

# Malraux / Goya: el arte, lo sagrado y la muerte

Antonio Domínguez Leiva

Goya ocupa un lugar central en los escritos de Malraux sobre el arte. Omnipresente en *Las voces del silencio* y los tres volúmenes de *La metamorfosis de los dioses*, las referencias a Goya lo sitúan siempre como el nacimiento de la modernidad. En 1947, año en que publica *El museo imaginario*, dedica un monográfico a *Goya, los dibujos del Prado*, que alimentará la reflexión de su *Saturno, ensayo sobre Goya*, publicado en 1950 y reeditado, con modificaciones en 1978 bajo el título *Saturno, el destino, el arte y Goya*.

Más allá de los ensayos de estética, la presencia de Goya se afirma constantemente en la obra de Malraux, que siente en su obra una fraternal afinidad. Ya en una carta destinada a Eddy du Perron, fechada en 1929 (año en que le nombran director artístico de la prestigiosa editorial Gallimard), el joven escritor se situaba a la sombra del pintor aragonés: «cada vez me es más indiferente lo que las buenas gentes llaman el «arte de la novela»... hay gente que tiene algo que expresar y que no hace nunca una obra maestra (Montaigne, Pascal, Goya, los escultores de Chartres), porque uno no domina una pasión que ataca al mundo, y hay aquellos que hacen objetos» (en Morot-Sir, 1999:178).

Los historiadores del arte, a los que Malraux se refería jocosamente como los «cocodrilos», ignoraron deliberadamente las reflexiones del escritor, más interesado en una «metafísica de la creación» que en la disección erudita de datos. En España, la reflexión fundamental de este combatiente republicano sobre nuestro pintor más universal fue obviada por razones políticas primero y por desconocimiento después, hasta el punto de que Ortega y Gasset afirmaba que «en la bibliografía sobre Goya, no existe un solo intento de comprender a Goya, es decir, de aclarárnoslo. (...) Si hay alguien que reclame ser comprendido, ser explicado y no sólo visto, es Goya» (Ortega, 1966: 13).

El centenario de Malraux es una ocasión para redescubrir uno de los libros esenciales a la comprensión hermenéutica de Goya, más allá del estudio historiográfico o iconográfico, ya que el escritor busca, como siempre en sus reflexiones heterodoxas sobre el arte, una verdadera comunión con el obje-

to observado. En la contemplación de la obra creativa, ya sean las iglesias románicas, los santuarios budistas o las esfinges egipcias, Malraux busca liberarse de la angustia y el malestar congénitos que le persiguieron toda la vida, encontrando en Goya, arte de la angustia por excelencia, una hierofanía taumatúrgica.

Esta aproximación heterodoxa a Goya, bajo el ángulo de lo sagrado, se inscribe en la preocupación constante y unitaria de la obra de Malraux, ya sea novelística, política o filosófica. Agnóstico sediento de sacralidad, Malraux busca desesperadamente, frente a la vivencia del absurdo, una experiencia trascendente, sólo posible en el terreno del arte, sustituto moderno de la religión según el esquema hegeliano y único antídoto contra los instintos primordiales de disolución. De este buceo en las fuentes de la sacralidad y el ritual emergió con poderosas intuiciones sobre el proceso creador y las metamorfosis de lo sagrado en el proceso que va de lo Sobrenatural (arte sagrado) a lo Irreal (ficción renacentista de lo Bello) y lo Intemporal (autonomía del arte profano), ejemplarizando una visión personal y heterodoxa de la historia de las civilizaciones a través del arte, herencia y superación de Oswald Spengler.

Y es precisamente Goya, «primer gran escenógrafo del absurdo» (Malraux, 1947: XIX), el interlocutor privilegiado en su búsqueda profana de un numen resucitado, revelación de una terrible sacralidad, más próxima de los sumerios y los aztecas que de Manet o Cézanne. Así, lo que Malraux busca con *Saturno* es más que un estudio monográfico, es revivir la «aventura espiritual» y trágica de una obra, una comunión hermenéutica radical que compromete al propio observador en una experiencia iniciática.

De entrada, Malraux privilegia la reproducción de obras «secretas» del pintor, descartando las obras que resultarían más familiares al público de la época, o bien fragmentándolas, en un proceso de «extrañamiento» poético y hermenéutico. La propia utilización de las ilustraciones renueva el concepto de libro de arte, según una voluntad ya manifiesta en *El museo imaginario*, la de tratar las ilustraciones como imágenes de una película, símil significativo cuando pensamos en la carrera cinematográfica del autor. Dichas imágenes tienden así no sólo a substituir la descripción de las obras, sino que sugieren un discurso paralelo al del texto, ya por sus encuadres o por su sucesión, análogos al proceso fílmico de montaje de planos. Las imágenes, fragmentadas y montadas se asocian a la estrategia conceptual elaborada por el texto, hasta el punto de crear un discurso paralelo, una metamorfosis (término malrauxiano por excelencia) del ensayo que invita a una doble lectura constante, donde el leer y el ver se entremezclan para formar una experiencia estética mixta.

Paralelamente a esta disposición icónica novadora, el propio texto de Malraux busca un lenguaje nuevo de crítica de arte, heredero más de Diderot y Baudelaire que de académicos como Élie Faure o Émile Mâle. El ritmo sincopado de las frases acompaña la mirada del escritor en su inspección meticulosa de los lienzos. Al mismo tiempo, con sus fórmulas lacónicas y su lirismo hechizante el texto se aproxima al poema en prosa, heredando la fuerza exegetica de las críticas de arte perpetradas por los surrealistas –recordemos, además de los escritos teóricos de André Breton o Paul Éluard, monográficos alucinantes como *William Blake* de Philippe Soupault, *Van Gogh* de Antonin Artaud, *Masson* de Michel Leiris o *Manet* de Georges Bataille.

Los propios aforismos de Malraux encuentran así un eco en el trazado goyesco, ambos son una exploración obsesiva de la muerte y la fatalidad, de la nada y el absurdo, a la vez que, por su propia concisión y voluntad de creación, constituyen en sí un antídoto contra ese mismo absurdo. Esta fusión entre el texto del interpretante y la obra plástica interpretada se evidencia en el ensayo. Malraux no impone a sus pensamientos un orden lógico, no busca demostrar, sino que arroja sus ideas como unidades independientes y fulgurantes, sabiendo que comunican entre sí de forma subterránea. Como la de Malraux, la «escritura» de Goya (término deliberado de sinestesia creativa) se hace «a golpes de cuchillo, como si naciera de la angustia» (37<sup>1</sup>). Paralelamente, la «ficción» goyesca se sitúa, al igual que la del autor de *La esperanza*, entre el «reportaje y la pesadilla» (83), evidenciando un proceso de identificación y complicidad.

La mirada inquieta de Malraux alterna análisis de detalles concretos, grandes reflexiones temáticas y panorámicas históricas, al igual que las ilustraciones pasan del *zoom* al «gran angular». La atención a los detalles desvela significados ocultos, desde las más pequeñas unidades de significación; así la línea goyesca revela un rechazo de la línea continua, recta o curva, condenando el arabesco, símbolo mismo de la armonía renacentista. Goya se opone así radicalmente a una forma connotada ideológicamente como expresión de la confianza de un universo unido bajo la supervisión de Dios, «llamada lírica a la posesión del mundo a través de los seres» (55).

Al mismo tiempo, la eliminación del contorno revela un intento de liberación del teatro de los cuerpos y del mundo, análogo al de su contemporáneo William Blake. Goya suprime el decorado, la escena «a la italiana»

<sup>1</sup> La simple mención de un número de página remite a la primera edición de *Saturne* (Malraux, 1950).

y la perspectiva, en un intento de llegar a lo eterno, escamoteado por la visión reductora del ojo renacentista (reduccionismo que Malraux descubre también en los novelistas del siglo XIX, en un ejemplo de comparatismo muy personal). Ya no hay escena, ni naturaleza; los grupos frenéticos o petrificados destacan sobre un fondo casi abstracto, que Malraux describe con un aforismo certero: «la lejanía de Goya no es un horizonte» (55).

Contemporáneo del arte informal y matérico de Jean Fautrier, sobre quien escribió un libro decisivo, Malraux presta atención a la técnica goyesca del aguafuerte, donde el propio grano de la resina aporta un mundo a la vez imaginario y abstracto, el «otro mundo», que, al igual que los iconos bizantinos o la abstracción moderna, «sitúan la escena en un universo que no pertenece al hombre» (60). De hecho, se advierte una inversión axiológica entre los dorados de los retablos medievales y el negro de Goya, «oro del demonio» en expresión visionaria de Malraux (67).

A raíz de los *Caprichos*, Goya transpone su «estilo de la angustia» del grabado a la pintura, sometiendo las formas a la «tragedia de la sombra». Los cuadros ya no son una puesta en escena de distintos horrores, según la tradición de pintores crueles como Antoine Caron, sino que son «una sombra que hay que poblar», una caverna obsesiva en la que habita la desgracia (107). Se trata de verdaderas «apariciones», creando una pintura alucinógena, en la que los personajes hacen cuerpo con el fondo.

Haciendo prueba de un comparatismo impecable y novedoso, Malraux analiza la iluminación de Goya (término clave: «Goya no tiene luz, sólo iluminación», 1947: XXXI) de Goya en la encrucijada de Rembrandt y del expresionismo cinematográfico, cuya *Stimmung* se remite explícitamente a la obra del pintor holandés y que tanto influyó al novelista en su primer viaje a Alemania, en 1922. Más allá de lo estético, Malraux busca una hermenéutica de las formas: «La iluminación de Goya no crea un espacio, sino que relaciona lo que separa de la sombra a una significación que lo trasciende» (55). Goya retoma así la expresión donde la dejara Rembrandt; pero si el lenguaje de éste era el de los profetas de la tradición, Goya marca la ruptura y la tragedia del artista moderno: «él también es un profeta, pero no sabe exactamente de qué» (59). Como profeta se dirige a los hombres para arrancarlos del mundo de las apariencias y brindarles el de su verdad, en un arte deliberadamente «comprometido», término sartriano por excelencia, aquí empleado en un sentido metafísico más allá de lo político, el de lo «irremediable» (112).

Anticipándose a la obra de autores como Edith Helman o Nigel Glendinning, Malraux inscribe la obra de Goya en el contexto artístico de la época, eludiendo el autismo de las monografías que aíslan el universo pictórico de

un autor. Así, las reproducciones del Bosco, Magnasco, Füssli, Watteau o Tiziano, confrontadas a las imágenes de Goya, subrayan la especificidad de éstas sometiéndolas a un diálogo secreto paralelo al texto discursivo. Malraux insiste especialmente en la importancia vital de un género marginado, la caricatura, que en el siglo XVIII y de la mano del recién creado periodismo constituye «la creación de un nuevo mundo imaginario» (38). Malraux traza uno de sus paralelismos intuitivos y brillantes, afirmando que «la caricatura es para Goya una materia prima, como el periódico lo será para Balzac» (40), unión inesperada de dos visiones del realismo que dominarán la modernidad. Frente a los caricaturistas al uso, que se fundan en un cierto moralismo para satirizar su época y «quieren reducir el mundo a una única significación, hacer aparecer lo que esconde», Goya ignora o destruye el «estilo moral»; quiere «extender el mundo, añadirle lo que le prolonga hasta el misterio. No lo ilumina ni como un ironista ni como un panfletero». Así, la exageración caricaturesca de la vida se transforma en una expresión más turbia y profunda, condensada en una fórmula contundente: «Goya reencuentra la máscara verdadera, que no es otra cosa que el rostro de los muertos» (48).

En el plano iconográfico, Malraux estudia atentamente la evolución de algunos monstruos goyescos, especialmente el inquietante diálogo entre un monje y un espejo que refleja una rana grotesca. A lo largo de las versiones nos alejamos del simbolismo alegórico tradicional (el espejo de vicios, como puede verse en el célebre óleo del Bosco sobre *Los siete pecados capitales*, donde la mujer se ve reflejada como grotesco monstruo lujurioso) hacia la confusión onírica de la modernidad: «queda sólo la rana y desaparece el hombre, luego surge un personaje con cinturón de castidad, los dos seres se acarician y el hombre es ahora un monstruo» (74). Así Goya «reinventa» la teratología occidental, y los demonios de Brueghel o el Bosco encuentran su forma moderna: lo «atroz». Malraux concluye, con ecos del propio André Breton: «Goya ha pasado de la broma a la antecámara del misterio». De la alegoría al símbolo, he ahí el cambio de paradigma del romanticismo, encarnado plásticamente en la obra de Goya.

En paralelo a este cambio histórico, Malraux anuncia otro que sería retomado poco después por Michel Foucault en su estudio sobre la locura en la era clásica: Goya presenta un mundo plástico que es expresión de la locura, y ya no su representación (83). Las apariciones furtivas de sus primeros grabados han tomado ahora posesión de su casa como de él mismo (145), interiorización contemporánea de la obra de Friedrich Hölderlin y que anuncia el descenso a los infiernos de Friedrich Nietzsche o de Antonin Artaud. El loco ya no es un sabio disfrazado, sino un acusador de Dios, al