

Michel Onfray

El cocodrilo de Aristóteles

Una historia de
la filosofía a través
de la pintura



MICHEL
ONFRAY

**El cocodrilo
de Aristóteles**

Sumario

Introducción

EL DIABLO ESTÁ EN LOS DETALLES

6

UNA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA A TRAVÉS DE LA PINTURA

1. El pez de Pitágoras

(c. 580 - c. 495 a. C.)

Pitágoras y el pescador

Salvator Rosa

14

2. El candil de Anaxágoras

(c. 500 - 428 a. C.)

La amistad de Pericles por Anaxágoras

Jean-Charles Nicaise Perrin

18

3. El globo de Demócrito

(c. 460 - 370 a. C.)

Heráclito y Demócrito

Pieter Paul Rubens

22

4. La jarra de Jantipa

(siglo v a. C.)

Sócrates, sus dos esposas y Alcibiades

Reyer Van Blommendael

26

5. La copa de Sócrates

(c. 469 - 399 a. C.)

La muerte de Sócrates

Jacques-Louis David

30

6. Las cuerdas de Platón

(c. 428 - c. 347 a. C.)

Alegoría de la caverna

Michiel Coxcie

34

7. La lámpara de Diógenes

(413 - 327 a. C.)

Platón y Diógenes

Mattia Preti

38

8. La gavilla de Protágoras

(c. 490 - c. 420 a. C.)

Demócrito y Protágoras

Salvator Rosa

42

9. El cocodrilo de Aristóteles

(c. 385 - 322 a. C.)

Alejandro haciendo traer animales

extranjeros a Aristóteles

Jean-Baptiste de Champaigne

46

10. El cráneo de Epicuro

(341 - 270 a. C.)

La Vanidad o Alegoría de la vida humana

Philippe de Champaigne

50

11. La lanceta de Séneca

(4 a. C. - 65 d. C.)

La muerte de Séneca

Luca Giordano

58

12. El pan de Marco Aurelio

(121 - 180)

Marco Aurelio distribuye pan y medicamentos

Joseph-Marie Vien

62

13. La concha de Agustín

(354 - 430)

La visión de san Agustín

Sandro Botticelli

66

14. El tintero de Tomás de Aquino

(c. 1225 - 1274)

Santo Tomás de Aquino

Sandro Botticelli

70

15. El jardín de Marsilio Ficino

(1433 - 1499)

Fiesta de Platón en el palacio Médicis

Luigi Mussini

74

16. El anillo de Erasmo

(c. 1467 - 1536)

Erasmo

Hans Holbein el Joven

80

17. El laúd de Montaigne (1533 - 1592) <i>La infancia de Montaigne</i> Pierre Nolasque Bergeret	84	26. El parapeto de Nietzsche (1844 - 1900) <i>Retrato ideal de Friedrich Nietzsche</i> Edvard Munch	154
18. Los guantes de Maquiavelo (1469 - 1527) <i>Retrato de Maquiavelo</i> Santi di Tito	94	27. La blusa de Proudhon (1809 - 1865) <i>Proudhon y sus hijas</i> Gustave Courbet	162
19. La mano de Descartes (1596 - 1650) <i>Descartes</i> Frans Hals	104	28. La taza de té de Marx (1818 - 1883) <i>Marx y Engels</i> Hans Mocznay	170
20. Las tiras de papel de Pascal (1623 - 1662) <i>Retrato de Blaise Pascal</i> Anónimo	112	29. Los anzuelos de Freud (1856 - 1939) <i>Freud de viaje a Londres</i> Valerio Adami	178
21. La bata de Diderot (1713 - 1784) <i>Retrato de Denis Diderot</i> Louis-Michel Van Loo	118	30. El ojo de Sartre (1905 - 1980) <i>Retrato de Jean-Paul Sartre</i> Robert Combas	190
22. La pluma de Voltaire (1694 - 1778) <i>Voltaire al levantarse dictando a su secretario Collini</i> Jean Huber	124	31. El diente de Foucault (1926 - 1984) <i>Michel Foucault</i> Gérard Fromanger	198
23. La toca de Rousseau (1712 - 1778) <i>Retrato de Jean-Jacques Rousseau</i> Allan Ramsay	132	32. Las arrugas de Deleuze & Guattari (1925 - 1995) & (1930 - 1992) <i>Gilles</i> (Retrato de Gilles Deleuze) Gérard Fromanger <i>Félix</i> (Retrato de Félix Guattari) Gérard Fromanger	208
24. La mesa de Kant (1724 - 1804) <i>Kant y sus compañeros de mesa</i> Emil Dörstling	138	33. El gato de Derrida (1930 - 2004) <i>Derrida</i> Valerio Adami	218
25. El folio de Darwin (1809 - 1882) <i>Charles Darwin con sir Charles Lyell y Joseph Dalton Hooker</i> Victor Eustaphieff	146	<i>Conclusión</i>	
		EL MUSEO IMAGINARIO DE LOS ARREPENTIMIENTOS	230



Salomón Koninck, *Filósofo con un libro abierto*. Museo del Louvre, París.



EL DIABLO ESTÁ EN LOS DETALLES

Introducción

La pintura habla en silencio y hace falta el ojo de alguien para poder oírla correctamente.

Por ejemplo, el famoso lienzo de Rembrandt conocido con el título de *Filósofo meditando*, que encontramos en casi to-

dos los manuales de filosofía para las clases de final de bachillerato, no es «la pintura de un filósofo meditando», sino un lienzo que, como sucede a menudo en el pintor neerlandés, representa un tema bíblico: *Tobit¹ y Ana esperando el regreso de su hijo*.

1. Y no Tobías como se dice a veces en algunas traducciones: Tobit es el padre cuyo hijo se llama Tobías. Es pues Tobit quien espera junto a Ana, su mujer, el regreso de su hijo Tobías quien, por su parte, da nombre al libro veterotestamentario. Y es Tobías quien cuida de la ceguera de Tobit.



Rembrandt, denominado durante mucho tiempo *Filósofo meditando*. En realidad: *Tobit y Ana esperando el regreso de su hijo*. Museo del Louvre, París.

Esta obra ha sido citada, analizada, comentada y desmenuzada por la flor y nata de los autores de literatura o de filosofía, cuando no por los modernos magos del psicoanálisis. Sin embargo, la mayoría de las veces lo que vieron los que la observaron es «lo que decía el título», las palabras de la cartela, por lo tanto, pero no «lo que la pintura mostraba». Como si lo que había que ver tuviera que ser dicho «antes incluso de ser visto». O mejor todavía, «antes incluso de poder ser visto».

No obstante, con el paso del tiempo, no todas las obras han sobrevivido con su título. Evidentemente, si han superado los siglos, han subsistido con su tema y su tratamiento, pero muchas de ellas son huérfanas de padre; esto es: se ignora el nombre del pintor, se desconoce el verdadero significado del tema reproducido, incluso se cometen errores estableciendo una falsa atribución de pintor y de tema...

Esta famosa tela de Rembrandt, por ejemplo, en la que el filósofo medita con la mirada perdida en el vacío, ha borrado a un Tobit ciego esperando el regreso de su hijo que lo va a curar.

En la obra de Rembrandt, una mujer tizonea en la chimenea en el extremo inferior derecho: si el personaje es un filósofo, esta señora tiene que ser su esposa o su sirvienta —en esa época, por otra parte, una cosa no excluía la otra—. Vemos así al pensador casado, lo que contraviene el topos de la pintura filosófica de Sócrates en *Jantipa vertiendo agua en el cuello de Sócrates* y de Aristóteles en *Filis cabalgando a Aristóteles*. El filósofo



Luca Giordano, *Jantipa vertiendo agua en el cuello de Sócrates*. Marano di Castenaso, colección Molinari.



Atribuido a Étienne Jeaurat, *Aristóteles y Campaspe (Filis)*. Museo de Bellas Artes de Dijon.



No es tanto una mirada perdida en la meditación como una simple mirada perdida.

sofo sería aquí un hombre como los demás, casado, asistido por una sirvienta...

Sin embargo, en la configuración bíblica, ya no se trata de ningún modo de un filósofo casado o asistido por una sirvienta, sino del profeta Tobit y de su mujer, Ana...

En Rembrandt, el mismo «filósofo» que cruza sus manos deja de lado los libros para mirar fijamente al suelo. Una interpretación que refleja la versión laica del personaje como filósofo y transmite el mensaje de que la verdadera idea no es tanto un tema de un libro para comentar, o un comentario de comentarios para analizar y desmenuzar, como una cuestión de meditación, un asunto con uno mismo, en la intimidad del fuego interno que se acompaña de buen grado de una mirada introspectiva que muy bien puede parecer perdida.

Pero si optamos por la versión «veterotestamentaria», entonces esa mirada introspectiva del filósofo perdido en sus pensamientos, volcado en sí mismo para hallar en ellos una verdad filosófica, no podría ser una hipótesis viable... Porque el texto

bíblico lo dice claramente: ¡Tobit es ciego! Así pues, no es tanto una mirada perdida en la meditación como una simple mirada perdida por el hecho de estar privado de la posibilidad anatómica de ver. Si Tobit deja de lado los gruesos libros abiertos y depositados en su mesa, si da la espalda a ese escritorio, no es porque estime que la verdad no está en los libros que explican el mundo sino en el mundo mismo y que, por ello, habría que empezar por el mundo interior, como un Descartes antes de tiempo; no, simplemente lo hace porque la ceguera le impide la lectura.

Leamos el **Libro de Tobías**. En él descubrimos a Tobit, un judío de la tribu de Neftalí exiliado en Nínive, que lleva una vida santa, y al que le caen en los ojos unos excrementos de pájaros; los médicos no consiguen curarlo y pierde la vista. Tobit considera que es porque no ha sido suficientemente piadoso; así pues, reza. Como cree que va a morir pronto, envía de viaje a su hijo Tobías para cobrar una deuda a un tal Gabael. Por el camino, un Ángel que había tomado la apariencia de un muchacho lo conduce hasta un río donde pesca un pez; siguiendo el consejo de su compañero, se queda con la hiel, el corazón y el hígado. El texto dice: «En cuanto a la hiel, frota con ella los ojos de un hombre afectado de leucomas, sopla sobre ellos, sobre los leucomas, y se curarán» (Tb 6, 8). Si queremos ser más precisos, Rembrandt pinta este versículo recogiendo la palabra del Ángel a Tobías: «Ya sabes cómo estaba tu padre cuando lo dejamos» (Tb 11, 2). Es pues la pintura del padre que

espera a su hijo o, dicho de otro modo, la de la espera de la curación proporcionada por el Ángel a aquel que cree y no ha desesperado. El mensaje es claramente apologético: pinta la esperanza, una virtud teologal para los católicos. Tobit ha creído contra viento y marea: su hijo ha recuperado el dinero adeudado; ha regresado a la casa del padre; lo ha curado con el remedio adecuado. Todo acaba bien para quien no desespera de Dios y cree en él.

Estamos lejos de la idea inducida por el título de un filósofo meditando bajo una escalera... Esa famosa escalera en espiral presentada como el símbolo de una dialéctica ascendente que conduce al cielo de las Ideas platónicas se convierte simplemente para Tobit y Ana en una solución de carpintería para pasar de una planta a otra de su casa... Esa mirada sumergida en el vacío no es de ningún modo la de un hombre que piensa mientras espera que surja la idea, sino la de un padre ciego que espera el regreso de su hijo, el cual lo curará al ser guiado por el ángel. La ignorancia del tema religioso induce la lectura pagana de una escena profana. ¿Qué lección debemos sacar de este ejemplo? Que cualquier pintura exige una decodificación para ser realmente comprendida. Es una verdad de Perogrullo, por supuesto, pero merece ser dicha y repetida en tiempos tan pobres en verdades como los nuestros.

En la pintura figurativa una imagen ilustra un texto, y un texto se ve reducido la mayoría de las veces a una frase que, a menudo, ella misma es, si no una idea, al menos una

lección. Cuando se ignora el texto pintado, en caso de desconocimiento del tema, el que mira no ve ni capta el mensaje transmitido. No lo ve, lo que no sería tan grave si no construyera una lectura errónea para paliar la ausencia del verdadero significado. Ante el horror al vacío, la inteligencia genera a veces más vacuidad todavía.

Comprender la pintura mitológica, entender la pintura religiosa o descifrar la pintura histórica solo es posible si el que mira sabe de antemano lo que hay que ver; en su defecto, no lo adivinará solo con la ayuda de la imagen. La imagen es un recordatorio, bien para recordar cuando ya se sabe, bien para aprender, cuando se ignora, bajo la dirección de quien inicia al beneficiario que después lo recordará con mayor facilidad.

En los tiempos de la oralidad, el poder de la memoria era considerable. La escritura aminoró mucho ese poder puesto que ya no aprendemos lo que sabemos que vamos a poder encontrar en un libro —o bien, hoy en día, en la red...—. En la Antigüedad, se podía saber *La Ilíada* y *La Odisea* o bien *La Eneida* de memoria. Algunos musulmanes también memorizaron el **Corán**. ¿Quién sabe algo de memoria hoy en día? La memoria muere y con ella, en consecuencia, el saber.

Cuando el que mira sabe, lo que ve no es tanto un descubrimiento como un redescubrimiento. Cuando no sabe, es fácil: no ve nada, para él solo es cuestión de encontrar la piel y la superficie, la anécdota, pero jamás encontrará el verdadero significado de lo que mira.

¿Qué comprendería de una Crucifixión un espectador que sale completamente desnudo de un bosque de Papúa-Nueva Guinea y que lo ignora todo del cristianismo? Del mismo modo: ¿qué podría entender de la escena de Europa raptada por un toro un joven de hoy en día que desconociera el relato de las *Metamorfosis* de Ovidio? ¿Y qué individuo, ni papú ni joven, sería capaz de comprender la alegoría de la batalla de Lepanto de Tiziano ignorándolo todo del desafío geopolítico de ese combate que enfrentó la Europa cristiana a los turcos musulmanes? Y aún más: ¿qué puede captar el espectador occidental viendo un relicario Mahongwé, una máscara Dogón o una estatua Baoulé si lo ignora todo de los relatos mitológicos que les confieren sentido?

La imagen mitológica, bíblica o histórica no enseña nada a quien no sabe nada anteriormente. Ahora bien, tienen otra función: la decoración, claro está, en las grandes mansiones, reales o principescas, cardenales o papales, o bien en los edificios religiosos, monasterios o iglesias, pero siempre dentro de la perspectiva de una construcción conmemorativa. Se entiende perfectamente que las obras religiosas prosiguen la historia sagrada y el catecismo por otros medios; así pues el arte proporciona siempre la ocasión de cristalizar las historias mitológicas de una civilización.

Por ejemplo, a ciegas, como se dice de la degustación de un buen vino, ¿qué puede significar esta pintura de un hombre mayor de cabello y barba grises, de músculos flácidos, que parece disgustado mientras tres



Pieter Paul Rubens, *Pitágoras defendiendo el vegetarianismo*.
Royal Collection, Hampton Court Palace, Reino Unido.

voluptuosas mujeres se encuentran detrás de él y un cuerno de la abundancia vegetal pone a sus pies los más hermosos frutos y verduras de la creación? ¿Quién es este hombre? ¿Por qué lo están incomodando? ¿Quiénes son estas tres gracias paganas? ¿Y qué tipo de intercambio tienen con estos dos faunos emboscados no muy lejos, uno de los cuales les ofrece, como por casualidad, una manzana? Y más todavía: ¿quiénes son estos tres hombres dubitativos y soñadores que contemplan la escena en un segundo plano? Y esos monos entre todos esos vegetales: ¿qué hacen? Hay respuestas, por supuesto, para cada una de estas preguntas.

Pero ¿entendemos «mejor» este mismo cuadro cuando sabemos que lleva por título: *Pitágoras defendiendo el vegetarianismo*, una tela del año 1618-1620 firmada por Pieter Paul Rubens? La respuesta es sí, por supuesto. Entendemos entonces que «lo que se ve» al mirar el cuadro «es lo que las palabras de la cartela nos dicen!». La tela funciona como significado de un significante verbal. En ese sentido, aun siendo religiosa, una pintura sigue siendo un icono pagano.

Las palabras de la cartela ratifican el significado, pero del mismo modo sellan los discursos que acompañan la obra. Ya que,

para comprender la cartela, hay que saber quién es Pitágoras y su relación con el vegetarianismo, lo cual supone a su vez cierto conocimiento de su filosofía. Pero ¿cómo reducir toda una filosofía a un punto?

Para el pintor, se trata de decirlo todo, de decir al menos cuantas más cosas le sea posible con los menos costes formales y todo ello en aras de una mayor eficacia. Lo ideal es que una imagen concentre una visión del mundo. Entonces es cuando aparece la anécdota, el objeto, la cosa, el detalle que contiene en esencia la totalidad de la obra. Ahí es cuando la expresión «el diablo está en los detalles» cobra todo su sentido.

El artista debe por lo tanto encontrar el analogon del sistema. Pero ¿qué es un «analogon»? La palabra proviene del vocabulario de la fenomenología, se le debe a Husserl y más tarde Sartre lo usa profusamente en su trabajo sobre el imaginario y la imaginación. Fuera de este uso técnico, significa «el equivalente». El analogon es aquí el objeto que sirve para expresar el todo: es el nombre de la metonimia pictórica. En otras palabras, el centro de la obra, su significado, su epicentro, se encuentra en el detalle.

Por ejemplo: las verduras para la pintura de Pitágoras de Rubens, el cabalgamiento para Aristóteles y Filis, la jarra para Sócrates y Jantipa, pero también —y para esbozar una historia de la filosofía antigua en la pintura— el candil de Anaxágoras, la risa de Demócrito, las lágrimas de Heráclito, la

copa de Sócrates, la lámpara de Diógenes (aunque se podría tratar igualmente de su tinaja o su escudilla), la caverna de Platón, la gavilla de Protágoras, el cocodrilo de Aristóteles, el balde de Séneca, el pan de Marco Aurelio, la concha de Agustín... Y esto solo dentro de los límites de la filosofía antigua.

Un sistema filosófico, una frase, una idea, un analogon, un icono, un objeto... esa es la reducción que permite la pintura, y resulta terriblemente eficaz si, y solamente si, el significado del objeto queda explícito. Hay que hacer, por tanto, el trabajo inverso: del objeto al sistema. Dialéctica descendente, luego dialéctica ascendente, y vuelta a empezar...

La comprensión de la pintura solo es posible a través de la transmisión. Esta verdad es válida para cualquier obra de arte fuera de la figuración, incluyendo, sobre todo y con mayor razón todavía, el arte abstracto, y más tarde las instalaciones y el arte post-duchampiano. Cuando Leonardo da Vinci decía de la pintura que era una *cosa mental* («una cosa mental») —o lo que es lo mismo, una cuestión intelectual—, tenía razón, pero no sabía todavía hasta qué punto. Esta «cosa mental» proporciona la oportunidad de una espiritualidad pagana e inmanente de acuerdo con la religión cristiana y transcendente. La alegoría, el símbolo, la metáfora, la metonimia o la imagen, todo son oraciones en un mundo vaciado de sus dioses y de dios.

