

Cómo citar este artículo en Chicago: Machado Blandón, Jorge Andrés. "Estética de lo siniestro en la obra de Goya". *Escritos* 29, no. 63 (2021): 287-306. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v29n63.a06>

Fecha de recepción: 02.09.2020  
Fecha de aceptación: 08.03.2021

# Estética de lo siniestro en la obra de Goya<sup>\*</sup>

## Aesthetics of the sinister in Goya's work

Jorge Andrés Machado Blandón<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este artículo presentó el concepto de *lo siniestro* en la obra estética del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), quien desde la pintura capta para un expresionismo histórico la resistencia y el ímpetu español de independencia del régimen francés al mando de Napoleón Bonaparte. El análisis parte de una revisión bibliográfica y pictográfica en ductilidad de dos categorías: Goya y la representación de lo siniestro y la simbólica de la pintura en el romanticismo ibérico. Se pretende demostrar que existe en el arte goyesco, *más allá de un estilo*, la supratextualidad hermenéutica retenida en la estética de lo siniestro sobre la eternidad del lienzo. A partir de esta reflexión, se podría develar que la estética de lo siniestro mediada por lo sublime se convierte en aquella expresión que causa fascinación, curiosidad y a la vez rechazo. De ahí que cuando se habla de lo siniestro se refiere a aquello que está velado, que necesita despojarse de su sombra, para poder contemplarse con claridad. En Goya, se conecta lo trágico: los rostros con dramatismo dan cuenta de la realidad perturbadora de su entorno y su obra deja sellado en los murales de su aposento imágenes codificadas de emociones, historia y horror. Es en ese momento donde lo sublime cumple el papel fundamental de ser el puente que permite acceder al conocimiento frente a los interrogantes que hacen parte de la existencia, ya que en el asombro filosófico se busca develar aquello dudoso, oculto e inquietante que hace parte de nuestra humanidad.

**Palabras clave:** Goya; Estética; Siniestro; Hermenéutica; Lienzo; Sublime; Oculto.

### ABSTRACT

This article presented the concept of the sinister in the aesthetic work of the Spanish painter Francisco de Goya (1746-1828), who used his painting for a historical expressionism to capture the resistance and the Spanish impetus for independence from the French regime under the command of Napoleon Bonaparte. The analysis is based on a bibliographic and pictographic review on ductility of two categories: Goya and the representation of the sinister and the symbolic of painting in Iberian romanticism. It is intended to demonstrate that, beyond a style, there exists in Goya art the hermeneutical supratextuality retained in the aesthetics of the sinister over the

<sup>\*</sup> Este artículo centra su reflexión hermenéutica en los fusilamientos del 3 de mayo, *La Romería de San Isidro, El aquelarre* y Saturno devorando a su hijo.

<sup>1</sup> Maestrando en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Docente del Colegio San José de las Vegas en las áreas de filosofía y ética. Correo electrónico: jorgemachado38@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5640-6497>

eternity of the canvas. From this reflection, it could be revealed that the aesthetic of the sinister mediated by the sublime becomes an expression that causes fascination, curiosity and at the same time rejection. Hence, when speaking of the sinister, we refer to that which is veiled and which needs to cast off its shadow, in order to be able to see itself clearly. In Goya, the tragic is connected: the faces full of drama reveal the disturbing reality of their surroundings and his work leaves encoded images of emotions, history and horror sealed in the murals of his room. It is at that moment that the sublime fulfills the fundamental role of being the bridge that allows access to knowledge in the face of the questions that are part of existence, since in the philosophical amazement it is sought to reveal the doubtful, hidden and disturbing that is part of our humanity.

**Keywords:** Goya; Aesthetics; Sinister; Hermeneutics; Canvas; Sublime; Hidden.

## Introducción

Se presenta una reflexión sobre cómo los grabados artísticos del pintor español Francisco de Goya se encuentran hilados por la perspectiva estética de lo siniestro. Estas obras, construidas en el transcurso de la guerra que flagelaba a España por el régimen francés de Napoleón Bonaparte, expresan la visión trágica y tenebrosa de la condición humana, y crean un vínculo íntimo con un sensacionalismo que pretende develar el acontecer del ser por medio de lo icónico trascendental.<sup>2</sup>

El análisis propuesto para este desarrollo se remite, en primera instancia, a explorar los conceptos de *lo estético* y *lo siniestro*, y lograr algunos cimientos teóricos que permiten acciones vinculantes con las narrativas de las obras de artes estudiadas. En segunda instancia, se acude a elementos derivados del enfoque hermenéutico que permiten la asociación libre de los aspectos icónicos que se dinamizan por la interpretación y el vacío textual y permiten conexidades con la historia y la admiración producida del decir de la obra.<sup>3</sup>

A continuación, se propone un análisis en el que se exploran aspectos que se encuentran en la obra del retratista, para lo cual es necesario revisar tópicos como el rostro y el simbolismo que están expresados en el cronotopo de su pintura. Es importante resaltar que los datos históricos que se componen de manera heurística fundamentan el soporte argumentativo en torno a la contextualización de las retrataciones que logra el artista, como bien se derivan las interpretaciones en los estudios de Saavedra Luna.<sup>4</sup> Finalmente, se cierra con aspectos concluyentes derivados de la narrativa estudiada que, vistos desde el clivaje de lo analítico, proponen herramientas de comprensión en la perspectiva de lo estético. Toda hermenéutica que ocupe este espacio metailustrativo se convierte en materia para inferir el vacío textual como lo plantea Eco.<sup>5</sup>

---

2 Jos Gerardus Hermanus Demon, “La hermenéutica según Hans-George Gadamer y su aporte a la educación”, *Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, no. 15 (2013): 33-84.

3 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I* (Salamanca: Sígueme, 1993).

4 Isis Saavedra Luna, “La historia de la imagen o una imagen para la historia”, *Cuicuilco* 10, no. 29 (2003): 1-9.

5 Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativo* (Barcelona: Lumen, 1997).

## Hacia un acercamiento de lo estético y lo sublime

La estética como perspectiva filosófica encuentra fundamento en el siglo XVIII con los planteamientos del filósofo Baumgarten.<sup>6</sup> Estos fundamentos están dados desde la conexidad con los estudios sobre el conocimiento sensible, los cuales posibilitan la reflexión sobre el gusto de aquello que está dado existencialmente. Esto supone abordar lo estético como una preocupación específica, tal como lo sugiere Soto Bruna: “La estética requiere de los objetos pensados pulcramente el nexa o conexión entre los elementos representativos y lo conocido, pero solo en cuanto estos son conocidos sensiblemente”.<sup>7</sup> En consecuencia, “la estética será la ciencia del conocimiento sensible, que se ocupa de la belleza: el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza”.<sup>8</sup> El artista es así el que es capaz de representar lo perfecto, lo hermoso aquello que se ha constituido en grato.

Por lo anterior, la estética reflexiona sobre la manifestación de lo sensible expresado en la belleza. Para Kant, por el contrario, el concepto de *estética* tiene que ver directamente con el juicio del gusto del sujeto. “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento sin *interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámese bello”.<sup>9</sup> Este análisis que avanza desde la línea de lo sensible, y reposa en lo que él llamó *el sentimiento de lo bello y lo sublime* en la que estas dos partes se sitúan en el juicio del gusto: “lo bello se encuentra en la forma del objeto, por lo que tiene una limitación”,<sup>10</sup> es aquello comprendido desde la idea griega de belleza que se funda en la perfección, lo armónico y lo grato; “lo sublime solo se encuentra en el acto de aprehensión: no hay objetos sublimes, es el sujeto que lo ve, el que es sublime”.<sup>11</sup>

Para Kant, los juicios estéticos se derivan de los sentimientos puros, desinteresados, que no afectan el juicio de la percepción. Desde esta óptica,

las representaciones y aun las sensaciones pueden considerarse siempre en una relación con los objetos [...] no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación.<sup>12</sup>

De esta manera, la estética se convierte en una develación del ser que conmovido por un objeto pretende buscar la verdad sobre ello. La finalidad de la estética es conmover, no entretener, sitúa al individuo en el orden de la conmoción, en desestabilizar lo edificado. En Kant, existe, entonces, el impacto que puede tener lo externo en el sujeto. La categoría de lo sublime trasciende en tanto permite el juicio de

6 Alexander Baumgarten, *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der ‘Aesthetica’* (Hamburg: Meiner, 1988).

7 María Jesús Soto Bruna, “La ‘aesthetica’ de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos”, *Anuario Filosófico* 20, no. 2 (1987): 182.

8 Soto, “La ‘aesthetica’ de Baumgarten”, 184.

9 Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Biblioteca Virtual, 2003), 8.

10 Raymond Bayer, *Historia de la estética* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 210.

11 Bayer, *Historia de la estética*, 210.

12 Kant, *Crítica del juicio*, 8.

develación del objeto y logra la conmoción del sujeto,<sup>13</sup> una conmoción que puede estar movilizada por lo abrupto, el temor o el dolor. Al respecto, considera Gálvez Giménez:

Se puede decir que la fuente de lo sublime es el temor, siendo este más poderoso que las ideas de placer, como es la belleza, por ejemplo. Todo aquello que mueve las ideas de dolor o actúa de una manera similar al terror, es fuente de lo sublime y esto produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir ya que las ideas de dolor son mucho más fuertes que aquellas que vienen del placer.<sup>14</sup>

Burke considera una necesidad de distanciamiento en la cual explica que, cuando el dolor se da demasiado fuerte, es incapaz de permitir una sensación de deleite, se trata simplemente de horror, por ello, se necesita una cierta distancia, y es así cuando, con unas pequeñas modificaciones en ese dolor, puede convertirse en algo placentero. En sus propias palabras: “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”.<sup>15</sup>

De acuerdo con los planteamientos de Kant, la estética se encuentra configurada en el marco de lo sublime, que se traduce al juicio desinteresado del sujeto en la conexidad surgida con el objeto admirado. A efectos de este análisis, hay que considerar que lo sublime permite ese estado de conmoción en que se desordena lo ordenado con el golpe de la admiración. “Es ahí donde nace el placer de lo sublime, en el que lejos de nuestros razonamientos, el asombro produce el efecto”.<sup>16</sup> Por lo dicho, el miedo, el dolor, la angustia o el terror son derivas de ese contacto abrupto con el objeto manifestado, lo cual se constituye en fuente de lo sublime.

El dolor y el terror son causa de lo sublime, transitan en la provocación del impacto, en el asombro bello de lo acontecido; esta es una de las razones que dio fuerza y entusiasmo a muchos pintores en el siglo XVIII; lo sublime se traduce en “nuevas costumbres [...] para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente”,<sup>17</sup> lo misterioso, lo terrible o lo siniestro. Elementos que emergen del contexto y son retratados por Goya, ideas que han venido configuradas en la dialéctica de lo sublime, donde encuentran su expresión en el hombre.

## Sobre la idea de lo siniestro

El concepto de *lo siniestro* abre paso a los límites de las sensaciones del sujeto. Si bien se entiende que lo sublime es la sensación punzante del sujeto sobre aquellas cosas que le son manifestadas y generan emociones como dolor, terror o miedo que le permiten confrontarse como sujeto en el mundo, que lo conmueven y desestructuran lo cimentado. Es posible entender lo siniestro como “todo lo que debiendo

---

13 Emmanuel Kant, *Prolegómenos a toda la metafísica del porvenir: Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (México: Porrúa, 1999).

14 Alberto Gálvez Giménez, *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas* (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017), 16.

15 Edmundo Burke, *De lo sublime y de lo bello* (Madrid: Alianza, 2014), 101.

16 Gálvez, *Lo siniestro*, 17.

17 Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2004), 282.

permanecer secreto, oculto no obstante se ha manifestado”,<sup>18</sup> lo cual quiere decir que lo siniestro avanza sobre lo acontecido en el ser, por el que se genera un estado de perturbación y se configura una *hybris* entre lo percibido y lo afectado en el adentro del sujeto.

Según Deleuze y Guattari,<sup>19</sup> esta afectación lastima y desestructura el orden del sentido, transforma la experiencia en perturbación, devela en lo observado una nueva experiencia del mundo y trae consigo formas de interpretación de la realidad en que es posible descifrar la crueldad, el dolor, el temor o el miedo. Cuando un objeto artístico es atravesado por la afectación por la que pasa el sujeto, despierta el interés por lo no cifrado, por lo oculto a la luz de la razón.

En consecuencia, la idea de *lo siniestro* ha estado presente en la búsqueda de la construcción de sentido, la cual ha permitido generar factores de discusión y narrativa, desde las prácticas de la cultura en la *polis griega*: los seres amórficos de las narrativas literarias, las esfinges, los frontispicios y la arquitectura demuestran que, desde el alba de los tiempos, la proyección del concepto era abordado. Lo extraño, lo inquietante, establece su dialéctica con lo familiar, lo cercano. Es la manera de pensar lo fascinante y lo terrible frente a la dinámica que arroja el acontecimiento.

Para Freud, lo siniestro debe permanecer oculto aun estando presente; gracias a ello podemos contemplar una obra bella sin que nos provoque sensación de extrañeza o desconcierto, al encontrarse la parte siniestra de la obra velada oculta bajo todo un manto de belleza. Tras ese manto se encuentra el caos, el abismo, imágenes que no se pueden soportar,<sup>20</sup> que despiertan en la hipertextualidad de la obra extrañeza con la significación y el sentido que ha logrado el hombre en el mundo.

La palabra *siniestro*, a partir de su etimología alemana y según Schelling, “es todo aquello que debiendo permanecer oculto se ha develado”.<sup>21</sup> Por su parte, Freud lo define como aquello cercano, familiar, que, siendo conocido, puede despertar en otros sentimientos de terror, miedo y agonía. De acuerdo con estas dos reflexiones, se puede inferir que lo siniestro está en el contexto cercano, es decir, aquello que es cotidiano para cada ser y, en algunas ocasiones, suele permanecer oculto, pero cuando es develado se hace familiar, evidencia experiencias que pueden evocar diferentes sensaciones. Para sustentar esto, es necesario mencionar *El hombre de arena*, de Hoffmann,<sup>22</sup> el cual sostiene que el concepto de *lo siniestro* cobra sentido y se devela como aquello que siendo familiar suele convertirse en desconocido, velado, escondido; lo que debiera permanecer oculto sirve para evitar sentimientos de tristeza y dolor, al mismo tiempo, para acercarse a esos temores que desde la niñez se vuelven tan significativos y profundos que marcan la existencia notablemente.<sup>23</sup>

18 Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Debolsillo, 2013), 35.

19 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1997).

20 Gálvez, *Lo siniestro*, 17.

21 Schelling (1842), citado en Sigmund Freud, *Lo siniestro* (Madrid: Createspace Independent Pub, 2007), 21.

22 Ernst Hoffmann, *El hombre de la arena* (Madrid: Anaya, 1987).

23 Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007).

Pareciese ser que los hechos negativos y dolorosos se anquilosan hasta el punto de permanecer bastante tiempo en el interior del ser humano. Aquello que resulta familiar y que trae en sí un ambiente terrorífico,<sup>24</sup> hasta el punto de transportar al hombre a espacios de incertidumbre, de malestar no solo emocional, sino también en ocasiones existencial. En esta lógica, Freud se refiere a lo siniestro como ese algo que hace parte de los dominios oscuros del ser. Al respecto, sustenta que “*Unheimlich*, lo siniestro, [...]. No cabe duda de que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminado”.<sup>25</sup>

Por lo anterior, *Unheimlich* conduce a saber cuál es ese “sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustiante, algo que, además, es *siniestro*”.<sup>26</sup> Se pone de manifiesto que hay una angustia distinta del miedo que surge de lo acontecido, de lo imprevisto, de la contingencia que se encuentra en los límites de lo externo, en que el sujeto que es tocado por lo manifestado es conducido por la expectación y no por la fuerza de la razón.

Trías cita a Schelling para decir que se utiliza el término *Unheimlich* como ductilidad de lo siniestro, en el que se define como “todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante, se ha manifestado”.<sup>27</sup> Es el hombre el que contiene el poder de lo siniestro y es él mismo quien, no queriendo más vivir en la oscuridad de lo escondido, da paso para que se manifieste y se revele. En otras palabras, se podría entender que lo siniestro es todo aquello que hace parte del hombre, pero que, de acuerdo con unos lineamientos y estatutos humanos, este ve la necesidad de contenerlos y oprimirlos para no causar repudio, dolor o abandono.

No toda obra de arte es garante de lo siniestro, este concepto aparece como un algo que se deja ver desde un velo oscuro ajeno al interregno de la razón, que devela realidad y, con el golpe de la experiencia, causa un impacto de extrañeza. Lo siniestro, frente a lo desconocido, aparece como un toque de misterio, también se especifica cuando la psicología humana devela el abandono, el dolor, la oscuridad, la fantasía, el suspenso y el terror, y a partir de su esencialidad, se vuelve una condición propia de la naturaleza humana,<sup>28</sup> que, si se asume, logra provocar crecimiento de ánimo; pero, si, por el contrario, se carga sin asimilarlo, causa un vacío profundo que perdura en el tiempo y altera la emocionalidad.

En resumen, frente a lo que venimos tratando, lo siniestro en la obra de arte se encuentra atravesado por la atemporalidad de la misma obra, que atrapa al sujeto cuando este se deja seducir por los horizontes del asombro. El análisis que logra darse en la observación del objeto contemplado hace referencia a un factor *cronotópico*, donde el tiempo y el espacio son cómplices de lo develado, de la manifestación expresada en ese elemento artístico que trasciende de la sola forma y del reduccionismo material. Los límites de la sola apariencia son transgredidos por la conmoción deliberada y trascendental del sujeto que contempla.

---

24 Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid: Antonio Machado, 2005).

25 Sigmund Freud, *Lo siniestro* (Librodot, 1919), <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

26 Sigmund, *Lo siniestro*.

27 Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 45.

28 Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Librodot, 2002), <http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Freud,%20Sigmund/Freud,%20Sigmund%20-%20Malestar%20en%20la%20cultura,%20El.pdf>.

## Apuntes metodológicos

La metodología con que se plantea este análisis busca precisar que los datos que documentan las obras de Goya son materia fundamental para comprender el concepto de *lo siniestro*. Las discusiones provenientes del proceso de interpretación, analogía y contextualización se articulan en una mirada filosófica con respecto al objeto de estudio en el interregno dual de estética y siniestralidad. En este sentido, se acude a métodos cualitativos que faciliten caracterizar la realidad desde elementos concretos en los que la pintura artística aporta para el análisis crítico.

En consideración a que es vasta la obra de Goya para desarrollar este análisis, por razones metodológicas se seleccionan algunas obras que hacen parte de *Las pinturas negras (1819-1823)*, que se encuentran articuladas en categorías como el miedo, el dolor o lo terrible, que previamente se exploraron en las derivas de lo sublime y que, en el contacto con el objeto admirado, permite una manifestación de la conmoción. Los datos históricos se articulan en el análisis de la obra estudiada y permiten una reflexión argumentativa en los contextos sociales y políticos. La historia como elemento categorial de la narrativa de los rostros se vincula desde la perspectiva del cronotopo que es la unidad *espacio-tiempo*, indisoluble y de carácter formal-expresivo. En palabras de Bajtin:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.<sup>29</sup>

En consecuencia, el espacio-tiempo se hace visible en Goya, aproximadamente a sus 73 años, entre 1819 y 1823, en las paredes de su casa finca, la Quinta del Sordo, donde realiza las 14 obras conocidas como *Pinturas negras*, expresión artística que podría estar atravesada por un contexto evolutivo de lo político, lo religioso, lo personal y lo profesional. “Estas pinturas las hace para sí mismo, quizá más que ninguna otra obra, pues estaban en las paredes de las dos grandes salas de su casa, de un hogar muy querido para él”,<sup>30</sup> las cuales, posiblemente, daban cuenta de su mundo interior, de sus sueños y sus temores, recreándolos con libertad plástica.

Por lo anterior, la selección de las pinturas se encuentra vinculada a elementos como el gesto y el rostro, que, como bien lo explica Ràfols: “Goya se manifiesta como gran retratista de las costumbres de su época”.<sup>31</sup> En sus grabados, es notable ver la composición de los gestos y los rostros que acompañaron a los hombres españoles tras los acontecimientos terribles y macabros de la arremetida de los franceses en tiempos de Napoleón.

El rostro, y el gesto, es un breve instante eterno que da cuenta del ser y la persona, del acontecimiento. En la mirada, habita la emoción del rostro y el pincel hace la mezcla del tiempo con el gesto. Expresa Jaraba:

29 Mijail Bajtin, *Las formas de tiempo y de cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica* (Madrid: Taurus, 1989), 2.

30 Agustín Benito Oterino, “La luz de la Quinta del Sordo: Estudios de las formas y cotidianidad” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 28, <https://eprints.ucm.es/4431/1/T25732.pdf>.

31 Josep Ràfols, *Historia del arte universal* (Barcelona: Ramón Sopena, 1978), 430.

La rostredad y el gesto es la puesta en evidencia de las emociones humanas. De tal manera que en el rostro confluye una semiótica de las afectaciones donde la condición humana alcanza su mayor expresión de significado. El rostro integra palabra y gesto para dar paso a una lingüística del acontecimiento como lo concibe Paul Ricoeur, genera sentido a partir de la relación de los elementos del lenguaje con las conexiones de los discursos.<sup>32</sup>

En consecuencia, la imagen es un objeto de interpretación que está cargada con un relato significativo tanto del dolor como de la esencia misma que contiene la condición humana y que Arendt va a entender como una totalidad de la cual no podría fracturarse una parte sin que la fisura afecte al todo. Así, los seres humanos, “en la medida en que actúan, lo hacen por razones de propio interés –en fuerzas de interés que informan, mueven y guían a las clases sociales, y cuyos conflictos dirigen a la sociedad como un todo.”<sup>33</sup>

La hermenéutica, como arte de interpretar, le permite al individuo develar sentido y significado. En la lectura de una obra de arte, por ejemplo, interviene de un modo o de otro una narrativa que se da por parte del observador, el grabado artístico se verbaliza inmediatamente cuando es percibida, el contacto con el espectador logra suscitar inquietudes e intersubjetividades. La acción de retratar está precedida de una intensión comunicativa,<sup>34</sup> y esto la constituye en un acto de habla caracterizado, por los tres momentos que tipifican la comunicación y de los que se ocupa Ricoeur en *Del texto a la acción* en tres denominaciones: acto ilocutorio, locutorio y perlocutorio.<sup>35</sup> Se trata de una tríada dialéctica del proceso interlocutivo que contiene el recorrido comunicativo del lenguaje que se vuelve acción y vincula la actuación ética del individuo al contexto. Este factor lleva a autores como Ricoeur y Austin<sup>36</sup> a considerar que en la esfera filosófica opera una lingüística del acto, más allá de una lingüística fenotextual del lenguaje y la forma.

La hermenéutica como lente metodológico encuentra en estos casos un aporte significativo en la comprensión y autocomprensión de una obra. Interpretar es un ejercicio que está medido por la subjetividad y por múltiples factores que pueden incidir a la hora de comprender. Ricoeur considera sobre la hermenéutica:

De lo que finalmente me apropio es [de] una proposición de mundo, que no está detrás de la [obra], como si fuera una intensión oculta, sino delante de él. [...] La obra desarrolla, descubre, revela. A partir de esto, comprender es comprenderse. No imponer a la obra la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse a la obra y recibir de ella un yo más vasto.<sup>37</sup>

Por tanto, se busca demostrar que es posible derivar de las pinturas artísticas de Goya una línea de interpretación centrada en la estética de lo siniestro, para lo cual existe material de análisis suficiente donde la narrativa visual construye sinuosidades de significados y posibilita la aproximación a lo que se comprende. En el campo de la imagen, las disposiciones que se encuentran desde la obturación ocular

---

32 Mauricio Jaraba, “El conflicto armado en Colombia: Perspectiva fotográfica de Álvaro Cardona, Erika Diettes, Stephen Ferry y Jesús Abad Colorado” (tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2020), 46.

33 Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 345.

34 John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Madrid: Paidós, 2016).

35 Paul Ricoeur, *Del texto a la acción: Ensayos sobre hermenéutica II* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 171.

36 Austin, *Cómo hacer cosas con las palabras*.

37 Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 43.

del espectador le permiten ser un interlocutor mediático entre el tiempo y el espacio en el que es movido por la develación de alguna verdad o del sentido y significado de aquello admirado.

## Goya y la pintura de lo siniestro

El orden temático que atraviesa la obra de Goya compone tres dimensiones: lo pintoresco, lo feo y lo terrible. Sin embargo, el marco que convoca este análisis se centra en la etapa de lo grotesco, lo terrible, en que el artista “crea su propio universo artístico y denuncia como testimonio de la verdad los comportamientos humanos ignominiosos”,<sup>38</sup> y también vincula lo amorfo, lo irreal.

La experiencia obtenida de trabajar en algunos talleres artísticos le permitieron a Goya tomar la decisión de realizar sus propias obras. “En cuanto al oficio de retratar le fue enseñado desde muy joven, en el taller del rutinario Luzán donde estuvo cuatro años, en el transcurso de ese tiempo, aprendió el oficio de estampar el cual contribuyó a su formación como pintor”.<sup>39</sup>

Hacia 1790, el pintor español sufre una enfermedad que lo deja sordo y lo conduce a aislarse de amigos y encuentros sociales, como muy bien lo indica Mariano de Paco en esta etapa de Goya:

Predomina el drama de un individuo excepcional, fuerte, honrado y orgulloso que termina derrotado roído por dentro por su vulnerabilidad [...] no es la sordera la verdadera tragedia de Goya, bien que sea la sordera el síntoma y el símbolo de su tragedia. Peor que su sordera física es la soledad en la que se encuentra. Vive apartado de su quinta. Le abandonan sus amigos, se le separa de sus hijos y de sus nietos, sus criados huyen.<sup>40</sup>

En 1808, las tropas francesas de Napoleón ocupan la península ibérica y empieza la guerra de la independencia. Goya era un afrancesado, era un ilustrado que simpatizaba con las ideas de la Revolución francesa y de cierta manera con Napoleón; pero todo cambió radicalmente cuando es testigo de las atrocidades que se dan por ambos bandos tanto franceses como españoles frente a la realidad de la guerra. Goya deja ver en algunas de sus obras el horror que estaba presenciando sin omitir detalles, en el cual se podría evidenciar lo grotesco, lo trágico y tenebroso en que la crueldad de la guerra queda atrapada en el alce de los trazos del pintor, en que el tiempo y el espacio se convierten en una obra que enlaza y manifiesta el dolor y lo funesto del acontecimiento.

Pese al anterior contexto, no se privó de plasmar entre 1810 y 1815 su serie de grabados *Los desastres de la guerra* en que se reflejan en algunas de sus pinturas los dramáticos acontecimientos de aquellas fechas en Madrid. Además, quedan atrapados los “efectos psicológicos, la distorsión de los rostros, las miradas,

---

38 Irene Bosch, “Francisco Goya: Las *Pinturas negras*”, acceso el 22 de septiembre de 2019 [https://www.academia.edu/39196229/Francisco\\_Goya\\_\\_Las\\_pinturas\\_negras](https://www.academia.edu/39196229/Francisco_Goya__Las_pinturas_negras).

39 Juan Carrete Parrondo, *Goya: Estampas, grabados y litografías* (Barcelona: Random House, 2007), 23.

40 Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo* (Madrid: Universidad de Murcia, 1984), 255, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-sobre-buero-vallejo-0/>.

las actitudes a veces violentas de los cuerpos, la atmósfera onírica que envuelve mucha de las acciones [...] sobre todo cuando se trata de acciones violentas”.<sup>41</sup>

A partir de lo anterior, y de acuerdo con la reflexión de esta investigación, centraremos la mirada en la obra titulada *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños*, la cual realizó en 1814. En ella, el artista representa la tragedia de lo humano, el espectador se convierte en testigo pasivo de una escena cruel y el lienzo captura la materialidad del miedo en los momentos previos de la muerte. Hay un hombre con las manos arriba y la muerte se presenta escénicamente terrible a sus pies, los soldados franceses con sus mosquetones en sus brazos no dejan inferir clemencia.<sup>42</sup> Es un contexto trazado por el lamento, la destrucción de la vida y en que la obra sugiere preguntar por lo permitido o no, los alcances y los límites de la razón. La expectación sobre la siniestralidad está dada en el horror que gobierna la imagen, en la fragmentación del espacio y en el tiempo en el que las víctimas tapando sus ojos con las manos ciegan la razón y se quedan a la espera de la tragedia.

Las pinturas de Goya que recogen los escenarios crueles y violentos representan un viaje a las profundidades del infierno humano, a la siniestralidad. El arte proveniente de las palestras del pintor español tiene en su esencia el horror, lo trágico, la realidad grotesca. Y como bien lo señala Steiner, la acción total de una tragedia también se encuentra atrapada en el lenguaje humano, de ahí que la crueldad, lo monstruoso y el universo de la pesadilla está presente, con mayor o menor delectación, en todos los periodos del arte occidental.<sup>43</sup> Sin embargo, en Goya se encuentra la parte retratada de lo oscuro, como comenta Argullol:

Su pintura no solo se adentra en la “otra cara de la existencia” sino, según un elemento decisivo, lo hace con “otra mirada” a través de la que lo terrible, lejos de ser un accidente, se convierte en esencia. Este cambio es revolucionario, pues, en Goya, el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto con él, la ruptura de la perspectiva, la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional.<sup>44</sup>

El artista debe plasmar no el mundo como es, sino su visión personal sobre el mundo, es decir, ni líneas ni colores, sino luces y sombras, no detalles, sino masas en movimiento.<sup>45</sup> Goya de esta manera juega con el espectador, estimula su imaginación y permite que este descifre elementos, personajes y escenarios. Sus pinturas reúnen fantasía, pesadilla y veracidad, y permiten elaboración en el juicio sobre la naturaleza de lo percibido.

---

41 Valeriano Bozal, *Pinturas negras de Goya* (Madrid: Labradores, 2009), 16.

42 Sixto Rodríguez Hernández, “Los fusilamientos del 3 de mayo: Una guerra que cambió la estética”, acceso el 6 de diciembre de 2019 <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/33157/112010p51-53.pdf?sequence=1&isAllowed=y>).

43 George Steiner, *La muerte de la tragedia* (Barcelona: Monte Ávila, 2001).

44 Rafael Argullol, “Goya y las *Pinturas negras*”, *Cuadernos Canela* 30 (2019): 6, <https://www.cuadernoscanela.org/index.php/cuadernos/article/view/175>.

45 John Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (México: COCOM, 2014).

## El rostro y la siniestralidad

El rostro es esa parte de la anatomía humana capaz de expresar emociones. Este es en el arte un elemento categorial de efecto sensible. Aumont, al realizar un estudio estético del rostro, considera que “ningún lugar de imágenes ha sido más sensible que el rostro a las variaciones históricas”,<sup>46</sup> pues en él reposan los sentimientos suscitados por lo acontecido. La sinergia surgida entre *devenir-imagen* le permiten al rostro materializar lo que yace dentro del hombre, es el puente construido entre lo humano y lo real.

La determinación del rostro, rostredad de la existencia humana, determina un acontecimiento. En la perspectiva de Pardo, transige en la idea de que “los devenires están conectados unos a otros”,<sup>47</sup> por el que la afectación está en el momento presente del acontecimiento. El rostro es esa parte de la reductibilidad humana, en la cual se puede considerar que la expresión participa de la interpretación narrativa que emana de los afectos.

En Goya, el rostro emerge de una simbólica proveniente entre la palabra y el silencio, entre la rostredad y la antología de los acontecimientos. La *imagen-tiempo* se funden en la misteriosa cuestión contenida en la esfera de lo siniestro que se abre en la escena de lo terrible, funesto, horroroso. El rostro reúne esa simbiosis de la realidad en que Goya vivía. Sugiere Cobos que es un mundo “transformado ahora en lo deforme, lo grotesco en el dolor y la violencia”,<sup>48</sup> esta marcación personal le indicó un camino atrapado con personajes, figuras, objetos, que se traduce en la expectación estética de lo siniestro.

Goya introdujo exageradas deformaciones que suelen identificarse con lo grotesco, pero en otros muchos realizó imágenes grotescas sin servirse de ese tipo de deformaciones. La deformación, o exagerando los rasgos de las figuras, o ampliando su tamaño, o transformándolas, o aproximándolas a animales o plantas.<sup>49</sup>

Los trazos del artista español no solo se quedan en la congelación de una imagen, sino que es propio de él entrar al espectador en la escena, para que sus emociones lo interpelen, le generen juicio sensible sobre lo percibido. El cuadro de *La Romería de san Isidro* lo contorna lo siniestro. A propósito, Díaz considera: “Es un retrato atrapado en el dolor y la tristeza proveniente de la guerra y sus horrores”.<sup>50</sup> Es una pintura alzada en el plano de lo oscuro, los rostros de las personas son determinantes para escenificar las emociones que mediante el gesto logran la suerte de inferir una realidad triste que está fundida en un *espacio-tiempo*. Lo siniestro transita sobre el universo abducido de expresiones perceptuales, en el breve intervalo que ha sido dado para la interpretación de una realidad social transformada por oscuridad. En el rostro, reposan esas deformaciones que el acontecimiento ha marcado, malogrado, modificado, y no ajenos a ese devenir, se han intrincado en el plano *ser-tiempo* en las ascensiones heideggerianas.<sup>51</sup>

46 Jacques Aumont, *El rostro en el cine* (Barcelona: Paidós, 1998), 19.

47 José Luis Pardo, *A propósito de Deleuze* (Valencia: Pre-Textos, 2014), 46.

48 Bárbara Cobos, “La recepción de ‘perro semihundido’ de Francisco de Goya las pintura negras y su influencia en el arte posterior” (tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2018), 26, <http://hdl.handle.net/10016/26818>.

49 Valeriano Bozal, “Dibujos grotescos de Goya”, *Anales de Historia del Arte*, no. Extra (2008): 417, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120407A>.

50 Sdelbiombo. Una mirada artística al mundo, “La pradera de San Isidro y La romería de San Isidro. Goya”, <http://sdelbiombo.m.blogia.com/2016/mayo.php>.

51 Martín Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2012).

El giro narrativo proveniente de la obra está dado en clave de estéticas de lo feo, lo grotesco, configurando las expectativas de lo sensible, que permiten que lo no racional ocupe un espacio donde el retrato es interpretado.<sup>52</sup> El arte teje lo bello y lo sublime y en el golpe de la admiración transforma lo racionalmente edificado. La línea que marca tales expectativas de lo grotesco se desproporciona en el ámbito de las lógicas racionales, marcan otra perspectiva de la belleza. En este sentido, los lienzos de Goya encuentran puntos conexos con la decadencia humana; el dolor, el grito y el llanto son manifestación del impacto proveniente de eventos siniestros, es la manera en que lo grotesco se retrata en el rostro de quien percibe la obra (figura 1).



Figura 1. *La Romería de san Isidro* 1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 × 436 cm. Museo del Prado, Madrid.<sup>53</sup>

Por lo anterior, la *poiesis* de la obra converge en una narrativa de tiempo evocado. Goya habla con su pincel, su perturbación no permite la elipsis y tiene su mirada puesta sobre la trágica realidad humana que ha sido abrazada por el terror de la guerra. Sus personajes están sumidos en una escena oscura, han abandonado la festividad de tiempos pasados para realzar el dolor proveniente del estruendo de las armas y el alce de la espada.

El arte de Goya es *re-conquistar* espacio y tiempo en trazos provenientes de la técnica y la emoción, es la condensación que une al artista con la realidad. Cuerpos en movimientos, gestos y rostros se instauran en una sincronización de retícula que dan paso a lo sensible detenido en el ahí y siempre. “La expresión del acontecer del arte supone el esplendor de una nueva *techné* y por consiguiente una nueva forma de lenguaje en el pensamiento”<sup>54</sup> que se agencia en la relación *filosofía-estética*.

---

52 Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo* (València: Universitat de València, 2004).

53 Fuente: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e> (acceso el 21 de marzo de 2019)

54 José Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019), 89.

Los elementos que aparecen en la controversia existente entre luz y oscuridad no apuntan a una *transparencia*, sino a la singularidad con que Hegel determina una hermenéutica del relato humano.<sup>55</sup> Una semiótica en la imagen en que la fantasía ocupa un lugar significativo en la forma de lo retratado. El rostro como categoría mediática entre plano-afecto es el retrato del estado derivado de lo siniestro, el gesto que se suscita del lienzo mudo, capta el tiempo-espacio de la expectación emanada de la obra (figura 2).



Figura 2. El aquelarre o El gran cabrón 1820-1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 140,5 × 435,7 cm. Museo del Prado, Madrid.<sup>56</sup>

El fresco *El aquelarre* comprende una polisemia que desgarrar lo dado respecto de la estética: el espectador interioriza una serie de acontecimientos que conecta con la afectación de lo observado. “Goya ha levantado las barreras que encerraban a sus demonios en el inconsciente y los ha dejado invadir sus imágenes, siendo un pensador de la imagen que, de manera intuitiva, reflexiona a partir de la acción creativa”,<sup>57</sup> y también sobre la capacidad de impostura del arte, su poder de desvelamiento de lo que verdaderamente es la vida humana, más allá de las invenciones que toman figura en las representaciones artísticas.

En la narrativa del lienzo, el elemento feno-textual parece tomar forma en la medida en que las brujas movidas por la exploración de la curiosidad no solo encontraron recetas culinarias, pociones naturales para alguna dolencia o enfermedad y más allá de poseer razones demoniacas, como se condenó por cuestiones religiosas y tribunadas en escarnio público. “Goya da su visión sobre la locura, lo absurdo, la

---

55 Fernando Bayón Martín, “La herencia de Hegel en la hermenéutica de la historia de Hans-Georg Gadamer”, *Utopía y Praxis Latinoamericana* 6, no. 15 (2001): 44-67, <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/2587>.

56 Fuente: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92> (acceso el 21 de marzo de 2019).

57 Bosch, “Francisco Goya”, 8.

mala educación, la prostitución, la superstición, el abuso del poder, la intransigencia y el fanatismo de una Iglesia anquilosada, todo ello entremezclado con las prácticas de la brujería”.<sup>58</sup>

En sus *Pinturas negras*, se encuentra una “mezcla de realidad social y de imaginación con las imágenes extrañas creadas al introducir material gráfico poco usual, como fantasmas, personajes caricaturizados o grotescos, una simbiosis entre lo humano y lo animal”.<sup>59</sup> Es cierto que su arte comparte con las tradiciones realistas anteriores una tendencia descriptiva que lleva la atención del espectador hacia la propia presencia física de la obra en detrimento muchas veces de la narración.

Como elemento proto-textual, la obra articula la brujería como acto de transgresión con las creencias tradicionales de la España del siglo XVIII, es una transgresión que irrumpe las doctrinas clericales que se instauraban desde los sentires del pecado, del sacrilegio, de lo prohibido por la Iglesia cristiana. En un segundo *aquelarre* logrado por el pintor, se pueden visualizar a frailes y monjes de algunas órdenes religiosas en reunión con el diablo. La representación del macho cabrío como maestro de la ceremonia simboliza una simbiosis entre el misticismo y la realidad. Es la manera de retratar lo sagrado y lo profano como elementos embrionarios que se complementan desde las lógicas de lo desconocido.

En *El aquelarre*, el espectador se encuentra en un infierno estético representado por la deformación, lo grotesco, lo feo. Conceptualmente, la presencia de lo feo “solo es comprensible en relación con lo bello [...] si no existiera lo bello, no existiría de ningún modo lo feo porque solo existe en cuanto negación de aquello”.<sup>60</sup> En la retratación de la pintura, lo feo, horroroso, se incorpora desde la perspectiva de la siniestralidad, pues las demarcaciones de los trazos que se encuentran en los cuerpos y en los rostros generan asombro. Es algún tipo de sensación que transita por la incógnita de aquello que ha causado tales deformaciones que se encauzan en los cuerpos de los retratados, en las fisonomías y en las rostredades que en esas estéticas producen ciertos sensacionalismos de escozor, porque la luz de la razón se encuentra colonizada por lo desestructurado, la fuerza de lo contrario que en este caso Goya lo retrataría desde lo deforme, lo feo, y que se alza desde la conexidad entre lo animal y lo humano.

Como consecuencia de lo anterior, la lucha secular entre luz y oscuridad permite el clivaje surgido entre rostro y oscuridad que denota esa singularidad enigmática. En este sentido, ¿qué significado podría tener tal relación?, ¿qué es el rostro en la oscuridad? Saldarriaga considera que “el rostro en la oscuridad connota los azares, las rupturas, los ideales, las desilusiones”.<sup>61</sup> En este sentido, el rostro posee dos ramificaciones: una, la que está dada en la corporeidad como elemento fisiológico que demarca lo visual, y otra, el acontecimiento que se convierte en el reflejo gestual de quien es afectado por alguna circunstancia. En *El aquelarre*, los rostros se encuentran atrapados en un tiempo; la noche es cómplice y trae consigo la oscuridad, lo opaco, lo deforme, por la carencia de luz. Es en el rostro donde Goya retrata los elementos que connotan lo nocturno.

---

58 Arturo Colorado Castellary, “Goya y las brujas”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, n.º 23 (2009): 221.

59 Bosch, “Francisco Goya”, 9.

60 Eco, *Historia de la belleza*, 136.

61 Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros*, 104.

## Hermenéutica del lienzo

El arte, desde el ejercicio interpretativo, exige que la obra sea abordada como texto, capaz de nombrar aquello que se percibe, pues es sabido que los conceptos requieren las palabras para poder ser nombrados. No en vano estas operan como vehículos de expresión de aquello que va construyendo sentido y significado en la obra artística. A propósito, comenta Ricoeur:

Ello no significa que las palabras no puedan llegar a alcanzar el estatuto de conceptos. Lo alcanzan cuando, por circunstancias diversas, ellas dejan de ser moneda contante y sonante de los intercambios conversacionales y comienzan a ser bienes simbólicos de uso especializado. Con ser abstractos, los conceptos constituyen un modo de nombrar, y más, de pensar realidades concretas. Median entre los individuos o grupos que los acuñan y las “cosas” a las que pretenden aprehender. De ahí su valor intelectual.<sup>62</sup>

Los elementos esbozados en la obra artística constituyen una materia que para el lenguaje del arte prevalece formada de memoria de la cultura y de historia. El factor pretérito para la definición de un objeto en búsqueda conduce desde esta perspectiva a la tríada conformada entre *estética-filosofía-lenguaje*. De esta manera, el lienzo entendido como material hermenéutico permite ejercicios de pensamiento que llegan en el golpe de la expresión de la esfera artística; en esa conexidad, se verbalizan las codificaciones provenientes de la historia y la cultura que se nombran bajo los estatutos de la experiencia y que a partir del “giro estético” la idea es interpretada de múltiples maneras.

La imagen como construcción de sentido se ha convertido en un factor de discusión y narrativa desde las prácticas de la *polis* griega: imágenes como las de Poseidón, Ares o Apolo no solo eran vistas con veneración por el sentido cultural y trascendente que sugerían, sino que también generaban temor al castigo por la cólera que los dioses pudieran desatar en contra de los mortales: “Se ve así a Ares, plaga de los hombres, marchar al combate, seguido de Fobos, su hijo intrépido y fuerte”.<sup>63</sup> La hermenéutica en el arte verbaliza acciones, permite extraer del mundo sentido (figura 3).

En la obra *Saturno*, Goya logra atrapar la mirada aterradora y hondonada de Saturno, el cual muerde el cuerpo de su hijo con ansias y firmeza en sus manos. En el lienzo, se percibe como un ser monstruoso, descomunal, desnudo, anciano, con cabellos grises y largas barbas. El fondo oscuro al parecer exhibe lo tenebroso del *espacio-tiempo* en la cual está ubicada la obra. Se puede inferir que Saturno está sumido en miedo, en el mismo que se encuentra el espectador cuando lo atraviesa la realidad esperada, la experiencia directa de lo que le acontece como ser ahí dispuesto a los avatares existenciales.

Saturno devorando a su hijo es una pintura que encontramos en la planta baja de la casa. Este dios ha sido el motivo de muchas representaciones a lo largo de la tradición, pero hay un consenso en todas las representaciones, se nos aparece un “dios frío y seco, rasgos propios de la vejez, incluso de la muerte; dios del sabbath, y así, de la noche, cuyo color predominante es el negro; divinidad propia de un artista viejo y enfermo, y de su acto creador”.<sup>64</sup>

62 Ricoeur, *Del texto a la acción*, 98.

63 Homero, *Iliada* (Madrid: Gredos, 2010), 204.

64 Bosch, “Francisco Goya”, 9.



Figura 3. Saturno 1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm. Museo del Prado, Madrid.<sup>65</sup>

La imagen llega de manera agresiva al espectador debido a lo grotesco, a lo inconcebible, el impacto visual está puesto en lo tenebroso de la escena, y con la mezcla de la sangre y la oscuridad, se retrata la siniestralidad de la obra donde se manifiesta lo oculto entre las lógicas humanas. La escena es una simbiosis con el tiempo en el que se retrotrae al ser humano a la barbarie de sus primeros tiempos.

Existe en la pintura un tiempo evocado, la narrativa de una realidad pasada en la cual los griegos pusieron la mirada en la antropofagia: Cronos, el dios del tiempo, lo devora todo; con ello, a sus hijos, para no perder su trono. En el contexto de la cosmología órfica, en el inicio de la historia de los mortales, el hombre se hallaba en la condición de animalidad y de canibalismo que rige la ley del más fuerte. Ante estas circunstancias, un dios que se apiada del género humano envía a las diosas portadoras de las leyes para acabar con el canibalismo e introducir los productos engendrados por la tierra (agricultura), y así llevar la civilización a la sociedad.<sup>66</sup>

La imagen expuesta señala ese instante propio para el ser que será entre todos el más esencial de la vida, en que la agonía sucede y con el estruendo del horror impacta, manipula a los sentidos de quien percibe la obra.<sup>67</sup> El lienzo está dispuesto a ser abordado desde su contingencia, lo retratado produce escozor, el acto en el que el pincel traza una acción horrorosa del comportamiento humano; el estruendo del

---

65 Fuente: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>

66 Domingo F. Sanz, “El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias grecorromanas: Su mención en la mitología y la filosofía antigua”, *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica* 81, no. 1 (2013): 111-135.

67 Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004).

pensamiento sobrepasa los límites de la razón y acontecen las preguntas que se agolpan sobre el sentir moral de una sociedad civilizada.

Al ser abordada la obra como texto hay que señalar, como bien lo indica Ricoeur: “La intriga es mediadora entre el acontecimiento y la historia, lo cual significa que no hay acontecimiento que no contribuya a la progresión. Un acontecimiento no es solo un suceso, algo que ocurre, sino un componente narrativo”.<sup>68</sup> En esa narrativa, confluye un núcleo semántico que le permite a la obra representar diferentes emocionalidades desde lo humano. Una de ellas es despertar lo siniestro, esa parte oscura y tenebrosa, que, como bien lo sustenta Saldarriaga sobre el arte,

supone una disposición perceptual ante el afuera, que no excluye la *hybris* o afectación en el adentro, [...] demanda en la recomposición del tiempo de la imagen, un ejercicio de subjetivación del concepto y pre-concepto, por cuanto cada *categoría de significado* deriva en una factualidad, intrínseca vinculada con la experiencia social y da paso a la historia como relato de esa breve existencia con lugar en el tiempo de Heráclito en el que discurre la vida.<sup>69</sup>

Al ser abordada la imagen desde el plano de la siniestralidad, se agencian elementos de comprensión, que, derivados de una hermenéutica, pretenden entender el sentido de lo acontecido, develado; es la manera de atrapar desde la lógica humana un tipo de eventualidad en la que en muchas ocasiones se está ajeno: “lo que queremos comprender no es el acontecimiento, hecho fugaz, sino su significado que es perdurable”.<sup>70</sup> Lo siniestro es ajeno a la lógica racional, su manifestación eclipsa todo sistema que conlleve el plano de lo explicativo.

Lo siniestro es preciso concebirlo como lo develado que, sin tener una explicación lógica, afecta el interior del individuo. Lo siniestro transita desde el plano de la afectación, desde el acontecimiento que deviene *ser-tiempo*, y lejos de la ciencia explicativa surge como categoría metafórica al margen de un tiempo incauto. El arte como mediación entre el retrato y lo siniestro cumple la función de atrapar formas, emociones, tiempo y espacio devenido que afecta al espectador. La pintura de Goya *Saturno* siempre está ahí, en tiempo expectante con el horror, deliberando narrativas que se desatan de lo inexplicable, de la expectación sublime de quien mira la obra y la obra le regresa su estado perturbador.

## Conclusiones

Goya, apartado de la realidad perturbadora de su entorno, deja selladas en los murales de su aposento imágenes codificadas de emociones, historia y horror.

Goya ha levantado las barreras que encerraban a sus demonios en el inconsciente y los ha dejado invadir sus imágenes, siendo un pensador de la imagen que, de manera intuitiva, reflexiona a partir de

---

68 Ricoeur, *Del texto a la acción*, 98.

69 Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros*, 98.

70 Ricoeur, *Del texto a la acción*, 98.

la acción creativa sobre la capacidad de impostura del arte y sobre su poder de desvelamiento de lo que verdaderamente es la vida humana, más allá de las invenciones que toman figura en las representaciones artísticas.<sup>71</sup>

La incursión de lo siniestro en el arte ha conducido a pensar lo grotesco desde la esfera estética. Lo que para unos es bello, para otro es horrible; todo está en la puesta filosófica que la sustenta. Según Chul-Han, “lo bello es la forma intrínseca de lo amorfo, de lo indiferenciado [...] la racionalidad configuradora, la *mimesis*, lo cual se amolda a lo amorfo, a lo terrible”.<sup>72</sup> En sus obras, Goya realiza una indagación en torno al rostro que conecta lo estético con la monstruosidad humana.

Los circunloquios que acompañan la obra del artista español derivan de la apreciación estética, que es una posibilidad de extensión del arte. Sin embargo, el acontecer consuetudinario de la imagen es afectación que se une con el pensamiento.<sup>73</sup> La saturación por lo observado permite la reflexión de lo contemplado. En este sentido, es necesario que el espectador “ingrese a la imagen para así dialogar con sus cartografías”.<sup>74</sup>

Lo propio supone transigir del dato a la imagen como universo de lo filosófico. La imagen en su exposición es fuente narrativa, universalidad estética, establece codificaciones con aquello que se ha representado. Cuando una escena de terror llega de golpe, el espectador puede somatizar el espanto en su rostro, la gestualidad producida logra hacer converger la emocionalidad y el acontecimiento. La pintura permite esa elipsis de perturbación y exaltación de los ánimos. “El humor y las afectaciones son sin duda elementos de un *para-hermeneusis* social, que retrotrae el espasmo, y la demora que es a la manera de Heidegger, la salvación moral de la existencia”.<sup>75</sup>

En el rostro queda expresado lo proveniente de lo siniestro; es la marcación que se desliza por los agujeros negros de lo esporádico. Aunque lo siniestro puede comprenderse como “todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto no obstante se ha manifestado”,<sup>76</sup> este avanza sobre lo acontecido en el ser, generándose un estado de perturbación y las categorías de *afectación-rostro* transitan por el camino de lo siniestro. El sujeto afectado refleja en su rostro la condición del tiempo devenido en su ser. Por tanto, si ha de estudiarse lo siniestro, el rostro permite cartografiar las emociones, las expresiones que este sentimiento produce en el semblante,<sup>77</sup> para transitar por el devenir de la historia, por las cicatrices sociales.

Al contemplar las pinturas goyescas, lo sublime se hace presente desde lo siniestro y es en ese preciso instante por el cual la obra transforma a quien la contempla, se convierte en una admiración que logra reelaborar los más atroces acontecimientos históricos con su expresión de horror, tiranía, muerte, angustia, abandono y desolación. Es entonces, a partir de la estética de lo siniestro y sus múltiples

---

71 Bosch, “Franciso Goya”, 8.

72 Byung Chul-Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2016), 64-65.

73 Byung Chul-Han, *La sociedad de la transparencia* (Barcelona: Herder, 2013).

74 Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros*, 142.

75 Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros*, 143.

76 Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 35.

77 Saldarriaga, *Hacia la cartografía de los rostros*.

manifestaciones en la literatura, la música, o el arte, que estas cobran un papel importante y crucial, encargado de cuestionar una sociedad absorta en la banalidad del aquí y ahora donde el hombre se refugia cerrando los ojos y desviando la mirada de una realidad que urge comprender.

## Bibliografía

- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Argullol, Rafael. "Goya y las Pinturas negras". *Cuadernos Canela* 30 (2019): 5-11. [https://doi.org/10.2107/canela.30.0\\_5](https://doi.org/10.2107/canela.30.0_5)
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Traducido por Ángel José Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós, 2016.
- Bajtín, Mijail. *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica*. Madrid: Taurus, 1989.
- Baumgarten, Alexander. *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"*. Traducido por Hans Rudolph Schweizer. Hamburgo: Meiner, 1988. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2571-9>
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Traducido por Jazmin Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bayón Martín, Fernando. "La herencia de Hegel en la hermenéutica de la historia de Hans-Georg Gadamer". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 6, no. 15 (2001): 44-67. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/2587>.
- Bosch, Irene. "Francisco Goya: Las pinturas negras". [https://www.academia.edu/39196229/Francisco\\_Goya\\_\\_Las\\_pinturas\\_negras](https://www.academia.edu/39196229/Francisco_Goya__Las_pinturas_negras).
- Bozal, Valeriano. *Pintura negras de Goya*. Madrid: Labradores, 2009.
- Bozal, Valeriano. "Dibujos grotescos de Goya". *Anales de Historia del Arte Volumen Extraordinario* (2008): 407-426. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA0808120407A/30993/0>.
- Burke, Edmundo. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza, 2014.
- Carrete Parrondo, Juan. *Goya: Estampas, grabados y litografías*. Barcelona: Random House, 2007.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- Chul-Han, Byung. *La salvación de lo bello*. Traducido por Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2016.
- Chul-Han, Byung. *La sociedad de la transparencia*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt9k5qb>
- Cobos Muñumer, Bárbara. "La recepción de 'perro semihundido' de Francisco de Goya, las 'Pinturas negras' y su influencia en el arte posterior". Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid, 2018. <http://hdl.handle.net/10016/26818>.
- Colorado Castellary, Arturo. "Goya y las brujas". *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, no. 23 (2009): 217-229. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7944067>.
- De Paco, Mariano. *Estudios sobre Buero Vallejo*. Madrid: Universidad de Murcia, 1984.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sanz, Domingo F. "El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias grecorromanas: Su mención en la mitología y la filosofía antigua". *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica* 81, no. 1 (2013): 111-135. <https://doi.org/10.3989/emerita.2013.06.1125>
- Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2004.
- Eco, Humberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1997.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Librodot, 2002. <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Freud,%20Sigmund/Freud,%20Sigmund%20%20Malestar%20en%20la%20cultura,%20El.pdf>
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Librodot, 1919. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1993.
- Gálvez Giménez, Alberto. *Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas*. València: Universitat Politècnica de València, 2017.
- George, Steiner. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Monte Ávila, 2001.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2012.
- Hermanus Demon, Jos Gerardus. “La hermenéutica según Hans-Georg Gadamer y su aporte a la educación”. *Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, no. 15 (2013): 33-84.
- Hoffmann, Ernst. *El hombre de la arena*. Madrid: Anaya, 1987.
- Homero. *Ilíada*. Madrid: Gredos, 2010.
- Sdelbiombo. Una mirada artística al mundo. “La pradera de San Isidro y La romería de San Isidro. Goya”. <http://sdelbiombo.m.blogia.com/2016/mayo.php>. Acceso el 22 de septiembre de 2019
- Jaraba, Mauricio. “El conflicto armado en Colombia: Perspectiva fotográfica de Álvaro Cardona, Erika Diettes, Stephen Ferry y Jesús Abad Colorado”. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana, 2020.
- Kant, Immanuel. *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir: Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa, 1999.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Biblioteca Virtual, 2003.
- Mitchell, John. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM, 2014.
- Museo del Prado. *Pinturas negras. Goya*. Madrid: Offo, 1978.
- Pardo, José. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- Ràfols, Josef F. *Historia del arte universal*. Barcelona: Ramón Sopena, 1978.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: Ensayos sobre hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ricouer, Paul. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Rodríguez Hernández, Sixto. “Los fusilamientos del 3 de mayo: una guerra que cambió la estética”. Acceso el 6 de diciembre de 2019. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/33157/112010p51-53.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ruiz Fernández, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. València: Universitat de València, 2004.
- Saavedra Luna, Isis. “La historia de la imagen o una imagen para la historia”. *Cuicuilco* 10, no. 29 (2003): 1-9. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35102912.pdf>.
- Saldarriaga Montoya, José Fernando. *Hacia la cartografía de los rostros*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019.
- Soto Bruna, María Jesús Soto. “La ‘aesthetica’ de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos”. *Anuario Filosófico* 20, no. 2 (1987): 181-190. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/2298>.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Monte Ávila, 2001.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2013.