exclusivismo de la razón, recordamos a Blake y otros; en nuestro tiempo intentaron lo mismo: Bretón y el Surrealismo; pero de todos nadie vió tan claro como Goya, tan penetrantemente como Orozco y Picasso, puesto que ellos han resuelto las antinomias, vigilia y sueño, racional e irracional, que también Bretón deseó unificar, en una real síntesis artística. Eso fué lo que Goya vió en su

tiempo, eso fué lo que vieron algunos franceses un siglo después, junto con otros latinos, y eso es lo que Picasso vió y sintetizó a su manera en Europa, y lo que en México vió también por su propia cuenta, originalmente, Orozco y lo que ha llevado a un desarrollo espléndido en su arte monumental. Algunos todavía no entienden que la plena admisión del límite de la razón: lo irracional, es lo que viene a dar un nuevo sentido a la vida, al arte y en general a la realidad. Esto que tomado en serio es *la gran novedad*, fué lo que Goya predijo, por eso lo podemos acercar a nuestra contemporaneidad.

En la célebre frase de Goya: "El sueño de la razón produce monstruos", están criticados los dos extremos: el racionalismo y el irracionalismo, porque: "el sueño de la razón produce", he ahí la conveniencia de soñar, suprimiendo la razón y quedando libre a otras posibilidades; pero como el sueño de la razón produce "monstruos", se topa también con el límite de lo irracional, porque la vida no es sólo sueño, ni se puede vivir todo el tiempo entre monstruos, en estado irracional. Así, con esa sola frase cuyo verdadero contenido queda expresado artísticamente en *Los Caprichos* y explicitada en el resto de la obra más original del pintor, Goya se colocó en el lugar que ocupan los grandes genios capaces de alcanzar síntesis amplias y verdaderas.

Se ha insinuado en alguna parte<sup>6</sup> la posible relación de la frase que vengo comentando, con un pasaje de Addison en "Pleasures of imagination", traducidos al español y publicados en 1804, si bien el texto original apareció en "The Spectator", en 1712; dice así: "When the brain is hurt by an accident, or the mind is disordered by dreams or sickness, the fancy is overruled with dismal ideas, and terrified with a thousand hideous monsters of its own framing." No es posible establecer con seguridad si Goya conoció este texto antes de grabar sus *Caprichos*, lo cual no es probable, pero aun suponiendo que así hubiese sido, en la descripción de un hecho de la experiencia, como Addison lo hizo, no se incluye crítica alguna, mientras que lo interesante en su síntesis artística, que respalda y explicita la frase inicial de *El Sueño*. A mayor abundamiento se puede citar lo que Goya escribió a renglón seguido, a saber: "La fantasía, abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de las maravillas." Si todo esto no demuestra la fina conciencia de Goya sobre el punto a distinguir, que es

6 LÓPEZ REY, José. "Goya and the world around him". *Gazette des Beaux-Arts*. Septiembre. 1945.

lo importante, y si toda su obra no lo confirma, habrá que admitir que algún inglés le sopló al oído. Pero si tomamos otra frase capital de aquel estupendo visionario que fué William Blake, el mejor representante inglés, en el tiempo, del arte fantástico, veremos el contraste de actitudes; Blake escribió: "What has reasoning to do with art?"<sup>7</sup> colocándose así rotundamente del lado irracional.

Es difícil quizá hacerse cargo de la nueva concepción artística de Goya, que no permite colocarlo ni del lado del racionalismo, ni del irracionalista,<sup>8</sup> sino en un centro de equilibrio que contiene las dos posiciones; privilegio reservado a los genios. Goya pudo y supo elevar a categoría artística y legítima el absurdo, el ridículo y otras categorías que antes de él sólo tenían lugar en la "caricatura", es decir en lo que no se consideraba como *Arte*, como ya he anotado; ésta es su faena más notable; por ahí introdujo las novedades y dió el paso hacia la pintura que hoy podemos llamar, "de nuestros días". Goya es el genio artístico que renueva la visión de la realidad, de la vida y del arte de su tiempo y esta renovación pertenece también *casi* al nuestro; pero en el *casi* se encuentra la diferencia porque Goya expresó hasta donde pudo su original visión; más, lo que en él es inicio, hoy día es plenitud, plenitud llevada al colmo por Orozco en los muros de edificios públicos y por Picasso en sus grandes obras clásicas de su último y ya largo período en que comienza su síntesis final, a partir de 1925.

El mundo de Goya, según queda expresado caprichosamente en *Los Caprichos*, se compone, pues, de racionalidad e irracionalidad, en él se da la existencia, con el amor, fuerte, vital, aventurero, junto con la hipocresía, los vicios y la estupidez, por último allí también se da el alternante estado de sueño, en que libremente surgen los fondos de la vida *en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral* —según la definición del Surrealismo por Bretón— haciendo posible lo imposible, pero en donde deseamos que sea posible, sobre todo, aquello que nos es prohibido en estado de vigilia. Bretón no supo

7 "Artists on Art", Goldwater and Treves, Pantheon. 1945.

8 LÓPEZ REY insiste (Art. cit.), en que Goya jamás abandonó la fe en la supremacía de la razón; tal opinión me parece francamente equivocada; no tendría interés, ni así lo demuestra su obra, que Goya fuese un racionalista más, su mérito consiste en haber encontrado los límites de la razón y en haber tenido un sentido de medida tal como para encontrar también los límites de lo irracional, ese es su genio, que llevó a la cumbre en su síntesis artística.

ver a tiempo en Goya, su más formidable crítico y su propia superación. El anuncio que precedió a la aparición de *Los Caprichos*, publicado en el "Diario de Madrid" el miércoles 6 de febrero de 1799, escrito por Goya, según se dice con la ayuda de Ceán Bermúdez, es prueba de la conciencia renovadora del artista y en verdad constituye un manifiesto de estética nueva; por haberlo comentado en otro sitio,<sup>9</sup> me abstengo de hacerlo ahora, pero un documento tan importante merece meditación.

No se puede decir que Goya tenga una visión halagüeña del mundo; como hemos visto el tono negativo se compensa por el lado positivo del amor, ante todo sensual, y del no menos positivo escape nocturno irracional, como símbolo. Goya fué sin duda un desengañado de las bellas idealidades trascendentes más allá del hombre y por eso fué un aventurero que aceptó la circunstancia en que se encontró, tal cual, realista y descarnadamente, con sentido fatalista por la ineludible necesidad de vivirla, pero se vengó con su arte de tal fatalidad llamando vino al pan y al pan vino, elevando así su propia realidad al plano artístico, pero sin engañarse, porque el mundo de Goya fué y es: *aquí y ahora*, si bien dejó abiertas las puertas a todas las posibilidades de la creencia y de la imaginación.

---

9 "Goya Contemporáneo". Art. cit. Véase también "Artists on Art". *Op. cit.*

LA VIDA GALANTE



1 (1)



2 (6)



3 (8)



4 (18)

LA VIDA GALANTE



*¡Libertad!*

5 (22)



*¡Por que fue sensible*

6 (32)



*Sin rinde de buena*

7 (34)



*El a promuevan y la ma no alargan  
Al primero que llega*

8 (2)

LA VIDA GALANTE



9 (7)



10(5)



11 (15)



12 (17)

# LA VIDA GALANTE



13 (14)



14 (16)



15 (27)



16 (28)

LA VIDA GALANTE



17(29)



18(31)



19(57)



20(73)

LA VIDA GALANTE



21(21)



22(19)



23(20)



24(35)

LA VIDA GALANTE



25 (26)



26 (36)



27 (61)



28 (72)

LA VIDA GALANTE

EL HORROR, EL AMOR Y LA MUERTE



29(75)



30(12)



31(9)



32(10)

LO SOBRENATURAL, EL ABSURDO Y EL RIDICULO. EL GENERO COSTUMBRISTA



33(3)



35(25)



34(4)



36(11)

LA CRITICA SOCIAL



*Al Cardo Sublime*  
37 (33)



*¡No! ¡No! ¡pues, como digo, chi'andado...*  
38 (76)



*Hasta la muerte*  
39 (55)



*¡Porque excomulgo!*  
40 (30)

LA CRITICA SOCIAL



41(54)



42(77)



43(37)



44(38)

LA CRITICA SOCIAL



45 (39)



46 (40)



47 (41)



48 (42)

LA CRITICA SOCIAL



49(63)



50(58)



51(23)



52(24)

LA CRITICA SOCIAL



*Están calientes*

53(13)



*Quendestor*

54(49)



*Que pan de Oro*

55(53)



*¿No están lentos?*

56(74)

EL SUEÑO



57(79)



58(43)



59(44)



60(45)

**EL SUEÑO**



61(46)



62(47)



63(48)



64(50)

EL SUEÑO



65(51)



66(52)



67(56)



68(59)

EL SUEÑO



69 (60)



70 (62)



71 (64)



72 (65)



73(66)



74(67)



75(68)



76(69)

EL SUEÑO



77(70)



78(71)



79(78)



80(80)