

Prof. RAFAEL ARGULLOL
 Filósofo - Filólogo
 Universidad de Barcelona

GOYA EN SU INFIERNO

Q veces los ataques son mejores que los elogios para adentrarse en la obra de un artista. En este caso el enemigo sabe ver más profundamente que el amigo, poniendo de relieve lo que, a su juicio, son los flancos débiles que hay que golpear sin contemplaciones. No obstante, con frecuencia, esos flancos débiles, transcurrido el tiempo, nos dan las claves certeras para comprender el valor de la obra juzgada. Esto en relación a las Pinturas Negras de Goya, ocurre con un artículo del pintor crítico inglés Philip Gilbert Hamerton, publicado en *Portfolio* en 1879.

La literatura sobre Goya es, como se sabe, inmensa. Quizá algunos eruditos la han leído toda, aunque es poco probable, a no ser que hayan dedicado su vida entera a esta vocación. Confieso que yo únicamente he leído una pequeña parte de ella, y, como es natural, tengo mis preferencias entre los que supieron ver lo mejor de Goya. Pero también tengo preferencia por este texto de Hamerton en que el autor cree adivinar lo peor. Es, que yo sepa, el ataque más interesante contra Goya. Vale la pena citar, con cierta extensión, algunas de sus opiniones: "...Cuando un artista decora su propia casa podemos pensar, con cierta dosis de seguridad, que expresa su yo más profundo y sincero, ya que está trabajando para su propia gratificación. Pedimos al lector que preste especial atención a ello. Los llamados 'frescos' no fueron composiciones apresuradas, destinadas a pasar fugazmente y a desaparecer de la vista del pintor hasta ser olvidados por él...; constituían la decoración permanente de los cuartos principales de la casa de Goya... ¿Qué es lo que pintó Goya, en tales circunstancias, para solaz propio? ¿Formas bellas y graciosas? ¿Visiones del paraíso de un poeta o un artista? ¿La realización de esos anhelos ideales que el mundo real sugiere pero que nunca puede satisfacer? Ninguna de estas cosas. Su mente no se elevó a pensamientos espirituales, sino que se mantuvo en su odioso infierno personal, una región repelente, aterradora, sin ninguna cualidad sublime, informe como el caos, de color horrible, y 'abandonada de la Luz', habitada por los abortos más viles que jamás pensara el cerebro de un pecador. Se rodeaba, digo, de estas abominaciones, encontrando en ellas no se qué

* Esta conferencia fué dictada por el autor en la Universidad del Valle, en el mes de Mayo de 1993, en el ciclo "María y el romanticismo"

Se analiza la relación entre arte y belleza en la modernidad, a partir del estilo pictórico de Goya y de la ruptura que representa en la concepción estética, cuando adecua el contenido monstruoso a la forma monstruosa. En el texto se reflexiona sobre la significación que tienen para el pintor las catorce obras de la serie de las Pinturas Negras que cubrían las paredes de los dos salones de la "Quinta del Sordo", y sobre su relación íntima con ellas como autor-espectador permanente. La serie de las pinturas negras representa un punto de no retorno en la pintura y un viaje a las profundidades del infierno humano.

satisfacción demoníaca, y alegrándose, de forma totalmente incomprensible para nosotros, de las audacias de un arte perfectamente adecuado a lo repelente de sus asuntos. La verdad escueta es que en toda la serie de las decoraciones de su casa, parece como si Goya hubiera buscado la fealdad como Rafael la belleza; que hubiera pretendido la torpeza en la composición como Rafael pretendía la elegancia en sus diseños; que se hubiera deleitado en la suciedad del color y en la brutalidad del estilo como Perugino se complacía en sus azules celestiales, y Bellini en la habilidad de su mano”.

A continuación Hamerton no se muestra menos negativo con respecto a los contenidos de las Pinturas Negras:

“Los temas en casi todas las pinturas son horribos: Saturno devorando a sus hijos, Judith cortando la cabeza de Holofernes, El Aquelarre, Dos pastores luchando salvajemente... De todos ellos el más horrible es el Saturno. Está devorando a uno de sus hijos con la voracidad de un lobo hambriento y no se nos evita el más mínimo detalle de este festín repugnante. La figura es una inspiración real, tan original como aterradora, y no un frío producto de un diseño calculado. Quizá esta descripción de una idea débil y ligera de la galería que rodeaba a Goya en su Quinta”.

Al contrario de lo que se deduce de estas últimas palabras pienso que la descripción de Hamerton no es débil y ligera sino auténticamente penetrante. Es una verdadera guía contra Goya. Vinculado al ambiente de los prerrafaelistas, Hamerton se situaba obligadamente en las antípodas de la pintura de Goya. Con todo no era tan expeditivo como John Ruskin que, por la misma época, recomendada simplemente quemar los *Caprichos*. Hamerton reflexionó sobre la obra de Goya que conocía -los grabados y, en especial, las Pinturas Negras- y en sus conclusiones se advierte el temor a los efectos catastróficos que aquella podría tener sobre la tradición. Y debe reconocerse que acertaba, pues Goya significa un punto de ruptura, sin precedentes, en la línea que había seguido el arte europeo desde el Renacimiento. Así supieron apreciarlo sucesivamente impresionistas, expresionistas, surrealistas y abstraccionistas. Goya es el ojo del huracán de la pintura moderna.

Tampoco está desencaminada la identificación simbólica de Goya como el antiRafael o, lo que es lo mismo, lo constatación de la irreversible inversión estética que sabotea el vínculo entre arte y belleza. Pero en este plano Hamerton, como buen moralista victoriano, sólo esboza un problema que obviamente liquida con sumaria arbitrariedad: Goya, en su arte, destroza los cánones tradicionales de belleza y rinde culto a la fealdad. En realidad es un viejo problema al que Goya va a dar un tratamiento radicalmente nuevo.

A veces hemos leído o escuchado que la relación entre arte y belleza se vuelve conflictiva con el arranque de la modernidad. Pero este es un lugar común que

admite demasiadas revisiones para que continúe siendo un lugar útil. De entrada ¿dónde arranca la manoseada modernidad? Si es en la razón ilustrada nos encontramos inmediatamente con el contrapunto del romanticismo. Si nos remontamos, un siglo más atrás, hasta Descartes nos tropezamos con la cultura barroca. Si, como algunos sugieren, descendemos en la historia hasta llegar al Humanismo, entonces incorporamos el entero arte renacentista. Todos los argumentos son justificables para reivindicar que Baudelaire, Kant, Montaigne o Maquiavelo, cada uno con sus méritos propios, son el “primer moderno”.

Sin embargo, más allá de esta insuperable dificultad genealógica, el supuesto nexo entre arte y belleza es tremendamente sinuoso. Sabemos que en la antigüedad clásica no existía, aunque sólo sea porque tampoco existían las nociones que normalmente manejamos de arte y de belleza. Basta leer a Platón, Aristóteles, Cicerón o Plotino. La cuestión que escandaliza a Hamerton se plantea, con creciente vigor, en el marco del Renacimiento, aunque sin los resultados categóricos que habitualmente se creen. Para los renacentistas era común representar la fealdad física y moral e, incluso, lo que en términos genéricos podríamos denominar “mundo de lo tenebroso”. Nadie, creo, pondría en duda que esta liberalidad de representación todavía es más rotunda en los escenarios barrocos.

Frente a ello, la hipotética cohesión entre arte, belleza y moral se desarrolla más bien en el territorio de la teoría, culminando en los clasicismos de los siglos XVII y XVIII. En éstos el arte vendría a desplegar una función armonizadora de lo estético, lo ético e, incluso, lo político. El clasicismo académico llevó esto a la práctica, pero la práctica del arte, si exceptuamos algunos esporádicos ejemplos de acatamiento a la teoría, muestra un balance adverso a estos propósitos. Desde el Bosco a Fuseli la resistencia a la representación de una belleza que implique, al mismo tiempo, el bien moral ofrece innumerables ejemplos. El arte europeo no ha abandonado nunca las esferas de la fealdad, el horror o el mal.

Goya, por tanto, desde este punto de vista, no es distinto a muchos artistas que le precedieron. Y, sin embargo, desde otro punto de vista, sí es notoriamente distinto. Por más que los temas que aborda Goya, en particular tras la tan comentada crisis de 1792 (en la que se incluye la enfermedad que le provoca la sordera), son crecientemente inquietantes, no es en el terreno temático donde hay que situar el poder turbador de la pintura goyesca. La fuente esencial de la turbación proviene de la forma. La crueldad, lo monstruoso, el universo de la pesadilla están presentes, con mayor o menor delectación, en todos los períodos del arte occidental desde la Edad Media. Esto puede advertirse incluso en el *Quattrocento*, considerado como el más “luminoso” de todos

ellos. El sereno Botticelli es capaz de crear escenas extremadamente violentas en *La destrucción de los niños de Korah* o *La Pietá*, y otro tanto sucede con ciertas figuras del Donatello, Niccoló dell'Arca o Antonio del Pollaiuolo. Y entre el *Quattrocento* y el siglo XVIII la galería de monstruos no deja de crecer en el seno de la pintura europea. Lo perturbador de Goya es que da una apariencia totalmente nueva a los habitantes de esta galería. Lo terrible, sometido a la expresión clásica, es una excepción en el orden del mundo. Sin embargo, liberado de tal expresión, lo terrible se presenta como la norma. Describe la naturaleza del mundo. Es el mundo mismo. Nada hay más inquietante que esta constatación. Justamente la que Goya está empeñado en transmitir.

El principal hallazgo de la trayectoria artística de goya que cristaliza en las Pinturas Negras es la subversión del marco visual que dominaba la tradición europea desde el Renacimiento. Su pintura no sólo se adentra en la "otra cara de la existencia" sino, según un elemento decisivo, lo hace con "otra mirada" a través de la que lo terrible, lejos de ser un accidente, se convierte en esencia. Este cambio es revolucionario pues, en Goya, el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto con él, la ruptura de la perspectiva, la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional.

Únicamente conozco un artista que, antes de Goya, se hubiera atrevido a tanto. Me refiero a Giovanni Battista Piranesi y a sus *Carceri d'invenzione*, obra a la que muy probablemente Goya tuvo acceso en casa del comerciante gaditano Sebastián Martínez durante su enfermedad de 1792. También Piranesi es un audaz destructor del espacio tradicional y no sería difícil establecer relaciones entre las atmósferas claustrofóbicas creadas por uno y otro artista. Goya, no obstante, da un paso más en el camino de esta destrucción. Piranesi, por decirlo así, propone el caos, al tiempo que Goya, recogiendo el reto, lo llena de moradores, mostrándolo, no como error inconfesable, sino como monstruosa verdad.

Esta adecuación sin precedentes de un contenido monstruoso a una forma monstruosa es lo que percibió

GOYA IN HIS INFIERNO. This paper analyzes the relation between art and beauty in modern times, starting from Goya's style of painting and the breach in aesthetic conceptions represented by his rendering of monstrous content in monstrous form. The text also reflects on the meaning for the pain-

magistralmente Baudelaire, con mayor lucidez que cualquier comentarista anterior, incluido su admirado Théophile Gautier, en su artículo sobre Goya publicado en *Le présent* el 15 de octubre de 1857: "El mérito principal de Goya consiste en su habilidad para crear monstruosidades creíbles y tactibles. Sus monstruos son posibles, tienen las proporciones adecuadas. Nadie se ha arriesgado tanto en el camino de la realidad grotesca. Todas estas contorsiones, caras bestiales y muecas diabólicas son profundamente humanas. Incluso desde el punto de vista técnico de la historia natural sería difícil encontrarle fallos ya que cada uno de estos cuerpos está perfectamente ligado e integrado dentro de un todo. En una palabra, es difícil precisar el punto en el que la realidad y la fantasía se confunden. La frontera entre ambas está trazada y cruzada de forma tal que no podemos descubrirla: el arte que esconde es tal natural y al mismo tiempo tan trascendental".

Lo "monstruoso verosímil" que Baudelaire observa como rasgo fundamental de la pintura de Goya encierra una definición que, como síntesis, es difícilmente superable. Mientras que la mayoría de los análisis sobre la obra de Goya son de índole interpretativo, recurriendo

to a claves sociológicas, políticas, simbólicas o psicológicas, el de Baudelaire, dejando al margen la tentación interpretativa, apunta certeramente al núcleo del problema: la forma con que Goya expresa lo monstruoso como verdad. O, dicho con otras palabras, el hecho de que Goya, mediante su pintura, consiga que el caos de la existencia se muestre con una forma propia.

Este es el soporte fundamental de la incontestable modernidad de Goya y de su privilegiado influjo en el arte moderno. A este respecto no basta con asociarlo, del modo en que se tiende a hacer, con el desarrollo teórico de la categoría de lo *sublime* tal como se formula desde Edmund Burke a Kant, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. No me importa que Goya no tuviera ni idea de este desarrollo. Esto, desde luego, no cuenta pues la coincidencia entre fenómeno artístico y reflexión estética no tiene porque ser explícita. Mucho más importante me parece advertir que las experiencias en los "confines de la noche y de la muerte" -expresión con que las resume Burke- corresponden al ámbito de lo psi-

cológico o de lo estético, pero en ninguno de los dos filósofos sirven para delimitar un concepto de arte. Tanto Burke como Kant, cuyas principales observaciones se dirigen a la esfera de la naturaleza, admiten las encarnaciones de lo *sublime* en la tradición artística, pero ni uno ni otro conciben que estas encarnaciones puedan arrastrar consigo la disolución de la forma tradicional. Para ellos el arte puede incorporar lo terrible pero, paralelamente, debe redimir de lo terrible. Goya, en el transcurso de su obra pictórica, modifica drásticamente esta posición, convirtiendo, en cierto modo, a los "*confines de la noche y de la muerte*" en el lenguaje mismo de su pintura. El arte pasa de ser un coto vedado, en el que se respetan ciertas leyes infranqueables, a un campo abierto de las formas en el que el artista actúa como un francotirador. Ahí reside buena parte del debate que se suscitara en el arte moderno. Hamerton en 1879 ve como espantosamente monstruoso lo que veintidos años antes Baudelaire ha visto como monstruoso verosímil.

Sin embargo, Baudelaire no comenta -tal vez porque lo ignora- un aspecto que no pasa desapercibido a Hamerton y que, en relación a las Pinturas Negras, es esencial. En él el crítico inglés ve confirmada la demoníaca negatividad de Goya. Podemos olvidar este dictamen, pero el hecho tiene una indudable importancia a la hora de enfrentarnos a las Pinturas Negras: es irrefutable que Goya las pintó para sí mismo.

Esta circunstancia otorga a las Pinturas Negras una extraña singularidad. La historia del arte nos ha proporcionado bastantes ejemplos de pintores que pasan largos años rodeados por sus cuadros. Algunos son la consecuencia del fracaso comercial. Otros sin embargo, de una imperiosa necesidad de convivir con su obra.

Es el caso, entre varios, de Edvard Munch, prácticamente aislado, junto a sus pinturas, durante las tres últimas décadas de su vida. Podríamos encontrar fácilmente otras situaciones parecidas. Pero, aún así, la de Goya, en el transcurso de los cuatro años que habita en la Quinta del Sordo, se nos presenta como excepcional. Entre 1819, año en que adquiere la Quinta, y 1823, cuando la abandona legándola a su nieto, Goya pinta al óleo sobre las paredes de su casa esas catorce obras a las que conocemos como Pinturas Negras y cuyo destinatario no podía ser sino él mismo. No hay ningún indicio que desmienta este radical solipsismo. Nos encontramos, por tanto, al menos en lo que concierne a una obra de tal envergadura, ante un caso probablemente único en la historia de la pintura.

Pienso que este hecho tiene un interés capital y mediatiza nuestro acceso a las Pinturas Negras. Desde una perspectiva más general no podemos dudar de la existencia de una historia del arte secreta que corre paralela a la historia del arte tal como habitualmente la concebimos. Aquella estaría formada por realizaciones

literarias, pictóricas, escultóricas o musicales que excluirían, por principio, la comunicación exterior. En su sentido más puro estas formas de expresión recluirían al autor consigo mismo. Obviamente, a partir de esta condición, sabemos muy poco de esta secreta historia del arte. La vislumbramos a través de esbozos, fragmentos, diarios íntimos, partituras enterradas en el desván de lo incomunicable. Sabemos muy poco y siempre podemos dudar de la efectiva sinceridad solipsista del autor. La cautela nos exige, por ejemplo, dudar de muchos de estos documentos íntimos e inconfesables, advirtiéndonos que con frecuencia la intimidad era calculada y lo inconfesable era sólo una estrategia para la ulterior confesión.

No obstante, tras el ejercicio de esta prudencia, pueden hallarse los testimonios de un arte que ha brotado explícitamente desde la negativa a la comunicación. Un arte solipsista que rompiendo la propia naturaleza comunicativa de toda expresión artística convierte al autor en el espectador privilegiado, cuando no único, de su obra. Me atrevería a aventurar que las Pinturas Negras constituyen una de las cumbres de este arte solipsista. Goya las pintó para ser, al mismo tiempo, su autor y su espectador.

Si esta hipótesis es válida -y las condiciones de ejecución de las pinturas de la Quinta del Sordo parecen apoyarla plenamente- los demás espectadores juegan, por así decirlo, una función usurpadora. Esto implica una sucesión de negaciones. En primer lugar, y por encima de todo, estas pinturas *no* fueron realizadas para nosotros, es decir, para los sucesivos espectadores que han tenido tras el abandono de la Quinta por parte de Goya en 1823. Nosotros, al contemplarlas, usurpamos el lugar del destinatario, por excelencia, de las Pinturas Negras, que era Goya mismo. Tenemos, desde luego, el derecho a tal usurpación pues, al contrario que en otras culturas, la primacía de lo estético hace que nos lo podamos arrojar, pero debemos ser conscientes del calibre de nuestra intromisión. Contemplamos algo que, según la hipótesis aquí utilizada, no fue creado para nuestra contemplación.

De ello se deducen otras negaciones considerables. Las Pinturas Negras *no* pueden ser reducidas a interpretación. Nos faltan las claves, sencillamente porque Goya, por la índole misma de su construcción solipsista, no las proporcionó. El no necesitaba una interpretación; nosotros, aunque la necesitáramos, no podríamos obtenerla. El carácter mismo de este conjunto pictórico lo convierte en irreductible. Las interpretaciones chocan con su imposibilidad interna de interpretación. Por eso la crónica de las interpretaciones críticas de las Pinturas Negras, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, ofrece un balance que, cuando no es extravagante, es desolador. Las más patéticas acostumbran a ser las

interpretaciones patológicas. Pero tampoco las que han afrontado los ángulo sociológico, político o mitológico han tenido mayor fortuna. Sin duda las investigaciones, iconológicas han arrojado mejores resultados, vinculando temáticamente y formalmente las Pinturas Negras a ciertos aspectos del Goya anterior, en especial a los *disparates*; pero, incluso así, han quedado lejos de una solución plausible. El grueso de los componentes de las Pinturas Negras y, en particular, su sentido global, han permanecido indescifrados.

Hay una tercera negación que agrava nuestra función usurpadora como espectadores. No contemplamos el escenario de las Pinturas Negras sino la reconstrucción ficticia de un escenario irre recuperable. Naturalmente esto ocurre con numerosas obras de la historia de la pintura en la que a los cambios de escenario se añade los múltiples procesos de deterioro y restauración. En todos los casos la distorsión es grave, a no ser que se acepte -y hay ciertos argumentos para aceptar-

que la mirada distorsionada forma parte del proceso natural de recepción histórica del arte (un ejemplo en curso de este juego contradictorio será el de las variaciones analíticas provocadas por la restauración de los frescos de Miguel Angel de la Capilla Sixtina).

El de las Pinturas Negras es un caso particularmente relevante, en estrecha dependencia con el talante que implican. Aún dejando aparte la densa retahíla de daños e intervenciones ajenas que las han rodeado, la manipulación espacial es determinante. Arrancadas de su "medio natural" pierden lógicamente aquella eficacia claustrofóbica que poseían cuando Goya era su autor-espectador. Nosotros las contemplamos en el Museo del Prado como espectadores de una obra que no fue creada para nosotros y como partícipes de un escenario completamente ajeno al original. Nuestra visión es obligadamente falsa y nuestra interpretación necesariamente arbitraria.

Ello no quita valor, desde luego, a la recomposición del escenario de la Quinta del Sordo realizada por los especialistas. Gracias, entre otros, a Sánchez Cantón, Salas y Gassier, sabemos, con pocas probabilidades de error, la distribución de las Pinturas Negras en dos de las

habitaciones de la Quinta. Seis de estas pinturas (*Judith y Holofernes, La Romería de San Isidro, Dos ermitaños,*

Saturno, Aquelarre y La Leocadia) se encontraban en la sala baja, mientras el resto (*Dos mujeres burlándose de un hombre, El Paseo del Santo Oficio, Asmodea, El Perro, Viejos comiendo sopa, Hombres leyendo, Duelo a garrotazos y Las Parcas*) correspondería a la sala de la primera planta.

Desde el siglo pasado existe la creencia, prácticamente unánime, de que haya que considerar estas pinturas como un conjunto unitario y orgánico. Constituyen,

por así decirlo, visiones distintas en el seno de una obra única. Parece una creencia acertada y, si la compartimos, la recomposición del escenario original nos ayuda a comprender el cosmos materializado por Goya en las paredes de su casa. Observamos un orden, con toda seguridad preestablecido, pero seguimos ignorando las claves que impulsaron al pintor a sumergirse en este orden. Los expertos han intentado encontrarlas rastreando el escenario recompuesto

pour le peintre les quatorze oeuvres de la série des Peinture Noires, qui recouvraient les murs de deux salons de la "Quinta del Sordo", et sur le rapport intime qu'entretenait Goya avec elles, en tant qu'auteur-spectateur permanent. La série des peintures noires représente un point de non-retour dans la peinture et un voyage aux profondeurs de l'enfer humain.

en todas direcciones. Los resultados han sido variopintos aunque ninguno satisfactorio.

Quizá ninguno de los caminos seguidos pueda realmente conducir a buen fin. El equívoco probablemente está asociado con otra idea que, junto al carácter unitario de la obra, se halla ya presente en los comentarios del siglo XIX: las Pinturas Negras serían el infierno de Goya o, tal vez más exactamente, rememorando a Rimbaud, el fruto pictórico de una "temporada en el infierno". Gautier y Baudelaire apuntan ya en esta dirección. Lo mismo hace Charles Yriarte, uno de los mejores conocedores de la obra de Goya, cuando en 1867 escribe: "Estas obras son excepcionales dentro de la pintura, y siempre estarán fuera de los límites de cualquier escuela: quizá constituyen una peligrosa influencia para otros artistas. Lo que debemos destacar es el hecho de que Goya era capaz de vivir con este infierno, rodeado de estos monstruos nacidos de una mente enloquecida. Quienes visitaron la casa se horrorizarían o escandalizarían al ver estas frenéticas creaciones de un instinto obsesionado por lo fantástico. Sin embargo, Goya se sentía en su elemento entre estas fantasías impresionantes y las pintaba por gusto". Ya en nuestro siglo las voces que

G OYA DANS SON ENFER. *Les rapports entre art et beauté à l'époque moderne sont analysés en partant du style de la peinture de Goya et de la rupture que celui-ci représente à l'intérieur de la conception esthétique, lorsqu'il conjugue le contenu monstrueux et la forme monstrueuse. On trouve dans le texte une réflexion sur la signification qu'ont*

han recreado el "Infierno de Goya" son numerosas. Valga como una muestra lo escrito en 1930 por el checo Karel Capek en su libro *Cartas desde España*: "Las pinturas de la casa Goya: el artista decora las paredes de su casa con este espantoso aquelarre. Consiste, casi enteramente, de mera pintura, blanca y negra, lanzada febrilmente contra la pared. Es como un infierno iluminado con relámpagos vividos. Brujas, lisiados y monstruos: el hombre revolcándose en su oscuridad y bestialidad. Se puede decir que Goya volvió el hombre al revés, le sacó las entrañas, se asomó a sus ollares y a su garganta jadeante, y estudió su vileza contrahecha en un espejo deformante. Es como una pesadilla, como un aullido de horror y protesta... La cámara de horrores de Goya es un rito feroz de asco y de odio. Ningún revolucionario ha insultado al mundo con una protesta tan desesperada y violenta".

El que las Pinturas Negras puedan ser incorporadas a la saga de las "estancias en el infierno" que nos ofrece el arte occidental es algo que acarrea pocas dudas. La pregunta es: ¿a qué tipo de infierno y con qué medios? Tal vez nos desconcierta que esta estancia sea pictórica. La literatura proporciona referentes más claros. Poseemos los modelos clásicos de Virgilio y Dante, y no nos faltan los ejemplos modernos: *Inferno* de Strindberg, *El corazón de la tiniebla* de Conrad, *Bajo el volcán* de Lowry. La lista es amplia. Significativamente, con pocas excepciones, los modernos "viajes al infierno" han intentado seguir, aunque fiera lejana metafóricamente, la pauta de la *Divina Comedia*. A este respecto es posible aislar las arquitecturas simbólicas, inspiradas en Dante, de las obras citadas de Strindberg, Conrad o Lowry, pese a que, como es evidente, ha cambiado en ellas la naturaleza del infierno. El verso escrito por Christopher Marlowe en su Fausto a finales del siglo XVI resume lo que será la moderna naturaleza del infierno: "El infierno está donde nosotros estamos".

Este es también el infierno de Goya. Pero es un error buscar la simbología literaria del "viaje al infierno" en las Pinturas Negras. Tengo la impresión de que, en muchas interpretaciones, la organización espacial de la Quinta del Sordo ha servido para buscar los distintos círculos dantescos en los que ha ido penetrando Goya. Así trata de establecer el viaje infernal del pintor. Mi imagen -y, por tanto, mi particular "usurpación"- es distinta. El viaje de Goya al subsuelo de la conciencia es un largo viaje que se ha iniciado mucho antes de su "exilio" en la Quinta del Sordo. En su transcurso Goya ha quebrantado los diques de lo que acostumbramos a llamar realidad, dejando que afloraran violentamente los cauces ocultos. La fuerza deformadora de estas corrientes subterráneas ha otorgado al mundo siluetas monstruosas. Pero, para Goya, esta realidad monstruosa es la verdadera realidad. La conclusión de su largo viaje es el conocimiento del *infierno de la forma*.

Ahí estriba, a mi parecer, el error de apreciación

común ante las Pinturas Negras: tratar de averiguar, recurriendo a motivos temáticos, mitológicos u oníricos, la *forma del infierno* pintado en las paredes de la Quinta, en lugar de asumir el hecho de que Goya, tras un recorrido artístico progresivamente radicalizado, se halla inmerso por completo en algo que, como pintor, es mucho más innovador y sugerente. El *infierno de la forma*. Las Pinturas Negras, en su proceso de concepción y ejecución, serían la depuración máxima de este infierno. Un punto de no retorno en la tradición artística europea.

Por eso es inútil acumular descripciones basadas en la crueldad, el terror y la violencia de las escenas representadas. Lo auténticamente cruel, terrorífico y violento está en la forma de la representación. Lo auténticamente inquietante es la destrucción de toda seguridad formal. El *saturno* goyesco es ciertamente tan horrible como se ha afirmado tantas veces, pero no porque devore a su hijo, sino por la forma en que lo hace. Lo siniestro del *Aquelarre*, *La romería de San Isidro* o el *Paseo del Santo Oficio* no radica en el tipo de humanidad expresado sino en las formas deshumanizadas que los protagonizan. La desazón provocada por *Las Parcas* o *Asmodea* es la consecuencia de la total incertidumbre espacial. Lo intolerable de una pintura tan aparentemente simple como *El Perro* es su increíble vacío formal. Muchos, antes de Goya, habían pintado lo cruel, lo terrorífico y lo violento, pero nadie lo había hecho de la forma en que éste lo hace. Muchos habían ofrecido diversas formas del infierno, pero nadie había ahondado como Goya en el infierno de las formas.

Esto hace que, ante las Pinturas Negras, la interpretación sea imposible. Pueden formularse infinitas interpretaciones y, al unísono, descartarlas todas. Destruídos formalmente los soportes de la "sólida realidad" en los que se había amparado el desarrollo de la pintura europea, Goya es el primer artista que se atreve a revelar un mundo que es únicamente simulacro. Y las Pinturas Negras son el gran certificado de nacimiento del arte moderno porque constituyen la epifanía de esta revelación. André Malraux, con un ojo clínico excepcional, lo advirtió perspicazmente cuando, en 1950, escribió: "Goya quería que el mundo se confesara a sí mismo que era tan solo una apariencia, un simulacro, en todo caso".

En esta exigencia radica la fuerza turbadora del infierno de Goya: el mundo arrojado a lo incierto de su propia identidad. El mundo ante la irreversible duda de sí mismo. Por eso, en su alcance más profundo, el infierno de Goya no es sólo personal. Es el infierno de una civilización. Me parece oportuno terminar recordando el diagnóstico de Malraux: "No hay duda de que en estas obras Goya se revela como el mejor exponente de la angustia que Occidente haya tenido nunca"❀