

El viaje y el Autorretrato

Juan Molina Molina

Quizás el viaje sea la más persistente metáfora del vivir. Según antiguas historias Ulises tuvo un largo viaje en el que abundaron aventuras a veces adversas al viajero. Con Ulises se pone de manifiesto el deseo que tienen los hombres de hacer feliz la jornada, pues con él se inaugura la llegada como sentido de plenitud; al llegar se quiere ser reconocido no sólo por Argo el perro de la casa sino por todos. Con Ulises, como se sabe, la jornada no es sólo el traslado de una parte a otra por aire, mar o tierra, sino que la jornada es plena al alcanzar su fin. Pero con Ulises también conocemos otra forma del viaje. Con él sabemos que el sentido del viaje está en el recorrido, en saltar o enfrentar los obstáculos, en la experiencia que todo viaje en sí mismo procura. Así lo entendió este viajero astuto, después de descender al lugar de los condenados. Entonces, el sentido del viaje no está sólo en la llegada sino en el camino que se hace al transitar y que hace a quien lo transita: Ulises sólo es Ulises en el viaje. Y este quizás sea el sentido de las Itacas en el canto de Cavafis al afirmar: *cuando el viaje emprendas hacia Itaca, vota porque sea larga la jornada.*

El viaje por excelencia del arte moderno es esa larga jornada hacia las Ítacas: como sentido de llegada o como retorno. El viaje emprendido como plenitud tendrá en las vanguardias una de las más altas puntas del iceberg. El viajero del romanticismo a las vanguardias es un navegante bizarro que apunta al cambio y a la transgresión. El arte moderno es crítico y ³/₄ como dirá Octavio Paz ³/₄ la crítica por una especie de paradoja es creadora. En la modernidad no habrá creación sin crítica, como tampoco habrá transgresión sin prohibición. Negación y reconstrucción de lo negado serán las moviidades del arte moderno, así lo entendió Adorno en su estética. Esta doble movilidad creará sentidos de plenitud en la promesa de lo novedoso. En Itaca lo nuevo tendrá semblante de utopía: el dadá y el surrealismo mostraran ese doble movimiento de negatividad y de reconstrucción utópica. Sin embargo, la isla odiseica más que una realidad es una promesa, un lugar que se presume y que al parecer no se puede alcanzar en estos días.

Ulises vuelve hacia el pueblo de donde salió y el viaje entonces se vive como retorno. El viajero antes de partir conoce y ama el lugar de llegada; aunque se pierde en la travesía. El viajero de las vanguardias hasta los movimientos de los sesenta vive la isla odiseica como retorno o en pos de un lugar donde arribar. El arte viaja sin rumbo o hará de la repetición su fascinación. Para Habermas, en *La modernidad, un proyecto inconcluso*, un nuevo conservadurismo se apodera de lo artístico y, según Octavio Paz, el arte no hace sino repetir los gestos y las gestas de los movimientos anteriores. Por magia de la repetición el arte se hace contemporáneo de lo antiguo. Movilidad denunciada en la nominación de los mismos movimientos: neo-figuración, neo-expresionismo, neo-vanguardia, etc. Lo nuevo se torna antiguo y la transgresión desde las vanguardias deja de tener sentido al perder la risa y al entrar a formar parte de los programas de estudios académicos.

El nuevo viajero aunque extraviado sabe dónde no arribar. Lo nuevo y la transgresión ya no son imperativos. El viajero de ahora seguramente viaja hacia al caos pero cuenta con el humor para enfrentar al sin sentido. Los viajeros de Itaca dicen saber más; saben que el arte va hacia formas menos trascendentes. El tiempo de lo novedoso como promesa entra en clausura y la búsqueda de los orígenes como retorno no es sino otra forma de utopía. El nuevo viajero posiblemente sabe del instante y sabe que el instante se agota en cada esfuerzo en el viaje, por eso, antes de llegar a Itaca, también conoce el goce y, sin culpa, puede quedarse con Circe o en la isla de Calipso.

Itaca te dio ya la travesía, dice Cavafis, sin ella, no hubieras emprendido la jornada; y no puede darte más.

El viaje sin la finalidad de la llegada se convierte en la experiencia hecha recorrido. El viaje se coloca como antípoda de la utopía, como negación de la promesa final. El viaje es solo viaje. Y el viajero puede arribar donde quiera pero sin aludir la llegada. Desde el objeto encontrado hasta el minimalismo, desde las instalaciones a los nuevos medios, desde el concepto hasta la pintura, todas las rutas son posibles. El arte de hoy es esas posibilidades que ofrece el viaje. Pienso en la pintura y la memoria me desvía al celebre ensayo de Walter Benjamin, sobre el narrador, en el cual se cree posible el final de una de las condiciones humanas, a saber, la capacidad de contar. De igual

modo a Benjamin, Marcel Duchamp sentencia la pintura como un hacer que llegó a termino. Sin embargo el contar y la pintura renacen en nuestros días. La pintura vuelve, pero todo su movimiento ³como señala Jean Baudrillard, en *La ilusión y la desilusión estéticas*⁴ se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado, con la cita, la simulación o la apropiación, la pintura intenta retornar al pasado más próximo o más lejano. En el presente, la pintura vuelve y quizás lo poético trace la línea de salida de esta encrucijada; la pintura vuelve pero incorpora a lo plástico la densidad conceptual.

Como se ve el imaginario del viaje tiene una de sus grandes certeza en el retorno, por cuanto la pintura vuelve como una necesidad ancestral y, tal vez, sea un buen lugar para arribar, como sucede en la plástica de Nestor Alí Quiñones, quien ³en la mejor herencia de la pintura de Rembrandt, Egon Schiele y Van Gogh⁴ hace del autorretrato uno de los mejores capítulos de su obra.

El autorretrato.

El retrato no es sino una de las formas del autorretrato, quien retrata a sí mismo se retrata. Pero sin duda la acción del autorretrato es distinta. La tela en blanco, lisa, todavía sin preparar, es ya un espejo. Y contemplarse en el espacio transparente, o en la imagen que se refleja en el agua, es verse en el espejo que refleja dos almas, pues la imagen reflejada deja de ser una simple imagen para llevar en sí misma la presencia del doble. En la tela, en el doble de nuestra persona, la acción de la pintura es la de ir desplegando finas o toscas capas de intimidad. El cuadro se vuelve semejante a cuanto mira. Y la mirada del pintor busca semejanzas con lo más inmediato, lo primero que se consigue, lo más a la mano, el modelo. Pintor y modelo se repiten en la tela. La mirada es frente a frente. La pintura gira en un eje vertical, donde el ojo del modelo se vuelve sobre sí mismo y el pintor ve colocar el pincel en su pupila. Doble acción la del pintor, la de la pintura, la del reflejo. Y toda acción es tiempo, y el tiempo ³lo dirá Lezama⁴ es lo que nos destruye; pero también lo pintado, el retrato, es tiempo detenido. Doble fascinación, la repetición y la destrucción que se congela. La repetición es la conquista del autorretrato, el mundo reflejado, su calma. Pero también podría pensarse en la caída en las aguas donde se mira complacido el Narciso. La acción del autorretrato es doble: de reflexión y de pregunta, de contemplación y de reflexión. Por eso, un simple espejo y sus dobles quizás revelen la clave de los autorretratos, el drama y la tormenta de Van Gogh y del reflejo en sus personajes: el cartero Roulin, el doctor Gachet, el vendedor de colores "Pére" Tanguy, etc.; en sus retratos todos los hombres son Van Gogh. En la plástica de Nestor Alí Quiñones quien se representa en el espacio transparente u opaco de la pintura es Nestor Alí Quiñones. Su doble es la sombra móvil que lo acompaña, el personaje que enfrenta en el espejo, en el afeitarse, en tomarse un café, en el taller. Pero también es el personaje que realiza actos increíbles, como el escapista o que realiza pequeños espectáculos como el ventrílocuo o el bañista. Dije el bañista porque en la espesura del agua, en la profundidad y huida como espejo cambiante, recuerda a Ofelia. El personaje en el juego conceptual y formal del espacio, en las figuras invertidas, en la pose del retrato, es siempre el mismo. El hacer plástico parece vivir aferrado a la figura del personaje-pintor que se repite.

En *El acto escapista*, una de sus obras, el personaje está ahí y asume el lugar donde se recogen las miradas. El cuadro se organiza desde ese centro, pero también es evidente la huida de la mirada hacia unos de los objetos que están en los bordes: los zapatos. El personaje está ahí, lo capto situado junto a mis pies, ejerciendo cierta presión sobre el suelo. Yo soy uno más del montón de los curiosos, cuando llego ya ha comenzado el espectáculo. Los pies me dan la sensación de

participar de un festejo o de una tragedia. La tragedia del escapista. Su acto consiste en esquivar la mirada, en zafarse del espectador. Nosotros, los espectadores ³/₄ como en *Las Meninas* ³/₄ somos una añadidura. Somos un “afuera” de la representación, acogidos bajo la mirada del personaje. Mirada lanzada como expresión de su rigidez, pues está encadenado junto a mis zapatos. Nosotros somos su prolongación, somos espectros y espectadores al mismo tiempo que participes del espectáculo. Sin embargo, el intercambio de la mirada se ha roto, se ha vuelto vertical y jerárquica. Mirada vertical, mirada ciega, mirada que juzga. Reflexión sobre el espectáculo e identificación de la pintura con el escapismo: vengan señoras y señores, pongo mi cabeza donde ustedes pisan; vengan señoras y señores, los lanzadores de monedas; vengan y vean como me abro el pecho. *El Ventrílocuo*, otra de sus obras, muestra perfectamente esta idea: el personaje se protege de la mirada detrás del muñeco que “habla”. El muñeco es quien da la cara. Y la pintura misma parece escudarse detrás del muñeco insólito. Los espectadores, el tumulto de curiosos, los lanzadores de monedas, lo miran en el suelo. Desde el suelo, el ventrílocuo ve elevarse las siluetas de los espectadores. Todo espectáculo parece ser mercenario. Y la pintura pareciera existir, en las paredes del museo, en el talón de los espectadores, para ser juzgada. Mirada brutal pero inevitable, pues de lo contrario la pintura moriría en el anonimato del taller. La pintura entendida como espectáculo está condenada por una mirada vertical: el cuadro desde el suelo ³/₄ como una torre central ³/₄ tendrá siempre a la elevada silueta del espectador. El espectador se ha desprendido del cuadro, se ha vuelto espectro, ominoso, un “afuera”. El acto escapista consiste en zafarse de la visión del espectador. La pintura parece reclamar otra mirada. Una mirada que no disocie la relación de ver y ser visto. La pintura reclama una mirada plena donde emerja el ser mismo de la pintura. Una mirada horizontal ³/₄ como diría Sartre ³/₄ donde nada más basta que otro me mire para que yo sea lo que soy: prójimo. Una mirada frente a frente, donde lo mirado se vuelva semejante a cuanto mira. Y en la pintura, de Nestor Alí Quiñones, no es en otro lugar sino en la mirada directa del autorretrato que esto sucede. El autorretrato es la cortesía que tiene la pintura de intentar superar la sujeción sutil o brutal de la mirada ajena.

