

RETRATO Y PAISAJE:  
DE LAS POÉTICAS ESPECULARES  
AL PENSAMIENTO ECOLÓGICO

Eunice Ribeiro  
*Universidade do Minho, Portugal*

Cuerpo, espacio, clima

De maneira algo misteriosa, a paisagem prolonga o rosto, ou pode mesmo tornar-se rosto; e reciprocamente, o rosto é uma paisagem ou pode ser o elemento último que lhe falta. Os dois segregam atmosferas, os dois são marcados por climas. São ambos mapas.

(José GIL, «A arte do retrato»)

Además de una tendencia generalizada a la autorrepresentación y teatralización que se ha traducido en la proliferación pública de retratos y *selfies* a través de los actuales canales digitales y redes sociales, nuestro siglo ha sido testigo de una inclinación inversa hacia el debilitamiento del pensamiento sobre la individualidad. Este paradigma, inseparable de una política liberal de raíz ilustrada que apostaba fuertemente por los valores de lo singular y lo privado, se opone a una orientación muy reciente hacia lo colectivo y lo global que, en el ámbito de la representación artística, proyecta centrífugamente la noción del «yo», haciéndola converger frecuentemente en un yo-multitud, un yo-mundo o en un cuerpo-cosmos (Collot, 2008).

Combinadas con una reconocida «presión contemporánea en torno a la corporeidad» (Ribeiro, 2018, p. 340), las diversas crisis ambientales contemporáneas no son, ciertamente, ajenas a esta renovada orientación hacia

las identidades desindividualizadas e interrelacionales que tienden a preferir la idea de «cuerpo común», antes que la de «cuerpo propio», colocando a los sujetos en su relación cambiante con la historia, con el mundo y con la comunidad. Al cuestionar colectivamente a la humanidad y fortalecer una conciencia ecológica en la que cada ser humano deja de pensar en sí mismo como externo y ajeno a su entorno, los desastres ambientales de nuestro tiempo despiertan en nosotros la conciencia primitiva de que somos un puro azar de la vida «em sopa inicial [...] de aminoácidos», citando a la poeta Maria Andresen (2020, p. 43), seres de la tierra que comparten la misma materia, el mismo espacio. Entre naturaleza y cultura ya no hay competición, sino un umbral de convivencia donde el cuerpo individual y el cuerpo cultural se fusionan con el cuerpo del planeta: «Les effets du changement climatique se présentent à nous sous une forme *Unheimlich*, d'inquiétante étrangeté, parce qu'ils ne sont pas uniquement imputables à la nature, mais témoignent plutôt d'un effondrement de la frontière entre culture et nature, entre ce qui est propre à l'homme et ce qui se situe en dehors de lui» (Mengozzi, 2020, p. 55). De esta descentralización antropológica surge una nueva ontología de lo humano, más «impura», más propensa a la contaminación y la hibridación, con consecuencias inevitables para los regímenes de representación, para las formas retratísticas y para la delimitación conceptual del retrato como género artístico.

Recuperando para el pensamiento contemporáneo del retrato la tesis leibniziana sobre las «pequeñas percepciones», que configuran atmósferas inestables donde se presentan conformaciones larvarias que se dirigen hacia la fijación de una forma o un *clima*, José Gil (2005) reflexiona, de manera innovadora, sobre las articulaciones entre la organización del espacio pictórico y las condiciones de subjetivación del retratado. Mientras que en el retrato tradicional el conjunto de símbolos, mitos, alegorías y la propia organización del espacio pictórico en torno al modelo buscaban inducir a un cierto tipo de subjetividad y orientar la lectura de la imagen del retrato, en la pintura moderna la frecuente articulación entre rostro y paisaje nos lleva a una nueva epistemología sobre lo performativo en la que ambos se entienden en continuo flujo y mutación.

El progresivo desvanecimiento de las formas logrado por la pintura impresionista, que destruyó el efecto mimético y, con él, la unidad macroscópica del objeto visible, ya había colocado, a finales de siglo XIX, la cues-

tión de la verdad del referente a través del sesgo de la inestabilidad de los límites, cada vez más fluidos, entre el rostro y el movimiento propio del ambiente en el que participa ese rostro: entre forma y fuerza. Hasta el punto de que la singularidad de cada uno se desvanece por completo a favor de un *continuum* de materia, renovando esta vez viejas concepciones atomistas sobre el universo, como las de Lucrecio o, anteriormente, las de ciertas filosofías primitivas y tribales sobre las metamorfosis de la carne en el esquema orgánico de la naturaleza que el poeta Herberto Helder recordó en su relato afro-carnívoro sobre «uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores» (Helder, 2013, p. 13). Desde el punto de vista de la representación artística, en los dos últimos siglos, esta indistinción de referentes, resultado de una descentralización y deriva de las nociones de sujeto e identidad, se traduce en la ambigüedad de las fronteras entre los géneros específicos de retrato y paisaje, ambos convertidos al estado general de imagen, una imagen que ahora se entiende menos como un reflejo que como una invención metapictural:

[...] a contaminação total do corpo e do rosto pela paisagem — como nas *Baigneuses* de Cézanne, depois em Seurat, Bonnard e tantos outros — e da paisagem pelo rosto — como em certos auto-retratos de Van Gogh, ou no retrato de *Daniel-Henry Kahnweiler*, de Picasso —, vão contribuir para que um gesto apenas, num ou noutro elemento (rosto e paisagem), chegue para que a pintura não remeta mais para um referente exterior (mimético), mas apenas para si mesma (Gil, 2005, p. 40).

No solo en el campo de la pintura, sino también en el de la fotografía moderna, la inscripción del espacio en el cuerpo hasta el límite de lo informe (en el sentido que da Bataille) ya había sido un tema recurrente en las imágenes producidas por los surrealistas y en gran parte inspirado por las aportaciones de Roger Caillois sobre el mimetismo animal, contribuciones que tuvieron fuertes ecos en los círculos psicoanalíticos parisinos de la década de 1930. Caillois asocia el dispositivo mimético animal con una pérdida de «posesión de sí mismo», «pois o animal que se confunde com o seu ambiente», como explica Rosalind Krauss en un concluyente ensayo, «fica “desposuído”, destituído da sua realidade, como se cedesse a uma tentação exercida sobre ele pela vasta exterioridade do próprio espaço, a tentação da fusão» (Krauss, 2010, p. 184). El sujeto comienza a (in)definirse a sí mismo como una proyección o un «ser visto», atrapado en el laberinto de la representación como en una galería de espejos. *Portrait dans un miroir*

(1938), de Raoul Ubac, constituye un ejemplo asombroso de esta desarticulación o corrosión del sujeto, cuyos límites dan paso a la invasión del espacio: al ver y, a la vez, ser visto en un espejo gastado que devuelve una imagen sorprendentemente alterada, el sujeto aparece como una «pintura» o como pura construcción paisajística.

Podríamos decir que esta colonización del cuerpo por el espacio — ampliamente tratada por el arte moderno y contemporáneo, un arte en el que la ruptura de la tradicional *Gestalt* corporal «permitió a abertura do corpo a um leque incomensurável de novas formas de existir e de se construir» (Marques, 2019, p. 20)— parece ocurrir, en cierta medida, como una inversión de la proyección del sujeto sobre el paisaje que caracterizó la poética romántica y su idealización del espacio como una extensión del «rostro interior» del artista: la *inmensidad* del mundo, como refería Bachelard a propósito del principio de las *correspondencias* de Baudelaire y los sueños románticos del infinito es, en esencia, una transformación de una *intensidad* íntima. O más sintéticamente, restaurando las propias palabras del filósofo francés: «l'immensité est une dimension intime» (Bachelard, 1984, p. 177).

### Paisajismo romántico y «figuras en la ventana»

Pensado como proyección de la subjetividad del observador, según el desafío lírico de Amiel, el paisaje constituye un reconocido *topos* romántico inseparable de una concepción del arte como expresión de contenidos psicológicos y subjetivos, concepción que, durante el siglo XIX, se superpondría a las teorías miméticas de origen clásico. La conversión de la imitación en expresión introducida en el Romanticismo, que explicará la preponderancia de lo sentimental sobre lo mental, de la imaginación sobre la idea, se basa en un ingrediente que el arte clásico desconocía y al que se refirió Mukarovsky en una importante conferencia de 1944: la *personalidad del artista* y su espontaneidad creativa. Fruto de la hipersubjetivación romántica, encaminada a afirmar la singularidad absoluta del artista y sus creaciones, los casos de *voyeurismo* se multiplican, mostrando paisajes y espacios idealizados como una especie de segunda referencia, fluida e inaprensible, dirigida a los «ojos del espíritu». El motivo de figuras en la ventana, común en la pintura y la literatura románticas, es sin

duda uno de los más elocuentes en cuanto a la fuerte presencia del sujeto en la realidad representada y en su modelación subjetiva. A menudo representadas desde atrás, estas figuras actúan como un doble posicional para un segundo sujeto-observador: el espectador que las ve desde fuera del cuadro o de la página. A diferencia de la ventana albertiana y, en general, de todas las ventanas realistas, la ventana romántica es, por tanto, mucho menos un dispositivo de transparencia que un motor de metamorfosis y anamorfosis.

De hecho, mientras que el primero opera a la manera de un marco funcional que el discurso tiende a neutralizar o hacer transparente (el *cadre vide* barthesiano), así como al observador que lo transporta y que atraviesa el mundo en una fabricación oculta del efecto de lo real, la ventana romántica, por el contrario, explica la culturalidad de la mirada (cf. Buescu, 1990) y la subjetivización de lo real haciendo visible tanto el proceso de encuadre como el propio sujeto de percepción. Un sujeto que no ve tanto lo que es inmediatamente visible (la visibilidad, además, suele verse reducida por la bruma de las nieblas, desde una perspectiva lejana, desde puntos de observación desviados u obstruidos, desde espejos deformantes como el emblemático *espejo de Claude*, indispensable para el viajero del siglo XIX),<sup>1</sup> sino un «más allá» de lo visible, coincidiendo, casi siempre, con un «dentro» de sí mismo: una topografía de la imaginación o del deseo.

Las pinturas de Caspar David Friedrich nos ofrecen un modelo ejemplar de paisajismo romántico, desplegando nuestra mirada en una función dual cognitiva e imaginativa que asume relaciones equilibradas entre realidad y sujeto, exterior e interior. Refiriéndose a la obra del pintor alemán, Claude Fournet argumenta acertadamente: «il n'est pas nécessaire de reproduire les traits pour peindre; il y a des portraits de paysage, à la manière romantique, qui deviennent des états d'âme. Ceux de Friedrich où le sujet tourne le dos en accomplissant la perversion» (Fournet, 1992). Asimilando la función de significación y subjetividad inherente al retrato, el paisaje romántico opera así por reflejo y prolongación, absorbe los rasgos «rostroificantes», permitiéndonos imaginar el rostro a través de los signos

1 Sobre la descripción romántica y los conceptos de naturaleza y paisaje, véase el estudio esencial de Buescu (1990); sobre el «espejo de Claude (Lorrain)», cf. p.184.

expresivos reflejados y dispersos en la superficie de inscripción del paisaje: verdaderos *paisajes-rostros*, actuando como la máquina de *visagéité* deleuziana.

En *Frau am Fenster [Mujer en la ventana]* (1822), el *topos* de la visión como viaje subjetivo y escape de una constricción espacial que encierra al sujeto que ve/quiere ver, se construye a partir de un esquema de oposiciones: a una geometría rectilínea, de líneas perpendiculares, que delimitan un espacio interior, cerrado y oscuro, frente a la apertura de la pequeña ventana central a través de la cual la mujer, vuelta de espaldas, contempla un paisaje marítimo y luminoso al que el observador del cuadro de Friedrich solo tiene acceso parcial a través de la imagen, fuertemente simbólica, de mástiles de barcos en el fondo. El rostro invisible de la mujer se hace visible a través del paisaje que mira, en la medida en que su mirada, parafraseando a Gil, «capta o exterior em que el[a] própri[a] se encontra espalhad[a], dispers[a], investid[a]» (Gil, 1997, p. 170). La relación de tensión entre inmovilidad y movimiento a menudo asimila, en la pintura de Friedrich, un significado metafísico: la confrontación de un sujeto y un cuerpo limitado con la grandeza de la Naturaleza, una naturaleza cuya exaltación estética subyace en la filosofía romántica de lo sublime.<sup>2</sup>

La pintora Paula Rego, en *Looking Out* (1997), utiliza precisamente el mismo recurso romántico para el retrato de Amélia, la protagonista femenina de la novela queirosiana *O crime do Padre Amaro* (1875). Escondiendo su embarazo pecaminoso del mundo, Amélia está representada de espaldas, apoyada en el alféizar de una ventana y mirando con nostalgia el exterior del cual una parte de sí misma —la que no es vista por «otros», el cuerpo embarazado y abyecto que no alcanza la aprobación social— está exiliada. En el cuadro de Rego, el cuerpo de Amélia es, verdaderamente, un cuerpo-frontera dividido entre ventana y paisaje, retratado por Paula Rego según un propósito que «é talvez», nos dice Ruth Rosengarten, «a citação mais literal que a artista faz de Eça. “Todo o tempo que podia estar de pé passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que

2 Inspirado en esta pintura de Friedrich, el poema efrástico de Paulo Teixeira «Mulher à janela» (en *Túmulo de Heróis Antigos*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 9) utiliza la misma lógica de tensión expresada a través del contraste poéticamente construido de geometrías, luminosidades y materiales.

se podia ver da estrada — enxovalhada das saias para baixo”» (Rosengarten, 1999, pp. 35-36).

En el panorama de la literatura romántica portuguesa, en *Viagens na minha terra* (1846), Almeida Garrett nos ofrece una idea similar del paisajismo resultante de la conciencia del ejercicio perceptivo como gesto selectivo y reformativo del espacio, idea que se inscribe desde el capítulo inicial del libro, bien por la alusión intertextual a Xavier de Maistre y su obra *Voyage autour de ma chambre*, o por la autocontextualización espacial paralela del narrador/focalizador que observa —y se equivoca— a través de una ventana:

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré (Garrett, 1846, vol. 1, p. 2).<sup>3</sup>

Si entendemos el concepto de paisaje, en términos de su propia etimología, como una aprehensión de una visión global asumiendo una perspectiva, la ventana podría entenderse fácilmente como una figura a la que corresponde un *área conceptual*: «a noção de “paisagem”», como recordaba Helena Buescu sobre la descripción romántica, «corresponde à criação de uma área conceptual, tratando-se, por isso, não de um dado (qualquer olhar, em qualquer momento e em qualquer lugar, apreende a realidade sob a forma de paisagem), mas, pelo contrário de um construído» (Buescu, 1990, p. 65). La crítica ideológica y cultural de un momento de decadencia portuguesa (vertida en una retórica de oposición sistemática que contrasta grandeza antigua/desgracia actual) asociada con el propósito de rehabilitar la identidad nacional ofrece curiosos fragmentos descriptivos a lo largo de los viajes de Garrett, como este:

[...] peguei no Camões e fui para a janela. [...] Abri os Lusíadas à ventura, deparei com o Canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias [...] levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval... E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de

3 En todas las citas que hacemos de Garrett, se ha actualizado la ortografía original para facilitar la lectura.

Belém ao longe... e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal (Garrett, 1846, vol. 2, p. 7).

Por cierto, el término *descrição* se enfatiza de manera interesante en el texto del libro y sus articulaciones están subrayadas con una especie de arte plástico literario que reinterpreta despreciativamente, en el «estilo de pintor pinta-monos» (Garrett, 1846, vol. 1, p. 42), la doctrina clásica de *ut pictura*. El conocido tríptico descriptivo de la posada de Azambuja en el tercer capítulo del libro ejemplifica, de manera caricaturesca, una construcción del espacio en términos de marcos literarios / culturales / de época, análoga, al fin y al cabo, a la que el narrador observará en las sucesivas ventanas de su narrativa: el autor sustituye un paisajismo codificado según los cánones más literarios y estereotípicamente románticos (vía Hugo, Sue o Schiller), por una mitología geográfica con un claro timbre ideológico-nacionalista (vía Camões). Con ello entendemos la crítica reiterada a la importación de modelos extranjeros (particularmente los franceses) de los que, por antífrasis, surgen percepciones paisajísticas que elevan los valores de lo tradicional y lo pintoresco, acentuando la singularidad de un «quadro imenso e formosíssimo» (Garrett, 1846, vol. 2, p. 25), un melancólico paisaje materno, imagen de plenitud y expresión de un genio regional que se entiende como una enfática sinécdoque del genio nacional del que el sujeto forma parte y que, a su vez, lo retrata, política y culturalmente.<sup>4</sup>

### Geopoética del cuerpo y el retrato-paisaje

Regresemos al presente para contrarrestar esta idea romántica de paisajes-rostros o paisajes-retratos, como efecto de la proyección subjetiva del sujeto en el espacio, a otra idea aparentemente inversa: la de un posible

<sup>4</sup> En un estudio muy reciente de geopoética y antropología literaria, Vítor Aguiar e Silva (2007) se refiere a la importancia de la poética del paisaje en las mitologías románticas y posrománticas, señalando el caso garrettiano: «[...] com o Romantismo ideologizou-se, em clave nacionalista, a representação artística e a experiência estética da paisagem, como bem exemplificam as *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett. As derivas regionalistas do nacionalismo romântico apenas descentraram e particularizaram os focos de atenção e interesse, visto que a paisagem continuou a ser o rosto amado e a expressão visível das profundas e secretas energias do génio regional, entendido este como a manifestação primordial, mais autêntica e acendrada, do génio nacional» (pp. 9-10).

paisajismo del cuerpo mediante el cual el sujeto piensa y se representa a sí mismo como paisaje, idea que en parte parece surgir como consecuencia de una concepción más reciente de la identidad que toma conciencia de sí misma y se exterioriza ante todo como corporeidad, o como *lugar* corporal. Pensando en particular en los retratos realizados a finales del siglo xx, Bruno Marques (2019, p. 16) se refiere, en este sentido, a una transferencia de funcionalidad en la que el cuerpo, convirtiéndose en un *significante despótico*, comienza a asumir las funciones identitarias hasta ahora materializadas predominantemente por el rostro, un rostro que sufre entre tanto varias «humillaciones» y torturas formales (inversiones, laceraciones, deformaciones, disimulaciones, tachaduras):

É caso para dizer que o corpo, a partir das últimas décadas do século xx, se tornou num significante despótico que subordina qualquer expressão artística chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de um rosto (*Ibidem*).

Si esta concepción del cuerpo como nuevo lugar de identidad ha recibido una atención preponderante de la contemporaneidad artística, hasta el punto de asumirlo como una *infralingua* (Gil, 1994) donde se originan todos los demás lenguajes humanos, no es menos cierto que algunos autorretratos anteriores al siglo xx parecen, hasta cierto punto, anticiparlo al cambiar el enfoque de la composición del rostro.

Conocido por sus lienzos prerrománticos de una naturaleza extrema, salvaje y tumultuosa, en las antípodas de los melancólicos *capricci* de paisajistas consagrados del siglo xvii, como Poussin o Lorrain, el pintor Salvador Rosa fue autor de paisajes insólitos en el formato vertical, tradicionalmente reservado al género del retrato: «Rosa would split pictures in two, show towering scenes from way down below, plunge half a landscape into visible darkness» (Cumming, 2009, p. 152). Curiosamente, también su autorretrato de c. 1645 se asemeja a sus paisajes: alzándose como una poderosa roca sobre un fondo totalmente irreferencial, en ligero *contre-plongé*, la figura se impone a la percepción y desafía al observador con el estoico silencio de su imponente presencia telúrica:

You see Rosa from just below the waist rising steeply to the peak of his hat. He is the dominant —indeed the only— feature in this landscape. There is no ground, no foliage, nothing to tell you where he might be standing, only this powerful shape silhouetted against the darkening sky, face pale as the

moon at midnight. The viewpoint requires you to look up to the artist and like a mountain he blocks the way, standing sentry over the space of this lofty painting. This is not the picture as a window freely opening on to another world but something more like an impasse. There is no going beyond this point (*Ibidem*).

En lugar de proyectarse en un paisaje fuera de sí mismo a través de un marco de ventana que sirve como dispositivo de mediación con el mundo, el pintor opta por un esquema autorrepresentativo —seleccionando la perspectiva, la escala, la pose, la paleta de colores— lo que le permite convertirse en paisaje y en el único espacio de referencia en su pintura.

Pasando al arte escultórico y al arco cronológico del siglo xx, algo similar parece estar sucediendo en la conversión paisajística que el retrato sin cabeza y sin extremidades de la diosa Deméter, una estatua de la época precristiana exhibida en el Museo Británico de Londres, sufre en el conocido poema ecrástico del poeta portugués Jorge de Sena, del libro *Meta-morfoses* (1963):

É um monstro em pregas vastas, sem cabeça,  
sem pernas e sem braços. É montanha  
de ancas e torso, e de que os seios são  
como rochedos. Pedra, a própria pedra  
vibrando sob os véus das névoas e das nuvens,  
e parda de distância. Assim brotou,  
vulcânica nas chamas dos primórdios dias,  
ou lenta se ascendeu da crosta entreaberta,  
para sentar-se larga à beira das planícies,  
e debruçar-se nos desfiladeiros  
em que é si mesma, abrupta, com pés  
ocultos onde os mares são profundezas  
compactas e negras.  
[...]

(Sena, 1963, p. 23)

Si bien se trata de una figura mítica, el retrato imaginado de la diosa, cuya identificación se ha hecho imposible (ya sea por ser un personaje inexistente o por el grado de desgaste del objeto escultórico al que le falta la cabeza), se convierte en el poema en una figuración telúrica, potente y volcánica, como si el texto literalizara la alegoría, llamando a la tierra la imagen de esta diosa de la cosecha. O, dicho de otro modo, como si el espacio poético, como paisaje verbal, acogiera e inscribiera en sí mismo un segundo espacio, un espacio paisajístico o un *retrato-paisaje*.

La imposibilidad o impropiedad de una identificación puramente fisonómica —ya sea accidental, como en el caso de la desgastada estatua de Deméter, o provocada— parece constituir, a mi juicio, el motivo o el resultado de un pensamiento moderno sobre el retrato, liberado del peso histórico-cultural y estético del rostro y su jerarquía sobre el cuerpo y, en consecuencia, de un cierto culto de la «singularidad» y de lo «individual» tradicionalmente alojado en las formas faciales. En el marco del imaginario surrealista, Dalí ya había señalado provocativamente la teatralidad del rostro, exponiéndolo como escenario o como telón de fondo en sus retratos iconoclastas de estrellas de cine como Mae West. Magritte, a su vez, propuso, a mediados del siglo xx, una monstruosa violación del rostro (*cf. Le Viol*, 1935), transformándolo en un cuerpo anómalo e inidentificable y abriendo la hipótesis de su contrario: el de la *rostroficación* del cuerpo, investido de una diferencia interna capaz de señalar su propia subjetividad.

Los autorretratos contemporáneos de John Coplans experimentan esta posibilidad: deliberadamente decapitados, transfieren capacidad expresiva al cuerpo, al mismo tiempo que lo muestran como un paisaje. *Self-portrait, back with arms above* (1984) se presenta como un paisaje corporal singular, cuya desproporción y desequilibrio entre la vasta llanura dorsal y el pequeño relieve superior de los dos puños cerrados genera un vago efecto humorístico. También usando deformación y desproporción, rayando la anamorfosis, las asombrosas *cabezas-paisaje* del pintor sirio Marwan, (*cf. Gesichtslandschaft*, 1973), uno de los pocos artistas árabes en acercarse al género del retrato, nos obligan a un tipo diferente de percepción: si, en este caso, y a diferencia de Coplans, la figuración de la cabeza y el rostro sigue siendo el tema del autorretrato, la manipulación del formato y escalas acordes a una horizontalidad radical (que puede superar los dos metros de longitud) permiten a este artista, afincado en Berlín desde 1957, plasmar en sus rasgos faciales los del paisaje nativo del que se autoexilió hace más de medio siglo. Como resultado surge un retrato-paisaje memorial cuya temporalidad se lee también a través de la extensión y el espacio:

In all his [Marwan's] self-portraits, what reinforces the visual distortions of his foreshortened face, making it appear as if it were reflected in a liquid mirror, is the unfamiliar horizontal orientation he maintains in portraying his countenance. At times —with his close-up of the spread-out face

usually confined to the central features between the forehead and the chin—his horizontal self-portraits exceed two metres wide. The artist's face, which, with the transparent headdress, once echoed that of the young man who laid down his life for his people, thus assumes the characteristics of a landscape. [...]

One may add that they are the pictorial equivalent to the central leitmotif in Mahmud Darwish's poetry wherein images of the homeland's landscape are interchanged with those of the poet's limbs as the landscape's familiar details are metaphorically represented as the extension of the poet's body (Boullata, 2015).

Ya en ciertos autorretratos fotográficos del portugués António Dantas, como en *Esse nada que nos sonha* (2013),<sup>5</sup> el paisaje se establece como la primera imagen del cuerpo del artista: el «yo» no precede al retrato, sino que cobra existencia en el propio retrato-paisaje, pensado como tal por el artista. En este sentido, incorporan una autoconciencia que se afirma, como argumenta Bruno Ministro siguiendo la lectura de Simanowski, «o contrário da *selfie*, na medida em que [...] esta mostra uma "selfie society without self-consciousness"» (Santos, 2020, p. 216).

La importancia social que hoy ha adquirido la cultura corporal, con la consiguiente multiplicación de gimnasios, programas de *fitness* y *personal trainers*, no parece dissociada de una concepción moderna de la identidad reubicada en el cuerpo, que ya no se percibe como un regalo, sino como un constructo, un espacio plástico en el que se ejercen las autonomías individuales y los derechos de propiedad. El cuerpo nos pertenece, se ha convertido, en gran medida, en un producto de nuestra propia autoría: un lugar donde se lleva a cabo una acción, se produce una escena determinada o donde se materializa el propio cuerpo. En definitiva, un paisaje hasta cierto punto programado. Hasta cierto punto: hay casos en los que el cuerpo se convierte en un mapa de la memoria, un libro de la vida que reproduce, en sus páginas de piel, los diversos accidentes, naturales o proyectados, de una existencia humana.

De hecho, según avanza Victor Stoichita, reflexionando sobre la función de la piel no solo como envoltura visual y psíquica, sino sobre

<sup>5</sup> Cf. *Esse nada que nos sonha* (2013) en *Arquivo Digital da PO.EX.*: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/hipertextualidades/antonio-dantas-esse-nada-que-nos-sonha/> [consultado en 07/10/2021].

todo como umbral o frontera del cuerpo, «[m]odern art has rediscovered the skin as a physical and symbolic interface between the ego and the world» (2017, p. 233). Contrariamente a la obsesión barroca por el interior del cuerpo y las profundidades ocultas del organismo humano, reflejada en los tratados anatómicos pioneros (*e.g.* de Vesalio o Juan Valverde de Amusco) y en la popularización del motivo iconográfico del hombre *écorché*, los estudios dermatológicos que se desarrollan a lo largo del siglo XVIII, muy concentrados en las diferencias de pigmentación y otras supuestas marcas «raciales», aportaron importantes avances para la teoría del arte pictórico y para las técnicas de representación del cuerpo. Gran parte del arte corporal contemporáneo, junto a la moda del tatuaje y el *piercing*, coloca en la piel la posibilidad de una exploración metamórfica y de un trabajo escultural sobre el cuerpo, entendido como un lugar eminentemente tenso y abierto a mutación, hibridación, o incluso, espectralidad.

*Self-portrait as a child* (2017), de Clemens Krauss, nos presenta una impresionante actualización neobarroca del desollamiento, donde el autorretrato se reduce a una piel-crisálida que es ruina o mero despojo, residuo simultáneo de la memoria de la infancia y de la metamorfosis corporal y biológica. La estrecha relación cuerpo/tierra que persigue Ana Mendieta en su obra artística (*cf.* Bal, 1999, p. 42), fotografiando su cuerpo en contacto, piel a piel, con el paisaje, en una inusual combinación de *body-art* y *land-art*, nos recuerda las huellas cartográficas sobre el cuerpo femenino de Max Ernst en *Le jardin de la France* (1962), un cuerpo erótico y fértil; o incluso los autorretratos como víctima de Frida Khalo, como los llama Cumming (2009, p. 212), en los que el cuerpo del artista es una extensión de la carne del mundo (pensemos, por ejemplo, en la obra *Raíces*, de 1943). Otras veces, explorando el registro de vestigios, Mendieta produce series de siluetas vacías, marcadas en el suelo, en forma de poderosos rastros de traslación figurativa hacia un desvanecimiento total del «yo» físico individual (*cf.* Ribeiro, 2011). En un registro diverso, entre lo performativo y lo arquitectónico, el proyecto *Pins and Needles* (2008), del artista Bart Hess, reinventa la cartografía corporal proponiendo una nueva piel sintética formada por una vegetación metálica mutante, que germina y se transforma al ser atraída por pequeños discos aplicados a la epidermis del artista: «The aim was to create an unnatural substance that strongly resembles a natural origin. The re-

search shows variations of this synthetic vegetation as well as its uncontrollable mutation as Hess imagines it».<sup>6</sup>

La piel, vista como un territorio donde se producen acciones orgánicas o donde se inscriben signos de un camino vital y biográfico, ha sido objeto de diferentes enfoques estéticos en los más variados medios, incluido el cine. En la película de Peter Greenaway *The Pillow Book* (1996), basada en la novela medieval *Notas de cabecera*, de la escritora japonesa Sei Shōnagon, el cuerpo de la protagonista sustenta la biografía, el relato de su propia historia. Al igual que en el arte ancestral del *ta moko*, practicado por el pueblo maorí de Nueva Zelanda, que tatúa en la piel el origen, la posición social y las acciones particulares del individuo, el paisaje escrito del cuerpo asimila las funciones tradicionales del retrato, generando una coincidencia entre el espacio de representación y el espacio representado, referencia y referente, retrato y retratado. Aprovechando la dimensión inherentemente depredadora de la visión de las máquinas, las fotografías macroscópicas de Ângelo de Sousa (cf. *Sem título (Mão)*, 1975) o los *Face-scapes* de Denis Piel (2007) nos ofrecen visiones alucinatorias ampliadas de la superficie corporal como una superficie «marcada» que, haciendo inviable cualquier reconocimiento fisonómico, constituyen, sin embargo, cartografías autorretratísticas análogas a «ese paciente laberinto de líneas» del que Borges nos habla en el epílogo de *El Hacedor* (1960) y por el cual el paisaje del mundo y el del cuerpo se superponen y, finalmente, se fusionan.

### Ecología e indiferenciación

Llegados a este punto, parece inevitable volver al inicio de este ensayo y apuntar al presente del retrato en sus diálogos cambiantes con el género del paisaje, diálogos que, con significativa frecuencia, parecen, no obstante, recuperar actitudes ancestrales respecto a la presencia del hombre en el mundo y a un intercambio elemental de su materia biológica. Superponiendo las tesis cartesianas y antropocéntricas del hombre-organismo, se destaca una noción más primaria y primordial del *cuervo-carne*, expropiada

<sup>6</sup> La declaración del artista holandés se puede encontrar en su sitio web oficial: <https://www.barthess.com/pins-and-needles> [consultado en 07/10/2021].

de su propia identidad y signos diferenciadores. De Lucrecio y Ovidio a Cyrano de Bergerac, como nos recordaba Italo Calvino (1993, pp. 22-24) en sus lecciones americanas, el conocimiento del mundo físico pasó por la percepción de lo infinitamente minúsculo y móvil, por una perspectiva pulverizada sobre lo real, capaz de dar cuenta de las potencialidades inagotables e impredecibles de la materia. En esta concepción atomista del universo se encontraron las más extraordinarias metamorfosis y transfiguraciones de los cuerpos, la inmensa variedad de formas vivientes que, en cambio, nos revelaron el carácter eminentemente precario y aleatorio de los procesos orgánicos:

E admirai-vos de como esta matéria em desordem, misturada ao sabor do acaso, pode constituir um homem quando tantas coisas se tornaram necessárias à constituição do seu ser. Não sabeis que esta matéria já cem milhões de vezes, ao prosseguir no intento de ser homem, foi sustada para formar uma pedra, chumbo, um coral, uma flor ou um cometa e tudo por causa de uma maior ou menor porção das figuras necessárias ou desnecessárias para formar um homem? (Bergerac *apud* Calvino, 1992, p. 36).

Observar la biología como fundamento de un pensamiento igualitario o como trasfondo de una semejanza elemental entre seres vivos puede ser una forma de leer la multiplicidad de perfiles y rostros que los origamis de Kumi Yamashita<sup>7</sup> proyectan como sombras aparentemente individualizadas, pero que fácilmente se anulan con un simple gesto de aplanamiento del papel: la materia de la que están hechos. Rembrandt o Francis Bacon, aunque los separan cuatro siglos, nos hacen pensar en ello incluso con la presentación de la carne descuartizada y profanada, exhibiendo una arbitrariedad orgánica que, en el caso de las imágenes baconianas, puede acercarse al puro *happening*, como escribió Michel Leiris sobre el realismo creativo del pintor angloirlandés. Otros artistas contemporáneos como Marc Quinn, con sus *flesh paintings*, o Anish Kapoor y las inquietantes arqueologías viscerales que concibe (cf. *Three Internal Objects*, 2013-15; o *Into Yourself-Fall*, 2018) en un estilo algo similar al *voyeurismo* performativo de Bacon, ensayan nuevas perspectivas sobre el interior corporal desprovisto

<sup>7</sup> La obra de este artista japonés, incluyendo sus origamis que juegan con efectos de luces y sombras, recuperando la mitogénesis del retrato, está accesible en su página oficial: <http://kumi-yamashita.com/light-shadow> [consultado en 07/10/2021].

de cualquier intención singularizadora: monumentalizando los materiales, violando las superficies, nos confrontan, en cambio, con una génesis enigmática de las formas que se imponen a la mirada del observador como violentos paisajes anatómicos de una animalidad indiferenciada.

En el catálogo de la exposición *Invisibe You: The Human Microbiome*, que podríamos situar en el dominio del bioarte más actual,<sup>8</sup> la idea del *self* no llega a ningún retrato o imagen fija del rostro o del cuerpo, planteando el problema de la relación entre el organismo y el espacio físico que lo rodea. El *self* se entiende como un ecosistema formado por comunidades de microorganismos en continua interdependencia con el medio ambiente y con los demás organismos, estableciendo un sentido impermanente del «yo» como terreno de transformaciones y metamorfosis al nivel de lo invisible celular (cf. Melissa Fisher, *Immortal Ground*, 2016).

Concentrándose también en ese terreno orgánico interior, marcadamente transformador y en proceso, y utilizando tecnología digital y videografía, Kaillum Graves (cf. *Transillumination. A Moment of Noise in Memory of Absence*, 20015-16)<sup>9</sup> produce, a través de un simple teléfono móvil, secuencias de imágenes subcutáneas capturando en tiempo real las variaciones de su volumen sanguíneo, componiendo con ellas una imagen híbrida y ambigua que el propio artista clasifica simultáneamente como «an abstract self portrait and a binary landscape» (Graves, 2016).

En términos literarios, este sentido performativo de identidad, que se desarrolla en una relación con el cuerpo y sus límites espaciales, encuentra manifestaciones paralelas. Recurriendo una vez más a la factoría de creación baconiana y a su brutal abducción de las formas (la pintura de Francis Bacon es, de hecho, un referente importante tanto en la poesía como en el ensayo del poeta portugués), los poemas en prosa de Luís Miguel Nava se asemejan a una cinematografía verbal que muestra imágenes orgánicas en mutación, producto del enfrentamiento de fuerzas telúricas y cósmicas,

8 La versión digital de este catálogo se puede obtener en: <https://web.archive.org/web/20160818061458/http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>.

9 El trabajo de Graves se encuentra accesible en línea en la página de la National Portrait Gallery australiana: <https://www.portrait.gov.au/content/dpa-2016-transillumination> [consultado en 07/10/2021].

en escenarios no localizables de desmontaje y reconfiguración de formas. El poema «O corpo espacejado», del libro *O céu sob as entranhas* (1989), evoca enigmáticamente una fábrica formal en la que el ingrediente acuoso, que el texto sitúa en correspondencia con el astral, adquiere un evidente simbolismo creacionista:

Perdia-se-lhe o corpo no deserto, que dentro dele aos poucos conquistava um espaço cada vez maior, novos contornos, novas posições, e lhe envolvia os órgãos que, isolados nas areias, adquiriam uma reverberação particular. Ia-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstracção se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se uma das outras, de forma que entre elas não tardou que espumejassem as marés e a própria via-láctea principiase a abrir caminho (Nava, 2002, p. 166).

En *Retratos com erro* (2019), el poeta brasileño Eucanaã Ferraz nos propone una sensibilidad creativa idéntica, incluso ahora en el escenario de una metrópolis posmoderna. Alejándose de cualquier origen metafísico o mitología «anadiométrica», al mismo tiempo que se presenta como el término de una serie de analogías aparentemente disonantes —a veces del mundo natural y botánico, a veces de los materiales sintéticos de la nueva ingeniería—, el *dios verde* que emerge sobre el asfalto del poema de Ferraz es un elemento inusualmente nítido y vagamente humorístico, pero, en cualquier caso, una parte integral del paisaje «equivocado» del texto:

Então na aula de tópicos avançados de pavimentação  
Foi para a rua vestindo um colete verde  
fosforescente.

Parecia uma árvore suponho parecia um cacto  
uma araucária um super-herói de plástico um punhado  
de algas que veio dar no asfalto.

Lamento não ter estado lá para ver  
de entre coisas talvez turvas nítido imagino  
despontar como se não fosse um deus

(«Green God», en Ferraz, 2019, p. 101)

Termino con Herberto Helder y, de nuevo, en clave primitiva, citando un texto de su obra *Flash* (1980) que anticipa, a fines del siglo pasado, otra conciencia del lugar del ser humano como elemento de un ecosistema complejo con el que necesita renegociar su papel y redefinir su ontología. La fuerza inaugural e incendiaria del poema herbertiano, en el que se confunde el autorretrato del poeta con el ritmo sibilante y la energía cósmica

del universo, nos habla de una conciencia desubjetivante a la que el ecocriticismo reciente y la filosofía del medio ambiente dieron especial protagonismo, aun recordándonos al mismo tiempo, como en el título del influyente ensayo de Bruno Latour (1991), que, después de todo, nunca fuimos modernos: *Nous n'avons jamais été modernes*.

Sei às vezes que o corpo é uma severa  
 massa oca, com dois orifícios  
 nos extremos:  
 a boca, e aos pés a dança com a coroa de labaredas  
 — a cratera de uma estrela.  
 E que me atravessa um protoplasma  
 primitivo,  
 uma electricidade do universo,  
 uma força.  
 E por esse canal calcinado sai  
 um ruído rítmico, uma fremente  
 desarrumação do ar, o verbo sibilante,  
 vento:  
 o som onde começa tudo — o som.  
 Completamente vivo

(Helder, 2009, p. 352)

## Consideraciones finales

Acusando indeleblemente la descentralización del retrato en relación con paradigmas filosóficos todavía anclados en los conceptos de sujeto como individualidad e identidad como identificación, las prácticas contemporáneas del retrato han ido reconfigurando de forma innovadora las relaciones del retrato con las categorías de espacio y tiempo. La transferencia funcional del rol expresivo del rostro al cuerpo, que se observa especialmente en el posmodernismo artístico —un cuerpo que no deja de transformarse y que se presenta ahora, menos como una forma acabada, y más como una «formación» en procesamiento y cambio continuos—, requiere que pensemos en una nueva epistemología retratística atenta a los fenómenos de umbral y a las posibilidades de confluencia entre géneros, como los que hemos tratado de investigar aquí desde las ideas de *paisaje-retrato* y *retrato-paisaje*, hasta el límite hipotético de la indiferenciación genológica.

La proyección del retrato, individual y único, en un cuerpo retratístico pensado como un lugar dinámico o topología que puede asumir diferentes configuraciones —desde una dimensión epidérmica a una dimen-

sión orgánica y celular, e incluso a una dimensión cósmica o astral, parcial o totalmente desindividualizante— trae cambios profundos hacia un nuevo pensamiento del retrato, como práctica y como categoría en el sistema general de las artes. Cambios que pasan por la problematización del concepto liberal y romántico de identidad propia, por la desestabilización de la taxonomía tradicional de géneros y, en última instancia, como decíamos, por un cambio de paradigmas filosófico-epistemológicos permeables a una noción de performatividad y espacialización que, en el caso del retrato, lo expone a todo tipo de contagios, hibridaciones y ambigüedades, reduciendo o anulando la diferencia en la que, en última instancia, se arraiga la identidad (cf. Gil, 1999, p. 29). Liberadas de una relación reflexiva con lo real y el paisaje, despoblado de *sujetos* y transformado en lugar de pasaje y *ensayo* de nuevas formas de existencia, de nuevas articulaciones del infralenguaje del cuerpo en su relación con el mundo, no es improbable que las imágenes retratísticas contemporáneas se queden solo con la alternativa de autorreferencia, reducidas a imágenes de ellos mismos. Por otro lado, es también en este y a través de este trabajo *negativo*, vacilando continuamente entre la referencia y lo irreferencial, invocando el sentido y rechazándolo, que las imágenes nos provocan con su/nuestro enigma y —en esta turbulencia más allá de los aspectos, en esta tenue realidad o *arealidad* (Nancy, 2000, p. 42) que no (se) muestra y coincide con la extensión total y máxima del horizonte de existir— nos retratan.