

“EL SUEÑO DE LA RAZÓN...:  
apuntes sobre la idea de razón en el grabado de Goya<sup>1</sup>

Maynor Antonio Mora

## 1. La imagen



## 2. El sueño de la razón

El ascenso del pensamiento racional en la Europa postmedieval fue un proceso sumamente violento respecto de las antiguas formas de estructuración de la cultura en general y del pensamiento en particular. La razón, más que función intelectual, se presentó como una nueva metodología para la definición tanto de los objetos del pensamiento, como del enlace entre el pensamiento y la acción en los mundos objetivo, subjetivo y social. Con ello, se decanta una modalidad de pensamiento y acción práctica, en función de lo que Kant y, hoy en día, Habermas denominan razón práctica (cfr. Kant, *La crítica de la razón práctica*, Habermas, *Facticidad y solidez*) que rechaza o desecha –según sea el caso– las “viejas” formas de pensar, incluyendo el vitalismo, el organicismo, el misticismo y muchas de las corrientes del pensamiento deductivista clásico, y que da paso –por ello– a la constitución de nuevas formas de subjetividad. No es que se dé un cambio radical de los

objetos genéricos del pensamiento. Muchos de estos objetos se mantienen en cuanto tales, así como no varían diametralmente las “preocupaciones” intelectuales. Lo que varía radicalmente es el enfoque. Incluso el pensamiento teológico, al que pudiera achacársele cierta “irracionalidad”, se legitima mediante el ejercicio racional, entendido como criterio de argumentación de cualquier premisa o enunciado frente a su propia producción. El pensamiento racional es, ante todo, un pensamiento que se justifica a sí mismo, sea en la adecuación a un fin o principio ético ulterior –criterio teleológico-deontológico– o bien, frente a los mismos fundamentos lógicos o comunicativos –criterio semántico-pragmático–. La razón es dos cosas a la vez. Como acabamos de señalar, constituye una metodología de pensamiento que define sus límites ontológicos, epistemológicos y axiológicos. En segundo lugar, es una poderosa ideología que va a suponer una adopción casi irrestricta de varios principios ya analizados por la filosofía o la filosofía de la ciencia, entre los cuales destacan: la linealidad del pensamiento y, con ella, de la realidad misma, la reducción de las cosas a principios mecánicos, la sobresimplificación de los argumentos y los análisis, el carácter plano del mundo y del pensamiento, la desvalorización de otras funciones –especialmente en el plano emocional– del intelecto o de la mente, el consustancial individualismo de la acción del sujeto, etcétera.

No obstante, la misma evolución del pensamiento racional y los resultados de la razón práctica, especialmente aquellas que impidieron una absoluta coordinación entre pensamiento y acción, y entre pensamiento y ordenamiento de los mundos social, subjetivo y objetivo, pronto mostraron otros rostros de la razón y la relativización del supuesto implícito de una posible reducción racional “total” del mundo. En el marco del arte, donde la razón no pudo penetrar de forma absoluta, ya que este –el arte– se manifiesta en una estética todavía imbuida

<sup>1</sup> *Tópicos del humanismo* (Heredia: Universidad Nacional) n. 148 (diciembre 2007).

en el reconocimiento o aceptación tácitos de otras “metodologías de vida”, es decir, en una estética que, aunque técnicamente resulta precisa, no se deja invadir por una racionalización desmedida, el conflicto entre la razón y sus alteridades se manifiesta de forma muy clara y emblemática de los mismos dilemas en los que se metió el proceso histórico de implantación de la razón. Aquí se ubica el grabado de Francisco Goya, que deseamos estudiar en este ensayo. El análisis –“interpretación”, lectura, “desconstrucción” – que realizamos del grabado es libre, aunque metodológicamente responda a lo que se denomina análisis estructural del discurso (cfr. AA. VV., *Análisis estructural del relato*).

Desde esta perspectiva se entiende la obra artística como un discurso, que se puede “desconstruir”, desde el punto de vista de sus propios supuestos o códigos, desde su “estructura profunda”. La obra habla por sí misma –muestra su estructura de sentido, diría el estructuralismo–, pero sólo puede hablar mediante un acto necesario de comunicación, en el cual, quien “lee” también aporta algo nuevo. La traducción del pensamiento en representación, añade lo suyo.

### 3. Interpretaciones

La imagen central del grabado muestra a un hombre –intelectual, artista, pensador–, que yace recostado sobre un escritorio junto a unos papeles de trabajo y unas plumas. Asimismo que esta persona se encuentra dormida, después de trabajar arduamente en alguna tarea. O bien, que se encuentra bajo el efecto de una crisis emocional de melancolía o de la creatividad. La interpretación de un durmiente –que representa la razón como función intelectual en cuestión–, parece la más adecuada, sobre todo si relacionamos esta idea con la frase al pie del grabado en un lado del escritorio, que indica tal cosa; aunque, como veremos más adelante, no es una frase simbólicamente transparente y, más bien, puede llevar a interpretaciones contrapuestas, con resultados filosóficos e ideológicos distintos, contradictorios o simplemente complejos.



El Durmiente simboliza, en principio, a la razón que duerme. Los papeles de trabajo y las plumas –algunas de ellas traídas por una lechuza– indican, con gran certeza, que el Durmiente está empeñando en algún tipo de esfuerzo mental, en algún problema a “reducir” por la razón, sea intelectual, artístico o político. Y que, en un momento dado de este esfuerzo, el Durmiente fue vencido por el cansancio. Entonces, al caer dormido, aparecen animales de la noche –gatos, lechuzas y murciélagos –, que le rodean y le contemplan desde su mundo de sombras, al parecer amenazantes, aunque esto no es del todo exacto, ya que también puede suponerse que vienen en su auxilio.

Desde el punto de vista de esta lectura, el Durmiente puede ser presa de sus monstruos al caer dormido; lo que es lo mismo, la razón puede ser atrapada por los monstruos cuando pierde claridad o rumbo, cuando deja de ser razón. Por otro lado, puede ser que estos monstruos –bajo la forma de las plumas traídas o tomadas por la lechuza vengan, al contrario, en ayuda del Durmiente como fuentes de su creatividad.

En este caso, a diferencia del anterior, la razón recibe apoyo de los “monstruos” y de la “oscuridad”. De ese hecho obtiene su “poder” y su “fuerza”. Una u otra interpretación resultan válidas como veremos: la de unos monstruos se oponen a la razón, y la otra, según la cual razón y monstruos colaboran entre sí, aunque la razón lo niegue y considere que su reino solamente se impone bajo el auspicio del astro rey.

En el grabado aparece un espacio abierto al infinito que representa, a su vez, la infinitud de los sueños o de la noche; en las cercanías del Durmiente, sobrevuelan y aparecen las

criaturas nocturnas; no son monstruos en sentido estricto, sino sólo animales de la oscuridad, más o menos exagerados, o tal y como son realmente, que se aproximan; “amenazantes” unos, “colaborativos” otros, pero animales, al fin y al cabo. Estos seres –surgidos del vacío de las sombras- son más precisos en cuanto más cercanos se encuentran al Durmiente. La distancia los confunde con la noche; la cercanía de la luz los revela en cuanto lo que son. El alejamiento traduce, pues, lo natural –los seres normales– en “ser monstruoso”. Lo monstruoso es lo desconocido, lo sumido en las sombras, las cosas bajo el aspecto de la noche.

Puede decirse, siguiendo este efecto interpretativo, que la cercanía de la razón convierte los monstruos de la noche en simples animales; y, si son animales, no son, por lo tanto, monstruos; la monstruosidad depende del grado de lejanía de las cosas respecto de la luz; según el grado de profundidad de la noche, las cosas, cercanas o lejanas, iluminadas o no, aparecen como lo que son y como lo que no son. La ambigüedad se produce como resultado de la distinción entre la luz y la oscuridad. Los monstruos, bajo la luz, no son tales; no obstante, frente al auspicio de la noche, dejan ver su lado monstruoso. La noche es igual a la lejanía en tanto que ambas limitan la luz que es la razón: la oscuridad equivale a una pérdida de visibilidad que la lejanía produce respecto de las cosas.

luz	cercanía		oscuridad
	animales	--	
	--	monstruos	
	lejanía		

Uno podría decir, además, que tales criaturas de la noche revelan la misma noche como lugar de “tregua de la razón” (Carbonier, 1974). La noche no es lugar o momento para el pensamiento claro pues en su transcurso la razón se desvirtúa y todo lo que se produzca bajo el manto oscuro de la antigua diosa, es un monstruo, un subproducto racional que no tiene cabida durante la vigilia, aunque sirva como fuente de inspiración de la razón, del arte y del intelecto. La noche supone un límite de la razón. Constituye el momento en el que pesadillas, imaginación y monstruosidad medran. Pero, bajo el auspicio de la razón, éstas pueden dar lugar a obras y creaciones artísticas o intelectuales. La noche es la tregua de toda razón y, como tal, tiene que ser respetada; sin embargo, a la vez es el tiempo en el que se nutre aquella: su fondo oscuro, su subconsciente, su caverna.

La razón se opone a la noche, la razón es la luz; aunque, conforme la razón revela lo que es, no agota al mundo: quedan las sombras y, detrás de las sombras iluminadas, nuevas sombras. La razón se esfuerza por cumplir un objetivo prometeico, mas lo suyo es un esfuerzo de infinitas perspectivas, una infinita progresión que ilumina y que, a la vez e inevitablemente, produce nuevas sombras, nuevos alejamientos de las cosas: la verdad se introduce como un ideal inalcanzable. Prometeo se convierte, de pronto, en Sísifo: el mundo no puede ser reducido por la razón de forma absoluta; es decir, no puede ser iluminado completamente; todo acto de iluminación progresa hacia nuevos estados de sombra, más lejanos tal vez, más profundos probablemente. La razón, por lo tanto, debe ser “razón humilde”, una facultad humana que reconozca sus límites y sus limitaciones pero que no renuncia al esfuerzo de intentar entender el mundo, siempre en el necesario reconocimiento de estos límites, en espiral hacia estados superiores de conocimiento.

Cuenta la mitología que Minerva, diosa de la sabiduría, toma la forma de una lechuza. Si Goya quiso representar tal cosa en el grabado, el Durmiente parece obtener “colaboración” de esta diosa. A Minerva la acompañan sus aliados nocturnos. Toma en sus patas las plumas e insufla saber, inspiración, poder, a la razón. En este caso, los monstruos no son enemigos, sino aliados de la razón. O bien, se trata de unos aliados indeseados, que aprovechan el sueño para “torcer” lo que la razón intenta “enderezar”. Minerva sería la fuente de la razón, pero

diosa o no, lechuza o monstruo, no es la razón en sí misma sino solamente su raíz, una raíz enterrada en la fértil tierra de las sombras, aliada positiva o negativa de la razón.

Las plumas establecen un plexo entre razón y un complemento, sin el cual la razón no parece poder subsistir. Enseguida se verá que, dependiendo de la naturaleza óptica de este complemento, la razón se sitúa como una facultad positiva o negativa. Por lo pronto, digamos que dicha facultad tiene una alteridad, que se le opone, que la fundamenta, que le da energía o que la relativiza.

La razón no aparece solitaria sino siempre en compañía de monstruos, pese a que la apariencia de la razón sea de absoluta soledad, de absoluta heroicidad, frente al mundo. El grabado, además de las imágenes muestra en la parte inferior un recuadro con la frase emblemática –“El sueño de la razón produce monstruos”. Esta oración no es, como uno puede imaginarse, del todo “transparente” a una interpretación meramente estructural, o sea, desde los términos gramaticales implicados y sus opuestos disyuntivos. Lo anterior porque en español la palabra “sueño” remite a un significado sumamente ambiguo; por este motivo, “sueño” –y, con este, todo el sentido implicado– puede tener, entonces, las siguientes interpretaciones. En una primera interpretación, entendemos el término “sueño” como sustantivo que define el “estado de dormir”, esto es como “ausencia de vigilia”. En relación con este significado, se desprende, por lo tanto que, en ausencia de la razón –cuando ésta duerme–, surgen los monstruos. Los monstruos no aparecen mientras la razón mantenga un estado de vigilia que limite las “sombras” y la “caverna”. Todo lo que la razón ilumina –que cae bajo su manto, que es objeto de su mirada– está privado de la monstruosidad. Frente a este significado, se puede señalar que la monstruosidad es equivalente a la irracionalidad. Esta es el opuesto disyuntivo de la razón y surge como su enemiga.



Una segunda interpretación permite entender el “sueño” como adjetivo que establece, por definición, el “estado de soñar al dormir” –un estado onírico–: cuando la razón sueña, como efecto consiguiente, aparecen los monstruos; los monstruos son un estado de la alteridad de la razón; y, puede decirse, adicionalmente, que la razón tiene su estado de subconciencia, su noche; pero que esta noche no es parte de una irreducible oposición binaria sino un estado de la misma cosa. Lo cual define la razón como capacidad humana dual –tanto como la vida misma caracterizada, a la vez, por estados de “vigilia” y de “sueño” –, y que posee un lado evidente y un lado no evidente, un lado de luz y otro de oscuridad. Una cosa es consecuencia de la otra. La razón no puede existir sin su alteridad.

En una tercera definición, el término “sueño” puede definirse como sustantivo singular que delimita el “ideal de la razón” o “función de la razón”; en este tercer caso, se comprende a la razón como instancia negativa : cuando la razón se empeña en un proceso de “ideación”, produce monstruos; la razón deviene completamente negativa, es decir, resulta monstruosa; el ideal de la razón no puede realizarse sin “monstrificar”. Razón y monstruosidad no constituyen opuestos complementarios o contradictorios, sino que son lo mismo. La monstruosidad constituye una consecuencia inevitable de la racionalidad. Y puede decirse –extremamente– que la irracionalidad es, más bien, el estado natural de toda condición humana y, por ello, el opuesto positivo de la disyunción.

Una última interpretación define el término “sueño” como sustantivo “plural” que remite al proceso de “imaginación de la razón” en cuanto capacidad de la racionalidad. Cuando la razón se extralimita, imaginando mundos en lugar de analizar –auscultar– las cosas, lleva a la monstruosidad; la imaginación en manos de la razón, resulta monstruosa. O bien, la imaginación es monstruosa de todas formas, y requiere de la razón para plantearse límites y hacerse viable. En un caso, se puede condenar el pensamiento utópico y sus ideales de alteridad –siempre creaciones “monstruosas” de la imaginación–; en otro, se plantea la necesidad de un

control de este pensamiento utópico, de forma que las creaciones de la imaginación tengan viabilidad, o sea, que se racionalice a las cosas monstruosas y se humanicen las cosas “no humanas”.

Si combinamos imágenes y palabras, todavía se reafirma más el problema de la existencia de diversas interpretaciones sobre el significado posible del grabado de Goya. En la tabla adjunta observamos el resultado del análisis estructural de los principales términos implicados y, por ende, las diversas hipótesis que podemos derivar como opuestos disyuntivos de dichas categorías estructuradoras, y que llevan a las diversas interpretaciones planteadas.

TERMINO	OPUESTO	HIPÓTESIS
sueño	no-sueño	vigilancia ausencia de sueños ausencia de ideal ausencia de imaginación
razón	no-razón	irracionalidad humanidad
monstruos	no-monstruos	seres naturales reales seres definidos por la razón
producir monstruos	no-producir monstruos	--

Las diferentes acepciones del término sueño son las que más complican una interpretación estructural, ya que el término resulta demasiado ambiguo, pudiendo significar, como se acaba de decir, ausencia de vigilia, ausencia de ideal, estado onírico o estado de imaginación. En cada caso, la consecuencia interpretativa es distinta, sobre todo en relación con el término adjunto “razón” que relativiza la función del término sueño –como “sueño de la razón”. La acepción razón resulta de menor dificultad si la asumimos individualmente. En un caso, su opuesto disyuntivo puede definirse como la irracionalidad, con lo cual “razón” obtiene una connotación positiva; en otro, si la razón es negativa y produce monstruos, su opuesto sería un estado de “humanidad”, que excluye cualquier referencia positiva respecto de la razón como cualidad espiritual: la razón no sólo aparece como monstruosa sino, además, como inhumana. Se trata de una connotación profundamente negativa de la razón, que no expresa de la mejor forma la intención de Goya, quien, más bien, defiende el papel de la razón como guía de las actividades intelectuales y artísticas.

Respecto de los otros dos conceptos implicados –“monstruos” y “producción de monstruos”–, la lectura resulta también sencilla. Los monstruos pueden entenderse como seres que no pertenecen a la naturaleza, a diferencia de los animales. En este caso, la razón opera como criterio reductivo que elimina la monstruosidad, al sustraer de lo real aquello que es “natural”; es decir, al separar lo “monstruoso” de lo “natural”, o traducir lo “monstruoso” en instancia “natural”. Por el otro lado, los monstruos surgen como seres definidos por la misma razón; por lo que la razón sería una función “contranatural”. En un caso, la producción de monstruos aparece como positiva, en el otro como negativa.

El significado del grabado oscila así entre una visión abiertamente positiva de la razón, la cual, no obstante, no “debe descuidarse” y tiene que controlar, consecuentemente, su “lado oscuro” –no debe dormirse, ni soñar al dormir, ni ser presa de la imaginación; y una visión negativa, que ve todos los productos de la razón como monstruos y a la razón misma como monstruosa. Se podría, incluso, ir más allá, y decir que ambos sentidos son interpretaciones plausibles del grabado y que no necesariamente se deben oponer o desligar. Goya, en el fondo, muestra que la razón, aunque es “positiva”, tiene detrás de ella facetas “negativas” o, simplemente, “mundos oscuros”, que se cuelan en sus certezas – que la fundamentan y le dan sentido –, consecuencias no previstas de un poderoso proceso de racionalización de la cultura

occidental, con implicaciones de distinto orden, según se le mire o no desde una determinada perspectiva ética.

#### 4. Goya, el arte y la razón



El grabado “El sueño de la razón produce monstruos” pertenece e inaugura la serie *Los caprichos*, y fue realizado en 1799. En esta serie Goya no sólo muestra una gran “oscuridad” temática, expresa además, las contradicciones del arte moderno en el marco del conflicto entre una racionalidad en ascenso y las viejas formas de pensar la realidad y de plasmar el arte mismo.

Si plantemos el tema desde el punto de vista del contexto, la España del siglo XVIII, presenta un claro rezago respecto de una Europa enfrascada, desde la revolución francesa, en un proceso de iluminación intelectual, política y artística por medio de la razón, como nueva modalidad de pensar el mundo.

Se trata de las “circunstancias de una España sumida en el caos de la guerra y que vivía bajo el peso de una Religión medievalista que practicaba los castigos de la inquisición; de esta manera, España estaba regida por una especie de superstición medieval, por una especie de ignorancia, en la que se hacía evidente la ausencia de la Razón” (Rodríguez, 2007: 57). Pero, incluso en la producción artística del grabado, Goya no se muestra del todo claro ni sujeto a una interpretación única: “Este grabado tenía inicialmente un prefacio que fue abolido cuando se publicó la obra: “Para el artista que sueña su único objetivo es eliminar creencias perjudiciales y vulgares, y perpetuar, en esta obra de caprichos, el testimonio de verdades sólidas”. A cambio de esta nota en el prefacio de la serie *Los caprichos* quedó: “La imaginación abandonada por la razón, produce monstruos imposibles; unida a ella está sin embargo la madre de las artes” (Rodríguez, 2007: 68).

Con esto Goya señala el poder que se va generar si la imaginación es liderada por la razón. Convoca a esta última como árbitro de una nueva forma de pensar, imaginar y realizar la voluntad humana, siguiendo el camino del Iluminismo. Además, el “grabado es una declaración de principios: ya no va a pintar más para la camarilla de políticos indignos y para los poderosos del viejo régimen -representados también por los pajarracos que le tienden los pinceles con los que desarrollar su obra-. Va a tomar los pinceles para apoyar a la burguesía ilustrada y liberal, a la cual le pertenece el futuro de Europa” (García, 2007: 33).

El grabado tiene una función social, que expresa los valores del artista en tanto se compromete con el proceso revolucionario frente al Antiguo Régimen. No sólo se trata de un “arte por el arte”, sino de un arte de compromiso político y de indicación filosófica y ética: señala un camino por seguir desde el punto de vista de su funcionalidad social. No es que el arte haya estado antes o esté después desprovisto de tal función, sino que, en este caso, asume conscientemente esa tarea.

Eugenio d’Ors argumenta que el grabado no puede comprenderse sin relación a la serie completa de *Los caprichos* y, en especial, a la de “los prisioneros”, donde los “monstruos” se han reducido y Goya sentencia de forma más lapidaria: “¡Divina Razón, no dejes ninguno...!”, convocando un evidente y total “exorcismo” de dichas bestias (d’Ors, 1996: 98).

Sin embargo, considero, que la ambigüedad no puede despejarse tan fácilmente, dejando ver el rico sentido de la obra en cuestión, por lo que no parece conveniente que nos deslicemos hacia la identificación de una absoluta racionalización del sentido asignado por Goya, desoyendo de sus fuentes “oscuras” y, en especial, de la imaginación artística.

La obra es expresión, entonces, de un rico sentido simbólico, que no escapa para nada al subjetivismo, pero que no es en absoluto presa de él. Tanto el compromiso citado con la razón, como la pugna entre “lucos” y “sombras”, esto es, entre la razón y su sustento no ra-

cional, son expresiones de un artista que se encuentra en un proceso de transición a una época que se declara partidaria de la razón y de la fe en la ciencia y de la producción de la vida desde la política en tanto racionalización de las relaciones sociales. Y, al tratarse de una obra clásica en su intención, el grabado de Goya se presenta, adicionalmente, como “unidad” o “totalidad” completa, es decir, opta por un objetivismo del contenido, frente a lo que después será el arte posmoderno, donde el sentido tenderá hacia una subjetivización radical en función de una disolución progresiva o desmaterialización del significante. Ello no resta para nada el papel de la subjetividad a la “interpretación”. Así la representación individual de lo objetivo del pensamiento expuesto en la obra, es mediada por la propia constitución subjetiva de quien realiza la lectura de la obra.

Goya es presa, en conclusión, del mismo conflicto de la razón. Por un lado, la defiende; por otro, la relativiza y la ubica en un lugar que no es de absoluto dominio del pensamiento o del intelecto artístico. Goya, el artista, no nos hace simplemente una declaración de principios en favor del iluminismo europeo –del que es defensor, sin duda –; avisa más bien que no es posible abdicar de la alteridad de la razón por un lado y, por otro lado, señala la necesidad de ver el arte como un camino del pensamiento y del intelecto que no puede ser reducido por la razón. Igual que en el caso de la vida en sociedad, la cual es imposible de establecer desde un principio inevitable de linealidad, o de adecuación a unos fines que, de pronto, están todavía hundidos en la misma irracionalidad, o bien, sobrecargados por unas expectativas que exceden la misma capacidad humana para realizarlos, demostrándose, con ello, la ineficacia histórica de tales fines.

## 5. Fuentes

- Carbonier, Jean *Derecho flexible Para una sociología no rigurosa del derecho*. Madrid: Editorial Tecnos, 1974.
- d’Ors, Eugenio, *Goya El vivir y el arte de Goya Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura* (1928) Madrid: Libertarias/Prodhufo, S.A., 1996.
- García, Francisco “La pugna entre las luces y las tinieblas”, en Infogoya 96, Universidad de Zaragoza, España, 2007, URL: [goya.unizar.es/InfoGoya/obra/Pugna.html](http://goya.unizar.es/InfoGoya/obra/Pugna.html)
- Habermas, Jürgen *Facticidad y validez*. Valladolid. Editorial Trotta, –1998–.
- Kant, Manuel, *Crítica de la razón práctica*, 5ª edición en español: México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A., 1990.
- Rodríguez, Marta. “Goya y “los sueños de la razón”, –2007–en *Nota Uniaandina*, Universidad de los Andes, Colombia, url: [nota.uniandina.edu.co/html/nota3/Goya.htm](http://nota.uniandina.edu.co/html/nota3/Goya.htm).
- VV. AA., *Análisis estructural del relato* (1972) 3ª edición en español: México: Ediciones Coyoacán, 1998.