

EL RETRATO LITERARIO  
EN EL MUNDO HISPÁNICO  
(SIGLOS XIX-XXI)

*Jesús Rubio Jiménez*  
*Enrique Serrano Asenjo*  
(eds.)

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

El RETRATO literario en el mundo hispánico (siglos xix-xxi) / Jesús Rubio Jiménez, Enrique Serrano Asenjo (eds.). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

453 p. : il. ; 22 cm. — (Humanidades ; 142)

Bibliografía: p. 413-450. — ISBN 978-84-17633-20-2

1. Literatura española—S. XIX-XXI. 2. Personajes literarios—S. XIX-XXI

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús

SERRANO ASENJO, Enrique

808.1:821.134.2«18/20»

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo  
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza  
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)  
1.ª edición, 2018

Ilustración de la cubierta: David Vela, *Picasso vs. Dalí*

Colección Humanidades, n.º 142

Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12  
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1818-2018

LOS NUEVOS RETRATOS: PROYECTOS  
IDENTITARIOS Y CARTOGRAFÍAS  
DE LA REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO XXI

Eunice Ribeiro

*Universidade do Minho, Portugal*

La crisis del retrato y la superproducción de identidades

*Confesional, narcisista o teatral* son calificativos que, con comprensible regularidad y argumentos, han servido para describir el perfil psicológico y conductual de nuestro siglo; un siglo dominado por la cultura digital y las redes sociales en las que las prácticas masificadas de autorrepresentación y las redes de distribución globalizada ponen diariamente en circulación varios millones de retratos y autorretratos, diluyendo las fronteras entre lo público y lo privado y restaurando, una vez más, el debate sobre el impacto del *medium* en la concepción y la configuración de los mensajes identitarios, individuales o colectivos.

A pesar de los múltiples vaticinios que, desde los albores de los modernismos europeos y tras una reconocida *crisis del sujeto* y de su imagen, se acumularon sobre la muerte del retrato —ora por exceso, ora por defecto, en cuanto a sus capacidades representativas—, lo cierto es que el arte y la literatura contemporáneos parecen haberse mantenido de una forma general ilesas ante todas esas provocaciones apocalípticas: además de la ubicuidad de los actuales *selfies* fotográficos, el volumen de retratos y autorretratos producidos en nuestros días, fruto o no de encargos desafía toda enumeración. Además de en los espacios expositivos más tradicionales (museos, galerías, gimnasios, palacios e iglesias), en el cine o en los videojuegos, en

series televisivas, en instalaciones y medios digitales, en composiciones literarias o musicales o en el ámbito del arte urbano, del arte textil o de las artes decorativas, los retratos se afirman como una especie de género invasivo, que encuentra en el contexto cultural contemporáneo terreno particularmente fértil a su propagación; hasta tal punto de haberse convertido en inevitable anunciar *la muerte de la muerte del retrato* (Wright, 2005), reafirmando, con ello, supuestos impulsos ancestrales del ser humano para la autorrepresentación y para la contemplación colectiva. Si, en el contexto de una filosofía contemporánea del extrañamiento como la de Sloterdijk (2008), ha tomado particular relevancia la cuestión de la existencia, del *Dasein*, de la presencia humana en el mundo como «abismal excentricidad» (2008, p. 16), no parece que hayamos resuelto completamente la preocupación típicamente moderna de la identidad y la individualidad, que seguimos de un modo general considerando como una carencia primordial.

Una carencia cuyo rasgo ético-jurídico podemos fácilmente derivar de los derechos iluministas consagrados en la *Declaración* de 1789, que centran la identidad moderna en una fórmula de cálculo de dos variables, libertad y propiedad: «O sujeito enquanto proprietário coloca-se sobre o signo do Próprio, em concordância com um regime de verdade e de sentido. Este regime, por sua vez, garante que o proprietário possua determinadas propriedades que o singularizam sob a forma de atributos» (Braz y Marques, 2015, p. 219). La identidad moderna, entendida como propiedad de uno mismo, determinará un modelo político de la estética, asentada en la representatividad o en la retratabilidad del sujeto-propietario, frente a sus homólogos, según el eje horizontal de la igualdad de derechos. En este modelo, tal como observan Braz y Marques, se encuentra el germen de la moderna crisis del retrato como imagen y forma de naturalización y sustancialización de atributos identitarios singulares. La desestabilización de este modelo representativo a la que, sin embargo, asistiremos, se constituirá, fundamentalmente, como paso de la representación del sujeto al sujeto de la representación: «Como se», prosiguen los críticos, «na contemporaneidade o retrato apenas pudesse ser o problema do retrato» (2015, p. 220).

En cuanto a los ininterrumpidos flujos de imágenes que dejaron de fijarlo como individuo, el sujeto, más que propietario, se convierte en «em-

presario de sí» (Foucault, 2010, p. 286), señalando, en esta conversión, aquello que se ha denominado la «fase estética del capitalismo». Producirse a sí mismo supone una doble apropiación: el sujeto se apropia de las imágenes que, a su vez, se apropian del sujeto, en un circuito permanente de desterritorializaciones y reterritorializaciones, resultando en una creciente indistinción entre persona y personaje y en una inmensa superproducción de identidades. A la extraordinaria profusión de retratos y autorrepresentaciones —que en los más diversos soportes, lenguajes y formatos desafían continuamente los límites de la creatividad humana— se asocia una cada vez mayor desconfianza en cuanto a su *verdad*, en cuanto a su aptitud para decir quién realmente somos, más allá de su inherente, y quizá única, verdad artística. Como si los retratos nos asombraran: no podemos resistirlos (de los retratos se ha dicho que constituyen el producto simbólico de la cultura occidental) ni podemos *realizarlos* (es decir, hacerlos *realmente* representativos), limitados como estamos a una interminable caza al Snark carrolliana o a una mirada órfica que, al captar al fin el objeto de la fascinación, lo eclipsara para siempre.

En 2015, en plena vigencia del mundo digital y de una evolución técnica y genética que hizo posible la reinención y la puesta en escena casi ilimitada del cuerpo, Alberto Manguel se refiere, en términos dilatorios y, en cierta medida, espectrales, a su *yo reticente*, cuya confirmación, si finalmente tiene lugar, precederá, no más que por un instante, el momento de su propio fin:

Que sinais nos identificam? Algo que não é a forma do meu corpo nem a minha voz nem o meu toque, nem a minha boca, o meu nariz, os meus olhos — o que eu sou esconde-se à imagem de um pequeno animal medroso, invisível, atrás de uma selva de grillhões físicos. Nenhum desses disfarces e máscaras que uso representam o meu eu, excepto em indícios incertos e pequenos preságios: um sussurro nas folhas, um cheiro, um rugido abafado. Sei que o meu eu reticente existe. Entretanto espero. Talvez a sua presença se confirme um dia, mas só no meu último dia, quando subitamente emergirá dos arbustos, se mostrará de frente por um instante e depois cessará de ser (Manguel, 2015, p. 143).

En la reflexión de Manguel, la cuestión de la identidad y de su representación depende del instante y la espera; se relaciona con la aparición, más que con la apariencia; en una línea muy similar a lo que Jacques Derrida (2010) señaló cuando se refirió al autorretrato en los términos ruinosos y paradójicos de una «aparición desaparecente» (2010, p. 43), de

modo que recuperaba la doble dimensión de presencia y de sombra, ya inscrita en la propia mitogénesis de la pintura, que es simultáneamente la del retrato.<sup>1</sup>

Dejo de momento el relato mítico-religioso (muy productivo en el ámbito de la teorización retratística) para concentrarme en la reconocida condición liminar del retrato como género y que, en adelante, me ocupará. Los más recientes progresos de la neurociencia pondrán en términos menos metafísicos lo que, motivacionalmente, se ha considerado ya como un verdadero *nudo antropológico*, por lo que reconduce a la necesidad humana de defensa frente al tiempo y ante la muerte. En sus estudios sobre la conciencia —esta moderna forma del alma, según las últimas y expandidas perspectivas fisicalistas—, António Damásio (2013) nos aclara, acerca de la biología distintiva del ser humano, que se representa continuamente a sí mismo a nivel mental a medida que interactúa con otros objetos y los conoce. Lo mismo se puede decir del sentido del sí o del *self*—como prefiere llamarlo Damásio—, que se fundamenta sustancialmente en patrones mentales. Sin embargo, según el científico, es importante distinguir entre niveles del *self*, que implican diferentes grados de conciencia<sup>2</sup> y se configuran como más o menos mutables o transitorios: a diferencia de lo que designa como *proto-self*, un conjunto de patrones neurales interconectados que representan, en cada momento, el estado del organismo y del que no tenemos conciencia; al contrario del *self nuclear*, del que somos conscientes, que proporciona al organismo un sentido del *self*, en un momento y en un lugar precisos, desencadenado por un objeto con el que entra en relación, el *self autobiográfico* supone una conciencia ampliada,

1 Nos referimos, en concreto, a la conocida leyenda de Diboutades y a su método de la *circumductio umbræ*, sobre el cual José Gil elaboró un inteligente y sutilísimo comentario (cfr. Gil, 2005).

2 Damásio aborda la cuestión de la conciencia en términos de la relación mantenida entre un organismo y un objeto a lo largo de sus interacciones naturales: «O organismo em questão é aquele dentro do qual acontece a consciência; o objeto em questão é qualquer objeto que se dê a conhecer no processo da consciência; e as relações entre organismo e objeto constituem o conteúdo do conhecimento a que chamamos consciência. Vista nesta perspectiva, a consciência consiste na construção de conhecimento sobre dois factos: que o organismo está envolvido numa relação com um objeto e que o objeto presente nessa relação provoca uma modificação no organismo» (Damasio, 2013, p. 39).

capaz de proporcionar un sentido del *self* complejo y evolutivo, dependiente de una *memoria autobiográfica* que retiene los aspectos invariables del organismo, pero es susceptible de ser remodelada y actualizada, aumentada o disminuida, a medida que vivimos y enfrentamos nuevas experiencias. El tan breve como extraordinario cuento de José María Merino «La memoria confusa» nos parece traducir literariamente una idea semejante:

Un viajero tuvo un accidente en un país extranjero. Perdió todo su equipaje, con los documentos que podían identificarlo, y olvidó quién era. Vivió allí varios años. Una noche soñó con una ciudad y creyó recordar un número de teléfono. Al despertar, consiguió comunicarse con una mujer que se mostró asombrada, pero al cabo muy dichosa por recuperarlo. Se marchó a la ciudad y vivió con la mujer, y tuvieron hijos y nietos. Pero esta noche, tras un largo desvelo, ha recordado su verdadera ciudad y su verdadera familia, y permanece inmóvil, escuchando la respiración de la mujer que duerme a su lado (Merino, 2007).

Y, tal vez, esta perspectiva biológica sobre el carácter transformativo de nuestros archivos memorísticos y de las imágenes continuamente reconstruidas de nosotros mismos, a que dan origen, nos ayude a entender algunas de nuestras propias perplejidades cotidianas, cuando nos extrañamos ante una fotografía o ante el reflejo que el vidrio de un escaparate repentinamente nos devuelve. En su sugerente reflexión sobre la historia y la naturaleza de la curiosidad, que se extiende a la curiosidad sobre sí mismo, Manguel expresa esta inquietud: «Tenho um vago medo de que, se algum dia me visse realmente na rua, não me reconheceria» (Manguel, 2015, p. 142); temor que atribuye, probablemente, a un envejecimiento demasiado rápido y excesivo, o quizá a la hipótesis de que su *yo* esté sorprendentemente menos arraigado en su memoria que ciertas palabras impresas que sabe de memoria. Los psicólogos contemporáneos, a su vez, demuestran la extrema labilidad de nuestras autoimágenes y el alto grado de imprecisión que el sujeto adulto manifiesta, a pesar de la cantidad de información visual de que disponemos hoy día y el grado de exposición al que está expuesto, en cuanto al conocimiento de su apariencia: «De todos os rostros com que nos cruzamos», avanza en este sentido Sabine Melchior-Bonnet (2016, p. 335), en su también reciente estudio *História do espelho*, «o nosso é aquele que pior conhecemos». En diametral contraste con el exceso de exposición de la apariencia y del *yo-piel* (Didier Anzieu) explorado mediáticamente, buena parte del ejercicio artístico contemporáneo ha practicado el

gesto (auto)retratístico hacia una meditación sobre la diferencia y el no reconocimiento.

Bien es cierto que, hace unos quinientos años, Montaigne concebía una teoría de la identidad como inestabilidad y mutación,<sup>3</sup> evidenciando los antecedentes históricos de la eclosión de esa conciencia negativa sobre los dilemas del autoconocimiento y el derrumbe de la ficción egocéntrica, sobrealimentada por los romanticismos europeos. La nueva hermenéutica del *yo*, que le habría de suceder, incorporó repercusiones profundas a la conceptualización y la práctica del retrato, aproximando, a menudo, el género a un nivel de irrepresentabilidad, que lo pondría en riesgo. Por otro lado, sin embargo, permitió rescatarlo de ciertas acusaciones sobre la escasa inventiva formal, inicialmente atribuidas por alguna teoría crítica modernista.

La noción romántica de *personalidad*, que sostuvo géneros literarios como la biografía y la autobiografía (no casualmente propuestas en versión ilustrada), y determinó un criterio fundamental de semejanza interna y de verdad psicológica, todavía hoy señalada en la apreciación del valor retratístico, deja de tener aplicabilidad en el marco de una reterritorialización de la identidad —entendida ahora como fragmentaria, inestable o evanescente—, que cuestionará un idealizado proyecto *revelador*, atribuido a los *verdaderos* retratos. El problema se plantea: ¿cómo redefinir un género cuyo objeto se pasó a desconocer? ¿Cómo verlo en una práctica representativa y diferenciarlo de las demás prácticas de representación? ¿Cómo pensar el retrato si, de *verdadero*, se ha vuelto apenas *posible*?

3 Al comentar lo que se considera que es la actitud fundamentalmente relativista o perspectivista de Montaigne en relación con el mundo y con sí mismo, cuya inestabilidad y continuo cambio no cesa de poner en evidencia en sus *Essais*, Antoine Compagnon (2016, pp. 21-32) se refiere, entre otros, a un pasaje inicial del segundo capítulo del libro III, que aquí citamos, por la extraordinaria modernidad de la concepción de identidad presentada: «Je ne peint pas l'estre. Je peins le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept em sept ans, mais de jour em jour, de minute em minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'immaginations irresolües et, quando il y eschet, contraires; soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations» (Montaigne, 1962, p. 782).

## ¿Qué puede ser un retrato?

La excepcional proliferación terminológica de especies o tipos retratísticos o pararetratísticos,<sup>4</sup> así como la frecuente cuestión sobre lo que puede ser o no ser un retrato, introducida en estudios contemporáneos historio-gráficos y teórico-críticos dedicados al género, parecen evidenciar, por un lado, la resistencia de la categoría y, por otro, paradójicamente, las sucesivas vacilaciones y dificultades en encontrar los semas estructurantes de una definición holística y los argumentos básicos para una diferenciación genológica. ¿Qué es un retrato?, ¿qué significa retratar?, ¿cuándo un retrato no es retrato?<sup>5</sup> son cuestiones frecuentes que indagan sobre aspectos esenciales acerca de la naturaleza de los modelos, de los criterios de representación retratística o de las diversas características del retrato. Estos interrogantes nos ponen frente a un claro panorama evolutivo en la conceptualización de este género, pero también frente a un escenario de razonable fragilidad categorizadora, llevándonos a reconsiderar las condiciones de su legitimación.

En un laborioso estudio de 2010 dedicado al arte del retrato en Portugal en los siglos xv y xvi, Pedro Flor insiste en la necesidad de que, en el retrato, el modelo surja ante todo «figurado por sí mismo» (2015, p. 22). Y añade, siguiendo un criterio aún claramente deudor de la noción romántica de *personalidad*: «o que distingue precisamente um retrato das demais representações iconográficas é a capacidade que o mesmo tem de transmitir a densidade psicológica e de deixar transparecer a personalidade do modelo» (2015, p. 23). El retrato contemporáneo nos enfrenta, sin embargo, a propuestas ambiguas y tipológicamente complejas, que difícilmente podremos acomodar dentro de los criterios taxonómicos tradicionales, incluso si nos

4 Entre los *verdaderos retratos* o los retratos *in the fullest sense* (repito perfrasis encontradas en trabajos muy recientes sobre el género), circunscribibles en tipologías vastísimas (individuales y de grupo, aparatos, ecuestres, alegóricos, *fancy pictures* y *conversation pieces*, retratos integrados, autorretratos, además de los posibles cruces entre tipos y formatos) y una relativamente amplia gama de otras tipologías y paratipologías que incluyen los criptorretratos, los retratos idealizados, los retratos proyectivos o en potencia, las imágenes *al modo de retrato* u otras representaciones humanas respondiendo a meros propósitos decorativos o icónicos de identificación rápida, las fronteras no siempre son evidentes.

5 Traducimos aquí literalmente el título de un estudio de 1998 de Marta Ajmar y Dora Thornton (Ajmar y Thornton, 1998).

ceñimos a la esfera de modelos realistas de representación, basados en el reconocimiento de tales modelos: como, por ejemplo, las superficies pararetratísticas puras de Warhol que, en la línea de la estética pop, reducían los modelos a meros motivos o frisos decorativos, innumerables objetos hiperrrealistas contemporáneos, donde la semejanza surge aparentemente sobresegurada, corresponden, por encima de todo, a espacios de desmontaje identitario. Consideremos, por ejemplo, los retratos y autorretratos del artista norteamericano Chuck Close, efectivos ejercicios formales de cristalización de la figura en unidades mínimas de información cromática y plástica, donde la única verdad producida parece sintetizarse en la verdad del propio simulacro, por lo que el *yo* retratado deviene aquí en puro efecto de lo real o de lo neoreal.

Relacionado con esta noción, figura la curiosa historia del cuadro del artista norteamericano Arthur Dove *Goin' Fishin'*, de 1925 (cfr. Scott, 2007). Considerado durante unas seis décadas como un *assemblage* que traducía al lenguaje abstracto del cubismo una temática naturalista sin aparente referencia humana, la obra de Dove sería posteriormente analizada como retrato abstracto de un afroamericano anónimo, a partir del momento en que la investigación académica, sobre la base de cartas y testimonios varios, desveló sus títulos anteriores, en que la mención al elemento humano se mostraba explícita: *Fishing' Nigger* o *Nigger Goes A-fishin'*. En este caso, ser o no ser retrato parece reposar exclusivamente no en la naturaleza de la imagen en sí misma, sino en una intención autoral que solo verbalmente, a través de un título o de una leyenda, se da a conocer; como si, en el límite, la ontología retratística se afirmase únicamente en puras intencionalidades por parte de los artistas (y, por qué no, de los públicos) y en sus respectivos gestos de nombramiento: ser o no ser (auto)retrato, como sugirió Derrida, dependería, en última instancia, de nombrar como tal una imagen —o lo que fuere— que nos afecta o por la que nos dejamos afectar,<sup>6</sup> lo que haría del género, en efecto, una especie de categoría supernumeraria, dirigida a la disolución y sin posibilidad de definición intrínseca.

6 Reflexionando específicamente sobre el caso del autorretrato, Derrida conjetura: «Se aquilo que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar "auto-retrato", um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não importa que desenho ("retrato" ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar» (Derrida, 2010, p. 70).

## Alternativas a la muerte: el desplazamiento epistemológico (tres fases)

Ante esta constatación de resistencia del retrato y la multiplicidad y diversidad de las motivaciones que subyacen a su categorización, la cuestión que se plantea consistirá, pues, en averiguar las alternativas a un destino de extinción y de posgénero que, desde un determinado punto de vista, parece haber llegado a ser inminente. En un estudio dedicado al retrato en el arte portugués de los años cincuenta-sesenta, Bruno Marques responde a esa pregunta: a la hipótesis de la *disolución*, Marques prefiere la del *desplazamiento*, invocando la «dimensão heterodoxa do retrato na arte contemporânea portuguesa» (Marques, 2014, p. 435), que no niega el género, sino que, por el contrario, lo amplía. Dentro de este pensamiento de renovación histórica, Marques apunta tres fases distintas: la del retrato como espejo de lo real (fundada en el discurso de la mimesis), la del retrato como transformación de lo real (correspondiente a la deconstrucción antimimética de las vanguardias) y, finalmente, la del retrato como rastro de lo real (apoyado principalmente por el dispositivo indicial que privilegia la contigüidad a la semejanza), donde se incluirían varios casos artísticos de la segunda mitad del siglo pasado, como el de Lourdes Castro, en el contexto portugués.

Recuperando la dimensión de contacto y de certificación existencial de esa narrativa de sombras y contornos de sombras, que marca el origen legendario del retrato como dibujo y como guion, y que también marcará, muchos siglos más tarde, la imagen fotográfica predigital y su aura de reliquia (en el sentido de la teoría barthesiana y de su *discurso amoroso*), Lourdes Castro fija sombras y siluetas a partir de modelos reales, anulando su dimensión de signos y transformándolos en emanaciones de los propios referentes: sombras *sacadas de lo real* que no representan, sino que incorporan; *son* la referencia, aunque el reconocimiento fisonómico no se presupone.<sup>7</sup> Si bien es cierto que los años sesenta manifestaron una especial atracción por la *pura indexicalidad* —como anota el crítico, recordando el

7 Marques propone la designación de *retratos proyectivos* para los casos, como este, en que es posible que el espectador proyecte en el campo abierto de la imagen lo que su imaginación o su memoria le sugieren.

conocido ensayo que, en 1977, Rosalind Krauss dedicaría al tema—,<sup>8</sup> no es menos cierto que otros ejemplos anteriores y posteriores podrían ilustrar una idéntica orientación representativa. Pensemos en Van Gogh y en sus impuras naturalezas muertas con repetidos pares de botas y repetidas sillas vacías que, a través del vestigio y de la inferencia, hacen presente una ausencia (humana), transmitiéndonos la *certeza de cosas que no se ven* (regreso aquí al discurso religioso,<sup>9</sup> también aludible a propósito de las sombras de Lourdes Castro y su valor de objeto de creencia) y comunicando la dimensión intangible, pero omnipresente de la identidad.

El sentido del retrato como *evocación*—tal como Joanna Woodall ha defendido en sus últimos seminarios en la National Portrait Gallery de Londres,<sup>10</sup> que supera, por un lado, lo que fue una fijación histórica en las fisonomías y en su sustitutivo potencial individualizador y, por otro lado, la cultura modernista y posmodernista de la máscara y de los juegos de papeles identitarios— parece también permear el trabajo retratístico del pintor británico Howard Hodgkin: *Absent Friends 1932-2017* fue el título de una retrospectiva que la misma galería presentó en 2017, del 23 de marzo al 18 de junio, sobre la obra del artista. En su obra, a partir de finales de los años setenta, redujo progresivamente en sus cuadros los fragmentos descriptivos y las tradicionales convenciones realistas y recurrió alternativamente a la imaginación asociativa, para traducir recuerdos y emociones subjetivas a través de colores, signos y texturas, explorando la densidad característica del lenguaje pictórico y acercando la imagen final a una pintura abstracta.

8 Nos referimos al estudio de Rosalind Krauss «Notes on the Index: Seventies Art in America», publicado en dos partes en la revista *October*. Cfr. Krauss (1977a y 1977b).

9 En la Carta a los Hebreos (11: 1-2), el fenómeno de la fe se describe así: «Fé é garantia de coisas que se esperam e certeza de coisas que não se veem» (Lourenço, 2017, p. 462). *The Evidence of Things Not Seen* fue también, curiosamente, el título de una exposición de 2016 en la Galería de Arte de Johannesburgo (JAG), en torno a formas y cuestiones identitarias, abordadas exclusivamente a partir de obras de artistas negros.

10 Autora de importantes estudios sobre retrato, Joanna Woodall participó el 2 de mayo de 2017 en un seminario organizado por la National Portrait Gallery de Londres, con motivo de una retrospectiva dedicada al pintor británico Howard Hodgkin, centrada en el tema «What is a Portrait? An exploration of representation and abstraction in portraiture». El programa de este seminario está accesible en <<http://www.britishportraits.org.uk/wp-content/uploads/2017/02/What-is-a-Portrait-seminar-2-May-17-programme.pdf>>, acceso 2 de enero de 2018.

#### Cuarta fase (siglo XXI): el retrato como interrogación de lo real

Observando las manifestaciones creativas de lo que puede todavía ser considerado como *retrato* en estas dos primeras décadas de nuestro siglo, buscamos la fase siguiente a las que Bruno Marques apuntó como caracterizadoras del desplazamiento o de la diferencia epistemológica del retrato de la segunda mitad del siglo XX. Sin olvidar la creciente heterogeneidad del corpus utilizado, podemos arriesgar una definición de un nuevo paradigma de retrato, ya no exactamente como vestigio de un ser real cuya ontología se da por garantizada sino, sobre todo, como interrogación (o pérdida) de lo real, que pasa a ser encarado más como hipótesis que como dato objetivo u objetivable; una interrogación que pasa a ser indisoluble de una inseguridad, en cuanto a lo que nos identifica y de una desconfianza acerca de los procesos comunes de la identificación (o de su propia posibilidad), en especial lo que determina la visión y los medios perceptivos. Los modos de concreción de este nuevo pensamiento acerca del retrato no son extraños, en realidad, a una condición histórica en la que gana pujanza una epistemología no esencialista de la identidad, pensada fuera de los límites de lo observable y de lo permanente, como una experiencia transformativa y procesual, sobre la que el único conocimiento posible es del orden de lo momentáneo y de la aparición, en la línea de lo que enunciaron Manguel o Derrida, como vimos y, en consecuencia, con la brevedad. Es posible, reflexionando sobre las palabras del conocido escritor portugués Gonçalo M. Tavares, que los retratos mínimos que invaden los microrrelatos contemporáneos no sean totalmente ajenos a esta prisa:

Coisa jamais fixável por qualquer desenho, eis o elemento que persegue desde que é lúcido; desde que entendes que qualquer objecto, homem ou animal não é coisa imortal que por simpatia se deixe ver. E, porque não o consegues desenhar, tens pressa (Tavares, 2012, p. 170).

Esta nueva actitud epistemológica, no compaginable con una lógica representativa de contenido mimético o especular, encuentra, por el contrario, modos más directos de articulación con paradigmas estéticos y existenciales de plasticidad, de matriz nietzscheana, en que toda la materia se dota de fuerza o energía plástica (cfr. Miranda, 2017, pp. 58-79). Nuestra relación alucinada con lo real, que Margarida Medeiros considera un síntoma de la *cultura del narcisismo* (Medeiros, 2000, p. 118), conduciendo a un permanente cuestionamiento sobre el yo y a una necesidad de certifica-



ción social de la imagen personal, es también aquella que subyace a la producción del *selfie*, como la expresión quizá más expansiva de una profunda desestructuración cultural de la identidad. La repetición de las mismas poses y de los mismos formatos, en ciertos casos meticulosamente producidos, de acuerdo con las conocidas advertencias de la mediática Kim Kardashian sobre ese espejo infinitamente manejable a lo que llama *perfect selfie*,<sup>11</sup> provoca paradójicamente un efecto de anulación de la singularidad, contrario a sus aparentes intenciones individualizadoras.

El síntoma, aparentemente inverso a esta imposición mediática de las caras, es el que opta por la prohibición del reconocimiento facial, remitiendo, en último término, la imagen retratística a una condición de anonimato teóricamente controvertida.

#### A. Del *cuero propio* al *cuero común*

De los varios vectores, no mutuamente exclusivos, que me propongo analizar en lo que se refiere a las diferentes expresiones de esta nueva concepción de retrato como interrogación de lo real, comenzaré por este primer vector: aquel que, derivando de una *presión* contemporánea en torno a la corporeidad,<sup>12</sup> va del moderno *cuero propio* —fruto de una larga y laboriosa construcción histórica destinada a garantizar su individualidad y a protegerlo como propiedad privada— hacia el *cuero común* (en el sentido de desindividualizado y/o colectivo), según un trayecto de alejamiento de liberado de los valores de la facialidad.

11 En textos de prensa, así como en el conocido canal YouTube, Kim Kardashian ha divulgado su metodología personal para obtener lo que considera *selfies* perfectos: <[https://www.youtube.com/watch?v=beTs\\_Uk3-zI](https://www.youtube.com/watch?v=beTs_Uk3-zI)>, acceso 2 de enero de 2018.

12 Bragança de Miranda (2017, pp. 83-97) señala como posible causa de esta *presión* contemporánea sobre el cuerpo, encarado como categoría terminal que todo atrae a sí, una profunda mutación cultural con origen en la decadencia del *cuero metafísico*, que sostenía la idea de *cuero propio* como garante de la identidad y singularidad de un sujeto-propietario, interesado en protegerlo de los continuos asaltos del poder político o religioso; paradójicamente, la actual presión generalizada para transformar el cuerpo, en que la medicina, la genética y las técnicas digitales ocupan un papel determinante, posibilitando la replicación, la clonación o el *uploading*, parece reactualizar amenazadoramente el antiguo desprecio y ferocidad teológicos por la corporeidad, hacia un *hipercuero* en el límite de las fronteras de lo orgánico.

A finales del siglo xx, los fotomontajes de Thomas Florschuetz, operando extrañas desfamiliarizaciones de la cartografía del cuerpo humano, cuyas piezas se reajustan a través de recortes, ampliaciones y yuxtaposiciones insospechadas,<sup>13</sup> así como los conocidos autorretratos fotográficos de John Coplans, centrados en la representación de fragmentos corporales, introducen un cierto grado de despersonalización al eliminar cabezas y caras, al mismo tiempo que reconocen a los demás lugares del cuerpo (de cualquier cuerpo) capacidad emotiva y expresiva, tal como Rilke admitió ser posible al observar las esculturas de Rodin. En blanco y negro, y en una escala agigantada que genera reacciones perceptivas a veces extrañamente humorísticas (se piensa, entre otros, en *Self-Portrait, Back with Arms Above*, 1984), las figuras decapitadas de Coplans, ya equiparadas a algunos desnudos de Rodin como su conocido *L'Homme qui marche* (también llamado *San Juan Bautista*), pueden ser leídas en la línea del sacrificio del arte y del artista (del cuerpo del artista), si, de este modo, quisiéramos recuperar de nuevo los meandros de la hermenéutica sagrada, en favor de una estrategia que diríamos «neobarroca», contemporáneamente bastante fértil (citamos, a título ilustrativo, a artistas como Berlinda de Bruyckere, Clemens Krauss o Marc Quinn).

Otros efectos del *de-facement* (Paul de Man) han sido recurrentemente experimentados por un número cada vez más significativo de artistas, a través de diferentes estrategias de ocultación o rasura, que señalan un trabajo de sustracción concretado en el nivel de la técnica representativa (recurriendo a superposiciones y empastes, como los practica, por ejemplo, Frank Auerbach o, a efectos inversos de *impresión* mínima, de algún modo semejantes al velo de la Verónica en la tradición cristiana), o bien en el nivel de lo que es representado, cuya visión directa varios dispositivos se encargan de impedir u obstaculizar. La pose funciona a menudo como uno de esos dispositivos: las poses de espalda,<sup>14</sup> ya ensayadas por fotógrafos ochocentistas como Nadar, aunque sin abdicar de las intenciones del reconocimiento

13 Sobre las diversas orientaciones del autorretrato fotográfico contemporáneo, véase la obra profusamente ilustrada de Susan Bright (2010).

14 Sobre el tema de las figuras de espaldas, el museo Lasar Segall organizó, del 14 de julio al 21 de octubre de 2012, una muestra titulada *Exercícios de olhar*, comisariada por Aracy Amaral. Cfr. <<http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sltem=419>>, acceso 2 de enero de 2018.

(como también sucede en la improbable fotografía de espaldas del presidente Obama por Mark Seliger, 2010), se vuelven comunes en varios artistas de los últimos siglos como Richter (*Betty*, 1998), Borremans (*The Ear*, 2011) o el argentino Nicolás Robbio (*Sin título, autorretrato de espalda*, s. d.), con propósitos que, directa o indirectamente, señalan la trampa mimética en que se transformaron las formas clásicas del retrato y, en particular, el valor facial como contenedor de la identidad. En el fondo, en todos estos casos, el retrato parece hablar sobre todo de sí mismo y de la condición del sujeto de la representación, más que de un sujeto singular y único.

Diametralmente opuesto a la histórica fascinación visual de la práctica retratística, este sentido de ceguera, por el cual se dirige buena parte del actual ejercicio en torno al género —una ceguera que se convierte no raras veces en el propio tema artístico y que subyace también a ciertos retratos conceptuales limitados a la dimensión verbal, como los de Benjamin Vautier, donde el *sujeto* se reduce al simple efecto tropológico o a la simple función de discurso—,<sup>15</sup> no puede, por otro lado, comprenderse fuera de la moderna argumentación sobre la subjetividad perceptiva y la susceptibilidad filosófica de la ocularidad, como la que ya encontrábamos, por ejemplo, en Schopenhauer. De un *arte de la cera* preocupado por el reconocimiento, tal como las primitivas máscaras funerarias emulaban, llegamos, según Carlos França (2012), a un *arte de la ceniza*,<sup>16</sup> que no tiene que ser,

15 Recordamos, sobre este tema, el pensamiento teórico de Paul de Man («Autobiography as De-Facement», en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81) y de Foucault (*O que é um autor?*, 6.ª ed., Lisboa, Vega, 2006).

16 En *Modernidade e Desconstrução*, Carlos França recurre a los arquetipos simbólicos de la cera y de la ceniza para distinguir entre dos modos representativos distintos, respectivamente lo clásico/barróco y lo moderno: «A cinza e a cera, para lá do desenvolvimento simbólico que ambas parecem evidenciar, manifestam também uma certa aura matérica e estilística relativamente à criação artística e poética. Gostaríamos, nesse sentido, de referir algumas qualidades e em primeiro lugar as da cera, que pela sua materialidade e plasticidade natural consegue potenciar uma enorme expressividade figurativa e emocional, sendo por esse facto usada para acentuar traços que lembram a memória e a percepção sensorial. Alguns escultores, sobretudo, usaram-na ainda, para através dela, evocar estados de alma profundos como a melancolia, a tristeza, o medo, a inquietação, a angústia ou a dor [...]»

»Por outro lado, a cinza aparece já associada à palavra e, por via dela, à meditação poética sobre o tempo, à precariedade da condição humana, servindo nalguns casos de parábola bíblica e teológica sobre a morte. Ela representa na mitologia o poder purificador

sin embargo, pura carencia o privación, pura irrepresentabilidad. En cuanto al reto de lo irrepresentable, el género ha encontrado, no obstante, alternativas sorprendentes que pasan por otra gramática de la imagen y otro pensamiento de la visión (o de la mirada), alejados del logocentrismo característico de aquella derridana *mitología blanca* embriagada por la fantasía de las transparencias (Derrida, 1972): una visión ya no *de* las cosas, sino *entre* las cosas, en que se cruzan lo visible y lo invisible, lo representable y lo irrepresentable, la luz y la sombra, en una intermitencia continua que, partiendo del pensamiento iconológico de Andy Warburg, Didi-Huberman equipara, en su melancólica ontología de la imagen, al golpe de alas de las polillas,<sup>17</sup> o bien una *invisualidad*, en la aceptación que le da Carlos Vidal y que aplica a toda la pintura (y no solo a la pintura moderna) pensada como piel o capa de inscripción, que consienta e incorpore el salto de la visión hacia un territorio más allá de lo discernible:

Portanto, ver uma pintura é vê-la além da sua pele e última «inscrição», é vê-la na sua organicidade ou processualidade, é a ilustração de um salto da visão e um impulso não consciente (não redutível ao conhecimento) para além do imediatamente discernível, é chegar a um território *invisual* (Vidal, 2015, p. 300).

La crítica de la representación inherente al retrato contemporáneo puede, sin embargo, proceder por la vía inversa a la de ese trabajo de

do fogo, excedendo-se, noutros casos como imagem emblemática de acontecimentos trágicos como a guerra, a violência ou a doença.

»A outro nível, achamos ser possível aplicar essas configurações imateriais, a cera e a cinza, ao campo da história da arte; para concluir, diremos então que a cera, pela força da sua expressão narrativa antropológica e metafísica, particulariza os estilos da arte clássica e barroca, enquanto a cinza aponta [...] para a experiência do inumano, do sublime irrepresentável, que percorrem a arte moderna desde o seu nascimento até hoje» (França, 2012, p. 40).

17 En una de sus más recientes reflexiones sobre la ontología de la imagen, expresamente inspirada en el pensamiento iconológico de Warburg, Didi-Huberman toma la metáfora de la mariposa nocturna, la polilla, para aludir a lo que considera ser el doble régimen de las imágenes (y, consecuentemente, de todo el conocimiento posible), ahora visibles y fascinantes, o invisibles y espectrales, en un ritmo continuo entre la luz y la sombra: «La connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction: savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine. Quand un papillon passe devant nos yeux, notre regard s'enjoue subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s'en va le papillon, notre regard bientôt s'endeuille» (Didi-Huberman, 2013, p. 76).

sustracción que antes referíamos: en vez de operar por defecto, a través de procesos de obstrucción de la percepción y expulsión de la *visageité* (Deleuze), optar por su excesiva intensificación, hasta el punto en que la visión debe ser ya alucinatoria. Así sucede en varios trabajos del australiano Denis Piel, reconocido fotógrafo de moda, que abandonó la especialidad para proponer una nueva forma de retrato, alterando el régimen documental de la mirada fotográfica para exponer la avidez y la naturaleza tendencialmente predatoria de la mirada de la máquina. Las epidermis humanas que fotografían en *close-ups* muy aumentados no solo dificultan irónicamente el reconocimiento del objeto, como fomentan la confusión de los géneros: retrato y paisaje se funden aquí en laberínticas cartografías de líneas y relieves en que el hombre y el mundo se duplican, recordándonos las extraordinarias palabras de Borges en el epílogo a *El hacedor*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (Borges, 1960).

Si las fronteras entre los dos géneros ya habían sido interrogadas por artistas como el pintor sirio Marwan, con sus inusuales cabezas-paisaje, Piel parece haber llevado aún más lejos esa investigación en sus *facescapes*,<sup>18</sup> sacando provecho de ese asombro fotográfico que nace de la posibilidad de ver más, de ver el detalle nunca visto, y aplicándolo a la piel humana, que encara como superficie *marcada* fuera de cualquier especulación sobre la interioridad o el *alma*.

Utilizando un registro distinto que involucra la *performance* y la videografía, Kailum Graves logra, en su obra *Transillumination (A Moment of Noise in Memory of Absence)*,<sup>19</sup> un idéntico efecto de deflación lírica y de hibridación genológica captando a través de un teléfono móvil secuencias

18 Esta serie fotográfica se puede consultar en la página oficial del artista: <[http://www.denispiel.com/index\\_series.php?main\\_category\\_id=33](http://www.denispiel.com/index_series.php?main_category_id=33)>, acceso 2 de enero de 2018.

19 El trabajo de Graves se encuentra accesible en línea en la página de la National Portrait Gallery australiana: <<https://dpa.portrait.gov.au/dpa-finalist/transillumination-a-moment-of-noise-in-memory-of-absence/>>, acceso 2 de enero de 2018.

de imágenes subcutáneas en movimiento, ambiguamente clasificables entre el autorretrato abstracto y el paisaje:

*Transillumination (A Moment of Noise in Memory of Absence)* is comprised of thousands of self-portraits created by capturing the transmission of light through different parts of my body with a mobile phone. Transillumination of the skin is performed to visualise subsurface blood volume and blood oxygen saturation; however, by repeating the process in this portrait, it creates an ambiguous sequence of moving images that exist somewhere between art and life, the organic and inorganic. The work is a combination of performance and videography and takes the form of both an abstract self portrait and a binary landscape (Graves, 2016).

La orientación del retrato contemporáneo para lo que llamé «cuerpo común» se nutre de estrategias no siempre identificables en el ámbito restringido del juego *de y con* lo (in)visible. En una artista como Mónica Ortuzar, cuya obsesiva producción autorretratista supera hoy los cuatro centenares de imágenes, la asimilación de lo individual en lo colectivo se hace, sobre todo, a través de un original proceso plástico de transferencia e hibridación: poner en su cara la cara de los demás. Ortuzar construye cada uno de sus autorretratos como un juego de referencias yuxtapuestas y de recíprocos reflejos con los rostros con los que se cruza anónimamente en las estaciones, en las zonas comerciales de las grandes ciudades, en el camino hacia el taller o en el propio espacio de sus exposiciones, situando así la representación retratística en una zona ambigua entre la esfera pública y la privada. Todo el trabajo de la artista parece poder percibirse en el contexto de un nuevo paradigma orientado hacia el colectivo y hacia las identidades relacionales y fusionables en que los sujetos pasan a pensar en su relación cambiante con la historia, con el mundo y con la comunidad. Esta lógica del autoconocimiento por diferenciación y por distanciamiento —*mirarte para no verte*, citando palabras de la artista (Ortuzar, 2010, p. 7)—, al proponer un tipo de subjetividad plural y relacional, no se confunde, sin embargo, con cualquier inclinación teatral para la máscara o para el retrato ficticio: los autorretratos de Ortuzar no son máscaras o disfraces, sino síntesis plástico-expresivas que suceden a una operación de limpieza o depuración de lo observado. La absorción de la alteridad y de la extravagancia en la construcción del *yo* retratístico determinará, por otro lado, constantes desviaciones respecto tanto a una noción clásica de belleza (las sugerencias de androginia o incluso puntuales insinuaciones de una cierta caricatura animalizadora son recurrentes en estos autorretratos),

como a una no menos clásica exigencia de acabado formal y estructural, incompatible con la interminable itinerancia errática de las series autorretratísticas de Ortuzar, que comprenden el retrato como forma necesariamente *en devenir*.

Gran parte de las más recientes propuestas artísticas del portugués Noé Sendas, en instalación o vídeo, a pesar de la diferencia de sus productos, refleja una lógica de procedimiento y método de composición curiosamente similares a los de la artista vasca. Situando su producción entre la apropiación, el *collage* y la recreación, Sendas adopta un modelo estético de absorción y fluidez próximo a la estrategia del *sampler* o del DJ. En su proyecto autorretratístico de 2007, *O coleccionador* (inicialmente mostrado en el Museu da Electricidade, en Lisboa), un trabajo híbrido y de inspiración benjaminiana que integra pintura, fotografía, escultura, instalación y técnica digital, Sendas esculpe la figura de un coleccionista de retratos en cuyo rostro un espejo cóncavo va reflejando las imágenes a su alrededor: una galería de 21 montajes retratísticos, elaborados a partir de autorretratos de artistas de épocas y filiaciones estéticas muy diversas (de Dürer a Robert Mapplethorpe). Exponiendo la crónica truncada del identitario occidental, estos fragmentos retratísticos desarqueologizados encontrarían aún una posibilidad de reordenación como piezas de la identidad central y siempre inestable del coleccionista, que va absorbiendo, adicionalmente, las identidades siempre varias del público visitante. En cuanto espacio semántico dinámico que asimila las nociones de inestabilidad e intersubjetividad, la figura autorretratística del coleccionista no se puede dejar de leer fuera de ese modelo nómada o vagabundo (Calabrese, 1999, pp. 155-156) de la producción artística y de la configuración epistémica de la contemporaneidad. En realidad, el retrato contemporáneo se viene asumiendo cada vez más como un proceso constructivo de hipótesis o de proyectos identitarios que integran al otro en su espacio de referencia, ofreciéndose cada vez más como una construcción colaborativa y negociada.

En un estilo muy diverso, los extravagantes *soundsuits* de Nick Cave, exhibiendo una interdisciplinariedad intrigante entre moda, escultura, *performance*, danza y arte sonoro, han sido usados por el artista en espectáculos cíclicos donde asume una identidad compuesta e intercultural, que aprovecha el camuflaje de los trajes para escapar a señales de clase, género y etnia, y trascender prescripciones identitarias de cualquier especie.

Por último, un ejemplo muy reciente: la instalación itinerante de Ester Monteiro *Retrató Mexe* que, en octubre de 2017, ocupó las calles y estaciones del metro de Oporto (Portugal) mostrando 23 rostros en red y moviéndose al ritmo de un cuerpo urbano colectivo constituye una convincente ilustración de una estética y de una política de representación orientada hacia una nueva idea de retrato como transacción continua entre individual y global, singular y plural, yo/otros.

## B. De la similitud a la diferencia

De esta integración de la alteridad y de la diferencia resultará el perfil progresivamente inclusivo de las producciones retratísticas contemporáneas, contra aquello que, durante siglos, constituyó una verdadera oligarquía de exclusividades y ejemplaridades en lo que respecta a artistas, modelos y públicos. Resulta, en este sentido, elocuente, la fórmula de perfección preconizada por Francisco de Holanda (1984), en su pionero tratado de 1549, *Do tirar polo natural*,<sup>20</sup> basada en una intransigente filosofía de selección y reducción, aplicable a retratistas y retratados. Fuertemente inspirado por la cultura italiana y los contactos directos del pintor portugués con Miguel Ángel Buonarroti, el tratado de Holanda es un claro reflejo de la crítica social quinientista del retrato destinado a la edificación de la memoria de modelos humanos tenidos por ejemplares. Pintores *excelentes* y sujetos *singularmente escogidos* constituyen, en el texto de Holanda, un requisito de la práctica retratística, asumida como labor demiúrgica y, como tal, deseablemente restringida a los pocos capaces de *hacer perfección*.<sup>21</sup>

20 Édouard Pommier (Pommier, 1998, p. 47) confirma la rareza de este tratado de Francisco de Holanda (1518-1584), redactado tras los dos textos más conocidos del pintor y teórico portugués *Da Pintura Antiga* y *Diálogos em Roma*: «Francisco de Holanda achève à Porto, au début de 1549, en revenant d'un voyage à Sain-Jacques-de-Compostelle, un traité complémentaire, *Do tirar polo natural*, qui est peut-être le premier et certainement l'un des très rares textes exclusivement consacrés au portrait».

21 En el primer capítulo de su tratado, «Como poucos podem fazer perfeição», se leen afirmaciones como estas: «O primeiro preceito que eu no tirar ao natural poria, é que o pintor excelente (se lhe quereis chamar pintor) que pinte muito poucas pessoas, e estas muito singularmente escolhidas, pondo mais a perfeição e o cuidado no primor da pouca obra, que no número da muita». Y más adelante: «Torno a dizer que o grande officio de imitar ao sumo Deus nas suas obras, e o mandar à memória um príncipe ou pessoa digna de merecimento (que estes sós são os que merecem ser ao natural terladados, e mostrados

Por el contrario, la nueva democratización que caracteriza a las políticas y las estéticas de la imagen en la contemporaneidad, abriendo su producción y acceso a una recepción masiva (históricamente determinante fue, en este sentido, la emergencia de la fotografía y de las modernas tecnologías de la imagen), se aleja progresivamente de los paradigmas selectivamente elitistas y de los estereotipos idealizados de belleza y perfección, que caracterizaron la cultura retratística hasta el siglo pasado, reproduciendo una lectura de lo humano aún fuertemente teologizada y exhibiendo su continuo reconocimiento. Al aceptar la diferencia, el desvío, lo *inapropiado* (también en el sentido de lo que no es propietario, del desapropiado de sí), el retrato contemporáneo no pretende fijar ejemplos o modelos destinados a la replicación infinita y al mantenimiento de una cierta mitología y de un cierto relato cultural sobre la humanidad; al contrario, somete lo *proprio* a un deslizamiento permanente que produce formulaciones heterogéneas de la identidad. Incorporando hipótesis figurativas que descentralizan y desestabilizan la norma y la ética iconográficas de la humanidad —poniendo a menudo en evidencia los frágiles límites entre lo humano, el animal, la máquina, el monstruo—, el retrato se convierte, en este sentido, en lugar de una denuncia o de un rescate; en suma, en una declaración política.

En esta línea se pueden leer los retratos de rostros anónimos y anodinos que Vhils (Alexandre Farto) entalla a gran escala en los muros y en las paredes de casas, en ambientes urbanos degradados, expandidos por todo el mundo, devolviendo la identidad y la dignidad a toda una humanidad excluida política, económica y/o culturalmente, o las decenas de autorrepresentaciones que utilizan la ilustración, la palabra o la fotografía reunidas en el proyecto *Faces de Colors Notebook* (2008), una revista que se dice *about the rest of the world* y que celebra la diversidad cultural y la libertad creativa, dando voz a quien busque ser oído. La profundamente conmovedora serie de dibujos en carbón (el valor simbólico del material es aquí evidente) en el que el artista austriaco Manfred Bockelmann retrata, a partir de fotografías de archivo, decenas de niños asesinados en los campos de concentración

polo mundo), se não deve de fiar senão de um eminente e singular desenhador» (Holanda, 1984, p. 14).

nazis,<sup>22</sup> parece reunir en el mismo gesto un esfuerzo de redención individual y colectiva: al rescatar del olvido cada uno de esos niños, restituyendo su imagen al mundo y, en particular, a los familiares sobrevivientes, es también una muestra de dignidad humana (incluida la propia humanidad del artista) que se busca recuperar. Si el proyecto de Bockelmann (o, por ejemplo, el de Sebastião Salgado en el álbum *Crianças*)<sup>23</sup> es, en cierto modo, un retorno a las semejanzas, se trata, sobre todo, de reinstaurar la primitiva perspectiva pliniana sobre la *dignidad* de la semejanza, tal como aclara Didi-Huberman (2017, pp. 87-101): una semejanza que no es simplemente retórica, que no se cambia ni se agota en los circuitos de las puras transacciones estéticas, sino que recupera, en cierto modo, un origen, un sustrato genealógico y antropológico, una memoria, una ética y una *dignitas* cívica.

Las bellísimas series fotográficas de Pierre Gonnord sobre comunidades marginadas, en un estilo que recuerda al timbre plástico de los retratos barrocos (pensemos, entre otros, en su más reciente trabajo *Au-Delà du Tage* enfocado en los gitanos nómadas del Alentejo); las no menos bellas fotografías caravaggiescas de ancianos, que la fotógrafa portuguesa Ceci de F reunió en la serie *Sós e Isolados*, o incluso aquellas que la americana Joan Lobis Brown realizó de jóvenes víctimas de exclusión social, debido a su orientación sexual o identidad de género en el proyecto *New Alternatives*, son otros ejemplos recientes entre los muchos que se pueden mencionar. En ellos, el retrato se transforma en un documento social, sin que el asumido elogio a la diferencia, contenido en las imágenes, impugne el sentido lírico y la calidad artística, que se desprende del fuerte efecto emotivo que producen en el espectador.

Esta misma circunstancia se puede advertir en el controvertido trabajo fotográfico de Joel-Peter Witkin, cuyos *tableaux* fotográficos, en blanco y negro, y recurriendo a la cita plástica erudita, construyen un producto extrañamente híbrido (entre la naturaleza muerta, el *retrato vivo*, la *vanitas* y

22 La exposición de estos trabajos de Bockelmann estuvo disponible al público en 2013, en el Leopold Museum de Viena, del 17 de mayo al 2 de septiembre, bajo el título *Drawing against Oblivion*.

23 En su álbum, con primera edición en 2000, Sebastião Salgado presenta 90 retratos de jóvenes exiliados, todos ellos menores de quince años, migrantes y refugiados de diferentes países y víctimas de diferentes crisis.

el *ready-made*), a partir de cabezas reales de cadáveres no reclamados, estéticamente reciclados. En esta línea, más radical, de lo prohibido y de la imagen intolerable —recurriendo a la expresión de Rancière (2010)—, podríamos también situar a Georges Pacheco; en particular, su serie fotográfica *Le Regard des aveugles*.<sup>24</sup> En parte, porque recuperan, de las viejas axiologías fisonómicas, la parte del vicio y lo bestial; en parte, porque instituyen un problema fenomenológico, obstruyendo el régimen de reflexividad de la mirada (ver y ser visto), los ciegos integran un archivo visual reprimido, instalándose en una especie de *extramuros* de la representación. Si, a primera vista, como ya he comentado (Ribeiro, 2008, pp. 300-303), estos autorretratos de ciegos no podrían ser, sobre esta base, sino imágenes ciegas, Georges Pacheco propone, sin embargo, una nueva fórmula que excluye e integra simultáneamente la visión. El no mirar del ciego —el cual, en esta serie, dispara la cámara en el momento que decide elegir como su *instante decisivo* (cfr. Pacheco, 2007)— se vuelve coincidente con la visión concentrada, un enfrentamiento consigo mismo y con una idea de representación y de autorrepresentación; tal vez aquella mirada retenida por el interior, pura atención sin percepción, diría Barthes; una mirada loca, en el fondo, la metáfora de la propia Fotografía. Por otro lado, estas miradas de ciegos son miradas políticas: no ver, sino querer ser visto (reparemos en la mirada frontal de muchos de estos autorretratos, en ausencia de gafas oscuras, en la inclusión de la fotografía de familia, en la nivelación entre patrones faciales comunes y anómalos dados por la serie) es una respuesta política a nuestra habitual omisión visual sobre los ciegos, una queja de reubicación social, ética y estética que toma por estandarte la propia invidencia.

Hablando de esta *mirada por el interior*, es importante señalar un nuevo registro de la diferencia, que el marco contemporáneo ha suscrito: la que se ubica en lo puramente biológico o lo puramente orgánico, por debajo de la piel y de la apariencia, inaccesible a la visión no mediada por dispositivos que permiten la imagen del reverso del cuerpo o del nivel ínfimo de la estructura orgánica en que la forma es el resultado de un accidente (químico o celular).

<sup>24</sup> La serie fotográfica de Pacheco se puede consultar en la página oficial del artista: <<http://www.georges-pacheco.com/index.php?/portfolio/le-regard-des-aveugles/>>, acceso 5 de enero de 2018.

Los retratos radiográficos de parejas abrazadas, diseñados por los estudiantes japoneses Saiko Kanda y Mayuka Hayashi, de la Musashino Art University, utilizando un CT escáner y una máquina de rayos X, permiten observar un tipo de intimidad desprovista de cualquier revestimiento cultural o información individual, centrándose alternativamente en la mecánica estructural del cuerpo humano que, sin embargo, no deja de afectarnos a un nivel no reductible al de la simple materia. En el catálogo de la exposición *Invisibe You: The Human Microbiome*,<sup>25</sup> que podríamos situar en el marco del arte biológico, como variante más reciente del arte conceptual, se presenta una visión alternativa del *self* como ecosistema, constituido por comunidades de microorganismos en continua interdependencia con el medio ambiente y con los demás organismos, instituyendo un sentido impermanente del *yo* que depende de las continuas transacciones entre millones de otros repertorios biológicos:

What does it mean to be human?

We are not alone. We are a community, a living ecosystem made of many parts. Our microbes help form, feed and protect us and may partially determine our shape, health, mood, even our character.

Who's in charge? Our personal microbiome reflects our environment and our environment reflects our microbiome. We swap and share microbes with our partner, family, close friends and our pets.

So are you really who you think you are? (*Eden Project*, s. d., p. 51).

### C. De la forma a la fuerza, de la esencia al proceso

Con esta idea de transformación y mutabilidad al nivel más básico de la formación orgánica, me acercaré al tercer y último vector que me propongo abordar. En 2012, la National Portrait Gallery australiana estableció un premio para una nueva categoría de retratos: el retrato digital. La facilidad de manipulación de la imagen proporcionada por las nuevas tecnologías digitales, potenciada por la disponibilidad de un soporte móvil (que el vídeo o el cine ya habían inaugurado), tiene un significativo impacto en los modos contemporáneos de reconfiguración de la identidad.

<sup>25</sup> La versión en formato pdf de este catálogo puede obtenerse en <<http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>>, acceso 2 de enero de 2018.

Alejada de un paradigma de *supermimesis* y del aura esencialista de eterna réplica de lo idéntico, la más reciente cartografía del retrato, en la que la evolución de los soportes mediales artísticos desempeña un papel central, pone en juego una nueva hermenéutica del *yo*, volcada hacia una idea de procesualidad y/o de performatividad en la que lo fundamental no es lo que somos, diría Deleuze, sino «aquilo em que nos vamos tornando» (Deleuze, 1996, p. 93).

Encarado mucho más como una meditación sobre la diferencia y el devenir de las identidades y menos como una meditación sobre la semejanza,<sup>26</sup> el retrato contemporáneo presupone otra lógica poética y creativa: una lógica esencialmente dinámica de mutación o de metamorfosis que, en términos plásticos, se conjugó tradicionalmente a través de las series autorretratísticas y que encuentra en los modernos medios digitales innumerables posibilidades de expresión; una lógica que el poeta lusitano Herberto Helder ya formuló, en los años sesenta del pasado siglo, en forma de parábola poética, en un texto inicialmente titulado «O retrato em movimento» y que, ilustrando su propio presupuesto, se retitularía más tarde «Teoria das cores»:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivía o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir, digamos, de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem, a saber: 1.º - peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexo estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2.º - peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação,

<sup>26</sup> Recupero los términos de Stamelman (1984), a propósito del célebre poema de Ashbery, homónimo del no menos célebre cuadro de Parmigianino *Autorretrato en un espejo convexo* (c. 1524).

pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo (Helder, 1964).

La irrupción de la alteridad traída por el color negro del pez en la breve historia sobre el pintor y el acuario, con que Herberto Helder introducía en 1964 el primer número de la revista *Poesia Experimental*, reconociendo en la metamorfosis un principio poético-vital, apunta quizá, para el nuevo régimen retratístico de la contemporaneidad, como una errancia, proceso o flujo que contrapone, al registro de formas, la aprehensión del juego de fuerzas, capaz de hacer cada cuerpo irreconocible ante sí mismo.

El largo trabajo en vídeo de Bill Viola constituye un extraordinario ejemplo de las potencialidades de las nuevas estrategias artísticas en la comunicación de una idea de identidad humana, esencialmente inestable e inaprehensible. *Surrender* (2001, vídeo díptico en color; del ciclo *The Passions*) de Viola se presenta como una perturbadora experiencia perceptiva y emotiva que convoca, al mismo tiempo, la memoria cultural y artística, retomando, por la vía de una traslación deformante, el mito metamórfico de Narciso y añadiendo, a través del movimiento de la imagen, un sentido dramáticamente aporético.<sup>27</sup> Lejos del círculo caravaggiesco de reflejos y duplicaciones, inmóvil y casi perfecto,<sup>28</sup> tantas veces tomado como alegoría de la propia pintura a la manera albertiana, el díptico, reapropiado de las convenciones formales de la pintura, nos confronta con una realidad humana rendida a un perpetuo proceso de extrañamiento y diferenciación, como si Narciso fuera ahora no quien se enamora o se fascina de sí mismo, sino quien encuentra la «ignorada (ou iludida) destrutividade do sujeito»,

<sup>27</sup> El trabajo de Bill Viola fue revisitado en la exposición *The Moving Portrait* que la National Portrait Gallery londinense le dedicó muy recientemente (del 18 de noviembre de 2016 al 7 de mayo de 2017). El mencionado díptico de Viola puede ser visualizado aquí: <<https://www.youtube.com/watch?v=14JBnLLZnzQ>>, acceso 2 de enero de 2018.

<sup>28</sup> Sobre el famoso lienzo barroco *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio, recomendamos la lectura de Mieke Bal: «[i]f we only look at this figure's "real" body, the image is horizontal, and the figure is shaped like a table. But if we ignore the water line —the surface of the represented mirror— and considered the double figure, the format becomes vertical, retaining the square and self-enclosed form. It becomes a playing card, but one in which the similitude of the symmetry, precisely because of its incomplete character, is a story caught in the act» (Bal, 1999, p. 241).

en palabras de Margarida Medeiros, «a sua desorganização subjectiva, a tentação em não se reconhecer e em atacar a sua própria imagem» (Medeiros, 2000, p. 109). Transformando la videocámara en un verdadero instrumento discursivo que explora simultáneamente la dimensión visual y sonora, Viola construye escenas de solo unos segundos, inspiradas en la iconografía artística tradicional, filmando en cámara lenta a actores sobre fondos neutros para producir efectos de desfiguración o transfiguración, que destruyen la ilusión mimética y la calidad lineal de la narrativa, a efectos de investigar otras dimensiones, no solo aparentes como evanescentes, de la propia realidad. Por otro lado, y una vez que el *medium* utilizado supone una creación en el tiempo, el trabajo de Viola corresponde, genéricamente, a una reflexión sobre la propia *impermanencia* de la existencia humana.

*Impermanencia:* este es también el motivo central de otro sorprendente trabajo de vídeo, finalista en el certamen de 2016, en la categoría de retrato digital, por la National Portrait Gallery de Australia, con la que finalizo este recorrido por los nuevos retratos contemporáneos: *Body Emulsion Detachment* de Lucas Davidson,<sup>29</sup> un autorretrato transitorio que podríamos categorizar como vislumbre, entre el ser y el no ser, imagen-piel fragilísima en cuyos pliegues entrevemos, fluctuantemente, un cuerpo en mutación que se esconde a la visión del todo:

Part of a series which aims to challenge the conventions of the photographic self-portrait, *Body Emulsion Detachment* presents the body as an ever-changing image held together by a thin film of photo emulsion. The repeated folding of the image distorts the body, leaving an elusive trace that is never fully realised as a whole. Nonlinearity and fragmentation are sometimes seen as dangerous; they are often associated with chaos, but in many ways they are very close to reality. I wanted to create a self portrait where change is the only constant (Davidson, 2016).

Si la intención de Davidson nos puede recordar a Bacon y su voluntad de captar lo que no cesa de transformarse, el proceso parece inverso a la brutal carnalidad baconiana, como la apodó Leiris: la imagen se convierte en una liviandad extrema; se nutre de cierta espiritualidad, formal-

29 Este trabajo finalista de Davidson se encuentra accesible en <<https://dpa.portrait.gov.au/dpa-finalist/body-emulsion-detachment/>>, acceso 2 de enero de 2018.

mente afín —casi sería posible decirlo— del aura de evanescencia e irrepresentabilidad de las imágenes de lo divino. Por otro lado, parece problemático reconocer, en el trabajo de este artista, aquello que Calabrese consideró la forma más elemental del autorretrato: la representación de una acción refleja, el acto de mirarse a sí mismo en el espejo (cfr. Calabrese, 2006).

### Ensayando una conclusión: *representar* en el siglo XXI

¿Quiere decir esto que estamos ante una *mise-à-mort* de la representación o, al menos, en sus límites, partiendo del principio de que es posible su inexistencia en el dominio de la expresión artística? O, suponiendo que la representación es un *actus* que se inscribe en todas las modalidades de expresión, como sugiere el historiador y crítico Bernardo Pinto de Almeida (Almeida, s. d.), se trate de representar lo real o de representar la propia representación, ¿tendremos que comprenderla de otro modo? ¿Operar un desplazamiento en el concepto, paralelo (si no coincidente) al desplazamiento de la propia idea de retrato? ¿Qué significa, después de todo, representar en el siglo XXI? Ciertamente, ya no *dar forma* a una realidad exterior, reproducir lo visible o, incluso, *revelar* realidades no aparentes, de acuerdo, en todos los casos, con un principio de verdad que interpreta la identidad como adecuación del sujeto a sí mismo, a sus propiedades y a una noción de real entendida, sobre todo, como fenómeno o como esencia permanente.

«Imitar», leemos ahora en Silva (2011, p. 37), «significa apreender no tempo forças que, no visível, real ou imaginado, reencontram *fórmulas pathos*, ou seja, as formas e as técnicas mais empáticas e concisas dessas mesmas forças». Imponiéndose a la anterior investigación de las formas la idea de fuerza, que concentra en sí nociones de movimiento, mutación, proceso, tensión entre visibilidad e invisibilidad, parece, en realidad, haber llegado a ser nuclear para una teoría de la representación y del retrato en la contemporaneidad y, en particular, para una teoría de la imagen que Pinto de Almeida no desvincula de un cierto aura de misterio y de enigma: señalar en la obra la *turbulencia* de un cuerpo, «presente, mas impresentificável» (Almeida, s. d.), puede ser una definición posible de lo que significa, para las actuales prácticas creativas, *representar*:



A isso que resta por exprimir no plano do visível, mas que todavia anima a obra da sua máxima turbulência interior, que a percorre como um misterioso sopro, como uma energia sutil que faz com que sempre a ela regressemos para de cada vez depararmos com a reiteração do seu próprio enigma, talvez seja o que designamos por representação (Almeida, s. d.).

Estos nuevos conceptos de fuerza o de turbulencia, inseparables de una nueva vivencia del tiempo (aquella que opone la linealidad del tiempo histórico a una mecánica de duraciones, expuestas a lo imprevisible y a la indeterminación), hacen vacilar las formas o las representaciones entre lo propio y lo inapropiado, lo semejante y lo diferente, el momento y el devenir. En esta medida, obligan a transitar de la lógica binaria de la identidad (lo que es, lo que no es) a una lógica de la indecibilidad (ni esto ni aquello) (cfr. Derrida *apud* Braz y Marques, 2015, p. 229), que genera un espacio indefinido de ininterrumpida producción de sentido(s). Quizá sea a ese espacio al que —en la estela del *yo reticente* de Manguel, del retrato-aparición de Derrida o de la imagen-mariposa de Didi-Huberman, varias veces citados— el pintor portugués Júlio Pomar se refiere, cuando habla de otra ley, no narrativa sino deflagradora de la imagen, de otro modelo de la visualidad (del que también depende otra concepción de la historia), capaz de incorporar la *impermanencia* y la transformación, la forma y la formación; en suma, los excedentes de lo visible:

Fazer da imagem uma aparição —e toda a aparição é surpresa e identidade. Que a imagem seja suficientemente tensa para que a sua carga expressiva possa explodir —sem por isso se esfumar do vazio donde emerge. Que os elementos da imagem se reduzam ao mínimo para que desse mínimo possa eclodir o máximo (Pomar, 2014, p. 127).

«Nacemos curiosos», repite Manguel en una entrevista reciente al diario mexicano *El Universal*. «Venimos queriendo saber quiénes somos, dónde estamos, esas preguntas las hace el ser humano a partir de la curiosidad» (Manguel, 2017). Cualquiera que puedan ser las razones de nuestra curiosidad sobre nosotros mismos, reflexionar sobre el retrato como gesto representativo y como impulso humano secular es, sin duda, ejercer el derecho de hacerse preguntas y, sin duda también, el derecho de probar respuestas; en suma, el derecho a la experiencia y a la creatividad.

Los modos contemporáneos de producción de la identidad abren el espacio de una escenificación de un sentido que dejó de ser *propio* y tal vez nunca pueda ser *apropiado*, para recuperar las reflexiones de Braz y Mar-

ques (2015) apuntando, aparentemente, los límites del modelo estético liberal que, hasta el momento, garantiza la representación en imágenes del individuo.

La progresiva utilización de retratos en las ciencias sociales o en la pedagogía,<sup>30</sup> pródiga, sobre todo, en el contexto anglófono, nos muestra hasta qué punto las imágenes y los textos retratísticos se sitúan en el corazón del debate político y cultural actual, no meramente como productos de la experiencia humana sino, sobre todo, como agentes históricos con efectiva capacidad de intervención y transformación social. El repertorio de la representación retratística, específicamente la contemporánea, enfoca, de manera recurrente, cuestiones relacionadas con las migraciones y las diásporas, el envejecimiento, los temas de género, la exclusión social, las identidades transculturales, en un sentido menos singular y más relacional, menos esencialista y más performativo o más transitivo, más *turbulento*. Pensar una taxonomía retratística, aunque en los moldes no definitivos, de la hipótesis y del ensayo que hemos propuesto nos parece que constituye un factor particularmente funcional para la construcción de una conciencia social, responsable e inclusiva, estimulando respuestas colectivas a los complejos desafíos que enfrentan las actuales comunidades humanas.

30 A modo de ejemplo, remitimos al lector a la reciente obra de Simon Schama *The Face of Britain. The Nation through Its Portraits* (Schama, 2015), que acompañó a la serie televisiva homónima de la BBC en cinco episodios, y también, en el contexto portugués, para el estudio de Sílvia Berény Teixeira Lopes, *Retratos da Arte na Educação* (Lopes, 2011).