

igual que las víctimas y los verdugos, los hombres-troncos y los caníbales. La paradoja goyesca, similar a la sadiana (y este paralelismo subrayado por Malraux ha sido insuficientemente estudiado por la crítica), es que pretendiendo venerar un siglo que aspira a la conciencia y a la lógica hasta la guillotina, ambas obras contribuyen fuerte y subterráneamente a su derrumbe, vencidas por los laberintos del inconsciente.

La referencia a Sade —que Malraux reivindicó, al igual que los surrealistas, desde los años 20 en su reedición para la editorial Sagittaire— vuelve en lo que respecta a uno de los ejes temáticos centrales de Goya, la paranoia sexual, dominio complejo de fantasmas en el que cada sexo posee al otro, animal y antropofágicamente. Se trata del erotismo turbio de los hombres-pollo y las mujeres-pollo, ambos desplumados y comidos en los *Caprichos*, dominados éstos por una misoginia que hace de la mujer la poseída por un mundo desconocido, animada con placer sádico de *mantis religiosa*. En su buceo en el primitivismo onírico, Goya redescubre el terror de las bacantes. Este pánico misógino, heredero de las falocráticas cazas de brujas, se reencarnará en las pesadillas surrealistas, afines a las primeras obras de Malraux, injustamente ignoradas (*Lunas de papel* y sobre todo *Reino estrafalario*).

Para Malraux, siguiendo el punto central de la estética surrealista, heredado del romanticismo, Goya es un vidente, que «dibuja como en sueños» y «acoge las imágenes, más que premeditarlas» (34). Los comentarios a los *Caprichos* indican para Malraux un desdoblamiento, evidenciando «el estupor de Goya ante unos personajes que le son extraños» y que han sido expulsados del arte (y del discurso de la razón) desde hace siglos. El desdoblamiento explica la ironía de los comentarios, fruto del Goya ilustrado, frente al carácter onírico de las imágenes, obra del Goya visionario y enfermo, que ha «entrado en lo irremediable» (28) y cuyo arte consiste, en una fórmula heredera una vez más de la prosa fulgurante de André Breton, en «domesticar su locura para hacer de ella un lenguaje» (49). Goya intenta aplicar un racionalismo moralizante para atenuar el impacto de la «imagen irremediable», en un proceso de «mala conciencia» sartriana: el discurso crítico pretende que la pintura de fantasmas incita a los espectadores a no creer en ellos, mientras que la propia imagen impone un universo inasimilable, el «totalmente otro» que según Rudolf Otto define lo sagrado.

Como tantos otros críticos, Malraux observa el giro clave de 1792 en la obra del artista, poniendo en paralelo el plano personal (la sífilis) con el plano político (la Revolución Francesa), con una frase acerada típica de su estilo aforístico: «la enfermedad va a barrer todo esos sueños [se refiere al mundo de los tapices de La Granja], como la Revolución, un poco más lejos,

sus modelos.» (28). Goya rompe entonces con la «voluntad de armonía» que había dominado el arte de la era clásica y del siglo de las Luces (conservador, no lo olvidemos, en el terreno de la estética frente a su reformismo en lo político). Goya, en certera expresión de Malraux, «anexa el horror», respondiendo a lo irremediable a través de la creación artística, encontrando un estilo a la altura de los grandes estilos religiosos, pero sin transcendencia. Ya en *Las voces del silencio* se leía: «Goya presiente el arte moderno, pero la pintura no es a sus ojos el valor supremo: grita la angustia del hombre abandonado por Dios» (1951: 97). Es con esta perspectiva fenomenológica que la interpretación de Malraux llega a su punto álgido, encontrando visiblemente en Goya un interlocutor para una postguerra desoladora, que se interroga angustiada por el vacío de Dios y el horror de los hombres.

Malraux construye un Goya existencialista *avant-la-lettre* y *sui generis*, sin duda a su propia imagen y semejanza, en la medida en que la obra del autor de la *condición humana* condicionó la reflexión de la generación de Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Goya, «el más grande intérprete de la angustia que haya conocido Occidente» (133), ilustra entonces «lo absurdo de ser humano» (76), antepasado directo de la filosofía camusiana y del teatro del absurdo, ya anunciados por el primer ensayo de Malraux, *La tentación de Occidente*, donde afirmaba: «Se puede vivir aceptando lo absurdo, no se puede vivir en lo absurdo» (1926: 174). Lo absurdo, condición esencial del hombre europeo diagnosticado por Malraux en este escrito premonitorio de 1926, no es para el autor, ni para Goya, una respuesta, sino una interrogación, y toda la vida y obra de ambos demuestra una lucha contra un pesimismo sistemático y una obsesión compartida por la muerte.

Retomando su célebre máxima del arte como «anti-destino», expuesta en *Las voces del silencio* («la victoria de cada artista sobre su servidumbre es la del arte sobre el destino de la humanidad. El arte es un anti-destino», 1951: 637), Malraux presenta un Goya afín a sus propios personajes novelescos, símbolos de la rebelión del hombre occidental contra una Creación que le es extraña. Así, obedeciendo a la idea malrauxiana del genio, Goya arranca las formas al mundo que el hombre padece para hacerlas entrar en aquel que él gobierna, luchando contra la Creación al plantear un nuevo sistema de relación de las cosas y de los seres (50). Para el pintor, al igual que para el marqués de Sade —en la reinterpretación existencialista de Pierre Klossowski (*Sade, mi prójimo*, 1947) que Malraux parece retomar—, el hombre no vale sino para testimoniar lo que le supera, «y lo que le supera ya no es Dios» (78).

Por ello, ya no se trata solamente de enfrentarse a un estilo y la forma de una civilización, sino de una rebelión radical contra la propia idea de representación y de la pintura entendida como reconciliación del hombre y de Dios (89). Malraux reinterpreta claramente la obra de Goya a la luz de la «muerte de Dios» y de la consecuente muerte del hombre, ya expuestas en *La tentación de Occidente*, pero va más allá de un cierto credo nihilista que siempre luchó por superar. Si Goya ya no se dirige hacia Dios es para descubrir una sacralidad anterior y sin salvación, encarnada en la figura mitológica de Saturno que da título al ensayo y constituye una de las creaciones más desesperadas del pintor.

Goya trata así de arrancar al hombre de su condición (término que evidencia la proyección del propio analista en lo interpretado), ya que la «condición humana también es una cárcel», acusación de los «traficantes de esperanza» que evidencia el tono sombrío de la época en que se publica *Saturno*. Para lograr este arrancamiento, Goya reencuentra «el milenarismo grito religioso del vano sufrimiento» (90), según una fórmula que evidencia la preocupación malrauxiana por los escritos místicos. Las pinturas de Goya, paradojas trágicas, son experiencias metafísicas agnósticas. Así, lo que Goya opone a la belleza es lo sagrado, que nunca ha sido la Iglesia, y que ya ni siquiera es lo divino; una sacralidad negativa en el doble sentido del término, fotográfico (que sugiere su prueba) y metafísico (la relación entre lo atroz y lo sagrado). Y el único medio que encuentra el arte moderno de expresar lo sagrado es restableciendo «el contacto con la sangre, el misterio y la muerte» (154), en términos que nos evocan el surrealismo y la sacralidad herética de Antonin Artaud.

Se trata de una sacralidad «negra», la misma que descubren los contemporáneos Georges Bataille y Michel Leiris en sus heterodoxos estudios antropológicos. La sacralidad de los instantes de ruptura, «los juegos, el carnaval, la locura, la corrida, los monstruos, la tortura y la noche» (155), breviario que resume la iconografía del surrealismo más angustiada (el de André Masson o los autores antecitados), y que desvela la unidad profunda del universo goyesco, pocas veces entendido en su propio dinamismo tras su aparente heterogeneidad. Así, por ejemplo, la tauromaquia goyesca –anticipando la de Masson y Picasso– redescubre la carga sacrificial primigenia, despertando al Minotauro en una misma constelación de divinidades saturnianas.

Paralelamente, Malraux sitúa la reflexión en torno a los *Desastres* y las *Pinturas negras* más allá del reduccionismo histórico que remite a los horrores concretos de la guerra de Independencia; situación que Malraux actualiza presentando a Goya, «afrancesado» traicionado por las fuerzas de

ocupación napoleónicas y luego ilustrado perseguido por el régimen reaccionario de Fernando VII, como un «colaborador» nazi, drama que el novelista vivió en carnes de su íntimo amigo Drieu La Rochelle. Malraux ve en Goya a su contemporáneo al afirmar que «la guerra ha terminado, pero no el absurdo» (119): guerra de 1808, de 1939 o cualquier otra.

Goya encuentra en los torturados de sus grabados una fraternidad espiritual, unos «mandatarios terroríficos» que también viven la vida como «impostura de Dios» (133). Como en la obra novelística más sombría de Malraux, «el absurdo metafísico está intacto, adornado solamente con la ilusión de instantes de heroísmo» (114), tales como el sacrificio del protagonista de *La condición humana* o los republicanos de *La esperanza*. De hecho, la iconografía goyesca será una referencia constante en esta última novela, eco de una misma rebelión, tal y como ha sido demostrado en un ilustrativo artículo de Edouard Morot-Sir (1999). Particularmente, la imagen del farol central que ilumina al mártir crístico de los *Fusilamientos del tres de mayo*, largamente comentada con Picasso mientras éste buscaba en ella su inspiración para el *Guernica*, constituye un *Leitmotiv* en la novela, emblema de la tragedia española así como de la obsesión metafísica que la preside.

A través del horror, Goya se erige en acusador gnóstico del Demiurgo malvado que ha creado un mundo imperfecto dominado por la crueldad, expresión perentoria de la muerte metafísica. El gnosticismo es una de las fuentes ocultas de la metafísica romántica, de cierto Goethe a Lord Byron o Alfred de Vigny, y es uno de los hallazgos más sorprendentes de Malraux el haberlo explorado en el complejo «trasmundo» de Goya, intuición que a mi entender no ha sido retomada por la crítica académica, más atenta a la articulación de superficies que a la interrogación fenomenológica y existencial del novelista, muy próximo aquí al Georges Bataille de *La literatura y el mal*.

Malraux sitúa así la época contemporánea bajo el signo de Goya: «Nuestro tiempo se ha encargado de dar su sentido a esa risa burlona: es la de los condenados», eco de la propia visión final de *La condición humana*, con los insurrectos comunistas esperando a ser arrojados a las calderas de una locomotora. La comunión del novelista con el pintor en torno a un mismo sentimiento trágico de la vida queda de hecho patente en esta referencia constante al condenado a muerte, reflejo de la condición humana en el célebre aforismo pascaliano que dio título a la novela de Malraux.

Una vez más, Malraux ve a Goya desde los esqueletos de Alberto Giacometti y la carne mutilada de Francis Bacon, en un diálogo hermenéutico que permite entender el pasado y el presente en constante interrelación,

dentro del «museo imaginario», liberación del arte del régimen de la historia y del destino, revelación de lo Intemporal.

El punto final de *Saturno* es el diálogo mudo entre dos ilustraciones, la del enigmático Coloso vuelto de espaldas, «cuyo rostro inquieto sueña entre las estrellas», frente a la de Saturno devorando a sus hijos, emergiendo del fondo primigenio de «la angustia eterna». Este final puramente icónico nos remite al mundo de lo «enigmático», más allá de lo discursivo, como una llamada que es también un *memento mori*, fin de trayecto de uno de los ensayos artísticos más penetrantes de los dedicados al pintor clave de la modernidad, y ejemplo fascinante de exploración de una obra en busca del «gesto creador» inicial que lo anima, comunión hermenéutica entre espectador y cuadro, escritura y pintura.

## Bibliografía

- MALRAUX, André, *Saturne*, NRF, 1950.  
 – , *Goya., Dessins du Prado*, París, Skira, 1947.  
 – , *La Tentation de l'Occident*, París, Grasset, 1926.  
 – , *Les Voix du Silence*, París, Gallimard, «La galerie de la Pléiade», 1951.  
 MOROT-SIR, Edouard, «Vision de Goya, voix de Malraux dans *L'Espoir*», París, Europe, 1999.  
 ORTEGA Y GASSET, «Preludio a un Goya», Madrid, *Revista de Occidente*, 1966, 3.