

Goya. Pinturas negras

OLGA MARTÍN DÍAZ

Como datos preliminares, de forma extremadamente breve y para ubicarnos históricamente, exponemos unos esquemas biográficos de D. Francisco de Goya y Lucientes.

Espacios Biográficos de F. De Goya

Nacimiento y años de formación (1746- 1779)

Éxito y 1ª gran enfermedad (1780-1800)

Los desastres de la Guerra (1801-1815)

Exilio político, personal y 2ª gran enfermedad (1816-1828)

Comenzaremos el texto propiamente dicho en un punto concreto de la biografía de Goya: el segundo gran ciclo bipolar o segunda gran enfermedad. El motivo de ello se debe a que es a partir de entonces cuando la paleta goyesca da un giro definitivo. Esta 2ª gran enfermedad se inicia hacia 1819-1820 a la edad de 73 años. Coincide con el traslado de su residencia a la Quinta del Sordo, adquirida por él en febrero de 1819 cuando ya poseía esta denominación. Esta villa, emplazada en la vecindad del río Manzanares, le apartaba de su espacio familiar de la ciudad. Alguna vez se ha entendido la instalación de Goya en su nueva residencia como una especie de huida del centro político de Madrid, en el que Goya podría sentirse inseguro y amenazado.

La Quinta del Sordo, llamada así por lindar con la finca de un señor apodado "el Sordo", era un palacete provisto de una gran puerta de hierro, una escalinata desdoblada en dos vertientes, un pavimento interior de mármol rojizo, un cuidado jardín con fuente de mármol y dos plantas con espaciosas habitaciones propicias para albergar en sus paredes "Las pinturas negras". Se aloja con su criado Isidro y con la joven Leocadia Zorrilla (considerada en algunas biografías como su ama de llaves).

La casa era de dos plantas y habitaciones muy amplias, rodeada de huertas y sembrados. Seis de las pinturas decoraban el comedor: dos a ambos lados de la puerta, *Una Manola* y *Dos Frailes*; enfrente, *Saturno devorando a su hijo* y *Judith y Holofernes*, y en los muros laterales *Peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro* y *Aquelarre*.

En el salón de la planta superior estaban las ocho restantes: a la entrada, *Dos viejos comiendo sopas* y *Perro enterrado en la arena*; enfrente, *La lectura* y *Dos mujeres y un hombre*; en el muro lateral, *Las Parcas o el destino* y *Dos hombres riñendo a garrotazos*, y en el muro contrario *Romería de San Isidro* y *Al Aquelarre*.

Debemos considerar un hallazgo importante en torno a estas obras que aportaría un punto más a dilucidar. Según un artículo en el periódico *El País*, con fecha 11 de mayo de 1994, acerca de las Pinturas Negras, repartidas por aquellas fechas entre las salas 66 y 67 del Museo del Prado, se apunta que: "no siempre fueron negras", como lo demuestra un estudio publicado por M^a del Carmen Garrido en el que estudios radiográficos y estratigráficos atestiguan que inicialmente Goya proyectó una decoración distinta en los muros de la Quinta del Sordo.

Los primeros bocetos eran paisajes de tonos claros y luminosos, y celajes muy amplios en los que los personajes no tienen mayor importancia.

El inicio del viaje al extraño abismo de las Pinturas Negras comienza con un retrato de Leocadia –vestida de luto y apoyada sobre una tumba. Éste lo pintó desde el primer momento ya que no hay rastros de paisaje debajo de su figura como ocurre en las otras pinturas de esta serie.

Goya, sordo y con frecuentes "dolores cerebrales" desde hacia dos décadas aproximadamente, invadido por frustraciones y dolor decide recubrir los paisajes con lo que quizá intuye como un oscuro destino que se cierne sobre España.

Además de este apunte debemos mencionar de manera destacada al Barón d'Erlanger, que supo ver la importancia de esta obra genial y, adquiriendo la Quinta del Sordo en condiciones ruinosas, hizo justicia salvando esas pinturas de la destrucción, ordenando su traslado a lienzo por D. Salvador Martínez Cubells, quién las desprendió de aquellos muros ruinosos, para más tarde ser expuestas en la Exposición Universal de París en 1898. Las obras vuelven a España gracias al gesto generoso por parte del Barón que lega la colección al Estado Español el 20 de diciembre de 1881.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ, F. El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1999

ALONSO FERNÁNDEZ, F.: El talento creador. Rasgos y perfiles del genio. Ensayos Temas de Hoy, Madrid, 1996.

ANES G. "Ideas y aspiraciones de libertad en la época de Goya". En el Catálogo: Goya y el espíritu de la Ilustración, Museo del Prado, Madrid, 1988. pp 27-53.

ANSÓN NAVARRO, A. Goya y Aragón. Caja de Ahorros de Zaragoza. 1995.

BIGNAMI, A. Vida de Goya. Centro editor de América Latina, Buenos Aires. 1971.

BRÄUTIGAM, W. "Die Erkrankung Goyas von 1792". *Nervenarzt*, 1980; 51, pp. 233-9

CASTÁN PALOMAR, F. Vida de Don Francisco de Goya y Lucientes. Editorial Juventud. Barcelona, 1944.

La mayoría de los estudiosos de la obra de Goya afirman que en ésta el orden temático se manifiesta en tres direcciones: interpretando lo popular, imprimiendo al Arte un nuevo sentido impresionista, y descubriendo ritmos estéticos en lo feo y horrible. En esta dirección se orientan las Pinturas Negras, ejecutadas con brío y con una soltura impresionista despreocupada y genial. La línea temática sigue la de los *Caprichos* y *Disparates*, recreándose en la búsqueda de la expresión de belleza de lo "feo", siendo capaz de producir una última emoción estética demostrando que la fealdad es esencialmente necesaria para la existencia de la belleza. En ellas logra conjugar con gran maestría y pincelada visionaria el Romanticismo e Impresionismo.

Goya era un gran Romántico y como si del quehacer alquímico se tratase, transformaba los impulsos de retraimiento ante la primera mirada de su obra más terrorífica en curiosidad, interés y admiración a medida que vamos analizando la misma, ya que, entre otros aspectos, su afición por lo morboso, pasional, el desorden febril y el culto a lo tremebundo son caracteres destacados en el Romanticismo, quedando bien presente en las Pinturas Negras. También fue Goya un impresionista con una visión y sentimiento exaltado que culmina en unas atrevidas abstracciones; cuerpos iluminados y otros que no lo están, planos que avanzan y retroceden; relieves y profundidades.

Goya "pintor filósofo" abre brecha en el mundo contemporáneo. El lado oscuro de la Ilustración, la emotividad de lo infernal, el desvío de la normalidad y el abismo interior que hace que "el sueño de la razón produzca monstruos" habitó a Goya. Nuestro pintor era amigo de los intelectuales más avanzados de la época y fue de los pocos o único artista español de su tiempo capaz de proporcionar con un sentido universal las imágenes más profundas y enigmáticas de la realidad humana.

Uno de los aspectos más característicos del romanticismo es la íntima conexión entre arte y vida. Si el arte clásico era la representación perfecta del ideal y el reinado de la belleza pura, el espíritu sólo puede hallar en sí mismo, en el interior de su propia conciencia, la realidad que le corresponde. Este desenvolvimiento del espíritu, que halla en sí mismo lo que antes buscaba en el mundo sensible, es lo que constituye, según Hegel, el principio fundamental del arte romántico.

Creemos que en España el Romanticismo no tuvo que luchar para imponerse, teniendo como precursor a Goya, en cuya obra aparece abundante temática romántica. Nos referimos a la afición por los temas populares, escenas de guerra, inundación y peste, amor a lo fantástico, el tra-

tamiento del paisaje como algo substantivo y principal, la pintura de historia y la religiosa: historia viva son los *Fusilamientos de la Moncloa* y la *Lucha de los Mamelucos* en la Puerta del Sol; historia antigua como la *Conversión de San Francisco de Borja* de la Catedral de Valencia. Y la pintura religiosa del siglo XIX como *La Última Comuni3n de San Jos3 de Calasanz* (Escuelas Pías de San Ant3n, de Madrid).

Goya es un mundo y, adem3s del car3cter rom3ntico de gran parte de sus obras, se aduce tambi3n el neocl3sico, el realismo y un impresionismo en ciernes.

Hay en su arte una constante falta de fijeza, pasando de una a otra manera de pintar con gran facilidad, simultaneando las visiones t3tricas de Aquelarre con los brillantes colores de majas y chisperos. A pesar de esto podemos delinear una posible trayectoria en su obra que iría desde sus retratos (gríseos) hasta lo m3s profundo y delicado.

Desde 1808 Goya es el pintor de los desastres. Su imaginaci3n se complace representando las escenas m3s siniestras, grotescas y horripilantes que decoran la Quinta del Sordo. Posterior a 3sta vendrá otra que podemos llamar "renacimiento del Goya colorista" que aunque con menos viveza de color muestra mucha m3s habilidad pict3rica. Ejemplos de esta 3poca son *Las Majas del Balc3n* en la colecci3n Havemeyer de New York, y la *Aguadora*, del Museo de Bellas Artes de Budapest. Cuadros de pincelada corta aislada, vibrante y de espiritualizaci3n de los semblantes.

Goya no deja de ser original a pesar de una influencia muy marcada del Greco as3 como de sus primeros maestros: Rembrandt, Vel3zquez desde sus primeros trabajos y perenne en su obra la nota fundamental de la naturaleza y la observaci3n de la vida; 3ste es: Goya historiador.

Proponemos que quiz3 entre otras la causa poderosa que contribuy3 al trueque de la paleta luminosa y colorista del Goya del siglo XVIII en las oscuras visiones y negras realidades de las primeras d3cadas del siglo XIX fue su visi3n directa y contacto inmediato con los dolorosos sucesos de la Guerra de la Independencia. Presente en Madrid desde el comienzo de aquella vio marchar a sus protectores al destierro, contempl3 la invasi3n de Espa3a y su ocupaci3n por el ej3rcito de Napole3n, coron3ndolo con el horrible espect3culo de la lucha popular de su castigo en los d3as dos y tres de mayo de 1808. Muestra de ello queda plasmado en el cuadro de los *Fusilamientos*, al otro lado del r3o Manzanares, enfocando la montaña del Pr3ncipe P3o por encima de la actual Estaci3n del Norte, en donde tuvo lugar el fusilamiento de un grupo de los h3roes del d3a ante-

CAWHORNE, T. "Goya's illness". En London Royal Society of Medicine: Proceedings, 1962; 55, pp. 213-7

CORRESPONDENCIA: GOYA Y ZAPATER, historia de una amistad. Europa Hermer Editorial, 1995.

D'ORS, E. La vie de Goya. Gallimard, Paris, 1928.

D3AZ PLAJA, G. Epistolario de Goya. Par3ntesis. Mentora, Barcelona, 1928. Reedici3n en Zaragoza, 1980.

EDEL, L. "The madness of art". American Journal of Psychiatry, 1975; 132,10, pp. 1005-12

ERNST KRETSCHMER, E. Constituci3n y car3cter. Labor, Barcelona 1947.

GAYRAL, L. F. "Le sens du fantastique dans l'oeuvre de Goya". Memoires de l'Acad3mie de Sciences, Toulouse, 1991; 153. pp 89-97.

rior. Desde allí, seguramente, teniendo en cuenta la ubicación de La Quinta del sordo y el testimonio de su criado Isidro, contemplase Goya la escena.

La obra de Goya fascinará a los románticos y a Baudelaire, quizá por el paralelo desenfreno de ansias de vivir y por la angustia.

Goya se muestra en sus pinturas murales precursor de la pintura decorativa actual. Uno de los rasgos de la pintura de las bellas artes modernas es el constatar cómo el tema de origen social se transforma en un "sujeto" o en un motivo de origen subjetivo, biográfico, existencial o psicoanalítico.

En el caso de nuestro genio, vio todos los aspectos y cualidades necesarias para cubrir inmensas superficies sin alterar la naturaleza y sin fingir realidades. Su instinto de gran artista y su amor a la realidad le hacían comprender que no era necesario apartarse de ella para demostrar ternura, afecto y devoción sin fingir ni falsear en sus creaciones.

El horror estaba dentro y necesitaba drenarlo, echarlo y objetivarlo; *Desastres de la guerra, Irracionalidades de la corte*; "los aires terribles de la invasión"... Ha visto morir a Cayetana de Alba (1802), a su mujer Josefa (1812), a todos sus hijos excepto uno (tuvo que enterrar a 19).

Para comprender su obra es necesario adentrarse en la cámara del duelo, de los múltiples duelos acumulados por Goya y del doble sentido de la depresión: su poder mortífero y su poder regenerador, creativo-innovador.

Con esta ruptura la obra de Goya cambia radicalmente; las Pinturas Negras, creadas a partir de su 2ª gran enfermedad que casi le lleva a la muerte, están pobladas de figuras y escenas que se explican por sí mismas sin necesidad de comentarios eruditos. Hay en ellas inmediatez en la imagen que conmueve y estremece por su dramático patetismo y la sarcástica lucidez de lo grotesco llevado al límite.

En ellas "son todo sombras" y quizá reflejen la parte negativa del ser humano, la parte negativa de la sombra. Realiza una metamorfosis bestial, hombre-mujer/demonio-fantasma-sombra.

Comienza este segundo ciclo con un estado depresivo que con rapidez le lleva a retirarse del mundo. Este estado se cronifica alcanzando una permanencia de cuatro años, de 1819 a 1823.

El inicio de este episodio se puede ver reflejado en el negro lienzo *La oración del huerto*, fechado en 1819, que fue regalado por el autor a los padres escolapios con un mensaje quizá de desesperación encubierta: "Aquí le entrego a usted este recuerdo para la comunidad, y que será lo último que haré ya en Madrid".

Proponemos un punto más allá a dilucidar. Gracias a su creación artístico-pictórica y a sus textos (cartas a su querido amigo Martín Zapater) Goya pudo ir "drenando" y pudo historizarse antes de morir. Goya escapó de la locura gracias al texto pictórico y escrito. El texto le sujetó y le permitió transmitir, legar su obra escapando de la psicosis y abriendo una brecha fundamental en el arte. Transdujo su dolor, terror y múltiples duelos y los regaló a la humanidad. Nos ha regalado su experiencia vital, su genio, dolor; en una palabra: su Existencia.

Goya, además de sus fracasos artísticos, en sus primeros momentos estuvo bajo la orden de F. Bayeu (hermano de su primera esposa, quien le deja de lado en la polémica en 1780, cuyo detonante fue, como ya hemos comentado, el distinto modo de concebir la realización de los frescos en las cúpulas del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y ADEMÁS LE ABANDONA con mayúsculas). Sin olvidar, también, el apoyo de Francisco Bayeu a su hermano Ramón en vez de a Goya: su discípulo. Goya fue el pintor de la Corte Española, medio económico con lo que pudo subsistir y finalizar su vida, creemos feliz. Al menos un hijo, Javier, de los 20 engendrados sobrevivió y además le dio un nieto, Mariano. Se retiró, económicamente apoyado por el rey de España y pudo dar rienda suelta a su creación más interna, escapando de la alienación de las demandas externas para subsistir.

Si bien Goya fue engañado por mujeres a las que amaba, es interesante comentar que terminó sus días con Doña Leocadia Zorrilla, antiabsolutista, separada de su esposo y camuflada en múltiples biografías como su ama de llaves, anteriormente comentado. Esta mujer le cuidó, le amó y estuvo a su lado. Sin embargo, cuando Goya muere, no le testa absolutamente nada salvo los momentos y vida compartidos.

Saturno devorando a sus hijos

Sus hijos, el tiempo y Goya; su sí mismo.

A lo largo de todas las cartas que envía Goya a su querido amigo Martín Zapater se ve cómo le preocupa el paso del tiempo, cómo no,

GLENDINNING, N. "Arte e Ilustración en el Círculo de Goya". La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1992.

GLENDINNING, N. Arte e Ilustración en el círculo de Goya, en Catálogo: "Goya y el espíritu de la Ilustración". Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 73-88

GONZÁLEZ REQUENA, J.: "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, 1996.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN. Examen de Ingenios para las ciencias. Colección Austral. Ed. Espasa Calpe.

JAMISON, K. R. "Mood disorders and patterns of creativity in British writers and artists". *Psychiatry*, 1989; 52, pp. 125-34.

LAFUENTE FERRARI, E. "La formación y situación histórica del arte de Goya". En Catálogo celebrada en 1932 por los amigos del arte. Madrid, 1987. pp. 32-3.

LAFUENTE FERRARI, E. Breve historia de la pintura española. Tomo II, Akal, Madrid, 1987, pp. 399-424.

cuando los años pasan sin cesar él se ve alienado a la creación por encargo como pintor de la Corte tras haber superado una serie de fracasos históricos importantes para él y, sobre todo, el no poder vivenciar, experimentar y subjetivar la vivencia de la paternidad. Cómo no, cuando diecinueve de sus hijos murieron en la más tierna infancia quedando sólo vivo Javier, quien, después de todo, también le proporciona un nieto: Mariano. Por eso se habla de que Goya murió feliz.

Saturno devorando a sus hijos es una pintura que parece articular la serie del comedor de su casa de la Quinta del Sordo, situado en la planta baja. De acuerdo a las referencias mitológicas, Saturno simboliza la melancolía, la reunión de brujas y el triunfo de la noche. Algunas hipótesis han propuesto que Goya se identificó con Saturno, tanto por la grave enfermedad padecida en 1819, como por el paso del tiempo al que tantas veces hizo alusión en las cartas a su amigo Martín Zapater.

Proponemos que, si bien desde lo mitológico Saturno encarna la melancolía, apuntamos que quizá Goya estableciera en esa sala una especie de juicio moral o catarsis sobre sí mismo, sobre toda su vida y su compañera y verdadero Amor Leocadia Zorrilla.

(Si bien Goya nace bajo el signo de Saturno, "influencia saturniana", debemos acompañar esto con la propuesta apoyada en la teoría de Ficino, talento renacentista, y la tesis que éste propone, como la propensión del género melancólico a enfermar de melancolía (1433-1499)).

Saturno representa la acumulación de bilis negra que da lugar a 1) *melancolía filosófica* y 2) *melancolía clínica primaria*. Melancolía clínica como sustancia puramente a la naturaleza del genio. El genio creativo nace de la influencia del astro al que simboliza. En el caso de Goya a Saturno, representado como una figura heroica, como el caos que precede al nacimiento y surgimiento de un sujeto, un mundo, el caos, la pulsión que empuja. En Goya, quizás el caos, la pulsión, sería el principio y fin de su vida, al final articulada por el texto. Ese texto pictórico que nos transmite y que nos lee y que nos hace sentir y ver la belleza de lo feo: las pinturas negras.



Como ya hemos comentado, Goya perdió a diecinueve hijos. El único que sobrevivió fue Javier y nos preguntamos: ¿Cómo puede un padre experimentar la vivencia de lo real y subjetivar el ver morir a diecinueve hijos en sus más tempranos años infantiles, si no es gracias al texto? En este caso, texto artístico pictórico, que articula la tercera dimensión simbólica y que le permite trasladar y transducir un caso profundo, una

punción, que empuja, que, si no es articulada y si no es gracias a esa tercera dimensión, queda en lo imaginario, letal y desintegrador.

Gracias al texto pictórico, Goya accede a esa dimensión, escapando de lo puramente formal, semiótico y puede legarnos esa escena desgarradora que podemos vivenciar como lo bello y lo feo y que a todos nos toca en algún punto. Veremos en cuál. Tras la revisión de la biografía de Goya, proponemos que el texto pictórico logra liberar a Goya de la psicosis.

Análisis de la obra

Temática mitológica. Xronos, el tiempo implacable en su voracidad representa los hijos y el tiempo.

Manifestación irónica colocada en los muros del comedor. Bodegón terrible desarrollado en toda su repugnante grandeza monstruosa: un padre devorando a su propio hijo. Quizá sea ésta la manera en la que Goya pudo poner fuera, aquel dolor, aquella profunda herida narcisista que fueron las sucesivas pérdidas de multitud de hijos.

La mirada es una mirada enloquecida y voraz, que no se puede saciar ni controlar. Grita el propio pavor de la locura, ningún humano que se asome se salva de quedar horrorizado. El tiempo consume todo. En este cuadro aparece la encrucijada de la vida, la muerte, la locura, con un matiz de desgarrar, siendo el ser que da la vida el que está consumiendo aquello que genera, engendra.

Debemos señalar que esta pintura en su origen, y antes de su restauración, presentaba un Saturno con el pene erecto. Debido a la censura, a ese Saturno se le castra, ese dios es castrado para, así, atenuar la perversidad original del dios que encontraba placer en la destrucción de sus hijos.

Podríamos intentar establecer una estructura triangular en esta representación plástica desde los ojos y la boca como uno de los vértices del triángulo, el hijo como otro vértice y el supuesto pene erecto castrado por la censura como el "intento de ser un tercer vértice". Si afinamos un poco más observamos que es un triángulo con los vértices en escorzo. Esto es lo que llama la atención, una estructura triangular carente de tridimensionalidad como ocurre en las representaciones plásticas de los psicóticos y los actualmente denominados pacientes *borderline*. Estos individuos tienen severas dificultades para introducir una tercera

LAFUENTE FERRARI, E. Goya. El dos de Mayo y los Fusilamientos. Editorial Juventud, Barcelona, 1946.

LARRAYA, T. G. Goya. Su vida y sus obras. Sociedad General de Publicaciones, Barcelona, 1928.

LE GUEN, C. "A propos de Goya. Sur L'art et L'aliénation". L'Évolution Psychiatrique, 1961; 26, pp. 33-67.

MAYER, A. Francisco de Goya. Madrid, 1925.

MORALES MARÍN, J.L. "Aproximación al proceso evolutivo en el arte de Goya". En: Goya. Catálogo de la pintura. Alpuerto, Madrid, 1994, pp. 41-110.

NIEDERLAND, W. G. Encephalopatia Saturnina. Bonn, 1931

ONA GONZÁLEZ, J.L. Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997.

PANTORBA, B. Goya. Carmona. Madrid, 1946.

POMPEY, F. Goya. Su vida y sus obras. Aguado, Madrid, 1945.

dimensión, se quedan en las dualidades y representaciones planas. Dialéctica en lo imaginario.

Retomando esa articulación triangular dibujaría una cifra, daría lugar a cierta articulación. Nos llama la atención esa mirada de Saturno, ojos de terror de desgarrar, pulsionales, pasionales, mortíferos si no logran articularse. Una boca voraz que desgarrar, una cabeza que ya no existe, que ha sido engullida por un "padre", en minúsculas y entre comillas. El eje formado por el supuesto hijo es un eje que quedaría puramente en el registro imaginario, es un eje carente de alguna hendidura, carente de alguna diferencia. No hay diferencia sexual, más bien, no hay sexo. Aparece de espaldas con algo común en el hombre y la mujer: el culo. Ah! Vayamos más allá. Ese culo tiene unas curvas, ese medio cuerpo tiene cierta firma redondeada. En una palabra, es un culo tremendamente femenino.

El hijo sería una prolongación tanto del pene erecto como de la boca desgarradora del padre. No hay diferencia sujeto/objeto. Padre/hijo. Los hijos serían prolongaciones fálicas del padre. Ese padre que no deja que el hijo viva, crezca si no es en la locura y la alienación. Dialéctica amo- esclavo. Como Goya Y Bayeu, como Goya y su padre. Sabemos la relación que tuvo Goya con Bayeu, como una repetición y actualización de la que tuvo Goya con su padre y su familia a la que tuvo que mantener desde los 25 años, heredando todo el legado paterno su hermano y no él, que es desplazado del taller del padre y Goya a Bayeu, su "maestro", su AMO.

Todo queda en el Orden de lo imaginario, narcisista, sin diferencia. La diferencia de los sexos es intolerable e improcesable sin angustia. Hablaríamos de una imagen de plenitud narcisista sobre la que el yo se asienta. El hijo prolongación del falo. En este orden conocemos que la dialéctica es "O todo o nada" acompañada afortunadamente del terror que nos produce ver esta obra.

Solamente la posibilidad de una diferencia habla de una imperfección, y eso no es tolerable. Por tanto, no hay más que caos, terror, dolor, desgarrar, y, si no fuera por el texto, LOCURA.

En este cuadro la experiencia, lo subjetivo, el saber de lo real, logra ser articulado y legado a la humanidad gracias al texto.

De los antecedentes maternos se sabe de parientes de ésta con trastornos mentales. La madre de familia hidalga, que si bien carente de econo-

mías, sólo por dicha hidalguía en esos años, no podía trabajar y era equivalente a ser y pertenecer a una buena familia. Estaría en un “escalafón” superior al padre, un simple artesano. Esta mujer podría haber desplazado al padre dejando a Goya en busca de una figura que sustentase la función paterna, en una palabra, de un padre simbólico. Más allá de esto, topa con dos “maestros” que le alienan y uno de ellos es su AMO.

Proponemos también una interrogación sobre la identidad de Goya. Observando Saturno equivaldría a una revisión de la tarjeta de identidad y del árbol de familia de Goya. En este cuadro parece que resuena como en Edipo la interrogación llevada al límite por la identidad, es decir, la interrogación por el origen de él y de todo el legado goyesco. Es una invocación al pasado, una interrogación por el destino del sujeto, las heridas de la pérdida del objeto de su deseo. Y..... ¿cuál era éste?

Atisbando un poco hacia la mirada el “sujeto” aparece confrontado en la noche, en un escenario tenebroso, en el vacío, en un entorno caótico que nos toca, nos quema, dejado por la ausencia del objeto, es decir, al fondo por dónde los objetos aparecen y desaparecen, emergen y se desvanecen en esta obra, son prolongación el uno del otro. No hay diferencia padre-hijo.

Proponemos que todo está escrito en este cuadro. En Saturno parecería que la pulsión clama con sonidos e imágenes terribles, inhumanos, opacos, abismales.

En Goya no ha existido un padre que le haya legado, transmitido y cedido un sentido a su existencia, la palabra verdadera: “Tu eres mi hijo, yo soy tu padre”. En Goya han persistido y se han repetido rudimentos paternos aunque gracias a un texto, al arte y sus obras Goya puede rescatar lo que de éstos no ha podido recibir. Gracias a sus creaciones, nuestro Genio puede articular el caos y así salvarse del horror de la locura y también ser padre y abuelo al final de sus días. Como comentamos en párrafos anteriores, se dice que murió feliz.

ROF CARVALLO, J. Los duendes del Prado. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

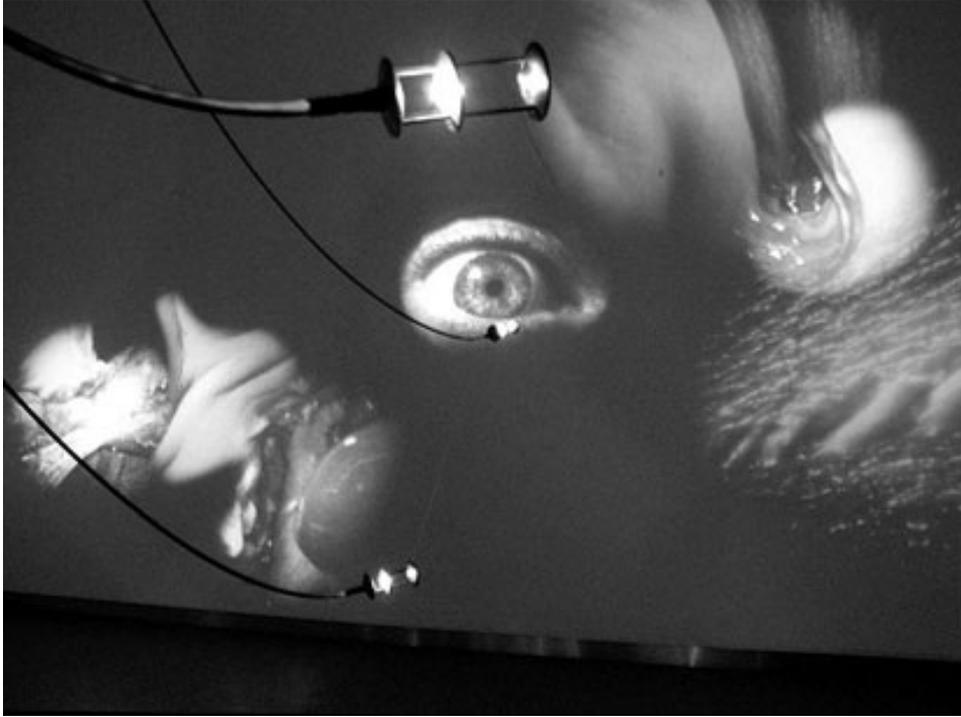
ROUANET, G. “Le mystère Goya. Goya vu par un médecin”, Suppl. Histoire de la Médecine (Paris), 1960.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Discurso. Primer Centenario de Goya. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1928. pp. 9-24

SARRAILH, J. La España Ilustrada de la segunda mitad del Siglo XVIII. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

SEMPRÚN, J. “Francisco de Goya”. Veintitres biografías de pintores. Mondadori, Madrid, 1992, pp. 441-553.

VVAA. “Goya, su tiempo, vida y obra”. Ed. Libsa, Madrid 2002, pp. 372,373,383,384,385,386.



Daniel Canogar
Dermal Threshold