

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Pou i Ruiz, Aina; Vidal Oliveras, Jaume , dir. La Romantització del mite Eros i Tànatos en diàleg amb els caprichos de Goya. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. 40 pag. (Grau en Història de l'Art)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/291692>

under the terms of the  license

**LA ROMANTITZACIÓ DEL MITE  
EROS I TÀNATOS EN DIÀLEG  
AMB ELS CAPRICHOS DE GOYA**

**TREBALL DE FI DE GRAU**

**Aina Pou i Ruiz  
Grau en Història de l'Art  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Febrer 2024**

**TUTOR:  
Jaume Vidal Oliveras**



***Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang,  
den wir noch grade ertragen***

*Lo bello es el comienzo de lo terrible que  
los humanos podemos soportar*

Rainer Maria Rilke

## **0. Agraïments**

El meu TFG no s'hagués pogut elaborar sinó fos per totis lis professoris que des del primer dia de carrera em van obrir el món a les portes de la teoria estètica i de l'art. Des de G. Torres, fins a Ramírez Tur, que em van ensenyar el que s'ha convertit en la meva passió. Passant per Eduardo Carrero i Anna Orriols, que em van traslladar el seu entusiasme per l'edat mitjana i han fet que millori com a estudiant.

A totes les persones que han estat al meu costat durant els nou mesos que ha durat aquesta investigació. En especial a la Clàudia Alcaide per ser una grandíssima amiga i per compartir-ho tot juntes, no podria haver seguit sense tu. A la Júlia que des de la distància m'ajuda amb els textos, els debats, els consells. A l'Ares, la Paula, la Paula, la Paula, la Marina i Diana per creure en mi i fer-me feliç. A la meva família que és el suport més gran que tinc.

Al meu tutor en Jaime, per guiar-me, aconsellar-me i sobretot per ajudar-me a estar de peus a terra.

I per últim, a mi, per haver decidit prendre-m'ho amb calma i graduar-me més tard. Per dedicar el temps que necessitava a cuidar-me i saber renunciar a una part de la meu futur somiat, que, a canvi, m'ha portat avui aquí. A acabar aquest TFG, a graduar-me, a començar el meu nou futur acceptant tot el que em vingui.

# Índex

<b>I. Consideracions Preliminars .....</b>	<b>6</b>
I.I. Introducció .....	6
I. II. Estat de la qüestió .....	8
<b>II. Capítol II .....</b>	<b>9</b>
II.I. Marc teòric a: Evolució estètica teòrica de la bellesa .....	10
II.II. Marc teòric b: Thànatos en el Romanticisme .....	14
<b>III. Capítol III .....</b>	<b>16</b>
III.I. Marc teòric romànticista .....	16
III. II. Sublim i tragèdia .....	18
<b>IV. Capítol IV .....</b>	<b>21</b>
IV. I. Ferida tràgica .....	21
IV. II. Creació del geni romàntic .....	22
IV. III. Francisco de Goya y Lucientes: la contradicció en la mirada .....	24
<b>V. Capítol V .....</b>	<b>27</b>
V.I. Diàleg entre els termes .....	27
V.II. Desig romàntic .....	30
<b>VI. Capítol VI .....</b>	<b>34</b>
VI.I. Gust pervers als <i>Caprichos</i> .....	34
<b>VII. Capítol VII .....</b>	<b>37</b>
VII.I. Conclusions .....	37
<b>VIII. Bibliografia .....</b>	<b>38</b>
VIII.I. Conferències .....	39
<b>IX. Annex .....</b>	<b>40</b>

## **I. Consideracions preliminars**

### **I.1. Introducció**

Aquest treball recupera el mite d'Eros i Tànatos en el seu vessant de concepció estètica interpretant-lo des d'un punt de vista romànticista utilitzant els *Caprichos* de Goya com a exemplificació.

És aquest nou gust estètic que es crea en el Romanticisme en contra de la racionalitat i a favor de l'exaltació dels sentiments que permet trencar amb un cànon limitatiu de lo bell, per obrir-ho a nous horitzons que permeten incloure allò sinistre en l'art. En forma de vel que s'ha de desvetllar posant a l'espectador a prova de la seva imaginació i capacitat de desvetllar aquelles realitats crues que s'intueixen al rerefons temàtic de les obres.

Recuperem el mite per posar en diàleg les dicotomies d'amor i mort, bell i lleig, que quan coexisteixen trenquen amb els cànons establerts fins al moment, creant un espai perquè sigui ocupat per noves figuracions que s'haurien considerat abominables en èpoques anteriors. Sovint ho trobarem anomenat en aquest treball com a *grisos*.

El propòsit darrere aquest treball és posar en el punt de mira els diàlegs establerts entre conceptes aparentment contraposats, els quals, en relacionar-se, creen un nou marc perquè es desenvolupin noves formes representatives. L'estudi de l'art que surt del rígid marc acadèmic; l'estudi de les tenebres, les bruixes, lo lleig i desagradable sempre ha estat dins els meus interessos, més que el que és canònicament bell. M'agraden les distorsions, no la perfecció, i la rebel·lió romàntica ens porta precisament a l'escenari perfecte perquè es donin aquests *grisos*.

Tot i que aquest treball no va ser la meua primera, ni segona, ni tercera opció de què volia fer el TFG, va ser la que em va convèncer per les possibilitats que m'oferia a l'hora de tractar unes de les meves obres preferides de la història de l'art de mateixa manera que em permetia desenvolupar la meua passió que és la teoria artística i estètica. Totis les historiadoris de l'art solen ser molt fans de Velázquez, en el meu cas el meu fanatisme recau en Francisco de Goya. És que ell i els seus *Caprichos* porten en mi - literalment, porto la paraula *Capricho* tatuada al genoll - des de fa quatre anys. El Romanticisme, les passions, sensibilitats i sublimitat són la meua manera preferida de viure l'art, la que em fa sentir realment la meua ànima i em porta a una pròpia catarsis.

Relacionar-ho amb Eros i Tànatós, lo bell i lo sinistre, l'amor i la mort, em fa partir d'un punt d'interseccionalitat que em permet parlar de moltes qüestions que sempre he trobat pertinents en qualsevol debat artístic. El creador, el desig, el gust, l'estètica, l'espectador i els sentiments.



## I.II. Estat de la qüestió

El tema que tracto en aquest Treball de Final de Grau ha estat explorat anteriorment de manera extensa en especial en les obres de Eugenio Trías, de la qual destacaré *Lo Bello y lo Siniestro*, que ha estat guia fonamental per l'elaboració de la meua tèsis. Els estudis que es realitzen a *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* de Beatriz González Moreno, així com a *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* de Patxi Lanceros; parlen de, precisament, la meua inquietud a resoldre que és el canvi en el desig en el Romanticisme i les seves conseqüències en la representació canònica que repercutirà en tota la modernitat i els posts que han anat construint la nostra bulímia estètica actual.

Dins la meua aportació personal he volgut utilitzar la contradicció, exposada ja en les obres mencionades, amb Eros i Tànatos com a conceptes per fer un anàlisi de com la dualitat és una cosa que marca la societat. Simbolitzen les polaritats de l'amor i la mort, és a dir lo bell i lo lleig. Agafaré la significació estètica dels conceptes interpretant-los des de les corrents estètiques romàntiques. Fent servir els *Caprichos* de Goya com a exemplificació de la relació d'ambdós conceptes, que en un principi semblen completament polaritzats. Utilitzant Eros i Tànatos com a fil conductor, reinterpretats des de la bàsica romàntica amb la mateixa funcionalitat dicotònica que estructura l'estètica com fou lo sublim i lo sinistre. Lanceros puntualitza que la seva teorització de la ferida tràgica es fonamenta, a la seva vegada, amb Eugenio Trías, qui va establir que aquest pensament estava conformat per lo frenètic "cerco del aparecer" i l'hermètic "cerco de lo encerrado en si" i és en mig d'aquests on trobem els poetes tràgics, per tant, la seva identitat és la que "asume el desgarró y la contradicción como tales sin pretender superación o síntesis".

Per parlar dels *Caprichos* de Goya he fet una recerca general en un inici sobretot per acabar-me de familiaritzar i escollir els dos que analitzaré en l'últim apartat del treball. El llibre *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates* de Sigrun Paas-Zeidler m'ha servit molt com a eina estructuradora i d'arxiu. Són el cas pràctic amb què culmina com a exemple de les teories estètiques explicades al llarg del treball.

## Capítol II

Per tal de poder realitzar aquest treball de recerca és molt necessari tenir clars tots els referents que han fixat els límits del marc teòric per desenvolupar-lo. Per això, m'he centrat en els autors occidentals que considero més fonamentals i representatius de les seves èpoques, centrant-me en específic amb Kant sent el màxim exponent de la teoria estètica moderna.

Eros i Tànatos, l'amor i la mort, són temes universals intrínsecs en la curiositat humana des dels principis de la civilització. Han estat el punt de partida i de reflexió de molts autors (filòsofs, poetes, novel·listes) i artistes. Precisament per això, em sembla oportú per començar a ubicar els termes en l'origen del mite. Localitzant-los a l'Antiga Grècia amb les paraules de Montserrat Reig, com a pretext;

*“El llegat literari grec és molt important per la nostra cultura occidental. El que la fa especial és que la literatura grega es converteix ella mateixa dins la seva pròpia societat en un cànon que després s'ha perpetuat al llarg dels segles”.*

El mite a Grècia va ser confiat als poetes. Són els poetes justament la clau de l'òbvia diferència entre diverses mitologies - que estaven en mans de creació d'un culte religiós i les seves autoritats. Quan parlem de poetes, ens referim exclusivament als poetes orals i itinerants que creen un context molt específic perquè la literatura s'estableixi com a cànon. La variabilitat, llibertat, la competició per obtenir el millor discurs estètic característics de la poesia, cala a la societat atorgant a la literatura grega un valor social fonamental que estructura una base que manté l'imaginari col·lectiu. Aquests participen d'una poesia hel·lènica que genera una mateixa escena cultural que uneix als grecs més enllà de les seves pròpies polis; la poesia crea una unitat que de cap altra manera va aconseguir la societat de la Grècia antiga.

Els poetes d'obres com la Ílida i la Odisea són els creadors dels déus grecs, de la mitologia que engloba l'existència dels déus. “Perquè des del principi tots hem après segons Homer”, Xenòfanes fragment 10 DK. Mentre els poetes siguin itinerants prevaldrà el valor del poeta com a creador d'imaginari col·lectiu. Quan l'escriptura es torna predominant, quan la polis es transforma en una ciutat hel·lenística, el poeta passarà a ser un funcionari. Algú que viu en una biblioteca, en una mena de filòleg que es dedicarà a estudiar textos. El poeta perd el valor, però la poesia i lírica d'època arcaica es

convertiran en un cànnon. I serà aquest el que marcarà el destí dels futurs poetes, que seran seguidors d'aquest cànnon.

Construeixen relats que posteriorment seran substituïts i resignificats pel discurs filosòfic; la resignificació de certs temes purament literaris seran els pilars de la filosofia occidental. Com en un inici van ser Eros i Tànatos, conceptes resignificats per els grans pensadors de la filosofia.

Cal especificar que quan fem referència d'ara endavant a Eros i Tànatos serà purament en el pla estètic com a sinònim dels dualismes de bellesa i lletjor. Els conceptes de bellesa i lletjor, seran utilitzats com si fossin Eros - com a bellesa - i Tànatos - definit com tot allò que no és Eros (bellesa).

## **II.1. Marc teòric a**

Ens situem a l'escola d'Atenes amb Plató, un dels pares de la filosofia. A la *República* i en el *Banquet*, Plató exposa la idea d'Eros així com la concepció estètica del concepte de bellesa. A la *Teoria de les idees* defensa que el veritable significat es coneix a través d'entendre les idees. Troba en l'harmonia i justa proporció l'ideal de bellesa; sent les matemàtiques la millor eina de representació. Va crear una definició limitativa i formal de la bellesa, que excloïa tot allò que no entrés dins les restriccions d'aquesta harmonia i proporció. “Los platónicos y neoplatónicos concebían la belleza en su punta simplicidad espiritual y luminosa, no dejaban de aceptar ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes, a la hora de definir la belleza subalterna incardinada en el mundo de la apariencia sensible. Conjuntamente con las estéticas de raíz estoica y vocación materialista como las estéticas de la belleza como idea luminosa, coincidían en medida y limitación. Su unidad radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello todo aquello que implique desproporción, desorden, infinitud o caos. [...] lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo.” (Trías, E. pàg. 29)

Entrada l'edat mitjana amb l'escolàstica medieval trobem un canvi de paradigma i de cànnon. L'establiment del cristianisme, com a nova religió única i imperant, tenia la deïtat monoteïsta concebuda com un tot indivisible, omnipotent i infinit. El cànnon que relacionava l'imperfecte amb l'infinit es trenca per construir-se en l'oposat. “La idea de la belleza en sí, que es idéntica a lo bueno, no está muy distante de la idea de Dios” (Zegers, O.D. 2009).

Aquesta nova concepció de bellesa refusa<sup>1</sup> les idees clàssiques que limiten lo bell en finitud, perquè el màxim representant de la idea del Bé en el cristianisme, parteix de la base de la infinitud i omnipotència; Déu. Sant Basili i Sant Gregori de Nisa, que tenen una gran influència sobre Sant Agustí; comparteixen que la divinitat plenipotenciària i infinita estableix l'abisme. A l'edat mitjana l'imaginari col·lectiu que es potencia de la idea de Déu està estrictament relacionat amb la por i el càstig. Cosa que fa gens sorprenent que la infinitud divina produeixi un sentiment agredolç davant el buit i transporti a qui experimenta la infinitud, és a dir, la bellesa, per primer cop al registre de lo sublim. "Predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de infinitud. [...] Únicamente puede señalarse que esta idea, insinuada por la teología judeocristiana, abre el campo de posibilidad a una reflexión sobre el infinito positivo como categoría ontológica y epistemológica que muy en último término, a mediados del siglo dieciocho, alcanzará rendimiento en el terreno estético subvirtiendo enteramente la sensibilidad y el gusto." (Trías, E. pàg. 30)

Allò bell, per tant, es relaciona estrictament amb lo diví que és el màxim i representació de la bellesa estètica. "Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino [...] y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta [...] generará preguntas y debate sobre el rostro y faz de esa divinidad." (Trías, E. pàg. 38) Trobem una conjunció entre bell, estètic i diví que es contraposa a lo lleig, sinistre; - al tàntos - que intuïm sota el vel translúcid que envolta el concepte de bellesa.

La presunció que, havia prevalgut a l'antiguitat grecoromana, de què lo bell implica harmonia i justa proporció, retorna amb els neoplatònics renaixentistes. Que com els platònics, en essència, concebien la bellesa en la seva pura simplicitat espiritual i lluminosa.

L'escola neoplatònica florentina, com a referent en el pensament neoplatònic modern, recupera els criteris estètics platònics retornant al món de les idees. Tant els platònics com els neoplatònics concebien la bellesa dins un caràcter limitatiu i formal, d'harmonia i

---

<sup>1</sup> L'anticlassicisme filosòfic, naix de la incompatibilitat entre alguns dels principis filosòfics clàssics imperants i la religió cristiana. Va començar una disputa entre la fe i la filosofia. Tot i així, hi va haver corrents filosòfics que no vivien amb disconformitat amb la teoria filosòfica. Sens dubte, però, mai fou res superior a la fe. Ara bé, teories platòniques com el món de les idees i el món sensible eren compatibles amb la teologia cristiana pel que feia el dualisme antropològic de cos i ànima, així com el símil del món de les idees amb el cel. Aquest nou corrent es defineix per mesures anticànòniques que establiran un nou cànon tan estètic com representatiu de bellesa.

proporció entre les parts. La seva unitat radicava en coincidir en rebutjar de l'àmbit de lo bell tot allò que impliqués desproporció, desordre, infinitut o caos. Per tant l'imperfecte i lo infinit passen a ser sinònims una altra vegada (Trías, E. 2001).

Aquesta presumpció de què allò imperfecte i infinit eren el mateix, manté la seva legitimitat en l'estètica fins al s. XVIII, tot i haver estat qüestionada inicialment per la teologia patristica.

La categorització de lo bell fins a Kant entra dins un marc estricte i limitatiu.

Kant segueix limitant lo bell dins harmonia i forma, que en conjunció creen el plaer estètic. Però, en la seva *Analítica de lo Sublim* posa en joc un nou concepte - que ja es venia intuïnt -, que canviarà el paradigma estètic conegut fins a llavors. Estem parlant del sentiment de lo sublim; lo sublim és grandios i vast, lo sublim - a diferència de lo bell - no provoca plaer immediat, sinó un sentiment de sorpresa i respecte. En lo sublim destaca el paper del sentiment del temor o amenaça. Així com la sensació de superioritat de l'esperit humà en confrontar aquestes emocions. L'espectador sofreix lo sublim i es sent empetitit, així com experiència elevació moral.

"En la *Analítica de lo sublime* de Kant este pensador se enfrentaba ante el problema de una situación de ambivalencia emocional de la cual el sujeto cobra un rendimiento placentero de naturaleza estética, contrarrestando la carga de dolor y de amenaza mediante una contraviolencia placentera que era efecto de una reflexión del sujeto sobre la idea racional de infinitud suscitada por una circunstancia sensible sugeridora de esa idea." (Trías, E. pàg. 130) L'escola kantiana constituirà la més elaborada concepció estètica fins al moment.

Freud es refereix a Eros i Tànatos com a pulsions de vida i de mort, respectivament. Conceptes claus de la seva teoria psicoanalítica, els quals estan en oposició amb l'altre. Tànatos representa la tendència fonamental de tot ésser viu a tornar a l'estat inorgànic des d'on va emergir, a través de la reducció completa de les tensions. Com una necessitat primària de l'ésser vivent de retornar a l'inanimat, reconeixent en ella la marca del demoníac on impera la destrucció, la desintegració i la dissolució de lo viu. I defineix la pulsio de vida en oposició. Sent la fita d'Eros, establir unitats cada cop més grans, per tant, de conservació (P. Corsi, 2002). Terminologies que seran utilitzades més endavant al treball referent al desig romàntic.

Volia recalcar la idea dins *El principi del plaer* que explícita com el terme de la líbido de pulsions sexuals per Freud coincideix amb l'Eros dels poetes i filòsofs que veníem explicant, que cohesiona tot lo vivent.

Ara bé, ens interessa per aquest primer apropament conceptual parlar de quan Freud recupera la part on a l'*Anàlisi de lo Sublim*, Kant, s'afrontava davant del problema "de una situación de ambivalencia emocional de la cual el sujeto cobra un rendimiento placentero de naturaleza estética, contrarrestando la carga de dolor y de amenaza mediante una contraviolencia placentera que era efecto de una reflexión del sujeto sobre la idea racional de infinitud suscitada por una circunstancia sensible sugeridora de esa idea". (Trías, E. pàg. 130) Aquest moment a l'*Anàlisi de lo Sublim*, fa referència a la tragèdia grega que ja havia suposat i suposaria un fons de dubtes a resoldre per altres pensadors. Marx plantejava que la tragèdia ha estat i segueix estant, més enllà de les condicions històriques particulars que van determinar la seva creació, pauta i model indiscutit. Mai resolt aquest plantejament, degut a la insuficiència del seu materialisme històric per solucionar-ho segons Trías. Freud, plantejant-se el mateix problema, resol: "pese a todas las diferencias sociales, económicas, históricas entre los griegos y nosotros, subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo que se refiere a nuestros deseos inconscientes y a las profantasías que generan." (Trías, E. pàg. 136 )

Aquí Freud parla de la clau pel que serà desenvolupar el desig romàntic; de la catarsis. "En razón de ese complejo de sentimientos de identificación compasiva y de horror al acto siniestro a través del cual se realiza el deseo, en razón de la mediación escénica, ficticia, de una acción que se produce en el orden de lo posible y no en el orden factual, orden o espacio de la ficción diferenciable del orden real, ese complejo de sentimientos produce en nuestras almas una catharsis, purificación o purga anímica que es, al mismo tiempo, conocimiento, iluminación acerca de nuestra propia orientación del deseo, esclarecimiento de las estructuras mismas del deseo." (Trías, E. pàg.137)

## II.II. Marc teòric b

El concepte de Tànatos, o bé de lleig, sinistre, etc., es defineix a partir de tot el que no entra en la limitació de bellesa. És a dir, allò no bell. V.gr. En període grecoromà era tot allò que trencava amb l'harmonia, la perfecció geomètrica.

La lletjor es defineix per no entrar dins les limitacions canòniques. Atorgant un punt molt inamovible i estàtic de la categoria de lleig. Sempre definida de manera pejorativa, relacionada amb tot allò que desagrada i genera rebuig.

Recuperaré un article d'Otto Dörr Zegers per ubicar estèticament l'evolució i comprensió del terme Tànatos.

Primer deixar com a base que els éssers humans som els únics que experimentem la mort perquè som els únics éssers que som conscients d'ella. Hom és l'únic que té coneixença de l'existència de la vida. "Vale decir, nunca debemos olvidar nuestra condición mortal; hay que vivir siempre de cara a la muerte. Éste ha sido por lo demás un pensamiento fundamental dentro de la mística cristiana desde el comienzo de nuestra era, pero también lo ha sido para la filosofía existencial". (Heidegger, 1927)

Tànatos o la mort és la fi de la vida en doble sentit: el que acaba la nostra vida però també li dóna sentit a la nostra existència. La vida existeix perquè s'acaba amb la mort, i precisament perquè hi ha mort podem viure. En essència, Tànatos no significa destrucció sinó que és part essencial de la vida mateixa.

Recuperem l'etimologia de la paraula *thànatos* que té el seu origen a la paraula grega *thalamon*; lloc de la casa on habita la mare o muller, on es consuma l'amor i surgeix una nova vida. Tot i sent l'habitació més fosca de la casa, també és la més central. Tànatos doncs apareix vinculada per una banda, al recés i l'obscuritat i, per l'altra, a la dona i l'amor.

En l'àmbit de la psicologia i la psiquiatria, Sabine Spielrein i Sigmund Freud van contraposar a l'instint de vida, l'impuls de mort.

En una concepció molt diferent del que és la mort trobem a Hegel i Heidegger, que defensen el que explicàvem sobre com és una part essencial de la vida. En l'àmbit romànticista la mort es resignifica agafant amb forces les teories de Hegel i Heidegger; la mort no només dóna sentit a la vida sinó que és alliberadora, ansiada i potenciada. Fent servir al mateix Goethe, pare del Romanticisme alemany, referenciant el seu poema *Selige Sehnsucht* (Feliç anhel), on postula el principi "Stirb-werde" (morir per arribar a ser)

fent servir com a font d'inspiració l'amor de la papallona per la flama, que significarà la seva mort, encara que això no la reté de fondre's amb allò que anhela.

L'harmonia entre vida i mort la veiem plasmada a l'obra del poeta Rilke, especialment en les *Elegies del Duino* i en els seus *Rèquiems*. Va establir uns principis teòrics en la seva obra que sustenten l'imaginari col·lectiu del nou significat i valor que se li atorga a la mort durant el Romanticisme. L'home és l'únic ésser que té consciència de mort; tot i que aquesta consciència és font d'angoixa, també és el que dóna sentit a la vida. La mort passa a ser concebuda com a una experiència catàrquica.

El terme sinistre intenta traduir de malamanera el terme alemany *Unheimlich*, utilitzat per Freud en el seu intent per conceptualitzar i teoritzar tot el que aquest terme engloba. Freud en l'*Anàlisi de lo sinistre* defineix l'experiència sinistra d'aquesta manera: "Lo sinistre en les vivències es dona quan complexos infantils reprimits són reanimats per una impressió exterior, o quan conviccions primitives superades semblen trobar una nova confirmació". Es repeteix, doncs, una cosa familiar i íntima, però oblidada per mitjà de la censura, superada i refutada per la consciència del subjecte. "Quan succeeix alguna cosa en aquesta vida, susceptible de confirmar aquelles velles conviccions abandonades, experimentem la sensació del sinistre". L'experimentació del sinistre sembla produir una confirmació de desitjos i fantasies que han estat refutats pel xoc del subjecte amb la realitat. L'espectador trenca amb el vel que amaga la cruesa de la realitat i pateix aquest xoc (trencament), que més endavant descriurem i desenvoluparem com a conseqüència de la ferida tràgica.



## Capítol III

### III. I. Marc teòric romànticista

El concepte de bellesa va experimentar canvis significatius en comparació amb les idees predominants durant la Il·lustració. Els punts claus que configuren les noves limitacions del nou cànon són la subjectivitat i l'emoció, l'exaltació de l'individu i lo singular, la naturalesa i lo sublim, l'espiritualitat i l'orientalisme, etc. S'estructura al voltant dels contrastos i posa èmfasis en l'exòtic i lo medieval. El gust estètic canvia amb l'aparició del registre de lo sublim en Kant.

Aquestes premises seran assumides pels filòsofs de la natura, Schelling, Krause i Hegel, com presuposats de la seva reflexió estètica. Lo bell serà començament, inici, punt de partida d'un periple i singladura fins al mateix cor de lo diví. Aquest debat i cerca del cor de lo diví, plantejarà molts de dubtes de caràcter tenebrós generats per aquesta divinitat oculta. Divinitat atormentada en lluita i contradicció amb ella mateixa, com la concebran Hegel, Schopenhauer i el jove Nietzsche. Una divinitat que ens traurà de la pressó que suposa la nostra limitació. S'obre un camí a la curiositat sensible i intel·lectual, a través de tots els dubtes que genera aquesta divinitat. Que porta fins al fons de l'ésser que tot i la nostra limitació, presentim un abisme vertiginós. El rostre presuntament sinistre de la divinitat convida al pensament sensible a esborrar la línia que separa la categoria de lo sublim i lo sinistre. Des d'aquestes consideracions cobra tota la seva significació l'aforisme de Rilke. "Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar". I és aquest començament que ens aventura com a temptació, el sentiment de lo sinistre.

El terme Apocalipsis procedeix del verb grec *απο-καλεω* i significa aixecar el vel, desvelar, en definitiva: donar a conèixer. Les expectatives dels romàntics, com senyala M.H. Abrams a *Natural Supernaturalism*, s'articulen mitjançant dos enfocaments principals: l'Apocalipsi per Revolució i l'Apocalipsi per Imaginació. "Para tales propósitos, la estética de lo sublime desempeñaba un papel fundamental, puesto que poetas y teóricos vieron en la sublimidad una categoría que surgía con la otra parte de un diálogo necesario para el equilibrio y la unidad, una categoría que se manifestaba como una fuerza liberadora. La belleza sola no les conducía a ninguna parte; la necesidad de un contrario era necesaria para el progreso, según expresará William Blake." (pàg. 251. B. González)

El Romanticisme es configura dins la modernitat com a rebel·lió de l'inconscient reprimat davant la consciència col·lectiva. El Romanticisme es configura com a antítesis de la Il·lustració posant en valor la irracionalitat, la naturalesa, la passió i la mort. La subjectivitat es torna l'eix que regula les vivències artístiques en aquest període, posant en primordial prioritat els sentiments com a màxima de l'existència. Tal com deia Baudelaire; "el Romanticisme no consisteix ni en l'elecció dels objectes ni en la veritat exacta, sinó en la manera de sentir." En el Romanticisme hi ha un canvi de mira. L'antropocentrisme que caracteritzava la Il·lustració passarà a ser rebutjat aparentment sota un individualisme que posarà al centre les emocions.

Hom s'entén dins la llibertat individual, es posa en valor la manera en la que cadascú sent i viu el món i és així com es configura el gust estètic; trobant-lo reproduït de manera personal i única en cada obra. La figura de geni neix amb la subjectivitat que defineix l'artista romàntic. El Romanticisme més que un estil, s'ha d'entendre com una època de canvi que afecta a tot Europa de manera individual segons país, escola i artista. Cosa que potenciarà la creació de bel·leses subjectives que són la representació de cadascuna de les realitats d'artistes que hi hagueren i visqueren. S'instaura la vigència del pensament tràgic com a base d'aquesta revolució romàntica. Apareixent amb ella la inevitable tensió que caracteritza ontològicament la ferida tràgica que enuncia la fragilitat de "la opción ética o estética unilateral que se inhibe ante la complejidad subyacente o pretende superarla mostrando tan sólo la mitad presuntamente universal y noble de la totalidad desgarrada". (Lanceros, P. pàg. 69)

Es pot entendre aquesta contraposició a l'optimisme Il·lustrat, i que es confongui la sensibilitat romàntica com quelcom regressiu<sup>2</sup>, ja que amb l'edat moderna entrem a l'era del "progrés" el que suposa molts canvis a nivell tecnològic i social de manera tan veloç que produeix un trauma a la societat moderna, que intenta seguir aquesta rapidesa com pot. Amb la sensació constant que s'escapa la realitat dels nostres dits. Tot ve donat del context històric de les revolucions socials i econòmiques que marquen l'inici de l'edat

---

<sup>2</sup> "La radicalidad del sentir romántico es el contrapunto exacto (en amplitud e intensidad) de la audacia del pensar ilustrado. Es la mitad necesaria que completa la figura trágica la totalidad escindida. [...] La modernidad enfrenta dos universalidades antagónicas en una figura que es repetición diferenciada de configuraciones pretéritas. La radicalidad del sentir romántico es el contrapunto exacto de la audacia del pensar ilustrado. Es la mitad necesaria que completa la figura trágica, la totalidad escindida.

La sensibilidad romántica no es ajena a la modernidad. Se configura en la modernidad como rebelión del inconsciente reprimido frente a la conciencia colectiva, a través de la irrupción del inconsciente se restituye la figura trágica, la vigencia de la escisión o el abismo entre la luz y la sombra.

La sensibilidad romántica no es necesariamente regresiva ni reaccionaria. [...] La sensibilidad romántica acoge una temática ancestral que pone freno al optimismo racionalizador subrayando la solidaridad palintrópica del día y la noche, de la vida y la muerte". (Lanceros, P. pp. 70-71)

moderna<sup>3</sup>. Trobem, per una banda, la Revolució Francesa (1789) que posarà en ordre del dia les llibertats individuals i per l'altra, les Revolucions Industrials que comencen el 1760 a Anglaterra i segueixen a tot arreu d'Europa en els següents anys, cada cop creant més innovacions i posant vigent noves tecnologies que canviaran per sempre la manera de reproducció artística (i en general qualsevol mena de reproducció artesanal/industrial).

Acabant de perfilar el que considerem condició i límit de bellesa farem una petita recapitulació abocant principalment a la intencionalitat desvetlladora de l'art especialment des del Romanticisme.

Aquesta condició i límit de bellesa seria lo sinistre, però que, precisament per ser-ho se'ns presenta sota un rostre familiar. L'obra artística traça un hiata entre la repressió pura de lo sinistre i la seva presentació sensible i real. En això xifra la seva necessària ambivalència; suggereix sense mostrar, revela sense deixar d'amagar, mostra com a real quelcom que es revelarà ficció, realitza una ficció que a la llarga es sabrà ficció de segon grau. En cap cas patentitza, cruament, lo sinistre; però mancaria de força l'obra artística de no trobar-se lo sinistre presentit, intuït; sense aquesta presència l'art pecaria de vitalitat. El que fa l'obra d'art una forma viva, segons Schiller, és la connivència i síntesi de tot lo dolent i obscur del desig i el vel en què es coseix, elabora i transforma, sense ocultar-ho tot. Allò que s'ha de desvetllar ja es vetlla, només s'ha de treure el vel (Trías, E. 2001).

Lo bell, sense referència a lo sinistre, manca de força i vitalitat per poder ser bell. Lo sinistre, present sense mediació o transformació, destrueix l'efecte estètic, sent de manera conseqüent el límit del mateix.

### **III.II. Sublim i la tragèdia**

*“És, doncs, la tragèdia, imitació d'una acció esforçada i completa, de certa amplitud, en llenguatge adobat, separada cadascuna de les espècies en diferents parts, actuant els personatges i no mitjançant el relat, i que mitjançant compassió i temor porta a terme la purgació de tals afeccions”.* (Aristòtil 1974: 145)

---

<sup>3</sup> “El malestar mítico de la cultura moderna, al que se refiere M. Frank, manifiesta la vigencia de lo reprimido y -a la vez- el necesario concurso de la escena imaginaria para recomponer la figura trágica de la totalidad.” (Lanceros, P. pàg. 59)

“Com pot un sentiment dolorós com la por tornar-se un sentiment plaent? Com pot l’art en general i la tragèdia en particular generar aquest sentiment de plaer d’una sensació desplaent?” Aquesta qüestió la trobem resolta en la definició de tragèdia d’Aristòtil, la qual encapçala aquest subapartat. La catarsis és la resposta a aquest dilema que es planteja Kant a l’*Analítica de lo Sublim*.

Lo sublim és una experiència tràgica. La tragèdia és, més enllà d’un gènere teatral, una experiència que genera diferents estats sentimentals a l’espectador (*mimesis*, *eleos*, *fobos* i *catharsis*) arribant a la catarsis com a conclusió i màxima sentimental de la tragèdia. La catarsis és l’estat extasiat al què arriba l’espectador després d’haver compartit el pathos de l’heroi, sentint *eleos* que seria l’empatia i compassió pel pathos de l’heroi, la *fobos* que genera la separació i distanciament del subjecte a l’objecte (l’obra). Èxtasis allejuada de no compartir la desgràcia ni el camí sinistre del protagonista, entesa i viscuda com un alliberament d’emocions i passions que dominen l’ànima.

Durant l’obra tràgica es revelen, desvetllen escenaris incòmodes que porten a un estat de felicitat final perquè no desemboquen en una realitat pròpia. L’art, així com, la tragèdia també desvetlla escenaris sinistres i des de l’evolució estètica de la bellesa a partir de Kant podem afirmar, per tant, “que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta como familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. Nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez que nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente. El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: Su “racionalidad”, si así cabe hablar.” (Trías, E. pàg. 82)

Preval la presunció, des de l’antiguitat grecoromana, que lo bell implica harmonia i justa proporció. Si bé aquest tema ja ha estat desenvolupat en el primer apartat i hem vist l’evolució del concepte de bellesa des de l’antiguitat clàssica fins a Freud, volia remarcar que; el sentiment estètic no quedarà ja, en i després de Kant, restringit a la categoria limitativa de lo bell. Per tant, resolem que els objectes que manquen d’harmonia i justa proporció entre els elements que els componen podran ingressar en el camp de la

sensibilitat. Lo bell serà, des de llavors, conceput de tal manera en què en ell s'hi trobi sintetizat i totalitzat el que Kant encara diferenciava com a “bell” i “sublim”.

Tant Burke com Kant i Schiller van veure en aquest esquema de fons aristotèlic - cita amb la qual comencem aquest apartat- una relació directa amb lo sublim; una passió que troba el deleitar-se davant allò que produeix terror, a la vegada que sentim amenaçada la nostra existència i por davant un càstig infligit per un poder superior. El temor, característica fonamental de la tragèdia ho és també de lo sublim. La tragèdia seria una de les primeres experiències que podem categoritzar com a sublims.

Contemplar la desgràcia aliena, o objectes que de ser reals disgustarien, es converteix en una font de plaer en representacions tràgiques o similars; i el motiu pel qual es troba tal grau de satisfacció davant tals misèries es deu, segons Burke, al comprovar que ens trobem lliures dels mal que veiem representats en aquella sort de ficció.

Fets aquests passos, Kant afirmarà categòricament a *Observacions* que la tragèdia és sublim davant la comèdia que és bella. Només el sentiment de sublimitat dóna espai a la còlera, venjança i la desgràcia que fan bategar el cor de l'espectador davant l'infortuni al·lié (1990: 39).

Schiller és qui, de manera especialment clarificadora, exposa el que és una condició necessària de lo sublim i, sens dubte obligada, a la tragèdia: la distància. Schiller es refereix a aquest tipus de sublimitat com “lo sublim patètic”, i resulta especialment interessant perquè matisa la idea de distància com a fonament de la mencionada categoria estètica. De manera que el plaer estètic en la contemplació d'una desgràcia o similar es deriva no del fet de ver-nos allunyats de tals mals, sinó del sentir-nos moralment lliures. Com després expressaria Freud a *Personatges psicòpates del teatre*, aquest plaer es produeix amb motiu d'haver pogut viure, durant una estona, una altra vida que aquella que constitueix la seva intransferible pertinença.

## **Capítol IV**

### **IV. I. Ferida tràgica**

La ferida tràgica és la ruptura que s'ocasiona amb el tot primordial. En totes les cosmologies i mitologies trobem una versió unànime d'aquesta ruptura que varia en representació; la llum de les tenebres, els continents separant-se, els mars i la terra, amb

una mateixa simbologia. *Uroboros* és el nom que li atorga E. Neumann a aquest punt zero - totalitat - del temps mític, previ a tot coneixement i tota acció. L'*Ur-trennung* és amb el nom amb què bateja aquesta separació originària de la qual sorgiria el Déu, la Natura i l'Home. És aquesta estripada primogenia la que provoca la doble reacció de l'enyorança i de l'anhel. Es tracta d'un conflicte que afecta la totalitat des de l'origen: ni la naturalesa, ni els déus són al·liens a la ferida tràgica; els mites de la caiguda introdueixen a l'home a l'espai tràgic enfrontant-se a la natura i als déus, i revelen el sentiment humà davant la tragèdia ontològica en què se sent immers (Lanceros, P. 1997).

Que hi hagi un acord amb aquesta única ruptura és decisiu, per poder parlar de la ferida tràgica com a universal, que entenem com a base de l'imaginari col·lectiu i de la seva dotació simbòlica que es torna en una cerca perpetuada de sentit. La premissa d'una ferida tràgica té origen abans de la formulació formal de la filosofia i la ciència; pertany a un univers que no està governat exclusivament per la raó com a presència imperativa, sinó que requereix l'ús tant de la raó com de la diversitat incontenible de les passions.

La ferida tràgica no ha après a separar l'univers en parcel·les autònomes i jerarquitzades, sinó que ofereix una experiència total i no diferenciada. La primera expressió d'aquesta experiència total i no diferenciada és la mitologia, on la totalitat és un conjunt dinàmic i conflictiu de forces. "Evidentemente el relato mítico <implica un aposición metafísica> (M. Eliade, El mito del eterno retorno, Alianza, Madrid, 1982, p.14) o, más bien, la posición metafísica por antonomasia, en la medida en que al mito la realidad se le presenta como totalidad fragmentada o herida de la que el hombre forma parte, una parte concernida por el todo y a la que todo el mundo le concierne." (Lanceros, P. pàg. 56) "La herida trágica y el conflicto son los dos vectores que configuran de manera especial la escena imaginaria: aquella en la que surgen el mito, el cuento, el arte como formas privilegiadas de expresión. Se trata de un elemento constitutivo de la realidad y del hombre como parte de esa totalidad fracturada." (Lanceros, P. pàg. 55)

El Romanticisme, marcador dels inicis de la modernitat, va ser la resposta a l'excés racionalitzador de la Il·lustració. En el Romanticisme s'estableixen la decadència, la nit, la mort, reclamant el seu propi espai i s'enfronten al vigor optimista de la llum i la raó. El Romanticisme no rebutja les premisses modernes sinó les conclusions il·lustrades, fonamentalment l'orgull antropocèntric, la salvació del progrés i l'hegemonia de la raó. I amb elles el seu equivalent emocional: l'optimisme.

Tant E. Cassirer com E. Neumann assenyalen la violència de la fissura originària que acompanya l'acte creador. Aquesta violència és generador d'un trauma violent que arrela la ferida tràgica a la consciència col·lectiva i cada trencament violent remetrà al trauma tràgic. Així com la primera experiència individual és de separació i ruptura, també la primera experiència col·lectiva és l'experiència traumàtica. És aquest trauma o ferida tràgica el fonament del què vincula el conscient i l'inconscient, alhora que uneix i cohesiona la humanitat i el seu imaginari.

La ferida tràgica serà el que permet experimentar lo sinistre, com a condició de lo sublim.

#### **IV. II. Creació del geni romàntic**

La resignificació de l'artista ha estat constant durant els períodes de la història de l'art. Això sí, l'artista conegut abans del Romanticisme, tindrà reservat el paper d'artesà. D'aquesta manera la concepció d'artista no arriba fins entrat el Romanticisme - precisament per la revalorització dels sentiments i subjectivitat de les que veníem parlant, que seran la base de la creació del geni romàntic. El valor de concebre l'home com a individu va ser la clau per totes les revolucions que van succeir durant la modernitat. Hi ha un trencament en qui subvencionarà i serà el públic de l'art. Els canvis provocats per les revolucions industrials i socials que configuren el marc teòric del Romanticisme, van canviar la concepció de producció artística. Suposant una ruptura en la relació econòmica entre els artistes i el mecenatge.

En el Romanticisme trobem una diferència en la definició d'artista, que passaria d'artesà a geni. Artista en el Romanticisme serà sinònim de geni creador i d'inspiració. Deixa de banda les aptituds necessàries pel desenvolupament de la seva activitat com les que havia hagut d'adquirir un pintor, escultor o compositor; tècniques que poden ser apreses o imitades per qualsevol amb actitud i perseverança. I posa en valor la significació mística que se li dóna a l'artista al passar a ser concebut com a creador, aptitud que l'eleva a l'únic altre creador que coneixíem que és Déu.

És així com naix la necessitat de destacar al geni per la seva creativitat i imaginació, més que per ser capaç de reproduir normes estètiques de representació. Trobem la divisió de categories d'artesà i artista.

En el Romanticisme el geni no és només un creador artístic; és aplicat en un sentit més ampli i designa aquelles poderoses personalitats van crear un impacte en la humanitat.

En la publicació *Subjecte i creativitat*, que recull unes jornades filosòfiques fetes el 1994 a la Universitat Jaume I, i editades per Jesús Bermúdez, Mary Farrell i Lluís Meseguer, posen a Mahoma i Prometeu com a exemples perquè “són models d’aquest geni d’acció, símbols d’una humanitat plenament conscient de la seva pròpia naturalesa, disposada a refer el món a imatge de la seva idea, confiant en la seva voluntat i en la seva energia”.

A la *Crítica del judici*, Kant conformarà i constituirà la figura de geni. Recull la tradició estètica immediata, la Il·lustració, els trets, qualitats i caràcter de l’artista perfecte. Kant defineix el geni com “el talent (dot natural) que dona les regles a l’art. Com que el talent, com a facultat productiva de l’artista, pertany a la naturalesa; es pot expressar així: el geni és la disposició innata de l’esperit (ingenium) per la qual la naturalesa dona les regles a l’art”. Aquí quan parlem de naturalesa hem de remarcar el doble significat que agafa. Per una part, posa en valor la naturalesa com a quelcom sublim en la definició pròpia; però també, com a cosa semblant a l’instint, allò més profund, no de l’ésser humà, sinó de l’home i del que aquest té d’agrest, de salvatge i d’indomable.

L’artista segueix el seu instint, no està a favor de les normes establertes. Les regles sorgeixen de la mateixa ànima de l’artista. En el Romanticisme es conrea per primera vegada la imaginació de l’artista fora dels valors estipulats acadèmics i es valora la creativitat. I aquí és on radica la seva originalitat: “l’originalitat del geni és l’expressió de la seva diferència respecte als altres éssers, i donat que tots els éssers humans són diferents entre si, cap regla vàlida per a un d’ells pot acomodar-se, si no és per coacció, a qualsevol dels altres, sinó que ha d’emergir la seva pròpia, personal i íntima naturalesa” (Bermúdez, J. et al. 1994).

Per a Kant, l’essència del geni és el *Geist* (terme que podem traduir com a esperit o ànima). Kant li dóna una significació poc limitativa i és que el *Geist* és metafísic, és el principi vivificant de l’esperit; com un foc que inflama les facultats, i així de la cremor les enforteix. L’ànima (*Geist*) “no és altra cosa que la facultat d’exposició d’idees estètiques; entenent per idea estètica aquella representació de la imaginació que incita a pensar molt, sense que cap concepte determinat li sigui adequat, i que, per tant, cap llenguatge pot expressar del tot ni pot fer comprensible”. Per definició, la idea estètica representada en l’obra d’art del geni transcendeix el pensament conceptual; és més, mitjançant la idea estètica, l’obra d’art expressa totes les experiències que no poden ser expressades de cap altra forma possible. Les idees estètiques són representacions de la imaginació a les quals cap concepte no s’adequa; representacions que, com les idees racionals, tendeixen a sobrepassar els límits de l’experiència, a fer sensibles les idees d’éssers



invisibles, o a representar els objectes de l'experiència amb una perfecció tal que la naturalesa no ens pot oferir cap exemple. La facultat que fa possible aquesta representació d'idees estètiques és, segons Kant, la imaginació, definida com a "facultat de conèixer productiva".

El geni expressa sensiblement el que la raó no pot representar, mitjançant idees estètiques. La idea estètica exposa el món suprasensible i l'expressió sensible d'aquest món és l'obra d'art genial; per tant, la raó queda desamparada sense poder oferir-ne una representació de l'experiència. Aquesta qüestió queda perfectament resolta i explicada a la Crítica del judici. En aquesta obra el geni apareix com a "l'última paraula del problema filosòfic, i, així, és considerat en la mesura en què és la unió de l'activitat conscient i inconscient de l'esperit, de la voluntat i de la representació; la síntesi de la llibertat i de la necessitat del món o de l'existència".

#### **IV. III. Francisco de Goya y Lucientes : La contradicció en la mirada**

*"La mirada de Goya no es ni dominante ni sometida, no se extrovierte completamente hacia el mundo ni se encierra en un solipsismo del que habría de brotar una realidad interior plena de sueños, esperanzas y deseos."*

*Patxi Lanceros*

Goya segons Malraux és el pintor amb què inicia la modernitat. És, sens dubte, el primer pintor que assumeix i exposa la contradicció, la complexitat i el trauma que suposa lo modern. La modernitat està en Goya com a síntesi de poble i palau, de fortuna i misèria, de llum i ombra, d'acadèmia a pintor de cort i desig modern. La seva biografia és testimoni de l'ambivalència contextual complexa que explica i justifica la seva obra arribant a la culminació d'indolent optimisme i de pessimisme radical.

Francisco de Goya i Lucientes viu a cavall de dos segles on trobem el cim del classicisme i la font del Romanticisme; i cap altre pintor assumeix com Goya la tensió, la contradicció, la lluita. En ell intuïm les pautes d'execució plàstica premonitòria del impressionisme en obres com *La lechera de Burdeos*, i de l'expressionisme sent *Saturno devorando a su hijo* el millor exemple. Amb Goya, aquest geni múltiple i inclassificable, es creuen totes les línies de pensament de la modernitat incipient (Lanceros, P. 1997). Tot i l'influx il·lustrat, la imaginària de Goya es troba - com és natural- exposada a

transformacions històriques. “No cabe duda de que Goya plasmó en su pintura los distintos momentos de su larga y accidentada biografía, los difusos contornos de su compleja psicología, dando a la obra un inequívoco perfil, marcadamente personal.” (Lanceros, P. pàg. 76)

El mateix joc de completa agonia que s’havia produït entre el Renaixement i el Barroc es reproduïx, en l’espai modern, entre la Il·lustració i el Romanticisme. El Romanticisme, així com el Barroc, suposa la recuperació de la part dinàmica i sinistre que la Il·lustració n’havia fet omissió. La rebel·lió romàntica és rebel·lió del volum davant la forma, de la foscor davant la llum, de l’inconscient reprimat davant la consciència. Goya mateix experimenta el conflicte que també la realitat manifesta i que es representa en l’obra; l’artista i la seva obra són testimonis de la modernitat, dels canvis polítics, del pas i evolució entre dos períodes tan diferents i les contradiccions que això ocasiona. Convé, per tant, ser prudents i no forçar una interpretació simplista.

No deixaré que aquest apartat del treball es torni, però, en una repetició de refregits bibliogràfics de Goya. Això sí, per parlar del trauma tràgic, vull ubicar l’esdeveniment vital previ a l’existència de l’artista, que molts altres historiadors utilitzen per explicar el gust pel pervers i el sumptuós canvi estilístic que desemboca amb la sèrie de 80 gravats de *Los Caprichos* (1799).

Em refereixo a la pròpia ferida tràgica de l’artista, parlo de com al 1792 com a causa d’una greu malaltia, Goya passa a dependre exclusivament dels ulls. El seu món es tornà mut, silenciós. A conseqüència de la ferida tràgica trobem el silenci. En contra del jove Goya que pintava l’aparença, trobem en l’adult com el paisatge es transforma en el silenci. “Silencio local que tuvo que experimentar ya en su infancia en los páramos aragoneses, donde la naturaleza no concede ni el favor de un susurro; silencio institucional cuando luchaba por imponer su concepción personal sobre las directrices académicas de Mengs y Bayeu. Silencio real, absoluto, definitivo, cuando la enfermedad le privó del sonido y convirtió el silencio en destino.” (Lanceros, P. pàg. 22)

És precisament en el silenci on es construeix la mirada implacable que definirà l’obra de Goya des d’aquell moment en endavant. Una mirada que el que contempla no és simplement una representació de la realitat empírica, sinó que té una profunditat inherent de conflicte i contradicció. Segons Empèdocles i Heràclit lo radicalment visible és col·lisió de forces, és contradicció. Fan servir per exemplificar-la l’amor i l’odi i el foc perpetu i la guerra, respectivament. Són dualismes que serveixen per il·lustrar aquesta dualitat intrínseca en la mirada. Una mirada que agafa la totalitat de lo visible sense parar-se a

apreciar lo empíric. El radical tràfic suggereix que el que veiem realment és la convergència de forces en conflicte, i això és una realitat universal que no pot ser racionalitzada.

Per a Goya el que mostra en la seva pintura no és només el que és visible a simple vista, sinó també la rebel·lió de l'inconscient i la nit; la bogeria humana.

El trauma tràgic suposa un punt d'inflexió en l'estil de l'artista que coincideix amb la llibertat que comença a tenir; eximint-se dels compromisos que limitaven la seva obra.

Passem del classicisme a una pintura subjectiva, fosca, interior i crítica.

Se li atribueix els rostres desencaixats i trencats, les figures estranyes i dissidents, que es deformen com deixant anar un crit a mitges al canvi que li va suposar aquesta malaltia.

Amb l'últim Goya naix la violència quasi expressionista, totalment abocat a una visió sense límits ni fronteres, que no es deixa encapsular pel cànon de bellesa ni seduir pels criteris de la raó. La singularitat d'aquesta mirada es reproduïx en *Desastres*, *Caprichos* i *Disparates*; en la singularitat d'una mirada totalitzadora, que aprofundeix fins lo més real de l'ésser per descobrir allà la contradicció i la guerra (Lanceros, P. 1997).

## **Capítol V**

### **VI. Diàleg entre els termes, definició per existència i absència.**

Veiem una estructura dicotòmica que es repeteix al llarg de la història de la humanitat que evidentment ha influenciat la categorització acadèmica dels estudis dels períodes artístics. La història viu de la melancolia i evoluciona per rebuig de lo actual i aprecí a èpoques anteriors que es revaloritzen. Per tant, l'estudi es desenvolupa per contraposició d'estils i períodes artístics. Que naixen repudiant tot el que hi havia immediatament anterior a ells i recuperant les tradicions més antigues - que equivaldrien a la mateixa contra - ; reinventant-les, i descobrint-les per tornar-les vigent i cànons. Això no és una excepció en el cas del Romanticisme. L'enfrontament antagònic entre els corrents moderns - com havien estat antagònics tots els moviments anteriors amb els seus predecessors - només legitima aquesta dicotomia, que marca molt firmament la definició per antítesis, per definir-se en base de tot el que no és l'altra. Sent completament absurd perquè els mateixos períodes artístics històrics no es poden delimitar amb exactitud perquè tot canvi beu d'un progrés lent i les coses no s'acaben i comencen de la nit al dia. Es crea doncs un període de convivència i de diàleg entre moviments d'antítesis, resolent en un estat de grisor (entesa com espai de creació conjunta entre un aparent blanc i un negre) que és el punt d'unió i de claudica d'un cànons pel naixement d'un altre. Així com no s'esborra tot lo après, la no existència, també és existència. Havent deixat clar que els canvis provenen d'una evolució dialogada i que emergeixen de la conjunció o absorció d'estils alhora de la necessitat d'un trencament; la ferida tràgica del Romanticisme resol en aspectes més formals com la tècnica, temàtica, i composició que han estat apreses i reproduïdes, amb, un cop més, una nova simbologia resignificada. Així com recupera tradicions anteriors, i beu d'altres corrents que acaben perpetuant una trobada entre el rebuig i estima aparents categòrics, sinó que la realitat és la representació i afecte pels *grisos*.

La dualitat és arquetípica i subjecte a tota la història de la humanitat. Recuperant els inicis d'*Ur-trennung*; veiem com "naturalment" les dicotomies són quelcom que regeix i articula la vida i la història des dels seus inicis; en totes les cosmologies hi havia un tot que sofreix un trencament, creant els dualismes de tenebra i llum, sent els primers d'una llarga llista de conceptes dicotòmics que crearan com a base de l'imaginari col·lectiu una societat i moral determinades per les dicotomies.

Dins tots els dualismes que ens trobem, per majoria, es defineixen en contra l'altra; per absència i existència. L'existència de l'una condiona i genera l'existència de l'altra. Comparteixen els límits que defineix a l'altre. Des del bé i el mal, des de dona i home, des de governants i governats, etc.; és a dir des de la forma d'organització de les societats fins a desembocar i influir en absolutament tot el que estructura el que coneixem com a vida. Posant exemples aparentment simples però molt explicatius; creients i ateus, de rics i pobres, la salut i la malaltia. Encara més concret que, a primera vista pot semblar estar fora de test; si no ets una dona ets, un... home? Aquesta pregunta em serveix per continuar argumentant com els conceptes oposats, com més abstractes es tornen i més allunyats d'una realitat física que els limiti estiguin, creen un diàleg un punt intermig de naixement, d'un nou trencament que evoca en una nova realitat, en un nou desig, en una nova expressió.

Per això, el concepte de gènere, que no és pas dicotòmic - encara que la dualitat sigui lo normatiu - és l'exemple per antonomàsia de generació d'aquest espai gris resultant d'una dualitat tan limitada, que en la seva existència real necessita una forma nova d'expressió per existir. El gènere és un constructe social que reflecteix perfectament l'adaptació d'aquest a les circumstàncies reals i personals de l'individu en relació amb la societat amb què interactua. I no és res més que un clar exemple de com conclou el diàleg que s'estableix entre conceptes rígids com serien Eros i Tànatos, l'amor i la mort, lo bell i lo sinistre. La realitat d'aquests dualismes, però comparteixen i com veurem més endavant es conformen en unitat. V.gr. No és cert que un cop s'acaba la vida i apareix la mort, s'apagui amb ella l'amor. Posem l'exemple d'un funeral. L'amor immens que es professa pel difunt, l'amor que les persones que pateixen el dol es traslladen entre elles. Tot envoltat d'un sentiment agredolç d'acceptació del que és la vida, revalorar-la davant la tragèdia viscuda, i infinita tristesa. Por, incredulitat i dolor. Les emocions es desborden, conviuen, dialoguen, s'ajunten. Els sentiments s'escapen de la racionalitat, no es poden explicar, l'experiència estètica de lo bell i lo sinistre, de l'Eros i el Tànatos, que ja hem establert com esdeveniment catàrtic, crea un altre espai *gris*.

Havent qüestionat ja com la realitat dels contrastos, és un diàleg creador de divergències i exposat com tot convergeix, podem afirmar que no hi ha límits rígids per molt que artificialment els hàgim forçat; la naturalesa humana funciona d'altra manera i els sentiments són l'exemple més clar d'això. Fent del Romanticisme el moviment per excel·lència per parlar-ne.

Continuarem exposant una llista de dualismes que ens ofereix Eugenio Trías a *Lo bello y lo Siniestro* - ampliada per mi amb termes que equiparen els altres -, que utilitzarem juntament amb Kant per parlar de com s'estableixen en unitat.

<p style="text-align: center;"><u>Dualismes</u> Raó - Sensibilitat Moral - Instint Número - Fenòmen Amor - Mort Bell - Sinistre <b>EROS - TÀNATOS</b></p>
---

Aquests conjunts de paraules són dicotomies. Una dicotomia és quelcom dual, utilitzant una acepció de la definició de la Viquipèdia (que ens juga al nostra favor): diu que la dicotomia designa un parell de conceptes complementaris, que existeixen l'un per l'altre.

“A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la Crítica del juicio.” En aquesta cita de Trías conclou i deixa en evidència com és el sentiment de lo sublim, aquest canvi de mira, de viure i concebre l'estètica, el gust i el desig tràgics són el que aconsegueixen formar la unitat.

Curiós també, que a la Teoria psicoanalítica freudiana, Freud arribi a la mateixa conclusió de què els termes Eros (pulsió de vida) i Tànatos (pulsió de mort), acabessin fusionats en unitat també. “La pulsión de vida tiene a su cargo la tarea de liberar al organismo de la acción destructora del Tánatos y lo consigue principalmente a través de fusionarse con él.”

Eros i Tànatos, no deixen de ser dues de les dicotomies més primordials de l'existència; ja que de fet es refereixen en el sentit més estricte de la definició a la vida i la mort, o bé l'amor i la mort.

En les representacions idealistes fins al moment ho trobem separats en temàtiques diferenciades. Entrant una era que contradia les idealitzacions i agafa la realitat

subjectiva, entenent com els sentiments es mesclen, conviuen i, per tant, no són separables. Trobem representacions com són els Caprichos triats com a objecte d'estudi, on ambdós termes estan representats i vigents com a unitat. Qui diu que amb la mort s'acaba l'amor? Qui diu que no pots sentir una estima o atracció pel pervers i lo dolent. Qui diu que estimant no et pots sentir mort per dins. Així com, perquè s'ha d'entendre i viure l'amor dins les limitacions que venen donades. L'amor no són tot de coses boniques i màgiques, sinó que fins i tot el més bonic i pur dels amors, és sexual, és malalt, és addictiu. L'amor i la mort posseeixen qualitats i sentiments generats els uns pels altres.

*Die Leiden des jungen Werthers* (Les tribulacions del jove Werther) com a exemple del Romanticisme<sup>4</sup> per antonomàsia, també és el màxim exponent d'aquests grisos que plantejo. On trobem al protagonista un jove enamorat fervorosament sent víctima de l'amor més passional i intens, que el manté en un estat de joia i sofriment que desgasta l'ànim i la moral del Werther, fins que es dilueix en ell portant-lo a cometre suïcidi. Les tendències suïcides per amor, com a sacrifici i càstig foren un esdeveniment canònic durant el Romanticisme, tant en novel·les, com en personalitats que complien amb el paper de ser romàntics. El gust per la mort, els llocs tètrics i tenebrosos es troba en l'epicentre d'interès representatiu, com a escenari on desembocaven les temàtiques més passionals, sentimentals i tràgiques. Un cop més l'element comú que constituirà un nou canó representatiu en el diàleg i la fusió de contraris.

## V.II. Desig romàntic

La modernitat es resumeix en absoluta fidelitat respecte a la dualitat tràgica. Inicialment, i sota la forma d'Il·lustració la modernitat va assumir el patrocini de la llum. Es tracta d'una opció arquetípica, de l'elecció d'un destí. La modernitat il·lustrada escull lo patriarcal davant lo matriarcal, lo apol·lini davant allò dionisiac, la consciència davant l'inconscient, la diürnitat en contra la nocturnitat. L'arribada del Romanticisme és una reacció a la pròpia modernitat que agita lo reprimat; l'inconscient, allò dionisiac i la foscor. El mateix joc de completa agonia que s'havia produït entre el renaixement i el barroc es reproduïx, en l'espai modern, entre Il·lustració i Romanticisme. La rebel·lió romàntica és rebel·lió del volum davant la forma; prioritza la representació d'escenaris naturals abans

---

<sup>4</sup> Fer èmfasis de que en aquest cas quan em refereixo a Romanticisme parlo del moviment en la seva unitat. El llibre de Goethe compleix amb totes les carecterístiques i definicions que ha de contemplar una obra per ser romàntica. Conté tots els atributs i analitzar-lo i entendre'l fa que entenguis la intensitat romànticista.

que la figuració; de la foscor davant la llum nou gust pel sinistre i l'abjecte<sup>5</sup>; de l'inconscient reprimat davant la consciència sent els sentiments de desig irracional els que obriran la imaginació que crearà el geni romàntic.

Aquesta rebel·lió es veu traslladada una rebel·lió en el gust, per tant, en el com i el què desitjar. El desig és conseqüència alhora que condicionat pel canvi estètic que es desenvolupa amb el Romanticisme. La principal figura que entra en joc com a nou objecte de desig és Tànatos en la seva màxima explícita. Representació màxima de lo sinistre, la mort es torna la protagonista dels escenaris que pinten els artistes; cementiris, guerres, tenebres i morts com a element escenogràfic comú (v.gr. *Tres de Mayo en Madrid, 1814*, Goya). De les escenes i experiències personals dels personatges de la literatura romàntica (v.gr. *El Werther* de Goethe, 1774). Eros, que mai deixa d'ésser representat, entre en diàleg<sup>6</sup> amb Tànatos i es deixa influenciar, mostrant escenes d'amors tràgics (v.gr. *Ofèlia* de John Everett, 1851). Com que un no pot viure sense l'altre, molts cops viuen l'un amb l'altre. Desig de vida i de mort omplen les obres del Romanticisme.

L'obra d'art ja posseeix la qualitat de desig en ella, en el Romanticisme, en comptes de provocar un sentit purament de plaer estètic a l'espectador; aquest cop li genera un sentiment de sublimitat catàrtica. L'art a l'existir com a exponent estètic ja inclou el desig dins les seves qualitats. El desig ja és una reacció pròpia que genera l'art en l'espectador. El desig romàntic és irracional, es mou i comunica per les passions. Compartiria una base amb la teoria vitalista d'Espinosa, que concep el desig com a potència - que a la seva vegada té els seus inicis en els presocràtics que tractaven el desig d'una manera més vitalista. Defensen que el desig ens fa sentir l'abundància de la potència. Que el desig és l'energia que ens fa sortir a buscar, a trobar. No coneix de límits, en especial en el desig romàntic.

L'art transforma els desitjos semi-secrets, semi prohibits donant-los forma i figura mantenint-ne la font de vitalitat. S'utilitza la metàfora del "vel" per descriure el caràcter formal i superficial de l'obra estètica, que oculta i alhora revela el caos inherent darrere l'ordre aparent. Darrere la cortina trobem imatges que no es poden suportar, imatges de castració, canibalisme i mort, presències on el que és repugnant fa de límit - establert per la crítica kantiana - amb l'estètic.

---

<sup>5</sup> Gust per les coses repulsives.

<sup>6</sup> En el diàleg trobem els grisos.



Subratllar que tot i la cruesa de les imatges, el que oculta el vel, sempre és més bellesa. En l'obra d'art trobem bellesa, coberta per un vel, on darrere sempre hi ha més bellesa en la qual s'hi ha de pressentir el caos. L'art és fetitxista, sempre posiciona l'espectador en una situació d'*edging*<sup>7</sup> on mai li confirma el que està veient, però ho deixa entreveure, fa que s'intueixi allò que no pot ser vist. És com si l'art - l'artista, la seva obra, els seus personatges, els espectadors - es situessin en una posició estranya, sempre penúltima respecte a una revelació que no es produeix perquè no pot produir-se. D'aquí que no existeixi l'"última paraula" de l'obra artística - ni sigui possible dir d'ella cap paraula definitiva. Fa d'aquest instant penúltim un espai de descans i habitació: just el temps de duració de la ficció, (Trías, E. 2001). Aquest vel, que "cobreix", allò més sinistre, que t'ensenya d'amagat ofereix un punt de voyeur a l'espectador que potencia la funció fetitxista de l'art. També s'ha de tenir en compte la part més important i clau, per mi, que és que davant d'imatges terrorífiques hom no s'horroritza si segueix sent estètic - l'art sempre serà estètic perquè és una condició per se - i per la distància que aporta la ficció artística. És precisament aquest allunyament que genera el sentiment d'alleujament amb què conclou la catarsi.

Per acabar, volia recuperar un fragment de l'article *Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud* de Paulina Corsi publicat el 2002 a la revista xilena de neuropsiquiatria *Scielo*. Per parlar de com els desitjos contraposats conviuen i resulten una pràctica contradicotira com seria el masoquisme; plaer del dolor. Que seria una de les moltes esferes que trobem del desig. El desig és quelcom molt subjectiu, arrelat a unes lliçons apreses que han anat fent pes i sedimentant al fons de l'imaginari col·lectiu. Creant pràctiques sadomasoquistes per exemple, i que trobem perfectament explicat a la teoria de l'abjecció, que posa en evidència el gust generalitzat i popularitzat al llarg de la història de la humanitat, no sempre visible normalment velat per la censura moral, per les coses que produeixen (o hi haurien) un sentiment de rebuig, gust pel lleig, pel que fa mal, per l'abominable i per tot l'asquerós.

"<La antítesis entre las pulsiones de autoconservación y las de conservación de la especie, así como la antítesis entre el amor al Yo y el amor a los objetos, quedan incluidos en Eros>." Esto implica conceptualizar la agresión como totalmente autónoma en su origen, opuesta tanto a la pulsión sexual como a las anteriormente llamadas

---

<sup>7</sup> Estimulació plaent constant sense deixar arribar al clímax.

"intereses del Yo". En lo sucesivo se reconocerá a las fuerzas destructivas el mismo poder que a la sexualidad.

Con la introducción de la pulsión de muerte Freud plantea la existencia de un masoquismo primario. De acuerdo a este autor, existiría una primera etapa, mítica, en la que toda la pulsión de muerte se concentra en el sujeto, sin corresponder aún a lo que denomina masoquismo primario. Este primer momento virtual no obedece más a una posición masoquista que a una posición sádica. En este instante la pulsión de vida o Eros sale al encuentro del Tánatos, fusionándose con él. Gran parte de esta fusión es derivada al exterior, dirigiéndose a los objetos externos en forma de pulsión destructiva. Una porción de esta mezcla dirigida al exterior se pone directamente al servicio de la función sexual; se trata del sadismo o sadismo propiamente dicho, expresión usada por Freud para designar la asociación de la sexualidad y de la violencia ejercida sobre otros. Este sadismo, a su vez, puede volverse contra el sujeto, convirtiéndose en ese caso en masoquismo secundario.

En la porción de la fusión pulsional, constituida por la unión de Eros y Tánatos, que no es derivada al exterior y que permanece en el interior del organismo, Freud reconoce al masoquismo primario, también denominado masoquismo originario erógeno”.

## **Capítol VI**

### **VI.I. Gust pervers als *Caprichos***

L'elecció dels *Caprichos* com a obra a estudiar no ha estat l'opció més òbvia dels patiments de la vida mundana, potser en els *Desastres de guerra* es pot veure més fàcilment la tragèdia humana. Els *Caprichos* són justament l'exemplificació del desvetllament de l'art. De la subtilitat que ha de contenir una obra d'art, per deixar entre veure lo sinistre sense fer-ho evident. En cap cas patentitzen, cruament, el sinistre; però mancaria de força l'obra artística de no trobar-se el sinistre pressentit, intuït; sense aquesta presència l'art pecaria de vitalitat. L'art transforma i transfigura aquests desitjos semisecrets, semiprohibits, eternament temuts: els hi dona una forma, figura, manté d'aquests el que tenen de font de vitalitat.

Els *Caprichos* de manera més subtil ens mostren problemàtiques mundanes quotidianes/ no circumstancials, i apel·len a sentiments i escenes univals humanes. Temàtiques universals d'amor i mort, un cop més resignificades.

Simbolitzen una ruptura doble. Per una banda, són el trencament del cànon artístic de Goya, al mateix temps que trenca amb el cànon il·lustrat. D'altra banda, trobem una ruptura en aspectes tècnics. Els *Caprichos* van ser una sèrie de 80 gravats que van estar a la venda un públic general - que pogués pagar el preu de 288 reals - exposats en una botiga de licor del carrer Desengaño núm. 1 de Madrid. Passant de llarg de la cort i les acadèmies, que eren els seus mecenes, democratitza el seu art, sense una meditació prèvia aparent<sup>8</sup>. El gravat és un mode de representació molt més divulgatiu i pensem que l'elecció d'aquesta tècnica juntament amb les temàtiques que tractava (anticlericals, tragèdia mundana, debats socials, l'irracional, etc.) van ser la clau per l'elecció d'aquest mètode reproductiu. Va posar sobre la taula obres que a part de complir estèticament es veien reflectides les preocupacions subjectives de Goya i la societat que l'envoltava. Per una part corregeix l'optimisme il·lustrat; l'home no és el portador de l'ordre, portaveu de la raó i motor del progrés. L'home és la prolongació de la naturalesa i està mogut per la

---

<sup>8</sup> Goya no es un filósofo o un pensador que además pinta, como por ejemplo lo concibe el filósofo afincado en Francia Tzvetan Todorov (2011), pecando de excesivo intelectualismo. Todorov mantiene que Goya es un pensador a la altura de Goethe o Dostoievski. Pero Ortega ya avisaba de que las cartas de Goya parecen las de un ebanista. En las dirigidas a su amigo Zapater se muestra como un apasionado de la caza, las corridas, el buen comer o el chocolate... y apenas dedica unas líneas a su arte (Baticle: 2004, 88). Goya es un pintor genial pero con mentalidad –guste o no– de artesano, más intuitivo que racional, más visceral –y aquí entraría la carga de su enfermedad: el aislamiento, la introspección, las pesadillas, la «mala leche»– que ilustrado.

força i l'instint. Es tracta d'una concepció romàntica que forjarà la seva pròpia iconografia, trets de la qual estan necessàriament units als de la Il·lustració en aquest conjunt ambigu que és la modernitat.

L'ambigüitat de lo modern refereix necessàriament sens dubte a *Los Caprichos*. Sent el que coneixem ara com a *Capricho 43* - inicialment anava a obrir la sèrie dels *Caprichos* -: *El sueño de la razón produce monstruos*, el gravat que per excel·lència testimonia les contradiccions que genera la modernitat establint una relació entre la raó i els somnis. El comentari que fa el mateix Goya als dibuixos preparatoris; “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”.

Els *Caprichos* seleccionats com a obres d'estudi són el *Capricho 9 Tántalo* (imatge 1) i el *10 El amor y la muerte* (imatge 2). Aquests formen part de la primera divisió temàtica dels *Caprichos*. Estan dividits en tres parts temàtiques, la primera inclou de les làmines 2 a la 36 les quals critiquen en escenes considerablement realistes, mètodes educatius falsos, detestables, *costumbres casamenteras*, prostitució i altres mals<sup>9</sup>.

Aquests *Caprichos* formen una seqüència temàtica que denuncia els infortunis que viuen les persones que es casen per convivència, possibilitat per mètodes educatius totalment irresponsables. La voràgine de frivolitats morals condueix a lo pitjor: als suplicis de l'amor i a la mort per una honra entesa equivocadament (P-Z. Sigrun, 2019).

*Tántalo* és una representació del que són els suplicis de l'amor, podem veure a la imatge dues figures un home i una dona que estan al centre-dret de la composició. El fons es manté poc definit. Trobem als protagonistes en una escena en el punt àlgid de sentiments; no sabem ben bé què ha passat, però sabem que no res bo. El protagonista masculí està entrellaçant els seus dits i té les mans agafades a prop del rostre plorant la mort - suposo - de la seva estimada que jau estirada sobre les cames - suposem - del noi. Podem intuir el cos del noi, però no està gaire més representat que la part del tors i sobretot l'expressió facial, la resta queda més reduïda a ombres. El cos tens de la noia està rígid i té una fisonomia poc naturalista, cosa que evidencia que el propòsit rere aquest gravat no era formal ni seguia cap cànon de proporció sinó que relatava els

---

<sup>9</sup> La segona part va de les làmines de la 37 a la 42 i s'anomenen *Secuencia del asno*, on trobem imatges que ens recordarien a les faules, amb animals -sent l'ase el protagonista més recurrent - fent tasques humanes per criticar i ridiculitzar la simbologia tradicional de l'ase, la incapacitat i l'actitud rapaç de les posicions més altes de la piràmide social. La última part del *Capricho 43* al 80, fustiguen en figures de monstres, bruixes i nans, les anomalies socials, els prejudicis, la superstició i l'abús que d'ella fa l'Església. Dividida a la seva vegada en tres subunitats; bruixes, problemàtica matrimonial dels estrats burgesos i nobles, i per últim les conseqüències de la prostitució.

suplicis de l'amor. Posar en evidència les parts que configuren l'amor real, l'amor de tensions, passions i morts del Romanticisme. Culminant aquesta història tràgica amb el *Capricho* que el segueix que ja trobem anunciat en el títol de *El amor y la muerte*. Aquí ja podem assegurar la presència literal de la mort -thànos-; hi ha el cadàver d'un dels amants. En aquest cas trobem la composició igual que en el gravat anterior, però a la inversa; és ella qui subjecte el cos inert del seu amant. Seguint les mateixes condicions representatives (de la rigidesa dels cossos dels què jauen, d'una sentimentalitat i intensitat al rostre de l'estimada, sense poder veure ben representat el cos, etc.), amb la diferència més evident que en el *Capricho* 10 hi ha un ús més present i fort de les ombres, que ajuden a crear una atmosfera molt més fosca i tenebra que lliga amb la mort, simbologia i representació.

L'expressió dels rostres d'ambdós estimats subjectant a l'estimat(da) és de dolor infinit, pots imaginar sense problema com deu ser aquell patiment, a la cara dels morts veiem expressions immòbils, no tant de patiment però de desplaença.

Són dues situacions on un cop més trobem la conjunció d'Eros i Tànos, l'amor i la mort tornen a ser protagonistes d'una escena que parla sobre la realitat que estableix la societat romàntica. Convergeixen sentiments oposats i dialoguen entre ells. I tant que no desapareix l'amor en la mort.

El jove Goya va pintar l'aparença. Sota les mans de la disciplina il·lustrada a través de la cort o l'acadèmia va representar la consciència de l'època: figura i colors, reunions familiars, festivitats i festejos afables, reunions familiars, etc. El Goya post ferida tràgica, el Goya adult, quan deixa d'escoltar ordres i compliments, quan arriba al silenci pinta la realitat que viu, que sent, lo que la raó tapava; la contradicció, l'inconscient, la nit, lo sinistre. I amb el sentiment de sinistre arriba lo sublim que trobem en *los Desastres*, els *Caprichos* i les *Pintures negres*. Que són la part més fosca del radical tràgic. Pinta el drama de la realitat, de la totalitat partida simbolitzat en el contrast de llum i ombra, del que resulten aquestes figuracions més voluptuoses i deformades. Aquest drama dividit, que portem revisant durant tot el treball, que es reitera un cop més, en la modernitat a través de la confrontació de cànon (Il·lustració) i contra cànon (Romanticisme), que són els temes que ocuparan i desenvoluparan tota l'etapa madura de Francisco de Goya.

## **Capítol VII**

### **VII. I. Conclusions.**

Aquest treball volia demostrar com la relació entre els termes antagònics de bellesa i lletjor, d'amor i mort, realment estableixen un diàleg entre ells que els permet relacionar-se i obrir un espai nou de creació. A través dels conceptes d'Eros i Tàntos, he pogut elaborar una base teòrica ferma que expliqui la relació entre contraris, i la possibilitat d'un nou cànon, antihegemònic en un principi, en els espais *grisos*. Això és possible especialment en el Romanticisme gràcies a la subjectivitat que se li atorga al concepte de bellesa. La imaginació passarà a ser l'eina més important dels artistes, cosa que permetrà crear aquestes noves representacions dissidents, sense tenir en compte el cànon acadèmic. El canvi de moral i valor romàntic en pro del subconscient individual, són el pretext perfecte perquè el trencament, l'*Ur-trennung*, es produeixi i deixi un espai que serà apropiat per la rebel·lió conceptual i representativa romàntiques.

Hem vist com el trencament d'un cànon estableix la creació de dissidències representatives que es construiran com a nou cànon estètic. El Romanticisme és on aquesta teoria es posa en pràctica de manera més òbvia, ja que els efectes de l'imaginari col·lectiu romànticista han establert unes idees molt rígides de conceptes com l'amor i l'edat mitjana. L'amor romàntic és l'herència de com es concep l'amor avui dia, no tant en la part de morir per amor, però sobretot la passió, el sacrifici, etc. que ha fixat, per exemple, l'enfocament de moltes pel·lícules romàntiques *hollywoodianes*. I atorga el significat de l'adjectiu romàntic. Pel que fa a l'edat mitjana, es va concebre com una era fosca, bruta i amb un misticisme lligat a la bruixeria, que tot i ser un invent romàntic ha influït en l'estudi històric posterior d'aquesta època. En el Romanticisme es van fixar unes definicions i unes concepcions de com entendre la vida que fins avui dia ens condicionen la nostra mirada.

Així doncs, podem veure com la relació entre el que és o no canònic, acaba desbancant a l'altre per crear noves hegemonies.

## **VIII. Bibliografía**

Bermúdez, J., Farrel, M. i Meseguer, L. (1994). *Subjecte i creativitat*. Universitat Jaume I.

Baticle, J. (2004). Goya. ABC.

Bozal, V. (1994). *Goya y el gusto moderno*. Alianza.

Corsi, Paulina (2002). *Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud*. Revista chilena de neuro-psiquiatría, v.40. n.4. Recuperat de: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-92272002000400008#:~:text=El%20principio%20del%20placer%20imper,y%20donde%20lo%20vivo%20muere](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272002000400008#:~:text=El%20principio%20del%20placer%20imper,y%20donde%20lo%20vivo%20muere)  
Última visita: 7/2/2024

Freud, Sigmund (2010). *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial.

Freud, Sigmund (1943). *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Más allá del principio del placer. Psicología de masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*. Volumen 18. Amorrortu Editores.  
Laplanche, Jane (1973). *Vida y Muerte en el psicoanálisis*. Amorrortu Editores.

González, Beatriz (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Universidad de Castilla la Mancha.

Lanceros, Patxi (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Anthropos Editorial.

Satué, Manuel (1982). *Textos de filosofía de Freud. Selección de textos y presentación a cargo de Manuel Satué*. Institut de Ciències de l'Educació UAB.

Paas-Zeidler, Sigrun (2019). *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*. Gustavo Gili.

Todorov, T. (2011). *Goya. A la sombra de las luces*. Galaxia Gutenberg.

Trías, Eugenio (2001). *Lo Bello y lo siniestro*. [8a ed. actualitzada]. Ariel.

Wiszniowska-Majchrzyk, M. *Eros and Thanatos - Desires and Fears*. Sveikatos Mokslai, v. 22 n.2. Recuperat de: <https://sm-hs.eu/wp-content/uploads/2019/02/279-985-1-PB.pdf>  
Última visita: 7/2/2024

Zegers, Otto Dörr (2009). *Eros y Tánatos*. Salud mental, v. 32. n. 3.

### **VIII.I. Conferències**

Duval, E. i Torres, S. (28 de setembre de 2023). *Malenconia. El desig en suspensió, expectant, incomunicat i latent que ocupa un espai de projecció i introspecció*. Conferència del cicle *Re/sentir el desig* a l'Institut d'Humanitats del CCCB.

Mauri, M. (23 de gener del 2024). *La recepció de Plató i Aristòtil a l'Edat Mitjana*. Conferència del curs *La tradició clàssica a la cultura occidental* a l'Institut d'Humanitats del CCCB.

Reig, M. (26 de setembre de 2023). *El llegendari literari de Grècia i la formació d'un cànon*. Conferència del curs *La tradició clàssica a la cultura occidental* a l'Institut d'Humanitats del CCCB.



**IX. Annexos**

**IX.I. Imatge 1.** Capricho nº 9, *Tántalo*. Francisco de Goya 1799, Madrid  
Font: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



**IX.II. Imatge 2.** Capricho nº 10, *El amor y la muerte*. Francisco de Goya 1799, Madrid.  
Font: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

