

Mateusz Ozimek
ORCID: 0000-0002-4680-6726

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej UMCS Doctoral School of Humanities
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki and Art

FUNCIÓN CRÍTICA DEL ARTE EN SISTEMAS DE CREENCIAS – JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Krytyczna funkcja sztuki w systemach przeświadczeń – José Ortega y Gasset

Critical function of art in the systems of beliefs – José Ortega y Gasset

Słowa kluczowe: J. Ortega y Gasset, M. Foucault, D. Velázquez, historyczność, sztuka Key words: J. Ortega y Gasset, M. Foucault, D. Velázquez, historicity, art

Streszczenie

Refleksje José Ortegi y Gasset dotyczące idei i przeświadczeń mogą być odczytane jako przykład tendencji filozoficznej skupionej wokół zagadnienia historyczności ludzkiej wiedzy. W związku z tym poglądy Ortegi można zestawiać z poglądami innych europejskich filozofów XX wieku, np. Michela Foucaulta. Celem artykułu jest wskazanie, że zarówno Ortega, jak i Foucault podkreślają w swoich dziełach znaczenie krytycznej funkcji sztuki podczas epok przejściowych dla systemów myśli. Ponadto, obaj filozofowie odwołują się do twórczości Diego Velázqueza w celu wyjaśnienia tejże krytycznej funkcji sztuki na przykładzie malarstwa.

Abstract

José Ortega y Gasset's thoughts on ideas and beliefs can be read as an example of a philosophical tendency which was centred on the historicity of the human knowledge. In accordance with that, we can compare Ortega with other Western philosophers like for example Michel Foucault. This article argues that both Ortega and Foucault emphasize a critical function of art in the transition periods of systems of thought. Furthermore, both philosophers bring out the example of Diego Velázquez to explain this critical function particularly in case of pictorial art.

Introducción

En la obra filosófica de José Ortega y Gasset podemos encontrar algunos aspectos que sin duda, a pesar de su originalidad, representan bastante bien cierta manera de pensamiento filosófico muy popular en la filosofía occidental del siglo XX. Lo que dice el filósofo madrileño en uno de sus libros más famosos – *Ideas y creencias* es un ejemplo claro de una reflexión más general sobre historicidad del saber humano. Esta reflexión fue presente también en Francia donde Gaston Bachelard y Georges Canguilhem la aplicaban a historia de las ciencias. Un poco más tarde Michel Foucault, partiendo de premisas parecidas, investigó el tema del desarrollo de las ciencias humanas tratado por en su libro más famoso – *Las palabras y las cosas* (1966). Creo que aunque Foucault y Ortega tengan diferentes aparatos filosóficos, se puede decir aproximadamente que lo Ortega que llama “sistema de creencias”, que será el objeto de análisis de primera sección de este artículo, corresponde con el concepto foucaultiano de *episteme*.

Los dos pensadores coinciden también en una opinión que cuando el conjunto de convicciones de una época entra en crisis, el arte es el área de la actividad humana donde podemos notar los primeros síntomas del tránsito hacia una nueva era. Esta función del arte será analizada en la segunda sección. Finalmente, uno de los artistas a quien tanto Ortega como Foucault atribuyen un papel muy importante en la constitución de la modernidad es Diego Velázquez. Sin embargo, los dos filósofos interpretan de manera muy distinta la importancia del pintor sevillano para la civilización occidental y por eso quiero dedicar la última parte de mi trabajo a la comparación de estas dos interpretaciones de la obra velazqueña.

Sistema de creencias

Ideas y creencias es un libro que fue publicado por primera vez en 1940 y pertenece a la etapa de madurez filosófica de José Ortega y Gasset. En cierto sentido se puede decir que es una profundización y reformulación de modo sistemático de algunas ideas presentes ya en *Meditaciones del Quijote* – un libro escrito más que 20 años antes. Ortega, como veremos, insiste en precisar la significación del término *idea* para diferenciarlo claramente del concepto de una *creencia*. Esta

distinción es muy importante en el sistema orteguiano aunque no aparezca en el lenguaje cotidiano y tampoco en el científico (la psicología utiliza el término *idea* solo dentro de su punto de vista particular (cf. Ortega y Gasset 2006d: 633). De todas formas la introducción de dicha distinción es, según mi opinión, solo un medio necesario para explicar algo mucho más importante. Lo que realmente quiere subrayar Ortega es la dependencia del hombre del sistema de creencias de su época. Todas las ideas que tenemos, aunque nos parezcan pensados totalmente por nuestra propia cuenta, son posibles solamente a base de lo que se considera como realidad en un contexto histórico determinado. Pero, hay que añadir, eso no quiere decir que el individuo siempre tiene que coincidir con su tiempo, sino que, quiera o no, tiene que responderle de alguna manera. La dependencia puede ser tanto positiva como negativa – tanto coincidir como oponerse (cf. Ortega y Gasset 2006e: 614).

Según Ortega, la diferencia esencial entre el hombre y el animal es la capacidad del hombre de suspender, de vez en cuando, su ocupación del mundo externo y meterse dentro de sí – *ensimismarse*. “El animal es pura alteración. No puede ensimismarse. Por eso, cuando las cosas dejan de amenazarle o acariciarle; cuando le permiten una vacación; en suma, cuando deja de moverle y manejarle *lo otro* que él, el pobre animal tiene que dejar virtualmente de existir, esto es: se duerme” (Ortega y Gasset 2006b: 536). Eso no quiere decir que el hombre no tiene que prestar atención a su entorno. De este privilegio goza solamente Dios, porque él está todo el tiempo en sí mismo, *en su propia casa* (cf. Ortega y Gasset 2006f: 251). El hombre, en cambio, está al principio tan gobernado por la circunstancia como el animal. Sin embargo el hombre puede retirarse a su intimidad y formar sus ideas sobre las cosas para volver después al mundo externo y actuar en él realizando planes inventados durante el ensimismamiento.

Ahora bien, imaginémosnos la situación del hombre primitivo quien logra por fin ensimismarse y pensar sobre la realidad. Probablemente veía algo como un caos mitológico. “A este primario y preintelectual enigma reacciona el hombre haciendo funcionar su aparato intelectual, que es, sobre todo, imaginación. Crea el mundo matemático, el mundo físico, el mundo religioso, moral, político y poético, que son efectivamente »mundos«, porque tienen figura y son un orden, un plano” (Ortega y Gasset 2006d: 677). Estos *mundos* nunca se convertirán en la realidad misma. Siempre serán solo productos de nuestra imaginación que intenta organizar la insoporta-

ble realidad primigenia. Sin embargo, con el paso del tiempo, esos conjuntos de ideas que Ortega llama *mundos* empiezan a ser tan incuestionables que la mayoría de la gente les da por supuesto y les confunde con la realidad misma. Es decir: las ideas se convierten en creencias.

Aquí conviene analizar más rigurosamente la importantísima distinción entre ideas y creencias. Como ya dije en la introducción, en el lenguaje cotidiano no solemos diferenciar estos dos términos. Con la expresión *ideas de un hombre* podemos, como dice Ortega, referirnos a cosas muy diferentes – a todo tipo de pensamientos que se ocurren al individuo acerca de cualquier tema (Ortega y Gasset 2006d: 661). Da igual si estos pensamientos han sido pensados por su propia cuenta o simplemente escuchados por algún lado y repetidos como suyos, a veces incluso sin comprensión. Pero hablando sobre cualquier tipo de ideas normalmente no nos damos cuenta de una cuestión fundamental que condiciona la posibilidad misma del pensamiento. Porque para que una idea pueda ser pensada o adaptada tiene que preexistir un hombre que la pudiese pensar. Pero un hombre nunca existe en el vacío – “no hay vida humana que no esté desde luego constituida por ciertas creencias básicas y, por decirlo así montada sobre ellas. Vivir es habérselas con algo – con el mundo y consigo mismo. Mas ese mundo y ese »sí mismo« con que el hombre se encuentra le aparecen ya bajo la especie de una interpretación, de »ideas« sobre el mundo y sobre sí mismo” (Ortega y Gasset 2006d: 661–662). Estas ideas básicas que constituyen la interpretación fundamental de la realidad son lo que Ortega llama *creencias*. La diferencia radical entre ideas y creencias se puede expresar de tal manera que ideas son pensamientos que tenemos y en creencias, en cambio, estamos. Eso quiere decir que creencias son tan profundamente inscritos en nuestra percepción de la realidad que no las ponemos en duda y por ello se nos suelen confundir con la realidad misma. Además, en cierto sentido, la son, porque para Ortega la realidad es todo con lo que tengo que contar (cf. Ortega y Gasset 1972: 84). Para que podamos visualizar el carácter inconsciente de una creencia Ortega pone un ejemplo sencillo – decidimos salir de nuestra casa a la calle. Podemos darnos cuenta de nuestras intenciones, de nuestra decisión, de nuestros movimientos etcétera. Pero en ningún momento nos ponemos en cuestión si la calle existe. “En rigor, es lo más importante de todo, el supuesto de todo lo demás. Sin embargo, precisamente

de ese tema tan importante no se ha hecho cuestión el lector, no ha pensado en ello ni para negarlo ni para afirmarlo ni para ponerlo en duda. ¿Quiere esto decir que la existencia o no existencia de la calle no ha intervenido en su comportamiento? Evidentemente, no” (Ortega y Gasset 2006d: 664). Contamos con la existencia de la calle aunque no pensemos sobre ello. De hecho, la existencia de la calle es la condición *sine que non* para considerar la opción de salir a la calle. Todo eso le lleva a Ortega a una conclusión de que ha sido un error grave del intelectualismo occidental “considerar como lo más eficiente en nuestra vida lo más consciente. Ahora vemos que la verdad es lo contrario. La máxima eficacia sobre nuestro comportamiento reside en las implicaciones latentes de nuestra actividad intelectual, en todo aquello con que contamos y en que, de puro contar con ello, no pensamos” (Ortega y Gasset 2006d: 664).

De aquí surge otra cuestión muy importante – ¿cómo se forman las ideas y cuál es la relación entre ideas y creencias? Para responder a esa pregunta cabe notar que las creencias casi nunca son producto de mera especulación de un individuo. “El hombre, desde que nace, va absorbiendo las convicciones de su tiempo, es decir, va encontrándose en el mundo vigente” (Ortega y Gasset 2006a: 391). Nuestra situación no se parece a un hombre primitivo de los tiempos míticos quien después de haber logrado por fin la capacidad de ensimismarse tuvo que interpretar la realidad desordenada por su propia cuenta. Nos encontramos en el mundo ya hecho por nuestros antepasados. Nuestra percepción de la realidad está determinada por las ideas de nuestra época, por lo que se suele llamar *el espíritu del tiempo*. Este tema tan amplio ha sido tratado por Ortega en un libro posterior frente a “Ideas y creencias” – *Entorno a Galileo*. La idea clave de aquel texto es el concepto de una generación – un grupo de personas que tienen más o menos la misma edad y tienen algún contacto vital, lo que requiere una dimensión común en el espacio (Ortega y Gasset 2006a: 393). No me parece necesario en este lugar analizar profundamente esa concepción de Ortega pero creo que algunos de sus aspectos nos pueden resultar muy útiles. Veamos pues como describe el filósofo madrileño la situación de una persona joven con respecto a la percepción del mundo:

Normalmente, el hombre hasta los veinticinco años no hace más que aprender, recibir noticias sobre las cosas que le proporciona su contor-

no social – los maestros, el libro, la conversación. En esos años, pues, se entera de lo que es el mundo, topa con las facciones de ese mundo que encuentra ahí ya hecho. Pero ese mundo no es sino el sistema de convicciones vigentes de aquella fecha. Ese sistema de convicciones se ha ido formando en un larguísimo pasado, algunos de sus componentes más elementales proceden de la humanidad más primitiva. Pero justamente las porciones de ese mundo, los asuntos de él más agudos han recibido una nueva interpretación de los hombres que representan la madurez de la época – y que regentan en todos los órdenes esa época – en las cátedras, en los periódicos, en el gobierno, en la vida artística y literaria. Como el hombre hace mundo siempre, esos hombres maduros han producido ésta o la otra modificación en el horizonte que encontraron (Ortega y Gasset 2006a: 391–392).

El hombre a los, digamos, veinticinco años tiene una visión completa del mundo afirmada por la generación anterior. Sin embargo su circunstancia no es idéntica a la de sus padres cuando eran jóvenes. Se encuentra con otro tipo de problemas relacionados por ejemplo con el desarrollo técnico o distinta situación económico-política. Por eso cada generación produce algunos cambios en el mundo, aunque sean muy modestos. A veces la nueva generación percibe las creencias de sus padres tan incompatibles con la realidad en la que tienen que actuar que se siente obligada a buscar nuevos fundamentos para construir su propia visión del mundo. En este caso podemos hablar sobre verdaderas revoluciones que pueden ocurrir tanto en el ámbito político, como en el artístico, científico o económico.

Ahora podemos intentar aclarar la relación entre ideas y creencias. Todas las creencias, hasta las más básicas, al principio han sido nada más que unas ideas que se habían ocurrido a algún individuo concreto que con ellos trataba a resolver algunos problemas relacionados con su propia vida. Inicialmente esas soluciones podrían ser consideradas extravagantes o incluso heréticas pero algunas de ellas con el paso del tiempo lograron la aceptación de la mayoría de la comunidad y empezaron a ser transmitidas a la nueva generación mediante el proceso de socialización como parte de la realidad misma. Así sucesivamente iban convirtiéndose en creencias porque poco a poco dejaban de ser un efecto del razonamiento y empezaban a ser dadas por supuesto. Pero este proceso no tiene solo una dirección. Lo que una vez se convierte en una creencia no deja de serla para siempre. Llega una época

en la cual alguna gente empieza a sentir en primer lugar una inquietud inarticulada frente al mundo en que se encuentra o frente a su posición en él. Entonces el hombre empieza a dudar.

La duda es para Ortega algo que se parece mucho más a una creencia que a una idea: “Éste es el momento de decir que la duda, la verdadera, la que no es simplemente metódica ni intelectual, es un modo de la creencia y pertenece al mismo estrato que ésta en la arquitectura de la vida. También en la duda *se está*. Sólo que en este caso el estar tiene un carácter terrible. En la duda se está como se está en un abismo, es decir, cayendo. [...] No es una idea que podríamos pensar o no, sostener, criticar, formular, sino que, en absoluto, la somos” (Ortega y Gasset 2006d: 669).

Esta situación de encontrarse en un abismo de duda puede durar mucho tiempo, la pueden sufrir hasta varias generaciones consecutivas. Pero por mucho que dure sigue siendo un problema que la gente intenta solucionar. Y para superar auténticamente la duda no basta con olvidarla ocupándose de otras cosas o utilizando una gran variedad de estupefacientes. Hay que inventar una idea que pueda salvar un individuo del mar de dudas. Una idea que pueda permitir que el hombre se sienta cómodo en el mundo otra vez. Veamos como el propio Ortega describe esta situación:

Al sentirse caer en esas simas que se abren en el firme solar de sus creencias, el hombre reacciona enérgicamente. Se esfuerza en “salir de la duda”. Pero ¿qué hacer? La característica de lo dudoso es que ante ello no sabemos qué hacer. ¿Qué haremos, pues, cuando lo que nos pasa es precisamente que no sabemos qué hacer porque el mundo – se entiende, una porción de él – se nos presenta ambiguo? Con él no hay nada que hacer. Pero en tal situación es cuando el hombre ejercita un extraño hacer que casi no parece tal: el hombre se pone a pensar. Pensar en una cosa es lo menos que podemos hacer con ella. No hay ni que tocarla. No tenemos ni que movernos. Cuando todo en torno nuestro falla, nos queda, sin embargo, esta posibilidad de meditar sobre lo que nos falla. El intelecto es el aparato más próximo con que el hombre cuenta. Lo tiene siempre a mano. Mientras cree no suele usar de él, porque es un esfuerzo penoso. Pero al caer en la duda se agarra a él como a un salvavidas (Ortega y Gasset 2006d: 670–671).

El arte en épocas de crisis

¿Qué tiene que ver el arte con todo eso? Pues para mí la concepción del arte y de su importancia para el sistema de creencias de una época es un tema en el cuál las teorías de Ortega y de Foucault tienen un nivel alto de coincidencia. Como indicó el filósofo madrileño en su ensayo sobre deshumanización del arte, cualquier cambio de la sensibilidad colectiva puede vislumbrarse en primer lugar en la actividad artística y científica. Precisamente estos dos tipos de acciones gozan de relativa libertad – son menos dependientes de las normas sociales. Su libertad por supuesto nunca puede ser absoluta, porque siempre está condicionada por el pasado. Sin embargo a veces, en los tiempos de tránsito, lo que no se puede decir en el lenguaje cotidiano, se puede señalar en una obra del arte o en una obra científica. “Como en la aldea, al abrir de mañana el balcón, miramos los humos de los hogares para presumir el viento que va a gobernar la jornada, podemos asomarnos al arte y a la ciencia de las nuevas generaciones con pareja curiosidad meteorológica” (Ortega y Gasset 1966: 378).

Para Ortega el arte y la ciencia son dos tipos de actividades donde se puede notar primeras manifestaciones del cambio de la actitud del hombre ante la vida. Mientras tanto en el pensamiento de Foucault aparece una oposición esencial entre la ciencia y el arte fundada en las reglas de veracidad. Yo creo que la razón principal de esta diferencia es que la filosofía occidental cambió radicalmente su noción de la ciencia en los 40 años entre la publicación de *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925) y *Las palabras y las cosas* (1966). Recordemos que en el año 1962 aparece el famoso libro de Thomas Kuhn – *The Structure of Scientific Revolutions*, adelantado en 1935 por Ludwik Fleck en su libro *The Genesis and Development of a Scientific Fact*. Tanto Fleck como Kuhn nos enseñaron lo difícil que es introducir alguna idea nueva e revolucionaria en el mundo científico. Al mismo tiempo en Francia Gaston Bachelard y Georges Canguilhem realizaban un trabajo muy parecido¹. Podemos presumir que Ortega nació demasiado temprano para tener una visión de la historia de las ciencias similar a la de Foucault. Sin embargo cabe notar que algunas señales de la

¹ Canguilhem subraya las diferencias entre su proyecto de historia epistemológica y la teoría de revoluciones científicas de Kuhn pero también nota que las dos teorías tienen mucho en común en cuanto a su visión general de la historia de la ciencia (cf. Canguilhem 1994: 45–46).

nueva posición filosófica frente al problema del estatus epistemológico de la ciencia ya pueden ser encontrados también en el pensamiento orteguiano – el filósofo madrileño dice literalmente: “Yo diría, si después de todo lo enunciado se me quiere comprender bien, que la ciencia está mucho más cerca de la poesía que de la realidad, que su función en el organismo de nuestra vida se parece mucho a la del arte. Sin duda, en comparación con una novela, la ciencia parece la realidad misma. Pero en comparación con la realidad auténtica se advierte lo que la ciencia tiene de novela, de fantasía, de construcción mental, de edificio imaginario” (Ortega y Gasset 2006d: 668). Por cierto esta cuestión merece ser desarrollada apropiadamente pero eso nos llevaría demasiado lejos del tema principal. Entonces solamente quiero concluir que a pesar de ciertas diferencias acerca de la posición de la ciencia en sus sistemas filosóficos, Ortega y Foucault coinciden en mi opinión en la importancia que atribuyen al arte con respecto a las épocas del tránsito.

Michel Foucault en su libro más famoso – *Las palabras y las cosas* – introduce un concepto de *episteme* – un aparato que permite distinguir no simplemente entre lo verdadero y lo falso sino más bien entre lo que puede ser científico y lo que no puede ser considerado en categorías de veracidad solamente por su forma de representación (cf. Bytniewski 2016: 67). Por decirlo de otra manera, cada época tiene sus propias condiciones de veracidad basadas en un tipo de relación entre un objeto y su *representamen*. Para analizar *epistemes* Foucault introduce su propio método de investigación – arqueología del saber. Lo que también es muy importante, si tenemos en cuenta la diferencia entre ideas y creencias en el sistema orteguiano, es la distinción que hace el filósofo francés entre *connaissance* y *savoir*. El *connaissance* significa la relación entre el sujeto y el objeto junto con las normas formales a cuales esta relación pertenece. El *savoir* en cambio se refiere a las condiciones que tiene que cumplir un objeto para que pueda ser un objeto de *connaissance*². Podemos decir que el *savoir* es un a priori histórico de todos posibles tipos de *connaissance*. Cabe notar entonces que en el aparato de Ortega el *savoir* sería precisamente un sistema de creencias que por su lado es una red de condiciones dentro de las cuales puede nacer una idea.

² Foucault explica de forma clara y precisa la diferencia entre *savoir* y *connaissance* en su introducción para la edición americana de la *Arqueología del Saber* porque los dos términos se traducen al inglés como *knowledge* (cf. Foucault 1972: 15).

Muchas de las obras de Foucault tratan de la relación entre el arte y el saber, o más bien la relación entre el arte y la interpretación del mundo en una época determinada. De todas formas cabe subrayar una cierta desproporción. Las ciencias humanas establecen el tema principal de varios libros del filósofo francés, en cambio el arte aparece solamente como algo secundario – Foucault utiliza algunas obras del arte para visualizar una idea o para introducir al lector a otro tema. Siempre se trata de una obra de arte concreta, nunca de una corriente artística. Además cabe notar que los únicos campos de la actividad artística donde Foucault encuentra sus ejemplos son la literatura y la pintura. Sin embargo cuando analizaremos la concepción de Foucault desde una perspectiva más amplia, podemos admitir que el arte tiene un papel muy importante en su visión del desarrollo del pensamiento occidental. Para él el arte tiene una función crítica en sentido epistemológico, no solo estético. Recordemos la primera frase de *Las palabras y las cosas*: “Este libro nació de un texto de Borges” (Foucault 1997: 1).

El texto de Borges (*El idioma analítico de John Wilkins*) solamente ha sido señalado como inspiración. En capítulos siguientes aparecen dos obras del arte que Foucault analiza profundamente atribuyéndoles una gran importancia en el proceso por el cual el episteme moderno sustituye el episteme del Renacimiento. Estas dos obras son *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Las Meninas* de Velázquez (cf. Bytniewski 2016: 68). Lo que me parece muy interesante es que tanto Cervantes como Velázquez han sido también temas principales de algunos textos de Ortega. El primer libro de Don José se titula *Meditaciones del Quijote* (1914). 36 años después se publican sus ensayos sobre Velázquez (1950). He decidido limitarme en este trabajo a analizar solo la cuestión de Velázquez omitiendo el tema del quijotismo porque lo considero demasiado amplio para que pueda ser tratado en este lugar.

Las Meninas de Velázquez como la crítica de la pura retina

Antes de pasar directamente a Velázquez veamos primero qué opina Ortega sobre la pintura en general. Según él, aunque el lenguaje sea el instrumento más perfecto de la comunicación, no es de ningún modo el único. La pintura también es un aparato de significar. A través

de una realidad corporal el autor intenta comunicar algo que hay en su intimidad (cf. Ortega y Gasset 2006e: 610). Es más, la pintura puede hablar con dignidad donde el lenguaje ya no tiene nada que decir. “La pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades” (Ortega y Gasset 2006e: 611). Por culpa de esa extraña forma de expresión al ver un cuadro en primer instante nos hallamos sin palabras, contemplando la esencial mudez de una obra pictórica. Para descubrir el verdadero significado de un cuadro, hay que analizarlo a través de la biografía de su autor. Un cuadro siempre es sobre todo un trozo de vida de un hombre concreto – de un hombre de carne y hueso como diría Miguel de Unamuno. Por eso para entender el sentido de la pintura tenemos que retroceder a ver el pintor pintando. Eso refleja bien la pequeña obsesión que tuvo Ortega por las biografías³, lo que no es nada sorprendente sí nos acordamos que la categoría central en el sistema del filósofo madrileño es la vida.

¿Qué dice entonces Ortega sobre la vida de Diego Velázquez? No mucho, precisamente porque “la vida de Velázquez es una de las más sencillas que un hombre haya podido vivir jamás” (Ortega y Gasset 2006e: 627). Entonces el reto de escribir su biografía no sería tan apasionante como por ejemplo escribir sobre la vida de Ernest Hemingway. Todo lo contrario: “El biógrafo de Velázquez no tiene más remedio que dedicarse a la *recherche du temps perdu* por el pintor” (Ortega y Gasset 2006e: 632). Solo cabe señalar algunos hechos importantes de su vida. En el año 1623 Velázquez, cuando tenía apenas 24 años, fue nombrado pintor del rey. Se puede decir que desde entonces hasta su muerte no pasó completamente nada interesante en su vida, con una pequeña excepción de dos viajes a Italia que no tienen ninguna importancia para nuestro asunto. El pintor sevillano vivió casi todo su tiempo terrestre en el Palacio. Lo que es sorprendente es que teniendo tanto tiempo libre pintaba tan poco. De hecho pintaba casi solo a lo que estaba obligado por su oficio. Ortega advirtió que este hecho es un reflejo de su personalidad, de su profundo desdén frente a la vida y frente a su propio trabajo. “En el decenio último de 1650 a 1660 se acusa cada vez más la secreta verdad de toda su biografía, la enorme paradoja. Velázquez

³ Ortega y Gasset explica su interés en biografías sobre todo en su texto *Pidiendo un Goethe desde dentro* (Ortega y Gasset 2006c: 120–143).

no quiere, nunca ha querido ser pintor. Bastaría eso para hacernos comprender por qué pintó tan poco sin necesidad de recurrir a explicaciones ingenuas, como la falta de tiempo” (Ortega y Gasset 2006e: 635).

Si nos concentremos por un momento en la obra de Velázquez lo primero que hay que decir es que pintaba retratos. Decir eso es como no decir nada. Sin embargo, como cree Ortega, esa observación oculta toda la importancia del pintor sevillano para la historia del arte:

En efecto, Velázquez es retratista. ¿Cuántas veces no se ha dicho esto? Pero al no añadir más, esa observación tan discreta oculta, más bien que declara, lo que en la obra de Velázquez, tomada en conjunto, hay de intento grandioso. No sólo porque se puede ser retratista de muchas maneras y aquella afirmación silencia cuál fue la peculiar, única de Velázquez, sino porque nos presenta el arte velazqueño del revés. Pues no se trata, sencilla y tranquilamente, de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. Esto es ya cosa muy grave, audaz, peligrosa y problemática. Es hacer girar ciento ochenta grados el disco todo de la pintura (Ortega y Gasset 2006e: 643–644).

¿Cómo deberíamos entender una afirmación que Velázquez hico del retrato el principio radical de la pintura? En primer lugar hay que acordarse de que antes de Velázquez un pintor pintaba la Belleza, no un objeto real. El objetivo de un cuadro no era reflejar lealmente todas las peculiaridades de un objeto individual (da igual si sea una persona, un animal o una cosa) sino más bien representar la Belleza a través del objeto pintado. Para cumplir esa misión era necesario perfeccionar el objeto para que representase las condiciones rigurosas de la belleza. Diego Velázquez en cierto sentido acabó con eso. Ya los bodegones pintados en su adolescencia representan el deseo de eternizar la anti-belleza, la trivialidad. El retrato hace de cada cosa una cosa única. En dicha individualización consiste, según Ortega, la verdadera magnitud del realismo de Velázquez. Por decirlo de otra manera, Velázquez permite al arte el paso importantísimo de la poesía a la prosa. “Durante dos siglos se habían producido sin interrupción en toda Europa enormes masas de pintura poética, de belleza formal. Velázquez, en el secreto de su alma, siente ante todo eso lo que nadie antes había sentido, pero que es la anticipación del futuro: siente hartazgo de belleza, de poesía y un ansia de prosa. La prosa es la forma de madurez a que el arte llega tras largas experiencias de juego poético” (Ortega y Gasset 2006e: 650).

Hay también otro aspecto muy importante de la obra de Velázquez que ha sido señalado por Ortega. El pintor sevillano realiza una de las empresas más interesantes e sorprendentes que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. Las meninas vienen a ser algo como la crítica de la pura retina (cf. Ortega y Gasset 2006e: 645). No lo he mencionado antes porque como veremos ahora, lo que en la interpretación de Ortega es algo secundario, en el texto de Foucault viene a ser lo fundamental. El primer capítulo de *Las palabras y las cosas* trata precisamente del cuadro más famoso de Velázquez – *Las meninas*. Mientras *Don Quijote* de Cervantes es para Foucault una crítica de la episteme de Renacimiento basada en la relación de similitud, *Las meninas* es una proclamación del venidero episteme moderno. El episteme moderno se caracteriza por una separación entre el signo y el objeto simbolizado. La relación de representación llega a ser algo arbitrario – el *representamen* no remite necesariamente al observador donde el objeto, sino también ejecute un acto de autopresentación y por eso el propio signo puede ser un objeto de crítica sin necesidad de referirse al objeto representado por él (cf. Bytniewski 2016: 70).

Veamos ahora de qué manera, según el filósofo francés, *Las meninas* proclaman el nuevo episteme. Fijémonos en tres aspectos más importantes. Primero, la paradoja de *Las meninas*. La posición del observador y del pintor, a diferencia de la mayoría de los cuadros, no es intercambiable. Según las reglas de representación deberíamos suponer la presencia de Felipe IV y su esposa Mariana de Austria en el lugar del observador porque les encontramos reflejados en un espejo en el fondo del cuadro. En cambio el pintor quien debería ser invisible y situado donde nosotros aparece en el cuadro. Además el punto que contempla Velázquez somos nosotros mismos – “Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos” (Foucault 1997: 14).

Segunda cosa es la distancia o sea, la auto-distancia de la representación. John Searle señala una posibilidad, que lo que está pintando Diego Velázquez representado en *Las meninas* es... *Las meninas* (cf. Searle 2006: 140). El tamaño del lienzo nos hace pensar que esta inter-

pretación no es tan ridícula (Bytniewski 2016: 72). Sería entonces un ejemplo de meta-pintura, lo que señala también Ortega cuando dice que en fin, *Las meninas* es una obra de arte donde un retratista retrata el retratar (Ortega y Gasset 2006e: 654). De todos modos es muy interesante el hecho de que no podemos ver la obra en la que trabaja Velázquez. Lo apunta Foucault: “Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles” (Foucault 1997: 13).

El último aspecto, muy conectado con el anterior, es la representación de la representación. Velázquez representa el acto de representación en varias formas – sobre todo representándose a sí mismo pintando – pero también con cuadros colgados en las paredes, con el espejo extraño en el cual encontramos al rey con su esposa en vez de nosotros mismos y al fin, con la mirada de algunas de las personas representadas en el cuadro que nos están mirando a nosotros. Un cuadro del siglo XX que ejecute de manera diferente algunas de las funciones que señalo Foucault analizando *Las meninas* es *La traición de las imágenes* de René Magritte. El pintor belga utilizando la paradoja de la incompatibilidad del objeto visual con el texto también hace una crítica de la representación.

Para resumir, hemos visto como tomando herramientas distintas Ortega y Foucault llegan a conclusiones parecidas con respecto al arte. Lo que el filósofo madrileño llama sistema de creencias tiene su paralelismo en conceptos foucaultiano de *episteme* y *savoir*. Ambos pensadores subrayan una función crítica del arte frente al conjunto de convicciones constitutivas para el conocimiento en una época determinada. Tanto Ortega y Gasset como Foucault creen que Diego Velázquez tuvo un papel fundamental en el proceso de emergencia de la época moderna caracterizada por diferentes reglas de la representación. Sin embargo mientras para Ortega lo más importante en la obra de Velázquez fue la individualización de cada objeto – un paso de la poesía a la prosa – para Foucault lo fue la proclamación de un nuevo tipo de relación entre el signo y el objeto representado – el carácter arbitrario de la relación de representación. Creo que las ideas de estos dos grandes pensadores del siglo XX tienen mucho más similitudes de lo que he podido señalar en este artículo. El tema debería ser desarrollado en un estudio compa-

rativo mucho más amplio. Una de las cosas más importantes que une a Foucault y Ortega es el hecho que ambos filósofos han sido en cierto sentido herederos intelectuales de Friedrich Nietzsche.

Bibliografía

- Bytniewski P. (2016), „Reżimy prawdy” i „reżimy fikcji” – Foucault o związkach sztuki z nauką, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 12 (1): 62–75, doi: 10.18778/1733-8069.12.1.04.
- Canguilhem G., Delaporte F. (2000), *A Vital Rationalist: Selected Writings from Georges Canguilhem*, Zone Books, New York.
- Foucault M. (1972), *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon Books, New York.
- Foucault M. (1981), *Esto No Es Una Pipa: Ensayo Sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- Foucault M. (1997), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Ortega y Gasset J. (1966), *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, [en:] *Obras Completas T. III*, Revista de Occidente, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (1972), *El Hombre y La Gente*, Revista De Occidente, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006a), *En Torno a Galileo*, [en:] *Obras Completas T. VI*, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006b), *Ensimismamiento y alteración*, [en:] *Obras Completas T. V*, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006c), *Goethe desde dentro*, [en:] *Obras Completas T. V*, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006d), *Ideas y creencias*, [en:] *Obras Completas T. V*, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006e), *Papeles sobre Velázquez y Goya*, [en:] *Obras Completas T. VI*, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J. (2006f), *Sobre ensimismarse y alterarse*, [en:] *Obras Completas T. V*, Taurus, Madrid.
- Searle J. (2006), *Las Meninas i paradoksy malarskiego przedstawienia*, trad. A. Kucała, [w:] *Tajemnica „Las Meninas”: antologia tekstów*, A. Witko (red.), Wydawnictwo AA, Kraków.

