

A propósito de una escena de guerra de Goya

Claudia Mandel

Estudiante de la Maestría Académica en Artes, U.C.R.

Introducción

En su libro *El jardín imperfecto*¹, Tzvetan Todorov reflexiona sobre lo que él define “el pacto ignorado”. Es el pacto que hizo el hombre, a través de la historia, para someter sus miedos y fantasías a la razón iluminadora, como el único camino posible hacia el progreso y el bienestar. Pero este camino tan prometedor encuentra al hombre actual, según este autor, en un mundo sin ideales ni valores comunes, una sociedad de masas poblada de solitarios que ya no conocen el amor. Se llegó al extremo de la alienación del propio sujeto, al hombre escindido, separado de sus creencias y sus mitos, con grandes contradicciones y con una nostalgia eterna por recuperar el todo que lo constituye como humano. Ubicándose en la historia

del pensamiento, y no de la filosofía, como campo más vasto y más cercano a las prácticas, Todorov propone volver a la doctrina del humanismo, según la cual es el hombre mismo, como una unidad, el punto de partida y el punto de llegada de todas las acciones humanas.

En *El nacimiento de la tragedia*², Friedrich Nietzsche, en una clara provocación a los intelectuales de su época, introduce el concepto de lo “dionisiaco” para quebrar el paradigma de la razón. Nietzsche toma el mito de Dioniso despedazado por los Titanes como metáfora de la situación del hombre actual. Es el dolor del ser humano el producto del desgarramiento del Uno primordial. El individuo como la parte separada del todo que añora su unidad primigenia. La embriaguez, la desmesura, la disonancia, lo contradictorio, el sufrimiento, el

no-concepto, lo no-figurativo, lo irracional son emociones dionisiacas en cuya intensificación el principio de individuación se anula y el hombre se siente reconciliado con el "Ur Eine".

La obra artística de Goya es una meditación profunda sobre estas ideas. El propósito del presente trabajo es analizar la imagen de la obra pictórica y gráfica de Francisco Goya focalizando la observación en el óleo *Escena de guerra* y algunos grabados de la Serie *Desastres de la guerra* por manifestar ciertas características constitutivas propias de una subjetividad moderna.

Una de las funciones de la imagen, de acuerdo con Aumont, en su texto *La imagen*, es su modo simbólico. Este autor señala:

"Los simbolismos no son solamente religiosos, y la función simbólica de las imágenes ha sobrevivido ampliamente a la laicización de las sociedades occidentales, aunque sea sólo para transmitir los nuevos valores (la Democracia, el Progreso, la Libertad, etc.) ligados a las nuevas formas políticas."³

1. Línea de reflexión en torno a Goya

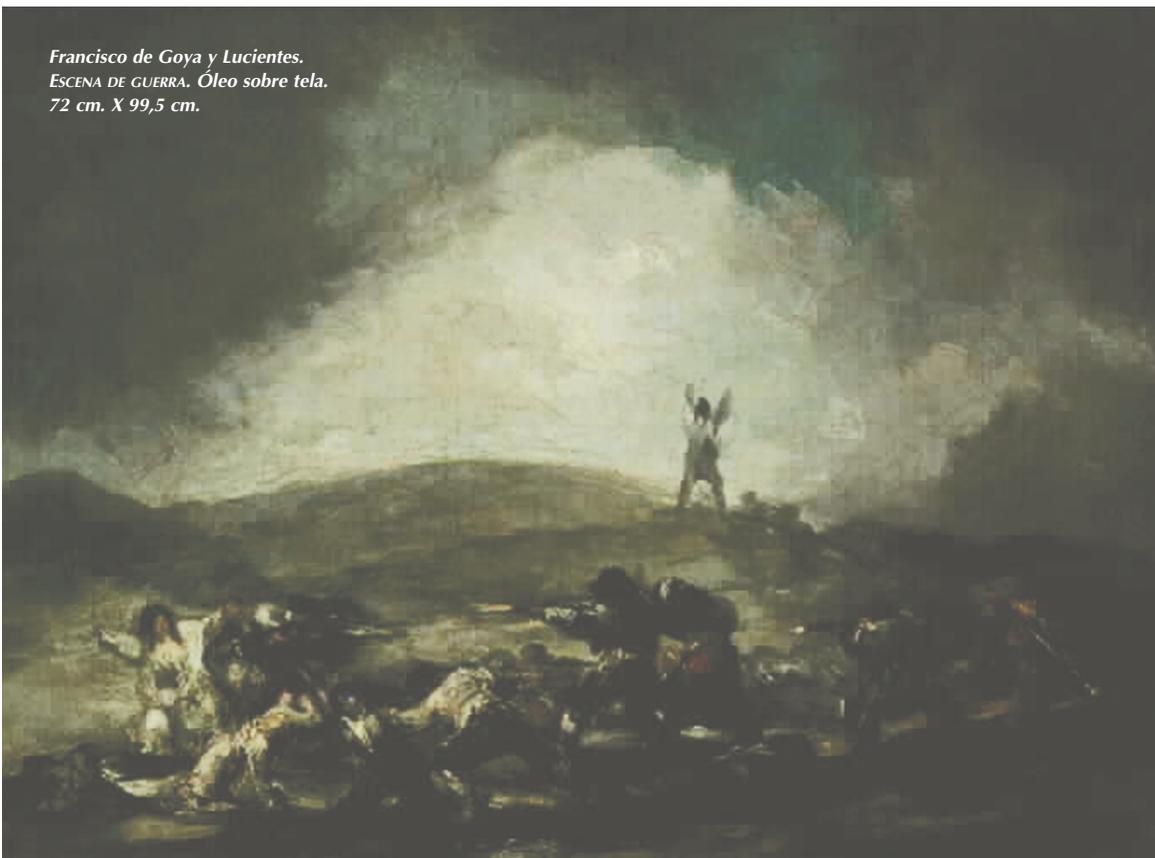
En el período entre 1807-1812, las tropas francesas habían empezado a entrar por la frontera vasca. Goya vio disminuir sus encargos en esta etapa de tensión. Hizo algunos retratos que llevan la fecha de 1807, cuyos personajes eran de escasa distinción. Este grupo de

pinturas no representa la obra total del año. Goya, aislado en su estudio y dentro de su sordera, ocupa aquellos dramáticos días pintando y dibujando de capricho. Gracias al inventario de 1812, se conoce que existen obras con carencia de fecha que llenan ese vacío.

El año siguiente fue de guerra y desgracia para España, las tropas francesas seguían penetrando en la península con el beneplácito de los monarcas españoles. La mayor desorientación reinaba en el país y crecía la opinión popular en contra. Cuando Fernando VII entra triunfalmente en Madrid, la Academia de San Fernando encarga a Goya el retrato del nuevo rey, a pesar de que el pintor no asistía desde hacía mucho tiempo a las sesiones académicas. Fernando VII posó para él sólo unos breves momentos. El pueblo se levanta contra los franceses y apoya a su rey el dos de mayo, en el desesperado ataque a los mamelucos en la Puerta del Sol. La tremenda represión se reflejó en los bárbaros fusilamientos del día tres, hechos que Goya inmortalizó más tarde en los lienzos del Museo del Prado. El nuevo gobierno estuvo integrado por José Bonaparte, como cabeza de una nueva monarquía hereditaria, y con la integración de viejos políticos, algunos de los cuales figuran en la iconografía goyesca.

La situación política vivida en España, Goya la representa en trágicos episodios donde capta la insensatez del invasor. Sustituye las luces de la razón

*Francisco de Goya y Lucientes.
ESCENA DE GUERRA. Óleo sobre tela.
72 cm. X 99,5 cm.*



por las sombras de la barbarie; la esperanza ha sido traicionada, lo que parecía progresar en el sentido de la libertad pierde su eje positivo. Se realiza un cambio mediante el cual un principio que se había mostrado como fuente de luz se convierte en fuente de tinieblas.

A diferencia de David, que eterniza a un Marat, Goya eterniza a un hombre oscuro cuyo nombre e identidad no conocemos. Así, Goya nos permite destacar el valor más elemental en la libertad unida a la existencia más común.

Goya pinta un pueblo concreto, en una posición concreta, que es la de la doble traición: la de sus dirigentes y la de los revolucionarios franceses. Es la

doble traición que Goya sentía que se había hecho a sí mismo como persona del pueblo. Como hombre profundamente religioso entra en contradicción. Por medio del tema de la Ilustración se ve obligado, por este mandato todavía no tan estricto de "ser de su tiempo", al cual lo convidaba su tarea de pintor y de pintor histórico, a sostener este pensamiento incluso más allá de las cosas que él avizoraba como terribles, antes de la llegada de los franceses y de las cuales sus grabados toman nota permanentemente. Pero en ese nivel pareciera estar hablando de una decepción personal vinculada al sentimiento de pertenencia a un pueblo medieval. La representación

de la condición medieval está presente en su propia superchería, la cual aparece en la configuración de zonas oscuras, amorfas, casi abstractas, sobre todo en los grabados combinando aguafuerte y aguatinta o aguafuerte y punta seca. Estas zonas se convierten en una marca, en un patrón en su obra, en una especie de rasgo descriptivo y que va dividiendo la obra en dos zonas: una, que se puede delinear y, por lo tanto, es mensurable, legible, y otra, que estaría por configurarse, que es la zona de sombras de la cual puede emerger cualquier cosa. Es casi la misma partición que Goya siente en su propio interior. Ese desear que vengan los

franceses a lograr que el pueblo español salte de la edad media a la modernidad luego ha sido muy reflexionado por el artista, quien termina asumiendo su propia humanidad compleja. Y esto está presente en toda su obra, que no plantea un juicio, sino una interrogante. Goya pone los elementos para que uno juzgue, y de tal manera que las cosas pueden ser reversibles; quien hoy es el dominador, mañana puede ser el dominado. A diferencia de Delacroix, no adopta una posición partidista, donde los papeles de buenos y malos están claramente repartidos y donde no hay nada de heroico, de noble y alocionador en la guerra que nos muestra.



BIEN TE SE ESTÁ. Francisco de Goya. Realizada entre 1810 y 1815, publicada en 1863. Aguafuerte, y buril. 144 x 210 mm.

La violencia en sí, la guerra misma, sean los franceses como ejecutores sin rostro o algunos españoles como violadores salvajes, es lo que le duele y censura en lo más hondo. Los acontecimientos históricos tan desgraciados lo pusieron de acuerdo consigo mismo como hombre y como pintor aceptando sus propias contradicciones, lo que lo convierte en una verdadera figura moderna.

La concepción universal de Goya de los siglos XVIII y XIX, transforma el microcosmos en macrocosmos y lo eleva a la categoría de símbolo de un mundo mayor. Para Mayer, esto quiere decir que el estilo capital de Goya no debe considerarse lisa y llanamente como naturalismo e impresionismo, sino que con el arte de la observación naturalista se apareja un arte de la expresión. Goya rechaza una vuelta a lo antiguo que casi todos sus contemporáneos persiguen como condición de lo bello. La nostalgia que siente por los orígenes no responde a la búsqueda de un lugar privilegiado (la arcadía) o de una forma inmutable. Para él, el origen tiene que ver con una energía vital.

Testimonios de la época (1794), presentaban un Goya nuevo, que ya no daba una imagen en términos de verosimilitud neoclásica, sino como aparición inmediata y expresiva llena de dramatismo. Tal es el cambio que lo llevará a la etapa fantasiosa de los *Caprichos*, ilustrando y entrando en correlación con las leyendas que los acompañan. Es el

momento en que, luego de la asunción de Godoy, Goya pierde el interés en la representación de la realidad; se despreocupa por ser comprendido y se interesa por el trabajo con obras de invención, que aluden a facultades que eran desvalorizadas por la Ilustración y, posteriormente, por el positivismo.

Argullol señala que la gran revolución iconológica de Goya tiene estrecha relación con lo que podría denominarse plástica del sonambulismo trágico.

En lo monstruoso verosímil, según el calificativo de Baudelaire, también se percibe la preponderancia del sonambulismo trágico en la segunda parte del itinerario pictórico de Goya. (Argullol, 1983: 65).

El cambio sucesivo se concreta en las pinturas sobre los hechos de mayo de 1808. Goya declara querer “perpetuar, por medio del pincel, las más notables y heroicas hazañas... contra el tirano de Europa”.

Las pinturas negras parecen ser, a falta de testimonios epistolares, el documento de la decepción por la actitud de aquella parte del pueblo español que apoyaba el oscurantismo reaccionario.

Según Argullol, estas pinturas deben ser consideradas no sólo como un “descenso a los infiernos” sino, también, como un testamento estético donde Goya da una absoluta prioridad al inconsciente. Freud (1968) afirma que junto a la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procede de las

fuentes ocultas de la liberación de los instintos y que el verdadero goce de la obra procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma, merced al levantamiento de la represión. Para el psicoanálisis, el artista busca su propia liberación exponiendo sus fantasías en la obra mediante una transformación que mitiga lo revulsivo de sus deseos insatisfechos y lo consigue comunicando la obra a aquellos que sufren la insatisfacción de iguales deseos.

Autores como Valeriano Bozal (1988) y Jean Starobinsky (1994), plantean la categoría de lo sublime de la producción goyesca en el período analizado.

Valeriano Bozal sostiene que lo sublime es habitual relacionarlo con el aspecto terrorífico que la naturaleza ofrece en algunas ocasiones, con la consecuente elevación moral. Pero lo terrible no tiene porque reducirse a la representación o percepción de la naturaleza inmediata, del paisaje, sino que puede ofrecer un registro mayor donde se destacan la crueldad y la violencia, que habitan en el hombre y se ocultan en él bajo una capa de humanitarismo y cultura, bajo la razón. Entendiendo lo sublime ahora no como elevación, sino como hundimiento.

Starobinsky entiende lo sublime como una fuerza que está más allá de nuestra experiencia sensible. La bala y el cuchillo que nos muestra Goya, igual que la tormenta y la tempestad, anuncian el aniquilamiento del ser humano.

Consideramos de suma importancia para nuestro análisis el planteo de Bozal,

en cuanto a que las pinturas conocidas bajo el título común *Desastres de la guerra*, ofrecen muchos puntos de contacto tanto iconográficos como compositivos, con la serie de estampas del mismo título.

En *Escena de guerra*, podemos apreciar un tratamiento espacial similar al de algunos grabados de la serie de los *Desastres*, como se observa por ejemplo en *Enterrar y callar*, *Bien te se está*, *Tanto y más* y *No hay quien los socorra*. Todo este conjunto complementa la visión de la guerra que muestran los grandes cuadros del Prado y que abre *El coloso*, donde no refiere al Marte pacificador –tal como gustaba presentarse Napoleón– sino al dios de la guerra, del cual todos huyen despavoridos y donde se puede considerar al terror como el protagonista dominante de la época.

Desde el punto de vista de la composición, el motivo de la muerte utilizado por Goya, es diferente al de los pintores franceses como A.J. Gros en *Napoleón en la batalla de Eylau*, J.A.D. Ingres en *El sueño de Osiá*, T. Géricault en *Carreta con soldados heridos*, o Delacroix en *Las matanzas de Quíos*, en los cuales vemos su carácter anecdótico. En contraposición, Goya ha convertido lo anecdótico en paradigma construyendo un mundo negativo por medio de recursos formales y técnicos.

La hipótesis que desarrolla Bozal es considerar a la temática de los *Desastres* como una de las manifestaciones centrales de la categoría de lo patético en la



ENTERRAR Y CALLAR. Realizada entre 1810 y 1815, publicada en 1863. Aguafuerte, punta seca, y buril; 163 x 237 mm.



NO HAY QUIEN LOS SOCORRA. Realizada entre 1810 y 1815, publicada en 1863. Aguafuerte, aguatinta bruñida, buril y bruñidor; 154 x 207 mm.

obra de Goya, lo que constituye una alternativa radical a lo sublime bélico y militar de las pinturas de la época, y configura

un punto de vista desde el cual vivir y pensar la modernidad.

Los paradigmas de lo patético goyesco son el

terror y la desolación, la muerte y la tortura, el sufrimiento, la miseria y el hambre. La muerte en sus diversas formas es el tema



TANTO Y MÁS. Realizada en 1810, publicada en 1863. Aguafuerte, y buril; 162 x 253 mm.

persistente en la mayor parte de su producción. Esta presencia obsesiva que se hace patente en las obras de este período, capta la mirada del espectador y produce su satisfacción pulsional. Para Lacan, citado por Aumont, Jacques (1992), quien introdujo la idea de que el cuadro, al ser objeto de mirada, satisface la pulsión escópica, ciertos estilos de pintura que acentúan los rasgos expresivos, alimentan “excesivamente” esta mirada de una manera que, el psicoanalista francés, califica de “perversa” al cultivarse la pulsión por sí misma.

La sensación de fascinación estática es la que produce la captura en el espectador, la que hace que éste se sienta mirado por la obra. Es un impacto instantáneo, inmediato, que no requiere de una reflexión consciente. Somos capturados porque somos sujetos escindidos de nosotros mismos, somos y al mismo tiempo desconocemos aquello que somos. Lo que toca y conmueve al espectador no es evidente ni explícito, sino una presencia escondida.

Un cuadro, es siempre una puntuación personal según la marca, el texto

perdido del artista que funciona como verdad. El inconsciente en su forma rotunda es siempre un texto perdido porque no está escrito en ninguna parte, es lo radicalmente ignorado. El texto faltante se da en una anticipación y recurrencia, se va repitiendo con alguna diferencia y es la repetición la que nos permite reconocer cuál es la marca de determinado artista. Frente al texto marginal enunciado por el artista, nos sentimos convocados desde el axioma que nos preexiste y que marca el enigma de nuestra vida.



*NAPOLEÓN EN LA BATALLA DE EYLAU.
A.J. Gros.*

2. Análisis de la obra

Los siguientes datos figuran en el archivo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires:

Ficha Técnica

<i>Autor:</i>	Goya y Lucientes, Francisco de
<i>Título:</i>	Escena de guerra.
<i>Técnica:</i>	Óleo sobre tela.
<i>Dimensiones:</i>	72 cm. X 99,5 cm.
<i>Marco:</i>	99,2 cm. X 128,2 cm.
<i>Colección:</i>	Acevedo, Horacio.
<i>Anteriores:</i>	Ugarte, Marcelino. Cané, Miguel. Ferrandiz. López, Eustaquio. Goya, Javier.
<i>Fecha de ejecución:</i>	sin información.
<i>Forma de ingreso:</i>	donación.
<i>Fuente de ingreso:</i>	Acevedo, Carlos Alberto, Acevedo, Arturo y Acevedo Eduardo, en memoria de su hermano Acevedo, Horacio.

En el primer plano hay un hombre arrodillado usando un sombrero. Es atacado por algunos bandidos. Por detrás, grupos de hombres disparan sus rifles. En el extremo inferior derecho, un hombre carga su rifle. En el extremo izquierdo, una

mujer levanta sus brazos como protegiendo a un niño, quien se aprieta contra su camisa.

En el primer plano una mujer arrodillada se inclina hacia delante con las manos juntas pidiendo misericordia.

En el plano posterior apenas unas colinas, densas nubes y las confusas siluetas de hombres, uno de ellos, más claramente visibles que los otros, levanta sus brazos en alto como pidiendo ayuda.

Vemos la composición planteada dramáticamente, como una lucha de opuestos: claro y oscuro, tierra y cielo, vivos y muertos.

Hay en Goya, según Mayer (1925), fidelidad al precepto de Velázquez de no destacar excesivamente detalle alguno para conservar la visión total. Existe, además, una preferencia por las figuras asimétricas, no sólo de las figuras aisladas, sino todas las

composiciones de figuras están marcadamente apartadas del centro e, incluso, deslizadas hacia los bordes de la composición.

Del mismo modo, el autor señala que el sistema diagonal empleado por el artista, no sólo responde a finalidades puramente formales, sino que las líneas oblicuas cobran significado cuando quiere acentuar de un modo especial una determinada acción. En este sentido, Goya fue uno de los primeros en reducir su arte en sentido moderno a movimiento y acción, subrayando lo dinámico como medio de expresión.

Se observan también formas humanas que nos remiten a sus grabados: la figura de la mujer pidiendo misericordia y el hombre arrodillado del primer plano se relacionan con las figuras del grabado *No se puede mirar*. En ambas, éstas intensifican la angustiada desolación del momento.

Goya coloca a los muertos en el primer plano, de la misma manera que en *Enterrar y callar* y

los convierte en horizonte visual, de forma tal que la escena acaba en sí misma, sin conducir a ninguna otra que la explique o termine, como sucedía con los pintores franceses.

Al primer plano se contraponen un espacio con profundidad sin fijar un final. En este espacio, rompiendo la horizontalidad, se recorta una figura vertical que enfatiza lo trágico. La pregnancia está dada por el contraste con la claridad del cielo y por encontrarse aislada, recordándonos el mismo tratamiento que en *Enterrar y callar*.

La figura de blanco del extremo izquierdo y las que disparan (soldados o

bandidos) prefigura *Los fusilamientos del 3 de mayo*, pintado en 1814.

La modernidad técnica más sustancial en la obra de Goya, según Camón Aznar (s.f.), consiste en su concepto del color. Es el elemento expresivo con el cual llena de intención a sus formas, por sus violencias y matizaciones. La paleta usada en esta obra tiene como tonos predominantes el ocre, el negro y el blanco, con matices de verde, rojo y azul. Cada color vibra por una emoción distinta y no hay distancia entre la pincelada y la inspiración. Para lograr un mayor efectismo cromático, Goya emplea en esta obra una técnica muy novedosa. Además del



FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO DE 1808. Francisco de Goya y Lucientes. 1814. Óleo sobre lienzo. 268 x 247 cm. Museo del Prado, Madrid.

pincel, utiliza cañas finas hendidas por su extremo para ejecutar los efectos de luz. Gudiol trató de reconstruir materialmente esta técnica, explicando su enorme dificultad pero manejada por Goya y logró resultados incomparables, al margen de innovaciones en cuanto a las texturas.

La ejecución de esta técnica consistía en cubrir el lienzo de una imprimación dada a pincel, con el tono básico de los elementos esenciales.

Con la espátula de caña se ejecutaban después los efectos de luz. Este tratamiento lo vemos claramente en las figuras del extremo izquierdo del cuadro que, vistas en detalle, marcan las texturas de la pasta chorreante.

Para Mayer, hacia 1810 Goya alcanza el punto culminante de la pintura finamente argentada, de valores, para derivar más tarde hacia una coloración melancólica y velada a la que permaneció fiel hasta el fin de su vida. El ideal de Goya era trabajar con el menor número de colores posibles:

“En la Naturaleza existen tan pocos colores como líneas; sólo existen el sol y las sombras. Dame un trozo de carbón y te haré el cuadro más hermoso” (Mayer, 1925: 145).

Mayer sostiene que Goya coincide, en cierto modo, con Rembrandt en su característico velado y en el retraimiento cromático. Su pintura es un arte del claroscuro, apoyado en la fluctuación de luz y sombra, en las transiciones suaves.

3. Goya en el gusto de su época

Tomaremos para este análisis los parámetros que señala Argan (1991), en su libro *El arte moderno*, donde el período romántico abarcaría desde 1750 a 1850. Y el carácter de evocación es una de las señales culturales más prudentes que este autor registra para el terreno de la periodización artística como modelo romántico. Llamamos romántica a toda la primera fase del ciclo histórico del arte moderno, comprendido, dentro de él, también el neoclasicismo.

Uno de los elementos fundamentales que debe ser tomado en cuenta para la comprensión de la constitución de la identidad moderna, es la Revolución Francesa.

El pequeño enclave revolucionario francés estaba rodeado de monarquías en el resto de Europa. Los serios problemas internos entre las facciones, lo lleva a decidirse por la guerra al exterior. En este contexto surge Napoleón.

Se concreta la doble naturaleza de la revolución. La idea de una sociedad igualitaria y más justa, y la idea de la fraternidad, contra la realidad trágica y abyecta que la guerra traía consigo. Las campañas napoleónicas, excediendo las fronteras europeas, van acompañadas de artistas, científicos, literatos, filósofos, con el fin de dominar culturas como las de Indonesia y África. Esta dominación se puede expresar como devoración cultural, como el padre que devora a sus hijos.

El proyecto civilizatorio revolucionario marca un hito paradigmático que se vio reflejado en las representaciones artísticas de esta época.

Goya, David, Gericault, Fussli, Blake, Friedrich, y tantos otros navegaban en el tormento de la contradicción.

Goya, pintor del rey, amante de la Ilustración y de la revolución francesa, se enfrenta con la contradicción de estos ideales ante la realidad de la invasión napoleónica.

David, respetado por ser un gran pintor, pero con la gran contradicción de cómo un militante jacobino pasó a ser pintor oficial del emperador Napoleón.

Quiebre, ruptura, culpa en definitiva, la misma de los alemanes que creyeron en la revolución francesa cayendo en la desesperación absoluta cuando Napoleón los invade.

Hechos sin parangón, de una situación de enorme angustia y de una gran capacidad productiva para un imaginario que nunca antes había sido representado.

Es en este ambiente donde se conforma la subjetividad moderna. El hombre que endiosaba la razón en el siglo XVIII, ya en el siglo XIX reconoce la presencia de otras fuerzas que no puede dominar y que pueden aniquilarlo y devorarlo. Fuerzas que el hombre es incapaz de manejar, como la Revolución Francesa, la Revolución Industrial, como es la naturaleza entendida desde un punto de vista capitalista, van conformando ese sujeto

escindido, propio del Romanticismo. La imagen romántica es la que busca una realidad más allá de la realidad inmediata, y que es revelada a través de un estado de sensibilidad exacerbada. Esta realidad no es la "naturalizada" por el realismo, sino la construida en la proyección del propio cuerpo, como una trama que hace "ser" en el mundo. Al igual que en los sueños, esta imagen se configura metafórica y metonímicamente hasta llegar al punto nodal, a partir del cual no se puede avanzar más; son los temas tabú más caros al humano: la sexualidad y la muerte, el mito de Eros y Tánatos.

Mitos que preceden, acompañan y trascienden a todos los seres humanos y que no pueden exorcizarse a través de la razón. La necesidad de creerlos irreales como opuestos a la realidad "natural" es la única manera que encontró el hombre para poder convivir con ellos en una paz de equilibrio inestable.

Representaciones de este sentimiento, propio de un sujeto escindido, que lleva a la muerte de un rey, a la conquista y dominación de regiones que no son las propias, a la guerra, al autoritarismo, a la intolerancia del pensamiento diferente, a la persecución religiosa. Todo esto aparece en el arte del Romanticismo, como fundamento de una cultura que atraviesa todo el siglo XIX.

Romanticismo tomado como movimiento y no como estilo, cuya base política y social es el pensamiento iluminista del siglo XVIII.

Uno de sus fundamentos es el concepto de nación. Otro es su singularidad, y por esto sus características específicas en cada país, presentando enormes diferencias, según se trate de Inglaterra, Alemania, Francia o España. Se da una enorme constelación estilística, cuyos máximos exponentes de la época romántica madura son Delacroix, Friedrich y Turner.

4. **Relación con *Tótem y Tabú* y el concepto de antropofagia**

Resulta muy interesante para nuestro análisis, establecer una relación con el concepto de antropofagia, tema central de la Bienal de San Pablo de 1998, donde se reflexiona sobre las creaciones artísticas originadas en el periodo de la conformación de esta subjetividad moderna.

La muestra de la Bienal de San Pablo, de alto contenido revulsivo, toma el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade, escrito, en 1928, en un contexto estético surrealista, vinculado con el pensamiento de Freud, especialmente con su texto *Tótem y Tabú*. Freud imagina en el origen de la humanidad el mito del asesinato de un padre primitivo. En otras palabras, existe para Freud una especie de figura paterna originaria, de Padre común de la humanidad. Esto quiere decir que hay una figura tercera, un Tercero, de donde surge el orden simbólico del lenguaje. Basándose en

estudios etnográficos y etnológicos de comunidades, que no pertenecen a nuestra cultura, analizó la institución del tabú y del tótem. Su propia reflexión demuestra uno de los modelos de antropofagia más comunes al pensamiento occidental, en relación con su interés de estudio particular de la neurosis obsesiva. Hace apropiación de instituciones de otras culturas para poder describir la nuestra. Forma de apropiación que, en el campo de las imágenes, vemos durante el siglo XVIII y particularmente en el siglo XIX. Ejemplo de ello es Van Gogh, quien utilizó los modos de reproducción de las estampas japonesas para representar nuestra realidad.

El tabú, como lo consagrado, por un lado, y lo inquietante y lo prohibido, por el otro, engendra prohibiciones. Tiene por finalidad la de preservar personajes u objetos importantes. Si se viola, implica el castigo automático. Temor y castigo. Tótem como antepasado de un clan, como espíritu protector, es un medio de organización social que es más importante que el lazo consanguíneo y el lazo a la tribu misma.

En el año 1793, los franceses matan a su rey Luis XVI, que representaba un tabú no sólo para los revolucionarios franceses sino, también, para toda la Europa occidental. Su muerte podemos relacionarla metafóricamente con la muerte del padre, y también con la antropofagia. El padre que lo tiene todo y que no lo comparte con sus hijos. Situación que



LA Balsa de la Medusa. Théodore Géricault. Óleo sobre lienzo. 1819.

La muerte de Luis XVI, metafóricamente la muerte del padre, es un hecho que corta definitivamente con un período anterior; es la muerte de la monarquía europea y aunque va a tardar mucho en su agonía, queda en la conciencia de todos hombres.

lleva a los hijos a ponerse de acuerdo para matarlo y devorárselo. Este acto de devoración, según la interpretación de O. De Andrade, convertiría el tabú en tótem. Porque aquello prohibido y temido, pero al mismo tiempo venerado y execrado, por el mecanismo de devoración, se convierte en su contrario, es decir, en tótem. Todos han participado hermanados en este ritual y generan una pertenencia.

Finalmente, todas las prohibiciones del tabú pasan a ser ejercidas por los hijos. En este proceso, los hijos incorporan la ley. Este hecho es tomado para explicar el nacimiento de la cultura, la incorporación del simbolismo (resolución del complejo de Edipo) y, también, para el nacimiento de una sociedad nueva, que da fin al dominio de la realidad de origen divino, donde igualdad y fraternidad tienen relación con la igualdad entre hermanos y frente a la institución de la ley.

Y éste va a ser otro de los fundamentos fuertes que tiene la cultura del Romanticismo.

La balsa de la Medusa de Géricault, presente en la muestra de San Pablo, se relaciona con la obra de Goya en cuanto al tema del dramatismo y la heroicidad anónima que ya hemos analizado en nuestro pintor. Si bien en *La balsa de la Medusa* no hay una muestra directa de antropofagia, tiene que ver con este episodio, porque está la idea del naufragio; el tomar conciencia de poder ser devorado por el mar, como una fuerza ajena que el hombre no puede dominar. Al igual que Goya, Géricault considera al pueblo como reservorio del cual se espera cierta salvación.

La Medusa muestra también una organización muy clara del sujeto escindido, que es la misma de la obra *Escena de Guerra*. En su configuración formal podemos ver dos mitades. La superior aliada a

ARTES PLÁSTICAS

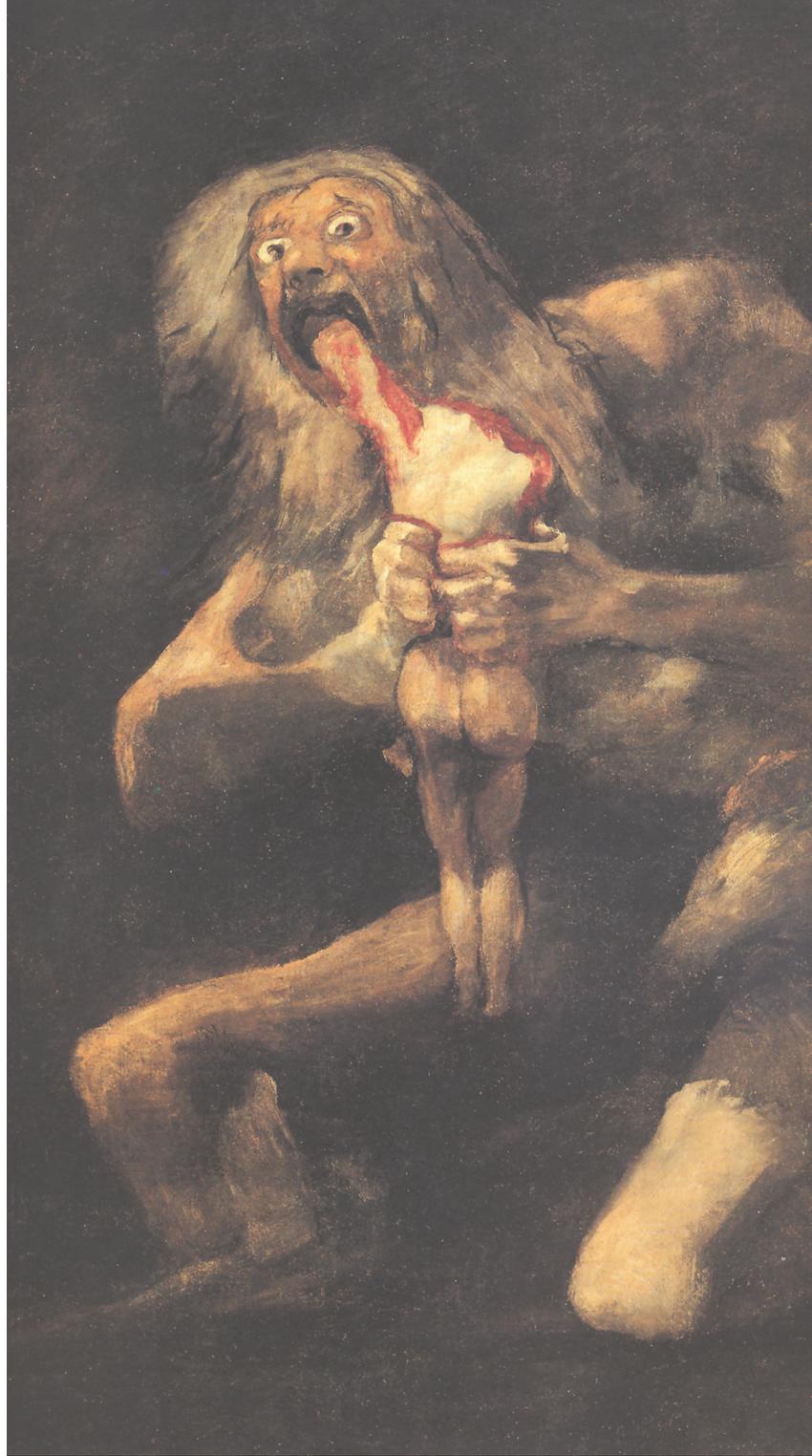
Cronos devorando a sus hijos.
Francisco de Goya y Lucientes. Pintura mural al óleo trasladada al lienzo. 1820-1823. 143,5 x 81,4 cm. Museo del Prado, Madrid.

la expectativa, a la sobrevivencia, a la esperanza, y la inferior aliada a la muerte y el horror. Este tipo de elaboración tan eficaz implica una ruptura con el ideal neoclásico. En particular, *La balsa de la Medusa*, que tiene en sí componentes neoclásicos, ejerce una influencia directa en Delacroix en *La matanza de Quíos*.

El tiempo, a lo largo del siglo XIX, aparece en todos los niveles, modelado en una matriz epistemológica temporal. Podemos verla ejemplificada en los *Desastres*, como estructura de trabajo en serie, y en las crónicas de los hechos contemporáneos como son *La balsa de la Medusa* y los fusilamientos de Goya.

El concepto de Historia, como fenómeno cultural de relevancia, es uno de los grandes aportes del romanticismo que trabajó mucho sobre las fuentes históricas y singulares de cada uno de los lenguajes nacionales.

Estas obras representan también un cambio fundamental en el concepto de



héroe, porque el héroe ahora es el pueblo. Figura que va a ser protagónica, casi excluyente, para el movimiento realista. Movimiento que sólo necesita una justificación de carácter ideológico para llevar

a estos héroes anónimos al plano del gran género. Y esto es logrado por Gustave Courbet, quien cambia el rumbo de la pintura provocando un quiebre con el Romanticismo.

Otro artista, Honoré Daumier vio también al pueblo como héroe en la lucha de la libertad contra el poder, y su visión dramática y moralista de la historia contemporánea abreva en los grabados de Goya. Con Daumier, el Romanticismo avanza como precursor del Expresionismo a través de Van Gogh.

Edouard Manet, apartándose del realismo integral de Courbet, es un artista que dialoga permanentemente con la tradición y se remite a la experiencia de aquellos maestros tan alejados del clasicismo académico como Velázquez y Goya.

La influencia de Goya sobre los impresionistas, como Claude Monet, en su obra *Mujeres en el jardín*, la podemos ver en la pincelada y en los colores de su última obra realizada en Burdeos, poco antes de morir: *La lechera*.

Conclusión

La plasticidad y el patetismo de la imagen de Goya ha suprimido la contemplación imparcial del gusto sublime buscando, en cambio, la participación del espectador al mostrar que la guerra no tiene nada de heroica, de gesta o de gloria: no hay valores patrióticos explícitos,

sólo la muerte. En esta visión de la guerra, en donde proyecta un mundo negativo y trágico, es donde radica la contemporaneidad del artista aragonés.

Goya es considerado un innovador que ha revolucionado los espíritus y fantasías de los artistas de su mismo siglo y del siguiente. Y si tomamos obras como *Guernica* (1937) o *Masacre en Corea* (1951), de Pablo Picasso, podemos descubrir su trascendencia hasta nuestros días.

Notas

1. Tzvetan Todorov. **El jardín imperfecto**. Ed. Paidós: Barcelona. 1999. Pág. 19.
2. Friedrich Nietzsche. **El nacimiento de la tragedia**. Ed. Alianza: Madrid. 1996.
3. Jacques Aumont. **La imagen**. Ed. Paidós: Barcelona. 1992. Pág. 84.

Bibliografía

- AUMONT, JACQUES
1992 **La imagen**. Ed. Paidós: Barcelona. Pág. 131.
- ARGAN, GIULIO CARLO
1991 **El arte moderno**. Akal: Madrid.
- ARGULLOL, RAFAEL
1983 **La atracción del abismo, itinerario por el paisaje romántico**. Ed. Brughera: Barcelona.

BOZAL, VALERIANO

1994 **Goya y el gusto moderno.** Ed. Alianza: Madrid.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ

S. f. **Francisco Goya.** Tomo I, Ed. Caja de ahorros de Zaragoza: Aragón y Rioja.

FREUD, SIGMUND

1968 **Poeta y fantasía.** Biblioteca Nueva: Madrid.1986 *"Tótem y Tabú"*. En: **Obras Completas.** Tomo XIII. Amorrortu: Buenos Aires.

MAYER, AUGUSTO L.

1925 **Francisco de Goya.** Ed. Labor: Buenos Aires.

STAROBINSKY, JEAN

1988 **1789, los emblemas de la razón.** Ed. Taurus: Madrid.**Catálogos:****Goya 250 aniversario.** Fundación Juan March, Madrid. Museo Nacional de Arte Decorativo, Abril-Junio 1996, Buenos Aires.**Ciento veinte años de pintura española.** Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, 1810-1930. M.N.B.A., 1991, Buenos Aires.**Catálogo razonado de las obras completas de Goya** de Noguer-Rizzolli.

GUDIOL, JOSÉ

1980 **Goya.** Ed. Polígrafa, Barcelona.

AUTORRETRATO. Francisco de Goya. 1795-1797. Aguada de tinta china. 233 x 144 mm. Dik. Fund. Metro. Museo de arte de Nueva York.



AUTORRETRATO. Francisco de Goya. 1793. Óleo sobre madera. 19 1/2 x 11 3/4 pulgadas. Museo Goya, Castres.



AUTORRETRATO. Francisco de Goya. Cerca de 1815. Óleo sobre lienzo. 46 x 35 cm. Museo del Prado. Madrid.



AUTORRETRATO. Francisco de Goya. 1824. Dibujo. 70 x 81 mm. Museo del Prado. Madrid.



RETRATO DE GOYA. Vicente López. óleo sobre tela. 93 x 75 cm. Museo del Prado. Madrid.