

## LA FILOSOFÍA PUESTA EN JUEGO EN PINTURA\*

Jean LUC-NANCY, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu (Colección Nómadas), 2006.

Aquella famosa frase «No he pintado más que retratos» que ha sido atribuida a Rembrandt, marca el inicio de este breve pero profundo ensayo en torno a una problemática ontológica del sujeto a partir del retrato. Reflexión que comienza preguntando, pues si retratar a alguien —según la definición más común— es representar al sujeto por sí mismo y ajeno a su exterioridad, es decir, «no por sus atributos o atribuciones, ni por sus actos, ni por las relaciones en las que participa». Si éstas son las condiciones de partida, qué significará, se pregunta Jean Luc-Nancy, pintar a este sujeto absoluto, «¿qué quiere decir pintura absoluta?» (p. 11). La pregunta apunta a la persona que «por sí misma» es retratada, de manera que la filosofía del sujeto aparece puesta en juego en el proyecto de pintar un retrato.

Pero a esta primera definición se le sumaría otra referida a cómo se ejecuta esa figura, cómo se organiza el cuadro en torno a ella, qué «marcas propiamente pictóricas» se precisan para la elaboración del retrato. De este modo, precisa Nancy:

«La congruencia de las dos definiciones marca con precisión el género del retrato. Un cuadro se organiza alrededor de una figura que es propiamente, en ella misma el fin de la representación, con exclusión de cualquier otra escena o relación, de cualquier otro valor o meta de representación, evocación o significado. El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del 'retrato autónomo'; donde el personaje representado no ejecuta acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma» (p. 14).

Aunque desde este prisma, en esta autonomía la única acción posible parece ser la del pro-

pio pintar, cabría destacar multitud de casos en la historia de la pintura (y Nancy enumera en sus notas algunos ejemplos) en los que los personajes retratados (o autorretratados) se encuentran ejecutando alguna acción, ya sea ésta levantar una cortina, sostener una partitura, observar lo que ocurre a través de una ventana, pintar un cuadro, escribir o leer una carta. Siguiendo el rastro de Philippe Lacoue-Labarthe<sup>1</sup>, se pregunta cómo en la figura retratada puede darse la doble tarea (concentrada en un solo movimiento) de preguntarse, por un lado, por la identidad de la pintura y, por otro, por la del sujeto retratado. De manera que «pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Producirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera» (p. 16). Es en este poner al descubierto la estructura del sujeto donde se observa que no sólo el cuadro se organiza en torno a la figura, sino que además la figura se organiza alrededor de su mirada.

«El rostro puede surgir de la sombra; puede también, en medio de un decorado, llevar más bien hacia delante esa parte de sombra que está en el centro de la mirada: en todos los casos, lo que se juega es *visiblemente* la relación de un cerco con una abertura, de una órbita con un agujero. Algo gira alrededor de la mirada [...] ¿Qué ve el cuadro, qué debe ver o mirar? Aquí está, no cabe duda alguna, la entraña de la cuestión» (p. 18).

Esta mirada del retrato, como veremos, no se reduce al ojo que mira aislado del resto de la figura, sino que es la figura al completo la que hace la mirada. En este sentido, Nancy descarta en este ensayo referirse a la desnudez corporal (fundamentalmente femenina) que podemos hallar en tantos cuadros contemporáneos, pues lo que le interesa es centrarse en esa otra desnudez que es puesta en práctica en el retrato.

En aquellas pinturas que retratan varias figuras (como en obras de Giorgione, «uno de los iniciadores del llamado retrato *doble* o *triple*»), también la mirada del retrato parece cumplir un papel peculiar: las miradas de las distintas figu-

\* Reseñación realizada en el marco del proyecto de investigación «Diferencias genérico-culturales y desigualdades económicas», referencia HUM2007-65099.

<sup>1</sup> Nancy alude al libro *Portrait de l'artiste, en général* (Paris, Christian Bourgois).



ras retratadas no se cruzan, los personajes no buscan relacionarse de ninguna forma sino que, al contrario, parecen evitarse, quedando «sin atención recíproca», compartiendo únicamente «la autonomía de cada una» (p. 21).

En muchos retratos, la identidad de estas figuras autónomas viene dada en el título del cuadro o, según las épocas, mediante una inscripción referida a los logros del personaje. Sin embargo, existen también retratos anónimos que, bajo títulos como *Cabeza de hombre* o *Retrato de anciana*, no aspiran a nombrar ni embellecer a modelo alguno. En este último caso, la identidad de la persona retratada o imitada no se encuentra fuera del cuadro, sino en la pintura misma.

«Dicho de otra manera, el horizonte de nuestros interrogantes no tiene nada de solipsista; por el contrario, es aquel donde siempre se trata del retrato del otro, pero donde, por añadidura, el valor del rostro en tanto *sentido* del otro sólo se da, en verdad, en el retrato (en el arte). La identidad del retrato está toda en el retrato mismo. La 'autonomía' formal de la figura compromete nada menos que la autonomía del sujeto que se da en ella y *como* ella, como la interioridad de la tela sin profundidad y, por consiguiente, también como la autonomía de la pintura que, ella sola, *hace* aquí el alma. La persona 'en ella misma' está 'en' el cuadro» (pp. 25-27).

Ya Hegel en sus *Lecciones de estética* defendió —en contra del histórico rebajamiento al que había sido sometido— el género del retrato, viéndolo incluso como «la consumación verdadera de la pintura», el equilibrio de la interioridad («vida espiritual») y la exterioridad. Jean-Luc Nancy analiza con atención los argumentos del filósofo, señalando las —en su opinión— carencias del diagnóstico hegeliano al desatender ciertos aspectos fundamentales del retrato mismo. Hegel, al no cuestionarse cómo ni dónde *figura* esa «expresión de la vida», pasaría por alto la «salida de sí» del espíritu. Y es aquí donde reside para Nancy, «la verdadera cruz de todo pensamiento dialéctico: o el momento de la exterioridad (la negatividad) subsiste por y para él mismo, o es solamente negado a su turno en la interioridad. Si elegimos detenernos en el momento de la exterioridad y sostener firmemente su subsistencia *autónoma* [...] ya no

nos preguntaremos de qué modo el retrato es retrato del sujeto, sino de qué modo él mismo es la ejecución de dicho sujeto. No ya de cómo la pintura representa al espíritu, sino cómo lo presenta y cómo nunca será presentado en otra parte» (p. 31).

Este cambio respecto a la dialéctica en la concepción de la «exterioridad» como sustrato o sujeto mismo no niega la «interioridad»; más bien plantea que precisamente ésta no se da más que en el espacio mismo de la «exterioridad». Cuando inventó el retrato, propone nuestro autor, el sujeto se aseguró su propia presencia, se inventó a sí mismo en tanto que sujeto.

A partir de este punto, Nancy se centra en la especial relación del retrato y su espectador. El retrato compromete, pues al acceder a él nos aborda. La «autonomía» no niega las relaciones con los sujetos ante los que el retrato (o cualquier pintura) es presentado o expuesto. La exposición es intrínseca a la pintura, es esa «puesta en espacio» de las relaciones que establecen los cuadros. Siguiendo la terminología heideggeriana, sostiene que «el retrato pinta la exposición» o, lo que es igual, «la pone en obra», entendiendo obra como cuadro en tanto relación. El sujeto vendría a ser justamente la relación o relaciones de sujeto que establece el retrato, que «no pinta un sujeto sino poniendo en juego él mismo una relación de sujeto» (p. 34), para luego poner al espectador en relación con el sujeto expuesto. Ésta es una relación que se articulará en tres tiempos: semejanza, evocación y mirada.

El primero de ellos, la *semejanza*, parece haber sido la gran tarea de la historia del retrato. Puesta como finalidad práctica, ha determinado la calidad y dignidad artística de un cuadro (o de su pintor). Sin embargo, como ya se apuntó, el reconocimiento del modelo no tiene por qué ser relevante en el arte del retrato, puesto que el modelo se caracteriza sobre todo por estar ausente. Reconocimiento y semejanza no significan lo mismo, son valores distintos. Para ampliar esta idea, Nancy se detiene un instante en una serie de cuadros. Uno de ellos es un autorretrato del siglo xvii del pintor Johannes Gump, en el que podemos ver al pintor (que aparece de espaldas a los ojos del espectador) que, sirviéndose de su reflejo en un espejo, pinta su retrato en un lien-





zo. Se trata sin duda de un autorretrato en el que el sujeto no es otro que el propio pintar, donde «la pintura es el sujeto de su semejanza». Entre la imagen del espejo y la del lienzo, en principio idénticas, llama la atención la diferencia de miradas. Si la imagen del espejo mira al pintor (pues éste se está mirando), la otra mira de costado (mirada que el pintor adopta cuando pasa del espejo al lienzo). La pregunta que se desprende de esto será entonces cuál de las dos semejanzas es más exacta. Según Nancy, en el espejo se refleja el objeto de la representación, mientras que «el cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra» (p. 44). En la semejanza no hay un modelo, sino más bien una Idea, que en este caso es «el pintar», la pintura. Hallamos además en este cuadro una tercera semejanza: la ausencia del rostro propio y de la mirada de pintor (pintado de espaldas), mirada «de la que sólo nos vuelven los reflejos y los efectos». La pintura del retrato pinta esta ausencia, pinta el para-sí, y no busca únicamente reproducir lo reconocible.

Esto se relaciona directamente con la *evocación*. En la medida en que el retrato guarda la imagen de la persona ausente retratada, evoca su presencia, la rememora e inmortaliza, pues «pone a la muerte misma en obra» en plena vida. Este carácter «sagrado» del retrato puede verse o entenderse a partir de la mirada del *Retrato de un joven* (llamado «de la lámpara» o «ante la cortina») pintado por Lorenzo Lotto en el siglo XVI. La figura de este joven desconocido evoca no la presencia de un individuo sino «la llamada de un sujeto en general». Su actitud desafiante, en lugar de guardar para sí el secreto de la intimidad, expone y saca hacia delante su pasión. Pero esta pintura no es una mera imitación de la interioridad o una alegoría del alma. El retrato, antes que una rememoración de existencias anheladas, es una llamada del «sujeto a él mismo, para ejecutar su infinito retorno de sí» (p. 64).

El retrato mira, y su *mirada*, meta de su autonomía, se encuentra en la luz del cuadro. Pero se trata de una mirada que no mira nada, no se centra en ningún objeto concreto sino que «se hunde en la ausencia del sujeto». Esta contradicción de «mirar nada» desaparece «si comprendemos que la mirada no es *en el fondo* una relación con el objeto». En este orden de cosas, Nancy concluye que en el mirar, el sujeto se guarda, vigila y toma cuidado: «Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto» (p. 73), al mirar soy puesta en juego pues la mirada es aquello que sale de sí para abrirse al mundo. Esa «guarda de sí» se representa en el retrato, en el que se dan al mismo tiempo la presencia y la puesta fuera de sí.

En definitiva, *La mirada del retrato* es un ensayo centrado en la importancia atribuida a un signo que se refiere a sí mismo, porque encuentra en sí mismo todo a lo que remite sin mirar a un más allá transcendental. Jean-Luc Nancy indaga continuamente la forma y la palabra más apropiadas para expresarlo, transformando el mismo papel del pensamiento y de su relación con el ser. En su empeño de lograr una escritura —y siguiendo en esto a Heidegger y Derrida— que refleje la estructura del pensamiento, el filósofo francés ha abordado temas tan distintos como las representaciones del Holocausto judío (*La representación prohibida*), su propio trasplante de corazón (*El intruso*) o como vemos en este libro, la esencia del retrato pictórico. Estamos, sin duda, ante uno de los mayores pensadores franceses de una generación protagonista y heredera del postestructuralismo, cuya extensa obra —cada vez más traducida a otros idiomas— abarca, en un característico estilo, algunos de los problemas fundamentales de la filosofía occidental.

Dácil ÁLAMO SANTANA