

Disparates. Continuidad de un proyecto inacabado **A propósito del *Disparate* de Luis Feito**

Javier Blas

I

Objetivos. Definición de la iniciativa

Goya, paradigma del artista moderno, legó a la posteridad veintidós imágenes agrupadas bajo el sugerente título de *Disparates*. Casi dos siglos más tarde, nació la propuesta de dar continuidad a aquella primigenia intención creativa, con el objeto de seguir incrementando desde el presente el número de imágenes de esa enigmática serie. Los artistas convocados aceptaron y hoy casi alcanzan al medio centenar. El diálogo con Goya de los creadores actuales se puso en marcha y su resultado se concretó en forma de productos gráficos.

Cualquier programa de acción requiere un espacio de referencia. Fue en todos, realidad geográfica y cultural consustancialmente vinculada al nacimiento de Goya, conformó el marco. El objetivo, la futura creación en Fuendetodos de un centro dedicado al estudio y difusión de la imagen impresa. Tales parámetros llevaban implícita una doble exigencia: integrar las creaciones gráficas de Goya en el discurso del proyecto e inscribir la iniciativa dentro del género del grabado. El desenlace sugerido supuso la integración de ambas condiciones. Entre las series de Goya, los *Disparates* ofrecían el atractivo de su inasible valor semántico, la radical modernidad de su concepción formal y su carácter inconcluso. La intención de continuar el ciclo resultaba tentadora. El Dr. Juan Carrete, entonces al frente de la Calcografía Nacional, concibió la idea, articuló el concepto y propuso la estrategia para hacerlo realidad. En cuanto a los creadores encargados de añadir una obra a la secuencia inacabada, la elección debía estar avalada por su reputación en la práctica del arte de la estampa. Cada uno de ellos aportaría su particular relectura de los *Disparates* goyescos. El proyecto fue concebido como una iniciativa en el sentido etimológico del término – aquello capaz de provocar o mover el inicio de algo –, susceptible, por tanto, de futuras incorporaciones.

Con frecuencia, el arte actual vuelve la mirada hacia referentes previos. A pesar de la beligerante actitud de un sector de la post-vanguardia, la sustancial identidad de lo artístico apenas ha sufrido alteración. Esta circunstancia confiere al objeto de arte su

cualidad intemporal y universal, obviamente filtrada a través de las transformaciones operadas en el dominio de la experimentación, de la especulación teórica y práctica, y de la búsqueda de nuevos lenguajes.

Especulación y reflexión son aspectos relacionados con el ojo del artista y, por extensión, con la mirada. La interpretación o redefinición de una imagen lleva implícita, pues, una actitud especulativa y reflexiva, cualidades genuinas de la estética contemporánea. Desde este posicionamiento, la relación entre los artistas seleccionados y los *Disparates* de Goya se sustenta en un principio de diálogo. La creación gráfica resultante es un nuevo original surgido de la relación dialéctica entre ambas formas de representación. Las obras de arte que forman la serie *Disparates* de Fuendetodos constituyen una invitación a la mirada desde la mirada, y deben ser entendidas como la continuidad de una historia inacabada.

Luis Feito, pintor-grabador como Goya y fundador del grupo El Paso junto al aragonés Antonio Saura, se incorporó en 2010 a esta historia inacabada y viaja con su *Disparate* por vez primera a Fuendetodos, patria del maestro.

II

Referente. Los *Disparates* de Goya

Los hechos objetivos en relación con los *Disparates* se reducen a escasos datos. En octubre de 1862 la Academia de San Fernando adquirió dieciocho cobres de esta serie. La primera edición se estampó en los tórculos de la Calcografía dos años más tarde y se dio a conocer al público con el título de *Proverbios*. En 1877, la revista parisina *L'Art* publicó cuatro aguafuertes inéditos que habían pertenecido al pintor Eugenio Lucas. El número de planchas grabadas por Goya de los *Disparates* asciende, por tanto, a veintidós.

Con probabilidad, los cobres fueron grabados en una fecha incierta de la primera etapa del reinado absolutista de Fernando VII, y Goya no volvió a trabajar en la serie después de su salida del país con destino a Burdeos. Las circunstancias biográficas que obligaron al artista a dejar de trabajar en los *Disparates* son desconocidas. Dos acontecimientos resultarían igualmente admisibles: su cambio de residencia en 1819 y su abandono de España en 1824. En cualquiera de estos momentos el artista pudo haber guardado las planchas de cobre en cajas que no volvieron a abrirse.

El terreno más especulativo sigue siendo, todavía hoy, el del significado de las imágenes, una significación elaborada en sus innumerables variantes a partir de la

categorización tópica del disparate como enigma. Ninguna serie, ni siquiera en sus divisiones estructurales de mayor complejidad, ha sido objeto de tan elevada dispersión interpretativa. Los escritores románticos y realistas, en su afán por identificar las estampas de Goya con alusiones visuales a una época decadente de la historia, no dudaron en establecer intrincados vínculos con la sátira a los miembros de la familia real.

Pronto, las propuestas de análisis historicista cedieron paso al psicoanálisis freudiano. Desde dicha perspectiva, los juicios morales hacia la realidad exterior fueron desestimados, trasladando la cuestión de la génesis de la imagen a los dominios interiores del artista. La aceptación de este proceso de interiorización culminó en múltiples alternativas, coincidentes en el discurso de la irracionalidad: libertad de instintos y pasiones, complejo libidinoso, perturbación paranoica, explosión delirante de irracionalismo, imposición de lo arbitrario...

Necesariamente, la contextualización de los *Disparates* en el periodo de oscurantismo político de Fernando VII y su vinculación con los *Caprichos enfáticos* –grupo final de imágenes de los *Desastres de la guerra*–, los dibujos del *Álbum F* y las *Pinturas negras*, ha permitido alcanzar nuevas conclusiones. A pesar de sus discrepancias, existe un punto de convergencia en muchas interpretaciones recientes: la convicción de que las estampas contienen, en clave alegórica o simbólica, un componente de denuncia de los abusos cometidos por un régimen opresor. Tal caracterización de las imágenes como expresiones de la disidencia política, entronca con la versión del Goya ilustrado heredera de los *Caprichos*, aunque adaptada evolutivamente a la ideología liberal. No es necesario recordar que la Guerra de la Independencia y sus consecuencias constituyen la evidencia histórica del fracaso de la razón ilustrada. El momento de los *Disparates* no se corresponde con la Ilustración, por eso resulta más convincente interpretar las estampas desde la perspectiva de la denuncia a la política fernandina.

El intento de solución del enigma de los *Disparates* a través de la tradición festiva del carnaval cuenta con una herencia de varias décadas, aunque en los últimos años ha recibido un renovado impulso. Es cierto que algunas escenas de los *Disparates* evocan el ambiente burlesco de las fiestas que preceden a la Cuaresma. En la tradición popular de las carnestolendas subyace un inequívoco deseo de exceso y subversión. El carnaval remite al dominio de la irracionalidad, donde el disparate aparece transfigurado en norma. Pero en la medida en que el anhelo de transgresión dirige la conducta, el espíritu carnalesco lleva implícito el rechazo a la autoridad. Ello permitiría explicar el carácter anticlerical y la crítica al estamento militar latente en algunas imágenes. Conforme al mismo argumento, las manifestaciones carnalescas, con su

complemento del mundo al revés, pudieron servir a Goya como estrategia de enmascaramiento de una actitud hostil a un sistema autocrático bajo el control del ejército y el clero reaccionarios.

Otros puntos de vista, no menos atrayentes que el de la interpretación carnavalesca, aunque disconformes con él, enfatizan el concepto de subjetividad como núcleo de un comportamiento estético moderno. Los *Disparates* testimonian, según esta hipótesis, una transformación cualitativa caracterizada por la ruptura con la lógica natural y la pérdida de referencias denotativas. El factor de la intencionalidad del artista deja de tener importancia como elemento central de la apreciación de la imagen, que adquiere una indiscutible autonomía y una manifiesta ausencia de finalidad. Tal carencia de intención es intuita por el espectador, al no disponer de un código de desciframiento válido. Aunque existen elementos formalmente reconocibles, en apariencia carecen de articulación, de modo que la subjetividad del artista y la quiebra de la comunicación lógica se convierten en aspectos consustanciales a la idea de modernidad.

Por encima de cualquier consideración, prevalece en los *Disparates* de Goya ese rasgo ajeno a lo singular que caracteriza la producción goyesca y que hace admisible la sospecha de que la posición del artista se sitúa frente a la estupidez humana como categoría universal.