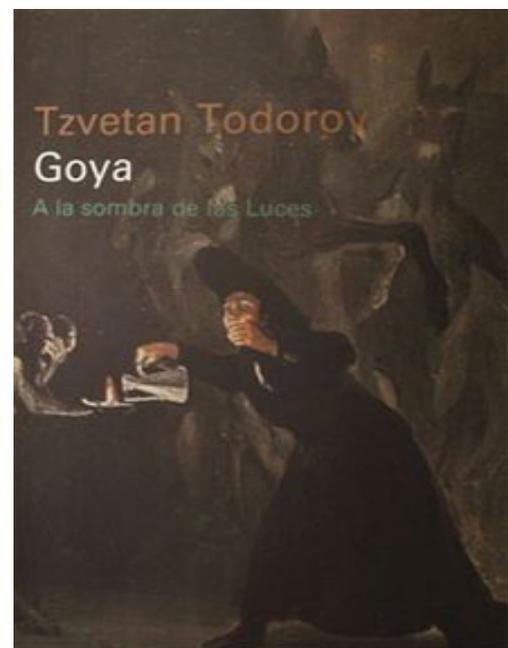


La tesis principal defendida por Tzvetan Todorov en esta obra, publicada en paralelo a *Vivir solos juntos*, intenta mostrar que Goya no sólo fue un pintor excepcional, sino, también, uno de los pensadores más profundos de su tiempo. A través de esta tesis, se lleva a cabo una doble operación. Por un lado, se desvincula la obra de Goya de interpretaciones nacionalistas, que hacen de ella una exaltación del sentimiento patriótico. Por otra parte, la vincula a una reflexión universalista sobre los abismos de la condición humana, que, al tiempo que conecta con algunos de los ideales ilustrados, supone una ampliación de los mismos, al señalar los puntos ciegos de la razón.

Para ello tiene que poner en juego una distinción y desarrollar dos cuestiones que se coimplican. La distinción: en Goya se produce una escisión inédita en el mundo de la pintura. Existen dos Goyas: el público o diurno, el pintor real, y el Goya privado o nocturno. Con ella, se intenta explicar cómo es posible que del pincel de un mismo pintor saliesen los alegres *Tapices* y las *Pinturas negras*. De un lado, se encuentra el Goya diurno, el hombre pragmático, que pinta por encargo y va amasando una fortuna que le permite, por otro lado, bajo el imperativo de la búsqueda de la verdad, explorar, mediante técnicas pictóricas nuevas, en cuadros privados, no destinados al público ni realizados por encargo, los abismos del ser humano y la cara oculta de la sinrazón. Éste es el Goya que interesa a Todorov y del que se ocupa la obra.

Las dos cuestiones que la articulan son, primero, mostrar la revolución pictórica que supone la obra de Goya y, segundo, mostrar en qué medida, a la vez que heredera del espíritu de la Ilustración, amplía su programa. Ambas cuestiones están inextricablemente ligadas, pues el pensamiento de Goya es inseparable de su evolución y expresión pictórica, de los medios técnicos, inéditos hasta el momento, de los que se sirve para representar los demonios invisibles que se producen con el sueño de la razón.

TZVETAN TODOROV, *Goya. A la sombra de las Luces*, traducción de Noemí Sobregués, Prólogo de José María Ridaó, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2011, 256 pp. + 24 láminas, ISBN: 978-84-8109-944-7. (*Goya à l'ombre des Lumières*, 2011).



Palabras clave:

Goya
pintura
Ilustración



Desde este planteamiento, que se enfrenta, como señala Ridaó en el prólogo, a posturas como las de Ortega y Gasset, que ven en Goya un pintor genial, pero con mentalidad de artesano, hay que preguntarse con Todorov qué tipo de pensamiento es el que está plasmado en la obra del pintor aragonés. Según el autor, es un pensamiento que se ubica entre el discurso teórico y abstracto y la experiencia singular. En ése ámbito es donde encuentra acomodo el pensamiento de Goya, en el saber atmosférico de una época, no tematizado pero compartido. Éste es, posiblemente, uno de los puntos más discutibles del trabajo de Todorov, por cuanto no termina de justificarlo.

Para articular la tesis y las cuestiones, apoyadas en la escisión de los dos Goyas, Todorov deja al margen la literatura secundaria –que, desde luego, conoce– y se sirve sin mediaciones de la obra del pintor, clasificada en pictórica (pinturas, grabados, etc.), pictórico-verbal (grabados con leyenda, como los *Caprichos*) y verbal (la correspondencia y los escritos de Goya), así como de los testimonios de sus contemporáneos. Con estas fuentes, Todorov desarrolla un discurso que pone de manifiesto el pensamiento de Goya en paralelo a la cronología biográfica e histórica del pintor.

Todorov advierte reiteradamente que Goya no intenta proporcionar pinturas aleccionadoras y moralizantes en las que se muestre el mundo en-sí, sino, sencillamente, mostrar el mundo tal y como él lo percibe. En ese punto es donde conecta la obra de Goya con el giro ilustrado. En primer lugar, con los ideales característicos de la Ilustración, como son la lucha contra la ignorancia, las supersticiones, el conservadurismo eclesial y la existencia de un mundo en el que Dios se ausenta –aspectos, todos ellos, representados y denunciados en multitud de obras del pintor. Y, en segundo lugar, la vincula con la revolución copernicana que lleva a cabo la *Crítica de la Razón Pura*, de la que Goya se hace eco al no plasmar el mundo en-sí, sino pasando la exterioridad por el filtro de la subjetividad, movimiento en el que se pone de mani-

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación pre-doctoral “Atracció del Talent” de la Universitat de València y se enmarca en el proyecto de investigación “Hacia una Historia Conceptual comprensiva: giros filosóficos y culturales” (FFI2011-24473) del Ministerio de Economía y Competitividad.

fiesto, a su vez, una experiencia propia del Espíritu, que Hegel describe en la *Estética*. Ésta consiste en el paso del clasicismo, que intenta imitar y reproducir la belleza del mundo externo, al arte moderno, en el que el artista se vuelve y repliega en su interioridad, experiencia que se consume en Goya y, por la cual, Todorov sostiene que es un pintor-pensador ilustrado.

Sin embargo, da un paso más al criticar los límites mesiánicos ilustrados, como muestra profusamente Todorov con la descripción minuciosa de las láminas contenidas en el libro, sobre todo de grabados procedentes de los *Desastres de la guerra*. En ellos se constatan los resultados de reivindicar un ideal, ya sea Dios o la Razón, con el que justificar los medios para imponerse, a la vez que muestra la marginalidad, las regiones que se quedan fuera de los discursos ilustrados, como son la locura, las cárceles o la violencia descarnada. Goya representa estas ideas recurriendo a la propia imaginación y articulando dos regímenes que, lejos de oponerse, se complementan: lo imaginario y lo real. Mediante la representación de lo imaginario, como son los monstruos protagonistas de su obra, ya sea Saturno o los demonios, Goya intenta acceder allí donde se encuentra el infierno que desencadena las pulsiones protagonistas de los *Desastres de la guerra*. En ese sentido, Todorov sostiene que Goya, partiendo de las ideas ilustradas, da un paso más y las somete, a su vez, a crítica.

Por tanto, el pintor de *Los fusilamientos del tres de mayo* reivindica un espacio nuevo para la pintura, que se sustrae de las reglas de la Academia (la aspiración a la belleza y la imitación de la naturaleza), sin, por ello, renunciar al lenguaje común del arte figurativo, que se detiene ante las puertas de la abstracción, el umbral ante el que está apostado el *Perro semihundido*. Los monstruos y brujas de Goya no son seres sobrenaturales que viven en un universo paralelo, sino que son los prejuicios que anidan, como arquetipos, en la naturaleza humana. A través de lo imaginario, y mediante la ruptura de la dicotomía visible-

“Intenta mostrar que Goya no sólo fue un pintor excepcional, sino, también, uno de los pensadores más profundos de su tiempo”

invisible, se obtiene una verdad que no puede adquirirse a través de la representación fidedigna de lo real o la investigación científica.

Por último, Todorov ofrece una interpretación de las *Pinturas negras*, con las que Goya, sostiene, exterioriza sus demonios, y se libra de ellos dominándolos. La pintura se transforma, entonces, en una suerte de terapia. De ahí que, tras finalizarlas, el pintor abandone la casa —la Quinta del Sordo— en cuyas paredes quedaron los 14 murales, y se vaya a Francia, donde pasa los últimos años de su vida.

Entre los aspectos un tanto cuestionables de la obra, cabe destacar que la tesis fundamental que intenta mostrar Todorov se queda, solo en algunos momentos, un poco corta, en un doble sentido. En primer lugar, el lector espera encontrar una conexión mucho más sólida y rigurosa entre las obras de Goya y el pensamiento ilustrado. Aunque existe, la conexión se limita a poner de manifiesto los tópicos ilustrados (igualdad, libertad, giro copernicano, emergencia de la subjetividad, etc.) en las obras del pintor. Todorov, a menudo, se pierde en las descripciones de las láminas, por lo que, aunque muestra la conexión, flaquea de cierta ligereza. La misma que, por otro lado, se encuentra en la afirmación de que en la obra Goya se produce una ampliación crítica de los ideales ilustrados. En este terreno, Todorov se limita a mostrar en qué medida los *Caprichos*, los *Desastres de la guerra* y las *Pinturas negras* anuncian algunos de los acontecimientos más nefastos que tendrán lugar en el siglo XX. Se echa en falta otro tipo de referencias que no sean, simplemente, las menciones de las guerras mundiales y los campos de exterminio y su relación con los demonios que anidan en la naturaleza humana. En ese sentido, aunque Todorov cumple lo que promete, mostrar en qué medida Goya es un pensador y en qué medida su obra supone una revolución pictórica y una ampliación crítica de los ideales ilustrados, en algunos momentos deja al lector entre tinieblas.

“Mostrar la revolución pictórica que supone la obra de Goya y, segundo, mostrar en qué medida, a la vez que heredera del espíritu de la Ilustración, amplía su programa”

No obstante, debe tenerse en cuenta que *Goya. A la sombra de las luces* está dirigida a un público amplio y que, en consecuencia, está concebida como una obra de introducción a la biografía y producción goyesca, a la vez que es un intento de abrirla al ámbito de la reflexión. Teniendo eso en cuenta, hay que celebrar esta obra, escrita en un lenguaje muy accesible, del que da cuenta una impecable traducción de Noemí Sobregués, que ayuda tanto a situarse en el universo de Goya como a plantearse y comprender sus implicaciones, a la vez que se presta a que el lector la complete con sus propias experiencias y referencias.

Héctor Vizcaíno Rebertos
Universitat de València

“Los monstruos y brujas de Goya no son seres sobrenaturales que viven en un universo paralelo, sino que son los prejuicios que anidan, como arquetipos, en la naturaleza humana”