



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“Variaciones en dibujo
sobre los caprichos de Goya”**

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
Antonio Rizo Ramírez

Director de tesis:
Mtro. Luis René Alva Rosas

CDMX 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

CAPÍTULO I

RELACIÓN DE ACTITUD EXISTENCIAL Y PRODUCCIÓN DE DIBUJO Y PINTURA EN FRANCISCO GOYA

I.1 Obra que produjo Francisco Goya durante su sordera

I.1.1 Silencio, existencia y elección

I.1.2 Dos etapas existenciales en Goya

I.1.2.1 Antes del silencio, primera etapa existencial

I.1.2.2 Durante el silencio, segunda etapa existencial

I.2 Experiencia de la angustia y la pintura en Goya

I.3 Existencia y creatividad

I.4 Los Caprichos y sus temas

I.4.1 Cuatro grupos temáticos de Los Caprichos

I.5 La Guerra, la existencia y Goya

I.5.1 Comparación entre guerras

I.6 Tres aspectos existenciales en Goya

I.6.1 Miedo

I.6.2 Finitud

I.6.3 Angustia

I.7 Actitud existencial en Goya

I.7.1 Actitud existencial

I.7.2 ¿La Razón es un sueño o una pesadilla?

CÁPITULO II

GOYA, DE LA EXISTENCIA AL CAPRICHOS

II.1- Principales ideas del siglo XVIII, en contexto de la Ilustración

II.1.1 El Siglo de las Luces

II.1.2 El ideal ilustrado

II.1.3 ¿Qué es ser ilustrado?

II.2 Diferentes etapas en la vida de Goya, que conformaron su creatividad

II.2.1 Francisco Goya y Lucientes

II.2.2 Desinterés

II.2.3 Rebeldía

II.2.4 Pensamiento ilustrado en Goya

II.2.5 Sobre la pintura

II.2.6 Enfermedad y Capricho

II.3 Los orígenes creativos y los temas de Los Caprichos

II.3.1 Antecedentes del aguafuerte

II.3.2 Colección de estampas de asuntos caprichosos

II.3.3 Tres ejemplos

II.4 Relación de existencia, dibujo, grabado y pintura con Francisco Goya

II.4.1 Angustia y capricho

CAPITULO III

ACOGER Y RETENER LOS DIBUJOS PREPARATORIOS HERMENÉUTICA DEL CAPRICHOS

III.1 Conceptos de Juego, Símbolo y Fiesta

III.1.1 Antecedentes

III.1.2 Juego

III.1.3 Símbolo

III.1.4 Fiesta

III.2 Dos advertencias previas al estudio de los dibujos preparatorios

III.2.1 Alerta sobre el derrumbe de la experiencia del arte

III.3 La Experiencia del Arte

III.4 Tres puntos fundamentales sobre la experiencia del arte que guíen el estudio de los dibujos preparatorios

III.4.1 Indisolubilidad del arte, la no distinción

III.4.2 Saber y elegir

III.4.3 Aprender a demorarse

III.5 “Acoger y retener” conceptos que son la finalidad de la experiencia del arte y a su vez son el punto de partida para la construcción de nuevos recuerdos

III.6 Siete puntos que guíen el camino para “acoger y retener” los dibujos preparatorios para los dibujos preparatorios

III.6.1 Construir sentido

III.6.2 Establecer una relación de intercambio

III.6.3 Coleccionar en la imaginación

III.6.4 Transmitir

III.6.5 Tradición

III.6.6 Unificar

III.6.7 Interaccionar

III.7 Estudio sobre los dibujos preparatorios para los caprichos No.1 y No. 43 *Los Sueños de la Razón Producen Monstruos*, mediante los conceptos de “acoger y retener” propuestos por H. G. Gadamer

III.7.1 Acoger y retener el dibujo preparatorio para el Capricho No. 1

III.7.2 Acoger y retener el dibujo preparatorio para el capricho No. 43 *Los Sueños de la Razón Producen Monstruos*.

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El objetivo y principal motivación para la elaboración de este trabajo, es intentar explicar la relación que considero fundamental entre el dibujo y la pintura con la actitud existencial que hace consciente al hombre (hombre-pintor-dibujante) de su finitud y de su vida en este mundo, le permite relacionar tiempo y mundo con los temas que les son profundamente importantes, ya que constituyen el sólido punto de partir para comenzar y desarrollar su dibujo y su pintura, si el pintor-dibujante no existe, tampoco su dibujo ni su pintura.

Como referente se ha seleccionado a Francisco Goya y Lucientes, quien a lo largo de su vida sus intereses personales y creativos llevados a la pintura y el dibujo como decisiones temáticas cambiaron a la par de su acontecer vivencial que es su existencia, mezcla de sensibilidad (observación), pensamiento (entendimiento, imaginación), experiencias internas (finitud, enfermedad, sordera, conciencia, pintura, dibujo) y experiencias externas (acontecimientos históricos de su tiempo, pintura, dibujo), fueron factores que conformaron su existencia, y por consecuencia su manera de entender y producir pintura, grabado y dibujo.

El **capítulo I** tiene la finalidad de relacionar aspectos de la filosofía de la existencia como son: la finitud y la angustia, con la producción de pintura, grabado y dibujo de Francisco Goya, a plantearse principalmente como dos periodos fundamentales en la vida creativa del pintor-dibujante 1.- Antes del silencio y 2.- Durante el silencio.

Los Caprichos, son producidos durante el silencio, a su vez son la culminación de un periodo sumamente intenso y de cambios importantes en la vida de Goya quien por estas fechas aún es un hombre joven pero ya maduro, Los Caprichos, pero sobre todo los dibujos preparatorios son la evidencia de la forma en que el pintor entiende y se relaciona con el mundo que le tocó vivir y representan la crítica del pintor a su tiempo y su mundo.

Tiempo y mundo son para algunos hombres factores que en definitiva los conforman, pero para otros es instintivo reaccionar a su entorno, es decir no se conforman, se dan a la tarea de especular y cuestionarlo todo, así interactúan con su entorno y no solo están en un tiempo y en un lugar impávidos como meros espectadores inertes, son capaces de observar su circunstancia y de ser necesario luchar contra ella, entonces son parte activa de una época, inherente su mundo, de tal grado lo anterior que logran activar su entorno vía su quehacer, sin embargo también son conscientes de la influencia que su entorno y su tiempo ejercen sobre ellos.

En el **capítulo II** se ofrece un recorrido por las diferentes etapas creativas en la vida de Goya en contexto de su tiempo y su mundo, es decir en el siglo XVIII, La Ilustración y La Revolución Industrial principalmente, siglo de luces y por tanto de sombras, de cambios tan intensos como inéditos en esplendor y brutalidad. Goya logra dar lectura e interpretación a la simultaneidad de este contraste para expresarse bella y brutalmente mediante el dibujo que es su principal herramienta, y con ella dar cauce a opiniones, sensaciones y sentimientos, así lo demuestran los caprichos No. 1 y No. 43 *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, tal vez cuestionamiento, tal vez afirmación, tal vez vaticinio. La obra caprichosa de Goya logra resumir y evidenciar el aspecto interno del hombre, la instancia humana es la que produce comportamientos contrastantes que Goya no juzga, llanamente la pone a nuestra vista con crudeza y sinceridad suficiente para ser verosímil, pues de esa crítica no se salva nadie, ni el propio Goya.

En el **capítulo III** encontramos que, tarea esencial para Gadamer con lo que al arte respecta, es alcanzar “la experiencia del arte” a través de “aprender a demorarnos de un modo específico”, experiencia de tiempo reflexivo que nos permite sumergirnos en la obra de arte, profundizar en ella, exigiéndonos experimentar el tiempo sin la tiranía mecánica del reloj al hacer simultáneos el presente y el pasado, demorarnos, experiencia que nos permite reconocer y recordar a tal grado que Gadamer sospecha que:

“...sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que llamamos eternidad” (Gadamer, 1977: 111)

Los caprichos de Francisco Goya son en alto grado complejos y brutalmente bellos, enfrentarnos a ellos en términos de Gadamer (*La Actualidad de lo Bello*) exige “demorarnos” y “sumergirnos” para que dicha obra se nos presente más “elocuente, rica y múltiple” y así estar en posibilidad de apreciarla en toda su magnitud, de aquí la necesidad de utilizar la hermenéutica propuesta por H. G. Gadamer con la finalidad de interpretar lo más profundamente posible la

producción caprichosa de Francisco Goya, dibujante-pintor quien es considerado precursor de la pintura y el dibujo modernos. La instancia humana es el aspecto interno del hombre que se manifiesta en su pensamiento, y que a su vez se hace externo en forma de su comportamiento, de tal modo que el complejo interno del hombre que se hace externo configura con toda seguridad el principal tema para Francisco Goya. La instancia humana es cuestionada fuertemente a través de la libertad expresiva de su pintura y su dibujo que rompen imposiciones canónicas al dimensionar su pensamiento en colores y formas, cualidades que hacen de Goya un dibujante-pintor moderno. Fuente poderosa para el desarrollo de sus temas e intereses creativos entrelazados a su existencia, la instancia humana es el tema más goyesco que encuentra fuertes puntos de contacto con los conceptos de *juego, símbolo y fiesta* propuestos por Gadamer, pues como el propio filósofo nos refiere, estos conceptos tienen un punto de partida no solo filosófico y estético sino también antropológico; de tal modo que las consecuencias del pensar y hacer del hombre son el material con el que Goya produce sus caprichos y Gadamer su Hermenéutica.

Gadamer propone un puente que termine con la histórica querrela entre poesía (arte) y filosofía, pero no solo eso, sino que interactúen para así demostrar que el arte es también un tipo de conocimiento que funciona en una doble vía, un vaivén. En este sentido encuentra necesario establecer lazos de correspondencia que contacten al arte antiguo (griego) con el arte moderno, doble vía que facilite el flujo del presente al pasado, del pasado al presente, de la filosofía al arte y del arte a la filosofía, revivificar el pasado para interpretar el presente contingente, y re-entender desde el presente al pasado cambiante.

Utilizar *La Actualidad de lo Bello* como puente de interpretación de los dibujos caprichosos de Goya mediante “la experiencia del arte” propuesta por Gadamer, responde a la necesidad de conectar mi proceso creativo para la pintura con los dibujos preparatorios de Goya, y tiene la finalidad de producir nuevos recuerdos que son la principal herramienta para la composición en dibujo y pintura propuesta en éste trabajo.

CAPÍTULO I

RELACIÓN DE ACTITUD EXISTENCIAL Y PRODUCCIÓN DE PINTURA EN FRANCISCO GOYA

OBJETIVO DE LA TESIS

Investigar la relación posible entre la “Actitud Existencial” planteada desde la Filosofía de la Existencia con los procesos creativos y la producción de dibujo y pintura, con la finalidad de producir una serie de dibujos a través de un proceso creativo multidisciplinario que tiene como principio creativo la variación, y que involucra el dibujo, la escultura, la fotografía y los procesos digitales.

Objetivo del capítulo

Asociar la obra que produjo Francisco Goya durante su sordera, con tres aspectos de la filosofía existencial, miedo, finitud y angustia, con la finalidad de señalar la relación de creatividad y producción de dibujo y pintura, con la “actitud existencial” propuesta por Nicola Abbagnano.

I.1 Obra que produjo Francisco Goya durante su sordera

I.1.1 Silencio, existencia y elección

Febrero de 1793, año en el que Goya enfrenta la muerte, tras una terrible enfermedad queda absolutamente sordo, débil y vulnerable entiende su finitud, finitud y silencio son acontecimiento y circunstancia que muchos de sus teóricos señalan como un segundo nacimiento del pintor, a partir de este momento comienza a dibujar intensamente como una manera mucho más dinámica y precisa de ordenar sus pensamientos y observaciones.

El silencio agudiza su observación y al mismo tiempo lo impulsa a dar rienda suelta a su creatividad e imaginación sin límites, con el silencio sus más íntimas vivencias e inquietudes como angustia existencial se transforman en lucidez crítica que no solo le permite escudriñar y dar lectura a su tiempo vital e histórico, también es capaz de vislumbrar con claridad las oscuras profundidades del comportamiento humano; ya en esto Goya decide proyectarse en el mundo a través de producir las obras de su elección, aquellas que le permiten ejercitar y potenciar la observación, la imaginación y el entendimiento; la sordera no acobarda a Goya, todo lo contrario, de esta manera es que vía la elección de nuevos temas y como tratarlos desde el dibujo y la pintura es que la obra caprichosa de Francisco Goya se hace totalmente presente.

“...la existencia es elección. Pero esta elección está determinada por el dato que soy yo. Yo estoy en cierto sentido dado a mí mismo.” (Wahl, 1948: 58)

Goya se da a la tarea de escudriñar, criticar y satirizar a la sociedad y las cortes europeas, principalmente a las españolas, su crítica no es gratuita pero si implacable al compararlas con un *Casa de Locos*, título de la pintura en la que

podemos observar al rey orate medio desnudo que ostenta una corona y un collar, ornamentos socarrones hechos de dudoso material, adornos que manifiestan su elevada posición ante los otros desquiciados, encontramos también individuos en cueros que simbolizan personajes imprescindibles en una corte, el militar, el artista músico y los cortesanos que se dedican al servil ritual del besa-mano, y por supuesto entre toda esa gente ociosa estallan los apetitos sexuales saciados en los rincones más oscuros del delirante palacio mediante la felación de un hombre a otro.



Casa de Locos

73 x 46 cm. Óleo sobre tela. 1812 – 1819

I.1.2 Dos etapas existenciales en Goya

El silencio y la angustia existencial en Goya operan como el ímpetu apremiante que impulsan las obras de su más íntimo interés, silencio y angustia binomio que traza un nuevo camino en la producción de Goya, a tal grado la importancia de lo anterior que es posible abordar la obra del pintor en dos etapas: 1.- Antes del silencio y 2.- Durante el silencio, etapas que reflejan profundamente las

formas de como Goya experimentaba el mundo y su manera de dar respuesta a su circunstancia y su mundo como acontecer histórico desde su Ser individuo y Ser pintor-dibujante, así sus temas, su manera de pintar y dibujar están poderosamente unidos a sus decisiones y proyectos como individuo en el mundo.

En sus primeros años como pintor y previos a su sordera, impulsado por sus necesidades y ambiciones, Goya decide solo practicar la pintura, en contraste, posteriormente en los años del silencio, pinta y graba poderosamente, pero sobre todo dedica enorme tiempo al dibujo, que considera de la mayor importancia para su vida creativa, los más de 900 dibujos que realizó con temas tan variados e íntimos así lo demuestran, la gran mayoría de estos dibujos pero sobre todo los más importantes fueron producidos en este periodo silencioso de su vida. Siendo un anciano se refería a sí mismo como dibujante y no como pintor, Goya no dejó de dibujar hasta su muerte.

I.1.2.1 Antes del silencio, primera etapa existencial

En la primera etapa de su vida, antes del silencio, encontramos al joven pintor, aunque talentoso poco apreciado, era obligado hacer antesala y ofertar su trabajo a las personalidades del momento, con el afán de posicionarse en las esferas más altas de la sociedad española del siglo XVIII, ejemplo de lo anterior es el retrato ofrecido al Conde de Floridablanca; en este cuadro podemos ver que Goya (sosteniendo el cuadro) se retrata en una situación precaria, casi como un hombrecillo servil que apenas sale de las sombras, tenuemente iluminado por la luz extravagante del importante personaje principal, pintorcito que solicita la gracia del poderoso quien reusa mirar su trabajo, más que el retrato de un personaje es retratar una situación personal que Goya convierte en una esplendorosa pintura a través de complacer el ego de su posible cliente, esta pintura da testimonio de su desdichada pretensión de llegar a ser pintor de

altos vuelos, “Goya ya nos veremos más despacio” dijo Floridablanca para quitarse de encima al joven Francisco.



El Conde Floridablanca y Goya
226 x 166 cm. Óleo sobre tela. 1784

Con el paso de los años el pintor llega a forjarse fama y fortuna como un consumado retratista cortesano, asediado al hartazgo padece su onerosa desdicha al carecer de tiempo para los proyectos que de verdad le importan, se ha convertido en el primer pintor de cámara directamente al servicio de Carlos III, Goya pintor de reyes no fue un pintor común, retó los cánones impuestos para el retrato en su tiempo, de tal modo que durante esos años su pintura comenzó a ser sumamente apreciada en las altas esferas de la corte y la sociedad española, con todo su temperamento rebelde como hombre y pintor lo llevó a cuestionar su propia pintura en el más intenso ejercicio creativo.



Carlos III, cazador
207 x 126 cm. Óleo sobre tela. 1787

En 1792 como miembro de la Academia de San Fernando, expresa sus ideas reformistas en el importante informe sobre la enseñanza de la pintura remitido a la Academia de San Fernando, y escribe “No hay reglas en la pintura”, hecho que se verifica a unos cuantos meses de la crucial enfermedad, su rebeldía se conjuga con su madurez, aspectos que comienzan a perfilar al Goya de la obra caprichosa, en parte como infortunio para él y por fortuna para el arte que habrá de desplegar, el ingrediente principal para la transformación esta por suscitarse.

I.1.2.2 Durante el silencio, segunda etapa existencial

Inmerso en el más absoluto silencio producto de su enfermedad, Goya comienza una segunda etapa en su vida como hombre y como pintor-dibujante, aquí ya encontramos al pintor angustiado existencialmente como resultado del análisis de su estrecho contacto con la muerte, autor de los doce cuadros de gabinete producidos casi al final de 1793, con los que cuestiona y critica la ambición y la zozobra humana, pinturas hechas de angustia, observación, capricho e invención.

I.2 Experiencia de la angustia y la pintura en Goya

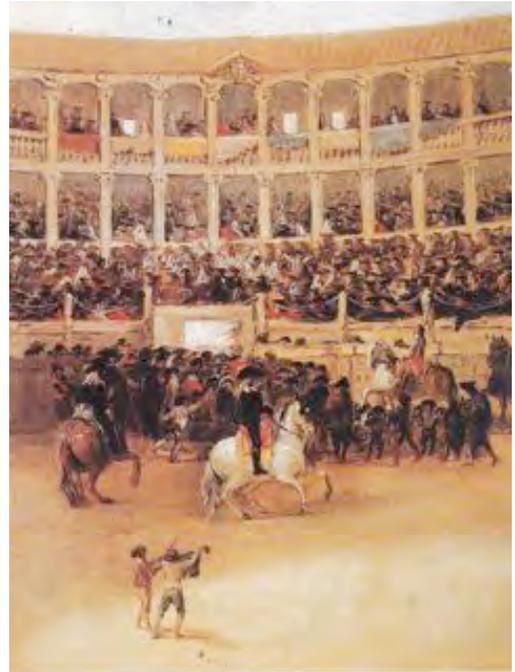
Entre 1793 y 1794 Goya realiza una serie de doce cuadros pintados sobre hojalata conocidos con el nombre de *Varios Asuntos de Diversiones Nacionales*, a las que Goya se refería como *Cuadros de Gabinete*, éstas obras son de enorme importancia en la transición creativa del pintor; harto de encargos y pinturas por obligación toma la decisión de desarrollar un proyecto con temas libremente elegidos, que versan sobre el drama de lo cotidiano, en estas pinturas conduce sus observaciones con libertad y regodeándose en las manchas de color y formas que provienen directamente de combinar imaginación y observación, pintura que rechaza esquemas estilísticos; Goya elige pequeños formatos para responder a la necesidad personal de desarrollar una pintura más intimista y personal.

Podemos dividir esta serie de pinturas en dos partes: Los primeros seis cuadros que fueron pintados justo antes de su silencio, están dedicados a la fiesta más popular en España, los toros, Goya pinta sobre el drama, de la fiesta, la sangre el pueblo y la pintura juntos; elementos que recrean e impulsan los albores de

su nueva pintura imaginativa cada vez más rebelde y zagas, aunque en ese momento todavía falta el ingrediente del drama y su agonía personal que en unos meses más tendría como desenlace su sordera, circunstancia en la que concluiría el total de la serie de doce pinturas.



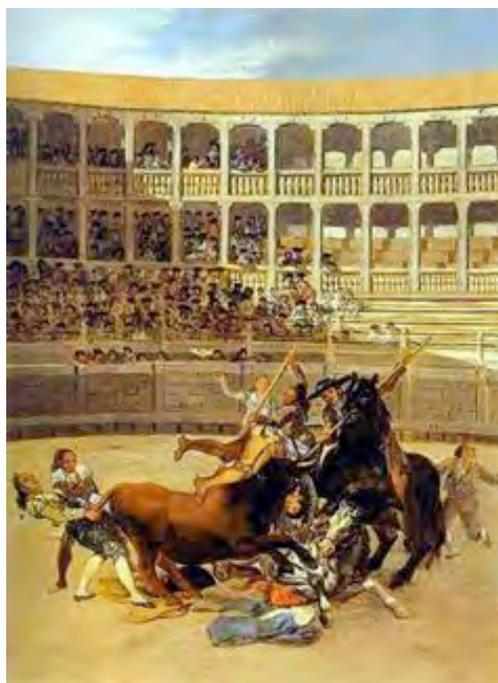
Suerte de Banderillas
43 x 31cm. Óleo sobre plancha, 1793



Despejando la Plaza
43 x 31cm. Óleo sobre plancha, 1793



Toreando de Capa
43 x 31cm. Óleo sobre plancha 1793



Cogida del picador
43 x 31cm. Óleo sobre plancha. 1793



Suerte de Matar
43 x 31cm. Óleo sobre plancha, 1793



Arrastre del Toro
43 x 31cm. Óleo sobre plancha, 1793

Aún convaleciente pero en mucho mejor estado de salud y ya sordo, Goya se da a la tarea de pintar la segunda parte de la serie de pinturas, *Varios Asuntos de Diversiones Nacionales*. En esta fase de su proyecto los temas son mucho más variados y dramáticos, aquí el comportamiento humano es el protagonista. Goya inmerso en su silencio, reflexivo y libre de obligaciones es capaz de mostrarnos con su pintura lo extraordinario de lo cotidiano. En esta segunda parte de la serie el pintor proyecta situaciones en donde el ser humano es obligado a reaccionar ante situaciones extremas, asesinatos, asaltos, naufragios e incendios, nos ofrece un matiz sobre los divertimentos de la época como metáfora del teatro de la vida cotidiana, en esta serie de cuadros la fiesta taurina ya de por sí sangrienta convive con los cómicos ambulantes, la muerte, la diversión y la vileza, que en conjunto integran el contraste que invita a reflexionar sobre lo trágico del teatro de lo cotidiano, lo interno de los seres humanos se reproduce en lo cotidiano-tangible que Goya utiliza como fuente temática de la obra que desarrolla en el silencio, obra que es en realidad su capricho.



Cómicos Ambulantes
43 x 31cm. Óleo sobre plancha, 1793



Interior de una Prisión
42.9 x 31.7cm. Óleo sobre plancha, 1793



Bandidos Asaltando un Coche
50 x 32cm. Óleo sobre plancha, 1793 – 1794



Naufragio 43.8 x 32cm
50 x 32cm. Óleo sobre plancha, 1793 – 1794



Incendio

43.8 x 32 cm Óleo sobre plancha, 1793 – 1794



Corral de Locos

43.8 x 32.7cm Óleo sobre plancha, 1793 – 1794

Esta serie de cuadros nos permite adentrarnos al mundo de sátira, tragedia, cotidianidad y crítica que Goya comienza a construir a partir de la observación y análisis sobre el comportamiento humano, imágenes que hacen visible el interior de las personas, estos cuadros nos permiten entender su nueva manera de pintar y conceptualizar la pintura. Son los primeros concebidos en su nuevo mundo silencioso en el que habrá de proyectarse.

Junto con estos cuadros envía una carta igualmente importante, remitida a Bernanrdo de Iriarte, viceprotector de la Academia de San Fernando; la relevancia del documento radica en que Goya expresa claramente los descubrimientos y avances como fundamentos creativos para el desarrollo de su pintura, declaración que impulsa la libertad del pintor que reúsa atarse a condicionamientos económicos o estilísticos, que fundamenta su pintura a través de construirla con base en sus experiencias más íntimas que puede convertir en pintura, en la que la imaginación y la creatividad siempre están sustentadas en la observación penetrante, acuciosa y audaz del mundo al cual fue arrojado.

“Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dedique a pintar un juego de cuadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensaches.” (Francisco Goya y Lucientes, 4 de enero de 1794)

Finitud, silencio, conciencia, observación, imaginación, creatividad y rebeldía, conforman la existencia de Francisco Goya y Lucientes, pintor y dibujante de caprichos.

I.3 Asociar existencia y creatividad

De este momento en adelante Goya ya no va a ceder, su actitud crítica y de cuestionamiento se fusionan con la disciplina de la pintura y el dibujo, mezcla de existencia y arte que le llevará a producir sus obras maestras, aun así los problemas de la vida cotidiana son parte fundamental de todo hombre, dadas sus necesidades familiares y económicas se verá orillado a luchar entre su obligación y sus inquietudes más profundas de pintor-dibujante, así que tendrá que dividir su tiempo entre las obras por encargo y las de su interés creativo, Goya lejos de caer en la desilusión e inactividad debido a su sordera, gana en ímpetu, se vuelve más activo en sus investigaciones y en el desarrollo de su pintura y su dibujo, momento que define su actitud existencial, pues la adversidad no vence la decisión de cambiar su circunstancia mediante la labor diaria de pintar y dibujar sus observaciones y pensamientos.

En resumen, la elección temática en la obra de Goya se observa íntimamente ligada a su aspecto existencial, sus experiencias como individuo (hombre-cuerpo-sensibilidad-pintura) así como su desarrollo intelectual, pictórico y dibujístico (imaginación-entendimiento-razonamiento sensible) se funden en el hombre angustiado por aprovechar su tiempo vital que encuentra en su pintura y su dibujo la forma de proyectarse en el mundo (tiempo-espacio), sus proyectos son sus caprichos.

I.4 Los Caprichos y sus temas

Habremos de situarnos seis años en el silencio de Goya (1793 – 1799), para este momento ya ostenta el título de Primer Pintor de Cámara, ha culminado el ornamento de la Ermita de San Antonio de la Florida, es nombrado Director de Pintura de la Real Academia de San Fernando, puesto que debido a su condición le es imposible cumplir, así que es nombrado director honorario, este es el contexto en el que *Los Caprichos* son puestos a la venta.

“Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya”, versa el anuncio publicado en el Diario de Madrid el 6 de febrero de 1799 que daba a conocer la serie de ochenta grabados conocidos con el nombre de *Los Caprichos*, es importante mencionar que Goya nunca dio éste título a su serie de imágenes, dato relevante ya que resulta ser un factor más de interpretación que sumado a otros dificultan la lectura de los grabados, sin embargo en atención a esta convención histórica refirámonos a ellos como Los Caprichos.

Algunos de estos grabados nos ofrecen mensajes muy claros, mientras que en otros su mensaje es más encriptado, así pues que en conjunto su lectura ha dado un sinnúmero de interpretaciones que suman cada vez más variantes, más aún cuando el propio autor reordena o desordena los grabados a fin de impedir fácil vía de acceso a ellos; sin embargo existe una serie de documentos escritos por Goya que explican las intenciones de sus grabados, con todo, uno a uno son imágenes que refieren y relacionan simbólicamente diversos aspectos de la sociedad española del siglo XVIII, que en su conjunto conforman una poderosa declaración visual que pretende denunciar la conducta humana, y que al decir de Goya: “errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) pueden también ser objeto de la pintura”. Goya abreva de lo cotidiano para colocarlo en un plano superior de observación al conectarlo por medio de su sensibilidad con la pintura y el dibujo, donde el aspecto interno de la naturaleza de las conductas humanas es aquello que verdaderamente impulsa su imaginación y entendimiento.

Los sentimientos, apetitos, placeres y dolores del hombre son factores que constituyen el tema de lo no visible que se hace presente vía los comportamientos del hombre, la innovación que Goya aporta es pintar y dibujar lo no visible-interno, para re-crear y evidenciar la realidad mediante la libre imaginación referida previo compromiso con la observación penetrante del mundo, es lo que para autores como Jorge Juanes, Lafuente Ferrari y Tzvetan Todorov, abre camino al arte moderno. A Goya ya no le es posible lo meramente externo, pues a esto siempre le es indispensable su interno, dos partes que en un signo de completud conforman el tema también complejo de *Los Caprichos*, el hombre interno y las consecuencias de su relación con el mundo son crítica y dilucidación hecha pintura, dibujo y grabado, pintura moderna a final de cuentas.

“Goya ya no pinta el mundo como es en sí mismo sino la visión que de él tiene un individuo. La percepción subjetiva ha sustituido a la objetividad personal, y a lo que ahora aspira su pintura no es reproducir formas, sino captar el espíritu de un lugar, de un acto o de un ser.” (Todorov, 2011: 45)

I.4.1 Cuatro grupos temáticos de Los Caprichos

Pese al orden impuesto por Goya, es posible proponer cuatro principales temas de los cuales tratan Los Caprichos, variantes temáticas que demuestran la preocupación por el acontecer convulso de la España del siglo XVIII, Goya arremete contra todo aquello anquilosado y rancio que estorba el crecimiento de la sociedad, el clero, la realeza, la ignorancia y la “Ilustración Ortodoxa” a la que se refiere Jorge Juanes (*Goya y la Modernidad como Catástrofe*) Ilustración que es monolítica y excluyente, para Goya no hay solo víctimas ni solo victimarios, el contraste de la sociedad española es evidencia de mutua complicidad, todo lo anterior conforma las variantes temáticas con las que Goya desarrolla el más amplio y profundo espectro expresivo.

Desde ésta perspectiva es posible proponer los siguientes grupos temático de Los Caprichos:

- 1.- El engaño entre hombres y mujeres. (Matrimonios por conveniencia, prostitución, adulterio).
- 2.- La mala educación y la ignorancia supersticiosa. (Niños idiotas y dependientes, abuso a menores).
- 3.- Los vicios arraigados en la sociedad y el clero. (El alcoholismo, la gula, la lujuria).
- 4.- El abuso del poder. (El clero, la inquisición, el rey y su corte).

Los Caprichos están hechos de existencia y dibujo, y es por medio del dibujo que Goya escarba profundo y con libertad los temas de su verdadero interés, logra conectarse y proyectarse con el mundo a través de sus observaciones convertidas en trazos y manchas, en espontaneidad e inmediatez, rigor sistemático que no le permite a Goya embelesarse con apreciaciones meramente personales embadurnadas de subjetividad infundada, prefiere tomar distancia de sus temas para desarrollarlos con la sensibilidad de un pintor-poeta disciplinado, crítico y subjetivo por su grado de individualidad e independencia intelectual-sensible, elementos con los que logra la máxima precisión expresiva, si bien Heidegger nos dice que los poetas son aquellos quienes mejor pueden expresar el ser, aquí la actividad poético-visual de Goya lo corrobora. Temas ordenados por la construcción de su pensamiento situado en su tiempo y consolidados por las experiencias de su vida; en conjunto este es el esquema existencial de su obra silenciosa y caprichosa.

I.5 La Guerra, la existencia y Goya

I.5.1 Comparación entre guerras

Sin pretender similitudes forzadas, propongo realizar un ejercicio de comparación entre las dos Guerras Mundiales del siglo XX y las Guerras Napoleónicas del siglo XVIII, a fin de establecer una conexión entre la obra y pensamiento de Goya, con el pensamiento de Martín Heidegger y Nicola Abbagnano tres personajes unidos en diferentes épocas por los desastres de la guerra.

La filosofía de la existencia nace apenas terminada la Primera Guerra Mundial y se extiende con gran fuerza hasta dos décadas después de haber terminado la Segunda Guerra Mundial, el periodo entre guerras (1ra y 2da Guerras Mundiales) y las guerras mismas fueron épocas de crisis aguda para la sociedad global al ser impuesto un nuevo orden político y económico por las potencias ganadoras, circunstancia que pesa sobre todo individualmente para cada hombre, la franca posibilidad de perder la vida y la libertad le provocaron ansiedad y miedo brutal ya que los poderosos se enfrascan en absurdos y violentos conflictos no importándoles cuántos deban de morir, cuantos deban dejar de existir para conservar y expandir sus ideologías, sus doctrinas económicas y su poder a través de alimentar el engaño y el miedo.

De manera similar, Las Guerras Napoleónicas fueron una serie de conflictos armados que determinaron cambios profundos en el orden político, económico, ideológico y cultural de la Europa y el mundo del siglo XVIII, los ideales que se opusieron a la continuidad de las monarquías y que apoyaron el desarrollo de las repúblicas democráticas y de las democracias mismas encuentran reverberación y continuidad en el siglo XX aún en el mundo actual. Pero sobre todo es la lucha por los derechos individuales de los hombres aquello que reviste mayor importancia, ya que directa o indirectamente cada hombre se hizo

consciente de su derecho a la libertad y su permanencia en el mundo, individualidad de pensamiento que encuentra fundamento en el ideal ilustrado que Kant enuncia “ten el valor de usar tu propio entendimiento”, en donde el binomio valor-entendimiento opera como base fundamental para que el hombre decida sobre su vida y su presente, tiempo en el que ha de emprender sus proyectos.

Es importante analizar que en estos periodos bélicos (Guerras Napoleónicas, 1ra. y 2da. Guerras Mundiales) los avances de la ciencia en gran parte fueron utilizados para provocar una cantidad enorme de muertes, la guerra tecnificada respaldó las ambiciones de unos cuantos, el desarrollo y producción de las armas en el siglo XVIII alcanzo cifras nunca antes calculadas, de manera similar en el siglo XX, para las guerras mundiales se desarrollaron armas increíblemente poderosas, desde gases letales hasta la bomba atómica, maquinaria de muerte. Es paradójico y escandaloso pensar que éste grado de sofisticación tenga como objetivo primario la aniquilación de miles de personas en tan breve instante, el exterminio sistemático del hombre por el hombre es una atrocidad, ya sea en un instante como en Hiroshima y Nagasaki en el siglo XX, o en una invasión prolongada como la perpetrada por Francia a España en el siglo XVIII. Por supuesto que Goya no pudo adivinar lo que vendría, pero si supo advertirnos con imágenes horrendas y bellas, que el hombre es capaz de las peores brutalidades en contra del hombre y en contra de todo lo que tenga a su alcance.

Goya nos muestra la sed de sangre, la ira y la irracionalidad que aniquila convertida en desesperanza. Bayonetas o gas mostaza, las imágenes de la guerra siguen siendo las mismas a través de los tiempos.



Esto es peor

15.5 x 20.8 cm. Aguafuerte, aguada y punta seca 1810 - 1814

Con Los Caprichos, Goya hace énfasis en el hombre inconsciente, ignorante, cobarde y apático, tan responsable el abusivo como el oprimido, más aun cuando el ignorante no quiere dejar de serlo para integrarse a un tiempo mejor de cambios, y con Kant nuevamente “ten el valor de usar tu propio entendimiento”, lema ilustrado que es un llamamiento al hombre. Para el hombre de todas las épocas sus proyectos son importantes, carecer de ellos es mantenerse en la apatía y la obscuridad, lejos de la luz del saber y del progreso, las sociedades más apáticas e ignorantes abonan el campo de la injusticia, los hombres cobardes que se abandonan refugiándose en sus vicios, no pueden temer a nada, pues todo lo ignoran, pero aquellos que saben sobre su condición infame y no hacen nada, son los peores ya que son aplastados por sus errores y apatía, en este sentido Goya con su grabado “Y aun no se van!” Nos muestra una pesada losa como símbolo de la muerte que amenaza aplastar a los hombres debilitados por sus vicios e ignorancia, solo que en esta muerte no hay conciencia de la propia finitud todo lo contrario, es inconsciencia y muerte en vida.

BN (Biblioteca Nacional): Aun estando con el pie en la sepultura, se hallan tan encenagados los hombres en los vicios, que no huyen de la losa de la muerte que va á caer sobre ellos, ó no piensan en la enmienda. (Helman, 1983: 225)



Y aun no se van!

21.4 x 15 cm. Aguafuerte, aguainta bruñida, buril. 1799

La filosofía de la existencia se centra en hacer consciente y expresar la situación histórica en la que se encuentra principalmente el hombre europeo de la primera mitad del siglo XX, sin decir que dicha filosofía sea exclusiva para esa parte del mundo y para el hombre de esa época; por todo lo contrario, el valor de la existencia se encuentra en todos los hombres de todas las épocas, es su fuerza vital, su existencia le hace posible al hombre proyectarse en el mundo. En éste orden de ideas es que Goya a través de sus grabados nos dio muestras de la modernidad que vendría, reflexionó al nivel más profundo sobre las relaciones de poder y opresión del hombre contra el hombre. En el grabado

¿Está VM? Pues, como digo... ¡Eh! ¡Cuidado! ¡Si no! Goya nos muestra el drama de los oprimidos ante los excesos de quienes ostentan el poder, por mínimo que este sea, expone la mezquindad y el patetismo de quien se envalentona con aquel que ni siquiera puede mantenerse en pie y mucho menos defenderse, así la miseria humana se multiplica pues mientras uno, el personaje vestido de militar es incapaz de mostrar conmiseración, pero si cobardía, el otro en muletas, ya no puede albergar esperanza alguna siendo igualmente patético, pues hasta el eslabón más débil del poder, no deja de oprimirlo, es el círculo perfecto de dominio, ignorancia y cobardía.

BN: Los Militares finchados y potrosos hechan brabatas á los infelices tullidos, yá que no las echaron á los Enemigos. (Helman, 1983: 228)



¿Está VM? Pues, como digo... ¡Eh! ¡Cuidado! ¡Si no!
21.3 x 15 cm. Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca. 1799

I.6 Tres aspectos existenciales en Goya

La existencia del hombre es elección, elige que será, pero al mismo tiempo elige que no será, elección determinada por el dato que es el mismo hombre, la existencia es una en tanto dato y elección, que ser y que no ser, el hombre decide luchar constantemente por conservar su vida, no está dispuesto a que su existencia y su Ser sean aniquilados, no está dispuesto a dejar de Ser; el hombre que decide adoptar una actitud existencial al tomar conciencia de sí mismo, de su tiempo vital y su situación en el mundo, con el fin de entenderse y profundizar sobre sí, se coloca en posibilidad de confrontar el peligro de ser bestializado, cuantificado y numerizado al negarse a ser víctima de los sistemas de enajenación y dominio.

“el hombre es un ser finito “arrojado al mundo”, que se ve continuamente afectado por situaciones problemáticas o absurdas. El existencialismo se interesa justamente por el hombre, por el hombre en su singularidad.”
(Reali. / Antiser. 1983: 527)

Goya abre su serie de grabados con un autorretrato, y nos afirma contundente “Francisco Goya y Lucientes pintor”, este hombre ha elegido ser pintor de su época, a partir de este posicionamiento y de cara a la historia es que abre camino a su arte crítico, comienza el camino de dilucidar a su manera, el acontecimiento que es su vida ligada al proyecto que es su pintura y su dibujo, decide confrontar todo aquello del mundo de su época que elige importante experimentar y cuestionar, su existencia es fehaciente en tanto elige que hacer y cómo hacerlo mediante el dato que dé el mismo tiene para sí, se dispone a inventar su mundo y niega ser un copista servil, desde su actitud existencial de pintor dibujante, “recogerse y apasionarse” como exige el filósofo italiano Nicola Abbagnano, observa y dibuja hasta agotar sus temas, pero no cae en el error de discursos mesiánicos estériles, dice poco y dibuja mucho, evita juzgar esto es bueno, esto es malo, si bien su sordera tiene mucho que ver en la manera como mira al mundo, lo más importante es el silencio, ámbito íntimo precursor y

potenciador de su nueva actitud crítica y hasta pesimista, pero la lucidez y conciencia de su mundo es conseguida a través de su indeterminación existencial, con lo que logra ser muchos Goyas, observador, pintor-dibujante y estudiosos de su cotidianidad, hombre de su tiempo y hacedor de caprichos.

“La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga mas á propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantastico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta en muchas; y de esta conbinacion, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el titulo de inventor y no de copista servil.” (Francisco Goya, Diario de Madrid 6 de febrero de 1799.)

BN: Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico.



Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor.
21.5 x 15.1 cm. Aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. 1799

I.6.1 Miedo

Existen muchos temores de los cuales, tal vez el miedo a la muerte sea el más significativo, la ansiedad que nace del miedo a la muerte se convierte en pánico que ofusca al hombre, ya que el miedo lejos de aclarar la mente, lo limita al sufrimiento más personal y egoísta, provoca que escatimemos nuestras acciones, convirtiéndonos en seres mezquinos y cobardes.

“La ansiedad es para Heidegger una forma del miedo.” (Xirau. 2009: 459)

“La existencia anónima y superficial no tiene la valentía de la angustia ante la muerte”. Heidegger. (Reali. / Antiser. 1983: 523)

Saber y tener conciencia que el tiempo vital es limitado le permite al hombre no temer a la muerte y comenzar a entender sus propios límites, al mismo tiempo lo hace más libre al emplear su tiempo en cosas que verdaderamente le valen la pena, a Goya le parece que alimentar el propio ego al dedicar demasiado tiempo a la apariencia personal es tiempo perdido, la superficialidad y la vanidad, vienen acompañadas por la adulación de los lacayos que tampoco saben emplear su tiempo, conforman el perfecto auditorio que necesita la tutela de alguien que no entiende lo que lee y que solo le place decir patrañas, el personaje central del grabado que vemos abajo, un anciano Goyesco, un ser decrepito que se concentra en aparentar y montar el circo de la erudición, no se ha dado cuenta que la vida ya se le ha pasado banalmente, sus libros jamás le enseñaron algo, se mantuvo cómplice de la muerte aterradora pues no se preocupó nunca por vivir, todo fue mera apariencia, *Esto sí que es leer*.

P (Museo del Prado): Le peinan, le calzan, duerme, y estudia. Nadie dira q.º desaprobecha el tiempo. (Helman, 1983: 219)



Esto sí que es leer.

21.4 x 14.6 cm. Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca. 1799

I.6.2 Finitud

Para emprender un camino consciente, por tanto existencial, es imperativo entender claramente que el hombre es un ser finito, todos habremos de morir, cada uno de nosotros; la muerte es personalísima e intransferible, la muerte es la última posibilidad; podemos asegurar lo anterior ya que es imposible no morir, no podemos decidir no morir, cuando llega la muerte toda posibilidad se anula, ya no hay más existencia, para el hombre que muere hay nada. De aquí la angustia existencial del hombre por llevar a cabo sus proyectos, que es vivir en constante problematicidad y búsqueda así su existencia es posible. De la reflexión y conciencia sobre este hecho inevitable se hace la distinción entre

angustia y ansiedad, ya que esta última invade al hombre de miedo absurdo por la muerte.

“En efecto, puedo decidir que mi vida se dedique a buscar este objetivo u otro cualquiera, puedo elegir una u otra profesión, pero no puedo dejar de morir. Cuando la muerte se hace realidad ya no hay más existencia.”

[...] “La muerte en cuanto posibilidad no le da al hombre nada para realizar” Heidegger. (Reali. / Antiser. 1983: 521)

Cuando el hombre se hace consciente sobreviene la necesidad del auto-cuestionamiento, para aquel hombre que se cuestiona a sí mismo y se busca sin descanso su existencia le es revelada así Heidegger (Ser y Tiempo) lo denomina como verbo (Dasein) “estar ahí”; este hombre que se cuestiona, este “estar ahí”, de alguna manera u otra se encuentra anclado a este mundo al cual no pidió venir y “al que fue arrojado”. Así pues la relación de sí mismo con el mundo y sus objetos a los que tiene acceso es evidente, necesaria e inapelable, de tal manera que hombre (interior-exterior) y mundo son el material cotidiano con el que Goya lleva a cabo sus proyectos, que decide realizar por medio del dibujo y la pintura.

... “este ente que nosotros somos ya, siempre, y que tiene entre los demás posibilidades de ser la posibilidad de buscar, lo indicamos empleando el término: “estar ahí” (Dasein)”.

[...] Heidegger. En efecto, el hombre, considerado en su forma de ser, es Da-sein, “estar ahí” y el “ahí” (da) sirve para indicar el hecho de que el hombre se halla siempre en una situación, arrojado en ella y en relación activa con respecto a ella.” (Reali. / Antiser. 1983: 518)

En ocasiones Goya asociaba la vejez con la estupidez, no porque los ancianos todos fueran estúpidos, como veremos más adelante, se trata más bien de representar la estupidez y la precariedad humana desde diferentes perspectivas, como ejemplo tenemos el capricho No. 18, *Y se le quema la casa*, aquí nos plantea una escena donde un viejos borracho, un vicioso que no

atina a desnudarse solo, agita el fuego de un candil que imprudentemente colocó en una silla con asiento de paja, lo que tiene como resultado el inminente peligro de incendio. La escena nos da la idea de una vida desperdiciada en el vicio y el alcohol, aunada a su precaria ancianidad que ya no tiene vuelta atrás, se trata de un hombre que con seguridad morirá quemado por sus decisiones y vicios, el fuego no lo purificará solo lo aniquilará, “Tanto puede el alcohol” dice Goya.

Pero Goya va más allá, el fuego al que se refiere no es el simple fuego de la vela, es el fuego interno de la lascivia, que arder incontrolable dentro de las personas que han llevado hasta la ancianidad una vida de excesos y desasosiego interno, de tal modo que aquí la posibilidad del hombre como proyecto queda anulada y sepultada en el pasado irremediable en esta circunstancia ya el hombre no se encuentra ni se encontrará jamás, ya no hay “ser ahí” pues más allá que el tiempo vital del anciano este por terminarse, su necesidad lo imposibilita como Ser posible.

BN: Los viejos lascivos se queman vivos, y estan siempre con las bragas en la mano.



Y se le quema la casa.

21.6 x 15.2 cm. Aguafuerte, aguatinta bruñida. 1799

Sin embargo, los años pasaron también por Goya, el dibujo que a continuación se exhibe, *Aun aprendo* fue creado décadas después del anterior grabado y se *le quema al casa*, en el dibujo podemos apreciar a simple vista que se trata de un hombre ya muy anciano, que intenta caminar con la ayuda de dos bastones, alusión personal pues el añoso artista tenía un lerdo andar, y decía de sí mismo que debería aprender a hacerlo nuevamente, la larga y blanca barba nos muestra el paso del tiempo en franca alusión a Cronos, titán que Goya pintara en su forma de Saturno que devora a sus hijos. El anciano encorvado y con experiencia se piensa con cuidado donde pisa, su mirada se dirige a sus adentros y ya no al horizonte ilusorio lejano, comportamiento que distingue a un hombre con experiencia y sabiduría, al que la finitud se le hace presente en más de un matiz, ya que ha tenido una vida abundante en experiencias,

satisfactoria e imperfecta. Igualmente importante es el mensaje escrito "Aun aprendo" con lo que coloca al hombre y al tiempo en armonía, pues éste no es un hombre decrepito ni acabado, su actitud existencial no da tregua, la vejez no resulta un infortunio es solo una condicionante que Goya acepta, ya que nunca deja de trabajar, en el dibujo el par de bastones dan cuenta de ello con lo que Goya plantea la metáfora de su labor diaria en el dibujo y la pintura, que son el sosten de su vitalidad y su existencia, que en conjunto hacen posibles sus proyectos, la mente y el ímpetu continúan intactos, así como su capacidad creadora.

El oscuro fondo de la composición exalta al lumínico viejo vital poderoso contraste metafórico del siglo ilustrado, de luces y de sombras. Las alusiones míticas y experiencias personales nos dan evidencia de las complejas capacidades compositivas desarrolladas por Goya dibujante silencioso, donde vitalidad, experiencias y dibujo, completan el acorde existencial en él. Por último, sobre el dibujo no explica nada, confiere toda responsabilidad a la autonomía expresiva del dibujo, que reclama respuesta de quien lo observa en pleno ejercicio de su subjetividad.

Corolario es que, hay de ancianos a ancianos, aquellos a quienes vicios ni temores les han dejado ni barba ni vida, y otros cuya barba es el símbolo de las capacidades del hombre, estos últimos son quienes por una experiencia de muerte han entendido la vida y que por una experiencia de vida han entendido la muerte.



Aun aprendo.

19.2 x 14.5 cm. Lápiz negro y lápiz litográfico. 1825 – 1828.

I.6.3 Angustia

“El ser para la muerte es esencialmente angustia.” Heidegger.

[...] “La anticipación de la muerte da sentido al ser de los entes, a través de la experiencia de su posible nada. Tal experiencia sin embargo, no se obtiene gracias a un acto intelectual, sino mediante un sentimiento específico: La angustia.” (Reali / Antiser 1983: 522)

Heidegger nos propone vivir para la muerte, pero que esto no se entienda jamás como suicidio, es en realidad un vivir dinámico y consciente ante la muerte inevitable, el hombre en actitud existencial acepta la muerte como la última de las posibilidades, muerte que lo coloca ante la nada, encara la muerte anticipándola al dar sentido a su quehacer cotidiano, en este sentido debemos entender por cotidiano aquello en lo que el hombre ha decidido emplear

conscientemente su tiempo vital, no es la cotidianidad simple de la sal o el azúcar, son sus proyectos los que efectivamente se vuelven cotidianos porque empeña toda su fuerza vital en ellos, así la observación en Goya es cotidiana pues se empeña en comprender su entorno cercano e histórico a través del dibujo.

“El vivir para la muerte constituye, por lo tanto, el sentido auténtico de la existencia. El vivir para la muerte nos aparta de vernos ahogados por los hechos y las circunstancias de cada día.” (Reali / Antiser 1983: 522)

La angustia es la actitud existencial que hace posible los proyectos del hombre, así vivir angustiado es vivir auténticamente al tener la valentía de llevar a cabo todo aquello posible, al tener siempre en cuenta que la muerte es la última de todas las posibilidades.

“La existencia es un modo de ser finito: es posibilidad, un poder ser...” (Reali / Antiser 1983: 528)

La posibilidad es un accionar en el mundo, un quehacer, es un proyecto que entraña siempre riesgo, y que el hombre en actitud existencial está dispuesto a correr con responsabilidad.

“El modo de Ser del hombre es la existencia. La existencia es “poder ser”. Sin embargo, “poder ser” significa proyectar.” (Reali. / Antiser. 1983: 519)

“... el *estar ahí*, es constitutivamente proyecto.” (Reali. / Antiser. 1983: 520)

Al hombre en actitud existencial le queda clara su finitud, así el hombre intuye sus límites, se sabe finito (tiempo), solo tiene acceso a una parte del mundo (espacio), solo podrá decidir por sí mismo (cuerpo) y jamás podrá decidir en el pasado, siempre con proyección al futuro (posibilidad), de tal modo que el hombre en actitud existencial hace posible su existencia y existe porque hace posibles sus proyectos.

“Únicamente comprendemos la posibilidad de la muerte como posibilidad de la existencia, solo si asumimos esta posibilidad mediante una decisión anticipadora, el hombre encuentra su auténtico ser.” (Reali. / Antiser. 1983: 522)



Autorretrato.

Pincel con aguada gris sobre papel verjurado. 1795 -97.

Goya retrata a Goya en decidida frontalidad retadora, hace énfasis en la actitud ocular del observador decidido, nos observa pero también se observa, es la dinámica del autorretrato, el cabello rebelde sirve como marco a los ojos, que buscan esquivar la metáfora para plantear claramente la importancia de los ojos que observan y que hacen posible la observación dinámica del mundo desde el cuerpo. Este autorretrato es uno de los primeros dibujos concebidos desde el silencio, retrato que es una declaración visual sobre su actitud para dibujar, al que le dedica la mayor parte de su tiempo vital y creativo, dibuja lo que le interesa íntimamente para llevarlos a cabo como proyectos siempre nuevos, son estos proyectos los que hacen posible la existencia creativa del dibujante

pintor. Ya ha quedado atrás el cabello relamido y la coleta, signos de sumisión que podemos recordar a través del cuadro que pintara al Conde Floridablanca, acentuado contraste entre el pintor ilusionado más con el oropel y menos con sus alcances como pintor que busca silencioso con y desde sus proyectos las estructuras de su Ser mismo.

“La interrupción oportuna le permitía desasirse de la máscara cortesana – que tal vez habría llegado a remplazar el rostro propio-, aislarse del ambiente que amenazaba absorberle y destrozar lo que presentía en sí como íntima necesidad.” (Helman, 1983: 38)

I.7 Actitud existencial en Goya

1.7.1 Actitud existencial

“...el existencialismo sólo subsiste como actitud concreta de una personalidad, y que no hay afinidad alguna de doctrina o de puntos especulativos que pueda sustituir al acto fundamental de aceptación y de reconocimiento de sí que exige.” (Abbagnano, Nicola 1992: 9)

La actitud existencial es un proceso de búsqueda y hallazgo de acontecer y develarse constante de sí mismo para sí mismo del hombre que decide vivir en angustia existencial al saberse finito, vía por la cual decide cómo afrontar su circunstancia, la cual pretende cambiar, coyuntura que le es posible resolver al decidir entre vivir conscientemente o como alguien que solo se deja llevar para ser parte de un sistema enajenante que lo arrastra y oprime al limitar su libertad y despojarlo de su subjetividad negándole todas las posibilidades que le son propias para ser quien es.

El hombre en actitud existencial es posibilidad y decisión, ya que encara su vida como un gran proyecto repleto de labores a desarrollar, labores que él mismo elige y de las cuales asume el riesgo, actitud que exige al individuo aprovechar respetuosamente las cosas del mundo que son el material para sus proyectos, así proyectarse en el mundo es habitarlo y transformarlo sin afanes de dominio predatorio, ejerciendo su derecho a estar ahí al principio y en medio de sus construcciones, pues todo hombre es también parte del mundo.

“Cuanto más importante es la decisión, tanto mayor relieve tiene para mí existencia como un *saber efectivo*, que determina desde dentro la naturaleza del acto.”

“... una decisión tomada *sobre el fundamento* de la problematicidad y del riesgo inherente, y de la que, por tanto, constituye la problematicidad y el riesgo el elemento esencial.” (Abbagnano, Nicola. 1992: 17)

Indagar sobre el mundo a través del quehacer cotidiano, redundando en el acontecimiento que es la vida del hombre en actitud existencial, se exige el amor por intentar saber mediante experimentar y descubrir, constante juego que afirma la indeterminación existencial del Ser constantemente inacabado e imperfecto, conjunto que constituye posibilidad, decisión y riesgo, ya en este punto intentar saber no es curiosidad simple, es problematicidad, el hombre en actitud existencial se propone un problema como un conjunto de partes a resolver una a una de aquello que le conmueve y le interesa profundamente sin excluirse del mundo acompañado por otros hombres, la noción de su propia existencia al preguntarse por sí mismo lo aleja del solipsismo ya que sus semejanzas y diferencias con los otros hombres le hacen posible saber que él mismo es uno más de las cosas que hay en el mundo.

“Afrontar con los ojos abiertos el propio destino y plantearse claramente los problemas que resultan de la justa relación consigo mismo, con los demás hombres y con el mundo... elegir, decidir, empeñarse, apasionarse: vivir auténticamente y ser auténticamente sí mismo.” (Abbagnano, Nicola. 1992: 13)

“Penetración, comprensión, dilucidación, elección y acceso son momentos constitutivos del buscar y, al mismo tiempo, modos de ser de un ente determinado, precisamente de aquel ente que ya somos, nosotros, los que buscamos” Heidegger. (Reali. / Antiser. 1983: 518)

El cuestionamiento, el buscar y la problematicidad o sea la indeterminación existencial, operan en el hombre de forma prospectiva como posibilidad, la posible posibilidad, en estos términos el hombre es posibilidad particular e insospechada, pues nunca se sabrá a sí mismo y nunca en solitario ni apartado del mundo.

“El hombre, empero, será aquello que él haya decidido ser. Su modo de ser –la existencia– es <un poder>, un salir fuera –como escribió Pietro Chiodi- hacia la decisión y la auto plasmación, un *ex-sistere*. La existencia es <un poder ser>, y por ello es <incertidumbre, problematicidad, riesgo, decisión y empuje hacia adelante>” (Reali. / Antiser. 1983: 528)

El individuo en actitud existencial no se regodea en el futuro como una forma de simple esperanza, los alcances de sus proyectos se encuentran siempre en lo que vendrá, por eso es indispensable que el individuo se situé en el presente contingente, o sea en el ahora cambiante e incierto del quehacer cotidiano que tiene al mundo como teatro de su imaginación y su labor, en éste caso para Goya es su pintura y su dibujo siempre inacabados.

“Al hombre sólo pertenece el ser en ésta forma problemática; la cual define, por ello la existencia propiamente humana. Yo (cada uno de nosotros sólo puede hablar en primera persona) cumplo un acto importante de mi existencia: inicio o cumplo, por ejemplo, un trabajo al que está ligada buena parte de mi vida y de mis intereses; ligo mi destino al de otra persona; afronto un daño o un peligro en vista de un interés que tengo por superior. En todos estos casos mi acto – que llamo *decisión*, pero que no es solo un acto de voluntad, porque empeña todo mi ser, y que por eso mejor se llamaría *acto existencial* - , mi acto existencial, en todos estos casos, implica una *indeterminación real* en su alcance y en su resultado y por lo mismo también un riesgo para mí.” (Abbagnano, Nicola. 1992: 16)

I.7.2 ¿La Razón es un sueño o una pesadilla?

Todo constructo humano es susceptible de ser cuestionado, y con mayor fuerza aquel que es utilizado para la enajenación y la opresión del hombre por el hombre, sea arte, ciencia, religión o razón, nada debe dejar de ser observado con la voluntad de modificarlo y sancionarlo de ser necesario, Goya avanza a proponer que la razón endurecida por las pasiones y afanes de dominio es generadora de monstruos.

“La alternativa esta sobre el tapete: luchar a favor de lo que afirma la libertad, combatir lo que la impide.” (Juanes, 2006: 17)

En Goya la angustia lo impulsa y le permite seguir buscando, por eso es posible identificarlo como pintor-dibujante en constante proceso que lo indetermina, su búsqueda es incesante, obligándolo a permanecer dinámico. Así el dibujo es la herramienta que elige para mezclar experiencias personales y mundo cotidiano, herramienta que le permite saber qué es lo que quiere, pero también que no quiere, decisiones combinadas con la cultura a su alcance, así de esta amalgama compleja nace el capricho, utiliza la imaginación y el entendimiento para dibujar, así el dibujo es una forma de la razón, por tanto el dibujo le revela las opciones de como habrá de enfrentar su circunstancia silenciosa.

Para Goya, el silencio ha dejado de ser un padecimiento para constituirse en un factor generador de posibilidades creativas inéditas, con las cuales le es posible producir poderosas imágenes que tienen el objetivo de exteriorizar lo interno del hombre, es decir la instancia humana, interior que se hace externo vía su comportamiento, interior complejo que constituye a cada hombre y que tiene verificativo en el mundo práctico-artificial que ha construido para sí, sistema de verdades comprobadas solo desde dentro del mismo sistema de razonamiento también artificial, sistema con el que el hombre intenta explicar y relacionarse con el mundo natural que lo rodea.

Goya motiva y reta el pensamiento, provoca la reflexión a través del dibujo. Ejemplo los dos dibujos preparatorios para *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, ninguno nos dejan claro si se refiere a la razón como sueño, (descanso, adormecimiento, letargo) o si la razón es propuesta como un sueño, (añoranza, fantasía) en un mundo onírico en donde pueda llegar a ser una pesadilla, pues la manera en cómo es imaginado el mundo será la forma en que habrá de practicarse, el mundo constituido de todo lo que ha creado el hombre, es el mundo artificial que pone en funcionamiento a su conveniencia.

“el hombre instauro un orden artificial distinto al del mundo natural, es por el mito por lo que nos damos cuenta de que el mundo artificial es un mundo real en la vida del ser humano.” (Aspe, 2006: 17)



Dibujo preparatorio para *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*.
22.9 x 11.5 cms. 1795 -97.



Dibujo preparatorio para *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*.
24.8 x 17.2 cms. 97.

Es de aquí que Goya invierte la ecuación, lo monstruoso del mundo tangible-artificial es utilizado para imaginar lo bello-libre-subjetivo, a través de recrear escenas y personajes monstruosos que se ocultan en los adentros de cada individuo, y que Goya trae al mundo visible de lo cotidiano, así sin dar lecciones, muestra el interior del hombre para que cada quien lo juzgue y sepa qué hacer con ello, muestra lo malo para evocar lo bueno, todo con el imperativo de tener el valor de usar el propio entendimiento, la propia cabeza.

P: La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas. (Francisco Goya)

BN: Cuando duerme la razón, todas son fantasmas y visiones monstruosas. (Francisco Goya)

En un ámbito de guerras a gran escala, España sufre el embate de las ideas ilustradas torcidas por la ambición, es invadida y brutalizada por soldados franceses que son tan pueblo como el pueblo español que asesinan, ¿en quién deba caber la razón? el pueblo español al defenderse y finalmente expulsar al ejército francés no lo hace a secas, toma venganza y se ensaña con los soldados galos en retirada, anécdotas atroces de un lado y de otro se suceden continuamente. Como una mala broma hay quienes jamás tiraron de un gatillo, ni escucharon un disparo y sin embargo son estos quienes se beneficiaron del sufrimiento y la muerte de miles de personas, una vez liberado el pueblo español del imperio francés, la monarquía española es reinstaurada con todo lo que es y representa, lo que da comienzo a una oleada de vendettas que parecen interminables, ahora en contra de los afrancesados españoles, los otrora ilustrados son perseguidos, el sistema monárquico los relega y pretende aniquilarlos. De aquí Goya toma partido, no por el poder, ni sus sistemas y sus opresores, tampoco lo hace por los oprimidos sus dramas y hartazgos, tampoco por la razón institucionalizada que aniquila la individualidad del hombre, ni por opiáceos discurso religiosos-ideológicos-histórico-lineales, prefiere enfocar sus esfuerzos en la búsqueda constante de la relación de sí mismo con el mundo que le he tocado vivir, y lo hace a través del dibujo para buscar intensamente

como una forma de atestiguar un acontecimiento histórico y un conocimiento en papel, no busca para determinar cómo deban ser las cosas, busca para encontrar las parcialidades de su existencia posible al proyectar sus pensamientos en imágenes hechas pintura y dibujo, más aun no busca hacerlo como un mero proyecto de satisfacción personal, Goya se proyecta en el mundo por su forma de entender y hacer su pintura y su dibujo, y con estos como ariete suelta un fuerte y sonoro manotazo en el escritorio de la historia lineal-oficial-institucionalizada que pretende alinearlo y fijarlo en un tiempo estático al situarlo tan solo como un pintor cortesano famoso, deschavetado y mítico, en menoscabo de su verdadera relevancia como hombre de su tiempo y como pintor-dibujante-pensador, hombre atemporal capaz de consolidar su pensamiento en imágenes de amplio espectro simbólico y contextual. De esta manera Goya se proyecta en el mundo, al demostrar la capacidad de dar lectura a la cotidianidad y la instancia humana, para tratarlas como temas caprichosos para su pintura y su dibujo, resueltos a tal grado de profundidad y amplitud que sus personajes y escenas caprichosas pueden ser situados en cualquier momento de la modernidad. Ejemplo: aquellos desgraciados presos de la Santa Inquisición con sombreros picudos que Goya dibujara en toda su agonía, imágenes equiparables a las atrocidades comentados por el ejército de Estados Unidos en contra de los presos iraquíes en Guantánamo, cegados con gafas y despersonalizados con gorra y tapaboca, igualmente los secuestrados y degollados por el Talibán, asesinatos transmitidos por YouTube. Pareciera que es una sola imagen que no encuentra su tiempo, así que se repite una y otra vez, siglo tras siglo, como factor común del hombre moderno, por desgracia son imágenes que vienen de lo profundo del hombre para hacerse realidad, comportamiento interno humano con el que Goya unifica su obra, lo interno del hombre es lo que a final de cuentas conforma el mundo artificial externo construido por el hombre.

De todo lo anterior Goya no se excluye por eso para él, el auto-cuestionamiento es acicate creativo que por su naturaleza crítica, pateo su ego fuera del sistema complejo de su proceso creativo, de aquí que se reconoce vulnerable, falible,

indeterminado y finito. Dibuja al simio, pintor servil e imitador, complaciente con el ego del asno, en ésta actitud el simio no morirá de hambre.

Goya, sin embargo pondera la imaginación como una forma de la libertad, pero condición es que nunca debe estar sola, siempre acompañada de la razón, pues imaginar es una forma de avanzar en la construcción de algo nuevo y quizás esperanzador, razón e imaginación son la forma del capricho Goyesco.



Dibujo preparatorio para *Ni mas ni menos*, Capricho 41.

Sanguina. 20.5 X 14.6 cm. 1797.

Goya apela a la imaginación y el entendimiento en la construcción de su complejo proceso creativo, en concordancia pero al mismo tiempo variación del triángulo Kantiano, imaginación, entendimiento y dibujo como una forma de la razón, pero Goya no se detiene allí y en concordancia con Baumgarten añade el conocimiento sensible intrínseco al cuerpo, como un conocimiento imposible de determinar bajo leyes lógicas, conocimiento indispensable para el dibujo y la pintura.

“A decir de Bumgarten, el conocimiento sensitivo, del que se ocupa la gnoseología inferior o estética, no obtiene representaciones claras y distintas, esto es, conceptualizaciones que hagan diferenciable y definible el objeto de conocimiento, con sus componentes y propiedades, sino que está ligado necesariamente a la presencia de individualidades sensibles. Una cosa es la impresión sensible de un color o de un conjunto de líneas y otra su reducción a relaciones causales mediante conceptos físicos o matemáticos. La lógica prueba la corrección de las relaciones entre conceptos claros y distintos, que permiten el análisis de los componentes, susceptibles de explicaciones causales, en la representación. La estética, en cambio, ha de iluminar las relaciones entre los conceptos aportados por el conocimiento sensitivo, que son – para el ideal lógico – confusos.”
(Bozal, Vol 2. 1996: 67)

En esta formulación Goya concentra en gran parte el pensamiento estético del siglo XVIII, que apela por la autonomía y valoración del conocimiento sensible que exige sus leyes. Goya parte de este complejo al que añade su existencia, suma de experiencias personales y cotidianidad, para enfrascarse en la tarea de dibujar lo profundo del hombre, la instancia humana, y su mundo artificial creado a conveniencia.

CAPÍTULO II

GOYA, DE LA EXISTENCIA AL CAPRICHOS

Objetivo del capítulo

Realizar un estudio en contexto de la Ilustración del S XVIII, sobre las diferentes etapas en la vida de Francisco Goya, con la finalidad de entender los orígenes y motivaciones creativas existenciales que desencadenaron la producción de Los Caprichos.

II.1- Principales ideas del siglo XVIII, en contexto de la Ilustración

II.1.1 El Siglo de las Luces

Con el fin de brindar un marco de referencia que sirva para dar contexto al tiempo de Goya es que esbozaré algunas de las principales características que componen al llamado Siglo de las Luces, en la Europa del siglo XVIII.

Ilustración es un término que suele definir al periodo que va desde los primeros años del siglo XVIII hasta su final, uno de los principales factores en la transformación del pensamiento de la época en el orden político, económico, científico, cultural y artístico, fue la participación decididamente activa de las burguesías europeas que impulsaron cambios importantes en todos los órdenes de la vida. El desarrollo del comercio intensificó el intercambio cultural entre naciones, los hombre pudieron compartir y comparar su conocimiento, ideas nuevas y no tan nuevas circularon muy activamente desde las calles hasta las universidades, el siglo XVIII fue especialmente vigoroso en el intercambio y generación de nuevo conocimiento, las luces de la cultura y la ciencia marcan tendencias nunca antes vistas.

Para cuando la primera mitad de siglo se había ya cumplido, el mundo adquiere nuevas dimensiones, se transforma amplia y radicalmente como resultado de la enorme actividad intelectual, Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert se dan a la tarea de crear la Enciclopedia o Diccionario Razonado de Ciencias, Artes y Oficios, se trató de un esfuerzo por compilar todo el conocimiento existente hasta la fecha, ordenarlo y hacerlo accesible para todos, pero sobre todo para la clase media y algunos miembros de las monarquías europeas, los llamados déspotas ilustrados.

La razón científica comienza a sustituir las supersticiones y creencias religiosas apoyadas en tradiciones oscurantistas; por medio de la razón es posible cuestionar toda verdad hasta ese momento impuesta, la idea de la validación divina es cada vez menos aceptada, consecuencia de lo anterior es que se niega con mayor fuerza a la religión como forma de gobierno, si la divinidad del rey es cuestionada la igualdad de los hombres es posible, así los derechos hereditarios que marcan diferencias insalvables entre los hombres ya no tienen cabida en una sociedad transformada por los nuevos aires de la ciencia, la economía, la industria, la cultura y el arte.

Las burguesías establecen un nuevo orden social basado en el poder económico, en la mente de los ilustrados la razón impulsa la igualdad, aunque en la práctica esto no sea del todo cierto, pues aún prevalecen a conveniencia de unos cuantos marcadas diferencias sociales y económicos, no todas las personas tienen las mismas oportunidades de desarrollo.

El pensamiento ilustrado cuestiona la idea de Dios como principio y fundamento de todas las cosas, la ciencia devela la naturaleza mecánica de muchos fenómenos físicos, así los científicos son capaces de reproducirlos y aprovecharlos para la naciente industria.

En la segunda mitad del siglo XVIII surge la Revolución Industrial y las desigualdades sociales prevalecen, aun cuando las nuevas ideas impulsan sistemas sociales más democráticos, la inequidad para los campesinos, con el pasar de algunas décadas se transforma en reclamos obreros, entonces se hace necesario avanzar en dirección de nuevas legislaciones laborales. La acumulación de grandes capitales propicia la formación de zonas urbanas que son un imán para los otrora campesinos que ven en la industria la posibilidad de un salario fijo y acceso a condiciones de vida supuestamente más segura.

Comienza la fabricación en serie de productos que hacen la vida de las personas menos complicada, las maquinas sustituyen el trabajo manual y la

economía se apunta como una fuerza más importante en los albores de estados más democráticos y supuestamente más conscientes de la individualidad de cada hombre, con lo anterior surgen dos nuevas clases sociales, obreros y patronos, las luchas obreras nacen como respuesta ante la voracidad y desenfreno de los patronos que abusan de la necesidad de los obreros, entonces se hace necesario impulsar nuevas leyes que protejan los derechos de los hombres ante la explotación.

La Revolución Francesa estalla con la esperanza de imponer un nuevo orden local en contra del Antiguo Régimen, el sistema parlamentario impulsa el nuevo orden jurídico y proclama “Libertad, Igualdad, Fraternidad”, es un proceso que resulta sangriento, en Francia la violencia no habrá de cesar por varias décadas, entre ajustes de cuentas y enfrentamientos internacionales, las ideas jurídicas de la ilustración no podrán ponerse en práctica de forma extendida y democrática, ni en Francia ni en toda Europa.

El ideal Ilustrado marca el comienzo de cambios profundos en todos los órdenes de la vida europea y al mismo tiempo comienza a permear en la América colonizada, la razón impulsa la igualdad entre ellos, así que cada hombre es importante por sí mismo y cada uno posee el derecho de ocupar una parte de este mundo, todos tienen derecho al conocimiento, así la razón posiciona al hombre en el centro de todo quehacer humano.

Los grandes cambios generaron un tipo de violencia nunca antes vista, la tecnología creó armas en mayor número, cada vez más potentes y letales, los países colonialistas sistematizaron formas nuevas de explotación del hombre y de los recursos naturales, a través de la fuerza militar, las potencias colonialistas buscan ampliar sus zonas de dominio en otros continentes, se da el fenómeno de la acumulación de los grandes capitales, la influencia de las burguesías se incrementa notablemente; su poder y ambición alcanzan niveles insospechados.

Si bien el pensamiento ilustrado en el siglo XVIII marca la tendencia de mejorar las condiciones de vida del hombre común, también es una época de enormes contrastes, por tanto habrá de pasar mucho tiempo antes que los beneficios de estas ideas se conviertan en algo tangible para la mayoría de la personas.

II.1.2 El ideal ilustrado

“En efecto, se consideraba que la razón era una facultad compartida por todos los que decidían cultivarla...” (Kant / García, 2013: 8)

El ideal ilustrado tenía su principal fundamento en el empleo de la razón como instrumento que le permitía al hombre libre cuestionarlo y criticarlo todo, todos los aspectos de la vida debían reconsiderarse, más aún los dogmas y las ideologías, verdades concebidas intocables, tradición, política y religión anquilosadas como instrumentos de dominio eran cuestionadas bajo la luz del ideal de la razón y de la libre investigación, con la firme esperanza y convicción de combatir de raíz los miedos supersticiosos que provienen de la ignorancia.

“El empeño en valerse de la razón llevó a admitir que toda verdad puede y debe ser puesta bajo la luz de la razón...”

[...] “En su lucha contra la ignorancia y el prejuicio, la ilustración permitió al hombre sustraerse de la fatalidad histórica y acuñó una concepción de la historia como devenir abierto a la obra del hombre.” (Kant / García, 2013: 8)

La idea del hombre sobre sí mismo, se amplía a nuevas posibilidades en cuanto ahora noción de cuerpo funcional, maquinaria biológica que le permite relacionarse con el mundo desde diversos aspectos sensitivos, emocionales y sensibles, sobre estos últimos la ciencia estudia y sobre todo propone un sinnúmero de posibilidades y cuestionamientos al respecto de las facultades humanas.

La crítica no se aplicó solamente a los conocimientos y creencias; también cuestionó los límites y alcances de los poderes cognoscitivos mismos así como de las restantes facultades humanas.

“En el vocabulario del siglo XVIII el término *razón* no entrañaba fría intelectualidad y así Rousseau, por ejemplo la tiño con un tono emocional más hondo que denotaba tocar las cuerdas sensibles de los lectores.”
(Kant / García, 2013: 9)

En suma, el más profundo ideal ilustrado es ponderar por encima de todo lo establecido, a la razón como aquella facultad que tiene cada hombre para cuestionar todo su mundo, en busca de su libertad.

Con todo y ya situados en la segunda mitad del siglo, La Enciclopedia, La Revolución Francesa y la Revolución Industrial, se apuntaban como acontecimientos históricos que consolidaban y daban esplendor a todo aquello que se le denominaba Ilustración, el desarrollo de la política, las ciencias, la filosofía y las artes consolidaban esa idea, pero al mismo tiempo las invasiones militares, el imperialismo, la esclavitud, la explotación de obreros y campesinos, así como la ambiciosa acumulación irracional de grandes capitales por unos cuantos privilegiados, provocaban en la gran mayoría de la población miseria sin precedentes. Una época de todo o nada, los contrastes fueron brutales.

II.1.3 ¿Qué es ser ilustrado?

En este ámbito de relaciones tan dispares se hizo necesario dar respuesta a una pregunta fundamental para aquellos quienes participaban de la gran cultura ilustrada, cuestionamiento o auto-cuestionamiento que no todos los ilustrados se atrevían a formular:

¿Qué es ser ilustrado?

“Ilustración es la salida del hombre de su culpable minoría de edad. Minoría de edad significa imposibilidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es el culpable de esta imposibilidad cuando la causa de ella no está en la falta de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para por sí mismo usar sin la guía de otro. ¡Sapere aude! “Ten el valor de usar tu propio entendimiento”. Éste es el lema de la Ilustración.” (Kant, 2013: 15)

Darnos cuenta de nuestra culpable minoría de edad, tal vez sea el inicio del ejercicio de libertad consiente que implica darnos cuenta de nuestra situación enajenada, la primera luz sobre nosotros mismos, sacudida y momento crítico, aun cuando sigamos dependientes de otros. Despertar, darnos cuenta, se torna en crisis, no es cosa menor, ahora sí, nacer intelectualmente, sentir el yugo y arrojarlo a un lado y ya no temer al yerro, para comenzar a ser libres, “servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro” , decisión y valor, ya son factores de la angustia existencial, tras la crisis, reaccionar y hacer algo, cuestionarlo todo, cuestionar nuestra propia vida, nos reafirma que habremos de morir, el tiempo ya no es relevante, los son las acciones y los hallazgos, es intentar dar sentido. Pereza y cobardía, veteranos azotes anti-libertarios, sin embargo tan contemporáneos como vigentes, los falsos tutores de antaño ahora se convierten en contemporáneos merolicos televisivos, en políticos y algunos intelectuales capaces de los engaños más sofisticados y seductores.

“¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piense por mí, un director espiritual que suple mi conciencia moral, un médico que me prescribe la dieta, etc., entonces no tengo la necesidad de esforzarme. Si puedo pagar, no tengo la necesidad de pensar; otros se encargarán por mí de esa necesidad tan fastidiosa. (Kant, 2013: 16)

Principios y formulas, instrumentos mecánicos del uso racional –o más bien, de abuso- de sus talentos naturales, son los grilletes de una minoría de edad.” (Kant, 2013: 17)

El lema ilustrado: “Ten el valor de usar tu propio entendimiento”, propongo: Valor y sensibilidad para el uso de la razón y la autonomía, jamás el solipsismo, y deba ser autonomía consagrada a lo complejo y recursivo,

“Si nos preguntamos si ahora vivimos en una época ilustrada, la respuesta es no, pero sí en una época de ilustración. Tal como están las cosas, todavía falta mucho para que los hombres, puedan ser capaces o estén en situación de servirse bien y con seguridad de su propio entendimiento sin la guía de otro...” (Kant, 2013: 25)

Kant y Goya, pudieron observar con certeza y amplitud los enormes contrastes de su siglo, anuncian el esplendor del nuevo conocimiento y consignan la siniestra ambición, la razón se tuerce en favor de sofisticar y disfrazar las formas de dominio, es ésta la principal crítica de Goya a su tiempo, utilizar a la razón como ariete en contra del hombre.

“uno de los grandes defectos de la Ilustración ortodoxa, sustentada al fin y al cabo en discursos antropocéntrico-logocéntricos, estriba en fundar la Razón histórica, caballo de batalla de la modernidad institucional, en ideas trascendentales, imperativos paradimático-catégoricos, verdades universales e ideologías escatológicas.” (Juanes, 2006: 17)

Las grandes ideas, los grandes sueños, el gran arte, los hacen los hombres, algunos tomaron estos adelantos y los utilizaron en contra del hombre, pero el ideal ilustrado es el de la soberanía del pensamiento, ideal que hace a toda una época y una generación, J. S. Bach, Antonio Vivaldi, W. A. Mozart, I. Kant, J.J. Rosseau, I. Newton, D. Hume, G. Leibniz, Montesquieu, Voltaire, J. S. W. Turner. G. B. Tiepolo, W. Hogarth, G. B. Piranesi, JH. Fragonard, T. Rowlandson, W. Blake, C. D. Friedrich, este es el contexto de Goya y esta es su generación.

II.2 Diferentes etapas en la vida de Goya, que conformaron su creatividad

II.2.1 Francisco Goya y Lucientes

Francisco Goya y Lucientes nace el 30 de Marzo de 1746 en Fuendetodos provincia de Zaragoza, España...

Para el joven Goya, en sus inicios como pintor era indispensable alcanzar el éxito de la vida cortesana, luchar por formar parte de la elite de pintores al servicio de la corte española y alcanzar el puesto de primer pintor de cámara directamente al servicio del Rey Carlos IV, lograrlo exigió años de su vida productiva y sobre todo creativa, precio que estuvo dispuesto a pagar por conseguir tan anhelada posición, aún sin ser consiente del costo que le implicaría y del cual posteriormente el diera cuenta, la veneración cortesana, el dinero y el respeto, una vez alcanzada la madurez como hombre y como artista no le serán ya necesarios, es más le estorbarán.

Sus orígenes de cierta hidalguía familiar y al mismo tiempo de austeridad económica nos dan indicios de su pueril inconformidad e infelicidad, de una existencia precaria cuyos elevados anhelos provocan en el joven Francisco ideas falsas de éxito y de la más convencional ambición.

En la vida de Goya existieron momentos de miedo, de tristeza, enfermedad, hartazgo y enojo, de encuentros con la razón, de alegrías, gozos, logros y fragilidad, vaivén en busca de donde asirse, factores que aclaran sus ideas sobre la vida una vez asumida su fragilidad, vejez y finitud, en conjunto contrastes existenciales que lo llevan a la crisis que impulsa la conciencia que estimula un nuevo inicio, un cero a partir de la gran sacudida, Goya se mira a sí mismo como un sujeto incierto en el vacío posible, pero al mismo tiempo sabe

que nada está perdido, todo lo contrario, el vacío es la más amplia posibilidad. Para el artista buscar y encontrar sentido implica poseer fuerza y fuerza creativa, rehacerse constantemente, Goya finalmente va al encuentro de la angustia, pero no una angustia cualquiera, esta es la que se cultiva cuando todo es cuestionado profundamente en busca de caminos, más que de respuestas, angustia que impulsa al Ser que se le revela a sí mismo, donde la angustia es un saber que dicta el imperativo de llevar a cabo una labor autoimpuesta, hacer algo con la vida propia, es pues angustia existencial.

Goya encontró en la naturaleza y la vida cotidiana sus fuerzas creativas, para él, la observación de la realidad cotidiana se tornaba fundamental, pues cae en cuenta que él mismo es parte de esa cotidianidad que interpretaba y experimentaba muy a su manera.

Propongo cinco momentos en la vida de Goya que a mi parecer demuestran que la actitud existencial es el material con que trabaja todo artista comprometido consigo mismo y con su tiempo, forma de la posibilidad de proyectarse en el mundo, su existencia es su fuerza creativa.

Desinterés, Rebeldía, Pensamiento ilustrado en Goya, Sobre la pintura, Angustia y Capricho.

II.2.2 Desinterés

La vida de un hombre de la especie de Goya está compuesta de enormes contrastes, como es natural no tuvo siempre las mismas inquietudes, al principio no era el hombre preocupado por la compleja instancia humana, el veía al mundo desde otra perspectiva de intereses, más próximos y menos fundamentales, quizás más mundanos, a manera de ejemplo anecdótico, propondré el caso del birlocho nuevo.

Posterior a su nombramiento como uno de los pintores del rey (1786), comenta a su amigo Martín Zapater que ha comprado un birlocho inglés nuevo.

“es cierto que es alaja (no hay sino tres en Madrid como él); ... tan ligero que no se encontrara mas que el con un erraje excelente dorado y charolado, baya; aun aquí se para la gente a berlo. Le cuenta luego, como si le estuviera hablando, que se quedó cojo de una caída que tuvo cuando el cochero le mostraba como se vuelve a la napolitana...” (Helman, 1983: 29)

No podemos culpar al hombre que adopta las formas de la sociedad a la que en ese momento tiene acceso, su nuevo puesto, posición económica y fama le permiten seductores deleites burgueses; desde su nueva posición puede darse el lujo de seleccionar a quien retratar y a quien hacer esperar, se regodea en sus privilegios y recrimina con su desdén a quienes lo rechazaron en el pasado, como lo expresa en cartas a su entrañable amigo Martín Zapater.

“Me abia yo establecido un modo de vida envidiable, ya no acia ante sala ninguna, el que quería algo mio me buscaba, yo me acia desear mas y si no era personaje muy elebado o con empeño de un amigo no trabajaba nada pa nadie...” (Helman, 1983: 29)

El Ser, el hombre, el pintor y su pintura son uno, el Goya al que le interesaban más el glamur y las posesiones materiales, le era imposible vislumbrar, olvidando su origen humilde, un entorno social ajeno al de las cortes y la burguesía intelectual, aquellas a las que en su momento habría de criticar, criticara también las ideas y los ideales de la ilustración desde una perspectiva muy personal, desde el punto de vista del artista, las preocupaciones por lo popular y por el mundo complejo que le rodea vendrán después; por el momento su visión es más calculadora, menos comprometida.

Un ejemplo de lo anterior pero que se refleja directamente en su trabajo es el cartón diseñado para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara *El albañil herido*, la vida cotidiana del pueblo era solo una temática de moda entre los

intelectuales y la gente pudiente de la época. En este cartón podemos observar a tres personajes de los cuales dos cargan a un tercero que pareciera mal herido, estos personajes retratan tres albañiles, tres personas del pueblo.

Para un pintor de altos vuelos como Goya, realizar esta imagen le resultaba tedioso y representa la odiosa obligación de cumplir con un trabajo forzoso, además de ser un tema que hasta ese momento no le despertaba el mayor interés.

“Aquí viene al caso de nuevo, la observación que hiciera Ortega y Gasset sobre el cartón de Goya “no tiene relación directa y personal con sus temas la mayor parte de su vida... los objetos que interpreta –cosas o personas- no le interesan con ningún interés directo, inmediato que revele el menor calor humano irradiado hacia ellos”.

“Este cartón de *El albañil herido* es un excelente ejemplo de esta falta de humana simpatía por parte de Goya para con sus criaturas. ¿Se percibe en el cartón cualquier emoción profunda o particular, de dolor en el rostro del herido, o de verdadera compasión en el de los compañeros que le llevan en brazos? De ninguna manera. Tan poco le importa destacar la desgracia del albañil caído...” (Helman. 1983: 35)

“El tema en si no le interesaba mayormente; era un pretexto para plantear nuevos problemas pictóricos, buscar nuevos medios de solucionarlos...” (Helman, 1983: 36)

La cita anterior nos ilustra aquello que a Goya le interesaba, pero sobre todo aquello que no le interesaba hasta ese momento de su vida. El cartón de *El albañil herido* fue un pretexto más de experimentación para el pintor, sus intereses estaban situados en el descubrimiento y la construcción de sus capacidades como pintor, ya que son estas las que le habían permitido tener acceso al sueldo y posición de mayor nivel anhelados durante tanto tiempo, los aspectos existenciales de los hombres no le eran del todo visibles, circunstancia que con el paso de los años pero sobre todo con el paso de la vida le provocarán cambios intensos y profundos.

“Muchos críticos han visto en este cartón el supuesto humanitarismo de

Goya, hasta un sentimiento democrático, pero estos críticos son víctimas de lo que llama Ortega “espejismo”, es decir, de la tendencia a atribuir a la primera parte de la vida del artista actitudes que solo se presentan mucho más tarde, y así interpretan las obras de los años 80 y 90 a través de lo que perciben en lo Desastres de la Guerra y en obras realizadas más tarde aún.” (Helman, 1983: 35)

II.2.3 Rebeldía

El hastío, aburrimiento y opresión que Goya sufría al pintar temas que no eran de su interés, le van gestando signos de rebeldía al ver limitada su creatividad e imaginación. Tras haber luchado durante años por alcanzar el puesto de pintor de cámara al servicio del Rey Carlos IV en 1789, ahora siendo un pintor importante el triunfo estorba a su libertad creativa.

“El pintor está deseando ya que se olviden de él para poder trabajar con más tranquilidad, desempeñar la obras de su obligación y emplear el tiempo sobrante en cosas de su gusto...”(Helman, 1983: 37)

Para ese punto su inconformidad le lleva negarse a trabajar y terminar una serie de encargos pendientes, lo que provoca una confrontación con el encargado de la fábrica de tapices de apellido Struyck quien envía un memorial al rey poniéndole al tanto de esta situación, a tal grado es grave esta situación que en 1791, su cuñado Francisco Bayeu decide intervenir y convencer a Goya que recapacite, pues en fecha reciente ha recibido su nombramiento como pintor de cámara, los esfuerzos del cuñado fructifican y Goya contesta que ha vuelto al trabajo con gran ímpetu.

“pide a Dios, “con el mayor fervor que me quite el espíritu que me sobra en estas ocasiones, para no incurrir en nada que parezca soberbia y me reprima siempre en lo que resta de vida”...

[...] “Este espíritu de rebeldía, de oposición al medio, de voluntariedad irreprimible, desde luego no se le ha de quitar nunca, por fortuna” (Helman, 1983: 37)

Es pertinente señalar que la actitud sumisa de Goya responde principalmente a la necesidad de conservar su puesto y privilegios como pintor al servicio del rey, sin embargo dicha actitud no refleja el verdadero sentir del pintor, para este momento de su vida él ya es un hombre maduro que tiene bien claras sus necesidades prácticas y como resolverlas, por el contrario a muchas opiniones Goya no es un hombre inculto, por mucho es uno de los grandes pensadores de su siglo y sin embargo ha sabido cultivar estrecha amistad con personajes de pensamiento reformista como Gaspar Melchor de Jovellanos y Nicolás Fernández de Moratín entre otros, los llamados afrancesados, a quienes también erróneamente algunos conceden paternidad intelectual sobre Goya.

Estamos situados más allá de la mitad del siglo XVIII, periodo de cambios descomunales que transformaron profundamente el mundo del hombre en general, sin embargo por interés de este trabajo nos enfocaremos principalmente en el acontecer europeo y más puntualmente en la España de Goya es decir ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII.

II.2.4 Pensamiento ilustrado en Goya

La mejor manera de entender el pensamiento y sentir de Goya es a través de su obra, dibujos, pinturas y grabados así como su escritura, cartas personales e informes, nunca de importancia menor, pues son estos documentos los que nos permiten completar una idea más precisa de su pensamiento. Su pensamiento revolucionario cumple con un ciclo recursivo y creativo, piensa, siente, razona, observa, experimenta, dibuja, pinta, graba, escribe, no necesariamente en ese orden, pero puede ser cualquiera, cada aspecto y elemento de su existencia es conjugado y convertido en algo nuevo referenciado, de aquí la libertad, y la creatividad, partes de un todo dinámico y

variable, la existencia en ese sentido es un juego de experiencias conocimiento y sensibilidad inagotables.

“Goya es un pintor de raza, una excepción, un individuo libre y fiel a sí mismo, íntegro y frágil a la vez, insobornable a fin de cuentas.

Goya es muchos Goyas, pero es siempre él, un mortal que cumplió el arcaico mandamiento: *Se quién eres*”. (Juanes, 2006: 13)

Goya se abre a la razón ilustrada como una forma de franquearse paso y aspirar a la igualdad y libertad de los hombres, combatiendo prácticas dogmáticas y viciosas enraizadas en una sociedad española oprimida, supersticiosa y decadente.

Ya maduro y en este ambiente de nuevas ideas él pintor se descubre más sensible a temas que anteriormente le importaban poco o casi nada, ahora desde otra perspectiva mira su sociedad con ojos críticos, las clases populares, la burguesía y la corte española le resultan temas a tratar con la mayor profundidad e interés, incluso los artistas e intelectuales no logran escapar de su visión crítica, universalizadora y atemporal, a nadie excluye, todos podemos sucumbir ante los deseos, miedos, ambiciones, defectos, errores y vicios de los hombres, incluso el mismo Goya.

Goya consigna esplendor y miseria humana de un solo tajo, valiéndose del juego imagen-pensamiento-ser, que propongo, juego existencial como una forma de hacer pintura.

“Mezclaba ideas con sus colores” escribió Laurent Matheron en 1858.

Charles Yriarte incide en el mismo sentido en 1867 “El dibujo se convierte en idioma con que formular el pensamiento”. (Todorov, 2011: 17)

Pobre y desnuda va la filosofía, dibujo que sirve como ejemplo de la manera compleja en que Goya vive y mira su tiempo, los problemas de la filosofía son inagotables y para el pintor es posible cuestionarlo todo bajo la luz de la razón,

la fémica filosofía se lee a si misma a través del librillo que sostiene en la mano, negándose a ceder terreno ante imposiciones mezquinas, Goya apela al entendimiento que cada quien pueda encontrar en ella, con base en las capacidades individuales, enfoque en el que Abbagnano hace énfasis, la filosofía no es un instrumento doctrinario, debe servir como auto-conocimiento y experiencia. A través de este dibujo podemos inferir que la filosofía, cándida, siempre joven y fértil como mujer, se pregunta: ¿Qué han hecho los hombres de mí? Y por tanto ¿qué hacen de sí mismos? Lo mismo podría preguntarse sobre la Razón ¿Que han hecho del conocimiento los hombres? Corolario es que de tal modo Goya tuvo la inteligencia y la visión global que pocos pensadores de su tiempo, aún aquellos a quienes se les atribuye paternidad intelectual sobre él, Goya pudo ver el fenómeno de la razón desde una perspectiva más amplia, valiéndose de su pintura y su dibujo como instrumentos de razonamiento artístico, vio a la razón como conjunto de fuerzas accionantes en todas direcciones, no solo los logros, sino también las consecuencias de su abuso.

La mejor manera que Goya tiene para expresarse y reflexionar son sus imágenes, ya pinturas, ya grabados, pero sobre todo sus dibujos, donde el pensamiento y la imaginación van al encuentro de la inmediata expresión reflexiva, referida a su experiencia y su manera iridiscente-existencial de experimentar su mundo, elementos gráficos que se juegan uno al otro ineludiblemente y que se traslapan transformándose; el gesto elusivo y técnico-expresivo, transcurre y transita el espacio llano del soporte generando espacios y formas que no existían, elementos compositivos que en ocasiones apenas indican y en otras son irrefutables por su claridad sin detalles y bastedad en datos y entendimiento.

“La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa mediante palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres. Tanto si es consciente de ello como si no, un gran artista es un pensador de primera magnitud.” (Todorov, 2011: 18)



Pobre y desnuda va la filosofía

II.2.5 Sobre la pintura

“La pintura nunca ha sido un simple juego, un puro divertimento, un elemento decorativo arbitrario.” (Todorov, 2011: 18)

Para Goya la pintura es un acto de libertad individual, de conocimiento y autoconocimiento, es decir de conciencia; de subjetividad que pretende autonomía cuando el pintor encara su mundo y su tiempo al incluirse en el cuadro, sabe que él mismo es parte del mundo que busca descubrir y proponer, de aquí la consideración que Goya es un pintor moderno, ya que rompe con la normatividad impuesta, la belleza que otros imponen no es la que le interesa, su pintura se aleja del mero ornato para convertirse en una manera de reflexionar el mundo, es pensamiento visual, Laurent Matheron uno de sus primeros biógrafos afirma “Mezclaba ideas con sus colores” pero no era lo

único que mezclaba, se ocupa de las tradiciones, de lo cotidiano, de la picaresca, de la religión y de las supersticiones y la naturaleza, de aquí que se considere un pintor que avanza decididamente al romanticismo. Sus personajes son tratados con profundidad en busca de representar lo intangible, lo no formal, es decir la instancia humana, el interior menos palpable de sus congéneres, dicho de este modo porque Goya se sabía un hombre, hecho que complejiza pues se aleja y se acerca constantemente al hombre como tema de sus estudios, como dice Todorov, “intenta captar la verdad del mundo, tanto del que lo rodea como el de su mente”.

Pintar es construir libertad, este grado de autonomía al que se apela innovador para la época, cumple con el imperativo ideal ilustrado “salir de la culpable minoría de edad” y posibilitar así el entendimiento sin tutelas estériles, pues la pintura que habrá de lograr uno u otro pintor, tendrá que provenir absolutamente solo de él mismo, sin herencias retrogradadas malentendidas, pero si apoyada en la historia del arte y la pintura.

“No hay reglas en la pintura, y [...] la opresión, u obligación servil a hacer estudiar o seguir todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil [...]

Señor, yo no encuentro otro medio de adelantar las Artes, ni creo que lo haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlos, ni poner medios para torcer la inclinación que manifieste a éste, o aquel estilo, de la Pintura.”

Goya, “Informe a la Real Academia
De San Fernando”,
Remitido a Bernardo Iriarte
El 14 de octubre de 1792.
(Juanes, 2006: 07)

“El objetivo del creador es imitar no la naturaleza visible, las formas materiales que percibe a su alrededor, sino el proceso de creación en sí. El artista crea un micro cosmos análogo al cosmos, pero separado de él. Descubrir la verdad, a la que el pintor aspira, pasa por adecuar la interioridad del individuo a los medios que utiliza.” (Todorov, 2011: 32)

“El arte se sirve de objetos constituidos por el entendimiento, pero los mira desde una vertiente de la conciencia (la cual posee su propia legalidad) para conferirles las cualidades de lo bello.” (Nota general). (Kant, 2007: 212)

“Goya... intenta ante todo captar la verdad del mundo, tanto del que lo rodea como del de su mente.” (Todorov, 2011: 33)

“La *ausencia de reglas* alude al modo de pintar no al objetivo de la pintura, que sigue siendo mostrar el mundo.” (Todorov, 2011: 33)

II.2.6 Enfermedad y Capricho

“El ruido de la cabeza y la sordera nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía, que lo hacía perder el equilibrio.” (Helman, 1983: 38)

Debido a su condición de salud Goya dejará de pintar cartones; cabe mencionar que para la jerga de la época al referirse a cartón o cartones se quería decir patrón, como patrón para mecanizar una imagen para los telares. Ya podrá dedicar más tiempo en satisfacer su curiosidad e inventiva y como ejemplo son el juego de cuadros de gabinete que pintara durante 1793 para sí mismo y que envía a Don Bernardo Iriarte en enero de 1794, a quien comenta sobre su entusiasmo al poder trabajar con mayor libertad.

Aquel joven Francisco, impetuoso y ambicioso no se encuentra más, es otro tras la enfermedad, éste es el punto de quiebre, la crisis que da a Goya el impulso de cambio, y le revela la angustia existencial, lo hace verse a sí mismo finito y vulnerable, en extremo débil y dependiente, presionado todavía en ese momento por los encargos del rey, quien le requería constantemente por el cumplimiento de su trabajo.

Los mareos y la sordera lo aíslan del mundo, pues aun cuando es bien atendido en la casa de su amigo don Sebastián Martínez, su estado sigue siendo agónico. El aislamiento provocado por un silencio constante y abrumador, pero sobre todo transformador al cual debe acostumbrarse no lo ha de dejar jamás, sus silencios lo acompañarán siempre, ya no escucha más al mundo, su referencia auditiva son sus recuerdos, no más pláticas, no más trinos, no más viento en los árboles, la música ya no existe como la conoció, si cierra los ojos el mundo se apaga, en definitiva ya no es el mismo hombre porque ya no es el mismo mundo.

Sin embargo podemos suponer que ante la ausencia auditiva, la vista se agudiza, junto con los otros sentidos... todos los otros, no solo los supuestos cuatro restantes, la imaginación encuentra campo fértil en el silencio, sus observaciones recrean nuevas formas en su dibujo, ahora sordas a las convenciones ramplonas y las críticas retrogradadas, Goya crea seres casi humanos o quizás muy humanos, monstruos que son la fusión fantástica de hombres y animales, realizan acciones disparatadas que rayan en lo ridículo, haciendo sátira de sí mismos y del mundo. Muchos de ellos parecen gritar, tal vez las muecas de sus personajes sean rictus sonoros que no son precisamente gritos, son más bien, en el abismo silencioso de Goya el registro gráfico de un nuevo sonido que no debemos y no podemos escuchar, sonidos visuales sordos, con los que Goya nos invita a experimentar su mundo perplejo, terriblemente real y tangible.



Autorretrato con Arrieta, Minneapolis, Fine Arts Museum, GW 1629.

Ahora su precariedad lo hace poner los ojos en aquellas cosas que por empatía de vulnerabilidad ya le son muy propias y personales, y al mismo tiempo a todos los hombres, de todas las épocas, pues la desdicha que causa la opresión es atemporal-constante.

“He logrado hacer observaciones que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en el que el capricho y la invención no tienen ensanches... Goya” (Helman, 1983: 12)

Su silencio lo hace especialmente sensible a la amargura y los errores humanos, el silencio que lo aísla, al mismo tiempo potencia su visión de la cosas, refuerza su espíritu y voluntad para plantearse nuevos retos en la pintura, el grabado y sobre todo en el dibujo, por medio del cual alcanza a ahondar cada vez más profundamente sobre los aspectos esenciales de la vida cotidiana, en esta situación de nueva voluntad creadora, encuentra también el impulso de su propia libertad renovada y expresiva, al enfrentar su finitud ésta le

revela las grandes preguntas, la angustia existencial es individual, es particular para cada quien, pues esta enlazada al tiempo vital, no hay reglas para la existencia.

“Las cartas al amigo revelan que Goya está cada vez menos satisfecho; apenas conseguido el éxito exterior tantos años anhelado, siente nuevas exigencias interiores que no puede satisfacer.” (Helman, 1983: 37)

“La interrupción oportuna le permitía desasirse de la máscara cortesana – que tal vez había llegado a remplazar el rostro propio- , aislarle del ambiente que amenazaba absorberle y destrozar lo que presentía en sí como íntima necesidad.” (Helman, 1983: 38)

Debido a su inexplicable enfermedad el Goya maduro y con experiencia en la vida que incluso le ha arrebatado a casi todos sus hijos, sufre de la opresión y el aburrimiento más atroz que lo hacen llegar a su límite, de tal efecto que se ha gestado ya la crisis, algunos podrían pensar que otros han sufrido mucho más, pero no se trata de superlativos ni comparaciones, el sufrimiento es muy personal, el momento crítico estriba en que se ha sentido individualmente el golpe de tal grado que el impacto hace reacción, conmueve, desbalancea, redimensiona, reubica, y por fin revela una instancia personal distinta, sin vuelta atrás, por tanto solo queda decidir: Entregarse al estatismo y la muerte complaciente o adoptar la forma de la circunstancia, adaptarse, decidir y continuar con bríos renovados que revelan la angustia existencial, es decir, se gestan nuevas necesidades y por tanto nuevas búsquedas, ya que hay un nuevo hombre referenciado a su pasado el cual jamás podrá negar y que se pregunta sobre sí mismo y lo que hará en adelante, como el conjunto de fuerzas necesarias que impulsan la necesidad de buscar y encontrar nuevas direcciones en su trabajo.

“... a partir de ese momento el ambicioso pintor con talento se convierte en un genio.”

“... la enfermedad, que provocó la muerte del oído y a la vez el segundo nacimiento del pintor.” (Todorov, 2011: 38)

Sus preocupaciones temáticas han cambiado, todos los órdenes de la vida son de su interés, la condición de miseria y desamparo de los oprimidos contrasta con el despilfarro y la banalidad de la burguesía y la corte española aun cuando los ideales ilustrados se contraponen a ésta circunstancia, que desconcierta y abruma al pintor, de aquí su trabajo es vital pues articula y vuelve inseparables al hombre, al dibujante, al pintor y a su tiempo vital.

“En los últimos meses de 1791 y los primeros de 1792 ejecuta la serie de los hermosos diseños que empiezan con “Las mozas de cántaro”, pero ésta es la última serie de cartones que ha de pintar; en algunos de éstos, en “El pelele” en “La boda”, por ejemplo, sobre todo en sus bocetos, se percibe o se prevé una visión de lo popular, la visión más bien deformadora y expresiva que ha de prevalecer en los cuadros de gabinete que pintará para sí mismo. Ya no ha de pintar más cartones; el cuerpo no se lo permite; había estado enfermo...” (Helman, 1983: 37, 38)

Una vez liberado de las obligaciones de encargos reales y cortesanos, su trabajo comienza a ser más libre, libertad que es notoria dados los temas que aborda y en la manera en que lo hace, las fuentes de su inspiración son ahora la miseria y la opresión, de las cuales son objeto el pueblo español, critica al Rey y su corte, por su despilfarro, necedad e ignorancia, más aún la crítica se extiende a las costumbres desaseadas y amorales del pueblo y las cortes.

“A raíz de la enfermedad podía dedicarse exclusivamente a cuadros, dibujos, estampas caprichosas, a todas las obras que le distraían y que divertían la imaginación mortificada por su mal humor y su larga enfermedad.” (Helman, 1983: 38)

II.3 los orígenes creativos y los temas de Los Caprichos

II.3.1 Antecedentes del aguafuerte

Atacar una lámina con ácido y realizar una impresión con esa lamina entintada es una acción conjunta que podemos denominar aguafuerte, técnica que encuentra sus orígenes como forma de impresión en Alemania e Italia, así que a finales del siglo XVI se convierte en una alternativa mucho más sencilla y práctica que el grabado a buril.

Urs Graf (1485 – 1527) y Daniel Hopfer (1493 – 1536) son los primeros quienes en su totalidad utilizan el aguafuerte como técnica para llevar un dibujo a la impresión. Alberto Durero (15471-1528), Shongauer y Mantegna, realizan grabados en línea con la intención de reproducir dibujos ajenos, acontecimiento de singular relevancia pues ya aquí es posible dimensionar la reproductibilidad de una imagen, es decir de una idea, de una expresión, hecho que es posible sugerir al referirse a la impresión y distribución de Los Caprichos como un acto político-cultural-subversivo que intenta ser propagado en todos los ámbitos de la sociedad española del siglo XVIII.

La importancia del aguafuerte como técnica radica en la soltura de la línea deliberadamente variada, consiente y expresiva, libertad expresiva que el buril y la punta seca difícilmente permiten, Rembrandt es un ejemplo claro de lo anterior quien utiliza líneas y rayones en el más intenso ejercicio de experimentación y búsqueda personal.

El interés de Goya por el grabado lo impulsa a realizar copias de los grabados de Velázquez con la finalidad de descubrir en esos dibujos su potencial expresivo, pero sin duda sus principales referentes para en el grabado fueron, Jacques Callot (1592-1635) con su serie de grabados de temas bélicos llamada

Las Miserias de la Guerra, serie que recrea de forma explícita y minuciosa las atrocidades de la guerra, serie que con toda seguridad sirvió como fuente de inspiración para *Los Desastres de la Guerra*. Giovanni Battista Tiepolo (1727-1804) pintor de carácter decorativo y alegórico imprime a sus grabados un carácter tenebrista que contrasta notoriamente con su pintura, *Los Scherzi di Fantasia* fueron material creativo y firme referente para Los Caprichos.

De este breve recorrido podemos darnos cuenta que la creatividad en Goya es un asunto complejo, combinación de referentes histórico-artísticos, desarrollo técnico y observación de su mundo como experiencias con las que trata temas para el dibujo, el grabado y la pintura, factores todos de interrelación profunda, la alteración de alguno de ellos implica amplias diferencias en los alcances de la propuesta final.

II.3.2 Colección de estampas de asuntos caprichosos

La literatura española principalmente a través de Quevedo y algunas publicaciones de la picaresca popular española, como “El sensor” y la “Academia Asnal”, así como las llamadas estampas contemporáneas españolas, fueron materiales de los cuales Goya abreva ideas y puntos de vista que conformaron nuevos intereses que dan paso a su sensibilidad ampliada.

Si bien lo popular fue importante para Goya en la creación de sus caprichos no fue lo único, echa mano de referentes artísticos como Diego Velázquez, Jacques Callot (“Capricci di vari figure”) y G. Battista Tiepolo (“Scherzzi di fantasia”), en este sentido es importante mencionar que el término “capricho” es un vocablo muy utilizado en la época para referirse a la fantasía y la invención apasionada.

El caso es que la palabra capricho, caprichos se empleaba con gran frecuencia en aquella época y los más fervorosos partidarios de la razón eran precisamente los adictos al uso del vocablo en sus diversos sentidos (Helman, 1983: 40)

En “Los Caprichos” de Goya, la sátira juega un papel muy importante como una manera de velar u ocultar los principales motivos de crítica y censura, es razonable pues, que para la época cualquier pensamiento fuera de orden podría ser objeto de persecución, principalmente por El Santo Oficio, es por esta razón que las inscripciones al pie de cada uno de los grabados correspondían a una manera un tanto chusca y complicada de hacer énfasis en las situaciones que ilustraban los grabados, el propio Goya hace constar lo anterior en el anuncio manuscrito que habría de publicarse en el Diario de Madrid del miércoles 6 de febrero de 1799, día en que Los Caprichos fueron puestos a la venta.

“Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideas, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza.”
Fragmento del anuncio escrito por el propio Goya. (Helman, 1983: 48)

Existen dos estrategias por medio de las cuales Goya toma precauciones para no ser particularmente observado por las autoridades, a las que habría de temérseles mucho:

La primera de ellas es la manera en que esta colección de grabados fueron dados a conocer, en realidad el nombre de caprichos se les ha venido adhiriendo tras el paso de los años, pues en ninguna parte de los propios grabados o estampas señala que así deba llamárseles, por el contrario, solo se les refiere como, “Colección de estampas de asuntos caprichosos”, o sea fantasía e imaginación sin límites, aun cuando a pesar del propio Goya es posible vincular a algunos personajes con los grabados, a lo que el artista refutaba diciendo que solo se trataba de meras coincidencias.

La segunda estrategia empleada por el artista, es la de proponer un orden que no sea coherente. Si somos observadores podremos caer en cuenta que sí es posible realizar ciertas agrupaciones temáticas de los grabados, o tal vez atender a algún tipo de cronología, pero el principal interés de desordenar los grabados atiende al imperativo de difuminar cualquier ruta de fácil acceso a la lectura de los mismo, pues existen alusiones muy concretas a personajes ampliamente conocidos que en determinado momento podrían resultar riesgosas.

En resumen, es muy complicado saber a ciencia cierta cuales fueron las particularidades que llevaron a Goya a realizar una u otra imagen, aun cuando él mismo escribe notas sobre cada uno de sus caprichos son referencias invaluable que nos permiten saber sobre su pensamiento, ya que fueron muchas su observaciones y muy variadas las formas de representarlas. Al paso de los años se ha intentado dar lectura al sistema de símbolos por medio de los cuales están construidas sus imágenes caprichosas, pero para algunos autores, dichos esfuerzos no han hecho más que añadir capas innecesarias de significados, dando como resultado que los verdaderos motivos de las goyescas creaciones queden cada vez más encriptadas.

Goya pretendía denunciar vicios y errores humanos sin caer en el error de mesianismos estériles, jamás da soluciones, su críticas no brindan esperanza, son denuncias con todas sus letras para aquel quien se atreva a verlas, si bien los ideales ilustrados celebraban el uso de la razón como instrumento de libertad e igualdad para los hombres, Goya tuvo la agudeza de ofrecer otra lectura al par humanidad-razón, que equivale a vicio y error, no todo fue positivo en el periodo ilustrado, la razón utilizada por bestias humanas, provoca muerte y miseria a gran escala. Goya tuvo la agudeza de ver con claridad todo el conjunto ilustrado, esplendor y decadencia coexistiendo sin posibilidad de separarse, aún no era posible, y al parecer el proceso sigue sin dar aún el mejor resultado, la ilustración fue una época de transición brutal, luz y sombra, como el claro oscuro que detona en los caprichos la inefable explicación del

siglo XVIII y vaticinan el tiempo que ha de venir, la modernidad sofisticada y sistemática, tecnologías que matan y salvan, que envenenan y comunican. En cada uno de los caprichos encontramos personajes universales que trascienden el tiempo y la geografía, a cada uno de nosotros nos ajusta uno o varios de esos personajes, incluso al propio Goya.

II.3.3 Tres ejemplos

La visión crítica del artista español denuncia la terrible costumbre popular de espantar a los niños con invenciones horrendas para obligarlos a salir de la casa con el único propósito de ocultarles actos adúlteros de la madre, como podemos verlo en el Capricho No. 3 *Que viene el coco*, las situaciones de lo cotidiano resultan igual o quizás más fantásticas que las escenas de los grabados.

Con este ejemplo podemos evidenciar esta práctica de terror utilizada como método para educar o mejor dicho amansar a un niño; no puede ser peor, más aún cuando es la pareja adúltera de la madre quien protagoniza al personaje del coco, que tanto miedo infunde en el infante.

BN: Las Madres tontas hacen medrosos a los Niños figurando el Coco; y otras peores se valen de este artificio para estar con sus amantes a solas cuando no pueden apartar de sí a sus hijos.” (Helman, 1983: 214)



Que viene el coco. 21.4 x 15.2 cm. Aguafuerte y aguainta bruñida. 1799.

Otro ejemplo en este mismo sentido sobre la educación de los infantes pero en contraste con personas de posición económica distinta, lo encontramos en el Capricho No. 4, *El de la rollona*, la crítica parte de la educación inútil que dan las familias adineradas a sus hijos, ya que no los dejan hacer absolutamente nada y los hacen dependientes tanto de criados como de las madres, también inútiles, dando como resultado adultos inseguros, idiotas y dependientes que pese a sus barbas y bigotes no encuentran otra manera de vestirlos más que con ropones infantiles.

A (Manuscrito de Ayala): Los hijos de los grandes se atiborran de comida, se chupan el dedo y son siempre niños, aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andaderas. (Helman, 1983: 214)



El de la rollona. 20.5 x 15.0 cm. Aguafuerte y aguainta bruñida. 1799.

En este ambiente cortesano y burgués, el agudo artista encuentra abundantes fuentes temáticas, representadas a través de rostros deformes y muecas que construyen personajes fantásticos pero que sin embargo es posible ver a través de ellos lo que Goya nos quiere mostrar, la compleja condición humana.

Cuan grave debió ser la sacudida de la enfermedad para que Goya lograra ser autocrítico, tanto esfuerzo empleado para llegar a ser el pintor aristócrata, la falsedad y la adulación, son en realidad las armas de venta del pintor encumbrado, obligadamente un boceto tras otro hasta que el cliente quede satisfecho de su apariencia. En el dibujo preparatorio para el capricho no. 41 *Ni*

mas ni menos podemos leer, “No moriras de hambre”, al tratarse de dos animales al parecer la leyenda escrita en el dibujo proviene de una fábula, aunque igualmente animales, el simio servil no tiene otra que pintar todo lo asno que es su benefactor, el simio le inventa al asno una elegante peluca que corona toda su animalidad, una bestia pintando a otra, y aquí los comentarios del propio Goya:

P: Hace muy bien en retratarse: asi sabran quien es los q.^e no le conozcan ni ayan visto.

BN: Un animal que se hace retratar, no dejará de parecer por eso animal, aunque se le pinte con su golilla y afectada gravedad. (Lafuente, 1978:116)



Ni mas ni menos. 20.5 x 14.6 cm. Sanguina sobre papel. 1797

II.4 Relación de existencia, dibujo, grabado y pintura con Francisco Goya

II.4.1 Angustia y capricho

“Proponer es alterar la continuidad de la historia, hacer corto circuito en hábitos y formas petrificadas, traer al mundo lo que aún no existe. Ya aquí, no hay peor artista que aquel que refleja puntualmente los códigos, imágenes y discursos, conforme a los mandatos operativo-instrumentales del poder.” (Juanes, 2006: 14)

Goya logra una visión clara del mundo ilustrado que no le permite ser optimista, vale decir entonces que su pesimismo constructivo le devela las entrañas de lo no visible, las luces intensas del conocimiento ilustrado también generan profundas sombras proyectadas por los artefactos monolíticos del poder y la ignorancia que interpreta en sus grabados y dibujos como el poético claro-oscuro, metáfora de la razón y la bestialidad, solución grafica emanada de su imaginación y su arte con la que da respuesta poético-visual al contrastante acontecer de todo un siglo, bueno y malo juntos. Sus maneras de dibujar registran sus visiones del mundo, la luz cegadora de la razón pulida, arrogante y manipulada, daña la retina de quien tiene tan solo el amor por el saber y la necesidad de entender, afortunadamente el daño en los hombres que se atreven a abrir los ojos a los acontecimientos de su tiempo no es permanente, es apenas pasajero y resulta una advertencia para la auto protección, al mismo tiempo aprovechan para avispar sus ideas.

“Goya se engolfa en la realidad previo deslinde del embelesamiento de la ilustración ortodoxa por la universalidad de la razón la cual, en su soberbia cognoscitiva, desdeña sentimientos y pasiones, fallas e intensidades. Este es el punto diferencial que permite distinguir entre una ilustración dogmática y otra abierta y expuesta al yerro.” (Juanes, 2006: 55)

El problema no es el conocimiento y ni la razón, es la mezquindad con que se utilizan para el beneficio de unos cuantos en perjuicio de muchos, he allí la monstruosidad que indigna y excita la imaginación de Goya, las bestias humanas tan próximas y veraces; pobres y ricos, poderosos y desamparados, comerciantes y artistas se disfrazan de realeza y nobleza, de pureza y de fe, de razón y erudición, de dinero y bienestar, bestias fidedignas que son más recreadas que creadas; formas verosímiles dictadas por la práctica de la observación penetrante de lo cotidiano y de la instancia humana. El monstruo es todo hombre de comportamiento egoísta que no puede y no quiere controlar sus placeres hipócritas, que es culpable de minoría de edad, de errores y vicios, monstruo extático de poder que eyacula miedo provocando miseria.

“Porque uno de los grandes defectos de la Ilustración ortodoxa, sustentada al fin y al cabo en discursos antropocéntrico-logocéntricos, estriba en fundar la Razón histórica, caballo de batalla de la modernidad institucional, en ideas trascendentales imperativos paradigmático-categoricos, verdades universales e ideologías escatológicas.” (Juanes, 2006: 17)

El mundo ilustrado que le toca vivir a Goya, es tan variante como vertiginoso, contrastante a tal grado que lo descubierto por la ciencia y el pensamiento del hombre, parecen conformar fantasías inverosímiles, cotidianas, fugaces e inalcanzables, la ciencia, la filosofía, los mitos, las creencias y la literatura popular así como el arte, conforman el campo cultural de la Ilustración que fertilizan y avivan el capricho Goyesco, formas, claro-oscuro y personajes nunca antes vistos. El capricho apela mediante la fantasía y la metáfora dibujística de las cosas del mundo hacer aún más evidente lo inaprensible del acontecer cotidiana.

“La libertad exige atreverse a examinar la realidad y las creencias no como lo dicen los maestros pensadores o las mayorías sino de manera autónoma, según lo decida la capacidad de reflexión de cada uno. Conformar con ello Goya ejerce sus derechos de réplica.” (Juanes, 2006: 17)

“Goya es muchos Goyas, pero es siempre él, un mortal que cumplió el arcaico mandamiento: *Se quién eres.*” (Juanes, 2006: 13)

Goya es un hombre... de aquí, expuesto al devenir, hombre arrojado al mundo, circunstancia que comparten todos los hombres de todas las épocas, pero dado el momento crítico cada uno precisa de su individualidad y por tanto decide qué hacer con su tiempo vital, aun cuando Rembrandt y Velázquez serán por siempre sus maestros, Goya opta por el camino incierto de su propia existencia, sin tuteladas intelectuales, siguiendo la dura ruta del auto-cuestionamiento en el intento de descubrirse e intentar vivir la pintura y el dibujo, junto con ellas las cosas de su mundo y su tiempo que son material para su creatividad. Permanente rebeldía en contra de lo petrificado y obsoleto, tras la enfermedad y haber padecido dolores agónicos tal vez podría operar en él una actitud pesimista, pero en realidad su rebeldía es añeja, desde años atrás sostuvo que una de sus grandes maestras es la naturaleza y esta no le permitió falsear su pintura y su dibujo con atavismos estilísticos académicos, los cuales rechazó con vehemencia, “no hay reglas en la pintura”.

“Hombre libre, falible por lo tanto, Goya se atreve a vivir en la cuerda floja, sin temerle al riesgo y al yerro. Sus obras son, así, fragmentos existenciales de alguien que establece relaciones con los otros previa relación consigo mismo.” (Juanes, 2006: 15)

Capricho, palabra compuesta de caput y hecho, que quiere decir, de propia cabeza o hecho con la cabeza y otra vez con Kant, “Ten el valor de usar tu propio entendimiento”, ya que ni la creatividad, ni la fantasía, ni la imaginación vienen del desconocimiento, utilizar el propio entendimiento para el capricho, quiere decir que la imaginación y la fantasía se recrean constantemente, siempre y cuando se establezcan la mayor cantidad de relaciones dinámicas entre experiencias, recuerdos y todo aquello que tenemos voluntad de conocer y descubrir, de investigar, de trabajar; el capricho en Goya opera como fantasía crítica ya que en la medida de lo posible intenta mirarlo todo y a todos, o sea su mundo, pues tiene como base la observación penetrante de los

acontecimientos de su tiempo provocados por todos los hombres, unos en minoría de edad, otros ejerciendo tuteladas maliciosas, y unos pocos, libres de la culpable minoría de edad, Goya convierte la fantasía en sistema que le permite recrear y escudriñar su mundo maquillado con la luz de la razón y la verdad impuesta, las fuerzas que hacen funcionar al mundo politizado, economizado, bestializado, son ocultadas con destreza, con vehemencia por el poder dominante, no son visibles ante la mirada primeriza, hace falta la experiencia del roce con los acontecimientos de la vida, los buenos y los malos, los placenteros y los dolorosos, herramientas existenciales que sensibilizan y agudizan al hombre, así estas fuerzas ocultas del poder no logran escapar a la mirada penetrante y al análisis de Goya, quien cree indispensable revelarlas y denunciarlas.

Pero hace falta valor e inteligencia para luchar sin pelear, para hacerlo como lo hizo y en los tiempos en que lo hizo. Con habilidad y riesgo, dedica los grabados de los caprichos al rey Carlos IV, “Con todo eso me acusaron a la Santa” dice Goya. El Santo Oficio no dudaba en vigilar y castigar, el riesgo no era infundado, estaba de por medio el pellejo, con todo, el descaro y la sátira caprichosa de Goya hace convivir imágenes de aquellos pobres desgraciados procesados en los santos tribunales (No. 23 “Aquellos polbos” y No. 24 “Nohubo remedio”) con brujas en cueros mórbidos volando sobre su escoba (No. 68 “Linda Maestra”); en franca rebeldía y a todas luces hace convivir realidad, mito, persecutores y perseguidos.

“En lienzos, papeles, paredes y marfiles, y en lo que se preste Goya nos lega fragmentos de rebeldía con los cuales sacudir nuestro marasmo.”
(Juanes, 2006: 15)

El mundo se ha callado para Goya, su audición ya no está más, observa febrilmente para trabajar en el silencio que ha dejado la enfermedad; punto crítico de ruptura y decisión para establecer el antes y el después, que le aclara cuáles son sus principales intereses así como sus prioridades creativas, no hay

tiempo para desperdiciar; para un verdadero artista cuya finitud ya le es evidente le es imposible permanecer impávido, entregado y manso, entonces decide luchar echando mano de su creatividad construida con vida y esfuerzo artístico disciplinado, mueve lo que haya que mover cuestionándolo todo, incluso a él mismo.

“Fidelidad a la experiencia propia que incluye, en profundidad, el reconocimiento de nuestros estados afectivos: angustia, soledad, silencio, desgarramiento, pasión, fiesta, placer y dolor, y asimismo las incógnitas indescifrables: ¿de dónde?, ¿a dónde?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿de qué se trata? O con Kant: ¿Qué puedo saber?, ¿Qué debo hacer?, ¿Qué puedo esperar? Goya conjuga en suma, existencia y razón, demonios interiores y sueños, cuerpo y concepto, temblor y temor, amor y desamor, ternura y furia.” (Juanes, 2006: 15)

Sus caprichos todos, pensamientos, actitudes y grabados son la práctica de su actitud existencial que resulta de la angustia existencial (finitud) en Goya (ser), la que determina por tanto, el acto existencial, sus proyectos como la labor que él mismo escogió llevar a cabo, es decir que hacer y cómo hacer la pintura, el grabado y el dibujo (angustia), que son las herramientas con las que habrá de proyectarse caprichosamente en el mundo, partiendo del estudio de la naturaleza (mundo) y recreándolo a través de su dibujo y pintura, mezcla de imaginación y entendimiento (capricho) para hacerlo posible, en busca de dar respuesta (actitud existencial) a un sistema que intenta oprimirlo y suprimir su individualidad, valiéndose de hombres serviles, de instituciones amenazantes y del miedo sistematizado, así el capricho resulta ser vía de comprobación y acceso a al mundo interno-externo de Goya (existencia), quien observa y es observado, no para proponer soluciones, más bien opciones para quien así lo quiera ver, Goya no cuestiona ¿bien? o ¿mal?, pero si ¿cómo? y ¿por qué? Y sin embargo podemos añadir ¿hasta cuándo?

CAPÍTULO III

HERMENÉUTICA Y PROCESO DEL CAPRICHOS ACOGER Y RETENER LOS DIBUJOS PREPARATORIOS

Objetivo del capítulo

Realizar un estudio sobre los dibujos preparatorios para *Los Caprichos* No.1 y No 43 *Los Sueños de la Razón Producen Monstruos*, mediante la hermenéutica de H. G. Gadamer propuesta desde los conceptos de “juego”, “símbolo” y “fiesta” para proponer siete puntos que permitan la “experiencia del arte” para “acoger” y “retener” los dibujos preparatorios.

III.1 Conceptos de Jugo, Símbolo y Fiesta

III.1.1 Antecedentes

Gadamer parte de la tarea de “juntar algo hecho pedazos por la tensión de dos polos opuestos”, para inmediatamente después explicar el juego, el símbolo y la fiesta, que son el sustento por el cual explica “la experiencia del arte” que tiene como finalidad “acoger” y “retener”.

1.- “La Apariencia histórica del arte”: Consistente en la ofuscación que provoca la tradición de la cultura sobre el arte que histórico-linealmente la filtra.

2.- “La Apariencia progresiva del arte”: Esta reside fundamentalmente en los críticos, que creen en la desaparición de la tradición del arte e intentan renovarlo todo constantemente y sin referencias simbólicas.

III.1.2 Juego



Ya van desplumados.

21.5 x 15.1 cm. Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca. 1797 - 1799.

El “juego”, es una función elemental de la vida humana, pues no puede pensarse en la cultura sin el componente lúdico.

Gadamer plantea la tendencia innata del ser humano al arte como un impulso de libertad, esta libertad la encuentra en el juego pues este implica “movimiento” que se repite, “vaivén” continuo, “automovimiento”, que es “el carácter fundamental de lo viviente” que tiende a sí mismo sin fin ni finalidad; en términos kantianos adquiere la dimensión de “finalidad sin fin” que parte de la autonomía y la decisión de lo “selecto en lo libremente elegido”, para Gadamer esto es un “exceso” por el grado de “autorrepresentación”, aspecto fundamental del juego que constituye “la base propia de nuestra elevación creativa al arte”, con esto último Gadamer nos afirma el profundo carácter antropológico del “juego artístico” que designa superior a cualquier otro pues nos “otorga la permanencia”.

“...considerar el carácter de exceso de juego como la base propia de nuestra elevación creativa al arte ...reconocer cuál es el motivo antropológico más profundo que hay detrás y que da al juego humano y en particular el juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza: otorga la permanencia. “
(Gadamer, 1977: 113)

Gadamer encuentra particularmente importante hacernos conscientes que nuestro intento de relacionarnos con el mundo a través de nuestros esfuerzos creativos tiene el objetivo de “retener lo fugitivo”, juego de memoria que caracteriza la existencia humana consistente en hacer simultáneos el presente y el pasado, la memoria que “conserva y retiene” conecta directamente con el arte, “juego de formas que se convierte en una conformación y se <<detiene>>” sirve de enlace al concepto de lo simbólico.

Goya nos propone un juego que no es divertido, el juego del engaño mediante la seducción, el desplume de pollos humanos que por lujuriosos pierden toda dignidad, les quedan los pellejos expuestos mostrando toda su miseria, son echados a palos mientras otro pollo incauto aun emplumado fornicaba suspendido en el aire con la pollita mercancía de las celestinas viejas y horrendas, aquí Goya baraja el juego de la imaginación para demostrar que tan torcidos pueden ser los juegos humanos, en el grabado *Ya van desplumados* mientras unos se divierten otros sufren, y otros se aburren pues sus vilezas ya les son rutinarias, Goya juega con el grado de autorrepresentación como un accionar cotidiano.

III.1.3 Símbolo



Autorretrato.

18.2 x 12.2 cm. Óleo sobre lienzo sin forrar. 1795

Gadamer se vale del concepto griego de “símbolo” “como posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”, *tessera hospitalis* “tablilla de recuerdo” que partida en dos se compartía entre el anfitrión y el huésped propiciando el reconocimiento si es que después de mucho tiempo el huésped volvía a casa, compartir el recuerdo (anfitrión y huésped) dinámica de reconocimiento mutuo que configura la “experiencia simbólica”, donde reconocer es volver a conocer algo que ya se conocía previamente, este regreso del huésped a la casa del anfitrión en la expresión de Hegel “ir humano a casa” (Einhäusung) le sirve a Gadamer para explicar la experiencia simbólica, consistente en reconocer algo más allá, al superar la primera impresión del primer encuentro que tiene el objetivo de conocer más propiamente, al re-conocer se exige una acción de complementación cuando se añade la experiencia contingente, fragmento

faltante que completa el recuerdo, aquí el reconocimiento y auto-reconocimiento, el símbolo es aquello en lo que se reconoce algo pero también en algo se auto-reconoce una vez que se añade algo más para reconfigurarlo, por tanto “la experiencia de lo simbólico” entraña una tarea permanente de construcción e intercambio.

“El *re-conocer* capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos.” (Gadamer, 1977: 114)

Lo simbólico permite relacionar activamente el pasado en la dinámica del presente contingente, la experiencia de la observación del panorama de las épocas y los individuos alimenta la cualidad de lo simbólico al reunir lo universal en lo particular, pues el símbolo no es el significado, representa el significado, la aventura del invitado que en algún momento ha partido culmina con su regreso a casa del anfitrión, es decir ambos dinamizan la experiencia del recuerdo.

“Lo simbólico no remite al significado sino que *representa el significado*. Si la esencia del juego es el auto movimiento, la de lo simbólico sería el auto significado.” (Gadamer / Argullol, 1977: 22)

“Ir humano a casa” Goya vuelve consigo mismo anfitrión y viajero al mismo tiempo, después de un largo recorrido, en 1795 cuenta con 50 años de edad y se recupera de la angustiante enfermedad, se pinta a sí mismo en profunda intimidad, se pinta pintando, con el mundo auditivo totalmente apagado en este autorretrato declara que se encuentra pintando y en reconstitución de su salud y su pintura, éste es el primer autorretrato al óleo que pinta después de su enfermedad, de aquí su importancia declaratoria, retorna al mundo de su pintura cada vez más suya, más íntima, compleja y creativa, es un cuadro muy pequeño, casi una miniatura, pero su declaración pictórica es colosal.

III.1.4 Fiesta



Nadie se conoce.

21.4 x 15.2 cm. Aguafuerte y aguatinta bruñida. 1797 – 1799.

La libre reunión con motivo de “celebrar”, es la principal característica que Gadamer encuentra en la “fiesta”, aquel que pretende celebrar en definitiva lo hará, la fiesta es la reunión para la celebración, se lleva a cabo la “congregación” con un motivo y en el caso del arte se congrega para celebrarla, se concreta el acontecimiento donde el tiempo se manifiesta por los sucesos que configuran recuerdos, de tal manera que los acontecimientos son los que hacen relevante al tiempo, este es el tiempo del arte el de los acontecimientos, tiempo de la contingencia y la experiencia que se cosecha relevante y rememorante.

“La fiesta es lo que nos une a todos.

...así, se interpela críticamente a nuestra vida cultural, con sus lugares para el disfrute del arte y sus episodios en forma de experiencia cultural que nos liberan de la existencia cotidiana.”

(Gadamer, 1977: 118)

De lo anterior es posible inferir que, la experiencia del arte permite al hombre una existencia que supera su cotidianidad insulsa, sin embargo el hombre en existencia (existencialmente consiente, en angustia existencial) encuentra en lo cotidiano la sorpresa y la indeterminación necesaria para seguir descubriendo su vida, en estos términos la fiesta como la reunión y celebración del arte supera los límites de la simple fiesta.

“Si el arte tiene de verdad que ver con la fiesta, entonces tiene que sobrepasar los límites de esta determinación que he descrito y, con ello, los límites impuestos por los privilegios culturales; e igualmente, tiene que permanecer inmune a las estructuras comerciales de nuestra vida social.” (Gadamer, 1977: 118)

Goya considera que en la sociedad cada quien representa un personaje, una farsa es la fiesta de la hipocresía y los convencionalismos, es por eso que *Nadie se Conoce*. El caballero afeminado con larga espada queda expuesto por lo afeminado de su disfraz y la bella mujer oculta sus intenciones interesadas y seductoras, escena desarrollada en el teatro de la banalidad. Un sinnúmero de personajes socarrones y grotescos, celebran la hipócrita cotidianidad.

Goya nos presenta dos caras de la fiesta, la de la antropológica reunión y la del arte, nos invita a reunirnos con motivo de sus grabados para festejar la naturaleza humana.

III.2 Dos advertencias previas al estudio de los dibujos preparatorios

III.2.1 Alerta sobre el derrumbe de la experiencia del arte

Gadamer nos advierte sobre dos conceptos contrarios a la experiencia del arte, dos extremos que impiden el acceso a dicha experiencia, consistentes en:

1.- La “forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio” es la negación a experimentar el reto del arte que siempre nos invita al descubrimiento de algo singular, al mismo nivel de negación se coloca quien ya sabe que esperar de lo que es para si mismo el arte, para quien solo existe una experiencia reciclada, así en los dos casos es imposible que el arte produzca algo.

“...esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio. Tengo para mí que aquí está el origen del *kitsh*, del no arte. Se oye lo que se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo muy lacio. El *kitsh* lleva siempre en sí algo de ese esmero bienintencionado, de buena voluntad y sin embargo, es justo eso lo que destroza el arte.” (Gadamer, 1977: 122)

2.- “El degustador de estética” que busca en la superficialidad espectacular de algunas artes permitirse ser manipulado, efecto impermeable que impide el contacto pleno y a profundidad que exige la experiencia del arte.

“Hay aquí dos extremos: la <<intención artística>> para determinados fines manipulables que se presentan en el *kitsh*, y la

absoluta ignorancia, por parte de los amigos de la degustación, del discurso propio que la obra de arte nos dirige, en favor de un nivel estéticamente secundario.” (Gadamer, 1977: 123)

III.3 La Experiencia del Arte

Para Gadamer el auténtico enigma que el arte nos presenta, es que ésta logra “la simultaneidad del presente y el pasado”, característica que revitaliza al arte constantemente desde sí misma, construcción y reconstrucción constante, relación dinámica fundamental que es punto de contacto con la existencia humana y en tanto humana resulta una experiencia de características muy especiales, a la que Gadamer llama “experiencia del arte”

“...la cualidad propiamente humana de la existencia nace y crece aquí, en la unificación del pasado y presente, en la simultaneidad de los tiempos, los estilos, las razas y las clases.” (Gadamer, 1977: 112)

El primer paso para Gadamer en la tarea de alcanzar “la experiencia del arte” es “profundizar” en la obra de arte, con el objetivo de “reconocernos” y “comunicarnos”, y para lograrlo se vale de los conceptos precisos y necesarios, medios conceptuales de la Estética Filosófica que son: el juego, el símbolo y la fiesta.

“La vuelta al concepto de juego; la elaboración del concepto de símbolo, esto es, de la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos; y finalmente, la fiesta como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos.” (Gadamer, 1977: 45)

“La experiencia del arte” tiene el objetivo de “acoger y retener” mediante el proceso de hacer simultáneos el presente y el pasado, al traslapar e iridizar diversas zonas de la cultura y la historia, la finalidad de “acoger y retener” es

construir interpretaciones, nuevos recuerdos que provoquen creatividad y nunca imitaciones que la limiten, pues la imitación superficial entrampada por la seducción de las formas de los referentes pictóricos siempre necesarios para la producción de pintura, es un peligro latente.

“La Actualidad de lo Bello no solo intenta revisar y reaproximar a los supuestos adversarios, sino que extiende la onda de expansión del choque a la cultura moderna. Con armas filosóficas, Gadamer quiere demostrar que también el arte es conocimiento y que, pese a los prejuicios acumulados por los filósofos esta capacidad cognoscitiva es tanto más evidente en una arte no referencial (o solo referido a sí mismo) como el arte moderno.” (Gadamer, Argullol, 1977: 10)

III.4 Tres puntos fundamentales sobre la experiencia del arte que guíen el estudio de los dibujos preparatorios

III.4.1 Indisolubilidad del arte, la no distinción

El arte es forma y pensamiento, unidad de relaciones artista-mundo, sensaciones y emociones que el artista intenta ordenar, nunca solo lo uno o lo otro. En la contemplación el arte es unidad indisoluble que invita a sentir y pensar las formas ordenadas y complejas del artista, así por reciprocidad a la producción del arte, pensamiento, emoción, sensación, entendimiento, nunca solo lo uno o lo otro, de aquí que no se toma partido por el pensamiento, la sensación o la emoción no hay distinción, lo que hay es unidad conjugada indisoluble de individuales para la contemplación y para la producción.

De tal modo que es necesario producir y contemplar al arte siempre en unidad, con la totalidad de la individualidad, no solo los ojos, no solo el oído, no solo el

tacto, con todo el cuerpo que es también pensamiento y emoción, el arte invita a la totalidad del individuo y su relación con el mundo, se escucha la música también con el abdomen, se pinta con los cabellos, se canta con el pecho, no hay distinción.

“La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia.” (Gadamer, 1977: 122)

III.4.2 Saber y elegir

El ansia de saber, de enterarse lo más ampliamente posible sobre los matices de las culturas y los tiempos del arte es imprescindible para encontrar la posibilidad de elegir y conectar con los saberes y quehaceres de la actividad cultural y del arte, elegir sobre el arte y sus consecuencias forma parte importante de la aproximación a ella. No es posible conocerlo todo pero sin embargo si existe un deber ante la ignorancia y el saber, sin temor al yerro que es parte fundamental del conocimiento es posible el cuestionamiento que haga vivido el camino a la experiencia del saber (sea poco, sea mucho) y la experiencia del arte, la disyuntiva se encuentra planteada, pues es posible elegir entre saber o no saber en presencia del arte, es la más íntima responsabilidad.

“Lo que se exige de nosotros es precisamente esto: poner en actividad nuestra ansia de saber y nuestra capacidad de elegir en presencia del arte y de todo lo que se difunda por los medios de comunicación de masas. Solo entonces tendremos la experiencia del arte.” (Gadamer, 1977: 121)

III.4.3 Aprender a demorarse

Ante la experiencia del arte es necesario aprender la experiencia de un tiempo distinto y específico, el del encuentro con el acontecimiento del arte, la cultura, las tradiciones, los pensamientos, las emociones y las sensaciones, todas juntas en un transcurrir constante decisivo de encuentro, recuerdo y conocimiento nuevo, de entre esta complejidad resulta necesario por tanto aprender a demorarse ante la tarea de profundizar en los signos, símbolos y motivos que impulsan e integran la obra de arte, no hace falta la erudición para conectarse con ella, pero lo que sí exige es el tiempo necesario para que ésta nos diga algo, intentar conservarla en una selfie con la esperanza de verla después, es una intención mal lograda ya que reclama su tiempo y vida propia, vitalidad que la caracteriza. La obra de arte nunca llega tarde y para ella nunca es demasiado tarde.

“En la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque ante todo no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifiesta.

La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad.” (Gadamer, 1977: 110)

III.5 “Acoger y retener” conceptos que son la finalidad de la experiencia del arte y a su vez son el punto de partida para la construcción de nuevos recuerdos.

Una vez alcanzada la fundamentación de “la experiencia del arte” mediante los conceptos de “juego”, “símbolo” y “fiesta” Gadamer vislumbra su tarea final que articula en dos conceptos que son “acoger” y “retener”, puente indispensable para así alcanzar “la experiencia del arte”, cabe mencionar que “acoger” y “retener” no son causales de la experiencia del arte, son accionantes simultáneos en el esfuerzo de hacer a su vez simultáneos el presente y el pasado en la obra de arte, es aquí donde Gadamer encuentra la actualidad de lo bello, situada ante la confrontación de la “intención artística” y “la degustación” que define manipulables por intereses mezquinos que pauperizan enajenantes las propuestas y los esfuerzos del arte legítimo.

“Hay aquí dos extremos: la <<intención artística>> para determinados fines manipulables que se presentan en el *kitsch*, y la absoluta ignorancia, por parte de los amigos de la degustación, del discurso propio que la obra de arte nos dirige, en favor de un nivel estéticamente secundario.” (Gadamer, 1977: 123)

“Acoger” y “retener”, son propuestas de un tiempo que se manifiesta como acontecimientos significativos experimentables y practicables ante la obra de arte, tiempo disonante del apremio cotidiano y abrumador de la vida impuesta por la mecanización del tiempo, acoger y retener son experiencias capaces de encontrar lazos revitalizantes entre el pasado y el presente, experiencias capaces de gestar un cambio de dirección en la experiencia de vida, pues se acoge para brindar refugio y se retiene para modificar el curso normal de una

acción, esta es la experiencia del arte que invariablemente consigue algo con cada quien, sea contemplándola sea produciéndola; la formalidad disciplinaria absolutamente indispensable del arte, limita el juego creativo, pero sin lugar a dudas las limitaciones son las que potencian el ingenio y la creatividad de los artistas, pero que no se entienda que la disciplina y los elementos formales son enemigos de la creatividad, todo lo contrario, son indispensables, pues son estructura y lenguaje. Ante la limitación se encuentra la variación y la variedad, ese es el reto que asume el artista, nunca imitar y siempre interpretar para traer algo al mundo que anteriormente no se encontraba, allí invención que tiene como imperativo alusión y relación del mundo al que el artista fue arrojado, la pintura, la escultura, el canto, la danza se quedan para no irse jamás de dentro nuestro, los acogemos y nos retienen.

“Me parece que nuestra tarea se centra propiamente entre estos dos extremos. Consistente en acoger y retener lo que se nos transmite gracias a la fuerza formal y a la altura creativa del arte genuino.”
(Gadamer, 1977: 123)

III.6 Siete puntos que guíen el camino para “acoger y retener” los dibujos preparatorios.

“Es menester aprender primero a deletrear cada obra de arte, luego a leer, y solo entonces empieza a hablar.” (Gadamer, 1977: 115)

III.6.1 Construir sentido

Para saber leer es necesario dejar de deletrear en busca de construir sentido, permitir a la obra que ésta nos diga algo en unidad, objetivo nada fácil, pues aun cuando Gadamer pretende ser puntual al guiar su propuesta sobre el entendimiento necesario para la obra de arte, dar sentido abarca una gama de

posibilidades más amplia como dar dirección, como ir por lo sensible y emocional, como la capacidad de juzgar algo, como algo que nos significa.

“Saber leer es dejar de percibir las letras como tales, y que solo exista el sentido del discurso que se construye. En todo caso, es solo la constitución armónica de sentido lo que nos hace decir: <<He entendido lo que aquí se dice>>.” (Gadamer, 1977: 115)

III.6.2 Establecer una relación de intercambio

Encontrar el lenguaje de las formas artísticas es una relación de intercambio, entre el arte antiguo y el arte moderno, y más aún, es una relación de intercambio entre las formas que integran y dan orden y sentido a una obra de arte.

“Espero que ahora este claro que se trata de una relación de intercambio. Ciego está el crea que puede tomar lo uno y dejar lo otro.

...quien crea que el arte moderno es una degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado” (Gadamer, 1997:115)

III.6.3 Coleccionar en la imaginación

Hacer acopio de todas las experiencias del arte, no para atesorarlas y guardarlas, sino para tratar de hacerlas consientes y jugarlas simultáneamente en el momento de presenciar el arte.

“...es esa comunidad de comunicación la que hay que aprender a construir. El <<museo imaginario>>, esa celebre formula de André Malraux, donde todas la épocas y logros del arte se presentan simultáneamente a la conciencia.”

“Nuestro logro ha consistido precisamente en juntar esta <<colección>> en nuestra imaginación.” (Gadamer, 1997: 115)

III.6.4 Transmitir

Transmitir implica renovar el pasado intentando hacerlo dinámico al contacto con el presente, desde esta propuesta el pasado no queda intacto, ante la nueva experiencia del arte, el pasado ya no es el mismo, revive.

“Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión, pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra <<transmisión>>.” (Gadamer, 1997: 116)

III.6.5 Tradición

Traducción es tradición, hacer del lenguaje antiguo nuestro en la actualidad. Con las limitaciones y formas estructurales del lenguaje el reto se encuentra en actualizar formas de decir algo, al concordar las formas del decir del pasado con las actuales no necesariamente para decir algo nuevo, evitando mesianismos pero si en la medida de lo posible y en el mejor de los casos, si aportar algo nuevo.

“De hecho, el fenómeno de la traducción es un modelo de lo que verdaderamente es la tradición. Lo que era lengua fosilizada de la literatura tiene que convertirse en nuestra propia lengua; solo entonces es la literatura arte. Lo mismo puede decirse de las artes plásticas y la arquitectura.” (Gadamer, 1997: 116)

III.6.6 Unificar

Los pintores modernos, Goya por ejemplo, designa como sus maestros a Rembrandt, Velázquez y la naturaleza, acudió a referentes pictóricos de su pasado para que su arte surgiera de la combinación de lo aprendido de sus maestros y de su ingenio en contexto del Siglo de las Luces, nunca los imitó ni los omitió y si los interpretó, mezcló lo aprendido con sus nuevas experiencias, pensamientos, sensaciones y observaciones, pintó a su manera, su pintura es original pues tiene origen, historia, raíz y fundamento.

“Piénsese en la tarea que representa unificar de modo fructífero y adecuado las grandes construcciones del pasado con la vida moderna y sus formas de circulación, sus costumbres visuales, posibilidades de iluminación y cosas por el estilo.” (Gadamer, 1997: 117)

III.6.7 Interaccionar

Juego dinámico de tiempos, Interaccionar es conjugar nuestro presente y sus intereses acudiendo al origen, al pasado en sus diferentes épocas, de aquí la originalidad que es una cualidad relativa al comienzo, pues en ocasiones aquello que pensamos nuevo no lo es tanto.

“No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos.”(Gadamer, 1997: 117)

III.7 Estudio sobre los dibujos preparatorios para los caprichos No.1 y No. 43 *Los Sueños de la Razón Producen Monstruos*, mediante los conceptos de “acoger y retener” propuestos por H. G. Gadamer

La forma de ensayo en que se presenta el análisis de los dibujos preparatorios, responde a la necesidad de alcanzar la fluidez indispensable en el afán de la experiencia del arte, sin embargo también se propone un ordenamiento básico al indicar cada uno de los siete puntos en el recorrido total del ensayo.

III.7.1 Acoger y retener el dibujo preparatorio para el Capricho No. 1



Autorretrato

Tiza roja sobre papel, 1798 – 1798.

(*Construir sentido*) El dibujo preparatorio nos muestra a un hombre que está allí mirando, dentro de un espacio que lo limita haciéndose consciente de su limitación, pero sin sumisión pues reta su circunstancia al mirar afuera, rostro adusto y al mismo tiempo inexpresivo, es decir mueca extraña indetectable e introspectiva, anonadada. No tan de frente no tan de perfil, indeterminación que estimula la imaginación, pues nos invita a preguntarnos ¿Qué mira? Y ¿Qué piensa? Eso es imposible saberlo aunque si es posible especularlo. El hombre del dibujo no se encuentra estático, su mirada revitaliza y conecta su tiempo y espacio al nuestro, ha mirado de la misma manera durante siglos sin la esperanza de cambios en los hombres.

(Coleccionar en la imaginación) Es notorio que el Goya del dibujo está mirando y por tanto se establece el juego de miradas la dinámica del autorretrato, por tanto el dibujo, el autorretrato dicta como debe ser visto Goya, y esa decisión la ha tomado el propio Goya, ha dotado a su dibujo de una mirada que está dirigida a una indeterminación concreta, una multiplicidad de espacios y tiempos en un recorrido histórico, aquel que mira este dibujo es mirado particularmente por el dibujo, sin embargo el espectador es uno más y el dibujo es y seguirá siendo único, el Goya del dibujo busca insistentemente mirar afuera donde se encuentran todos los hombres, todas las cosas y todo el mundo, lo hace forzando la vista con el raballo del ojo buscando la confrontación en acción punitiva.

(Relación de intercambio) En éste juego de miradas y decisiones el dibujo es re-encuadrado como si se tratase de una mirada fotográfica, Goya lleva a cabo esta selección con la intención de decidir que habrá de ser grabado con fines de su reproducción, ahora este mismo dibujo se distribuye por la red mundial, aspecto jamás avizorado por el pintor. Goya selecciona partes del dibujo que son importantes y cuales no lo son, re-asigna un espacio específico al hombre del dibujo, una cantidad de espacio suficiente a sus propósitos en la implicación del cuerpo protagonista de la carne constituyente del hombre-forma, cuerpo que es conexión al mundo, así placer, dolor, cuerpo concretan decisiones que van dando certeza a la exploración de Goya por Goya.

(Transmitir) Hombre solo e inmerso en una sociedad, ropas pesadas que solo dejan ver la carne del rostro adusto, el Goya que dibuja a Goya ha decidido como deba ser visto Goya, patillas y coleta, sombrero de copa alta, chaquetón y corbatín, enuncian a un hombre de buena posición social y económica, es el dibujo de un hombre que viste como vestían los hombres importantes en el siglo XVIII, ropas de un hombre que tiene su importancia social, esto lo deja bien claro el dibujo pues dicta un posicionamiento al respecto, entonces tan importante el sombrero como hoy el smartphone, imposiciones sociales que durante siglos sitúan a los hombres dominados, aún para el hombre consiente el juego de dominación es el juego que debe jugar, siendo así, Goya lo hace con sarcasmo.

(Interaccionar) Goya, el hombre del dibujo es de un siglo distinto a éste, a quien la opresión de las convenciones sociales lo equiparan a cualquier hombre moderno, por eso es posible reconocernos en él, sometido voluntariamente a dichas convenciones, y sin embargo recoge parte de su condición sumisa e hipócrita para fortalecerse y tener la oportunidad de expresar su pensamiento, el Goya que se autorretrata es un hombre que puede mediar entre las partes de su existencia que zozobran con aquellas que puede salvar mediante su pensamiento y labor, es decir descubre el fenómeno que él mismo es.

(Unificar) Goya se dibuja con un pequeño viraje de la cabeza y mirada sesgada, posición de la cabeza que provee cierta actitud que rompe el canon del retrato que imponía el perfil o la frontalidad, aquí ni lo uno ni lo otro, exploración formal que reta al sistema de la pintura de su tiempo y que sin embargo rememora a su maestro Rebrandt, quien realizaba retratos llenos de muecas en pequeños grabados resueltos con el único poder de la línea, por su parte Goya resuelve sus dibujos a manchas que representan una a una decisiones y determinaciones concretas en la construcción de un alguien y un algo, de un si mimo hombre-pintor-dibujante.

(Tradicición) Sabemos que el hombre del dibujo es Francisco Goya, pintor, así lo dice la inscripción del Capricho No. 1, de aquí la importancia del dibujo preparatorio, ya que con los elementos posibles de éste dibujo es que Goya no deja lugar a dudas, el dibujo es Goya y no solo un dibujo de Goya, sistema con el que él se reconoce en su práctica y desde su práctica dibujística con la suficiencia de sus particularidades y la poesía de los espacios indeterminados creados por su destreza y conocimientos, Goya dictamina que antes que cualquier añadidura el hombre del dibujo es un hombre de su tiempo que mira su tiempo. BN “Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico”.

III.7.2 Acoger y retener el dibujo preparatorio para el capricho No. 43 *Los Sueños de la Razón Producen Monstruos*



El sueño de la razón produce monstruos

Pluma tinta de bugalla sobre papel. 22.9 x 15.5 cm. 1796 – 1797.

(Construir sentido) ¿Que hay allí? Una escena donde la vista no puede parar de escudriñar la cantidad de formas e información en ese espacio atiborrado, se observa a un hombre atormentado por emanaciones provenientes de su interior, mezcladas con los esperpentos propios de las oscuridades del mundo, horrorosos rostros que van tomando la fisonomía de un hombre impávido, sí, ahora sabemos que toda la escena se trata de Goya, pero como un primer acercamiento es pertinente suponer que solo es un hombre de un siglo distinto al nuestro que se encuentra en presencia de potencias que explotan de

oscuridades profundas mezcladas con espacios desconocidos y vacíos, y de entre todo esto un hombre solo y atormentado por las bestias que lo atosigan y asechan al invadir su espacio vital, el cuerpo tenso y suplicante no encuentra más que entrecruzar los dedos y meter la cabeza peluda entre los brazos con el afán de ocultar el amorfo rostro que apenas se asoma de entre sus brazos. Las bestias de la oscuridad supersticiosa y la ignorancia se mezclan con objetos y bestias humanas, conjunto onírico que crea la acción de soñar un mundo lleno de razón y sin razón, mezcla frenética de símbolos creada por la imaginación sin el uso de la razón, caldo de cultivo Goyesco advierte sobre la utilización mezquina del conocimiento y sus consecuencias.

(Transmitir) Existen objetos y tecnologías antiguas indescriptibles ya mesa, ya silla, ya geometrías solidas que revelan estructuras fantásticas. Una caja de contenido desconocido y enigmático cuenta con un cerrojo pero sin candado así desata una inmensa curiosidad, la caja permanece desesperadamente cerrada por acción de una palanca en la que el personaje se apoya como para mantener oculto su contenido. Una pila de libros en el piso permanece oculta, apenas perceptibles son tal vez representación del conocimiento que también se encuentra en la oscuridad, así en similar situación la razón ¿para qué sirve?

(Tradición) Alto contraste luz y sombra que a veces parecen luchar y en otras conflagrar, luz y sombra igualmente integran al personaje como representación del hombre, como ser hecho de sombras y luces, sus ropas lo sitúan en algún momento del pasado y sin embargo al hombre del pasado y del presente lo aquejan los mismos contrastes y contradicciones, entonces el hombre es contradicción y contraste, su cuerpo, su carne lo hacen sensible, interface de contacto con el mundo, por eso suplica, por eso el personaje se constriñe, por eso su rostro es rictus y mueca, es monstruoso, Goya resulta ser el personaje central de sus propias pesadillas, es decir Goya se siente, se sueña, se piensa, se dibuja.

(Unificar) Goya es quien dibuja al personaje en el papel, se incluye en la fantástica escena como una especie flotante, etérea, caprichosa pero sobre todo cambiante de sí mismo en un juego increíblemente dinámico de personajes que se miran, se piensan, se imaginan y sueñan unos a otros,

caprichoso conjunto que en unidad deviene autorretrato, alguna vez monstruoso en otras completamente descriptivo y vivaz, cambia y sigue cambiando, forma dinámica y psicológica del autorretrato que heredará a los pintores que vendrán después, forma del autorretrato consistente en representar lo interno del sujeto y no el mero parecido. En el dibujo aparece también el capricho de dos rostros que funden sus labios en quien sabe qué tipo de actos que solo dan una posibilidad más a la imaginación, el conjunto sigue un constante cambio en todas sus partes, mutación, desarrollo, variación con esto Goya plantea que el hombre permanece en constante cambio, como causa y efecto de lo que le rodea, es esta la preocupación y cuestionamiento de Goya, ¿En que habrá de convertirse él mismo? ¿De cuantas maneras podrá autorretratarse? Así versiones y variaciones de sí mismo.

Por eso el personaje suplica y se contrae, entrelaza los dedos de las manos en rictus de terror y al mismo tiempo de arrepentimiento pues como miembro de una sociedad ignorante, él mismo se recrimina por no hacer nada ante la bestialidad y la bestialización del hombre por el hombre y se avergüenza al reconocerse igualmente monstruoso y apático.

(Establecer una relación de intercambio) El monstruoso personaje sobre la mesa puede interpretarse como el ser del hombre o simplemente el hombre angustiado y arrojado al mundo, un entorno incierto y atiborrado, el dibujante-Goya se autorretrata y se mira mutando en rostros deformados. Personajes voladores opacos y acechantes inmersos en la oscuridad que junto con el felino son símbolos antiguos de las supersticiones y la ignorancia, ahora a esos símbolos ya están en desuso, pero las supersticiones y la ignorancia se han actualizado y por tanto sus formas de representación se han multiplicado y ampliado.

(Coleccionar en la imaginación) Acumulación de elementos como acumulación de ideas, los esperpentos simbolizan razones, tradiciones, ideas e imaginaciones, se juegan entre sí, se funden van y vienen, es la imagen de la historia y la cultura, así como es imposible fijar la vista sobre alguno de estos personajes y elementos del dibujo, es también imposible pensar algo con exactitud, cuando la curiosidad por el conocimiento es abrumadora y la

preocupación por su utilización es tan poco alentadora.

(Interaccionar) Goya gozaba en conducir sus propuestas gráficas con ambigüedad, combinación de historias antiguas actualizadas a su tiempo, juego de símbolos re-significados y actualizados, envueltos en un jugueteo sarcástico casi perverso de claridad y obscuridad que logra alcanzar cualquier tiempo antiguo o actual. Mientras Goya declara visualmente algo, verbalmente lo niega o disipa sus significado, jugueteo que desata y libera su imaginación.

En su dibujo Goya interpreta un sin número de formas, más pareciera un sueño que se convierte en una pesadilla, la pesadilla de la razón produce monstruos, y sin embargo advierte lo indispensable del uso de la razón pues la imaginación dislocada es igualmente monstruosa y advierte: “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.” El pensamiento de Goya no se queda estático, escribe y dibuja sobre sus intereses, combina razonamiento y fantasía a fin de alcanzar algo más amplio sin pretender ser absolutamente concluyente, no le interesa describir algo, le interesa descubrirlo todo.

CONCLUSIONES

Goya dibujaba lo que veía, pero se negaba ser un servil imitador de la naturaleza, decía que “no se pinta pelo por pelo la barba de un hombre que pasa”, pero que sin embargo “un artista debe estar capacitado para fijar y representar en su mente los cinco puntos de referencia de un cuerpo que cae desde una ventana”, odiaba la enseñanza de la pintura mediante esquemas, consignaba a los maestros que exigían a sus alumnos dibujar “narices como sietes al revés” para él esto era un retraso y un freno para “aquel que pretendía profesar tan difícil arte” confeso con ímpetu “solo tengo tres maestros Rembrandt, Velázquez y la naturaleza”, ya siendo un anciano con dificultades para caminar declaró a su hijo Javier, que más que pintor era dibujante, de esta declaración podemos inferir que Goya confería al dibujo la máxima importancia, para Lafuente Ferrari esto es de importancia capital, en la opinión del filósofo español los dibujos del Goya sordo, nos permiten penetrar profundo las opiniones y hallazgos que el artista tenía sobre el mundo y el tiempo que le toco vivir. Podemos añadir que nos dejan ver de primera intención todo aquello que

profundamente le interesaba y como le interesaba, así lo cotidiano pierde su velo insulso para escalar a la altura de los grandes temas, la vida misma como texto gráfico y documento de la instancia humana, de lo oculto que se descubre por las acciones mismas de los hombres, punto de partida para cuestionar con valentía pero sobre todo con sarcasmo e ironía todo a su alcance, incluso al mismo Goya, no hay peor artista que aquel que es complaciente con las formas del poder, por el eso el simio que pinta al burro no morirá de hambre.

Así conectar con Goya implica adentrarse en la cotidianidad a través de las estructuras del dibujo y del pensamiento más crudo y menos verbalizado, trazos y manchas que poco a poco develan aspectos íntimos inefables del dibujante y de su ser posible. El dibujo es un esfuerzo por ordenar y sintetizar, por no describir servilmente, por interpretar en la libertad de los parámetros formales del lenguaje gráfico el mundo que se tiene al alcance, forma de la libertad suscrita al plano llano de la hoja de papel, problema del vacío al cual los grandes referentes se han enfrentado, Rembrandt, Rubens, Goya, Van Gogh, Dix, Picasso, Siqueiros, Cuevas, caminos tan distintos que tienen en común, el papel, la mancha, la línea y el trazo.

De aquí que la propuesta de dibujo en éste trabajo se coloque como conclusión, sin ser ésta concluyente, es tan solo un paso más en el camino personal del dibujo. Dicha serie se acompaña por un breve ensayo que intenta situar la preocupación para desarrollar la serie de dibujos.

Desde la tecnología rupestre de representación (la mano en la cueva), el hombre tiene el imperativo de conocer y saber sobre sí mismo. Un genio anónimo a la altura de Newton, observó su representación a través de pintar la silueta de su mano en el interior de una cueva, mediante el dibujo intentó entenderse y relacionarse con su entorno, le surgieron proyectos que realizar e inventó la tecnología de su tiempo, palancas, lanzas, mazos y piedras afiladas, herramientas que le permitieron e impulsaron paulatinamente a la modificación de su entorno, la imaginación del hombre fue creando su mundo artificial que en la actualidad rivaliza con la naturaleza no entendiéndola, depredándola y devastándola.

La necesidad de conocer e imaginar ha sido para el hombre de todas las épocas factores que lo han impulsado a explorar el espacio inalcanzable (metafísico), su espacio próximo (mundo), y su espacio interno (Ser), Los primeros seres humanos caminaron el mundo para reconocerlo, la extensión de sus brazos y piernas son tal vez los inicios de la conciencia que reconoce por contacto la relación del cuerpo con el mundo próximo, espacio tangible calculable al utilizar al cuerpo como herramienta y medida de interpretación del mundo experimentable.

Con el paso del tiempo la imaginación se unió al entendimiento dando paso a la razón, las primitivas caminatas se convirtieron en búsquedas y exploraciones, esfuerzos que tenían la finalidad de conocer y aprovechar las experiencia, ya en este punto surge la experimentación, repetir las experiencias son la raíz del conocimiento sistemático con el que le fue posible al hombre aprovechar con fines objetivos el mundo, objetivos que son la mezcla de necesidades legítimas e intereses mezquinos, el conocimiento ha sido utilizado de múltiples formas que favorecen e impulsan al hombre, pero que también lo reducen y depredan, lo sublima y lo brutal jugando juntos, alto contraste que no proviene más que del hombre mismo.

De la anterior ecuación parte la motivación del presente proyecto-serie de dibujos, de la reflexión sobre el origen, el empleo y la responsabilidad en la utilización del conocimiento, claro oscuro, devastación y miseria se mezclan con internet y tecnología espacial, la dominación del hombre por el hombre y el conocimiento que lo transforma y lo hace libre. Esta serie de dibujos es una invitación a la reflexionar sobre el conocimiento (episteme), el quehacer humano más humano; este es un recorrido simbólico y de símbolos, que en conjunto pretende provocar la imaginación, Laika en el espacio es un portento de la inventiva humana, pero inimaginable también, su soledad y ansiedad mortal, nunca regreso a casa. Volteamos a ver el espacio añorando descubrir algo en tal lejanía, y sin embargo el océano insondable es refugio de criaturas inenarrables, el pez abisales como metáfora de aquello que no conocemos en

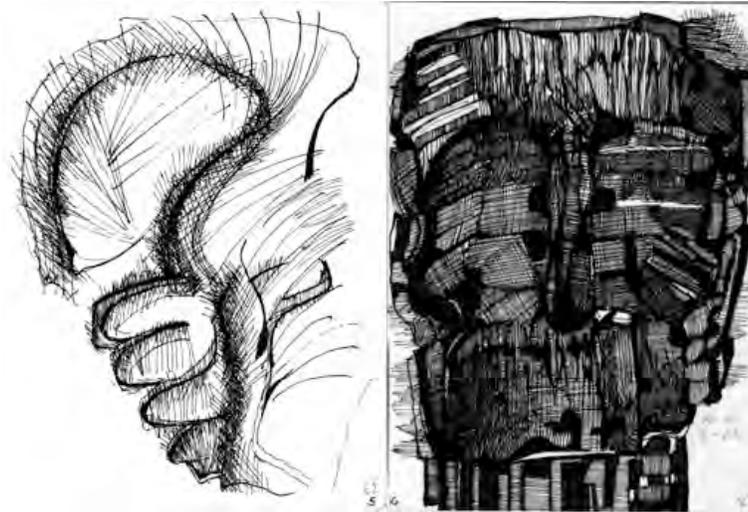
nuestro interior, Hiroshima y Nagasaki sin embargo son evidencia de lo que el interior del hombre es capaz, la aniquilación altamente eficiente y sofisticada, el problema no es el conocimiento sino lo que se hace con él.



Dibujo preparatorio No 1, 15 x 20 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 2, 15 x 20 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 3, 15 x 20 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 4, 28 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 5, 28 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



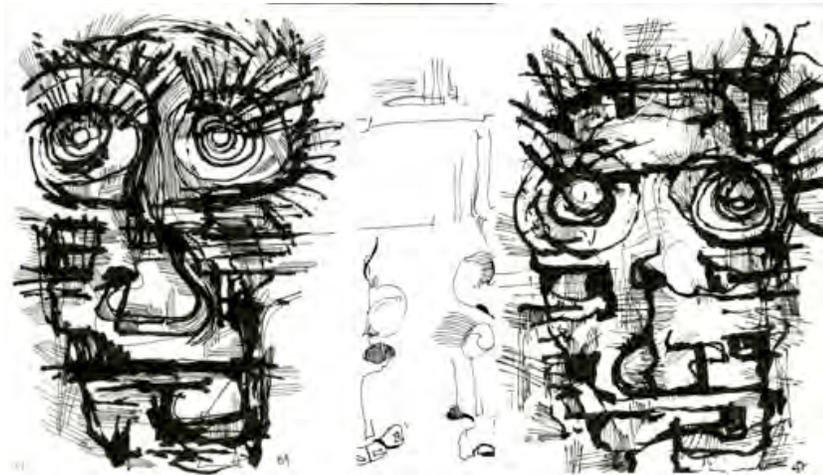
Dibujo preparatorio No 6, 28 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



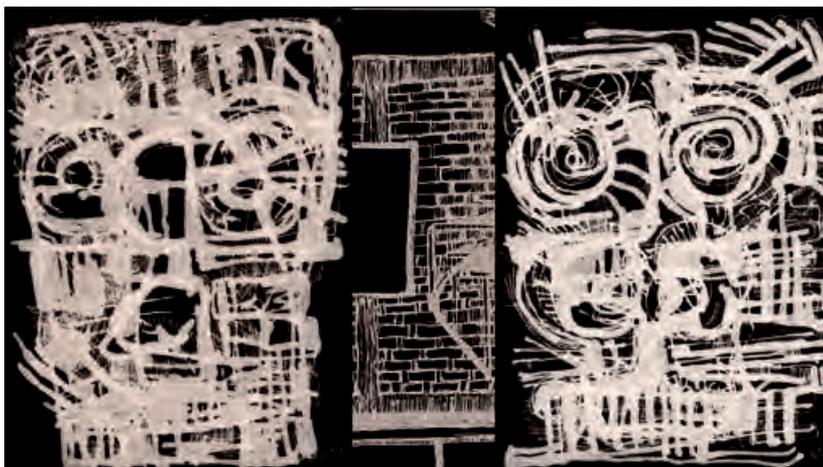
Dibujo preparatorio No 7, 28 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 8, 35 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 9, 35 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



Dibujo preparatorio No 10, 35 x 22 cm. Tinta china sobre papel.



No. 1 Primeros exploradores
Óleo sobre madera, 120 x 100 cm. 2016



No. 2 Tan cerca, tan lejos
Óleo sobre madera, 120 x 100 cm. 2016



No. 2 Sin nombre, Hiroshim / Nagasaky
Óleo sobre madera, 120 x 100 cm. 2016



No. 4 Ser y Exploración
Óleo sobre madera, 120 x 100 cm. 2016



No. 5 Laika

Óleo sobre madeira, 120 x 100 cm. 2016



No. 6 Challenger

Óleo sobre madeira, 120 x 100 cm. 2016



No. 7 Colisionador de hadrones
Óleo sobre madera, 120 x 100 cm. 2016

Dibujar y pintar es decidir dibujar y pintar, el posible dibujo, la posible pintura, que son posibles buscar y encontrar, acto expresivo que nunca es simple porque exige esquivar el solipsismo con el objetivo de disciplinar y problematizar, dibujar y pintar exige del pintor-dibujante, voluntad y valor, actos que reclaman toda su fuerza vital en busca de la mayor precisión expresiva. Para el pintor-dibujante cada dibujo y pintura es un proyecto y una forma de estar y proyectarse en el mundo, porque lo que quiere es dibujar y pintar.

“Este pasaje que une al ser que siente con la obra que va *apareciendo* es el acto que alimenta y mantiene el fenómeno artístico.” (López. 1971: 20)

El mundo y las cosas que en él existen son el tema y el material con el que el pintor-dibujante trabaja sensible e intelectualmente, él se da a la tarea de analizar y cuestionar el mundo a través de su dibujo y su pintura, cuando se dice mundo, es el mundo complejo de todas las cosas, incluyendo al pintor-dibujante sin ser esta sola cosa sino también hombre. El mundo también es el lugar donde le es posible proyectar su imaginación, y es el lugar de sus especulaciones plásticas ya que al iniciar y terminar un dibujo o una pintura, resuelve viejas preguntas y le surgen nuevas; así, pintor-dibujante-hombre, mundo-pintura-dibujo son el material con el que trabaja.

“La obra de arte será en definitiva una materia-formada. Vale decir, una materia que “es” gracias a una forma que la hace ser, y una forma que “es” porque dispone de una materia sin la cual no podría ser.” (López. 1971: 20)

Al pintor-dibujante le es imposible conocerlo todo, hace conciencia de ello y en este sentido la búsqueda de su pintura y su dibujo será interminable mientras siga existiendo angustiado, así que su imaginación unida a la razón y emoción operan como herramientas para la construcción de su mundo pictórico referido a las cosas que sí conoce, en busca de consolidar un ciclo creativo y abrir otro para traslaparlo, iridisarlo o envolverlo con el primero, de esta manera enlaza variaciones de su propia labor pictórica, para proponerse un proyecto

constantemente nuevo e interminable que inexorablemente que le permitirá alcanzar finalmente su última posibilidad, que es la muerte, la nada.

“La lucha, la desesperación, la angustia – el artista es siempre un ser angustiado en mayor o menor grado – opera en relación directa con ese constante “buscar y encontrar” una forma que reciba toda su energía expresiva. Desde el punto de vista del artista, éste será en rigor el problema fundamental de la creación.” (López. 1971: 20)

Ya que, el mundo, su dibujo y su pintura, son su material creativo, éste deberá ser tratado de forma alejada, pero no distante y fría, dicho alejamiento tiene la finalidad de alcanzar la mayor precisión expresiva posible, esfuerzo que deberá ser disciplinado ya que él se encuentra en riesgo de ser complaciente y pintar o dibujar solo su soberbia, su dolor o placer, o sea pintarse a sí mismo solitario y superficial. Complacencia cobarde que lo incapacita para llevar a cabo la necesaria crítica de su tiempo y del mundo al que fue arrojado, el que le ha tocado vivir, crítica en la que él mismo deberá incluirse.

Al pintor-dibujante le es necesario alejarse de sus ofuscaciones y debilidades en busca de ampliar su mundo y su mundo pictórico-dibujístico, “La Actitud Existencial” como labor de constante cuestionamiento del mundo fortalece la producción de su dibujo y pintura, que debe construir día a día, dibujo a dibujo, pintura a pintura, con base en los procesos creativos que le permitan hacerlo de manera más eficiente, asertiva, sensible y emocionalmente disciplinada. Son sus proceso creativos aquellos que le permitirán no temer arrojarse libremente a su libertad creativa a sus búsquedas, a sus hallazgos, no temer al yerro, libre de concepciones tajantes y determinantes, su creatividad se encontrará fortalecida por la indeterminación existencial que su libertad y creatividad le permitan.

“La pintura existencialmente anclada, tal y como la describí y exigí para mí mismo, se aleja mucho de la usual interrogante sobre la realidad y por tanto produce algo más eficiente que la emoción al confrontarse con las imágenes.” (Geheret. 1992: 6)

El pintor-dibujante no debe sentirse creativamente solo, pues existencialmente angustiado se percata que su labor también se sustenta en la tradición histórica de sus predecesores pintores, pues así también lo hicieron ellos, el pintor actual y del pasado comparten poéticamente los tiempos haciéndolos simultáneos, desde “la experiencia del arte”, experiencia que implica el disfrute y la producción de obras poético-visuales. que les son importante pues son base sólida de donde partir y de donde asirse, conocer a sus predecesores le garantiza no imitarlos servilmente, pero si abreviar de ellos, caudal inagotable en tanto el pintor-dibujante se atreva a pensar por sí mismo y abandonar su “culpable minoría de edad”.

Para aquel que desorientado y necio intenta algo de la nada sin procesos, la nada es su referencia, su camino y su fin, orfandad e indigencia, errante errático, de aquí la importancia para el pintor-dibujante actual que vuelve a través de los tiempos con el antiguo anfitrión que son sus referentes poetas-pintores-dibujantes-hombres en busca de crear nuevos recuerdos para reconocerse en ellos y constatarse finito y vital, sin concesiones hipócritas ni temerosas, sin complacencia, sin miedo al yerro.

Bibliografía

A

Abbagnano, Nicola (1992). *Introducción al existencialismo*. México. FCA.

Althusser, Louis. (2008). *Ideología y aparatos ideológicos de estado, Práctica y teórica y lucha ideológica*. México. Tomo.

Arnaiz, José Manuel (1987). *Francisco de Goya cartones y tapices*. Madrid. Espasa.

Arnheim, Rudolf. (1974). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.

B

Beuchot, Mauricio. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México. FCE / UNAM.

Bozal, Valeriano / Pérez Carreño, Francisca. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de la teorías artísticas contemporáneas Vol 1 y 2*. Madrid. Visor.

Baticle, Jeannine. (1989). *Goya de sangre y oro*. Madrid. Aguilar.

Buendía, Rogelio. (1990). *El sueño de la razón*. Madrid. Anaya.

Bignami, Ariel. (1972). *Goya*. Buenos Aires. Centro Editor de América.

Bobbio, Norberto. (1994). *El existencialismo: Ensayos de interpretación*. México. FCE.

Bayer, Raymond. (1965). *Historia de la estética*. México. FCE.

C

Cabrera, Francisco J. (1986). *¿Qué es la pintura?*. México. Derechos reservados por el autor.

Carrere, Alberto / José Saborit. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid. Cátedra.

Chamberlain, Walter. (1972). *Manual de aguafuerte y grabado*. España. Hermann Blume

D

Del Olmo. (1968). *Goya*. Barcelona.

De Salar, Xavier. (1987). *Goya*. Barcelona. Compañía internacional Editorial.

Dieterich, Anton. (1980). *Goya, dibujos*. Barcelona. Gustavo Gili.

Doerner, Max. (1982). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona. Reverté.

Donis, A. D. (1976). *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*. Barcelona. Gustavo Gili.

Dorfles, Gillo. (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona. Labor.

Dyroff, Adolfo. (1906). *El concepto de la existencia*. Barcelona. Imprenta de Henrich y Comp.

F

Fidler, Jeannine / Peter Feierabend (2000). *Bauhaus*. Madrid. Könemann

Fernández Díez, Federico. (2006). *Goya y Dalí, del capricho al disparate*. Ciudad Fernández.

Díaz de cantos.

G

Gadamer, Hams.Georg (1977). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós.

Gillam Scott, Robert. (1973). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires. Victor Lerú.

Goded, Jaime. (1976). *Antología sobre la comunicación humana, Lecturas universitarias*. México. UNAM.

Gombrich, E. H. (1960). *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China. Phaidon.

Grave, Crecenciano / Pérez-Borbujo, Fernando. (2014). *El cuerpo y sus abismos*. México. UNAM.

Gudiol, José. (1984). *Goya*. Barcelona. Polígrafa.

H

Hauser, Arnold. (1988). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona. Labor / Punto Omega.

Heidegger, Martín. (200). *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria.

Helman, Edit. (1983). *Transmundo de Goya*. Madrid. Alianza.

Hogg, James / et al (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona. Gustavo Gili.

J

Jimenez, Marc. (1973). *Arte ideología y teoría*. Buenos Aires. Amorroutu.

Juanes, Jorge. (2006). *Goya y la modernidad como catástrofe*. México. Itaca.

Juanes, Jorge. (2011). *Heidegger. Metafísica moderna, antropocentrismo y tecnología*. México. UNAM.

Juanes, Jorge. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México. Itaca.

K

Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. México. Porrúa.

Kant, Immanuel. (2013). *¿Qué es ser ilustrado?*. México. UNAM.

L

Lafuente Ferrari, Enrique. (1978). *Los caprichos de Goya*. Barcelona. Gustavo Gili.

Lafuente Ferrari, Enrique. (1980). *Goya dibujos*. Bilbao. Silex.

López Chuhurra Osbaldo. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona. Labor.

Lupton, Ellen / J. Abbott Miller. (1993). *El abc de ... la bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona. Gustavo Gili.

M

Merleau-Ponty, Maurice. (1945) *Fenomenología de la percepción*. España Península.

Munari, Bruno. (1981). *¿Como nacen los objetos?, Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona. Gustavo Gili.

Museo Nacional del Prado (MNP) (2013). Página oficial:
<https://www.museodelprado.es/goja-en-el-prado/biografia/>

Moreno, Cesar. (2007). *Fenomenología y filosofía de la existencia Vol. I y II*. Madrid. Síntesis.

N

Nordstrom, Folke. (1962). *Goya Saturno y melancolía*. Madrid. Gráficas Roger.

O

Ortega, José / Gasset (1982). *Goya*. Madrid. Espasa.

P

Paas- Zeidler, Sigrun (1980). *Goya, Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. México. Gustavo Gilli.

Pietro, Perini (1992). *Historia del existencialismo, de Kierkegard a hoy*. Barcelona. Herder

Pleynet, Marcelin. (1978). *La enseñanza de la pintura*. Barcelona. Gustavo Gili.

R

Reali Giovani / Dario Antiser (1983). *Historia del pensamiento Filosófico y Científico, tomos I, II, III*. (No tiene información). Herder.

S

Sánchez Vázquez, Adolfo. (1978). *Antología textos de estética y teoría del arte, Lecturas Universitarias*. México. UNAM

Sartre, Jean-Paul (2010). *El existencialismo es un humanismo*. México. Tomo.

Schiller, Friedrich. (1990). *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona. Anthropos.

Sin autor conocido (1994). *El cuaderno Italiano 1776-1786, Los orígenes de Goya*. Madrid. Julio Soto, Impresor.

Sin autor conocido (2005). *Goya*. China. Numen.

Sin autor conocido (1992). *Francisco de Goya grabador*. Madrid. Turner libros.

T

Todorov, Tzvetan. (2011). *Goya*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

V

Vigotsky, Lev S. (2001). *La imaginación y el arte en la infancia, Ensayo psicológico*. México. Ediciones Coyoacán.

W

Wahl, Jean. (1948). *El ser la existencia y la realidad*. México. FCE.

X

Xirau, Ramón. (2009). *Introducción a la historia de la filosofía*. México. UNAM.

