

FIGURACIONES MÍAS: FILOSOFÍA OLVIDADA Y RECUPERADA.

Sebastián Gámez Millán

Agradezco a los organizadores de este congreso que hayan tenido a bien invitarme a participar. Es un honor y un placer compartir mesa con colegas a quienes admiro. Como el motivo de ello sospecho que es sobre todo por el tema y el enfoque de mi primer libro publicado, *Cien filósofos y pensadores españoles y latinoamericanos*, procuraré plantear en esta breve intervención algo que formulé en el prólogo del mismo y que he continuado desarrollando en otras publicaciones posteriores, como en *Conocerte a través del arte*, con el fin de someter a vuestra consideración algunas mis dudas, balbuceos y perplejidades relativas al asunto que nos convoca.

Cualquier desocupado lector observará que además de filósofos, abundan escritores en la selección del mencionado libro. Hay al menos tres razones. La primera es evidente: si bien desde hace algunas décadas podemos añadir el plano audiovisual, la palabra de un filósofo no perdura sino a través de la escritura. En este sentido la escritura desempeña respecto a la cultura una función análoga a lo que el ADN respecto a la biología: sin escritura la transmisión se vería si no esencialmente, por lo menos gravemente afectada. Un filósofo es en cierto modo un escritor, pero que habitualmente se confronta con otros problemas, con otra tradición y con otros géneros.

La segunda razón fue anticipada por Unamuno y, después, por María Zambrano. Aunque hay quienes defienden lo contrario, como Menéndez Pelayo, parece que eso que llamamos filosofía se ha manifestado en la cultura hispana de manera tardía y escasa, comparada con otras culturas, como la francesa, la italiana, la alemana o la inglesa. Uno de los motivos, a juicio de los pensadores

antes mencionados, es que eso que llamamos filosofía –y que no tiene por qué apellidarse “española”, a pesar de haberse escrito en el idioma español, pues la filosofía, como la ciencia, se diluye y brota del polen seminal de las ideas, y posee vocación universal– se encuentra diseminada en la literatura y en el arte todo. ¿No hay filosofía en Velázquez, Goya o Picasso? ¿No hay filosofía en Jorge Manrique, Baltasar Gracián o Calderón de la Barca? ¿No hay filosofía en Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Octavio Paz o Sánchez Ferlosio?

Naturalmente, no hay una filosofía, entendiendo por ello un sistema filosófico que gira en torno a una serie de conceptos radicales que pretenden ofrecer una explicación racional del mundo. Pero es sabido que el último gran sistema filosófico fue el de Hegel, y que ni siquiera muchos autores que son considerados filósofos sistemáticos, como puede ser Kant, Spinoza o Descartes, a pesar de la indudable grandeza del pensamiento de cada uno de ellos, poseen un sistema filosófico completo.

Con la revolución científica de Galileo, Copérnico, Descartes y Newton, entre otros, las ciencias van cobrando poco a poco un carácter empírico y se van emancipando de la filosofía. No sin cierta razón, Bertrand Russell y, desde otra perspectiva Heidegger, pensaba que el destino de la filosofía es convertirse en ciencia, como sucedió con la astronomía, la física, la biología o la psicología. Aristóteles, que no era propiamente un científico, está en el origen de estas y otras disciplinas. Es como si la filosofía, además de un ejercicio de argumentación radical, interdisciplinar y crítico, fuera un balbuceo de lo que más tarde, con suerte, se transformará en una disciplina científica empírica y autónoma.

Por lo demás, la distinción entre filósofo y científico carece con frecuencia de sentido, al menos hasta la Modernidad. Descartes, al igual que Leibniz, es todavía un gran filósofo a la vez que un gran matemático y científico. A lo largo del libro vemos que las fronteras entre filósofo, científico y pensador son en no pocas ocasiones

difusas. Así tenemos el caso de Juan Luis Vives o de Miguel Servet. Entiendo que la pregunta acerca de si son filósofos, pensadores o científicos es menos relevante que lo que nos han aportado.

Y, por otro lado, hay no pocos pensadores, por emplear el término más vago y abarcador posible, que antes que filósofos se diría que son teólogos. Es el caso de san Isidoro de Sevilla, Bartolomé de las Casas o Francisco de Victoria. Durante una parte de la historia los límites entre teología, filosofía y pensamiento resultan difíciles de delimitar. Sin ir más lejos, grandes científicos mucho más recientes, como Darwin y Mendel, eran de formación teólogos. Nos encontramos, por lo tanto, con la misma cuestión que antes, y que yo no dudaría en afrontarla de la misma manera: importa menos qué sean que lo que hayan aportado al pensamiento, a la cultura, a la civilización.

La tercera razón es crucial, y a ella se enfrentan de manera habitual los filósofos, los pensadores y, especialmente, los poetas y escritores: ¿hasta qué punto cabe disociar la expresión del pensamiento? ¿Hasta qué punto se puede separar la palabra del contenido? Milan Kundera se preguntaba: "si el pensamiento de un filósofo está hasta tal punto vinculado a la organización formal de su texto, ¿puede existir fuera de ese texto? ¿Puede extraerse el pensamiento de Nietzsche de la prosa de Nietzsche?" La pregunta es retórica: es decir, anuncia su propia respuesta, de modo que no nos sorprende: "el pensamiento, la expresión, la composición son inseparables". A continuación se pregunta de forma inductiva: "lo que vale para Nietzsche, ¿vale en general? O sea: ¿puede decirse que el pensamiento (el significado) de una obra es siempre y por principio indisociable de la composición?"

En tanto que forma de expresar y de organizar el pensamiento, ¿es la literatura un modo de conocimiento? Desde los orígenes de la filosofía en Occidente nos encontramos ante esta cuestión. Paradójicamente, Platón parece que expulsa a los poetas de la ciudad ideal, pero él, además de un gran filósofo, es un gran

poeta: basta recordar la alegoría de la caverna, de la *República*, o el mito de Theuth y Thamus, del *Fedro*. Aristóteles, por el contrario, no sólo admira a Homero: razona el poder cognoscitivo y formativo de las tragedias en la *Poética*.

Incluso podríamos remontarnos más atrás: dos filósofos fundamentales para la filosofía de Platón, como Parménides y Heráclito, han sido tradicionalmente considerados presocráticos dentro de la historia de la filosofía occidental. Sin embargo, si los sacamos de esa caja convencional y no detenemos minuciosamente en los textos por medio de los que se expresan, observaremos que antes que filósofos, son poetas; o son filósofos precisamente porque son poetas. Es la poesía del pensamiento y el pensamiento de la poesía.

Si saco a relucir esta cuestión no es sólo por la vecindad, si no familiaridad, que hay entre literatura y pensamiento, sino porque además a lo largo de la historia de la literatura y de la filosofía, y no sólo escrita en español, es recurrente. Es otro aspecto en el que la poesía como creación y el pensamiento como filosofía se tocan: ambos pueden llegar a ser intraducibles, en el sentido de que no admiten traducción, paráfrasis o resumen. Es la indisolubilidad de la forma y el fondo, de la expresión y el pensamiento, que sólo consiguen la más elevada poesía y filosofía.

En otros términos, es como si la expresión, ya sea poética o filosófica, abriera un espacio visible al tiempo que audible debido a ese preciso orden de palabras. De manera que alterarlo equivale a alterar lo que hemos visto y escuchado gracias al mismo, a perder de vista lo que hemos comprendido y acaso interpretado a través de ese sintagma que nos revela algo que tal vez consideramos esencial para aproximarnos al amor, la soledad o la amistad.

¿Puede haber amor al saber o a la sabiduría sin *logos*, sin lenguaje, sin razón, sin palabra? ¿No es esto en cierto modo pensar? Abrir un espacio que permanecía impensado, que no había sido aún percibido, comprendido, experimentado. Pero aunque el lenguaje

verbal sea el principal medio, el pensamiento no sólo se despliega e impulsa a través de este lenguaje. Hay otros lenguajes, hay otras formas de expresión a través de las cuales pensamos, nos comprendemos, interpretamos y nos comunicamos: el lenguaje pictórico, el lenguaje cinematográfico, el lenguaje escultórico... ¿O es que acaso no son pensadores Buñuel o Ramón Gaya? ¿Acaso alguien duda del pensamiento de Oteiza, Chillida, Plensa o El Roto?

EL ABRAZO DE LAS LANZAS: UNA INEXTINGUIBLE LECCIÓN ÉTICA.

Las lanzas fueron pintadas entre 1634 y 1635 para conmemorar el décimo aniversario de la rendición de los soldados de Breda y de su gobernador, Justino de Nassau, el 2 de junio de 1625, en manos del comandante en jefe de los ejércitos de Felipe IV en los Países Bajos, el general genovés Ambrosio Spínola. Ambrosio Spínola había muerto unos años antes, en 1630.

Detengámonos ahora en la composición: a un lado, un ejército; al otro lado, otro ejército. Y en medio de uno y de otro los representantes de ambos. Al fondo, el paisaje y el cielo en una luz irrepetible. En el centro de la escena, Justino de Nassau y Ambrosio Spínola han sido detenidos en un "movimiento recíproco", pues si el primero se acerca tendiendo la llave de la ciudad vencida en la mano e inclinándose, el otro le corresponde con un brazo a la altura del hombro al tiempo que también se inclina ligeramente.

Fumaroli ha escrito que si hubiera que aislar un gesto "sería el movimiento del brazo derecho del vencedor, que se posa con un afecto casi fraternal sobre el hombro del vencido. Este gesto de abrazo se adelanta al movimiento de homenaje del vencido al vencedor para que no vaya demasiado lejos en la sumisión. Suprime e incluso invierte en forma de compasión compartida con el vencido, el orgullo triunfante del vencedor. El ademán de clemencia crea algo más que la paz de las armas: crea la paz de los corazones".

Esta es la lección ética inextinguible de *Las lanzas* de Velázquez. Es como si el vencedor fuera consciente de las infinitas contingencias con las que se teje la historia, y reparara en que al igual que ahora él ha sido elegido, en otro momento, nadie sabe cuándo, le puede tocar a él desempeñar el papel del otro, el papel del vencido. Por eso hay compasión y hay clemencia: compasión entendida una vez más como un saber ponerse en el lugar del otro, y clemencia porque en el caso de que alguna vez, por la circunstancia que fuera, nos viéramos en el lugar del vencido –cosa que sin duda nos pasará–, esperamos ser tratados de forma recíproca a como nosotros tratamos a los que vencimos.

La reciprocidad es uno de los fundamentos de la ética. Y esa reciprocidad de gestos es lo que espléndidamente se muestra en el movimiento de Ambrosio Spínola y Justino de Nassau, una reciprocidad que llega a tales límites que si no fuera porque el segundo se encuentra en una posición por debajo de la cabeza del primero, se diría que no se sabe muy bien quién es el vencedor y quién el vencido. Según Nigel Glendinning, que se apoya en fuentes de los historiadores Jonathan Brown y John H. Elliot, hay indicios de que “Velázquez quiso subrayar la necesidad de compasión entre los victoriosos, representando a Spínola de pie y no a caballo, como en realidad estaba al recibir las llaves de la ciudad según la estampas de Jacques Callot que es probable que Velázquez conociese”.

Además, es sabido que en la época en la que Velázquez ha recibido el encargo, en Madrid se estaba representando una obra con la que Calderón de la Barca contribuía a la propaganda oficial, *El sitio de Breda*. Parece ser que Velázquez asistió a una de estas representaciones, donde pudo escuchar los siguientes versos:

“Honrar al vencido es
Una acción que dignamente
El que es noble vencedor
Al que es vencido le debe.

(...) Que el valor del vencido

Hace famoso al que vence”.

Hay un evidente parentesco entre estos versos y los gestos con los que Velázquez decide representar a las dos figuras centrales de *La Rendición de Breda*. Lo importante no es que Velázquez los escuchara, lo importante es que supo distinguir las voces de los ecos y retener lo esencial para componer esa obra maestra de la historia de la pintura y de la pintura de historia. Paradójicamente, una pintura de historia militar que acabará convirtiéndose en una inextinguible lección ética. No hay duda de que Velázquez tenía oído y sabía elegir, poseía juicio e imaginación moral.

Esta obra, sin pretenderlo, o solo de forma muy sutil, nos enseña cómo, tanto cuando vencemos como cuando perdemos, debemos saber estar a la altura. Entre otras razones, porque en la vida no siempre se sabe muy bien cuándo se gana y cuándo se pierde. En definitiva, *Las lanzas* “irradia algo esencial que sobrepasa por todas partes a España y al catolicismo del Siglo de Oro, a la guerra de los Treinta Años y a las luchas nacionales por el *Imperium Europae*. No es sólo la *humanitas* noble que encarna Spínola, es el principio de amor, al pie de la cruz invisible pero siempre presente, lo que lleva a Spínola y a Justino de Nassau uno hacia el otro, y que trabaja pese a todo salvando resistencias, violencia, ceguera y vicisitudes de la historia de los hombres para su redención”.

EL PERRO DE GOYA O LA CONDICIÓN HUMANA

Por medio de la línea y el color las imágenes, recurriendo a una formulación ya clásica, hacen visible lo que hasta entonces tal vez había sido invisible. Quien ha contemplado de veras *Perro semihundido* de Goya no ha visto simplemente cómo se hunde un pobre animal; y si solo ha visto esto es que no lo ha visto de veras

en toda su infinita vastedad. Debería mirarse adentro y comprobar si se reconoce. Es lo que hizo Guido Ceronetti en su memorable lectura de esta obra de Goya, que con el tiempo no ha hecho sino crecer, de acuerdo con el *dictum* del pintor aragonés: "el tiempo también pinta".

Salvo por la cabeza figurada del perro, todo lo demás es prácticamente una pintura abstracta: espacio y color, espacio abierto por el color. Esa ausencia de detalles es otro rasgo característico de su sorprendente modernidad. Y no será el último: el protagonista es un perro, un animal no humano al que la sensibilidad contemporánea no ha hecho sino abrazar paulatinamente, si bien, repetimos, el perro no es un perro: puede simbolizar otras cosas, entre ellas, la condición humana, como acertadamente han sugerido Antonio Saura y Guido Ceronetti. Nos preguntamos si el poder de esta obra para alcanzarnos y emocionarnos sería igual si en la figura incompleta del perro no se dejara vislumbrar al mismo tiempo el destino del ser humano.

Asimismo, sospechamos que la indeterminación de la obra es la que ha provocado que esta pueda acoger en sí múltiples y variadas interpretaciones. De todas ellas las que preferimos son las de Antonio Saura, Manuela B. Mena Cortés y la de Guido Ceronetti, por razones distintas que a continuación procuraremos explicitar, si bien a veces coinciden, lo que no deja de ser interesante, entre tanto, para alcanzar una verdad provisional entendida como consenso.

La interpretación de Manuela Mena, aparte del propio interés que posee por tratarse de una profunda conocedora de la obra de Goya, es interesante porque la relaciona con la temática de otras pinturas negras, como *Las Parcas* y *Lucha a garrotazos*. Según ella, se trata "de la vana lucha contra el destino, de la indiferencia suprema de la Naturaleza por la suerte de las vidas concretas. La tenaz pero ciega y afanosa lucha del perro por mantener la cabeza fuera de la arena o del agua no es más que un breve respiro en

torno al mecanismo ineluctable del Cosmos, y nos afecta más porque el perro, como se ha observado, no tiene la culpa. Esto es lo que quiere decir precisamente Goya: que el hombre es desbaratado por el tiempo y por la destrucción”.

Esa indiferencia con la que tanto los animales como los seres humanos somos destruidos por la naturaleza lo asociamos a la crueldad, a la impotencia, al absurdo, quizá porque no comprendemos adecuadamente la naturaleza, o no aceptamos su indiferencia hacia nuestras vidas. En este sentido *Perro semihundido* se convierte en una representación pictórica universal de la condición humana, pues no hay ser humano que de una manera o de otra no se sienta en la situación de este perro.

Entre los aciertos de la interpretación de Ceronetti destacaríamos, además de los mencionados, el que esta pintura, como muy pocas, nos incite a contemplarnos a nosotros mismos a través de ese perro semihundido:

“Me he visto a mí mismo, tal como soy en esta Nada de la vida; yo mismo, el que lucha, con el banderín de su esfuerzo extraviado, contra las fuerzas de la muerte, dentro de poco victoriosas; yo mismo vivo y yo mismo cercano a la muerte, sacando la nariz y el ojo por encima del embozo sudado de la sábana; yo mismo muerto, perdido en la disgregación, alejado con un gesto soberano, para siempre; yo que no río; yo hecho animal de salmo; yo que tengo miedo; yo *jeringado*; yo en la verdad de una visión ejemplar. Y puedo decir que estoy contento como un perro de la feria de San Isidro, porque el haberme reconocido en ese perro hundido en un Manzanares hondo como el Océano de la vida y de la muerte me permite afirmar que, entre los más de quinientos retratos que hizo Goya, ahí, también está el mío”.

Antes decíamos que esta obra nos interpela de tal forma que es difícil que en una recepción lo suficientemente cómplice no nos veamos a nosotros mismos en lugar del perro. Con *Perro semihundido*, insistamos, Goya logra la paradoja de representarnos

a cada uno y todos; por eso no nos extrañaría que se convirtiera en un símbolo universal de la condición humana.

Por otra parte, Goya es un maestro indiscutible a la hora de poner al hombre frente a sí mismo con ayuda de su pintura. Con numerosas obras, desde los celebérrimos *Fusilamientos del 3 de Mayo* al *Perro semihundido*, pasando por *Los Caprichos* y *Los Desastres*, Goya parece decirnos. "Anda, mírate y avergüénzate". De lo que eres, de lo que somos. De esta forma no solo penetra en la condición humana o nos ofrece una extraordinaria radiografía de su época, al mismo tiempo nos interpela moralmente.

La separación cultural que proviene del dualismo platónico entre razones, por un lado, y sentimientos, por otro, ha alejado durante mucho tiempo al arte de ser considerado como lo que es, una forma de conocimiento: de comprensión, interpretación y comunicación de las experiencias, que son tejidas por los lenguajes de las artes. Pero como poco a poco demuestran con más información y pruebas empíricas neurólogos, psicólogos, científicos y filósofos que se dedican a ello, las emociones y los sentimientos poseen una dimensión cognitiva. Por tanto, no son disociables las emociones y los sentimientos de las razones y el conocimiento.

Como anticipaba Nelson Goodman, "en la experiencia estética las emociones funcionan cognitivamente. La obra de arte se capta a través de los sentimientos además de los sentidos. La insensibilidad emocional incapacita aquí de una manera tan efectiva, ya que no tan completa, como la ceguera y la sordera". Se diría que, por lo general, de los sentimientos pasamos a las razones y, con suerte, al conocimiento, de tal modo que sin esos sentimientos frente a una obra muy difícilmente podríamos ofrecer razones. Hay, pues, una continuidad entre sentimientos y razones, como intuyera Unamuno en su *Credo poético*, una continuidad que si bien habitualmente va de los sentimientos a las razones, no tiene tampoco por qué excluir el camino de vuelta: "Siente el pensamiento, piensa el sentimiento".

Por otra parte, mas sin abandonar los sentimientos, ahora ya no en su dimensión cognoscitiva, sino en su dimensión valorativa, moral y política, es sabido que *El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, una de las pinturas de historia más impactantes que se han concebido durante la modernidad fueron guardadas en los sótanos del Prado por motivos morales y políticos. Cuando una obra resulta censurada es porque, por muy variadas razones, avergüenza demasiado ponerse frente a ella. Paradójicamente, esto no hace sino poner de manifiesto el poder de las artes para interpelarnos y transformarnos, a pesar de que acostumbra de llamárseles, no sin cierta equivocidad, ficciones.

Estamos de acuerdo con pensadores como Vico o Nietzsche en que todo lenguaje posee una dimensión retórica o, si se prefiere, que todo lenguaje es retórica. Y el lenguaje pictórico, en este caso, no es una excepción. Por retórica no entendemos los adornos estilísticos, sino más bien el poder del lenguaje para influir, para persuadir. En este sentido Goya posee una retórica casi infalible para que el espectador, más que conmovido, se sienta avergonzado ante sus pinturas y dibujos; o se estremezca porque previa o simultáneamente se ha avergonzado.

Podemos reconocer al menos dos estrategias que emplea para ello: en primer lugar, como si se tratara de un reportero de su época, pero que no solo radiografía sino que a la vez diagnostica, pinta a los seres humanos en medio de costumbres que los retratan, ya sean supersticiones sin fundamento –válganos el pleonasma–, tradiciones sin sentido o vasallos de prácticas de violencia que carecen de legitimidad. No solo los *Caprichos* o los *Desastres* podrían servirnos de ilustración, sino que gran parte de toda su obra está atravesada por esta intención, aunque no sea la única.

En segundo lugar, deforma la imagen de los seres humanos a la manera de ciertos animales, como monos, burros o perros; o, dicho de otro modo, pinta a los seres humanos dejando entrever su animalidad. Es algo que ya observó Baudelaire: "en Goya no es

posible encontrar 'la línea de sutura' entre el ser humano y la bestia o el monstruo".

Por todo ello, como declaraba Siri Hustvedt, con Goya "nos descubrimos mirando a un espejo. En Goya los monstruos somos nosotros". Esto es lo que la pintura del aragonés posee de inquietante para nosotros y por lo que nos atreveríamos a decir que no ha cesado ni acaso cesará de interpelarnos, ya que nos muestra como a veces no quisiéramos reconocernos pero al mismo tiempo como no podemos dejar de reconocernos si no queremos perder de vista la humanidad.