



L. Freud, 1993. *Pintor Trabajando, reflejo*.

Reflejo y reflexión

Sobre el autorretrato



VIVIANA MISURRACO¹ & ZULI O'NEILL²

Tengo la intención de pintarme justo hasta mi muerte.

Lucian Freud

Cómo no creerle. Es difícil encontrar en toda la historia del arte otro artista que haya practicado regularmente el autorretrato en un período de tiempo tan prolongado. Desde los diecisiete años, en 1941, hasta los más recientes, al final de sus días, en 2011.

Fue a partir de este artista, Lucian Freud, y de uno de sus autorretratos, *Painter working. Reflection*, que un día cualquiera de nuestros encuentros comenzó un interés especial por este género, practicado tan frecuentemente por algunos pintores muy diferentes entre sí y distanciados en el tiempo.

El artista al desnudo con su paleta y espátula, calzando unas viejas botas sin cordones. La imagen perturba y parece decirnos: «De esto se trata». Posibilidad de placer y dolor, instituyente de marcas inevitables en toda relación entre dos o más. Aparece como el otro que asigna, como presencia que nos obligó a pensar y producir.

1 Artista plástica. Doctora. vmisur@gmail.com

2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. zulioneill@hotmail.com

¿QUÉ ES EL AUTORRETRATO COMO GÉNERO?

Obviamente es el retrato de un artista hecho por sí mismo utilizando un espejo. Pero también es una representación física e incluso psicológica «buscada» por el pintor y que resulta de su «encuentro» con el espejo.

«De uno y otro», una artista plástica y una psicoanalista aún enamorada de ciertas ideas filosóficas, pronto supieron que interesaba mantener la hibridez de ese hecho y el magnetismo que lo vuelve singular. Nos interesó sostener la tensión de la pregunta que no busca respuesta y que interpela nuestra práctica y teorías. Pues al igual que en un ensayo, en el orden del tono, del tempo, del modo de enunciación —al menos de aquel que nos legó Montaigne—, tendremos el gozo de decir algunas cosas sin el compromiso de demostrarlas. Despliegue de la afición a lo personal y subjetivo, trataremos constantemente de cuestiones teóricas sin la responsabilidad de ser teóricas o proponer una teoría.

De Lucian Freud a Van Gogh, de Rembrandt a Frida Kahlo, por nombrar solo algunos, se empezaron a trenzar relatos de la historia sobre el espejo, se unieron decires y fue surgiendo toda la familiaridad que uno tiene con sus instrumentos teóricos de trabajo. Recurso y obstáculo a la hora de encontrarse con la contundencia de una obra de arte que abre a un final incierto con relación a la índole de los vínculos que el artista está dispuesto a establecer con su difusa verdad. Verdad aquella que preserva su penumbra, y que de la realidad recorre lo que tiene de sutil, de esquivo, equívoco, insinuante e inaprensible para el entendimiento, y que en el autorretrato hace una ofrenda de sostenida intimidad, aunque la mayor parte de las veces no sea esa la intención.

Dice el pintor: «Existe una diferencia entre un hecho y la verdad. La verdad posee un elemento de revelación. Si algo es verdadero, hace algo más que llamarnos la atención por el mero hecho de “serlo”» (Smee, 2011: 90).

DE UNO Y OTRO, ESPEJO Y PINTOR, AUTORRETRATO

Pese a ser uno de los objetos más comunes de nuestro tiempo, el espejo ha recorrido un largo camino en la historia y solo a partir del siglo XIII —cuando comienza su fabricación en vidrio— su difusión comienza a hacerse masiva. Mientras tanto el secreto de su fabricación —que debía defenderse hasta con la vida— fue instrumento de poder, su adquisición símbolo de estatus y la relación del hombre con él, depositaria de connotaciones morales generalmente negativas, casi siempre asociadas a la vanidad, la mentira, el reflejo de lo que no es o no debería ser.

Sin embargo no hay dudas de que aún en el siglo XXI conserva su poder mágico y parecería que no ha dejado nunca de jugar un rol regulador, en tanto la apariencia y la necesidad de aprobación de los otros siguen tan vigentes como entonces.

Platón veía en él simulacro. Sócrates le atribuía un papel educador («conócete a ti mismo»), ya que ayudaba a examinar el alma y triunfar sobre los vicios. Muchos invocarán a Sócrates de allí en más y su prédica introspectiva en favor del espejo que acompañará las alegorías de la sabiduría, la prudencia y la verdad. En España e Italia la filosofía se representaba con un espejo en el siglo XVI. En tanto sus detractores, como Séneca y una larga lista de pensadores, hablaron del «espejo vanidoso». Instituciones como la Iglesia escribieron muchas páginas, casi siempre condenando y regulando su uso.

El hombre se contempla para verse, pero el espejo en el que se mira le proporciona, más allá de las apariencias, un conocimiento enigmático y transfigurado de sí mismo. «Desde entonces, cualquier encuentro con uno mismo deberá afrontar esa dualidad del reflejo educador y embaucador a la vez.»

Pero frivolidad y narcisismo siguen siendo palabras relativamente comunes asociadas al espejo. ¿No hemos escuchado lo mismo con relación al autorretrato? Del latín heredamos algunas palabras que merecen ser retomadas: *videre*, 'ver'; *visio* 'vision', y *visus*, 'vista' o 'mirada'. La visión designa la facultad de ver y la mirada señala la intención de ver. Hay una fina distinción entre la pasividad del ver y la intencionalidad del mirar. Pues de *visus* vamos a 'mirada' en español, y el *mirar* deviene del *mirare* latino, que significa también 'admirar', 'extrañarse', 'asombrarse'. *Mirare* se encuentra

también en relación con *miraculum* como 'milagro'. En francés el *mirare* da origen al *mirage* tanto como a *ilusión*, *espejismo*, y de ahí *miroir* o 'espejo'. El *visus*, participio pasivo de *videre*, da lugar a *vissage* o 'rostro' en francés.

Tenemos muchas piezas que juntas anuncian condiciones singularísimas de lo humano. El hecho es que en el espejo yo me veo y veo mis ojos pero no mi mirada. El misterio de la mirada es que es mía pero es el otro quien la ve. Tenemos en psicoanálisis un artificio teórico que Lacan llamó «fase del espejo». Invención que permitió pensar al niño ya no como ser cerrado en sí mismo que poco a poco sale de su narcisismo original y se abre al mundo exterior, sino, al contrario, como un ser todo afuera desde el inicio. De entrada librado al otro y sujeto al acontecimiento.

El humano en su condición de prematurez está en una dependencia radical del gesto del prójimo. La entrega en manos del otro lo marca para siempre. Por la visión del otro, el niño anticipa su motricidad futura, aquella que verá realizada en el otro. Primacía de lo visual que adelanta al niño su porvenir corporal. El cuerpo del otro visto es la fuente de la sensación unificada del propio cuerpo.

La imagen del semejante regocija al niño, porque lo ama y encuentra en ella lo que le falta, por su mirada puede estar entero allí afuera. Pero lo esencial es que esa imagen tiene el poder de engendramiento del yo del niño, no es puro reflejo pasivo. «El sujeto se identifica en su sentimiento de sí con la imagen del otro. Y la imagen del otro viene a cautivar en él, el sentimiento que tiene de su cuerpo.» No un adentro cerrado sobre sí mismo, sino un afuera constitutivo de un adentro. ¿Es ilusorio? Está en pleno imaginario, dirá Lacan.

Lo imaginario —nos enseñó Platón— nos conduce al engaño. Pero lo imaginario tiene también una función poética de la cual el arte sería un testigo privilegiado. Gracias a lo imaginario, la imaginación es abierta, evasiva. Lo imaginario es dentro del psiquismo humano la posibilidad de la apertura, «la experiencia de la novedad». Con el estadio del espejo Lacan nos habla de que el imaginario es lo corporal. No el objeto de estudio de los biólogos, sino la imagen del cuerpo humano.

Dice Daniel Gil: «En suma queremos decir que el cuerpo es el núcleo de radical materialidad de la existencia que, al ser percibido y apercebido, se manifiesta como “mi primer propiedad” y que, al mismo tiempo, hace

que me revele como un existente que se reconoce más allá de la inmediatez de la animalidad [...] En la experiencia inaugural del espejo, tal como la conceptualizamos con los aportes de Lacan y Winnicott, en el momento en que me miro, ya existe, como condición ineludible por la cual la experiencia se hace posible, la presencia de otro que me mira» (1995: 71).

Esta experiencia inaugural del espejo se reencuentra en todo el periplo aquel por el cual el sujeto se experimenta, sin nunca por eso poderse aprehender. Porque el advenimiento de un sujeto tal no apunta tanto a la afirmación de una identidad sino a decir de, a sospechar sobre una tensión íntima, un soy en devenir. Dirá L. Freud: «Mi andar consiste menos en copiar que apuntar a...» (Debray, 2010: 40).

Lo irrecuperable, lo irrepresentable hace que hablemos, pensemos, que armemos ficciones para historizarnos. Y, para algunos, eso «sabido no pensado» quizás quede como disponibilidad cercana para con imágenes producir y pensar. Como los poetas, aquellos que se acercan algo más a «la cosa» con el arte de sus palabras.

¿Por qué se pintan algunos artistas?

Lo hacen frecuentemente desde el Renacimiento, no solo por la mayor facilidad de acceder a un espejo en esa época, sino también porque es cuando la pintura y el pintor comienzan a ser valorados en su individualidad. También son más requeridos los retratos y la preferencia de pintores por sus diferencias en la ejecución, pues es posible entrever que más allá de la mimesis hay algo más, que algunos artistas logran transmitir más que otros. El ejemplo más conocido es sin duda *La Gioconda* de Leonardo.

Podría decirse que desde esa época y por diferentes motivaciones empiezan a conocerse también autorretratos, fuertes, con variadas ambiciones e intenciones, con sutilezas y complejidades. Algunos para reivindicar el oficio de pintor; son varias las obras en las que aparece un pintor en su taller o trabajando. Es el caso muy conocido de Velázquez en *Las meninas* o de Van Eyck en el espejo testigo del matrimonio Arnolfini, por ejemplo.

Sin embargo, muchos otros han cultivado esta práctica a lo largo de su vida. Con una consecuencia tal —en el caso de Rembrandt, por ejemplo— que sugiere una forma asidua de interpelarse, de buscar lo «no evidente», interrogándose indirectamente de una forma no verbal, a través de su obra y en su lenguaje: la pintura.

Díaz Padilla dirá:

La necesidad de comprender la realidad exterior, de conjurar el imaginario interno que esa realidad provoca y expresarlo, ha impulsado al hombre a generar y utilizar el más antiguo de los medios de comunicación gráfico: el dibujo... La huella o trazo que deja el artista es el registro sobre la materia de una acción física que acompaña la expresión de pensamientos, de motivaciones y emociones que permanecen en la obra y la cargan de una significación propia. Evocando el movimiento psíquico del obrar, la pulsión anímica que lo estimula, las ideas artísticas que la orientan y la intensidad de las emociones que afloran. Cuando se establece la última relación entre pensamiento y acción, se revela en la materia su transformación a través del gesto gráfico (2007).

La pintura, con otros medios, comparte estas motivaciones. Y Todorov dice:

... se podrá observar que la pintura participa activamente en la historia del pensamiento, **que es en sí misma pensamiento**, contrariamente a lo que sugiere una atención exclusivamente reservada a la transformación de sus características formales. **La pintura piensa sin necesidad de seguir las ideas formuladas en otra parte.** Camping y Van Eyck preceden a Erasmo en cien años, a Montaigne en ciento cincuenta. Nicolás de Cusa les es contemporáneo, pero parece haber aprendido de los pintores, antes que estos de él. La pintura piensa no solo, no de tal manera, codificando un significado preestablecido en tal o cual objeto o gesto representado, según el método iconológico, sino por las propias modalidades de la representación... También es posible, como hacen numerosos intérpretes modernos, atenerse a la imagen sin interesarse en su significado. O también, como tantos pintores modernos, renunciar a la propia representación. Pero también se puede aceptar ese elogio del mundo y de sus encarnaciones individuales, **inherente a la pintura representativa, y ver allí un pensamiento en acción** (Todorov, 2006: 20-21). (Destacado en negrillas de los autores.)

En general, los autorretratos no tienen un tratamiento diferente del resto de las obras. Cada artista pinta lo que ve, aun tratándose de sí mismo. Pues lo que pinta es la experiencia que le produce el proceso reflexivo entre la observación y la ejecución. Es paradójicamente también el espejo el que posibilita ese «distanciamiento».

La contribución de Lucian Freud no escapa a las clásicas preguntas sobre el tema.

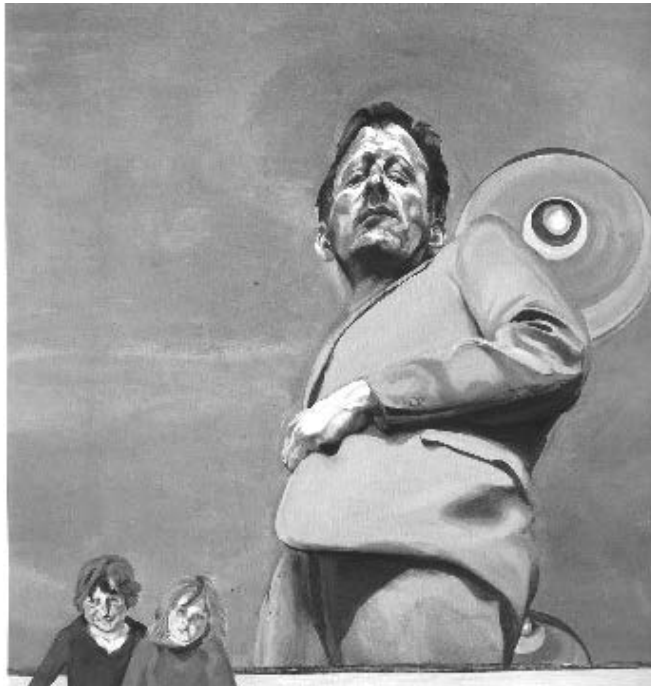
Esa experiencia ante el *reflejo* posibilita, mediante el hacer, la *reflexión*. Y es así, *Reflections*, con su doble acepción en inglés, reflejo y reflexión, que Lucian Freud designa a sus autorretratos. Entre estas dos palabras podemos imaginar que el pintor piensa la primera, *reflejo*, como una tentativa de mostrar lo más cercano a la verdad: *la carne*. La segunda, *reflexión*, como una experiencia necesaria pero exenta de todo sentimentalismo.

Dirá L. Freud: «Para representarse a sí mismo, es necesario tratar de pintarse como si se tratara de cualquier otro... La carne está acá, con sus luces y sus sombras. Allá, nada. En el autorretrato el parecido es otra cosa. Yo debo pintar aquello que experimento sin caer en el expresionismo... En verdad, solo cuenta la pintura y todavía aquella que está en tren de hacerse, aquella que persigue alguna cosa de la vida que no estará jamás segura de aprehender. El parecido en sí mismo es accesorio, por lo menos en el sentido primero donde lo percibimos» (Debray, 2010: 36).

Este artista jamás ha practicado el culto a la personalidad, pensaba que para un artista era un peligroso camino que se debía proscribir absolutamente. Narciso tiene riesgo de retornar a su mito. No daba entrevistas. No asistía a los *vernissages* de las exposiciones que lo consagraban. Casi no salía de su taller. No firmaba jamás sus cuadros. Freud raramente daba como título *autorretrato* a los cuadros epónimos, y siempre en segundo lugar y entre paréntesis. Esas obras eran y son *reflections*.

Sus autorretratos, particularmente los más recientes, no dicen «soy yo», pero sí «esto es». Allí hay una honestidad que «asalta» desde sus obras, y fue eso algo que nos gustó pensar. Precisamente por todo lo que no concede, ni de idealismo ni de psicologismo.

En el autorretrato de su juventud temprana de 1940, con tan solo diecisiete años, desde la tela un joven Lucian Freud de grandes ojos nos interpela. Aún faltaba mucho por ver.



En *Reflections with two children*, de 1665, Freud puso en el suelo un espejo para mostrarse desde abajo, intentando recrear el punto de vista de los niños.

Este recurso resalta un rostro dominador, arrogante, de gesto duro del pintor-espectador. La presencia de los niños como muñequitos pícaros que miran hacia otro lado distiende y le da al conjunto un toque burlón.

Lamentablemente no existen testimonios escritos por Rembrandt, este otro incansable practicante del género autorretrato. Pero a lo largo de sus obras apreciamos las diferentes etapas de su vida, y el registro es tan elocuente que sin leer su biografía podríamos seguirla.

Nos dice mucho en esa tela su primer autorretrato, conocido en 1629, a los veintitrés años. Se representa notoriamente juvenil, con rasgos adolescentes, los labios ligeramente entreabiertos en una actitud casi titubeante. Parece claro su sentir en cuanto vemos la diferencia con el retrato de su padre, de 1630, obras separadas apenas por unos meses.



Rembrandt (de izquierda a derecha): 1629, *Autorretrato*; 1630, *Anciano con gorro de piel*; 1669, *Autorretrato*.

«YO ES OTRO» (RIMBEAU)

Otros artistas han dejado testimonio de sus experiencias con el autorretrato. Tal es el caso de Van Gogh, quien en algunas de sus cartas a Teo comentaba:

Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza está hecha de ese modo. Será un hombre rubio. Y quisiera poner en el cuadro el aprecio, el cariño que siento por él. Lo pintaré, para comenzar, tal cual, es decir, tan fielmente como pueda. Ahora bien, el cuadro no estará así acabado porque para terminarlo he decidido ser un colorista arbitrario. Exagero la rubia cabellera [...] En lugar de pintar detrás de la cabeza el muro vulgar y mezquino de la habitación, pinto el infinito: hago un simple azul, el más rico, el más intenso que yo pueda elaborar. Y por esta sencilla combinación la cabeza rubia, iluminada sobre fondo tan rico, produce un efecto misterioso, como el de la estrella en el azul profundo.

He comprado expresamente un espejo bastante bueno para poder trabajar mi propia cara a falta de modelo, porque si llego a pintar la coloración de mi propia cabeza, lo que no deja de representar alguna dificultad, podré muy bien pintar la cabeza de otros buenos hombres y otras buenas mujeres.

Colección Grandes Maestros de la Pintura, Editorial Sol 2006, fascículo dedicado a Van Gogh, p. 58.



V. van Gogh, 1888. *Autorretrato con oreja vendada.*



V. van Gogh, 1889. *Autorretrato.*

Tengo una sensación de confianza cuando hago retratos, pues sé que en este tipo de trabajo es con mucho, el más rico, aunque no sea quizá la palabra adecuada; acaso sería más propio decir que es lo que me permite cultivar lo mejor y más serio que hay en mí.



También en Frida Kahlo tendremos muy tempranamente un autorretrato de 1923, a sus dieciséis años. Después dirá con relación a todos los que siguieron: «Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco». Sin duda hay una necesidad de comprenderse y conocerse, cosa que es común también en los autorretratos de otros artistas. Sin embargo hay en ella, además, una necesidad de comunicar, de expresar lo más cabalmente posible lo que está pasando en su interior. Así es que sus autorretratos además «narran» de forma bastante explícita, descriptiva, una historia, la suya en varios momentos de su vida.

Por eso, esos autorretratos son generalmente acompañados de otros elementos en la composición que ayudan a comprender esta narración. Introduce en ellos, además de su historia, elementos icónicos de su pueblo y sus tradiciones a modo de reafirmación de la identidad nacional y la suya propia como parte de su pueblo.



F. Kahlo, 1949. *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl.*

En este sentido su pintura también es reivindicativa, al igual que el movimiento de muralistas mexicano de la época. Es imposible abstraerse de esta influencia, esos murales contaban historias sobre la vida y el sufrimiento del pueblo mexicano. Era, además de un movimiento artístico, un movimiento político, y Diego Rivera, su marido, uno de los principales exponentes.

Frida también formaba parte del grupo de artistas que luego de la revolución mexicana tuvieron una fuerte participación en la vida social y política.

A diferencia de otros artistas que han cultivado este género a lo largo de su vida, en Frida primaría más la necesidad de contar, compartir lo que es *evidente* para ella, lo que sufre, lo que la anima, lo que la preocupa.

Aun así, el énfasis en el tema y la historia no esconde esa búsqueda continua de sí misma a través de su obra. ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartra, E. (1994). *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*. 2.ª ed. Barcelona: Icaria Editorial SA.
- Debray, C. (2010). *Lucian Freud, l'atelier*. Catalogue de l'exposition. París: Éditions du Centre Pompidou. Traducción libre Viviana Misurrao.
- Díaz Padilla, R. (2007). *El dibujo del natural en la época postacademia*. Madrid: Akal.
- Focroulle, B.; Legros, R.; Todorov, T. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. 1.ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Frontosi-Ducroux, F.; Vernant, J. P. (1999). *En el ojo del espejo*. 1.ª ed. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Gil, D. (1995). *El yo herido. Escritos en torno al yo y al narcisismo*. 1.ª ed. Montevideo: Trilce.
- Kettenmann, A. (2012). *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*. 1.ª ed. China: Taschen.
- Kovadloff, S. (2006). *Ensayos de intimidad*. 1.ª ed. Buenos Aires: Planeta.
- Lacan, J. (1977). Escritos I. *El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je)*. México: Siglo XXI, 11.
- Le Gaufey, G. (2010). *El sujeto según Lacan*. 1.ª ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Melchior-Bonnet, S. (1996). *Historia del espejo*. 1.ª ed. Barcelona: Herder SA.
- Smee, S. (2011). *Lucian Freud. El animal al descubierto*. 1.ª ed. China: Taschen.
- Todorov, T. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1991). *Nosotros y los otros*. 1.ª ed. México: Siglo XXI Editores.
- (2006). Colección Grandes Maestros de la Pintura, Editorial Sol 2006, fascículo dedicado a Van Gogh.