

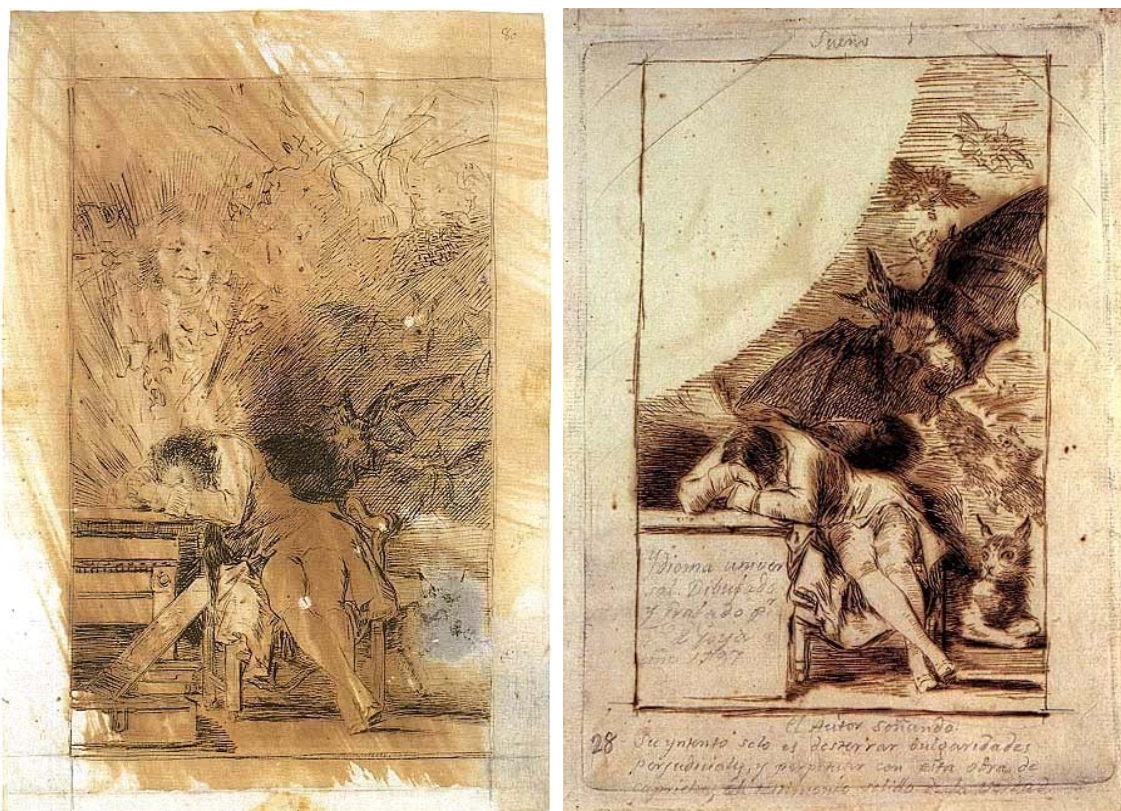
Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p. 112-116.

El sueño de la razón produce monstruos

La colección consta, como ya se dijo, de ochenta estampas grabadas al aguafuerte y aguatinta, a las que pueden añadirse otras dos que, sin formar parte de ella, poseen su mismo espíritu. De las dos, la más importante es la titulada *Sueño de la mentira y la inconstancia*, en la que se cree ver una alusión directa a la duquesa de Alba.

En la disposición definitiva, la colección se inicia con un autorretrato del artista, pero parece ser que originalmente era el *capricho* 43, «El sueño de la razón produce monstruos», el destinado a ocupar ese lugar. Así lo indica el manuscrito del Prado y uno de los dibujos preparatorios. Al postergarlo e incluir primero su autorretrato, Goya se comportaba de un modo más tradicional, de acuerdo a lo que era común en las colecciones de estampas del siglo anterior, y velaba parcialmente el sentido de las estampas, aunque no me parece claro que fuera esa su intención cuando en el mismo anuncio era explicitado. No hay una respuesta precisa para dar cuenta de ese proceder, pues si ésta no fue su intención, tampoco pueden aducirse razones de coherencia: aunque «El sueño de la razón produce monstruos» introduce una inflexión en la colección y es estampa a partir de la cual predominan los asuntos de brujería, no están ausentes otros que enlazan con los anteriores y corresponden a crítica de costumbres e incluso política (tal sucede, por ejemplo, con los números 57 y 58, «La filiación» y «Trágala perro», respectivamente).

El sentido de «El sueño de la razón produce monstruos», que es en buena medida fundamental para la comprensión de la colección en su conjunto, ha suscitado diversas interpretaciones. Para su análisis contamos con la ayuda de dos dibujos preparatorios, ambos en el Museo del Prado.



El primero es el de mayor contenido anecdótico: el artista está sentado en un sillón de pintor con ruedecillas y, dormido, apoya la cabeza sobre una mesa de trabajo; en la parte inferior, una plancha de cobre — *Margarita de Austria a caballo* — se apoya de forma poco convincente sobre el sillón, varios libros cerrados y una caja también cerrada reposan a su lado (la

disposición y relaciones espaciales de la mesa — en un plano posterior —, la plancha y la caja — en primer término — y el sillón con el artista — en una posición intermedia — son inverosímiles: el artista, sentado en el sillón, que está delante, se apoya sobre la mesa, que está detrás, y la plancha de cobre, que está delante, se apoya sobre la parte posterior del sillón, que está detrás, a la altura de la mesa: que Goya tuvo en cuenta estas «irregularidades» lo muestran los cambios que introdujo en el otro dibujo y en la estampa, cambios que se fundamentan en una notable simplificación anecdótica de la imagen); diversos animales nocturnos, entre los que destaca un lince y un murciélago, en la oscuridad de la derecha; de la cabeza dormida del artista salen rayos de luz en los que percibimos varias máscaras monstruosas, la fisonomía sonriente del propio Goya y, ya fuera de esos rayos lumínicos, una cabeza de caballo con los cascos unidos y otra de perro.

La idea parece bastante clara: el artista dormido sueña en un mundo nocturno de pesadilla y se ve a sí mismo entre otras figuras monstruosas. Los animales pueden tener un sentido simbólico. El caballo o asno puede ser símbolo de la Ignorancia, quizá el perro lo sea de la Avaricia, aunque nada hay en él que enfatice tal significado, ni siquiera la lengua que le cuelga (?), y el murciélago y lince de la Hipocresía y la Perspicacia, respectivamente, aunque me inclino a pensar en lo que resulta más evidente: los animales que viven y ven por la noche, animales nocturnos por excelencia, y los animales domésticos, que acompañan al hombre y ahora forman parte del mundo de monstruos.

La representación de estos animales eventualmente simbólicos y la propia posición del artista han inducido a interpretaciones que ven en la imagen una representación de la Melancolía. A este respecto, sin rechazar por completo esta interpretación, sí deseo llamar la atención sobre el rasgo que me parece prioritario: Goya duerme y sueña, no está pensativo, no es un introvertido, no medita, como en las imágenes tradicionales de la Melancolía. Está dormido, no se le ve el rostro, lo que importan son los sueños, el caos de imágenes que es el mundo onírico. En el sueño aparecen figuras simbólicas y monstruosas, también rostros caricaturescos, en el sueño se produce un desdoblamiento por el que el artista se ve a sí mismo contemplándolo todo, y contemplándolo con ambigua sonrisa.

El segundo dibujo introduce cambios. Goya ha reducido considerablemente el número de motivos anecdóticos. Ahora sólo el autor dormido, soñando, el lince y los murciélagos en la noche. Todo lo demás ha desaparecido. En la parte superior izquierda un espacio en blanco, que algunos autores identifican como la luz que abre las tinieblas, si bien no hay elementos suficientes para defender esa hipótesis: el espacio en blanco no está constituido por rayos luminosos que provengan de foco alguno, es un espacio uniformemente recortado, quizá destinado a una leyenda, quizá a un tratamiento de aguatinta. En la parte superior, al centro, se ha escrito: «Sueño 1.º»; en el frente de la mesa de trabajo: «Idioma univer/sal. Dibujado/ y Grabado por Fco de Goya/ año 1797»; en el margen inferior: «El Autor soñando./ Su intento solo es desterrar bulgaridades / perjudiciales, y perpetuar con esta obra de / caprichos, el testimonio solido de la verdad».

Los cambios permiten una visión más completa y sencilla e introducen una claridad de la que antes carecía la imagen. Los motivos fundamentales continúan presentes: el artista soñando, dormido sobre la mesa de trabajo, ahora muy simplificada y sin las incoherencias espaciales antes señaladas, los animales nocturnos y la oscuridad. Los textos acentúan el sentido tradicional de los sueños, «desterrar bulgaridades perjudiciales», satirizar mediante las fantasías monstruosas que los sueños permiten y hacerlo en un idioma, universal, que todos pueden entender. El dibujo se aproxima notablemente a la intención expresada en el anuncio.

La estampa que finalmente resultó, aguafuerte y aguatinta, confirma el sentido de los cambios y altera, a su vez, de forma sustancial la leyenda. Ya no es el sueño primero, como se indicaba en el dibujo, sino el *capricho* 43, y el título, en el frontal de la mesa, es mucho más sucinto: «El sueño de la razón produce monstruos». Han aumentado los animales nocturnos, se ha añadido un gato y los que parecen varios búhos, y todos se arremolinan en torno al durmiente y sobre él, clara referencia a una pesadilla. Ha desaparecido la zona de luz del ángulo izquierdo y el aguatinta permite una nocturnidad homogénea. El lince mantiene su actitud, propia del señor de la noche.

El carácter nocturno de la estampa es mucho más intenso que el de los dibujos y la posible

referencia directa a otro mundo, el de la luz y la verdad, ha desaparecido (aunque se conserva en el manuscrito del Prado, quizá redactado por Moratín pero en todo caso conocido por Goya). La referencia es, si se quiere indirecta: el sueño de la razón.¹ Cuando la razón sueña, es decir cuando no está vigilante, cuando se abandona a la irracionalidad que no puede ser controlada, se echa a volar y, llevada por la fantasía, es origen de los monstruos. No se dice que la razón sea la verdad — lo que para algún contemplador de las imágenes era supuesto convencional sobre el que no hay que insistir —, se pretende ofrecer un mundo de pesadilla; ni siquiera se afirma que éstas sean vulgaridades perjudiciales, se trata de sacar a la luz a los monstruos. La noche aporta luz sobre lo que la razón tiene oculto, en la noche dominan estos poderes, otros, monstruosos, son los seres que la habitan. El énfasis se acentúa en el mundo nocturno. No sé si Goya de forma consciente, pero sí nosotros, nosotros damos el salto: ese mundo es real, es verdad. Goya se mantiene en la ambigüedad, pero, al no ofrecer una alternativa reformista — a diferencia de los ilustrados — permite ese salto nuestro.

Ahora resulta más clara la importancia del lugar en el que se sitúa la estampa. Colocada al principio, todos los *caprichos* son testimonio de ese mundo de la noche. En el centro de la colección, la noche parece limitada al ámbito en el que las brujas se mueven. Las dudas de Goya no apuntan sólo en esta vacilación: lo nocturno es rasgo plástico de casi todos los *caprichos* y no sólo de los dedicados a la brujería. Es en la noche donde tienen lugar los acontecimientos y dominan los protagonistas de las estampas, adquieren su fisonomía (verdadera) las relaciones entre las personas, los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, los frailes, las prostitutas, las brujas y los demonios, las alcahuetas, los maestros ignorantes... Sacar ese mundo a la luz, en la noche, es invertir el orden del que el día, biempensante, en nada deforme, venía siendo ejemplo común. El topos del «mundo al revés» salta ahora con más fuerza que nunca. Como su negativo, el mundo de la noche acompañará ya siempre al del día, sin que podamos liberarnos de él. Este es rasgo que define la modernidad de Goya.

¹ La relación entre el sueño y la razón no es idea exclusiva de Goya ni de los ilustrados. La encontramos en el «Preámbulo al sueño» de la primera de las *Visiones y visitas de Torres ron don Francisco de Quevedo por la Corte*: «viene el sueño y, ¿qué hace?, da un soplo a la luz de la razón; y me dejó el alma a buenas noches y a mi tan mortal,...» (edic. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe [Clásicos Castellanos], 1976, 16). La influencia de las *Visiones* de Torres sobre la obra de Goya es muy plausible, a la vez que pone más de manifiesto el carácter tópico de muchos de sus asuntos. Los sueños describen un paseo por la Corte en el que salen a relucir muchos de los asuntos y protagonistas que Goya va a tratar también: los elegantes o lechuguinos, las prostitutas, el galanteo, los diablos, etc. También es propia de Torres la mezcla de lo animal y lo humano, la bestialidad y la deformación caricaturesca.

En algunas visiones o sueños podemos encontrar figuras que aparecen en las estampas, incluso la del dormido se perfila en la «Introducción al sueño» de la segunda *Visión*: «Crucé los muslos; y de bruces sobre los brazos, doblé la cabeza encima de un hombro, solicitando con esta postura conciliar, si no los arrullos del sueño, los cariños de la suspensión» (edic. cit., 107). Pero esta descripción no hace sino responder a la descripción de uno que sueña, sin mayor énfasis ni singularidad. Figura que, por lo que vemos, no es preciso ir a buscar en horizontes lejanos al de tópico convencional.

Por otra parte, una edición de las *Visiones* (la cuarta) apareció en Madrid en 1796. Después ya no se volvería a editar hasta 1821 (en París, aunque figura Madrid). Sin embargo, hay en Torres un tono descriptivo y una pomenorización que están ausentes en Goya — y tal ausencia me parece marcar una diferencia fundamental, tal como se indicó —, tampoco es propio del aragonés el fuerte sentido moralizante de Torres, y no son las *Visiones* manifestaciones tan claras de lo nocturno, aunque el sueño haya dejado el alma del protagonista «a buenas noches».