EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS y QUE VIENE EL COCO: ESTUDIO SIGNIFICATIVO DE DOS GRABADOS EN AGUAFUERTE DE ALFONSO CRUJERA

Juan Ezequiel Morales

Diciembre 2000

Publicado en: www.hamalgama.com/heca/alisos/index.htm

En un texto del filósofo Javier Muguerza se recuerda un chiste sobre el socialismo que un maestro pregunta a un niño en clase: *¿Qué es el capitalismo?* Y el niño le contesta: *"la explotación del hombre por el hombre"*, y continúa el maestro preguntando: *¿Y qué es el comunismo?*, y responde el niño: *"pues lo contrario, es decir, al revés"*. Éste ha sido el último fracaso del sueño de la razón.

Con motivo de un homenaje al pintor español Goya, doscientos años después, Alfonso Crujera ha grabado una pareja de cuadros en la que, en uno de ellos, aparece el mismo Goya rodeado de monstruos todos de su factura, y en el otro cuadro, aparece el pintor Crujera, en autorretrato, mirando hacia el lado contrario en que lo hace Goya, y rodeado de lo que podrían ser los símbolos de los monstruos de la razón actualizados, a saber: aviones, el logotipo de la Hacienda Pública española, el logotipo del Euro, un automóvil, tres aviones de combate, otro automóvil, un reloj entre las piernas de una mujer, y un teléfono móvil. La pareja de cuadros grabada por Crujera está bajo la admonición de la frase *"Que viene el coco"*, que proviene de otro de los cuadros de Goya de la misma época y del que Crujera ha sacado algún otro monstruo más para reproducirlo en huecograbado rondando alrededor de Goya. En *"Que viene el coco"* aparece un niño amedrentado por su madre, que le indica al coco como origen del castigo si no se pliega a la disciplina correspondiente. Crujera ha ligado en la conciencia ambos cuadros de Goya.

Desde la conciencia, los logotipos del Euro y de la Hacienda Pública hacen referencia al dinero, los dos automóviles, los tres aviones de combate y el móvil hacen referencia a resolver los problemas de la distancia, del espacio, y el reloj hace referencia al tiempo. Están además, la guerra y el género, o el sexo, presentes en los aviones de combate y en la mujer que encierra el reloj entre sus piernas. Espacio, tiempo y dinero, una trinidad que ocupa el quehacer de la humanidad de este tiempo finisecular. Guerra y sexo, dos circunstancias existenciales que señalan al motor de las cosas: *pólemos pan pater estí*, es decir, la guerra es el padre de todas las cosas, como decía Heráclito, y el sexo, origen de la vida humana, el origen de todo, la *conditio sine qua non*.

Cuando Goya desarrolló su actividad como pintor, el ahormamiento que empezaba a imponer la razón sobre la política y, por tanto, sobre la visión del mundo, estaba llegando a un grado de maduración sobre el que, a poco, se sostendría el positivismo y su contrario, el romanticismo. En los programas de estudio de filosofía del siglo pasado uno de los momentos estéticos al que casi todo el profesorado acudía para representar el advenimiento y los males de la razón era el cuadro paradigmático de Goya: *"El Sueño de la Razón produce monstruos"*.

Uno de los hermeneutas de este cuadro de Goya, *"El sueño de la razón produce monstruos"*, José Enrique Rodríguez Ibáñez, llama la atención de la mesa de trabajo sobre la que se apoya el protagonista del cuadro de Goya, tal vez el lugar en el que se gesta el sueño de la razón: la mesa del intelectual, sospecha Muguerza, *"mientras, en la penumbra de la estancia, le rodean y le sobrevuelan una serie de repugnantes, peludos y alados monstruos, los monstruos que se supone producidos por el sueño de la razón"*.

Goya ha entresacado, en su grabado *"El sueño..."*, una representación o símbolo arquetípico de la conciencia, la mesa, que encontramos como lugar en el que se elaboran las cosas visibles y las invisibles.

Tenemos la Mesa Redonda del Grial, como tenemos la mesa del Mago, Arcano 1 del Tarot. En la mesa, símbolo de la conciencia, los significados se condensan y los productos del laboratorio llegan a su culminación. Pero los símbolos arquetípicos no hablan sólo desde un punto de vista estético, ni desde un lugar racional en el que se utiliza la metáfora como parábola ejemplarizante, sino que se trata de símbolos en estado puro, venidos del inmarcesible lugar del inconsciente colectivo. Carl Gustav Jung, en "*Sobre las relaciones de la Psicología Analítica con la obra de arte poética*" (mayo de 1922, publicado en "*Wissen und Leben*" XV), expresa con notable nitidez que "*la imagen primigenia o arquetipo es una figura que, ya sea demon, hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica. Si analizamos estas imágenes de cerca, descubrimos que constituyen en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados. En cierta medida son los residuos psíquicos de infinitas vivencias de pareja índole. Describen millones de experiencias individuales promediadas y de este modo ofrecen una imagen de la vida psíquica dividida y proyectada en las numerosas figuras del pandemonio mitológico*".

Al igual que en el mundo compensatorio de los sueños sobrevienen los símbolos adecuados para exponer, desarrollar, llegar a un desenlace y establecer lisis, en el mundo de las expresiones estéticas también ocurre que la materia plástica adquiere *malgré lui* formas que no corresponden tanto al juego de la conciencia del individuo como al magma de la zona del inconsciente colectivo del que el artista es *médium*. es lo mismo. La compensación penetra la labor del artista, hace presa de él como el sueño se introduce en el cerebro, y produce la obra de arte enriquecida con la simbología objetiva y teatral que canta desde lo más profundo. El efecto de apresamiento del contenido del consciente por lo inconsciente puede ser objeto de un giro psíquico de posesión del siguiente tenor: "*Es fácil ser víctima de una posesión si no se comprende a tiempo por qué algo le posee a uno. Una vez al menos habría que preguntarse: ¿Por qué se ha apoderado de mí esta idea? ¿Qué significa en relación con mi persona? Esta modesta duda puede protegernos de caer totalmente y para siempre en las redes de una idea propia*" (Necrológica a Freud, 1 de octubre de 1939, en "*Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*" XXXIII/40).

Un artista consciente puede ser apresado por su obra, o dicho de otro modo: "*El análisis práctico de los artistas demuestra una y otra vez lo poderoso que es el impulso que, partiendo de lo inconsciente, insta a la creación artística, y también lo caprichoso y despótico que es*" (Jung, en "*Sobre las relaciones de la Psicología Analítica con la obra de arte poética*", mayo 1922, "*Wissen und Leben*" XV). Y sigue: "*Quien habla con imágenes primigenias habla con mil voces... liberando así también en nosotros esas fuerzas benefactoras que desde tiempos inmemoriales han permitido a la humanidad escapar a los peligros y soportar la noche más larga... Ese es el secreto efecto del arte*". Walter Benjamín o Gyorgy Lukács dieron, por las vías del pensamiento puro, con la función mediúmnica del arte, pero en la óptica de Jung se está dando con algo más, con que el arte es un eslabón más de la cadena, y que la cadena es una maquinaria que viene de y vuelve al inconsciente, pasando por la zona de la conciencia casi exclusivamente para dejar el rastro de lo que vemos e interpretamos como arte, y eso sólo puede hacerlo la máquina de condiciones necesaria para bucear en lo inconsciente, el ser vivo, en este caso el hombre, o más bien, de entre los hombre, el artista: "*aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época. Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época*", o sea, que "*el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas*".

Crujera y Goya han utilizado un mismo sistema de expresión, la técnica del grabado en aguafuerte, por lo que no tan alejados están los tiempos de ambos cuando el instrumento ha podido ser el mismo, más moderno en la época de Goya, más anticuado en la época de Crujera, pero el mismo. El narcisismo de situarse el propio artista en el centro de las grabaciones, en autorretrato, remarca, si cabe aún más, el señalamiento del autor como médium preceptor del material inconsciente que sube a la conciencia, lo que no entra en colisión con el advenimiento del mito de Narciso con todas sus consecuencias: el hombre, al fin, está abobado consigo mismo, con sus logros, peligrosamente abobado.

Los años del mentado cuadro de Goya coinciden con aquellos en los que una de las más clásicas descripciones de la Ilustración tuvieron lugar: "*La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Y esa incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y de valor para servirse por uno mismo de ella sin la tutela ajena. Sapere aude ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón! He aquí el lema de la Ilustración*" ("*¿Qué es la Ilustración?*" 1784, Immanuel Kant). De entonces acá la razón cayó sobre la humanidad como un maná productor de clarificación en todos los órdenes, desde el científico al político. Los vaivenes lógicos de tal entrada en pos de la conquista del mundo entero, validando tanto la colonización política como la expansión de la máquina para ocupar el lugar del hombre en la tarea de la supervivencia, llegaron a traer épocas de colonización y de independentismos, de fascismo y de democracia, de positivismo y de romanticismo, de técnica y de historicismo. En fin, ambos extremos, de manera pendular van siempre oscilando, pero, a finales del siglo XX, momento en el que el cuadro de Crujera se hace patente, el panorama es muy confuso, como si ya no se distinguiera bien si se está ahora en uno de los extremos o en el contrario, o en los dos a la vez. A eso se le ha querido llamar postmodernismo, pero eso sólo ha sido un subterfugio, pues como dice escépticamente Muguerza, "*la postmodernidad vendría en definitiva a consistir en postilustración*". Es más, las cosas son o no son, y así, en el mismo texto que he utilizado aquí ("*Kant y el sueño de la razón*", Crítica, 1991), recuerda Muguerza que gustaba decir a Ortega de los neoísmos "*que son como la Sunamita de algún decrepito David*", y como se sabe, la gran hazaña de la jovencita de Sunam "*con la que el viejo rey David compartió el lecho en los últimos años de su vida consistió mayormente en avivar el declinante vigor sexual de nuestro anciano personaje bíblico*".

Los filósofos o pensadores de finales del Siglo XX, a la vista de que han ido por detrás de los acontecimientos, produciendo sistemas argumentales encasillados en pot-ismos, o bien en filosofías débiles, han sido como impotentes sobrevenidos por la edad a los cuales se les ha entregado sunamitas que los revigorizan. Pero no sólo es esta una situación problemática, agónica, de la filosofía, sino también de su hermana mayor, la política. Después de la dialéctica marxista, de la fenomenología, de la filosofía fascista de Heidegger, del perfeccionamiento dialéctico popperiano, o de la toma de partido fuerte sartreana, el pensamiento ha caído en la debilidad, en el pragmatismo, o en la instauración del consenso como solutorio del funcionamiento de la máquina social, espejismos que, de igual manera, se han producido en la política después de la nitidez de los fascismos y totalitarismos ideológicos, luego de los cuales el poder ha sido tomado por inercia. Si acaso hay reservorios de fuerza política capaces de poner en marcha a las masas lo es en los radicalismos nacionalistas o en la apisonadora pragmática del ordenamiento financiero del capital global. Racismo y dinero son los inmediatos motores de cualquier pensamiento político o moral que se precie, que quiera combustible para durar o para conquistar.

Entre los monstruos de Crujera que han reformulado los que doscientos años ha Goya mediatizó desde los abismos del inconsciente, están, como hemos dicho antes, de una parte, aquellos que representan la unificación universal de las voluntades de las masas humanas, el dinero y la forma en que se acapara o se diezma. También está la lucha contra el espacio vital, el acercamiento histórico de los hombres que han de comunicarse *per se*, pues entre tanto estén más comunicados, aunque sea para nada, serán más manipulables: automóviles, aviones y teléfonos móviles, son los monstruitos que rodean a los individuos hasta convertirlos en neuronas con sinapsis que conformarán un cerebro que obligará a todos a redireccionarse hacia un solo lugar. Finalmente el tiempo, un reloj que, casualmente, está en el lugar reproductor de una mujer, como advirtiendo, tal vez, que del sistema reproductivo, de la explosión demográfica, vendrá la urgente solución de que se acorte en el tiempo esa unificación absolutista de las voluntades, una vez todos bien comunicados y solucionados los problemas de la distancia, sólo es cuestión de tiempo que todos seamos uno, al mando del Dictador total, del Dictador planetario, figura que tan sólo se atisbó en el siglo XX, ya fuera en el Stalin de Gulag, en el Hitler de Auschwitz, o en el Roosevelt de Hiroshima, por citar sólo a los principales y a los que nombra Muguerza en su esperanzador y kantiano artículo preliminar. Al final, como en el chiste de arriba, es la explotación del hombre por el hombre, o al revés, es decir, lo contrario. En la mostración arquetípica del artista no ha faltado, en efecto,

la presencia de los aviones de combate, que han añadido un grado de significación más a un objeto que no sólo reduce las distancias, sino que provoca la conquista: el avión de guerra. No olvidemos que *pólemos pan pater esti*, que la guerra es el padre de todas las cosas.