



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

LO SINIESTRO Y LA OBRA DE ARTE

TESIS

Que para obtener el grado de:
Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Cinthia Yolanda Guzmán Soto

Director de tesis:

Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa

Zacatecas, Zac. Noviembre 2019



Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E


El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "Lo siniestro y la obra de arte" de la C. Cinthia Yolanda Guzmán Soto, alumna de la Orientación Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 04 de noviembre de 2019


Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa
Director de tesis

C.c.p. interesado
C.c.p. archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, Dra. Lizeth Rodríguez González, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "Lo siniestro y la obra de arte", que presenta la C. Cinthia Yolanda Guzmán Soto, alumna de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte nueve días del mes de octubre del dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.



UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Lo siniestro y la obra de arte", que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintinueve días del mes de octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

ATENTAMENTE



Cinthia Yolanda Guzmán Soto

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO
Nombre: Cinthia Yolanda Guzmán Soto
Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis: Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa
Título de tesis: Lo siniestro y la obra de arte
DICTAMEN
Cumple con créditos académicos Si (x) No ()
Congruencia con las LGAC Desarrollo Humano y Cultura () Comunicación y Praxis () Literatura Hispanoamericana () Filosofía e Historia de las Ideas 40 Políticas Educativas ()
Congruencia con los Cuerpos Académicos Si (x) No ()
Nombre del CA: CA - 232 Estudios de filosofía y antropología
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si (x) No ()

Zacatecas, Zac. a 29 de octubre de 2019.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

Dr. Guillermo Sergio Espinosa Proa
Director de tesis

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Libeth Rodríguez González
Responsable del programa

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Zacatecas y a la Unidad Académica de Docencia Superior, en especial a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por abrir sus puertas a personas provenientes de otros estados.

A Conacyt por la beca otorgada para la realización de los estudios, así como a las instancias que apoyaron para el trámite y formalización de la misma.

A Juanis del departamento de control escolar, Karina Lozano y Saúl Escobedo por su apoyo y cariño a lo largo de mi estadía en la ciudad de Zacatecas.

Dedicatoria

A Susan Puga y mi familia por apoyarme siempre, a pesar del tiempo y la distancia; a Jorge Aparicio, por acompañarme en cada intento; a Cristina, por ser culpable.

*PD: A Indio y Tuni,
mis perros, quienes siempre me esperan.*

Índice general

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	4
Capítulo I. Precedentes de lo siniestro	7
I.I Etimología y análisis histórico del uso de la palabra siniestro	9
I.II Las categorías de lo bello y lo sublime y su relación con lo siniestro	16
Capítulo II. Un acercamiento a la interpretación de lo siniestro	26
II.I Aproximación a la definición del concepto de lo siniestro	28
II.II Lo siniestro como condición en la obra de arte	41
Capítulo III. Apreciación de lo siniestro en la obra de arte	49
III.I Goya y las Elegías de Duino	49
III.II <i>The Witch</i>	64
Conclusión	76
Bibliografía	82
Anexos	87

Resumen

En el presente trabajo se aborda el concepto de lo siniestro y su relación con la obra de arte, para tratar tal tópico se hará referencia a algunas obras de autores que han hecho alusión al tema desde la filosofía y la psicología. Los principales autores que aparecerán en escena serán Edmund Burke, David Hume, Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Sigmund Freud, Rudolph Otto, Eugenio Trías, entre otros.

Al tratar el tema de lo siniestro resulta pertinente abordar en un primer momento los antecedentes que no forman parte de los estudios filosóficos, así como algunos aspectos del romanticismo, puesto que es en este movimiento en el cual aparecen algunos elementos que generan un quiebre en la estética conocida hasta el momento, dichos elementos han de ser parte del desorden, lo desagradable, informe, terrible, siniestro, fantástico y de la locura. Además de la aparición de la categoría de lo sublime que, aunque paralela a la belleza, se torna distinta en su manifestación.

Desde el ámbito de la estética se analizarán varias obras de arte; desde el plano pictórico se tomará como referencia la obra de José Francisco de Goya y Lucientes, a la vez, se hará una interpretación de dicha obra desde el campo de la poesía con la obra de Rainer Maria Rilke; además se tomará como referencia cinematográfica *The Witch* o *La Bruja*, primer largometraje del director Robert Eggers, el cual se vinculará también con obra pictórica del artista ya mencionado, esto con el fin de identificar y analizar las diversas formas en que se manifiesta lo siniestro dentro del arte.

Palabras clave. Unheimlich. Heimlich. Siniestro. Límite. Arte. Sublime. Belleza.

Abstract

In the present work the concept of the sinister and its relation with the work of art is approached, to treat such a topic reference will be made to some works of authors who have referred to the subject from philosophy and psychology. The main authors that will appear on the scene will be Edmund Burke, David Hume, Immanuel Kant, Friedrich Schelling, Sigmund Freud, Rudolph Otto, Eugenio Trías, among others.

When dealing with the issue of the sinister, it is pertinent to approach at first the antecedents that are not part of philosophical studies, as well as some aspects of romanticism, since it is in this movement that some elements appear that generate a break in the aesthetic known so far, these elements must be part of the disorder, the unpleasant, informed, terrible, sinister, fantastic and madness. In addition to the appearance of the category of the sublime that, although parallel to beauty, becomes different in its manifestation.

From the prospect of aesthetics several works of art will be analyzed; from the pictorial field the work of José Francisco de Goya y Lucientes, will be taken as a reference, at the same time, an interpretation of this work will be made from the field of poetry with the work of Rainer Maria Rilke; In addition, The Witch or La Bruja, the first feature film by director Robert Eggers, will be taken as a film reference, which will also be linked to the pictorial work of the aforementioned artist, this in order to identify and analyze the various ways in which the sinister is manifested within of art.

Keywords: Unheimlich. Heimlich. Sinister. Limit. Art. Sublime. Beauty.

Introducción

En general, la historia del hombre y aún más la de la modernidad, se caracterizan por el intento de apropiación y control sobre su entorno, las particularidades que se han gestado en la etapa moderna, la cual es principalmente dominada por una concepción científica del mundo, orillan constantemente a los aspectos emotivos y sensibles dejándolos en un margen relegado, junto a la superstición y creencias consideradas ya caducas.

En la actualidad, las posibilidades de la existencia del hombre no encuentran aún su consolidación, y la imaginación no renuncia a los anhelos o deseos inconclusos; aun no renuncia a aquellas ambiciones que están del lado del misterio y la superstición. Debido a esto se recurre al pasado en búsqueda de saciar ese instinto, perteneciente a las épocas primitivas y supuestamente superadas.

En consecuencia, la obra de arte se convierte día a día en un testimonio privilegiado de los sentimientos más profundos, diríase inconscientes de la humanidad. En ella afloran angustias, esperanzas, terrores y sueños que no han encontrado resolución en otras dimensiones de la actividad humana; eventos que el hombre no es capaz de erradicar, ni siquiera de modificar, y que su simple presencia provoca una especie de desasosiego.

En la modernidad, la comprensión de los fenómenos estéticos exige un reconocimiento de los componentes irracionales o emocionales que se involucran durante la creación y posteriormente en la recepción de la obra de arte. La belleza de una obra depende de la presencia intermitente de una faceta reprimida o al menos no reconocida de la experiencia; Es decir, que la percepción de dicha categoría estética implica la presencia de un componente que escapa a la razón y a los rasgos configurados por la cultura.

En este sentido, la obra de arte se sitúa, voluntaria o involuntariamente, en la línea de separación de lo bello, lo sublime, lo grotesco y lo siniestro. Lo siniestro, entendido como la experiencia de un desajuste radical con las formas de comprensión y de asignación de valor de la experiencia con lo desconocido.

La aparición de lo siniestro es una clara resistencia a lo que se ha impuesto en la modernidad, este elemento que no encaja dentro de los parámetros establecidos, no aparece de modo directo y evidente, si no que permanece velado, insinuándose de forma indirecta desde el campo de lo irracional o de lo que conlleva una lógica distinta a la habitual, pero que, de cierta manera, conserva un vínculo con el principio de belleza.

En este proyecto se analizan los componentes irracionales o emocionales presentes en obras del pintor José Francisco de Goya y Lucientes y el poeta Rainer Maria Rilke, así como en el largometraje de Robert Eggers, dichas obras se prestan especialmente para poner a prueba la definición antes mencionada, para ello se trabaja con los escritos de diversos autores, tanto filósofos como psicoanalistas, entre ellos Edmund Burke, David Hume, Immanuel Kant, Sigmund Freud, Friedrich Schelling, Rudolph Otto, Eugenio Trías, entre otros.

El texto está compuesto por tres capítulos, el primero de ellos engloba el campo de los antecedentes, colocando al principio aquellos que no siguen una línea filosófica, es decir, aquello referente a creencias, supersticiones y costumbres de ciertos periodos de tiempo.

También desfila el trabajo que Sigmund Freud realiza sobre el término *Unheimlich* y su antónimo *Heimlich*, así como aquellas situaciones que el psicoanalista considera propicias para la aparición de lo siniestro.

Dentro de este apartado se revisan las categorías estéticas de la belleza y lo sublime y, sus características, el cómo se ha modificado a través de las diferentes etapas de la humanidad, así como el surgimiento de su contraparte, lo sublime, que, aunque posee características similares a la belleza mantiene cierta distancia con esta.

Es la categoría de lo sublime la que da pie a que surja lo siniestro como un tema en la estética, ya que se establece como puente entre lo bello y lo infinito, lo rutinario y lo desconocido.

Es entonces, una bisagra entre la belleza y lo siniestro, la cual surge en la época del romanticismo, periodo en el cual el arte y el comportamiento del artista han de sufrir cambios radicales, al brindársele espacio al desorden, la locura, lo infinito, lo informe, lo terrible, lo feo y lo siniestro.

En el segundo capítulo se presenta a los autores que aportaron material de gran importancia para el posterior desarrollo del concepto de lo siniestro. El texto se adentra un poco más en el ejercicio sobre lo siniestro de 1919 de Freud, así como en el análisis que desarrolla Kant en *La Crítica del Juicio* y, en la perspectiva sobre el tema de otros autores como Edmund Burke y David Hume.

El español Eugenio Trías a través de su trabajo selecciona a algunos de los filósofos mencionados anteriormente, formula su hipótesis y la modifica a lo largo de su libro *Lo bello y lo siniestro*, misma que luce integrada a lo que se conoce como filosofía del límite.

En el libro antes mencionado, Trías muestra el proceso que conlleva el análisis de la obra de arte con el fin de comprobar su hipótesis; dicho proceso, será el que se aplique posteriormente en algunos objetos de estudio, el cual se desarrolla en el tercer y último capítulo, utilizando la serie pictórica *Pinturas Negras*, específicamente la pintura de *El perro* y, algunas selecciones de las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke.

En el estudio sobre el largometraje *The Witch*, o *La bruja*, por su nombre en español, se seguirá el método de análisis categorial de Kendall Walton, identificando además diversas circunstancias tendentes a lo siniestro que, Freud expone en su ensayo *Lo siniestro* de 1919; dicho largometraje será enlazado con obra pictórica de Francisco de Goya y Lucientes.

Capítulo I. Precedentes relativos a lo siniestro

El tema principal de este trabajo ha sido abordado desde diversos sectores, lo cual ha originado enérgicas discusiones, ya que mientras para algunos autores lo siniestro es meramente una categoría propia de la psicología, para otros tal categoría puede ser también abordada desde la filosofía.

En consecuencia, en este primer capítulo se tratan concepciones de lo siniestro que no se presentan como una categoría estética, ya que, sin esto sería imposible iniciar un trabajo correcto de investigación y análisis sobre esta manifestación, que ha logrado abrirse lugar y permanecer vigente en la obra de arte a través del tiempo.

Por lo que se ha colocado primeramente un inventario sobre las consideraciones acerca del vocablo siniestro y el uso del mismo, debido a que en los momentos que se mencionan, este no funciona como un concepto específicamente filosófico, siendo esto una pequeña muestra de que el intento por describir y definir lo siniestro ha estado presente desde mucho tiempo atrás.

Esta sección presenta un registro de conceptos y términos utilizados por otros autores o por los habitantes de determinados lugares o épocas para abordar la impresión de lo siniestro en sus diversas maneras de develarse.

Así mismo, cuenta con un breve recorrido sobre el uso de la palabra *Unheimlich* y sus equivalentes en distintos períodos e idiomas, acompañado de un listado de palabras y sus definiciones, estas palabras, comúnmente son mencionadas al momento de intentar determinar lo siniestro o al tratar de explicar la experiencia tras el encuentro con aquello que se torna o insinúa como siniestro.

Tales descripciones sobre las sensaciones que se acercan a dicho concepto, dejan entrever que este no se agota en ellas, sino que traspasa o transgrede la intuición del hombre

Posteriormente, han de verse sumados los conceptos de la belleza y lo sublime como categorías estéticas, ya que son estas categorías las que se encuentran mayormente involucradas con el concepto de interés dentro de este trabajo, para ello se hace mención de lo expresado por Kant, Burke, Hume y Home principalmente.

Estos conceptos cumplen la función de una especie de bisagra, la cual permite el traspasar aquello que aparece como velado y que se manifiesta como siniestro para el hombre. Además, se describe la transición que sufre el concepto de lo bello, profundizando en el romanticismo, etapa en la cual surge la noción de lo sublime, y se ahonda en las características, similitudes y diferencias entre ambos términos, el papel del artista y de la obra de arte en dicho momento.

Lo anterior es de relevancia debido a que los objetos de estudio del presente trabajo son diversas piezas de arte, específicamente del campo de la pintura, la poesía y el cine, obras en las cuales lo siniestro es abordado a través de un análisis categorial desde la estética, y tomando como ejemplo el estudio que Trías realiza en el libro antes mencionado, sobre dos pinturas del renacentista Sandro Botticelli.

I.I Etimología y análisis histórico del uso de la palabra siniestro

El origen etimológico de la palabra siniestro proviene del latín *sinister* que significa izquierda y, era simplemente el antónimo de *dexter* —derecho, diestro—.

En el diccionario de la Real Academia Española, *siniestro* va desde significar la simple mano izquierda o un sitio o cosa que se encuentra ubicado del lado izquierdo, a los adjetivos, perverso, malintencionado, infeliz, funesto u orientado hacia lo maligno.

Dentro de una noción figurativa o simbólica, lo siniestro tiene relación con lo zurdo o torcido, así como también con la creencia de un acto o deseo malévolo dirigido hacia un individuo.

La primera utilización del término siniestro en castellano fue en el *Cantar del Mío Cid*: “Hasta Bivar ovieron agüero dextero / desde Bivar ovieron agüero sinistro¹”.

En la Edad Media, las mujeres zurdas eran tachadas de brujas, este término es relacionado con lo femenino y el mal en diferentes culturas, derivado del fallo de Eva, la primera mujer.

En cierta parte del credo cristiano se menciona: “subió a los cielos y está sentado a la derecha de Dios, Padre Todopoderoso”, otorgando cierto valor y benevolencia a la posición de la derecha, relegando el lado izquierdo, siniestro.

Se puede encontrar en la Biblia, justo en Mateo, 25, otra muestra en la que el lado izquierdo es perteneciente al lado negativo o del mal:

“Mateo 25, 31 Cuando el Hijo del hombre llegue en su gloria, y todos los ángeles con él, entonces se sentará sobre su glorioso trono.

¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Penguin Random House Editorial, España, 2016, Pág. 43.

32 Y todas las naciones serán reunidas delante de él, y separará a la gente unos de otros, así como el pastor separa las ovejas de las cabras.

33 Y pondrá las ovejas a su derecha, pero las cabras a su izquierda.

34 Entonces dirá, el rey a los de su derecha: Vengan, ustedes que han sido bendecidos por mi Padre, hereden el reino preparado para ustedes desde la fundación del mundo.

41 Entonces dirá, a su vez a los de su izquierda: Váyanse de mí, ustedes que han sido maldecidos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles.”

También los hombres zurdos eran señalados como sirvientes del demonio, el simple hecho de ser zurdo era considerado un signo de mal augurio, lo que proviene de la mano izquierda es tomado como impuro, sucio, corrompido; se le atribuye lo incorrecto, lo injusto, lo negativo.

Unheimlich, es el término en alemán que corresponde a lo siniestro, *Unheimlich* es algo inquietante, que produce cierto terror en quien se descubre ante él o lo contempla; sentirse *Unheimlich* es sentirse incómodo, perturbado.

La palabra antagónica de *Unheimlich*, siniestro, es *Heimlich*, que indica un elemento o acción propia de la casa, algo cotidiano e íntimo. En algunas expresiones, se llega a un punto en el cual el concepto *Heimlich* revela un significado ambivalente, que se balancea, entre el orden y la ruptura de lo hogareño.

Por ejemplo, *Der Heimliche Rat*², un consejo íntimo; En el caso de la descripción de animales que han sido domesticados, acostumbrados a convivir con las personas, estos son considerados animales que se tornan *Heimlich*; Al explicar lo íntimo o confortable de un espacio en casa, un lugar tan *Heimlich*; o a la inversa, señalando el lado negativo del término, cuando alguien no se siente

² Sigmund Freud, *Lo siniestro*, San Bernardino, CA, EUA, 2008.

cómodo con algo o alguien, él no se siente *Hemlich*; En la acción de hacer algo a escondidas del otro, hacer algo Heimlich; Un amor Heimlich, un amor oculto, secreto.

Freud define lo siniestro como algo que produce espanto y que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás; mientras que Eugenio Trías, basándose en el libro antes citado de Freud, plantea que, la expresión o patrón definitorio de lo siniestro radica en lo *fantástico* encarnado, debido a que dicha sensación surge cuando algo anteriormente sentido o presentido, temido y deseado en secreto, reaparece de manera repentina en la realidad, siendo algo quimérico, falto de realidad, perteneciente solo a la imaginación.

Para el autor, lo *fantástico*, es aquello que se desea, con lo cual se fantasea en secreto o con cierta autocensura, debido a que dicho deseo es visto como algo inmoral o indebido.

La palabra *espanto*, advierte el sentimiento de terror y asombro de una amenaza que inspira miedo, así como su sinónimo, *espeluznante*, que significa, causar horror, erizar la piel, desordenar el cabello, poner los pelos de punta.

El trabajo titulado *Sobre la psicología de lo extraño*³ elaborado en 1906 y perteneciente al psiquiatra Ernst Jentsch es mencionado por Freud en su ensayo de 1919. Jentsch considera la impresión de lo siniestro como un efecto en el cual un sujeto se encuentra desconcertado y perdido.

Lo anterior podría encajar de alguna mejor manera con el sentimiento de lo sublime, ya que este se acompaña algunas veces del horror, la melancolía y hasta la fatiga, al no mostrarse unido a lo bello formal, trastoca al individuo y este se asimila como parte de un todo, más grande y poderoso, el cual muchas veces no se había percibido anteriormente, esta idea es retomada como ya se dijo por Sigmund Freud en su ensayo *Lo siniestro*⁴.

³ Ernst Jentsch, *On the psychology of the uncanny*, 1906.

⁴ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, San Bernardino, CA, EUA, 2008.

El *horror*, es un sentimiento intenso causado por algo terrible o el rechazo hacia alguien o algo que puede ser monstruoso o enorme.

La *melancolía* es una tristeza permanente, una aflicción y pesadumbre originada por causas físicas o morales, que impide al individuo disfrutar de las cosas o situaciones.

En la obra citada de Freud, se indaga profundamente en el antónimo *Heimlich* que significa “propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo acostumbrado, lo que recuerda el hogar⁵”.

Poco a poco encuentra la extensión de dicho sentido hacia un significado paralelo que desemboca en que el término “*Heimlich* significa, por extensión, oculto, secreto, algo que los extraños no pueden advertir, de donde *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio⁶”.

La palabra *misterio* indica una cosa arcana, secreta o recóndita, algo que es muy difícil de conocer, que no se puede comprender o explicar.

En la búsqueda por definir aquello que es lo siniestro, es fácil encontrar que frecuentemente esta sensación se ve acompañada de cierta *angustia*, que impregna al individuo de una emoción negativa, de una sensación de peligro ante algo cuyo origen no es consciente.

Este efecto de angustia produce una *transgresión*, que es todo aquello que en conjunto logra el hecho de contravenir normas explícitas o implícitas, es así como la transgresión real o fantasmática se posiciona como núcleo de todos los mecanismos psíquicos, como consecuencia o fuente de un *conflicto*, de un enfrentamiento entre fuerzas contrarias o antagonistas, en este caso, lo que se quebranta es el orden de lo conocido, de lo familiar.

⁵ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Penguin Random House Editorial, España, 2016, Pág. 44.

⁶ Sigmund Freud, *Op. cit.*, Pág. 45.

La palabra *secreto* es de gran importancia, ya que es un conocimiento que se oculta a otro, recordando que, para Schelling, lo siniestro es aquello que debe mantenerse oculto, en secreto, pero que se ha revelado en determinado momento.

El origen etimológico de la palabra *secreto*, proviene del verbo en latín *cernere*, que significa segregar, separar, clasificar, dicho verbo se deriva de la raíz *krei*, que significa cortar, separar y distinguir⁷. Con esto, se puede decir que, lo secreto es algo que se coloca fuera del alcance o la vista de otro, y que debe permanecer disimulado, sin ser distinguido por los demás.

Para Freud, *Heimlich* designa también un lugar sin *espectro*, esta es la faena en el inconsciente del secreto de otro, una de sus particularidades es el no haber sido nunca consciente, queda a la mitad, a medio camino, su forma queda siempre por determinarse, su exteriorización, es el regreso del espectro en palabras, actos y síntomas, que intentan describir de este modo lo siniestro.

Repetidas veces se delinea a lo siniestro con el adjetivo *inquietante*, esto deja claro que es un componente que irrumpe en la tranquilidad del hombre, que perturba su rutina y cotidianeidad.

Freud se pregunta y plantea los tipos de personas, objetos, situaciones o diversos casos en los que la impresión de la extrañeza inquietante, es decir, lo siniestro, se manifiesta, estas son:

- Un individuo se presenta como portador de maleficios y funestos acontecimientos, cruzarse con él sería fuente de mala suerte.
- Al mismo tiempo, las circunstancias o sucesos fatídicos podrían caer sobre el sujeto portador, funcionando como la resolución de un doble del individuo o de algún familiar cercano.

⁷ <http://etimologias.dechile.net/?secreto>

- Además, propone la reincidencia de una circunstancia en modo idéntico a la primera vez que sucedió, mostrando el auténtico retorno de lo mismo; reiteración que elabora un resultado mágico y sobrenatural que podría acompañarse de cierta familiaridad y placer o sugerir la sensación de pavor, angustia y desgracia.
- La incertidumbre de que un ser evidentemente animado sea en realidad un ser viviente, o lo opuesto, que un objeto sin vida, por alguna razón se encuentre animado.

La posibilidad de que algo o alguien tenga dos valores completamente distintos, produce en el alma un sentimiento que insinúa la relación íntima y misteriosa entre la familiaridad y belleza de un rostro y, el aspecto impresionante de magia y enigma, contradicciones entre lo humano e inhumano, así como también entre lo orgánico e inorgánico.

- Igualmente, las imágenes que sugieren daños o amputaciones de órganos valiosos y delicados del cuerpo humano, por ejemplo, el miembro viril y los ojos.
- El carácter siniestro se origina cuando lo fantástico, es decir, lo deseado, fantaseado en secreto, o de manera autocensurada por el sujeto se produce en lo real; o cuando lo real consigue perfectamente la condición de lo fantástico.

Por lo tanto, Freud presenta en su análisis una nueva definición ligada a las situaciones y personas anteriormente descritas: “Lo siniestro, en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas, superadas parecen hallar una nueva confirmación”⁸.

⁸ Eugenio Trías, *Op. cit.* Pág. 51.

De modo que la repetición de algo íntimo, que fue olvidado, censurado o supuestamente superado por la conciencia, se muestra en lo real como una confirmación de ese algo, presente como una fantasía o deseo secreto.

I.II Las categorías de lo bello y lo sublime y su relación con lo siniestro

Durante los siglos V y VI a.C. incluso mucho tiempo atrás, bello era considerado todo aquello que reflejaba bondad y divinidad; era la representación de lo perfecto, lo noble, la unión o enlace entre el mundo finito con lo divino e infinito.

La idea de belleza de Platón en *El Banquete*⁹, habla sobre la ascensión del alma hacia la verdadera belleza debido al impulso de Eros, a partir de la contemplación de las formas bellas se llega a la belleza del alma, a la belleza de la sabiduría y a la belleza intelectual.

Para Platón existe una belleza esencial, que es en sí misma, una belleza absoluta que perdura, a la cual no podrían asignársele las categorías de espacio y tiempo, ya que es una belleza espiritual y a la que únicamente puede acceder la inteligencia.

La Idea del Bien en la *República*¹⁰, puede estudiarse como la Belleza de *El Banquete*; “Ambas Ideas son la cima de la *Diálectica* o ascensión del espíritu hacia el primer principio de todo, el cual no es otro que el Uno.”¹¹ Considerando al Uno como el Bien en sí, es entonces, la unidad.

Posteriormente, en obras de su madurez, Platón, continúa su tesis sobre la belleza, en donde destaca la influencia pitagórica, esto, porque considera que la belleza parte de la perfección geométrica, el orden, la regularidad, la simetría y la armonía. “Lo bello es el “*métron-métrion kairós*” de los diálogos *Teeteto* y *Filebo*, en donde la medida y la proporción son elementos de la belleza.”¹²

Para Baumgarten y Christian Wolff que apoyan la teoría sobre la belleza de Leibniz, la cual se acerca a las ideas de Platón, la sensación de placer es un

⁹ Platón, *Diálogos III*, Editorial Gredos, Madrid, 2015.

¹⁰ Platón, *Platón II*, Editorial Gredos, Madrid, 2014.

¹¹ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, Pág. 26.

¹² Ibidem, Pág. 27.

juicio intelectual, de esta manera, “el objeto de la estética es la actividad del pensamiento en cuanto se propone poseer un “conocimiento sensitivo”, análogo, pero inferior, al conocimiento por razón”.¹³

Es así como la estética se plantea como una ciencia del conocimiento sensible o una rama menor de la lógica, llamándola “lógica de lo sensible”. Finalmente, para Baumgarten, con una posición intelectualista, “la belleza se manifiesta en el acuerdo de diversos pensamientos entre sí y los signos que sirven para expresarlos; gracias a este orden interno de las cosas pensadas la multiplicidad puede reducirse a unidad.”¹⁴

Hasta este momento, es posible apreciar dos concepciones de la belleza, la primera, en la que lo bello se ve íntimamente relacionado con la divinidad y la unidad en una perspectiva teleológica, y la segunda, en la cual la perspectiva anterior se ve modificada por una tendencia hacia el método científico, en el que orden, armonía y perfección se vuelven los elementos fundamentales de la belleza.

En Inglaterra, en el siglo XVIII, como consecuencia del avance de la ciencia, así como el desarrollo y la aplicación de la tecnología, surge una nueva idea sobre la belleza y la experiencia estética, en la que la importancia se vuelca hacia la relación entre el sujeto y los objetos, esta relación se conoció como gusto, a partir de esto, el gusto y el sentimiento serán quienes dominen dentro de la estética.

Para David Hume, la belleza existe solamente en la mente de quien contempla los objetos, conociendo de antemano, que un mismo objeto puede producir diversos sentimientos.¹⁵

Hume, realiza una conversión en la que algo que se encuentra en el espacio de la pasión pasa al campo del placer estético, es así como, una pasión agradable

¹³ Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, Pág. XXXI.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Cfr. David Hume, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003, Pág. 50.

se apropia de aquellas emociones que han sido producidas por una pasión que resulta irritante.

El autor utiliza como ejemplo la tragedia, ya que el espectador alcanza el placer por medio de la aflicción, la melancolía, la angustia, inclusive por medio de la ansiedad y lo perturbador, esto debido a que la tragedia es una imitación, y la imitación es agradable en sí misma.¹⁶

“Lo que proporciona un “placer inexplicable”, no es la pasión en sí misma; es la emoción que acompaña a la pasión desagradable y que se ha convertido en placer estético en la imaginación del espectador.”¹⁷

Por lo tanto, “la experiencia adecuada y la facultad de la imaginación serían los dos elementos básicos para dar con el criterio del gusto, ya que sirven también para poder explicar, el placer que surge de la paradójica emoción trágica.”¹⁸

El escocés Henry Home, influenciado enormemente por su primo David Hume, en su obra *Elements of Criticism*¹⁹, expone sobre la naturaleza humana, en la cual incluye las emociones, pasiones e ideas que surgen de manera independiente al hombre, se entiende por pasión a una emoción acompañada de deseo. Posterior al surgimiento de la emoción o pasión, se originan las ideas, produciendo así un encadenamiento “emoción – idea”.²⁰

Con esto se llega a clasificar a los objetos que son agradables y desagradables ante la naturaleza del hombre, ya que el principio básico de la crítica es “toda obra de arte es agradable en la medida en que se aviene al curso natural de nuestras ideas y, por el contrario, toda obra de arte que contraviene dicho curso es, en esa misma medida, desagradable.”²¹

¹⁶ David Hume, *Op. cit.*, Pág. 29.

¹⁷ Ibidem, Pág. 17.

¹⁸ Ibidem, Pág. 20.

¹⁹ Henry Home, *Elements of criticism*, Liberty Fund, Indianapolis, 2005.

²⁰ Cfr. Immanuel Kant, *Op. cit.* Pág. XXXIX.

²¹ Immanuel Kant, *Op. cit.* Pág. XXXIX.

Dentro de los objetos naturalmente agradables, Home distingue entre belleza intrínseca, que es aquella que posee un objeto en sí mismo, esta belleza se percibe por medio de la sensibilidad; y la relacional, que es la que adquiere un objeto en relación con otros objetos, lo cual requiere de un acto de reflexión.

El trabajo de Home consiste en la búsqueda de los aspectos objetivos de la obra de arte que permiten la clasificación en agradable o desagradable, considerando como base los dictámenes de los críticos de arte, quienes previamente han refinado su sentido del gusto a través de la experiencia estética.

En consecuencia, es de notar que el autor escocés le da mayor importancia a la categoría de belleza, ya que considera que es un componente que influye y asegura la armonía de la sociedad civil, esto debido a que se homogenizan las diversas clases sociales en los mismos gustos estéticos, logrando que el amor y la benevolencia predominen y se genere una obediencia o sumisión hacia el gobernante.

Más adelante, se verá reflejado como la labor de estos autores que sondean ampliamente en el campo de la belleza, da pie a obras que se han vuelto fundamentales en la actualidad, que incluyen, además, a la categoría de lo sublime, la cual se analiza en las siguientes páginas, así como el juego comparativo entre ambas categorías.

Respecto a lo sublime se tiene como antecedente el tratado sin autor identificado, que corresponde al período helenístico, llamado *De lo sublime*²², en el cual esta categoría es considerada como un efecto del arte y, no como una característica natural, se menciona que la categoría de lo sublime guía hacia la exaltación, hacia una alegría soberbia, como si el alma propia hubiese sido creadora de aquello que evoca tal sensación.

²² Pseudo-Longino, *De lo sublime*,

<https://josefranciscoescribanomaenza.files.wordpress.com/2016/03/aquc3ad3.pdf>

Aun en la mitad del siglo XVII lo sublime es sinónimo de novelesco. Un siglo después este significado se vuelca en lo quimérico o pintoresco. Lo bello comienza a definirse por la forma en que es comprendido, bajo un análisis de quién juzga al objeto por bello, considerando los efectos que este produce, la experiencia y ciertas características objetivas de la cosa considerada bella.

Más tarde, en la época romántica la naturaleza es vista como un campo en el que conviven opuestos, sin importar cuales son, es decir, en ella coexisten de manera inherente el desarrollo y la decadencia, la fuerza y la fragilidad, la vida y la muerte. A pesar, de ser elementos antagónicos forman parte de un mismo campo, de una misma totalidad, una no puede ser sin la otra, se repiten una detrás de la otra sin cesar.

Elementos como la noche, lo oscuro, lo misterioso y desconocido, se convierten en el medio latente de trabajo del artista del período romántico, en búsqueda de la fuerza del mal y lo incontrolable, de lo siniestro.

“En la oscuridad las cosas parecen ser de una u otra forma a la vez, no son identificables, son como apariencias, fantasmas que se presentan sin lógica que los explique.”²³

Además, se creía que la locura y el genio estaban íntimamente enlazados, con lo cual se generó un profundo cambio en el estilo tanto literario como en el arte, así como en el comportamiento del artista, quien durante esta etapa se mantuvo al margen de la sociedad, con lo cual el mito del artista loco, aislado e incomprensido creció, pero este siempre necesitó de la multitud y de la sociedad para ser reconocido como artista:

²³ Olga C. Estrada Mora, La estética y lo siniestro II, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXX (71), 63-71, 1992, Pág. 69.

“Bajó corriendo de la montaña para inspirar a la chusma, pero retornó a las alturas, él mismo inspirado”²⁴

“La multitud es el dominio del artista, no porque quiera a la humanidad, sino porque desea probar su superioridad sobre cada quien”²⁵, con el fin de distinguirse entre las masas y lograr ser único, para Baudelaire, el artista del romanticismo es un espejo que refleja todas las cosas para todos, mostrando a la vez el blanco y el negro, la luz y la oscuridad, lo evidente y lo oculto.

“¡Soy la lira y el puñal! ¡Soy el golpe y la mejilla! ¡Soy los miembros y el potro de tortura, y la víctima y el torturador!”²⁶

La noche es aquello que predomina en el romanticismo, su oscuridad se avalancha sobre el artista y su soledad, como los pensamientos y los sueños que lo acordonan contra sí mismo, la noche es el descenso en la locura, la inspiración y superstición.

“El principal rasgo romántico de inteligencia consiste en la reflexión sobre sí mismo, su ciencia es la psicología, especialmente una psicología que requiere las más brutales observaciones y juicios sobre sí mismo.”²⁷

Es así como los románticos alemanes toman lo sublime como sinónimo de lo desconocido, lejano, lúgubre, mágico, irracional y, en la belleza se da cabida a lo confuso, lo informe, a lo caótico de la naturaleza y de la muerte.

El desinterés es una característica común entre lo bello y lo sublime, en él radica su estrecha relación, debido a que en lo bello no existe el deseo por poseer el objeto considerado bello y lo sublime no puede poseer ni hacer daño, a pesar del sentimiento de horror que llegase a provocar en el sujeto.

²⁴ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, Pág. 230.

²⁵ Tobin Siebers, *Op. cit.* Pág. 234.

²⁶ Ibidem, Pág. 236.

²⁷ Ibidem, Pág. 238.

Friedrich Schiller, es uno de los autores que se interesa y profundiza en la categoría de lo sublime, este considera que lo sublime es un objeto ante el cual la naturaleza física del individuo intuye sus propios límites y, la naturaleza razonable se percibe superior e independiente de cualquier límite.

Para reconocer lo sublime, es necesario distinguir tres cosas: un objeto de la naturaleza considerado como poder, su relación con nuestra capacidad física de hacerle frente y el vínculo con la persona como realidad moral.

Existen dos variantes de lo sublime: lo sublime práctico, que se enfrenta con el instinto de conservación, porque en dicha situación se ataca a la existencia, un claro ejemplo sería, el mar en el momento de una fuerte tormenta, ya que la naturaleza es prácticamente sublime únicamente cuando es terrible.

Y lo sublime teórico, enfrenta al instinto de representación por medio de una facultad imaginativa, tomando el ejemplo anterior, podría ser la misma vista del mar abatido por la tormenta, pero mientras el sujeto se encuentra a salvo, en algún lugar cerca de la playa, con esto se logra una contemplación y admiración.

Es decir, que aquel objeto cuya representación muestra los límites de la condición sensible del hombre, y a la vez, la superioridad de su naturaleza racional, así como su independencia ante el objeto, ha de producir un doble efecto en el hombre, ya que lo obliga a reconocer su dependencia como ser sensible, pero a la vez, revela una emancipación, tanto de la naturaleza exterior como de la propia.

“Lo sublime no puede habitar ninguna forma sensible. Hay objetos naturales bellos, pero no puede haber objeto natural sublime. Lo verdaderamente sublime, lo sublime propio y propiamente dicho (das eigentliche Erhabene) solo remite a las ideas de la razón. A diferencia del principio de lo bello, el de lo sublime debe buscarse, pues, en nosotros quienes proyectamos (hineinbringen) lo sublime en la naturaleza, en tanto que somos seres racionales.”²⁸

²⁸ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona, 2001, Pág. 139.

Edmund Burke (1729 — 1797) es quien marca la diferencia entre lo bello y lo sublime, en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*,²⁹ quien considera y coloca como un pilar central de la experiencia estética a la facultad de la imaginación, con lo que se muestra una clara ruptura hacia la relación belleza – verdad de la idea platónica y que, además, se superpone a la idea de belleza orientada por el método científico, siendo estas las concepciones mencionadas con anterioridad en este mismo apartado.

Clasifica a los objetos en los que producen placer y los que ocasionan displacer, con este punto de vista fisiológico, lo bello no requiere de un esfuerzo para gustar, por el contrario, con el sentimiento de lo sublime, las facultades se tensan.

Burke, menciona como rasgos de la belleza a la variedad, la fragilidad, la pequeñez y la claridad, contradiciendo siglos de estética en los que la proporción es la idea de belleza; así mismo, coloca a lo sublime del lado opuesto con características como la amplitud, lo burdo, la oscuridad, la solidez, prevaleciendo lo no finito.

“La infinidad es otra fuente de lo sublime, sino pertenece mas bien á la ultima. La infinidad tiene cierta tendencia a llenar el animo de aquella especie de horror deleitoso, que es el efecto mas propio y la prueba mas segura de lo sublime.”³⁰

El horror se abre espacio para también ligarse a la idea de deleite y placer, mostrando como el terror y lo horrendo produce atracción y fascinación a la misma vez que repele con gran fuerza.

“Quando la pena ó el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algun deleyte , y son terribles simplemente ; pero á ciertas distancias y con ciertas modificaciones , pueden ser y son deleitosos , como experimentamos cada día.”³¹

²⁹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Oficina de la Real Universidad, Alcalá, 1807.

³⁰ Edmund Burke, *Op. cit.*, Pág. 89.

³¹ Ibidem, Pág. 38.

Esto se puede apreciar también en dos de los aspectos que describe Rudolph Otto sobre lo santo o lo numinoso, el de lo tremendo y el de lo fascinante, este autor menciona que lo tremendo, el tremor o temor, es un espanto íntimo que nada de lo creado puede inspirar, y lo fascinante, se vuelca en aquello que a su vez atrae, logrando una extraña armonía en la que existe un contraste de atracción y rechazo ante el mismo objeto.³²

“Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo. (*) Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena actual. Por consecuencia, todo lo que es terrible respecto á la vista, es sublime tambien, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea ; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa.”³³

Se pueden encontrar múltiples obras o artículos que retomen la categoría de lo sublime, recientemente Jacques Derrida en el libro, *La verdad en pintura*, habla sobre el contenido de lo sublime como placer positivo o negativo, es decir, que el placer que produce lo sublime, “se aparta de la negatividad o trabajo de duelo que se experimenta ante lo bello, con lo cual se convierte en una negatividad sin negatividad, que produce un conflicto, un quiebre en la armonía, un ir y venir de los sentimientos de atracción y repulsión.”³⁴

“en qualquier caso el terror , mas ó menos claramente , es la principal causa de la sublimidad”³⁵

Edmund Burke, en el prólogo de su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* es consciente y plantea que su

³² Cfr. Rudolph Otto, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de dios*, Alianza Editorial, 1991, Pág. 17.

³³ Edmund Burke, *Op. cit.*, Pág. 60.

³⁴ Jacques Derrida, *Op. cit.*, Pág. 137.

³⁵ Edmund Burke, *Op. cit.*, Pág. 38.

trabajo no ha de definir categorías o alcanzar una gran magnitud, pero que dará pie a que otros continúen con dicha investigación.

Immanuel Kant, es el autor que realiza una lectura de los autores anteriores y los retoma como base para escribir *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*³⁶ y la *Crítica del juicio*³⁷, continuando así con el trabajo de sus antecesores.

Kant pone en el centro de la experiencia estética el placer desinteresado que se consigue al contemplar la belleza, considerando bello aquello que agrada sin necesidad de ser ligado a un concepto, el gusto de juzgar sin interés un objeto, por medio del placer o el desagrado, ya que la razón tiende a separar y reducir a cualquier objeto bajo forma de concepto y encasillarlo o independizarlo según su dominio.

El escape o salida racional de la experiencia de lo sublime representa para Kant la independencia de la razón humana en relación a la naturaleza, ya que esta puede superar a cualquier medida sensible.

La universalidad de lo bello es subjetiva, intelecto y razón abandonan su poderío frente a los campos cognoscitivo y moral, para dar libre acceso a las reglas de la imaginación.

Kant admite el ímpetu de la naturaleza informe e infinita en lo sublime, además de un aspecto positivo en esta parte de la naturaleza y sus fines, el mal y la fealdad no interfieren en dicho orden positivo y lo bueno de la creación. La crueldad coincide con la naturaleza humana, que muchas de las veces transforman al sufrimiento en un medio para obtener placer.

³⁶ *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

³⁷ *Crítica de la facultad de juzgar*, Espasa Calpe, Madrid, 1965.

Capítulo II. Un acercamiento a la interpretación de lo siniestro

“El juicio puede ser comparado a un reloj. La máquina más sencilla es suficiente para darnos la hora, pero sólo la más sofisticada y elaborada puede señalar los minutos y segundos y distinguir las menores variaciones del tiempo.”

David Hume.

En este capítulo, se acordonan las definiciones que diversos autores han proporcionado sobre el concepto de lo siniestro, ya que en su obra retoman la importancia de aspectos emotivos y misteriosos que surgen en la naturaleza, con los que el hombre tiende a cohabitar sin tener conocimiento, y que al develarse o al encontrar el momento justo para reafirmarse producen cierta experiencia estética, que rebasa a la sensibilidad.

Previamente se ha mencionado que se hará seguimiento del estudio que Eugenio Trías realiza sobre dos piezas del pintor Botticelli, las cuales ha elegido a consciencia con el fin de lograr una estupenda y perfecta comprobación de su teoría, la cual dicta que lo siniestro es límite y condición de la obra de arte, al hacer su estudio en base a piezas que conllevan la dificultad de ser piezas creadas en un período en el cual la belleza es lo que impera en el arte.

Aunado a este estudio, se realizará un análisis categorial como el realizado por Daniel Itzaes Tenorio Gutiérrez en su ensayo *Algunos aspectos fenomenológicos de lo siniestro*³⁸, el cual fue realizado bajo durante su paso por la Universidad Autónoma de México, en el que realiza un apunte hacia tres características

³⁸ Daniel Itzaes Tenorio Gutiérrez, *Algunos Aspectos Fenomenológicos de lo siniestro*, UNAM, México, 2017.

https://www.academia.edu/35364004/Aspectos_fenomenol%C3%B3gicos_de_lo_siniestro

estándares que considera fundamentales para que una obra de arte pueda ser clasificada en la categoría de lo siniestro en el ámbito de la estética.

II.I Aproximación a la definición del concepto de lo siniestro

Recientemente, Eugenio Trías elabora su trabajo titulado *Lo bello y lo siniestro*, a partir del aforismo de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: “Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”.

También en el inicio de su texto menciona “Lo bello es aquello que todavía podemos soportar”, el conocido aforismo de Rainer Maria Rilke.

Trías enlaza estos dos aforismos de tal manera que crea un nexo de una definición de lo siniestro con el límite entre la belleza y lo que colinda junto a esta, pero que apenas luce, es decir, lo que es desconocido para el hombre, aquello que la mayor parte del tiempo está oculto, lo siniestro.

Son varios los autores que utilizan el aforismo de Schelling como uno de los ejes centrales de sus artículos y ensayos, aforismo en el cual Schelling aporta su definición sobre lo siniestro:

“Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”.

Sin embargo, en la mayoría de los textos al citar dichas palabras se apoyan en el texto *Lo siniestro*, del año 1919, escrito por Sigmund Freud, quien trabaja y fundamenta parte de su escrito en ese concepto de Schelling, sin citar claramente la fuente. La cita anteriormente mencionada se encuentra en las *Obras Completas*, en el Tomo II de la obra *Philosophie Der Mythologie*, en la página 649. (SW II, 2, 649).³⁹

Trías suma también, la definición que Sigmund Freud plantea desde el psicoanálisis, además, el filósofo español se sirve ampliamente de la obra de Immanuel Kant, por lo que estos autores serán los de mayor importancia durante esta sección.

³⁹ Citado en Virginia López Domínguez, “La Primera Elegía de Duino, proclama de una estética de lo siniestro”, *Ideas, Revista de Filosofía moderna y contemporánea*, noviembre 2017 - abril 2018, Pág. 33.

Freud coloca en paralelo el término griego “*aisthesis*” —percepción sensible— con el de “impulso emocional”, la sensibilidad, la percepción, nunca se entrega en un estado puro, sino que se encuentra entrelazada con las constelaciones o conjuntos de ideas integrados por impulsos emocionales.

La estética se dedica al estudio de lo bello, lo grandioso y atrayente, David Hume en uno de sus ensayos dice: “Nada es tan enriquecedor para el temperamento como el estudio de las bellezas, sean éstas de la poesía, de la elocuencia, de la música o de la pintura.

Ellas nos dan un cierto refinamiento y claridad del sentimiento que resultan ajenos al resto de la humanidad. Las emociones que suscitan son serenas. Apartan la mente de la ansiedad apremiante del negocio y de interés, estimulan la reflexión, nos predisponen a la tranquilidad y producen una grata melancolía, que es, de todas las disposiciones de la mente, la más adecuada para el amor y la amistad.”⁴⁰

¿Por qué entonces Freud relaciona lo siniestro con la estética, si separa a lo siniestro de lo bello y de aquello que ha de producir tales emociones descritas por Hume? Muchísimas personas podrían ponerse de acuerdo al definir que algo “es” bello, pero sería muy difícil llegar a un acuerdo para decidir que algo “es” siniestro, ya que la impresión o sensación de lo siniestro es muy dispar entre uno y otro individuo, esto, debido a que cada uno posee una capacidad sensible diferente, “los sentimientos de los hombres difieren con frecuencia respecto de la belleza y de la deformidad de toda clase, aun cuando su discurso general sea el mismo.”⁴¹

La serenidad, calma y grata melancolía de las que habla Hume contrastan enormemente con las emociones que ha de provocar la extrañeza inquietante de la que se ocupa Freud en su ensayo.

⁴⁰ David Hume, *Op. cit.* Pág. 44.

⁴¹ Ibidem, Pág. 43.

Unheimlich, es un concepto flotante, no se puede definir, es indeterminado, por esta razón es de importancia establecer entonces, “qué no es” lo siniestro, lo *Unheimlich*, partiendo de los conceptos o sentimientos que se aproximan a él, como son lo espantable, la angustia, y lo espeluznante, haciendo mayor énfasis en la angustia, aunque lo siniestro no se agota en ella, entendiendo la angustia como “un afecto de características negativas en el cual el individuo experimenta una vivencia de peligro cuyo origen no es consciente”⁴².

El término *Unheimlich* evoluciona de manera que coincide con *Heimlich*, que significa hogareño, doméstico, familiar, por ende, lo siniestro es una forma ajena a lo doméstico, una forma que debe mantenerse en secreto, oculta y disimulada.

También, en el texto se menciona el factor de la incertidumbre intelectual ante esta forma de lo siniestro, ya que esta última no es una duda basada en lo sensible, es decir, no se duda de los sentidos, sino al contrario, se duda de lo que significa eso que se percibe, se está seguro de que se percibe ese algo, mas no comprendemos por qué sucede o para qué sucede.

Entre inteligencia y sensibilidad existe algo más, una especie de intermedio y, es entonces, la imaginación aquello que se encuentra entre uno y otro, por ende no se abre una vertiente en el espacio de la duda, sino que este se encuentra ubicado en otro dominio: el de la imaginación, por lo que, no se trata de una incertidumbre intelectual, se sabe, se conoce, pero, no se acepta del todo, ya que origina un quiebre con las condiciones habituales a las que está acostumbrado.

La definición de siniestro que Freud proporciona en su texto es “Suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”⁴³. Trías hace énfasis en esta, asimismo, se enfoca el aforismo de Schelling en el cual define lo siniestro como aquello que debería mantenerse disimulado, oculto,

⁴² Alain de Mijolla, *Diccionario internacional de psicoanálisis I*, Diccionarios Akal, 2008, Pág. 106.

⁴³ Sigmund Freud, *Op. cit.* Pág. 4.

pero que aun así se revela, con esto, esboza la analogía entre los términos *Unheimlich* y *Heimlich*, ambos significando oculto, disimulado, confortable y acostumbrado, por lo que en dicho aforismo se refiere a algo que fue conocido o íntimo, y que de momento reaparece como algo inhóspito, extraño y terrible, a pesar de haber permanecido siempre dentro del orden del hogar.

Esto se puede encontrar en el texto merecedor del Premio Nacional de Ensayo de 1983, *Lo bello y lo siniestro*, mismo en el que el autor trabaja y desarrolla además una hipótesis en la que lo siniestro es condición y límite de lo bello, planteándolo como condicionante al ser esencial en la obra artística, para que se produzca el efecto estético, y como un límite, debido al quiebre estético inmediato que provoca la revelación de lo siniestro.

“En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.*”⁴⁴

El análisis sobre lo sublime realizado por Kant, sugiere una apertura en la experiencia estética que rompe con los márgenes y cánones acotados por el concepto tradicional y formal de belleza.

Desde la antigüedad, armonía y justa proporción eran considerados elementos para definir la belleza, limitación y perfección; mientras que desproporción, infinitud y desorden fueron rechazados, como si la sensibilidad estuviera exenta de efectos o estímulos adversos, informes o caóticos.

A partir de la contribución de Edmund Burke e Immanuel Kant, la estética se desarrolla y aproxima al interés del psicoanálisis, encaminado a aquellas sensaciones no tan gratas que también han de surgir dentro de la experiencia sensible.

Con *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y *La Crítica del Juicio*, Kant extiende los límites de la estética más allá de lo bello formal, el sentimiento de lo sublime inaugura una vía en la que objetos sensibles marcados

⁴⁴ Eugenio Trías, *Op. cit.*, Pág. 34.

de manera negativa forman parte esencial de la experiencia estética, y amplía la gama de emociones que la constituyen.

De este modo, también resalta que lo sublime no solamente está asociado con la belleza, sino también con lo terrible, lo numinoso, abre la puerta en el terreno de la estética a objetos sensibles que escapan a las leyes de armonía, proporción, finitud y orden.

En la obra de Immanuel Kant no se menciona lo siniestro, en cambio, se detiene ampliamente en lo sublime, así como sus diferencias y similitudes con la belleza, Kant dice que en el arte hay algo que no es belleza, que es aún más que ésta, como un suplemento, una especie de exceso; a este exceso le llama sublime, algo que no encaja en las definiciones, características o reglas que determinan a la belleza.

Así mismo, plantea que ambas afecciones, son agradables, pero en distinta forma, es decir, que lo bello es agradable, placentero y hasta alegre, por el contrario, lo sublime es apacible, pero acompañado de cierto horror, esta última afección conmueve, infunde respeto debido a su grandeza y su poder sobre el hombre, a pesar de mostrarse con aparente sencillez, sin estar o parecer adornado.

Lo sublime solamente surge si existe y se mantiene cierta distancia entre un elemento que debería producir dolor en el sujeto y este, sin embargo, al ser un peligro latente que no alcanza al sujeto, como consecuencia se produce un deleite, diferenciándose del sentimiento que acompaña a los objetos o elementos bellos; en caso de acercarse al objeto, el sujeto podría ser destruido o quedaría en trance, es evidente, que lo sublime aparece en el roce de la ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer.

Por lo tanto, aquella situación de peligro o amenaza debe de cumplir con la condicionante para poder ser gozado y convertirse en un placer deleitoso dicho elemento debe ser contemplado a distancia, es decir, que se lleve a cabo una contemplación desinteresada, el sujeto experimenta un sentimiento de placer al

liberarse de un conflicto interno y superar el miedo, dolor y angustia antes sentidos.

“Lo sublime y lo siniestro se asemejan en que inciden en el sentimiento, son inalcanzables se presentan como imposibilidad para lo humano, coinciden en sus fuerzas, pero provocan reacciones diferentes: lo siniestro es fuerza que nos ataca y lo sublime fuerza que nos satisface.”⁴⁵

El individuo encuentra en el objeto contemplado una fuente de placer contraria a la amenaza que representa dicho objeto, Kant presupone que con esto las facultades de imaginar y entender se ven envueltas en un juego tras el cual se conectan con una facultad superior al entendimiento: la Razón, por la tanto, el sentimiento de lo sublime une de manera peculiar un dato sensible con una idea de la razón, lo que conlleva al goce moral en el sujeto, síntesis entre ética y estética.

Desde mediados del siglo XVIII, se rastrea lo que se escabulle detrás de la frontera de la simetría y la armonía, es en este borde que circulan y se asoman imágenes, signos o figuras que delatan a lo sublime por vías de características informes, desorganizadas y hasta grotescas.

“Por fin, en la modernidad consciente de sí, desde Baudelaire acaso, o quizás ya desde Goya, se quiere traer al mundo lo que niega toda limitación, toda armonía o eurytmia, lo siniestro y lo monstruoso”.⁴⁶

Con esto el sentimiento estético incluirá no solo elementos de armonía y justa proporción, sino que, los que carecen de estas características también tendrán cabida en el terreno de la sensibilidad, conectando entendimiento, imaginación y razón. “La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito.”⁴⁷

⁴⁵ Olga C. Estrada Mora, “La estética y lo siniestro”, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXIX (70), 189-196, 1991, Pág. 194.

⁴⁶ Eugenio trías, *Lógica del límite*, Madrid, Editorial Destino, Pág. 115.

⁴⁷ Eugenio Trías, *Lo bello y lo...*, *Op. cit.*, Pág. 42.

Se deja ver entonces la inquietud sobre los límites del hombre transformados en un abismo sin fondo, es así como el velo de la divinidad incita a ir más allá de la categoría de lo sublime, adentrándose a la categoría de lo siniestro.

Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, desde la perspectiva de lo sublime brinda espacio al terror, esto como resultado de que se elimine o se pierda la distancia condicionada de aquello que amenaza y pone en peligro la existencia del sujeto, es ahí cuando se produce el terror, el autor considera esta emoción como la más común de esta escena.

No solo se pierde la distancia, sino que se arranca la seguridad, la sensación de deleite, aquella melancolía agradable, el hombre queda indefenso y abandona su posición como sujeto para tomar el lugar de un objeto que, queda a la deriva ante el elemento que lo sobrepasa.

Esta transición de lo sublime a la emoción del terror, podría equipararse al concepto de siniestro que el psicoanálisis plantea, ya que el sujeto ha de enfrentarse ante algo que se le presenta con una imagen familiar, que se vuelve el velo que esconde, pero que a la vez también deja entrever ese elemento desconocido y real que se torna siniestro, elemento que de alguna manera arrebató la autonomía, desestabiliza y desafía sus creencias, hábitos o deseos.

Se genera una apertura del espacio que lo rodea, que se consideraba conocido, seguro, controlable, se percibe entonces, la infinitud, el desequilibrio, desaparece el límite acostumbrado.

Trías, esboza un esfuerzo por llevar el pensamiento al cruce de los límites del lenguaje, en el libro titulado *Lógica del límite* del año 1991, en el cual abre camino a la idea de pensar lo que hay más allá de dicha frontera, así como a la búsqueda de un modo de reflexionar desde ese espacio distinto.

Es así como lo sublime encara una fracción de lo inhabitable, de lo que coexiste más allá del borde, oculto que, al caer su velo, se desfigura y se exhibe como siniestro, inhóspito e inquietante.

Lo siniestro y lo monstruoso, se presentan en el mundo cuando se busca evidenciar parcial o completamente lo que existe más allá de dicho límite. “Lo sublime, es la bisagra entre lo bello y lo siniestro; lo sublime desborda el límite y la medida en dirección al infinito, se revela como lo desmedido, lo gigantesco y colosal, lo monstruoso y siniestro⁴⁸”.

La obra de arte se encuentra inmersa en un juego en el que la belleza esconde una presencia siniestra, es parte de la represión de dicha presencia y al mismo tiempo la revela, de tal manera que, al presentarse siniestra, se produce el quiebre de la experiencia estética.

Lo siniestro es una de las manifestaciones de lo trágico, tal definición, tanto en Freud como en Schelling, no es que algo, alguien o una situación sea siniestra en sí misma, sino que lo es porque aparece en lo cotidiano, lo siniestro interrumpe la serenidad, la tranquilidad con la que el hombre espera que las cosas sucedan.

Así también, Hume en su ensayo sobre *La tragedia*, expone sobre como lo trágico provoca placer en el lector o espectador a partir de una tragedia bien escrita y bien interpretada. Las emociones que generan son en su mayoría negativas, pero al no ser partícipe de aquella situación, se cumple con la condicionante de la distancia que da pie a aquel deleite al que Burke se refiere.

En el caso anterior la literatura juega en el límite, en general, la obra de arte se balancea en los límites, coexiste en esa frontera que, aunque invisible, oculta la existencia de lo extraño y siniestro que le proporciona cierta vitalidad.

Eugenio Trías, hace una contraposición entre el pensamiento dramático y el pensamiento trágico en su libro *Drama e Identidad o bajo el signo de interrogación*, allí plantea como el drama tiene un principio, un desarrollo y una

⁴⁸ Eugenio trías, *Lógica del...*, *Op. cit.*, Pág. 103.

conclusión, es decir, forma un ciclo, un círculo que siempre está cerrado, esto aparece en las novelas, cuentos, por ejemplo. En filosofía se encuentra en la ideología hegeliana, que opone el drama a la tragedia, ya que esta última, no tiene ni principio ni fin.

Ha de notarse entonces, una gran influencia hegeliana en el trabajo de Trías, la filosofía de Hegel es un despliegue del espíritu, en donde existe una serie de mediaciones intelectuales, todo lo existente se ubica dentro de estas, y no se considera que exista un exterior.

Trías, plantea la idea de que lo trágico es el límite que se debe ubicar como horizonte, pero sin la necesidad de llegar hasta él, ni en el pensamiento, ni en la acción, con esto la filosofía de Trías, se convierte en una filosofía del límite, y este, es aquello que no se puede pensar, lo trágico.

Trías, concibe una distinción marcada en la que lo trágico designa el exterior del pensamiento dramático. Hegel intenta asimilar lo negativo, propone que el espíritu es tan fuerte que es capaz de digerir el extravío, otorgando todo a la razón y a su poder, decisión que por ende descarta la posibilidad de que también hay algo que es indomable.

El autor entonces, reconoce el límite de Hegel, que es lo trágico, de igual manera, cede razón a la versión nietzscheana, en la que no existe una mediación absoluta, una conversión o acción en la que lo contrario es lo mismo, si no que todo es aparente, parte de un simulacro, incluida la capacidad de domesticación y la comunidad humana.

Así mismo, en el ensayo *El lenguaje del perdón*, sobresale el tema de la intersubjetividad, el proceso de reconocimiento del otro, bajo la influencia y perspectiva de los análisis y obras de Hegel, Trías sugiere que el pensamiento dramático es preferible al trágico, debido a que el pensamiento trágico es terrible inasimilable, incompleto y que, debido a su carácter azaroso no existe una claridad en su definición, el hombre busca moldear su entorno, así como

habituarse a esa cotidianeidad construida, en la que todo permanece bajo control, o bajo ciertas normas.

Enlazando lo anterior a la búsqueda del concepto de lo siniestro, se puede abordar como el resultado de la negación a abrirse y observar, aquello a lo que no se está acostumbrado, a eso que se menosprecia y oculta, o a lo que se le teme debido a sus características fortuitas e inciertas, pero, sin embargo, para la sensibilidad es imposible renunciar o negar su instinto, ella conduce al sujeto a la frontera en que, lo percibido no alcanza una armonía con lo racional.

El hombre se encuentra instalado en este límite del mundo y la realidad que ha creado, se encuentra ante un horizonte que se expande ante él de manera ilimitada, ahí cohabita “la totalidad de lo que nos sale al encuentro, se manifiesta la exuberancia de lo manifiesto tanto como en lo oculto, en lo que hay de misterioso. La relación con esta totalidad alberga lo que se nos muestra y lo que se nos oculta, es lo que tiene que ser custodiado y, en cierto modo, es a lo que debe “dejársele ser”⁴⁹

Este “dejársele ser” significa admitir lo anormal como tal, sin pretender hacerlo normal, aunque no entre en las categorías comúnmente aceptadas. “Se trata de convivir y acompañar a lo extraño como extraño que es, no evadirlo como se ha hecho tradicionalmente.”⁵⁰ Se trata entonces, de velar lo divino, lo sagrado, lo desconocido, de rodearlo de un cierto velo de misterio.⁵¹

Lo siniestro se propaga justo en el instante en que emerge la grieta o ruptura desde lo más cotidiano y en el instante en que más confiado y seguro se encuentra el individuo, aquello que se percibe normalmente y que se vuelve parte de la rutina, parte de lo familiar, se posiciona como vulnerable y transgredido, quebrantando la cotidianidad.

⁴⁹ Eduardo Chávez, Comunic. Verbal.

⁵⁰ Eduardo Chávez, Comunic. Verbal.

⁵¹ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, San Bernardino, CA, 2008.

En este hecho, se desglosan algunas de las emociones que se han anotado desde el principio de este trabajo, la angustia, el temor o terror, el sentimiento de amenaza, la confusión, el desasosiego.

Por ende, se considera que la alteración o distorsión del objeto nos produce el sentimiento de lo siniestro, debido a que el elemento familiar se vislumbra alterado, distinto a él mismo, pero idéntico a lo conocido, entonces, la emoción de lo siniestro se da cuando nuestra razón no ha considerado antes posible lo que se percibe en el momento.

El deseo de conocerlo todo ha conducido a la exclusión del misterio que se halla en la realidad, mientras que el afán dominativo, suscita la imposibilidad de establecer una relación más auténtica con la realidad⁵².

“Al cabo, lo olvidado y perdido llega a ser lo más interesante. [...] hay otra memoria, consistente en la tenaz e inequívoca supervivencia de las cosas mismas. Cómo y por qué sobreviven es una cuestión de azares y de valores.”⁵³

Ya que, juzgando desde la abstracción moderna se acepta solo lo conocido, lo considerado propio y se rechaza lo desconocido, se reprime la riqueza de otro tiempo, aquello que sin velo obliga a confirmar convicciones abandonadas, creencias anuladas que al ser experimentadas nuevamente provocan la sensación de lo siniestro.

Lo siniestro, muestra al individuo que la imagen que este último ha creado del mundo y de sí mismo, no es realmente la totalidad de su naturaleza, sino que, aquella creación práctica y condescendiente no contiene todo aquello desconocido que también forma parte de ambos.

El hombre no ha aprendido a relacionarse con lo desconocido de manera adecuada, busca entender y controlar eso que por esencia tiende al escape de

⁵² Eduardo Chávez, Comunic. Verbal.

⁵³ Sergio Espinosa Proa, *Una belleza casi ominosa, retorno al arte del desierto*, Taberna Libraria Editores, México, 2013, Pág.23

la razón, eso que desafía al dominio humano, esto desconocido se encuentra jugando más allá de los límites de la razón humana, y los traspasa sin ser percibido a través de pequeñas fisuras y, se oculta entre velos que la misma civilización ha colocado como barreras ante lo que no tiene explicación.

“Todos los objetos y todas las construcciones del mundo son sedimentos de un tiempo que ya no es, de un tiempo que se ha ido y hundido y perdido en el tiempo. Los tenemos delante [...] conservan un cierto ángulo o una cierta entraña o artimaña que estarían como suplicando que se continúe haciendo algo con aquellas.”⁵⁴

Así lo siniestro, existe, a pesar de la negación y del intento del hombre por descartar aquello real que no encaja dentro de lo establecido por el sistema de lógica que predomina, es aquello que sobrepasa al sistema y a la sensibilidad, y que se ve ligado no solo a experiencias vivencial, sino también, a la forma de contener lo real que caracteriza a la obra de arte.

La reflexión sobre lo siniestro, surge siempre posterior a su manifestación, debido a que el sujeto se ve envuelto en un estado de incertidumbre, en el cual no logra definir lo que percibe, tras esto, inmediatamente surgen la angustia y el temor, para el sujeto es mucho más fácil no llevar un juicio racional en el momento, y simplemente negar lo que su instinto percibe.

Lo siniestro, como se ha mencionado antes, resiste a través del tiempo, se resiste a ser encasillado, por su naturaleza rehúye a anclarse en una simple definición, lo siniestro es la alteración, la distorsión de manera repetitiva y que al develarse ha de marcar al sujeto, por medio de las emociones y percepciones que le produce, es decir, la angustia, el temor y la incertidumbre son tan fuertes debido a que aquello desconocido lo es, al mismo tiempo que es también, algo familiar.

⁵⁴ Sergio Espinosa Proa, *Una belleza casi ominosa, retorno al arte del desierto*, Taberna Libraria Editores, México, 2013, Pág.23.

“Se lucha por olvidarlo, si se enfrenta, si se siente, nos reta a sobrevivir/o, soportar su aparición. No lo podemos evitar, su causa se ignora, ni siquiera hay un segundo de reflexión ante su presencia, ni vale cordura alguna, simplemente se desata una desenfrenada reacción instintiva que impulsa a mantener la vida como sea.”⁵⁵

Finalmente, lo siniestro es el desborde, una distorsión creciente que no se integra a la realidad que acostumbra el hombre, es decir, es un desajuste entre las formas de comprensión y de asignación de la experiencia que produce determinado objeto.

“La obra es obra cuando da fe de una resquebrajadura del mundo, de un hundimiento en su propia entraña”⁵⁶

⁵⁵ Olga C. Estrada Mora, La estética y lo siniestro II, *Op.cit.*, Pág. 67.

⁵⁶ Sergio Espinosa Proa, *Op. cit.*, Pág. 30.

II.II Lo siniestro como condición en la obra de arte

En el libro que más se ha mencionado de Trías hasta el momento a lo largo de estas páginas, *Lo bello y lo siniestro*, Trías muestra cuáles son las decisiones que dan pie a su método de análisis, las cuáles serán retomadas sobre determinados objetos de estudio, con el fin de comprobar su hipótesis y darle valía a la definición tentativa que se ha proporcionado en la introducción de este documento:

“Lo siniestro, entendido como la experiencia de un desajuste radical con las formas de comprensión y de asignación de valor de la experiencia con lo desconocido.”

Como decisión primera, ha de elegirse la obra de arte, en segundo lugar, se verá a través de ella como si de un horizonte se tratara, y por último el autor deja ver su inclinación por una escritura flexible, capaz de permitir una recreación de la obra elegida, escritura que también se apoya claramente en la hipótesis mencionada al inicio de su libro y de las nociones que se indagan en su trabajo, bello, sublime y siniestro.

Brevemente se ha dejado como nota al principio de este capítulo que el filósofo español elige piezas renacentistas del pintor Sandro Botticelli, con las cuales desarrolla un estudio en el que las pinturas que poseen el elemento siniestro son imágenes que a nadie podrían parecerles siniestras en sí mismas.

Trías, parte de dos piezas que exhiben a los ojos del espectador la belleza en todo su esplendor, *El nacimiento de Venus* (1485 – 1486), (Véase anexo A) al igual que, *La primavera* (1477 – 1482) (Véase anexo B). El autor ha de guiarse igualmente por las lecturas que ha realizado sobre Kant, en las que este último

declara que “la mejor interpretación de una obra de arte es, siempre, otra obra de arte.”⁵⁷

Ambas pinturas conocidas en todo el mundo, son planteadas por Trías como parte de un tríptico, en el que una de las imágenes, la faltante, es la pintura que nunca fue pintada, siendo esta, la esencia, el componente siniestro, y que permanece velado por su estado ausente, inexistente de manera física, pero que oralmente vive como una de las historias de la mitología griega, y que es la que da origen y fuerza a dichas piezas.

Más adelante, para llevar a cabo el análisis categorial ha de iniciarse con la búsqueda de la categoría como clasificación de la obra de arte, en ella se establecen parámetros o características que deben estar presentes en la obra de arte, para lograr pertenecer a una u otra categoría.

Este análisis ha de guiarse ligeramente por el método que sigue Kendall Walton⁵⁸ en el cual, se identifican características estándar, aquellas que aparecen siempre en el objeto o situación siniestra; las propiedades variables, aquellas que pueden estar o no presentes, sin afectar el veredicto; y, por último, las llamadas contra estándar, estas, por obviar su título, son aquellas que permitirían descartar a un objeto de cierta categoría y posicionarlo en otra.

Será prudente entonces, en este momento brindar espacio a Daniel Itzaes Tenorio Gutiérrez, que en su ensayo proporciona tres características fundamentales en las obras de arte para que puedan ser clasificadas en la categoría de lo siniestro.

Es fácil estar de acuerdo en la importancia de estas tres particularidades, ya que aluden básicamente a lo que se ha citado e indicado en el intento por definir o describir lo siniestro a través de este trabajo.

⁵⁷ Citado en Eugenio Trías, *Lo bello y lo...* Op. cit., Pág. 16.

⁵⁸ Citado en Daniel Itzaes Tenorio Gutiérrez, Op. cit., Pág. 7.

Daniel Tenorio emprende su texto al igual que otros tantos autores, primeramente, desde el trabajo realizado por Freud, retomando el concepto de Heimlich cuyo significado ronda en lo hogareño, lo que resulta familiar, aquello que forma parte de la intimidad o de lo cotidiano y doméstico.

Con lo anterior, se tiene entonces que esta primera característica comprende aquellas situaciones con las que el sujeto mantiene frecuente contacto, que le son familiares y a las que está totalmente habituado.

En el arte, tendrían cabida aquellas piezas que exhiban su lado más agradable, bello y, de las cuales el espectador espera obtener un momento grato, de recreo e inclusive de relajación.

Como segunda característica se presenta la penumbra, esto es, el entorno o contexto que sugiere que aquello idéntico y que es familiar, -primer característica- a la vez se manifiesta en una forma completamente distinta, inimaginable o que se había considerado imposible hasta el momento, es la atmósfera que propicia el temor y la angustia, por ende, la aparición de lo desconocido.

Dentro del arte, la penumbra podría ser el vaivén de la pieza artística, ese ir y venir entre el mundo que se conoce y se considera bajo control y todo lo que habita más allá del límite de la razón y la lógica del hombre.

La última característica a la cual hace mención y, que es considerada fundamental, es la distorsión, que sería aquel cambio antagónico o desfiguración, la alteración en lo cotidiano que se ha descrito en este trabajo, aquello que reluce y vuelve siniestro a ese algo que ha sido familiar durante tanto tiempo.

“El conjunto de categorías culturales establecidas son una fuerza que lucha por nivelarlo todo a su síntesis, el ideal; consecuentemente, el perfeccionamiento social es entendido como producto de la uniformidad; la diferenciación y la originalidad son entonces intolerables.”⁵⁹

⁵⁹ Olga C. Estrada Mora, *La estética y lo siniestro*, *Op. cit.*, Pág. 190.

Tenemos entonces que la cultura establece ciertos modos y cauces por medio de los cuales el hombre debe desarrollarse, así el hombre trata de amoldarse a los estándares, que en algunas ocasiones van en contra de su propia naturaleza, un sueño, una creencia, un presentimiento, un deseo, y que contrastan con el modelo idealizado del sujeto en su presentación como individuo y como sociedad.

Lo normal, lo usual, es seguir el modelo imperante: el ser humano normal sería el "domesticado". La educación ayuda a adaptar las tendencias de la herencia a la mentalidad colectiva; después, las variaciones que se adquieren con el transcurrir de la experiencia pueden darle características diferenciadas a cada uno.⁶⁰

Con esto, lo siniestro se ve marcado como un producto de los mismos procesos o mecanismos de domesticación, un producto de representaciones que intentan incorporar o integrar de alguna manera lo desconocido a lo conocido, lo cual es parte de la incesante búsqueda del hombre por domesticar y manejar todo lo existente.

Ahora bien, en la búsqueda por controlar y volverse civilizado, por convertir aquello indomable en un elemento domesticado, además de la urbanización latente y en crecimiento que arrasa con la naturaleza y sus ciclos, son una especie de barniz muy delgado puesto sobre los animales que somos los hombres, son una fina capa que cubre nuestro instinto primitivo, que entierra y niega las creencias y supersticiones de las cuales el ser humano ha sido partícipe.

Ya comentaba Freud, que dentro de las vivencias vulnerables a la manifestación de lo siniestro se encuentran aquellas que tienen relación con el retorno de lo primitivo, la superstición y creencias consideradas superadas.

Las civilizaciones del pasado, al no contar con los conocimientos y los métodos científicos utilizados en la actualidad, establecían que aquello a lo que no

⁶⁰ Olga C. Estrada Mora, *La estética y lo siniestro*, *Op. cit.*, Pág. 190.

encontraban una lógica, debía ser responsabilidad de algo o alguien sagrado o divino, aquello que no era comprendido, se trasladaba entonces, a la esfera de las creencias y supersticiones.

Estas convicciones consideradas ya caducas por el hombre moderno, retornan y encuentran confirmación en él, germinando así, lo esencial de la naturaleza humana y que, en algunas ocasiones, no en todas, puede llegar a ser perturbador e inquietante, debido a que dicho elemento en el pasado fue tomado con normalidad, pero en la época presente, fácilmente puede ser considerado un disparate e incluso, una barbarie.

Lo sagrado o numinoso esencialmente es una especie de distanciamiento, un vínculo frágil que se encuentra justo en el límite entre el hombre y lo que habita más allá, entre el afuera y el adentro, no es necesariamente lo terrible, al contrario, es aquel elemento que familiar e inofensivo puede llegar al límite de volcarse en sí mismo de una manera considerada inflexible, angustiante o amenazante.

Lo sagrado se manifiesta como ese vínculo del hombre con su entorno, y dicho lazo permite un juego entre la afectividad, la intelectualidad y la alteración que permanece oculta, y que encuentra diversas formas para manifestarse de manera sensible y real.

En su presencia, no puede llevarse a la reflexión, se observa y se permanece en un estado de búsqueda de referencias racionales que funjan como asideros a la realidad y a la lógica, pero lo que se percibe no tiene cabida en el mundo, no hay manera de integrarlo a este, a lo predecible y controlable, sino que, ofrece una experiencia particular a los sentidos del hombre.

Quizá los animales, sean mucho más capaces y mucho más rápidos en detectar aquello siniestro, el instinto lleva la delantera ante la razón, ya lo decía Rilke en la Octava Elegía de Duino:

“Lo que está afuera, lo sabemos por el rostro
del animal, pues al niño, ya desde temprano, lo hemos
volteado y hemos obligado a ver detrás de él
la configuración, mas no lo abierto, lo
que en el rostro del animal tiene tanta profundidad. Libre de muerte.”⁶¹

En lo numinoso aparece la marca del límite del conocimiento del hombre, de su poder, su ciencia y su capacidad de raciocinio, lo que se deslinda delante de dicho límite sobrepasa la imaginación y los cuentos que el hombre se ha inventado para ocultar y aminorar su temor ante lo desconocido e incontrolable.

Esto desconocido, se acrecienta bajo las sombras de las barreras o capas diversas que el hombre ha creado a lo largo de los años para mantener a distancia a lo indescriptible o anormal. Es el principio de todo aquello que ha permanecido oculto y que es capaz de mostrar la diversidad de la que la naturaleza es capaz en la ruptura con todo lo bello, gracioso, cómico y sublime.

En el barniz o película tan delgada que es la modernidad, han de aparecer ciertas gritas o fisuras que, dejan brotar o entrever lo que debía permanecer oculto; para Schelling, lo siniestro es una cuestión de moral, puesto que en diversos textos se menciona que él repara en que lo siniestro “debería” permanecer oculto; sería entonces, lo siniestro, aquello que el hombre ha dado por caduco y decadente, inaceptable o ridículo para la sociedad actual,

En tal caso, lo siniestro no es lo salvaje, sino aquello bravío que ha sido domado, aquello que crea un nexo entre lo bárbaro y lo civilizado, no es lo espantoso, ni lo por sí mismo angustiante, dado que lo siniestro se ubica en el mismo terreno de lo familiar, pero se opone al orden doméstico en el que se origina.

⁶¹ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Difusión Cultural UNAM, México, 1995, Pág. 73.

Por lo tanto, lo siniestro emerge de lo conocido, no es un notar de manera sorpresiva algo que aparece siendo desconocido totalmente, sino que es una modificación o alteración de lo ya conocido y cotidiano, una transformación de algo con lo que se está familiarizado. “Siempre tendemos a llamar bárbara cualquier cosa que diverja de nuestro propio gusto y conocimiento.”⁶²

Dicho concepto ha de referirse también a asuntos complejos y profundos que se han vuelto invisibles en la cotidianeidad, motivos tan íntimos que se ven reprimidos, opacados, negados, ocultos hasta transformarse en un misterio, una presencia desconocida, pero que siempre ha permanecido ahí, latente, en el límite.

“En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto, eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo: deseo bañado de temores primordiales.”⁶³

Freud cierra su análisis con una segunda definición sobre el concepto de lo siniestro en la que ha de producirse en las vivencias cuando complejos infantiles reprimidos son estimulados por una impresión externa o ajena, o cuando creencias superadas parecen encontrar una confirmación en la actualidad.

Trías menciona entonces, que “En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad.”⁶⁴

⁶² David Hume, *Op. cit.*, Pág. 43.

⁶³ Eugenio Trías, *Lo bello y lo...*, *Op. cit.*, Pág. 52.

⁶⁴ *Ibidem*, Pág. 51.

El espacio del arte, es el ámbito con más expectativas sobre la manifestación de la extrañeza inquietante, de lo siniestro, en él la belleza presenta los temores, los abismos y crudezas más cercanas e íntimas del hombre. Y la gran distinción del arte es su modo de descubrirse y el objeto presente es solo un medio, un pretexto para que el espectador remueva alguna de sus facultades.

La obra de arte se convierte en el vínculo entre la represión pura de lo siniestro y su muestra o exposición sensible y real, la obra juega con la ambivalencia del escondite y el descubrir aquello extraño y tomado como desconocido, ese juego entre luz y sombra que caracteriza y mantiene vivo al arte.

Lo siniestro se revela como posible, potencia amenazante, en cuyo fondo no se sabe cuándo se vuelve acto, real. El límite humano es no haberlo podido controlar nunca. Frente a lo siniestro, la actitud es pasiva con respecto a su dinamismo, y no ejerce en nosotros un efecto de activación, sino de "hechizo".⁶⁵

Es entonces, lo siniestro la raíz de la fuerza de la obra de arte, de su fascinación, encanto y misterio, el arte se balancea de manera seductora en la frontera donde colindan lo bello y lo terrible que todavía puede soportarse.

En la actualidad, el cine, la narración, la pintura, el arte en sí, se conduce por rutas que apresuran o delatan dicho límite y condición, protegiendo y preservando el efecto estético, el autor cita a Novalis "El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden"⁶⁶.

⁶⁵ Olga C. Estrada Mora, *La estética y lo siniestro*, Op. cit., Pág. 194.

⁶⁶ Citado en Eugenio Trías, *Lo bello y lo...*, Op. cit., Pág. 34.

Capítulo III. Apreciación de lo siniestro en la obra de arte

Los objetos más terroríficos e inquietantes placen en la pintura, y placen aún más que los bellos objetos, que aparecen de manera calma e indiferente.

David Hume

III.I Goya y las Elegías de Duino

La tensión existente entre naturaleza y sujeto genera, al menos, dos modos de representación en la pintura de la época: la que signa la estética romántica del paisaje y la del sujeto. Claros ejemplos de estas dos vertientes son: William Turner y Francisco de Goya; en el pintor inglés se alcanza la categoría kantiana de lo sublime; en Goya, se refleja la monstruosidad del cuerpo.

Por un lado, los ilustrados guiados por la lógica consideran que todo lo existente sirve a un fin racional, por otro lado se encuentra la línea romántica, en la que se cuenta con una idea distinta de la creación, en la que el mundo no ha sido elaborado desde cálculos perfectos, siguiendo leyes lógicas o razonables, el romántico piensa al creador como un poeta, piensa que la naturaleza es caótica y que a la vez se rige por cierto orden.

En este periodo fragmentario surge lo sublime con más fuerza, palabra empleada con anterioridad por los empiristas ingleses, y retomada por los románticos.

En la modernidad, lo sublime no presenta una visión pintoresca, como lo fuese un paisaje en determinado momento, sino que busca provocar esa emoción inabarcable y desmedida en el hombre, se transforma en algo inquietante.

Los paisajes de Turner muestran el cruce de los límites de la racionalidad; así en la obra de Goya, están presentes los valores de la fealdad, lo monstruoso, lo deforme y descomunal.

Valores que en la obra no son ni siquiera a distancia, agradables, alegres o placenteros, por el contrario, son características que exponen al espectador, ante lo que debería permanecer oculto, velado o en secreto, se convierten en obras que exigen una óptica desde una sensibilidad diferente a la convencional, capaz de adentrarse en el lado oscuro del arte y de permitir el pase de lo desconocido.

Las *Pinturas Negras* del reconocido artista Francisco José de Goya y Lucientes, son una serie que fue pintada con la técnica de óleo al seco sobre las paredes de la Quinta del Sordo, finca que adquirió el pintor y grabador español en sus últimos años de vida, misma en la que habitó y creó un total de catorce pinturas como decoración de dos grandes salas del lugar.

Debido a su ubicación en la Quinta del Sordo, *El perro* podría plantearse como una de las últimas piezas en las que la vista del espectador se detiene, el hecho de reducir los elementos al mínimo en la obra es una muestra de la fractura con el modelo de pintura de aquel tiempo.

El perro, (Véase Anexo Q) se deslinda de las tendencias, de lo establecido artísticamente en la primera mitad del siglo XIX; diversos autores, entre ellos Laszlo F. Foldényi, en su libro, *Goya y el abismo del alma*, menciona que *El perro* puede equipararse con obras de William Turner y de Caspar David Friedrich, aludiendo a la reconocida pintura *Monje a orillas del mar*, colocándolo como si fuese una obra posterior a 1819, año en que fue creada.

El espectador se impregna al contemplar esta pintura de un ocre vacío que se levanta ante la mirada de un perro, un perro que en pocas pinceladas muestra el desasosiego y la inquietud frente a algo que quizá, no tiene cabida en el mundo que conocemos, o que, por el contrario, se esparce sin control ni medida en el entorno.

Por la composición de la pintura, los escasos elementos que la integran y la atmósfera pictórica que se instaura desde su interior y que se desborda, se habla de una pieza que rompe con las características que predominan dentro de la

serie, que se impone ante estas con una carga de fuerza y enigma, como si en ese espacio aparentemente libre se precipitara el peso de un gran misterio.

El inmenso espacio de color claro y luminoso sobre la cabeza del perro, es un cielo amarillento, en el que el horizonte se pierde en la transparencia, misma que podría dar cabida a cualquier ser presente en las *Pinturas Negras*, sin excluir a ninguno, ni a deformes y burlescos, ni a dioses ni a brujas, ni hombres y mujeres, todos podrían hacerse presentes, y habría espacio para todos y cada uno de ellos.

Sin embargo, el vacío gana produciendo un ambiente de incertidumbre, que contrasta con la pequeña parte inferior, suave y sin textura de color marrón oscuro, que marca el peso de la gravedad en un primer plano agotador, extenuante para el perro que solo asoma la cabeza, y que sería el único con un gesto de humanidad dentro de la serie.

Este último cuadro es la esperanza en la mirada de un perro que está a punto de ahogarse en quien sabe qué, podría haber sido el río Manzanares cercano a la finca, o estar enterrado en tierra o barro, se ha vuelto imposible saberlo.

El perro levanta su cabeza con esperanza de alcanzar un poco más de aire, un poco más de vida, y lo hace en completo silencio, como algunos de los personajes de las pinturas antes descritas; personalidades que no muestran un gesto del habla, después de todo, parafraseando a Rilke “¿quién, si ellos gritaran los escucharía desde el cielo?”⁶⁷ Esta vez, solo escucha un cielo amarillo que muestra solo ausencia.

Goya es capaz de plasmar perfectamente el alarido de un animal, así como el grito de un hombre, en algunas de sus pinturas se presenta la boca de una manera muy marcada, simbolizando el grito o gemido, anunciando el sonido desgarrador de alguien que no puede deglutir, de alguien que no alcanza el alimento, o de alguien que pide ayuda, este perro permanece con el hocico

⁶⁷ Cfr. Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 27. “¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre el coro de los ángeles?”

cerrado, en silencio, ante un vacío abismal, es un abismo que se eleva, un abismo que lo devora.

“No es quizá el abismo lo que se teme, sino a dificultad de soltarse de la rama chamuscada de la que pende una vida”⁶⁸

Si lo rodea la nada, ¿qué lo hipnotiza? En la fotografía que fue tomada en la Quinta del Sordo para el registro previo a su traslado y restauración, se muestra un paisaje abstraído al fondo, con dos aves en pleno vuelo, entonces, ¿se hunde o se asoma cauteloso ante aquello que el autor no nos permitió observar? El silencio y la ausencia de algo o alguien más anuncian el peligro de lo indeterminado.

A continuación, se presenta todo lo que existía en el recorrido pictórico por la finca del artista, antes de llegar a *El perro*, primeramente, se analiza que Goya realizó las *Pinturas Negras* para él mismo, para su propio espacio.

Esta serie es una pequeña porción del interior del mundo que se transforma en un reflejo de la decadencia del hombre, de un hombre que, aunque es el animal más frágil de todos, muestra su lado más salvaje y cruento volcado contra él mismo.

“El hecho de que esta serie pertenezca al ámbito privado de las fantasías del artista no niega las relaciones que éste establece entre las formas del horror que se pueden desprender de sus pesadillas y las formas en que estas pesadillas se muestran en su pintura histórica.”⁶⁹

Lo que se tiene en casa, suele ser un punto de fuga del entorno que rodea, un punto que libera del agotamiento, del ritmo de la cotidianidad, sin embargo, en este caso, sería todo lo contrario, sería un salto al caos del hombre que lucha contra su misma especie, contra su propio declive, que se ve envuelto de manera

⁶⁸ Sergio Espinosa Proa, *Op. cit.*, Pág. 35.

⁶⁹ José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. Oak Editorial, México, 2010, Pág. 94.

oscura en sus creencias y supersticiones, y que en vez de encontrarse a sí mismo de una manera sublime, deja ver una autodestrucción atroz.

“El pintor sólo celebra la fuerza de su mirar. Pero esa fuerza arranca la corteza del mundo y obsequia al futuro sus osamentas, sus harapos, sus cuencas secas.”⁷⁰

Freud propone que existen dos lógicas: El principio de realidad y el principio de placer, cada ser humano tiene dos principios, uno que respeta la realidad tal y como es: lo real; y el de placer, con el cual se construye un mundo de acuerdo a las necesidades, y los deseos y del hombre, a pesar de esta construcción llega un momento en que este mundo estalla y con ello, aparecen los conflictos, la decepción y la decadencia.

Debido a las fechas en las que las *Pinturas Negras* fueron pintadas, Jeannine Baticle, en el libro biográfico *Goya*⁷¹, esboza dos hipótesis, la primera que el aragonés se sirvió del período liberal para encarar los distintos aspectos de creencias de la humanidad entendidas como fuerzas destructoras; y la segunda, plantea el regreso de la monarquía absolutista, que llena de rabia al artista y a manera de aplacar dicho sentimiento pinta escenas llenas de sed de venganza.

Dentro de esta serie se concibe un recorrido en el que se plasman los demonios de la España de aquel tiempo, tales como la inquisición y la superstición, escenas bíblicas y mitológicas, así como diversas temáticas que se confrontan en un mismo espacio.

“El pintor no relata ni da testimonio; tampoco, ni qué decir, lo regatea; se rinde, dócil, a la inmensa evidencia del sufrimiento. [...] El pintor abraza esa muerte sin término y sin refugio para darse un calor efímero”⁷²

⁷⁰ Sergio Espinosa Proa, *Op. cit.*, Pág. 35.

⁷¹ Jeannine Baticle, *Goya*, Crítica, Barcelona, 1995.

⁷² Sergio Espinosa Proa, *Op. cit.*, Pág. 35.

El sentido general de la serie es mejor ilustrado si se sigue la idea estética dirigida por la distribución de las pinturas en la planta baja y primer piso de la finca. (Véase Anexo C)

En la primera sala o planta baja, posteriormente llamada comedor, se aprecia la fragilidad de la vida terrenal, así como el rumbo que España ha tomado social y políticamente, se muestra que “el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto con él, la ruptura de la perspectiva, la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional.”⁷³

Se presenta la locura de la razón, la violencia que regresa al humano al lugar de lo monstruoso, traspasando las barreras que han sido colocadas una y otra vez durante siglos, Goya transforma el espacio íntimo en escenario del horror.

Dos viejos, (Véase Anexo D) es la primera pintura situada al lado derecho de la puerta de la planta baja, en ella se presenta a dos ancianos, uno de ellos, deforme y grotesco, podría ser un demonio que grita al oído del anciano de barba larga situado en primer plano, apuntando hacia una condición de sordera, el anciano de mirada baja y que se apoya en un bastón refleja la soledad y la decadencia.

La segunda pintura, *Leocadia*, (Véase Anexo E) situada del lado izquierdo de la puerta, es un retrato de Leocadia Weiss, compañera del pintor, que aparece vestida con ropajes de color oscuro, mostrando a la serena mujer de luto, posando sobre lo que podría ser una tumba; se incluyen tonalidades azules y ocre en el cielo que se deja ver al fondo, contrastando con la gama oscura del primer plano.

Frente a esta pintura se encuentra *Judith Y Holofernes*, (Véase Anexo F) en un acontecimiento perteneciente a la Biblia, plasma justo el momento en el que Judith realiza la ejecución de Holofernes, aunque este no se muestra en la pintura; este cuadro alude al poder de la mujer sobre el hombre.

⁷³ José Luis Barrios, *Op. cit*, Pág. 93.

La cuarta pieza, situada delante de los *Dos viejos*, es *Saturno*, (Véase Anexo G) “para Goya, el comer, va acompañado de una obsesión insoportable: el ávido apego a la comida (y a la vida) es en todos los casos tan angustioso que, [...] se convierte en un devorar salvaje (o sea, en la destrucción de la vida)⁷⁴”. Aparece Cronos, el tiempo, y la desdicha de un dios “que se ve obligado a devorar al que no es él⁷⁵”.

Sobre la puerta figuraba una pintura de menores dimensiones, que también mostraba el acto de comer, *Dos viejos comiendo*, (Véase Anexo H) uno de los hombres, desdentado señala con su dedo índice la cuchara que sostiene, a su lado, aparece otro hombre, cadavérico, pareciera que desde el más allá observa al que aún está vivo.

En las paredes laterales de la misma sala se encaran la magia y la Iglesia, con las pinturas *El gran cabrón* o *El Aquelarre* y *La romería de San Isidro*, (Véase Anexos I y J) en el primero de ellos, predominan las figuras femeninas remitiendo a que la brujería era de orden femenino, la única silueta masculina es la que da título a la pintura, y que se interpreta como el demonio.

Esta pintura muestra una reunión en la que la única mujer vestida de blanco será iniciada como bruja, esta se encuentra justo al lado del demonio, que por su gran tamaño y su color oscuro atrae la mirada del espectador, las mujeres ahí reunidas poseen caras deformes, distorsionadas o como si hubiesen sido desenfocadas.

De manera antagónica se encuentra un grupo de hombres que gritan en pleno desorden, y que aparentemente son observados por otros dos individuos al fondo de la peregrinación.

Las obras con marcos de papel que comprendían la planta alta, o gabinete de la Quinta del Sordo, son, en la pared izquierda *Átropos* o *Las parcas*, (Véase Anexo

⁷⁴ László F. Földényi, *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, Pág. 54.

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 42.

K) pintura que presenta tres figuras femeninas aludiendo a las Moiras de la mitología griega, todas ellas con su vista hacia el lado izquierdo del lienzo.

Sosteniendo un muñeco o recién nacido en sus manos se aprecia a Cloto, que simboliza de cierta manera la vida; junto a esta se puede ver a Láquesis sujetando un lente, representando el tiempo, quién medía el largo de la hebra de la vida de los hombres; en posición frontal se ubica un hombre con los brazos atados hacia atrás, señal de que no puede hacer nada ante la decisión que tomen las Moiras, este busca con la mirada un tanto cabizbaja el encuentro con el espectador, por último, en el extremo derecho se dispone Átropos sujetando con la mano unas tijeras, encargada de elegir la muerte de los hombres, y de cortar así el hilo de la vida.

Dejando al centro de esta pared una ventana, luego se ubicaba *Duelo a garrotazos*, (Véase Anexo L) que fue el título que se le otorgó a dicha pieza en el primer catálogo del Museo del Prado en el año 1900. Con anterioridad en la monografía de Charles Yriarte, en 1867, fue nombrado *Dos boyeros*; además a mediados del siglo XIX, se denominó como *Dos forasteros* en el inventario de la obra propiedad del hijo de Goya.

Esta pintura expone una lucha entre dos hombres, duelos que solían ocurrir en parajes solitarios, parte de una costumbre rural, aunque la mayoría de los críticos, sugieren que es una representación de los sucesos políticos de la época, cuando España se ve envuelto en un conflicto entre liberales y absolutistas, conflicto que prevalecerá durante años hasta desembocar en la Guerra Civil Española.

Otra de las discusiones de este cuadro, es sobre si los hombres están enterrados o simplemente están en un lugar con hierba alta que les cubre la parte inferior de las piernas. Siendo una de las pinturas más luminosas de la serie, *Duelo a garrotazos*, presenta un paisaje con abundante azul claro, acompañado de suaves ocre y rojizos.

Al fondo de la planta alta, se encontraba *Hombres leyendo*, (Véase Anexo M) imagen en la que se amontonan seis hombres, tres de ellos en primer plano, el

de barba larga toma con su mano lo que parece un pliego de papel, los otros dos observan o buscan leerlo, mientras que los otros tres hombres yacen asomándose desde el segundo plano, donde apenas figuran sus rostros arropados por la oscuridad que invade el cuadro. Así la pintura sugiere las reuniones ilegales realizadas en aquella época por el grupo liberal.

A su derecha, hace juego con los tonos de color, así como con la posición y espacio que se ocupa en primer y segundo plano, *Dos mujeres riendo*, (Véase Anexo N) expone a un hombre observado por dos mujeres, una de ellas, al centro, ríe burlescamente, mientras que la otra más a la izquierda y de perfil, muestra seriedad, todos usan ropajes de la clase humilde.

En la obra de Goya “la mujer aparece siempre como un linde que apunta el umbral de una deformación donde se inscribe la ambivalencia entre el horror y la fascinación romántica ante lo informe.”⁷⁶

El santo oficio, (Véase Anexo O) se encuentra en la pared de la derecha, no se sabe exactamente que representa dicha pintura, ya que es una aglomeración de personas que se alejan a través del paisaje hacia la izquierda, dentro de un paisaje sobrio de colores ocre y oscuros, las personas en primer plano en la esquina inferior de la derecha son sujetos de rasgos toscos y la mirada es trazada por pinceladas negras.

A su lado, *Asmodea*, (Véase Anexo P) nombrado así, también en el inventario de 1867, el nombre alude al demonio de la ira de la cultura persa o del Libro de Tobías del Antiguo Testamento, una interpretación en base a la historia de dicho libro, sería que los personajes son Asmodeo y Sara, siendo este el demonio de la ira, podría relacionarse con la escena de lucha que ocupa el espacio central del cuadro; a pesar de esto, los críticos, proponen a ambas figuras como simples brujas.

⁷⁶ José Luis Barrios, *Op. cit.*, Pág. 92.

Para finalizar el recorrido visual de la Quinta del Sordo, como se ha mencionado antes, junto a la puerta: *El perro*, acompaña en su salida al espectador. (Veáse Anexo Q).

Críticos y coleccionistas de aquellos años no se interesaron en esta serie, en parte, porque ahí se plantan crudamente los caminos más desatinados que el hombre ha seguido, creando laberintos oscuros en los que se pierde a sí mismo, reflejos en los que resuena la parte ininteligible de su alma, lo inabarcable del hombre.

El perro, sumiso y desarmado, es el punto al que llega el hombre después de este turbio recorrido, son pinturas de las que casi emana la putrefacción, realizadas prácticamente con yeso y pintura sobre el muro de una casa de campo, técnica que por ventaja tiene la rapidez, pero su inconveniente es un evidente desgaste.

Son imágenes pintadas para experimentar de cierta manera su inmanente deterioro, creadas para ser obras efímeras y, derrumbarse al mismo tiempo que las paredes del lugar, contrario a muchas de las piezas que Goya realizó durante su vida, que fueron obras elaboradas con materiales y técnicas que permitían y aseguraban su permanencia en el mundo y la sociedad.

La Finca del Sordo ha sido diseñada por el artista como una especie antagónica de Capilla Sixtina, ya que esta no busca poner en alto la esplendidez de la creación y la mano de Dios, no obstante, es el espacio en el que la destrucción gobierna, un sitio fisurado, un universo negativo, desprovisto de un Dios, en el que todo lo humano acaba, su identidad y su sociedad; porque en un mundo sin Dios, el único consuelo existente podría ser el arte.

A pesar de que han transcurrido años y años de domesticación humana, de trabajo para convertirse en civilizados, así como de adopción de velos y

abandono tanto de creencias, como de supersticiones, en el fondo, muy en el fondo del hombre, el instinto indómito permanece latente, a la espera de una debilidad, de un instante para manifestarse, la serie negra fue pintada con una gama de color reducida, densa y opaca, como si se buscara encarar a las más profundas pesadillas.

El arte permite que lo que suele permanecer oculto o velado se manifieste a través de él, algunas veces es tan sutil que el espectador ni siquiera se percata de lo que existe detrás, de lo que realmente está sosteniendo una imagen, “a la naturaleza le gusta esconderse⁷⁷” y el hombre es parte de ella, parte del ocultamiento, el hombre está dentro del juego creyendo que lo controla, por el poder que le otorga la facultad de razonar, pero lo real, la naturaleza, se revela fugazmente, el arte logra trabajar como una trampa, hace modelar ante el ojo del hombre aquello desconocido.

El hombre ha catalogado a lo sagrado como aquello en lo que no puede ser un partícipe creador, se encuentra incapacitado ante ello, y lo experimenta cuando algo diferente a él se introduce en su interior, cuando se manifiesta ante él, considerándolo como algo extraño, desconocido, es el encuentro con algo que ha estado ahí por mucho tiempo, que muy probablemente le es propio, pero que a la vez, no puede manejar o conocer a su antojo, ya que las fronteras del razonamiento son marcadas por algo que cohabita más allá de estas,

Vueltos siempre a lo creado, vemos sólo en ello el reflejo libre oscurecido por nosotros.⁷⁸

¿Anhelamos alcanzar una liberación de la razón a la que estamos y permanecemos sometidos desde nuestro nacimiento?

⁷⁷ Citado en Javier Arnaldo. *Goethe. Naturaleza, arte, verdad*. Círculo de Bellas Artes, Madrid. 2012. Pág. 56.

⁷⁸ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 75.

El libre animal tiene tras sí su ruina y delante suyo a Dios, y cuando camina, va por lo eterno.⁷⁹,

El perro se encuentra carente de un paisaje o entorno definido, no es un espacio analizable o comprensible, este espacio podría ser tomado como un espacio íntimo, un espacio del alma humana; Goya ha permitido que la atmósfera en la que se encuentra el perro sea tal cual es, un simple e inmenso vacío, ya que como dice Rilke:

nosotros no tenemos jamás, ni siquiera un día, el espacio puro adelante, al que las flores se abren, interminables.⁸⁰

El perro es tomado siempre como el mejor amigo del hombre, símbolo de amor y aceptación incondicional, así como de fidelidad y lealtad ¿por qué pintarlo en el mismo espacio que ha pintado figuras atroces, decadentes, cadavéricas y enfermas?

“Cuando el límite de lo humano se marca con lo no humano y el del animal con lo no animal es señal de susceptibilidad frente a lo trascendente.”⁸¹

En el cruce de estos límites y más allá de estos, lo que se vuelve importante es la aproximación o paralelismo que existe entre hombre y animal, su disparidad pasa a ocupar un segundo término.

En el recorrido a través de las trece pinturas de la serie, afloran y se exhiben la sangre, la burla, el abandono, la soledad, la maldad ¿será que desde el fondo amamos nuestra naturaleza bestial?

⁷⁹ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 73.

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ László F. Földényi, *Op. cit.*, Pág. 218.

Lo realmente siniestro, es descubrir la bestia o el animal en el interior del hombre, con esto, se derrumban los cimientos que sostienen a la civilización, se derrumba la identidad del hombre, y lo siniestro, no es algo nuevo o extraño, al contrario, es algo familiar, algo que siempre ha estado presente en el hombre, y de lo cual este ha prescindido por la represión.

De cierta forma las piezas de esta serie residen en el borde, oscilan en el límite, después de infringir más allá se ven empapadas de todo lo que el hombre no ha logrado integrar a su sistema, por lo tanto, la obra de arte se ve impregnada de lo inaceptable, indescriptible y de lo siniestro, el secreto de esta obra de arte radica en su capacidad para lograr que la propia creencia o superstición de cada espectador se vea traicionada por él mismo.

En contraste, la cabeza de este perro, ha sido pintada con mucho amor y mayor dedicación técnica, un signo de esto, es el hecho de que al momento de registro y traslado a lienzo, esta pintura era la que en mejores condiciones estaba, debido a que contaba con varias capas de pintura, y es significativo recalcar que “el perro no miraba a la nada, al espacio vacío –como sucede en el Museo del Prado-, sino que alzaba sus ojos hacia quien entraba, como un animal fiel.”⁸²

“El arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación de poder propio en el agente y el paciente.”⁸³

Goya ya había pintado a lo considerado salvaje o inmoral del hombre en las pinturas anteriores, este solamente logra experimentar lo que se le ha reservado desde su niñez, enfrentándose a lo desconocido, obligándose a mirar, a descubrir lo que hay detrás de los límites, a distancia del mundo interpretado anida lo libre, lo real; y el perro, que considera a su propio ser como infinito y puro, acompaña

⁸² László F. Földényi, *Op. cit.* Pág. 227.

⁸³ Eugenio Trías, *Lo bello y lo...*, *Op. cit.*, Pág. 81.

al espectador en su camino de regreso, observa todo, e incluso se ve a salvo para siempre.

Acaso un animal mudo levanta la mirada y nos traspasa. A esto se le llama destino: estar frente a frente y nada más, y siempre enfrente.⁸⁴

El perro fiel y mansamente comparte el destino con el hombre, por lo que logra incorporarse a lo humano, pintado junto a la puerta levanta sus ojos hacia él, “a éste, la imagen del perro le ayudó a encontrar la salida del laberinto por el resto de sus pinturas y a empezar a percibir lo Abierto, aun estando en el mundo cerrado que formaban éstas.”⁸⁵

Los ojos del perro han observado ya lo que existe más allá, en su naturaleza está el entrar y salir del mundo que ha creado el hombre, ha logrado mantener su esencia, tiene la capacidad de adentrarse en lo desconocido, el ir y venir es parte de sí.

Sabemos lo que hay afuera, sólo por el rostro del animal.⁸⁶

Es entonces, a través de los ojos del animal que el hombre alcanza a vislumbrar lo que se encuentra afuera, lo que ha sido esquivado por el simple hecho de que no hay espacio para ello dentro de la razón, aquello a lo que los hombres han negado su mirada, convirtiéndose en una trampa que lo encierra en su propio, y limitado mundo, el hombre ha de conformarse solo con lo que ha sido esclarecido por la razón, en cambio, el animal, sin tener conciencia de esta, es libre.

⁸⁴ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 75.

⁸⁵ László F. Földényi, *Op. cit.*, Pág. 229.

⁸⁶ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 73.

Libre de muerte. Solo nosotros *la* vemos;⁸⁷

Ciertas obras han de cubrir la ausencia de lo siniestro en ellas, pero latente en el trasfondo oculto detrás de lo bello, *El perro* de Goya, es la fractura de toda una serie; en la mirada del animal se distingue un gesto humano, el peso del desasosiego, ya que lo hostiga el mismo recuerdo que persigue al hombre, se percibe su fragilidad ante una escena de guerra, la inocencia ante Moiras decrepitas, dioses que devoran, mujeres que asesinan, en *El Perro*, todo es lejano, retumba la distancia, todo es distancia, todo es aliento.

“Tras la patria primera esta segunda es híbrida, la azotan los vientos.”⁸⁸

Y el perro, está completamente solo, la existencia es un puño de tierra; ante este vacío, no hay opción, tanto el hombre como el perro serán leales e incondicionales el uno para el otro, en un gesto que, pausado y silencioso aguarda a la espera de una latente, arrebatada y vertiginosa presencia.

⁸⁷ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 73.

⁸⁸ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 75.

III.II *The Witch*

Así también, como objeto de trabajo se plantea un largometraje del año 2016, obra prima del director estadounidense Robert Eggers, en el que también es posible identificar las particularidades de lo siniestro, así como escenas similares a la obra del pintor, Francisco de Goya, específicamente, de la serie *Pinturas Negras*, la cual se ha tratado también con anterioridad.

Es importante anunciar que en el primer estudio realizado sobre la obra pictórica *El perro*, se ha seguido la manera de trabajar del filósofo Eugenio Trías, quien presenta como obra de análisis piezas que a simple vista lucen bellas, y que posteriormente, son enlazadas por el autor a algún elemento siniestro perteneciente a la historia, el contexto o el origen de la obra.

Ahora, en el estudio de la película, *The Witch* o *La Bruja*, por su nombre en español, se aborda lo siniestro identificando alguna situación tendente a su manifestación, planteada en el ensayo de 1919 por el psicoanalista Sigmund Freud, para luego vincular dicho elemento o situación con la pintura *El Aquelarre*, que forma parte de la serie *Pinturas Negras*, que como se ha visto es un conjunto pictórico que se encuentra impregnado de supersticiones, creencias, costumbres y circunstancias que crean un ambiente proclive a lo siniestro.

Sin embargo, se seguirán tomando como referencia las tres características para que una obra sea considerada como siniestra, características ya citadas en el capítulo anterior, las cuáles serían, la familiaridad, la atmósfera y la particularidad que es imprescindible, la distorsión.

El filme de *La bruja*, inicia con la escena en la que un hombre, llamado William es juzgado junto a su familia por no seguir la palabra de Dios que se tiene en la colonia que habitan, a lo que William responde con orgullo que de ninguna manera él seguirá a falsos cristianos y que es él quien ha predicado

correctamente la palabra de Dios, lo cual es su tarea después de haber cruzado un ancho mar y haber abandonado su hogar en compañía de su familia.

La familia que se muestra en la primera escena, es una familia creyente, cristiana, el padre de familia es un predicador, y han viajado desde Inglaterra al nuevo continente a esparcir la religión en Nueva Inglaterra, esto ocurre 60 años antes de los juicios de Salem, en 1630.

Los diálogos del largometraje están basados en documentación de aquella época, en la que la brujería era castigada con la tortura y la muerte, se desprende de allí que, a la expulsión de la familia, estos se encuentran a la deriva en un valle que ellos mismos han bendecido y que colinda con un bosque misterioso al que los menores tienen prohibido el acercarse.

En una de las primeras escenas que muestra la película se ve a Thomasin, la hija mayor de la familia, hincada realizando una oración y pidiendo perdón por sus pecados que, aunque no ha realizado realmente, ella ha quebrantado cada mandamiento con el pensamiento.

Es de imaginarse que desterrados de la colonia que ha quedado a un día a caballo de distancia, la familia se encuentra realmente ocupada tratando de obtener alimento suficiente para la época invernal que se encuentra próxima, el cultivo, la cacería, incluso el asistir a los animales de granja, entre ellos, un caballo, un perro, gallinas y cabras.

Menciona Freud en su ensayo que, los animales que han sido domesticados y acostumbrados a convivir con las personas, son considerados animales que se tornan *Heimlich*, término antagónico de *Unheimlich*, pero que de antemano se conoce, en determinado momento han de fundirse en uno solo.

Hasta este momento, lo que se ha desarrollado en el largometraje es el entorno con lo familiar, lo hogareño, lo que forma parte de la rutina de una familia de la época que trabaja sus tierras y que cuenta con animales domesticados que le proporcionan alimento; también es de notarse que entre los integrantes de la

familia hay muestras de confianza y cariño, al confesarse secretos, darse ánimos en un día gris, abrazarse o pasar tiempo juntos.

Entre las tareas de la familia se encuentra también el cuidado de Samuel, el menor de cinco hijos, quien es un recién nacido, Samuel es robado en un abrir y cerrar de ojos, cuando Thomasin, lo cuidaba y jugaba cariñosamente con él, justo en el límite del valle y el bosque.

Kathe, la madre de los niños, pasa los días y las noches rezando, pidiendo que el alma de Samuel sea recibida en el cielo, ya que no fue bautizado. Debido a la situación, poco tiempo queda para prestar atención a lo que los gemelos Jonás y Mercy cantan y gritan sobre Black Phillip, la cabra macho que tiene en el establo la familia, los pequeños aseguran que el Gran Phillip les habla, incluso afirman en sus canticos que Phillip es el rey de la tierra y, que este les ha contado que Thomasin es una bruja.

Después de la misteriosa desaparición de Samuel, el filme empieza a acentuar su suspenso y misterio, lo que totalmente embona en la segunda particularidad que es la atmósfera, ambiente proclive a la futura manifestación de lo siniestro. Asimismo, los personajes se ven involucrados en situaciones en las que esconden acciones, que se vuelven secretos que afectan a otro, se realizan bromas que asustan y surgen reclamos entre ellos.

El hecho de guardar un secreto es una de las acciones que, aunque ocultan algo a otro individuo se vincula también con el término *Heimlich*, por su significado que ha de englobar lo íntimo.

El ambiente y lo ocurrido trastoca la sensibilidad de cada uno de ellos y genera estados de confusión, frustración, angustia, temor y desasosiego, cada uno de los integrantes de la familia sufre alteraciones psicológicas que influyen en su comportamiento y su percepción de los demás.

Este conjunto de emociones es generador de una transgresión hacia las normas explícitas y las costumbres de la familia, debido a su posicionamiento como

centro de los mecanismos psíquicos de cada uno de ellos y como fuente de un conflicto.

En dicho conflicto se ven implicadas fuerzas contrarias, en este caso, las fuerzas que se ven enfrentadas son la fe religiosa y la superstición o creencia en la brujería, en el servicio a satanás, por ende, existe un constante desafío entre el bien y el mal a lo largo de la película, con esto se ve quebrantado el orden de lo conocido y lo familiar.

En Caleb, se puede apreciar varias veces como estas fuerzas se enfrentan: su duda en lo que su padre ha dicho, quien es su autoridad, contrastando esto con la palabra de dios, sobre si su hermano desaparecido, quien no fue bautizado, se encuentra en el cielo o en el infierno; también en él se ve reflejado el despertar del deseo sexual y el respeto y cariño por su hermana mayor; en otra escena miente a su madre para que ella no permanezca enojada con su padre; y calla al escuchar como Thomasin es reprendida por algo que él y su padre saben que ella no realizó.

Cuando se encuentra perdido en el bosque en el intento por encontrar alimento y que sus padres no envíen lejos a Thomasin, Caleb se acerca a una casa en el bosque, a pesar de haber encontrado en las cercanías a su perro muerto, y cede a sus deseos ante una bruja atractiva que lo besa. Posteriormente, llegada la noche aparece desnudo en las afueras de la casa de su familia y es encontrado en estado moribundo por Thomasin.

Después, la familia es testigo de cómo Caleb grita y sufre, deciden realizar una oración, pero los gemelos no pueden seguirla, y al tiempo que Caleb sufre, ellos se tuercen gritando junto a él.

El papel de Kathe envuelta en la angustia por todo lo ocurrido, es también muestra de como estas fuerzas se enfrentan en diversas escenas. Ella reclama a Thomasin que ha perdido la copa de plata que le obsequió su padre, sin tener pruebas de ello, además de acusarla de haber perdido a su hermano Samuel; indica a William que Thomasin ya está en edad de servir a otra familia, lo cual la

alejara de ellos; considera que Dios los ha maldecido, al igual que Jesús fue enviado al desierto para ser tentado por el diablo.

William, el padre, a pesar de encontrarse perturbado intenta mantener la calma, y es quien conserva su fe intacta, su frustración crece al ver como la fe de Kathe se debilita al ver a Caleb morir; además del comportamiento errático de los gemelos que no responden a sus preguntas y que acusan a Thomasin de ser una bruja; en dicho momento, los integrantes de la familia ven a Thomasin como un peligro latente.

William, tras la muerte de Caleb alcanza a Thomasin en las afueras de su hogar y la abraza, pero al abrazarla la cuestiona y acusa sobre si ha hecho un pacto con el diablo, sobre si es una bruja en realidad.

A lo que ella impactada por lo que escucha y ve en su padre responde enlistando una serie de hechos ocurridos durante su estancia en el valle que, indican que la cabra, Black Phillip, es Lucifer; le dice que Phillip es responsable de todo lo ocurrido y que ella no ha firmado ningún acuerdo, que son Jonás y Mercy los que hablan y siguen a Phillip; incluso le recuerda que la palabra de Dios habla de cómo satanás aparecerá en forma de macho cabrío.

Este macho cabrío, El gran Phillip, sería el elemento siniestro y portador de maleficios y funestos acontecimientos, que aborda Freud en su ensayo sobre lo siniestro y en torno al cual gira este largometraje, al igual que la pieza pictórica de Francisco de Goya, *El Aquelarre* también conocida como *El gran cabrón*.

“El diablo, sin trastocar en nada ese orden natural sobre el que tiene poco poder, sabe por tanto obtener provecho de las debilidades y de los defectos que este orden puede provocar en las almas y apropiarse así de ellas. Se pasa así de un orden del mundo, en el que el diablo está sometido, a los desórdenes de un alma, que a su vez él somete.”⁸⁹

⁸⁹ Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, Editorial Altamira, La Plata, Argentina, 1996, Pág. 8.

En este punto se vislumbra un quiebre entre padre e hija debido a la atmósfera que los ha envuelto, se vislumbra entonces, ya en repetidas ocasiones la tercera y fundamental particularidad para que esta obra sea considerada siniestra, es decir, la distorsión, el desajuste entre lo que se vive y lo que se considera racional y que se ciñe a los valores que se han asignado a cada integrante de la familia y a cada cosa con la que habitan.

“Lo siniestro es insólito, ilógico, sin explicación en su momento, violador de las costumbres. La única respuesta es emocional, por ser presencia anormal, inusual; logra inquietarnos, asustarnos, confundirnos, apoderarse de ... cualquier cosa.”⁹⁰

Freud define lo siniestro como algo que produce espanto y que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, esa definición ha de aplicarse no solo a las cosas, sino también, a las personas que nos rodean, que son parte de nuestro hogar o familia y que se vuelcan o transforman en alguien que desconocemos y que consideramos una amenaza.

William, procede a encerrar a Thomasin junto a los gemelos en el mismo establo que se encuentran las cabras y el Gran Phillip; durante su encierro, Thomasin cuestiona a los gemelos sobre su amistad con Phillip, y por la noche ve a su padre que hincado en la oscuridad de la noche le ruega a Dios por salvar a su familia, incluso a costa de dar su propia vida.

En escenas posteriores, algo cae sobre el techo del establo, lo cual hace que una de las cabras, se esconda, al igual que el perro y el caballo que se inquietaron ante la presencia de una libre que aparece en determinadas escenas a lo largo del filme, Rilke en su poesía muestra como los animales perciben lo siniestro antes que el hombre:

⁹⁰ Olga C. Estrada Mora, La estética y lo siniestro II, *Op. cit.*, Pág. 70.

“y los astutos animales ya perciben que no estamos tan confiados en casa, en el mundo interpretado.”⁹¹

La liebre siempre fue la bruja que esta vez se encuentra en su forma humana y decadente, bebiendo de la sangre de una de las cabras, esto le devela a Thomasin porque cuando intentó ordeñar a la cabra días atrás esta sangraba.

Perdida la fe por parte de Kathe, afirma que se encuentran en un lugar en el que Dios no escucha sus oraciones, podría decirse entonces, que quien las escucha es el diablo.

“El demonio, poder desarmado contra la naturaleza, pero muy poderoso contra las almas, actuará sobre todo mediante el engaño: nada cambiará en el orden de las cosas exteriores, pero todo se verá trastocado en su apariencia, en las imágenes que se transmiten al alma. Puesto que el hombre tiene el poder, como ya explicaba Sprenger, para suscitar a voluntad las imágenes de las cosas que ya no existen, con mucha más razón el demonio posee un poder semejante: ¿no es él quien gobierna los sueños cuando la voluntad del hombre está dormida?”⁹²

La madre deambula a la luz de las velas, se visualizan la copa de plata, así como Caleb, quien ya ha muerto, después de padecer un hechizo, este, carga a Samuel, quien también fue asesinado por la bruja, su carne y sangre han sido utilizadas para los fines del mal.

A pesar de saber que sus hijos ya no viven, Kathe, se dispone a dar pecho a Samuel, pero es realmente un cuervo el que se alimenta de su pecho; esta escena podría vincularse con la circunstancia siniestra que expone Freud en la cual se sugieren daños o amputaciones de órganos valiosos y delicados del cuerpo humano.

⁹¹ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, Pág. 27

⁹² Michel Foucault, *Op. cit.*, Pág. 9.

Es claro, que Kathe al igual que Caleb que cedió a sus deseos, ha logrado visualizar y sentir aquello que más desea, recuperar a sus hijos, “pero pese a todo, estamos sujetos a la voluntad de algo superior, lo divino, que debe controlar todas las cosas, en lo cual se espera y a su vez se teme, consecuencia clara de la ambivalencia de lo siniestro.”⁹³

En este caso, “si Satán puede actuar sobre los cuerpos, se debe sin duda a una especial autorización divina, a una especie de milagro. Si actúa sobre las almas es gracias a esa permisividad general que Dios le ha conferido tras la caída, es en virtud de la consecuencia universal del pecado.”⁹⁴

“La acción demoníaca no tendrá lugar en el mundo mismo sino entre el mundo y el hombre, en esa extensa superficie que es la de la "fantasía" y de los sentidos, allí donde la naturaleza se transforma en imagen. Y es precisamente esta operación la que el diablo invierte no alterando para nada la verdad de la naturaleza, sino confundiendo todas sus apariencias”⁹⁵

Esta escena y también la toma en la que Caleb anuncia que es recibido en el cielo al tiempo de su muerte, exhiben como cuando lo fantaseado de manera autocensurada o en secreto se producen en lo real, dan origen a lo siniestro.

En referencia a situaciones en las que se manifiesta lo siniestro, Olga C. Estrada Mora, en su artículo *La estética y lo siniestro*, plantea que estas son “situaciones que alienan paulatinamente al que la padece, como si lo tragara lo siniestro, sin voluntad que pueda enfrentarlo, sin posibilidad de repelerlo de algún modo, porque ataca precisamente la sensibilidad, la manera de darnos cuenta de la experiencia siniestra.”⁹⁶ Es justo esto lo que ocurre a lo largo de *La Bruja*.

⁹³ Olga C. Estrada Mora, *La estética y lo siniestro II*, *Op. cit.*, Pág.70.

⁹⁴ Michel Foucault, *Op. cit.*, Pág. 8.

⁹⁵ *Ibidem*, Pág. 9.

⁹⁶ Olga C. Estrada Mora, *La estética y lo siniestro II*, *Op. Cit.*, Pág. 69.

Al amanecer el establo se encuentra deshecho, las cabras están muertas, mientras el padre observa tal desastre, Phillip lo ataca con sus grandes cuernos, y lo asesina, William era una persona con una fe inquebrantable y que su creencia en Dios era lo que lo guiaba, “se cree ser feliz siguiendo la conducta usual, el modelo imperante de cómo ser feliz, y produce horror el sólo pensar que esta situación no es más que un autoengaño; la verdad produce vértigo, miedo a ser descubierto, ya no en su apariencia (su máscara), sino en su verdad (desenmascaramiento).”⁹⁷

La mirada de Kathe ha cambiado y cuando sale de la casa y ve el escenario de esa mañana, acusa de inmediato a Thomasin de haberle quitado a su familia, pelean y Thomasin la golpea con un hacha en la frente, aun sangrando Kathe estrangula a Thomasin, quien por instinto la golpea repetidas veces con el hacha hasta que muere sobre ella.

“Al subir el “telón” (caída de la máscara), hallamos temores profundos, situaciones traumáticas, inseguridad física y psíquica, convulsión a nuestro alrededor.”⁹⁸ Thomasin se encuentra sola, mira hacia el bosque, luego entra a la casa y se despoja de las ropas ensangrentadas y se sienta en medio de un silencio turbio y una soledad ensordecedora.

“De entre todos los espíritus Satán elegirá por predilección y facilidad a los más frágiles, a aquellos cuya voluntad y piedad son menos fuertes. En primer lugar, a las mujeres: “el diablo, enemigo astuto, engañador y cauteloso, induce con gusto al sexo femenino que es inconstante en razón de su complexión, de creencias poco firmes, malicioso, impaciente, melancólico por no poder regir sus afectos, cosa que ocurre principalmente entre las viejas débiles, estúpidas y de espíritu vacilante” (Weyer, p. 22)”⁹⁹

⁹⁷ Olga C. Estrada Mora, La estética y lo siniestro II, Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXX (71). 63-71, 1992, Pág. 66.

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ Michel Foucault, *Op. cit.*, Pág. 8.

Thomasin encaja en las características de la mujer que fácilmente puede ser seducida por el diablo, recordando aquella primera escena en la que realiza una oración y pide perdón por quebrantar los mandamientos con el pensamiento, es ella de voluntad débil, posteriormente golpeó a su madre sin piedad, hasta la muerte.

Al anochecer, se dirige a Phillip, quien se encuentra de nuevo en una de las puertas de los establos, entra y Thomasin lo sigue, le pide que le hable como a los gemelos, cuando ella desiste él le pregunta: ¿qué es lo que quieres? A lo que ella interesada responde: ¿qué puedes entregarme?

El Gran Phillip, ha dejado su forma de macho cabrío y ahora es un hombre que susurra rodeando a Thomasin: ¿Quieres sentir el sabor de la mantequilla? ¿Un lindo vestido? ¿Vivir de manera deliciosa? ¿Te gustaría conocer el mundo?

Thomasin pregunta: ¿Qué es lo que quieres de mí?

El hombre, Satanás, le indica que puede ver el libro ante ella, además le pide ver su piel, Thomasin accede y se desnuda, él la sujeta por el hombro y ella firma.

“Erastus define así las posibilidades de acción del diablo: tiene poco poder sobre las cosas y sobre los cuerpos, menos aún que el hombre a quien Dios ha confiado el cuidado del mundo, pero tiene mucho poder sobre los espíritus a los que puede engañar y seducir y éstos son en la actualidad el terreno propio de sus maleficios, a menos que Dios, por una gracia especial, decida alejarlo de los corazones y de las almas”¹⁰⁰.

Como parte de las últimas escenas, ella camina desnuda hacia el bosque por la oscuridad de la noche, el macho cabrío la acompaña hasta llegar a un claro en

¹⁰⁰ Michel Foucault, *Op. cit.*, Pág. 8.

medio del bosque en el que se encuentran otras mujeres que cantan y danzan rodeando una fogata, Phillip las observa.

La obra de arte puede estar colmada de calidad, ser proporcionada, armoniosa, puede también contener un tanto de historia de la época en la que fue creada o contar con un trasfondo siniestro, como se ha visto en el caso de *La Bruja*.

Este trasfondo, se encuentra siempre propenso a permanecer oculto, por el ya mencionado aislamiento al que se somete el individuo al intentar negar la realidad.

Tras la manifestación de lo siniestro, no hay explicación lógica alguna, sino que el concepto se vuelca en la sensibilidad; este instinto, es la detección del elemento antagónico que la naturaleza pone en juego, ya sea, la luz y la sombra, el bien y el mal, incluso el instante eternizado del encuentro entre la vida y la muerte.

En las últimas escenas de *La bruja*, puede verse claramente el aquelarre, (Véase Anexo R) esta reunión nocturna que muestra a las brujas en torno al macho cabrío, común representación del demonio, en este caso, es El gran Phillip y en dicha congregación Thomasin es la mujer que se iniciará como bruja.

Este enorme animal en la pintura de Goya aparece de color muy oscuro, al igual que El gran Phillip en el largometraje, (Véase Anexo S) las pinceladas oscuras e intensas que dan forma a este animal atraen constantemente la mirada del espectador; junto a él, se encuentra una mujer con ropas blancas que la cubren, la cual representa a la mujer que se iniciará como bruja en dicha reunión o celebración; Thomasin aparece ya desnuda en esta escena, pero antes de firmar su acuerdo con el demonio vestía de color blanco.

A pesar de que el macho cabrío, quien es el demonio, aparece en primer plano, yace de espaldas por lo que el espectador no puede apreciar su rostro, lo que logra la conservación de esa atmósfera de misterio que ha envuelto siempre a dicho personaje.

Es en esos últimos minutos del filme, el escenario se vuelca pictóricamente ante los ojos de quien conoce la obra de Francisco de Goya, son momentos que reflejan vivamente el instante eterno de *El aquelarre*, pintura también conocida como *El gran cabrón*.

Conclusión

En la modernidad se vive un momento de apertura y desconcierto sobre cómo deben de ser y de suceder las cosas en la vida diaria, esta serie de clasificaciones y estándares con los que el hombre cuenta, procedentes de su estudio, conocimiento y experiencia, albergan una muralla que lo protege ante lo que no se alcanza a comprender; instalan un barniz que intenta bloquear aquello de tal manera que se declare inexistente, obteniendo en realidad, que aquello se transforme en lo que debe permanecer oculto, o en lo que como hombres racionales no se debe fijar y enfocar la mirada.

Debido a que, de cierta manera, es más fácil seguir y respetar los ideales impuestos, a esto desconocido u oculto se le declara inexistente, imposible e inaceptable, por el simple hecho de no tener cabida en las ordenes o imposiciones de la sociedad.

Por el contrario, sería mucho más complicado dejar de ignorar y prestar atención o intentar comprender aquello que es catalogado como desconocido, o que escapa al control racional cotidiano, debido a las experiencias no tan gratas y los ideales que se verían afectados o removidos.

Bajo tantos términos y condiciones, es bastante notorio que la sociedad se encuentra en búsqueda de situaciones de relajación y entretenimiento, mismas que lo alejen o saquen de su rutina, busca los objetos y acciones bellas, agradables, que han de producirle placer y felicidad, consecuentemente, es lo que el sujeto busca también en la contemplación de una obra de arte.

En la actualidad, la sensibilidad del hombre se ve cada vez más disminuida, debido a las enormes cantidades de información y de contenido visual que recibe diariamente, sobre estimulando los sentidos y reduciendo así la capacidad de asombro.

Sin embargo, como resultado paralelo y antagónico, el espacio cotidiano de la sociedad aloja perpetuamente un latente destape de lo siniestro en lo familiar, en la cercanía del hábito de cada uno de los individuos.

La belleza tan buscada y admiradas por todos, cubre con su adorno y su delicadeza una abismal separación, la cual se ha surcado entre el sujeto y su naturaleza a través del tiempo, aunque lo bello en sí, no se encuentra vinculado con la experiencia estética de lo siniestro, ya que es la experiencia grata la que se ve quebrantada, el concepto de lo sublime sí lo está, debido a que interrumpe la familiaridad, la rutina, creando incertidumbre y diversas emociones, es esa la particularidad de lo desconocido, su manera de asalto ante la tranquilidad del hombre.

Lo numinoso y lo siniestro se colman de lo originario, de aquellas creencias o costumbres que los antepasados lograron a través de ellos perpetuar hasta la actualidad, elementos indescifrables o que fueron reprimidos y que, a pesar de mantenerse detrás de un velo resisten y escapan de los juicios y objetivos del hombre, así, por lo tanto, desde este lado de la frontera han de permanecer como lo desconocido, como un misterio, ininteligible, ajeno, inefable.

Se ha predicho que no es algo perteneciente a las costumbres del hombre, pero el arte, en cualesquiera de sus formas, ya sea en la pintura, el cine, la literatura, deja ver que lo desconocido, lo inquietante, lo misterioso y oculto es la raíz del hombre, y, en consecuencia, inquieta por su naturaleza.

Lo siniestro es la revelación que se presenta bajo la forma de una ausencia, la ausencia de aquello extraño y que no debemos vislumbrar, esa ausencia se disfraza con la belleza, y es ella quien permite o no el develar lo que colinda en el límite.

Lo que se revela al hombre, es lo que es, aquello real que se encuentra velado y difícil de vislumbrar en su totalidad, pero al intervenir el proceso civilizador en el pensamiento, lo que se toma como real, no es lo que es, sino lo que debería ser, una vez más refiriéndose al aforismo de Schelling, de que lo siniestro es lo que debería de permanecer oculto a la vista de la sociedad.

La acción de ocultar, evitar o eliminar aquello inexplicable, es lo siniestro en el hombre, el negar eso coexistente junto y ante la lógica, por el simple hecho de no tener la capacidad de lograr catalogarlo bajo las normas del raciocinio; esto, aunado al hábito de considerar inaceptable y no sensato atribuirlo a lo sagrado y lo divino, quedando en el intermedio entre lo dramático y lo trágico.

Lo siniestro entra desde el exterior en el interior, es catalogado así por el hecho de tener una parte de sí fuera del pensamiento, fuera del conocimiento o del drama de una historia cerrada con principio y final; Y el arte, se encuentra fuera de la comunidad, por eso atrae, porque se encuentra en un vaivén que muestra de este lado de la sociedad lo que hay más allá del límite.

Por lo tanto, ese elemento extraño que sobresalta e inquieta al hombre es aquello real que debiera ser actualizado para lograr integrarse en la sociedad, pero no ocurre de esta manera, ya que, la naturaleza de lo siniestro es contraria a las imposiciones de la modernidad, permanece entonces en el umbral, en el espacio último tras la cortina de la obra de arte, misma que atrae al espectador con su vitalidad y belleza, pero que en cierto instante ha de revelar la esencia siniestra desde la cual adquiere su fuerza y singularidad y que rompe inmediatamente con el goce estético.

Dicho componente siniestro se exhibe como una partícula que no permite un cierre o una especie de totalización, como se ha mencionado antes lo siniestro, no se integra a lo familiar o a lo cotidiano, es decir, que lo siniestro son piezas que a pesar de formar parte del mundo del sujeto, por su naturaleza estas piezas no logran encajar dentro de lo existente o en el pensamiento racional, y entonces,

la pregunta es ¿quién o qué le da espacio a lo que no tiene lugar en el orden del mundo?

Como respuesta, se tiene al arte. El arte es fiel testigo de cómo el hombre busca suprimir lo que naturalmente se escabulle a sus hábitos y su sistema; el arte escapa a los requerimientos impuestos en la actualidad, incluso estando dentro de la misma; deserta a los estándares debido a su autonomía y su forma de presentarse ante los ojos del hombre.

La frontera en la que habita la obra de arte, es inestable y variable, esto la convierte en una frontera porosa, atestada de grietas, en fin, penetrable, en la que surge continuamente una metamorfosis entre consciente e inconsciente, entre aquello invisible y lo visible, entre lo visto y aquello inefable.

Una pieza artística atrapa a su espectador porque le abre un camino de posibilidades y potencialidades que han permanecido quietas durante su vida entera, incluso es capaz de remover instintos resguardados durante cientos de años.

El arte moldea y da forma a todo aquello que permanece a la espera de develarse y validar así su vigencia nuevamente, por lo tanto, el arte ha de situarse en un penúltimo lugar de reposo y habitación, reservando el último sitio para lo siniestro, para eso que estamos a punto de ver, pero que no debería ser visto.

Este confín es un hilo delgado que separa ambas áreas que son primordiales en la estructura del hombre, de un lado su existencia palpable y racional y del otro, una profunda extrañeza, tendente a develarse propia y familiar ante los sentidos del hombre.

En el período de tiempo que ha de durar la manifestación de lo siniestro, no existe o no se encuentra manera de explicarse en términos racionales, una idea o interpretación del suceso ha de generarse después del quiebre estético cuando

la sensibilidad ha vuelto a un estado al que se encuentra más habituado o de cierto placer o deleite.

La manifestación y experiencia de lo siniestro, conlleva entonces, el contacto con un objeto o situación que en primera instancia ha de identificarse como familiar o conocido; después, determinado objeto ha de tornarse o develarse como contenedor de un elemento siniestro o como siniestro en sí mismo, distorsionando así la idea que se tiene de este, con lo cual, se rompería la experiencia estética habitual, ya que el objeto al mostrarse en una posición opuesta o en desacuerdo a lo que se esperaría de él, ha de generar incertidumbre y diversas emociones no tan gratas, por el hecho de la imposibilidad de encontrar un valor a dicha experiencia y asignársela dentro del sistema de lógica que se conoce, lo desconocido es incomprensible para este sistema, así que el momento termina en un desajuste radical de confusión y terror en el individuo.

En este punto, puede nuevamente reforzarse la definición proporcionada al inicio de esta investigación, “lo siniestro, entendido como la experiencia de un desajuste radical con las formas de comprensión y de asignación de valor de la experiencia con lo desconocido.”

La interpretación entregada en este trabajo, es una definición un tanto neutral, ya que aquello que logre generar un desajuste en las formas de comprensión y asignación de valor a determinada experiencia, son dispares entre uno y otro individuo, esto reconduce entonces, a que los sentimientos o emociones comunes en la experiencia de lo siniestro, son simplemente particularidades estándar y variables identificadas que forman parte de un análisis para clasificar a ciertas piezas en dicha categoría estética, podría decirse, que lo siniestro, por definición, escapa de las definiciones.

El encontrar y seleccionar piezas artísticas dentro de la pintura o el grabado, es entonces, una tarea compleja que requiere dedicación y arrojo, debido a que, si se siguiesen los pasos que da Trías y se buscasen las tres características

mencionadas, estarían en juego, las posiciones de ambos autores, el juicio de quien realiza el análisis y el objeto de estudio.

Así mismo, una de las características más importantes de la estética, es su libertad ante la lógica y la moral, ya que en ella se concilian de manera armoniosa la objetividad y subjetividad, así la obra de arte nunca es un simple objeto, ya que atrae al espectador y lo incita a contemplar y encontrar en ella su revelación.

Aquí, se da por hecho que el criterio del gusto, aunque en parte es subjetivo, puede entrar en una especie de clasificación en la que se tomen en cuenta ciertas aristas en común entre una pieza y otra, logrando un orden y una distribución objetiva.

Está de más anotar, pero la obra de arte permanecerá siempre a medio enjuiciar, a medio camino de la clasificación, escabulléndose entre un gusto y otro, una categoría y la opuesta, perdiéndose entre los párrafos de los cientos o miles de intentos por develarla y descubrirla por completo.

Aunado a esto, es importante mencionar que, aunque durante todo el texto existe una influencia por la filosofía de Trías, se considera que dicho autor con su hipótesis sobre lo siniestro, es decir, que dicho concepto funge como condición y límite en la obra de arte, de alguna manera ha sido un intento por generalizar al arte.

De antemano, sería imposible asegurar tal cuestión, ya que se conoce que dentro de la esfera artística no existe siempre detrás un acto o revelación siniestra. Por consiguiente, hay y habrá obras de arte que sean simplemente bellas y, por lo tanto, velarse tras la cortina de la belleza o plantear a lo siniestro desde su ausencia, no son las únicas formas del arte, ni de la manifestación de lo siniestro.

Bibliografía general

- Arnaldo, Javier,
Goethe. Naturaleza, arte, verdad. Círculo de Bellas Artes, Madrid. 2012.
- Barrios, José Luis,
El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso. Oak Editorial, México, 2010.
- Baticle, Jeannine,
Goya, Crítica, Barcelona, 1995.
- Bayer, Raymond,
Historia de la estética, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Burke, Edmund,
Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello, Oficina de la Real Universidad, Alcalá, 1807.
- Chávez, Eduardo,
Tesis doctoral, Universidad, Ciudad, Año.
- De Mijolla, Alain,
Diccionario internacional de psicoanálisis I, Diccionarios Akal, 2008.
- Derrida, Jacques,
La verdad en pintura, Paidós, Barcelona, 2001.
- Eco, Umberto,
La definición del arte, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971.
Historia de la belleza, Lumen, Barcelona, 2004.
Historia de la fealdad, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- Espinosa, Proa Sergio,
Del saber de las musas, la filosofía y el fenómeno—arte, Siglo XXI editores, México, 2016.
Una belleza casi ominosa, retorno al arte del desierto, Taberna Libraria Editores, México, 2013.
- Földényi, László F.,

- Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.
- Foucault, Michel,
La vida de los hombres infames, Editorial Altamira, La Plata, Argentina, 1996.
- Freud, Sigmund,
Lo siniestro, San Bernardino, CA, EUA, 2008.
- Gadamer, H. G..
Estética y hermenéutica, Tecnos, Madrid, 1996.
La actualidad de lo bello, Paidós, ICE/UAB, Barcelona, 1991.
- Gombrich, Ernst H.,
Historia del arte, Alianza, Madrid, 1990.
- Henry Home,
Elements of criticism, Liberty Fund, Indianapolis, 2005.
- Hume, David,
De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003.
- Jentsch, Ernst,
On the psychology of the uncanny, 1906.
- Kant, Immanuel,
Crítica de la facultad de juzgar, Espasa Calpe, Madrid, 1965.
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Lyotard, Jean-François,
Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- Otto Rudolf,
Ensayos sobre lo numinoso, Editorial Trotta, Madrid, 2009.
Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Platón,
Diálogos III, Editorial Gredos, Madrid, 2015.

- Platón II*, Editorial Gredos, Madrid, 2014.
- Rilke Rainer Maria,
Elegías de Duino, Difusión Cultural UNAM, México, 1995.
- Rubert de Ventós, Xavier,
Teoría de la sensibilidad, Península, Barcelona, 1969.
- Sartre, Jean Paul,
Lo imaginario, Losada, Buenos Aires, 1964.
- Schelling, Friedrich W. J.,
Filosofía del arte, Tecnos, España, 2010.
La relación de las artes figurativas con la naturaleza, Aguilar, Buenos Aires, 1963.
Introduction a la philosophie de la mythologie, Tome II, Aubier, Editions Montaigne, París.
- Schiller, Friedrich,
Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, Anthropos, Barcelona, 1991.
- Schopenhauer, Arthur,
El mundo como voluntad y representación, FCE, México, 2002.
- Siebers Tobin,
Lo fantástico romántico, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Trías, Eugenio,
Lo bello y lo siniestro, Penguin Random House Editorial, Barcelona, 2016.
Lógica del límite, Madrid, Editorial Destino, España, 1991.
El lenguaje del perdón, Anagrama, Barcelona, 1981.
Drama e identidad, Ariel, España, 1984.
- Wunenburger Jean Jacques,
Lo sagrado, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006.

Hemerografía

Domínguez López Virginia,

“La Primera Elegía de Duino, proclama de una estética de lo siniestro”,
Ideas, Revista de Filosofía moderna y contemporánea, noviembre 2017 -
abril 2018.

Estrada Mora Olga C.,

“La estética y lo siniestro”, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXIX (70),
189-196, 1991.

La estética y lo siniestro II, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXX (71), 63-
71, 1992.

Fuentes electrónicas

Tenorio Itzaes,

Algunos Aspectos Fenomenológicos de lo siniestro, Universidad Nacional
Autónoma de México, México, 2017.

[https://www.academia.edu/35364004/Aspectos_fenomenol%C3%B3gicos
de lo siniestro](https://www.academia.edu/35364004/Aspectos_fenomenol%C3%B3gicos_de_lo_siniestro)

Origen etimológico

<http://etimologias.dechile.net/?secreto>

Pseudo-Longino,

De lo sublime,

<https://josefranciscoescribanomaenza.files.wordpress.com/2016/03/aquc3ad3.pdf>

Anexos



Anexo A. *Nacimiento de Venus*, 1485 – 1486, Pintura al temple, 1.72m x 2.78m

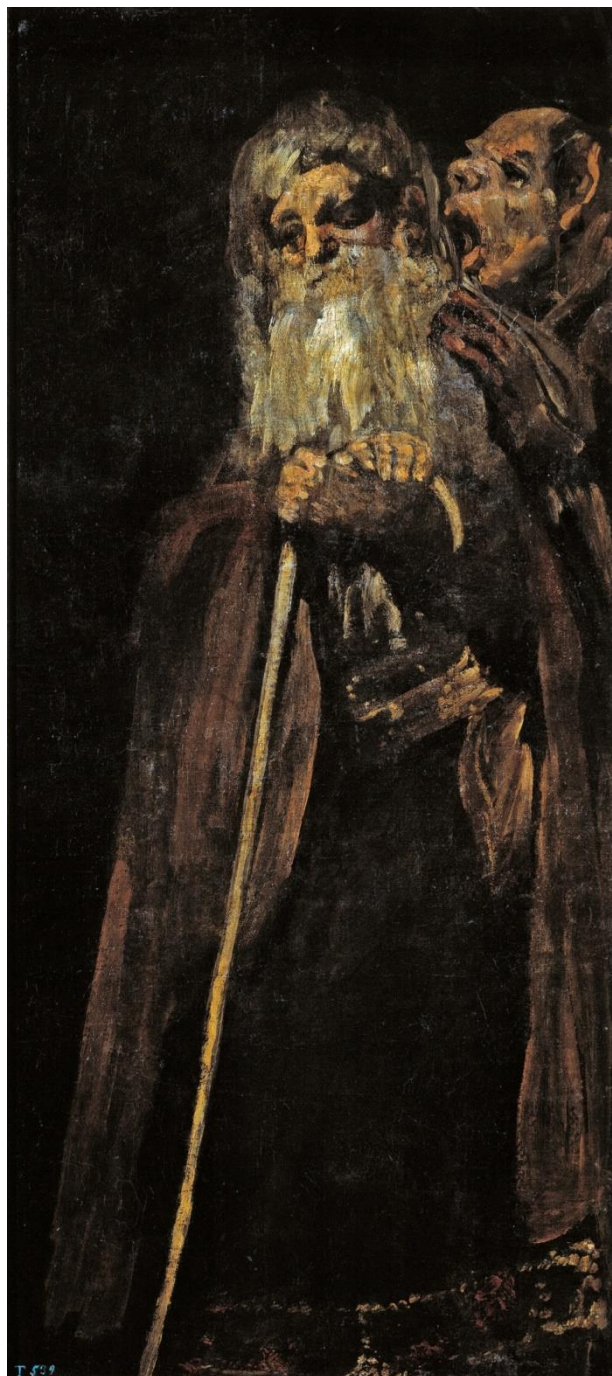


Anexo B. *La primavera*, 1477 – 1482, Pintura al temple, 2.03m x 3.14m



Anexo C. Croquis de la ubicación de las *Pinturas Negras* dentro de la Quinta del Sordo.

Obra perteneciente a la planta baja o comedor



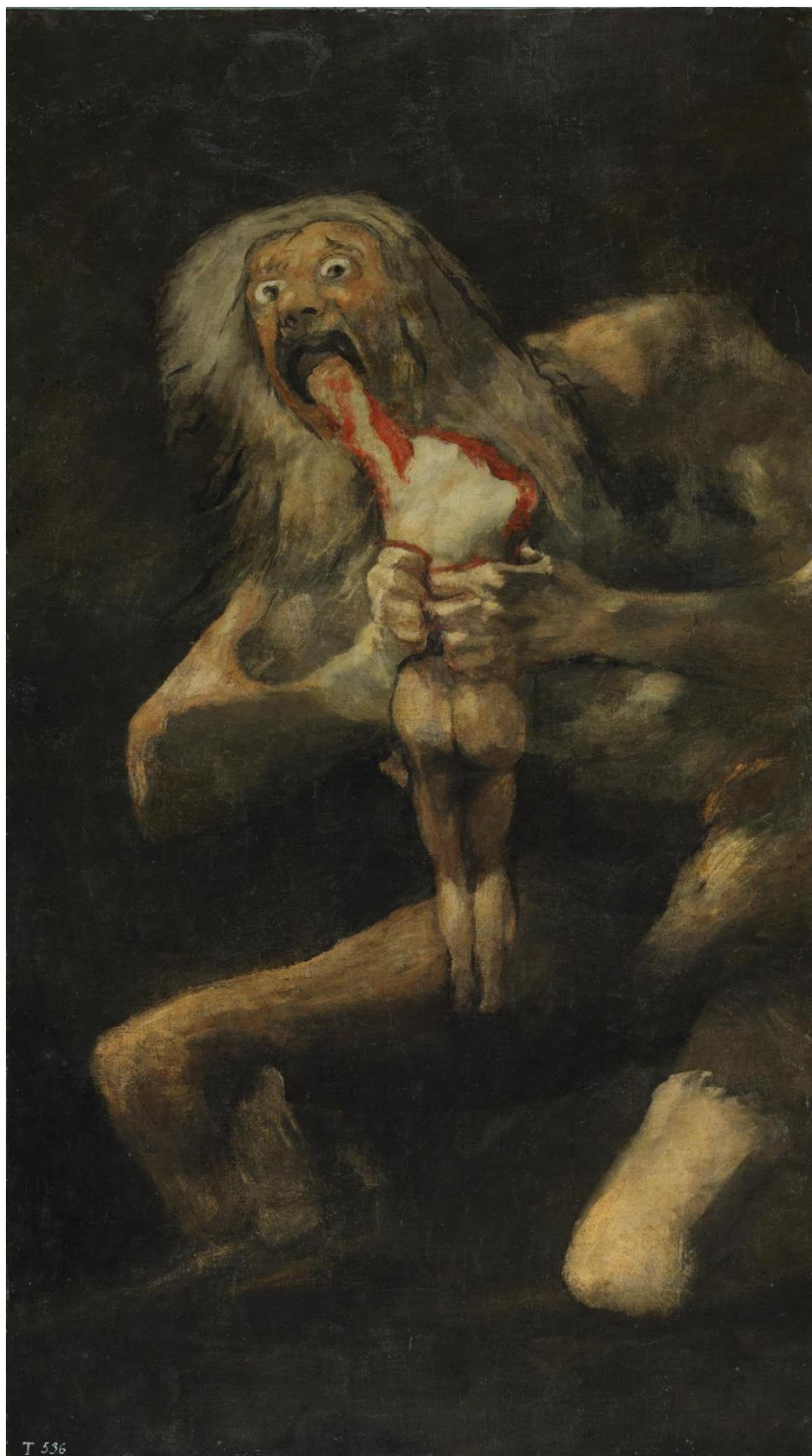
Anexo D. *Dos viejos*, 1820 – 1823, Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 142,5 x 65,6 cm.



Anexo E. *Leocadia*, 1820 - 1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 145,7 x 129,4 cm.



Anexo F. *Judith y Holofernes*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 146 x 84 cm.



Anexo G. *Saturno*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm.



Anexo H. *Dos viejos comiendo*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 49,3 x 83,4 cm.



Anexo I. *El Gran Cabrón o El Aquelarre*, 1820 - 1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 140,5 x 435,7 cm.



Anexo J. *La romería de San Isidro*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 x 436 cm.

Obra perteneciente a la planta alta o gabinete



Anexo K. *Átropos o Las Parcas*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 123 x 266 cm.



Anexo L. *Duelo a garrotazos*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 125 x 261 cm.



Anexo M. *Hombres leyendo o*
La lectura, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a
lienzo, 126 x 66 cm.



Anexo N. *Dos mujeres riendo*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 125 x 66 cm.



Anexo O. *El santo oficio*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 127 x 266 cm.



Anexo P. *Asmodea*, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 127 x 263 cm.



Anexo Q. El perro, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 131 x 79 cm.



Anexo R. Escena del aquelarre en largometraje *The Witch* o *La Bruja*



Anexo S. Gran Phillip de largometraje *The Witch* o *La Bruja*

