

GOYA Y KANT ABANDONAN EL DIVÁN. LO SUBLIME EN SU REFERENCIA ÉTICA

Leonor Sáez Méndez

Al contemplar contrastando la época de los *Cartones* con las *Pinturas Negras* y con los *Desastres de la Guerra*, se nos permite observar, con mayor claridad, que la violencia es uno de los temas que atraviesan la obra de Goya. Su continuidad temática se coteja con la discontinuidad en el modo que la violencia es tratada. Esa discontinuidad, referida al ánimo del pintor, podría explicarse como fenómeno psicológico, solamente, si su manifestación no hubiese tenido un referente, incluso, un sentido e intención de compromiso histórico. Por eso, su visión de la violencia puede entenderse como el reflejo del cambio de paradigma, una de las acepciones que el término crítica conlleva en el siglo XVIII, es decir, en cuanto cuestionamiento y cambio de un estilo, de una época.

Es un esfuerzo, indudablemente, el alejarse de las explicaciones psicologizantes de Goya (F. Alonso-Fernández) o de la estilización de su obra (J. M. González de Zárate), así como de la explicación psicoanalítica, para vislumbrar en ella una problemática filosófica, que se manifiesta en la plasmación de los cambios que se producen en la Época Moderna respecto a la concepción de la estética y la ética. Por eso, se trata aquí, en primer lugar, de seguir aquellas manifestaciones pictóricas donde *lo sublime* —como *placer que sólo es posible mediante el dolor* (I. Kant, K. U.)— toma el nombre de *Pinturas Negras* y de *Desastres*. Liberado *lo sublime* de la carga sentimental, psicoanalítica o estilística, se le posibilita su operatividad en la historia para ser así, sublime e historia, componentes de *la esperanza*.

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000.

Estas afirmaciones son disputadas y disputables, como mínimo, en función de cuestiones más amplias, como qué modificaciones experimenta lo sublime en el siglo XVIII y cómo es posible insertar la obra de arte en una reflexión que toca la ética.

Podemos contemplar en Goya con mayor claridad cómo se configura el concepto de *lo sublime* (de lo espantoso del acontecimiento histórico que nos afecta) si tomamos perspectivas desde la crítica escalofriante de las consecuencias funestas de la crueldad en los *Desastres*, continuando en las *Pinturas Negras* y pasando a la tensión del mensaje satírico del *Capricho* a los *Cartones*. Ese fluir en la reflexión del pintor va acompañado del cambio que él demanda en la posición del observador. Así, el mensaje de la violencia recibe en su obra diversos estatutos, desde una violencia ejercida individualmente y de manera bravucona, cuya finalidad es el propio beneficio. Hasta la ejercida por la sanción social, para la perseverancia de un universo costumbrista-cultural, o como el de la violencia que desde el siglo XVIII, en Kant, se denomina *sublime dinámico* y que hace referencia a la condición ética del individuo.

1. Diferenciación dentro del concepto de violencia

El interés de esta diferenciación radica en poder seguir, a través de Goya, la nueva conceptualización que se produce en el siglo XVIII del sentimiento de lo sublime y que obliga a reestructurar la relación entre estética y ética.

Aunque Goya en *El baile a orillas del Manzanares* o en *La Pradera de San Isidro* o en *El columpio*, etc., representase en bocetos alegóricos espacios públicos armónicos, donde el espacio social parece estar ordenado por el juego y el divertimento, se distinguen ya en los *Cartones* para tapices (pintados entre 1776 y 1788 y en los posteriores entre 1791 y 1792) signos o manifestaciones de violencia. Junto a las comunidades alegres y divertidas, que reflejan el «folklorismo» de la cultura y costumbres españolas, se intercalan signos de violencia pasionales, como es lo bravucón y fanfarrón de *La riña en la Venta Nueva*.

Leonor Sáez Méndez es Doctora por la Universidad de Viena, ha trabajado sobre la estética y la ética kantianas, así como sobre «Viena fin de siglo».

En *La boda*¹, por el contrario, la violencia es más sutil. Aquí se presenta como sanción social, pues pierde ésta en parte su componente privado, caricaturizándose relaciones humanas, intrigas, recelos, juegos de poder, sensacionalismo y curiosidad morbosa. Se muestran satíricamente tradiciones, instituciones sociales y *estrategia de valores*. Esta mirada de Goya atenta a las costumbres nos podría parecer tan sólo una sátira si la consideramos aisladamente o en relación con el Capricho, pero no si la contemplamos retroactivamente desde las *Pinturas Negras* y desde los *Desastres*. Pues entonces, en aquella sátira de los *Cartones* se iluminan concretizaciones sintomáticas del entramado social. Los síntomas de un entramado social en el que la inocencia va dando paso a la perversión, tanto en aquellas manifestaciones culturales en particular como humanas en general. Frente a este síntoma puede demandarse una reflexión crítica.

De este modo, parece posible que un espectador atento al contemplar las trampas astutas del jugador de naipes, la preferencia de una sociedad regida por las leyes del contrabando y no por una normativa legal en *El resguardo de tabacos*, o la distracción de la curiosidad femenina en banalidades morbosas, al observar, insisto, estos momentos con relación a sus consecuencias en el entramado social y en el carácter empírico español, identifique a lo masculino como fanfarrón y pendero, a lo femenino como sagaz, taimado, intrigante, con una tendencia a la posesión (de riquezas y personas, piénsese en *La boda*, en la novia y en la madre del novio) y una curiosidad morbosa y sensacionalista (piénsese en las mujeres que observan la boda o en *Las mozas del cántaro*) a la que podría suponersele como referente un pseudo aprendizaje y una atención distorsionada.

Lo que a partir de ese momento llama la atención, con relación a algunos de sus contemporáneos, es que Goya cambie el modo de tematizar la violencia, el que pase de esa violencia pasional o de la ejercida por la socialización, a la violencia que tiene como fin el exterminio del otro y, especialmente, a la que hace referencia a lo *sublime*.

2. ¿Es el individuo en Goya sólo un «lobo» para el hombre?

La crítica de la cultura española representa sólo una parte de su obra. La mayor parte de ésta, la que subraya aquel acto que yendo con-

¹ *La boda* no es un hecho aislado, aunque quizá es el más contundente, porque también aparecen estos elementos de crítica social en *Las mozas del cántaro*, *El verano*, *El albañil herido*, o *El resguardo de tabacos*, o *Los jugadores de naipes*, o en *El paseo de Andalucía*.

tra la humanidad hace historia, adquiere una pretensión de carácter universal. Si unificamos aquellos elementos que se integran en lo universal de su crítica, observamos que ésta es práctica, frecuentemente, contra el error, la perversión y el engaño, exigiendo el desciframiento del acontecimiento concreto para incorporar, de esta forma, un carácter que traspasa ese elemento *lo cultural*, para hacer una categorización del carácter humano. Un paso en esta dirección nos lo da el tratamiento de la violencia en las pinturas sobre el 2 y 3 de mayo de 1808. Si en una primera mirada la descripción de la violencia parece dirigirse contra «el invasor» (en el 2 de mayo), una mirada más atenta descubriría que las posiciones de verdugos y víctimas, como también apunta V. Bozal, son ocupadas indistintamente por invasores y españoles, pero, lo que es más importante, que la violencia traspasa en ambos cuadros su referente histórico y adquiere actualidad. El que observa el 3 de mayo se siente abordado por la mímica dramática de las víctimas que van a ser fusiladas, las cuales no están lejos de las imágenes que recibimos de los conflictos actuales.

Lo realmente significativo es que Goya llegase a ver en lo anecdótico del acontecimiento el momento universalista de las atrocidades contra la humanidad, representando en estas obras la clase de violencia que tiene como fin el exterminio del extraño. El mismo tono se mantiene posteriormente en algunos de los *Desastres*, e incluso en otras composiciones también pintadas entre el 1812 y el 1815, pero es en las *Pinturas Negras* donde el universalismo de la crítica a la violencia es temática. De este modo, junto a las formas de violencia, ya descritas anteriormente, se añade esta nueva, es decir, la que tiene como fin el exterminio del otro, del *enemigo* (según C. Schmitt). El enfrentamiento gana complejidad. Las personas pierden su individualidad y serán representadas no en conjuntos armónicos, sino simbolizadas y apiladas en masas. Se representa lo indigno, lo terrorífico y el sufrimiento humano; éste sería ahora el trágico reduccionismo de la *grandeza de la naturaleza*.

En el exterminio físico o humano del otro, del extraño, en *El coloso* o en *Duelo a garrotazos* parecen los humanos estar condenados a matarse como medio para establecer el orden social. Es decir, parecería alumbrarse una concepción hobbesiana de lo humano. La iconografía representa tanto la guerra como otras manifestaciones de la barbarie entre los hombres, pero en cualquier caso no resaltan nada heroico. La guerra, la violencia en general, tienen en Goya poco que ver con la valentía, con el heroísmo. La brutalidad acaba, solamente, con el aniquilamiento del débil. Pero Goya hace de esta forma de violencia una

perversión más que una definición ontológica de corte naturalista del género humano. Si le atribuyésemos a esta pintura esa explicación ontológica de una visión hobbesiana, como defiende J. M. González de Zárate, o de dinámica social como C. Schmitt, ¿qué pasaría, entonces, con la contradicción que Goya, con otros ilustrados, denuncia? Es decir, que violencia y racionalidad se oponen, que destrucción y discordia no son compatibles con la acción para un orden más humano. Éste se construye, según él y algunos otros ilustrados, desde la reflexión, desde el aprendizaje, desde el reconocimiento del semejante. Mediante la concepción hobbesiana de lo humano tampoco podríamos alcanzar un sentido global de la obra del pintor, si aquella concepción abocase al pintor a la melancolía y a la desilusión no podríamos gozar de varios de sus retratos. Además, esta pretensión de explicación hobbesiana nos lleva a una estilización de la obra goyesca, a una acentuación de la originalidad y genialidad del pintor frente a la masa ignorante, contribuyendo esta visión psicologista, por su confusión metodológica, a pronosticar un sentido pesimista de la historia. Este mecanismo dejaría sin explicar *la esperanza*, la exigencia de un continuo aprendizaje y su compromiso de avisar con su obra a las generaciones futuras, en definitiva, su exigencia ética. La explicación ontológica de corte naturalista, en que se cobija el axioma hobbesiano, no agota las capacidades racionales que ya se debatían en la edad moderna y aún en el propio Goya. Más bien se materializan en la acción orientada según un principio utilitarista o un *principio de economía*, a una «razón instrumental» (Horkheimer).

Pero, además, una contemplación atenta de su obra muestra que ésta no es tan sólo la representación del «exceso de pasiones» o de sobrecogedoras imágenes de corte romántico —éste sería, por otra parte, el rasgo específico que distingue a Goya de Caspar David Friedrich, por ejemplo, donde lo sublime se reconoce como la dinámica de someter un algo, llamado libertad, para producir un algo a lo que se llama liberación, mientras que en Goya lo que sacude el ánimo y produce placer nos compromete, nos vincula, Goya abandona el diván.

3. *Hacia lo sublime dinámico*

Su mirada crítica hacia una sociedad que acepta la tiranía de la violencia y la muerte física, psíquica o espiritual, como orden coercitivo, llama, cuando menos, al asombro, a la perplejidad frente a la paradoja que defendían los sectores próximos a Fernando VII y a ciertos libera-

les, cuya pretensión de construir un nosotros homogéneo, violentamente, sólo les era *soñable* (en sentido reducido frente al que Goya defiende) desde la transformación de una necesidad, entre otras, políticas en ajusticiamiento militar. Frente al fanatismo de sueños tribales, de concepciones ontológicas de corte naturalista, donde se defienden modelos sociales de confrontación, de *amigo-enemigo* (C. Schmitt), o reduccionistas definiciones hobbesianas de la condición humana, frente a eso y frente a concepciones que reducen *lo sublime* a la perspectiva romántica, proyecta la pintura de Goya la preocupación por el desarrollo de lo público frente al peligro de su agarrotamiento, incorporando un concepto de *lo sublime* de corte kantiano, tratando con rigurosidad y generosidad las ambigüedades y contradicciones que dan a la vida *responsabilidad, entusiasmo y orientación*. En Goya no hay, sólo, una forma descriptiva de denuncia de la violencia aterrada, sino que *lo sublime* muestra la posición del que contempla, digamos, quizá avisándose y avisando.

Él sospecha que la realidad ha perdido su inocencia y arranca a esa pasiva e inocente realidad el acontecimiento de su momento histórico, iluminándolo con su sensibilidad y creatividad y proyectándolo a la universalidad que al acontecimiento concreto le es propia. Lo hace presente, lo muestra y lo señala, no sólo mediante la iconografía, sino también dándoles títulos o tematizándolos en su correspondencia epistolar.

La contemplación de este exterminio produce terror, miedo, según unos autores y según otros, distanciamiento. Ambas manifestaciones, angustia, terror para unos y distanciamiento para otros, remiten a dos formas de tratar la violencia, a dos acepciones del concepto de lo sublime. Goya como hombre de su época conocía ambos significados del concepto.

Es bien conocido que en el siglo XVIII se deja constancia por escrito de la violencia como sublime, tanto en el sentido burkeano de la representación sublime que remite a la suspensión del ánimo aterrorizado, como en el kantiano de *lo sublime* del ánimo. Lo que denota que Goya trata en las *Pinturas Negras* un tema candente en la discusión intelectual de su época.

M. Benedikt² resume las condiciones preliminares de lo sublime según Kant en tres: 1. la seguridad del que contempla con respecto a la fuerza de la naturaleza; 2. una posición de seguridad como la que se da

² M. Benedikt, «Wesen und Begriff der Freiheit I.», p. 21, Wien 1978/79.

por ejemplo en las sociedades burguesas; 3. dominación de una fuerza del ánimo durante la contemplación de los acontecimientos de la naturaleza o de la historia, lo cual nos despierta «en el bullir de la libertad» la dominación en nosotros por encima de la armonía de lo bello hacia lo infinito. Esta fuerza que es excitada en nosotros (Kant, K. U., B, 105), es la que nos permite poder establecer la pregunta de por qué lo terrorífico, sea natural o histórico, produce placer, y aún más, un placer que no se ajusta al sentido romántico y que abandona una desesperanza de corte psicológico.

¿Pero cuáles son las pinturas que nos sirven de base para esta reflexión? ¿Cómo se muestra en la obra de Goya esa distancia y seguridad del que contempla? Como es bien conocido, realizó Goya las *Pinturas Negras* en las paredes de dos salas, en sendas plantas de su domicilio de la Quinta del Sordo. Lo terrorífico, la brutalidad se tematiza en doce de las catorce obras de las *Pinturas negras*. Las dos restantes, *La Leocadia* y *El perro*, curiosamente distribuidas cada una en una sala, representan la contemplación, la perplejidad. *La Leocadia*, a la que Goya sitúa al lado izquierdo de la puerta en la sala de la planta baja contempla la violencia representada en diversas formas. Ella se muestra distante y se encuentra a salvo de aquellas pasiones irracionales que se describen en las otras pinturas. *El perro*, al que sitúa al lado derecho de la puerta, contempla la violencia pintada en la sala de la primera planta. Ambos, por tanto, contemplan la perversión, sin gesto de miedo o angustia, tampoco demandando consuelo o piedad, es decir, distinguiendo entre sentimentalismo y sentimiento, mostrándonos su receptividad para lo sublime. La mirada abismada de *La Leocadia* dirigida al espectador, al que incluso incorpora a la situación al tiempo que señala a un objeto oculto, o la mirada hacia el abismo del perro se alejan tanto de la posibilidad melancólica como de la de Führer, del dirigente o héroe —concretizaciones, estas últimas, a las que a veces se acuden para criticar la culminación del *sentimiento sublime*, o sea, *sublime* como diferentes manifestaciones de una distancia inagotable entre un todo y una parte, entre un Führer y su plebe, entre un líder y la masa.

4. *La contemplación perpleja en La Leocadia y en El perro*

Se podría pensar, aceptando la salida romántica o incluso siguiendo algunas interpretaciones marxianas (sobre todo si se olvida uno del primer Marx) o del psicoanálisis —sin olvidar, además, que estas dos últi-

mas tienen raíz hegeliana— que lo sublime aboca a la figura del héroe, del Führer, del dirigente o que se fundamenta en el Súper-yo, pues lo absoluto no sería sino la proyección del sujeto. Con ello negaríamos que se puede hallar la posibilidad de un distanciarse que no sea la que se describe como relación subordinante entre absoluto y particular, la cual abocaría, genealógicamente, a la imagen sublime del dirigente, del líder, o héroe que asume el destino histórico del hombre.

Aquella primera no es la posición ni el sentimiento sublime al que Kant dedica la analítica de lo sublime, ni inspiran al sentimiento que recoge Goya en *La Leocadia* y *El perro*. Por segunda vez desde que empezamos, Goya y Kant abandonan el diván.

La mirada de *El perro* se dirige hacia la nada. Pero ni el abismo, ni aquel objeto oculto de *La Leocadia* señalan, en contra de lo que muestran otros de sus contemporáneos, a un elemento trascendente, o absoluto con el que su espíritu intente fundirse. En Goya no tiene la violencia que se siente en lo sublime un correlato abstracto, sino concretado en la perversión de las instituciones, en la coacción de la religión y sobre todo en lo que nos hacemos los humanos unos a otros. Con ello alcanza este momento la posibilidad de *desciframiento*. La mirada de *La Leocadia* y de *El perro* no se dirigirían, entonces, a algo irreal, a una fantasía o a un sueño, sino a una realidad de la que ellos se distancian, aunque nada parece poner en peligro su existencia.

La represión política e ideológica, la injusticia, la corrupción y la hipocresía se universalizan en estas pinturas, perdiendo su contemplación un carácter trágico sensacionalista en favor de una perplejidad crítica. Por ello se defiende aquí que la clave del trabajo de Goya tiene que ver con la concepción de lo *sublime dinámico*, distanciándose, por tanto, de espectadores del teatro, de trágicos y melancólicos actores, o de heroísmos procedentes de secularizadas religiones o ideologías. Tiene, por el contrario, que ver con el *orientarse* hacia aquella despedida con que Goya terminaba una carta a su amigo Zapatero: «te estimo, la *esperanza de perro*» o en la semblanza que capta en Jovellanos o en *La lechera de Burdeos*.

5. *La esperanza referida al reconocimiento de la persona*

Aunque estemos sometidos al riesgo de la barbarie, la *esperanza* se va desvelando. En relación con ello expone Kant (K. U., B 110) la siguiente disposición del espíritu: «La disposición del espíritu para el

sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para las ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con estas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual, al mismo tiempo es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquélla sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejarle ver más allá en lo infinito, que para ella es un abismo. En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante».

La contemplación y el reconocimiento de la persona, sin confundir éste con la proyección del uno mismo, tienen sentido dinámico y por su contacto, aunque sólo indirecto, con la ética amplían el *carácter empírico*. Mientras que esa proyección del uno mismo que entroncaría con la figura del Führer, parece guardar la pretensión de conjugar la demanda de felicidad de la ética aristotélica con el sentimiento de lo sublime kantiano. La perspectiva kantiana parece ajustarse, por el contrario, a ser merecedores de la felicidad, es decir, lo que nos hace merecedores de la felicidad no es el esfuerzo por la felicidad propia, sino por la dignidad del otro, de la persona, por tanto, reconoce a la otra persona no como *enemigo* (C. Schmitt), no como reflejo de sí, sino a través de su dignidad. Ni *Leocadia*, ni el *Perro* parecen ser los líderes de una masa, de la masa del *Paseo del Santo Oficio* o de los sujetos que están bajo el *Coloso*, sino que ambos sugieren haber tomado la distancia de la reflexión. Esta distancia no es símbolo de una distancia física, paulatinamente acortable, es dinámica. Por ello, la distancia que ellos simbolizan nos inspira a no cubrirla de una vez para siempre, pues sugiriendo la característica dinámica de la reflexión apunta a la necesidad de consenso y se aleja de la pretensión de cubrir, de una vez para siempre una distancia que tiende al infinito. Un rechazo no menos importante que la construcción de héroes es la pérdida de la agudeza para distinguir entre lo sublime matemático y dinámico (como Kant aconseja).

La Leocadia no sólo no da la imagen de heroína o líder de masas, sino que no está ensimismada en sí, pues intercambia la mirada con un espectador, con nosotros. Si se interpretan a *El perro* y a *La Leocadia* desde *Los Desastres* se puede presumir en Goya, al igual que aparece en Kant, una unión entre *deber* y *fin*³. Partimos de que *fin* en Kant tiene

³ Es un tema candente el si hay en Kant no sólo una ética formal, sino también material; sólo recordar los lugares donde se trata la ética material: en el segundo capítulo de

un sentido material. A la *dicha del otro*, como *deber amplio*, le precede según Kant la distinción entre *ley* y *fin*⁴.

Desde esta perspectiva establecemos una unión entre la teleología y el sentimiento sublime, que nos conduce a una exigencia para la funcionalización y el sentido que damos a la historia y a su acontecimiento. Esta funcionalización del ver, forma sutil de la reflexión, es por la que Goya, aún sin sospecharlo, sintoniza con la exigencia de su contemporáneo Kant, que aunque en su antropología no pone demasiadas esperanzas en lo español, sí trata una *posible esperanza* en el devenir histórico. El concepto kantiano del *carácter empírico* remite a lo *sublime* y a la *teleología* entroncando dichos conceptos en una concepción de la *esperanza* que está sujeta, como también en Goya, a la *orientación* desde una racionalidad dinámica.

Aunque nos parezca utópico e idealista, e incluso demasiado teórico, esta demanda de ampliación de lo público que recoge el *carácter empírico* en su tensión frente al agarrotamiento de aquél, tienen su referente ético en una unión de la ética material con la formal y en la variación de la posición del que contempla, el cual pierde su posición de espectador distante, quedando el motivo del actuar referido al efecto de la actuación en su relación con la *dignidad del otro*, como también Kant propone en el concepto de una historia humana.

6. Unión entre ética material y formal en Goya

La afirmación de una dimensión ética en Goya se siente, aún más, contemplando las *Pinturas negras* desde los *Desastres de la Guerra*; aparece un sentimiento de rechazo frente a la destrucción de la dignidad física y moral del extraño, del *diferente* o del semejante; la brutalidad de las guerras y los ejércitos se denuncian en su contingencia real y no fantástica. Con relación a este Goya, al de las *Pinturas negras* y, en sepecial, al de los *Desastres*, encontramos un componente ético, como C. Thiebaut defiende refiriéndose a la inscripción del Desastre núm. 44 –*Yo lo*

«*Grundlegung der Metaphysik der Sitte*», al igual que en la Típica de la *KpV*, pues cada Ley tiene un Tipo, una determinada forma de las reglas, aquí ya incluso en su forma *compositiva* y no sólo *retorsiva* expone Kant los deberes reales, a los que aquí nos referimos, los cuales tienen relación con la teleología.

⁴ No podemos entrar aquí, por diferentes razones, en la «obligatoriedad compositiva» kantiana, sino que sólo la mencionamos como referente.

vi—. Este título, ciertamente, es un momento del aviso, de la certificación ante la realidad que supera nuestras pesadillas e implica, tanto un ánimo atento como la perspectiva de un rechazo, pero, además, remite, como él dice, al grito del *nunca más*, lo que nos alejaría de un ánimo desilusionado, melancólico o cínico. Por otra parte (y este es el razonamiento de C. Thiebaut) lo que nos manifiesta este contraste del *Yo lo vi* con el *nunca más* es la diferencia entre contingente y necesario, lo cual nos llevaría, desde la división de la ética en formal y de valores, no a una contradicción entre valores y principios, *yo lo vi* como sentido estricto de lo concreto, «*nunca más*» como potencialidad universal, sino a su punto de entrecruce. Pues es el sentido dinámico de lo concreto el que demanda la reflexión desde la perspectiva del principio que amplía sin restricción. Esta contingencia remite a la exigencia de mejorar lo concreto desde la condición moral y desde el sentido histórico; al mismo tiempo que se distancia de la «*Rechtschaffenheit*» en sentido de A. Heller («*Schein der Moral*», que diría Kant), de una «razón instrumental» y de un sentido determinista de la historia, cobijado en el cinismo y el relativismo ético.

Por ello, al contemplar las pinturas de Goya, uno admira cómo ha sabido representar la condición humana demandando un sentido moral crítico (caso de los *Desastres*, *Leocadia* y el *Perro*, por ejemplo) y una esperanza comprometida (en los retratos de sus compañeros ilustrados, Jovellanos, Munárriz, Arrieta, etc., así como en el *Desastre 82*) que nos aleja de una recurrente caída en la barbarie (Rousseau).

7. *La posición del que contempla referida a la diferencia entre creencia y existencia*

Si hasta ahora hemos hecho hincapié en cómo la distancia puede transformarse en reflexión, nos referiremos ahora a la distinción del observador, quizá más altiva en *La Leocadia* y más humanista en *El perro*.

Aquellas o estas formas de barbarie, que sus miradas denuncian, más que consternarlos o angustiarlos frente al semejante, o al peligro por su propia existencia, parecen llevarlos a una cierta dignidad. Este transportar al observador a una reflexión sobre la dignidad hace recaer en la contemplación comprometida del acontecimiento histórico del propio pintor la responsabilidad para con su trabajo, con sus contemporáneos y sobre todo con las generaciones venideras.

Así pues, no parece que esta forma de violencia, la que la razón hace contra la sensibilidad para ampliar su esfera, la práctica, la que por ello daría un significado universal a la atención y sorpresa del *Perro* y de *Leocadia* pueda ser entendible desde el heroísmo, la autocompasión, o el consuelo o desde una curiosidad, producto del sensacionalismo-morboso, al que nos referíamos representado en los cartones.

La seguridad del que contempla no se pone en peligro por el hecho de empezar a no estar meramente distante, distancia aquella que le sirvió también para diferenciar entre creencia y existencia. Podemos ser críticos en nuestras creencias sin poner en peligro nuestra existencia, siempre que medie la reflexión. Pero no cualquier forma de reflexión, sino aquella cuya distancia no esté repleta de perversiones, como las dadas entre masa y líder, entre dirigente que asume el destino histórico y el proletario, entre Führer y el pueblo. La distancia es una mediación en relación con una transformación dinámica a través de ponerse en el lugar del otro. Un espectador puede ser distante, tanto allí donde por la manifestación de su condición moral queda perplejo ante el exterminio del otro, o allí donde la *tolerancia* le permite distinguir entre creencia y existencia. Este dejarnos cuestionar la propia creencia permite no sólo la ampliación de lo público, sin perder la seguridad del que contempla, sino que abre el espacio que permite ponerse en el lugar del otro. Así que el espectador distante no deja de serlo en función de su compromiso con el otro, al que se puede reconocer en su diferencia, aún y a pesar de la tendencia a una de las dinámicas del espejo, es decir, rechazando la función del Super-yo, o de la concepción del absoluto, como mera proyección de él.

El reconocimiento de la persona y la seguridad del que contempla desde la consecuencia no son necesariamente posiciones paradójicas, o meramente conllevables desde la ironía de la supervivencia y mucho menos desde el cinismo, sino que es en una manifestación de esta contingencia donde pueden darse como antagónicas.

Kant une la reflexión ilustrada y la configuración del otro de la razón a las *Tres Máximas de la Ilustración* (K. U. §40): Pensar por sí mismo, pensar en el lugar del otro y ser consecuentes. En sentido kantiano hacemos aquí referencia a la posible unión del juicio teleológico con el estético en su dimensión sublime, más que al carácter simbólico de éste: *lo bello como símbolo de lo bueno*, dónde se nos recuerda una posible libertad, que por lo demás tampoco tiene por qué acabar en destrucción. Es, además, este abrir al *procedimiento compositivo* del juicio el que no sólo tiene un significado para la estética y las ciencias humanas, entre ella, la historia, sino para la ética y las ciencias sociales.

8. *Lo que sacude el ánimo nos vincula. La contemplación referida a la necesidad-contingencia*

La doble formulación de la categoría modal de contingencia-necesidad afirma la posición de Goya como albacea de la historia. El explícito propósito de que esta reflexión nos fuese útil para la organización de un mundo más humano remite, además, a su componente ético. Su trabajo se orienta en un compromiso con las generaciones futuras y en el hacer de su talento algo socialmente útil.

Similares exigencias encontramos en Kant en la G. M. S. (pp. 422 ss.). De los *cuatro deberes reales*, en los llamados *deberes amplios* se recoge esta intención goyesca. Aquellas máximas de la ilustración se complementan con estos deberes amplios. El actuar según este cuarto deber, desde la orientación de las máximas, desarrolla el compromiso con la otra persona; vinculando, así, esta acción incluso con los no presentes. Podemos, por ello, interpretar aquí la no presencia como una referencia a las generaciones futuras y vincular nuestra acción en el sentido del texto kantiano del «Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis» (A 276), es decir, una vinculación en el actuar aún sin esperar recoger los frutos de esa actuación —nos sentimos realmente lejos de aquel fin de felicidad (aunque sea ésta distributiva) que parece leerse en Aristóteles—. El sentido de la acción no está, por tanto, solamente sujeto a la obligatoriedad de la ley desde la necesidad, que podría tener un contingente *egoísta*, sino que se parte de distinguir la modalidad contingencia-necesidad desde un referente altruista: «en el triste instante, debido no sólo al mal, por la causa natural que presiona al género humano, sino mayormente por lo que los humanos recíprocamente se hacen, se aclara el ánimo con la esperanza de que podría ir mejor en un futuro: cierto que con una benevolencia sin egoísmo, cuando nosotros estemos largamente en la tumba, y la fruta, la cual en parte hayamos sembrado nosotros, no la vayamos a recoger». Es desde aquí, desde donde se puede empezar a reflexionar sobre algunos aspectos de la *esperanza* frente a aquéllas, o a las actuales barbaries, frente a la raquílica sobrevivencia.

9. *La postura crítica de Goya y Kant: un cambio de paradigma*

Reconocer en las posturas críticas de Goya y Kant un significado de cambio de paradigma implica que los problemas sociales a los que ellos

apuntan, los cuales en su carácter reviviscente remiten en la actualidad a la falta de integración de una política de identidades transnacionales, en particular, y a la falta de una reivindicación de *cooperación humana* (M. Benedikt), en general, no se diluyen (sobre todo teniendo en cuenta la totalidad de sus obras) en patologías psicológicas. La estilización de la obra de Goya como genialidad sin compromiso social, o la de la ética y estética kantiana como remisión al *falo* o al *Super-Yo*, como ética mediada por la sanción, nos dejan sin reparar en la relación que ambos autores establecen entre el concepto de lo *sublime* y el de *fin*. Ello, lejos de iluminar lo que ambas mentes alertas critican y proponen, ocasiona malos entendidos, suposiciones maniqueas, confusiones metodológicas. Desde esta perspectiva, tanto Goya como Kant, lejos de sentar a la *esperanza* en el diván, trabajan una visión de la historia que no es sólo reducible a la que, en términos kantianos, se podría denominar *terrorista*, sino que ambos autores, también, reflexionan y proponen una idea de progreso que está lejos de dar solamente una visión derrotista o ilusoria de la naturaleza humana. Frente a la tensión en el acontecimiento histórico del que hablan, ponen la exigencia ética, desde la contemplación de lo que no es tolerable y la legitimidad de la esperanza. Ambos autores proponen la cuestión de una posible salida emancipadora y de *mayoría de edad* de una historia que, con frecuencia, es definida, solamente, en función de la tendencia hacia lo peor, o sujeta a un movimiento determinado por el círculo vicioso (Nietzsche).

Bibliografía

- Abellán, José Luis, *Historia Crítica del Pensamiento Español*, vol. VIII: «Del Barroco a la Ilustración», Madrid, 1998.
- Baticle, J., «La Pintura de Goya en París y Burdeos, 1824-1828», en *Goya y Moratín*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- Benedikt, Michael, *Philosophische Politik?*, Viena, Turia und Kant, 1992.
- *Wesen und Begriff der Freiheit*, Viena, Universidad de Viena, 1978.
- *Heideggers Halbwelt*, Viena, Turia und Kant, 1991.
- Bozal, V., *Goya y el Gusto Moderno*, Madrid, Alianza, 1994.
- *Las pinturas Negras*, Madrid, F Editores, 1997.
- *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor Dis., 1999.
- Buchholz, E. L., *Goya Leben und Werk*, Bonn, Könemann, 1999.
- Feuchtwager, Lion, *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Berlín, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998.

- González de Zárate, J. M., *De lo Bello a los Sublime*, Madrid, Grupo unido de proyectos y operaciones, 1996.
- Kant, I., en *Werkausgabe*, ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuchverlag, 1968:
- *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in Weltbürgerlicher Absicht.*
 - *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.*
 - *Die Kritik der Urteilskraft.*
 - *Gundlegung der Metaphysik der Sitten.*
- Lacan, J., *Seminario VII: La ética del Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1988.
- Lafuente Ferrari, E., *Zeichnungen*, Bilbao, Silex, 1980.
- Maestre, A., *La Ilustración Española*, Madrid, Arcos Libros, 1998.
- Ortega y Gasset, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza, 1987.
- Paas-Zeidler, Sigrum, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
- Thiebaut, Carlos, *De la Tolerancia*, Madrid, Visor Dis., 1999.
- Valcárcel, Amelia, *Ética contra Estética*, Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.