

Iconicidad y autobiografía a partir del proyecto filosófico de Paul Ricoeur

SILVIA GABRIEL

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

DOI: 10.36446/rlf2023374

I 261

Resumen: En “Sur un autoportrait de Rembrandt”, Paul Ricoeur trabaja la identidad del pintor holandés analizando un autorretrato de 1660. En vista de que Ricoeur aborda “la escritura como un capítulo en una teoría general de la iconicidad”, da lugar a entenderlo de modo semejante a como W. J. T. Mitchell propone leer a Jaques Derrida: como “un filósofo de la versión *gráfica* del giro pictorial”. De sostenerse esta lectura, por una parte, la iconicidad devendría una dimensión irreductible de la comprensión de sí. Por la otra, en el autorretrato de Rembrandt de 1660, el autor “real”, tras disolverse en el personaje “irreal” que retrató, creó la distancia para que en carácter de espectador pueda examinarse autobiográficamente merced a objetivarse en su imagen especular. Y en ese análisis de sí por sí devendría un *sí mismo* capaz de vivir una vida digna de ser vivida. De ser consistente la argumentación, nuestra hipótesis es que la “identidad narrativa”, largamente trabajada por Ricoeur, quedaría

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

REVISTA LATINOAMERICANA de FILOSOFÍA
Vol. 49 N°2 | Primavera 2023

subordinada a, al tiempo que complementaría, lo que damos en llamar aquí la “identidad icónica”.

Palabras clave: identidad narrativa, identidad icónica, autorretrato, giro icónico o pictorial, narrativización.

Iconicity and Autobiography from the Philosophical Project of Paul Ricoeur

Abstract: In “Sur un autoportrait de Rembrandt,” Paul Ricoeur works on the identity of the Dutch painter by analyzing a self-portrait from 1660. The fact that Ricoeur addresses “writing as a chapter in a general theory of iconicity,” leads to understanding him in a similar way to which W. J. T. Mitchell proposes reading Jacques Derrida: as “a philosopher of the graphic *version* of the pictorial turn.” According to this perspective, on the one hand, iconicity would become an irreducible dimension of self-understanding. On the other hand, in Rembrandt’s self-portrait of 1660, the “real” author, after dissolving into the “unreal” character he portrayed, created the necessary distance so that, as a spectator, he could examine himself autobiographically thanks to objectifying himself in his mirror image. And in this analysis of the self by himself, he would become, according to the criteria established by Ricoeur, a *self* (*soi, Selbst, ipse*) capable of living a life worth living. If the argument is consistent, our hypothesis is that the “narrative identity”, long worked on by Ricoeur, would be subordinate to, as well as complementary to, what we call here the “iconic identity”.

262 |

Key-words: narrative identity, iconic identity, self-portrait, iconic or pictorial turn, narrativization.

Rembrandt se adentra tanto en lo misterioso que dice cosas para las que no hay palabras en ningún idioma. Vincent van Gogh (de una carta a Theo van Gogh, octubre de 1885)

1. Introducción

Sabemos que en *Fedro* Platón compara la escritura con la pintura (cf. *Fedro*, 275d) para concluir que tanto una cuanto la otra, como advierte François Dagognet, “lejos de visualizar y revelar, degrada o disipa”

(Dagognet 1973: 13).¹ Contra Platón, Dagognet hace el esfuerzo de reivindicar la pintura junto a la escritura debido a su poder de descubrir e intensificar la realidad al re-presentarla. Este esfuerzo es retomado de modo explícito por Paul Ricoeur en su obra *Interpretation Theory: Discourse and Surplus of Meaning* (Ricoeur 1976). Tras el gesto de Dagognet, Ricoeur propone “regresar al problema de la escritura como un capítulo en una teoría general de la iconicidad” (Ricoeur 1976: 40). También contra Platón sostiene que la reconstrucción de la realidad llevada a cabo por la actividad pictórica produce un “aumento icónico” (*augmentation iconique*) de la realidad cotidiana. Esa misma “ampliación icónica” es atribuida en *Temps et récit I* a la configuración narrativa por su poder de producir “un incremento de ser a nuestra de visión del mundo empobrecido por el uso cotidiano” (Ricoeur 1983: 122). De lo que llevamos dicho nace la hipótesis de que entre la escritura y la iconicidad existe una relación a la vez de subordinación y de complementariedad. Avalar esta hipótesis nos llevará a trazar un correlato entre las escasas alusiones explícitas trazadas por Ricoeur sobre el fenómeno de la iconicidad y su transitada teoría de la triple *mimesis* que desemboca en su postulación de la identidad narrativa. De sostenerse nuestra presunción, la identidad narrativa quedaría también subordinada, al tiempo que complementaría, lo que damos en llamar aquí la “identidad icónica”. Previo explorar esta hipótesis nos concentraremos en su artículo titulado “Sur un autoportrait de Rembrandt” (Ricoeur 1994), donde examina la cuestión de la identidad del pintor holandés a través de un autorretrato de 1660. En lo que sigue, nos proponemos hacer dialogar, más allá de Ricoeur mismo, esta visión con algunos de los teóricos del “giro icónico” o “pictorial” que ha tenido lugar en el seno de la filosofía a mediados de los años 90.² Cerraremos, finalmente, este trabajo haciendo un balance del abordaje ricoeuriano del autorretrato de Rembrandt de 1660 en función de la conjunción que traza nuestro pensador entre autobiografía y autorretrato.

I 263

¹ Salvo la bibliografía que sea citada en una edición traducida al español, la traducción de la bibliografía citada en su lengua original es mía.

² A través de una correspondencia electrónica mantenida por e-mail, Gabriel Aranzueque Sahuquillo nos alentó en esta tarea al decirnos que, si bien “Sur un autoportrait de Rembrandt” parecía un texto menor, Ricoeur la consideraba una reflexión clave. A tal punto que se proponía partir de ella para enlazar una posible teoría estética con el resto de su producción. En particular, con su concepción y su despliegue de una noción clave en su vasta obra: la “identidad narrativa”.

2. Algunos apuntes sobre la identidad narrativa

Sabemos que Ricoeur introduce por primera vez la categoría práctica de identidad narrativa en *Temps et récit III*. Inspirándose en la transitada expresión de Wilhelm Dilthey “*Zusammenhang des Lebens*”, traducida al español como “la cohesión (o la conexión) de la vida”, promediando esa obra, en una nota al pie, dice que abordará “ese mismo problema con un nuevo término, el de la identidad narrativa” (Ricoeur 1985: 201n). Sin pretender en ningún caso agotar aquí todas las aristas y problemáticas involucradas en la noción de identidad narrativa, en las conclusiones de *Temps et récit III*, en primer lugar, vuelve sobre esa categoría considerándola un “frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción” (Ricoeur 1985: 355). Por lo tanto, en principio, la condición de posibilidad de emergencia de la identidad narrativa podríamos concluir que sería, al menos provisoriamente, la narración estructurada en el que se representan sucesos “reales” e “irreales” mediante el *lenguaje verbal*. En segundo lugar, el autor remite al §72 de *El ser y el tiempo* de Heidegger donde el pensador alemán concibe la temporalidad del *Dasein* caracterizándolo como un sí-mismo que mantiene una cierta identidad pese al continuo cambio de vivencias (Heidegger 2018: 361). La conjugación de estos aportes filosóficos de Dilthey y de Heidegger —ya relacionados por el propio Heidegger en el §77 de *El ser y el tiempo* (Heidegger 2018: 322 y ss.)— conducen a Ricoeur a postular que la “identidad narrativa [...] puede incluir el cambio, la mutabilidad [tematizados por Heidegger en torno a existencia del *Dasein*] en la cohesión de la una vida [expresión, como vimos, retomada de Dilthey]” (Ricoeur 1985: 998). Aun cuando en una nota a pie de página de *Temps et récit II*, Ricoeur aclara que no tratará de la autobiografía (cfr. Ricoeur 1984: 133n) ello no obsta a que, por un lado, haga una remisión explícita a *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune (cfr. Lejeune 1994). Según Lejeune, la autobiografía se caracteriza tanto porque el autor, el narrador y el personaje principal son el mismo, cuanto en virtud de que el autobiógrafo se compromete, no a una exactitud histórica, sino al esfuerzo sincero de vérselas con su vida y comprenderla (Eakin 1994: 12). Y por el otro, que proceda, nuevamente en una nota al pie, a situar la autobiografía, del mismo modo que la identidad narrativa, desde “la perspectiva de la refiguración del tiempo operada conjuntamente por la historia y la ficción” (Ricoeur 1984: 133n). Tampoco obsta a que en *Temps et récit III*, Ricoeur concluya que “la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente” (Ricoeur 1985: 358). Inestabilidad que verificarían, según Ricoeur, “una investigación sistemática sobre la *autobiografía* y el *autorretrato*” (Ricoeur 1985: 358. El resaltado es mío).

En primer lugar, somos conscientes de que esta conjunción copulativa trazada por Ricoeur entre la *autobiografía* y el/los *autorretrato/s*, por juntar en una unidad dos elementos del mismo tipo, implica de suyo enfrentarse a la mayor parte de la bibliografía sobre la autobiografía. Porque la conjunción da pie a postular, en contra de la posición dominante, que la autobiografía no se limita a la *narración* de una vida por parte de uno mismo, esto es, a un relato autorreferencial inscripto en el *paradigma verbal*.

Por un lado, una excepción a esta postura mayoritaria está representada por Galen Strawson. Quien —explícitamente contra Oliver Sacks (1985), Jerry Bruner (1987), Daniel Dennett (1988), Charles Taylor (1989) y Marya Schechtman (1997), defensores de unir la narratividad con la identidad o la autobiografía en el plano empírico-descriptivo y/o ético-normativo— en “Against Narrativity” distingue entre individuos “diacrónicos” y “episódicos”. Mientras los individuos “diacrónicos” se figurarían que tuvieron un pasado y tendrán un futuro, la auto-experiencia de los individuos “episódicos” estaría, por definición, más enclavada en el presente. De aquí que Strawson, no sin reservas, tienda a aproximar la identidad diacrónica a la narratividad y la identidad episódica al rechazo del paradigma narrativo (Strawson 2004: 432). Rechazo que Strawson defiende a fin de reivindicar la autoexperiencia episódica desde el título mismo de su trabajo: “Contra la narratividad”. Si bien es innegable la impronta narrativa y, por tanto, en términos de Strawson, diacrónica de la identidad narrativa postulada por Ricoeur, no por ello creemos que nuestro autor renuncia completamente al aspecto episódico de la vida. En efecto, ya desde *Histoire et vérité*, cuando aún no había incursionado en el paradigma narrativo, adjudicaba a la historia en general un carácter equívoco por ser virtualmente acontecitiva y virtualmente estructural (Ricoeur 1955: 79). Equivocidad que, si se nos permite, podríamos extender a lo que en los últimos años ha dado en llamarse “life writing”. De acuerdo con Michelle Dowd y Julie Eckerle, “life writing” se utiliza en la actualidad como una categoría inclusiva tanto de la escritura autobiográfica tradicional como de una amplia gama de géneros que implican escribir sobre sí mismo y teorizar sobre la autoescritura (Dowd y Eckerle 2010: 132). Una equivocidad, decíamos, que a juicio de Ricoeur el paradigma narrativo vendría precisamente a salvar gracias a conjugar las dimensiones episódicas, que a diferencia de Strawson, nuestro pensador termina conceptualizando, tras las huellas de la *Poética* de Aristóteles, como sucesivas, cronológicas o diacrónicas, i.e. el “uno después del otro” (*met’ allela*), y las dimensiones no cronológicas o configurantes, i.e. “unos a causa de otros” (*di’ allela*, 1452a 4). Ambas dimensiones caracterizarían, conjuntamente, el *mythos* aristotélico sobre el que volveremos más abajo (Ricoeur 1983: 96).

I 265

Por otro lado, la ligazón entre autobiografía y narratividad, y su consecuente exclusión del paradigma icónico, es también abordada, por un camino distinto al de Strawson, por Linda Haverty Rugg en *Picturing Ourselves* (Haverty Rugg 1997). Teórica de la autobiografía visual, sus trabajos están mayormente concentrados en la(s) imagen(es) fotográfica(s), en las que podríamos incluir los autorretratos de Rembrandt. Ello porque, como advierte Albert Rothenberg, “la altísima habilidad representativa de Rembrandt, [justifica que] sus autorretratos a menudo hayan sido tratados como si fueran representaciones fotográficas del artista en etapas progresivas de su vida” (Rothenberg 2008: 109). Más allá de Rembrandt, en *Picturing Ourselves*, Haverty Rugg no duda en afirmar que las imágenes de uno mismo se unifican en el “acto autobiográfico” teorizado por Elizabeth Bruss en *Autobiographical Acts* (Bruss 1977). Sostiene que los autores que trabaja, a saber, Mark Twain, August Strindberg, Walter Benjamin y Christa Wolf, ofrecen reflexiones fascinantes sobre la presencia de la fotografía en sus visualizaciones y articulaciones de la identidad personal (Haverty Rugg 1997: 2). De aquí que la autora advierta que “los cuatro autores ilustran cuatro posibles aproximaciones a la presencia de la fotografía en la realización de la autobiografía” (Haverty Rugg 1997: 7). Y termine por concluir que la fotografía, incluyendo la autofotografía (más conocida como “*selfie*”), que no es sino un autorretrato realizado con una cámara fotográfica, desafía las formas tradicionales de autobiografía narrativa al cuestionar suposiciones esenciales sobre la naturaleza de la referencialidad, el tiempo, la historia y la identidad (Haverty Rugg 1997: 231).

En segundo lugar, esa misma conjunción copulativa entre autobiografía y autorretrato(s) extiende un puente fructífero para levantar la hipoteca impuesta por el propio Ricoeur cuando limita su último programa hermenéutico a “la mediación a través de los textos” (Ricoeur 1997b: 492). Algo que lo conduce a “reducir la esfera de la interpretación a la escritura y a la literatura en detrimento de las culturas orales” (Ricoeur 1997b). Un puente entre iconicidad y narratividad gracias al cual la hermenéutica ganaría en universalidad, sin por ello perder intensidad, incluyendo lo que el propio Ricoeur explícitamente excluye, esto es, las culturas ágrafas. Por otro lado, y en relación con lo anterior, la identidad narrativa vista como el vástago frágil del entrecruzamiento de los relatos históricos y de ficción no exigiría necesariamente la mediación textual, sea de orden literario o de índole historiográfica. El análisis de uno mismo por sí mismo, ínsito en la categoría de identidad narrativa, bajo la égida de la autobiografía o del autorretrato, se ligaría al fenómeno de la iconicidad. Fenómeno dentro del cual la escritura, ya dijimos, sería a juicio de Ricoeur tan solo un capítulo. Y en particular, integraría a la autobiografía pictórico-visual sin que sea exigible el devenir-texto del discurso oral.

3. Iconicidad y narratividad

En su obra *Interpretation Theory* (Ricoeur 1976), Ricoeur es consecuente con esta conjunción trazada en *Temps et récit III* entre la autobiografía y el autorretrato. Como anticipamos, se apoya en *Fedro* de Platón para unir la escritura, fenómeno manifiestamente ligado al *paradigma verbal*, con las imágenes pictóricas, insertas en el *paradigma icónico*. En primer término, iconicidad y narratividad compartirían, para Platón, su carácter de ser “marcas exteriores” (Ricoeur 1976: 40). En segundo término, ahora contra el Platón de *Fedro*, el *eikôn* compartido por la escritura y las imágenes deja de ser visto como una reproducción débil y sombreada de la realidad. Como también adelantamos, sobre las huellas de la obra de François Dagognet titulada *Écriture et iconographie*, nuestro pensador nos invita a “regresar al problema de la escritura como un capítulo de una teoría general de la iconicidad” (Ricoeur 1976: 40). Invitación que nos exige hacer, cuanto menos, un breve rodeo por los paradigmas *verbal-narrativo e icónico-pictórico*.

Sabemos que en su célebre capítulo de *Temps et récit I* titulado “La triple ‘*mimesis*’” Ricoeur aborda la prefiguración (*mimesis I*), la configuración (*mimesis II*) y la refiguración (*mimesis III*) del mundo de la acción operadas por las narraciones principalmente literarias aunque también historiográficas. También sabemos que el eje de su análisis es la configuración, la *mimesis II*, por instanciar el proceso concreto de configuración textual. Configuración teorizada como un proceso dinámico cuyo núcleo es el *mythos* aristotélico, esto es, la construcción de la trama entendida como la disposición de los acontecimientos (momento “cronológico” o “episódico”) en sistema (momento “no cronológico” o propiamente “configurante”). En el lenguaje de Frege de “Über Sinn und Bedeutung” (Frege 2019), la trama (*mythos*) aristotélica sería el “qué”, el sentido, de la operación de configuración o *mimesis II*, que en conjunción con la *mimesis III*, o refiguración, operaría a su vez como su “sobre qué” o correlato referencial.

Ahora bien, esta “referencia –dice Ricoeur en *La métaphore vive*– es inseparable de la dimensión creadora” (Ricoeur 1975: 56) en el sentido que, para Aristóteles, “la imitación de las acciones humanas es una imitación que enaltece” (Ricoeur 1975: 57). Ello porque a diferencia de Platón “la *mimesis* [aristotélica] es restauración de lo humano, no solo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble” (Ricoeur 1975), insiste Ricoeur. En conclusión, como advierte en *Temps et récit I*, tanto como el binomio *mimesis-mythos* metafórico “re–describe el mundo” (Ricoeur 1983: 122), también desde el seno mismo del paradigma verbal “el hacer narrativo resignifica el mundo” (Ricoeur 1983). De ahí que, dentro del paradigma verbal, la me-

táfora y la narración produce, a nivel ontológico, una “ampliación icónica” (Ricoeur 1983: 121), cuyo correlato gnoseológico reside en “la ampliación de la legibilidad” (“*augmentation de la lisibilité*”, Ricoeur 1983: 123) del mundo cotidiano.

En función de lo dicho cabe preguntarnos cómo sustentar esa conjunción ya mencionada entre este paradigma verbal, sea a nivel de la frase metafórica o a nivel transfrástico del orden del relato, y el paradigma icónico. ¿Cómo respaldar la conjunción entre el orden verbal o proposicional y el orden icónico o pictorial? Dicho de otro modo, ¿cómo legitimar que entre el paradigma verbal y el icónico exista una relación a la vez de subordinación y de complementariedad en virtud de la cual la grafía verbal se inserta como un capítulo dentro de una teoría general de la iconicidad?

En primer término, del mismo modo que la *mímesis* aristotélica no debe entenderse como copia ni como réplica de lo idéntico (Ricoeur 1985: 85), la pintura –dice Ricoeur en *Interpretation Theory* contra el Platón de *Fedro*– no es reproducción sombreada de la realidad, sino por el contrario, *producción* de la realidad (Ricoeur 1976: 42), o dicho literalmente con Ricoeur, la *mímesis* es “re-escritura de la realidad” (Ricoeur 1976: 42). En segundo lugar, de igual modo que el correlato *mythos-mímesis* aristotélico implica invención y elevación de la realidad cotidiana gracias a la re-descripción metafórica y a la resignificación narrativa, la actividad pictórica *re-construye* la realidad “sobre la base de un alfabeto óptico limitado [...] (que por una) estrategia de contracción y miniaturización reedita más abarcando menos” (Ricoeur 1976: 40). En tercer término, de la misma manera que desde el paradigma verbal el correlato *mythos-mímesis* produce una “ampliación icónica” de la realidad cotidiana, “la actividad pictórica – dice Ricoeur– puede caracterizarse en términos de ‘aumento icónico’”, es decir, “un aumento estético de la realidad” (Ricoeur 1976: 42). En cuarto lugar, el correlato gnoseológico de este aumento estético de la realidad, es decir, el incremento de legibilidad producido por el relato principalmente de ficción, también debe ser entendido como una “oposición a la erosión óptica propia de la visión ordinaria” (Ricoeur 1976: 41) porque el fenómeno pictórico “intensifica los contrastes, devuelve su resonancia a los colores y permite la luminosidad dentro de la cual brillan las cosas” (Ricoeur 1976: 41) hasta producir una metamorfosis del universo. Por último, al igual que la *mímesis* mostraba lo esencial al tiempo que lo enaltecía, es propio del fenómeno icónico, merced a reeditar más englobando menos, “exhibir lo esencial” (Ricoeur 1976: 42). A tal punto que la “iconicidad, entonces, significa la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria” (Ricoeur 1976: 42).

4. La identidad narrativa como capítulo de la “identidad icónica”: autobiografía y autorretrato

Trazada la conjunción copulativa junto con Ricoeur entre el fenómeno de la escritura y el paradigma icónico, nuestra hipótesis es que, para ser consecuente con sus propios postulados, hay que reconocer una relación al mismo tiempo de subordinación y de complementariedad entre la identidad narrativa y lo que dimos en llamar la “identidad icónica”. Como producto de esta relación, entonces, cobra un sentido más profundo el envite de Ricoeur a promover esa exploración sistemática, de la que ya dimos cuenta más arriba, sobre el autorretrato y la autobiografía. Nuestra premisa es que el autorretrato, inscripto en el paradigma pictórico, sería el marco general donde se incluiría la autobiografía, más ligada históricamente al género narrativo, y dentro de este paradigma verbal, como dice el propio Ricoeur en su *Autobiografía intelectual*, a la “obra literaria” (Ricoeur 1997a: 13).

Para comenzar esta investigación, primero, tomaremos como piedra de toque su propio artículo titulado “Sur un autoportrait de Rembrandt” (Ricoeur 1994). Entre los numerosos autorretratos de Rembrandt, en ese trabajo nuestro autor se concentra solo en uno: el que Rembrandt pintó en 1660. Escogido el texto, nuestra primera tarea consistirá en situar la posición adoptada por Ricoeur, más allá de nuestro pensador, en el debate que comenzó a mediados de los años 90 conocido como “giro icónico” o “giro pictorial”. Como correlato de este “giro” también trataremos de inscribir su trabajo sobre Rembrandt en lo que se conoce como “régimenes escópicos”, o como “visualismo”, ambos abocados a la contraparte de la “imagen”, esto es, a su recepción.

Desde el interior del “giro icónico” o “pictorial”, la problemática de la imagen se emplaza en un escenario tripartito respecto a la relación entre lenguaje verbal e imagen fundamentalmente material. Gracias a los estudios panorámicos que presentan Lambert Wiesing (2009: 8-23) y Ana García Varas (2011: 15-56), es posible hablar de tres grandes corrientes dentro de la “*ikonische Wende*” (“giro icónico”) postulado por la *Bildwissenschaft* alemana, cuyo máximo representante es Gottfried Boehm, o el “*Pictorial Turn*” (“giro pictórico”) nacido de los *Visual Studies* anglosajones, cuyo teórico principal es W. J. Thomas Mitchell. “Giro icónico” y “pictorial” engendrados en el seno de la filosofía a mediados de los 90. Un escenario tripartito, dijimos *ut supra*, en el que se yerguen la *corriente semiótica*, que liga la imagen al signo, la *corriente fenomenológica*, que vincula la imagen a la percepción, y la *corriente antropológica* según la cual, a diferencia de la primera, no puede reducirse la imagen a la simetría entre los signos lingüísticos e icónicos, y en oposición a la segunda, la imagen no se agota en la percepción.

Dada la adscripción explícita de Ricoeur a la “*filosofía reflexiva*, [que] se encuentra en la esfera de influencia de la *fenomenología*, [y] pretende ser una variante *hermenéutica* de dicha fenomenología” (Ricoeur 1997b: 488. El resaltado es del autor), parece incuestionable, al menos en principio, su filiación a la corriente *fenomenológica*, que, como acabamos de ver, vincula la imagen a la percepción. En “Sur un autoportrait de Rembrandt”, Ricoeur es consecuente con esta primera aproximación cuando dice “Contemplo este rostro [...] mirándole mirarme...” (Ricoeur 1994: 13). Como explica Roberto Walton a partir de la *Husserliana XXIII*, Husserl distingue entre la imagen física (*Bild*), sensiblemente captada, y la figuración (*Abbild*). La figuración (*Abbild*) apunta a un objeto doble: la imagen-objeto representante o figurante, en nuestro caso la imagen pictórica de Rembrandt, y la imagen-objeto representado o figurado, en nuestro caso, el Rembrandt histórico o real (Husserl 1980: 109).³ Para decirlo con Ricoeur, por una parte, la imagen-objeto “que es el personaje irreal, a quien vislumbramos más allá del lienzo material”, y por otra parte, la imagen-objeto que “es el pintor real, pero ya muerto” (Ricoeur 1994: 23). Ahora bien, esta filiación de Ricoeur a la corriente fenomenológica no es unilateral ni exclusiva. Por un lado, pensamos que su adhesión a la variante *hermenéutica* de la fenomenología lo vincula también a la corriente *semiótica* que liga la imagen a los signos y se concreta en los textos. Esta vinculación puede verse cuando en “Sur un autoportrait de Rembrandt” nuestro autor se pregunta y se responde:

¿Dónde aprendí que el personaje representado aquí es el mismo que el que lo pintó? Solo una inscripción fuera del cuadro, un texto que hay que leer – una leyenda, como dicen muy bien. Sin esta leyenda, no sabría que el hombre pintado [imagen-objeto representante o figurante] y el hombre que lo pintó [imagen-objeto representado o figurado] llevan el mismo nombre: Rembrandt. (Ricoeur 1994, la traducción y las aclaraciones entre corchetes son mías).

Es decir, es gracias a esa dialéctica entre el paradigma pictórico y el verbal, o es merced a la retroalimentación entre la imagen pintada por Rembrandt y la leyenda externa a esa imagen, que Ricoeur concluye que está ante un autorretrato de Rembrandt. Esto lo acerca a la corriente semiótica, y ya dentro de ella, en particular a los “signos perceptoides” propuestos desde la *Bildwissenschaft* por Klaus Sachs-Hombach que intersectan la semiótica

³ Roberto Walton nos ha hecho esta relevante y como siempre generosa aclaración a través de una correspondencia electrónica mantenida por e-mail durante la elaboración de este trabajo.

y el estudio de la percepción. Como explica García Varas, el prototipo del “signo perceptoide” sería la imagen figurativa, en nuestro caso, la imagen especular de Rembrandt, claramente anclada, en opinión de Sachs-Hombach, en la percepción visual (García Varas 2011: 46).

Este camino transitado por Sachs-Hombach desemboca en una pregunta de corte netamente antropológico, a saber, “¿en qué medida las imágenes [...] se encuentran enraizadas en nuestra propia evolución y nos han configurado como humanos?” (Sach-Hombach 2011: 325). Enclave antropológico omnipresente en la obra de Ricoeur a tal punto que Tomás Domingo Moratalla lee “*la filosofía de Ricoeur como antropología filosófica*” (Domingo Moratalla 2020: 13. El resaltado es del autor). Lectura que estimamos Ricoeur aceptaría con gusto ya que al inscribir su propio pensamiento en la filosofía *reflexiva*, como dijimos más arriba, lo justifica diciendo que es debido a que ella gira en torno a “la posibilidad de *la comprensión de uno mismo* como sujeto de las operaciones cognoscitivas, volitivas, estimativas, etc.” (Ricoeur 1997b: 488-489. El resaltado es del autor). En suma, las referencias de Ricoeur acerca del fenómeno icónico parecieran atravesar las tres corrientes dominantes en que actualmente se trifurca el “giro icónico” o “pictorial”. Nos referimos a las corrientes ya mencionadas: la semiótica, la fenomenológica y la antropológica. Dicho de otro modo, la filosofía de Ricoeur no se deja encapsular en una única corriente, sino que franquea este escenario tripartito abierto por los teóricos del “giro icónico” o “pictorial”.

I 271

Como anticipamos, como correlato de este “giro” se erigen los “regímenes escópicos” o el “visualismo”, ambos concentrados en la contraparte de la “imagen”, es decir, en su recepción. Para introducir este correlato nos resulta menester tener presente que en *Temps et récit III*, pese a postular el entrecruzamiento de la historia y de la ficción, Ricoeur atribuye al relato histórico la función de “representancia” o de “lugarteniencia” respecto al pasado “real” cuyo paralelo del lado de la “irrealidad” de la ficción es la función de “significancia” (Ricoeur 1985: 205 y ss.). La “significancia” implica que, a diferencia del historiador, el autor de ficción es “libre *del* condicionamiento exterior de la prueba documental” (Ricoeur 1985: 260. El resaltado es del autor), definitoria de la noción de representancia. Pero esa libertad “negativa” tiene como envés una libertad “positiva” encarnada en el exigencia interior de *verosimilitud*. En efecto, libre *del* condicionamiento externo, el artista debe hacerse libre *para* volverse un narrador *digno de confianza* frente al receptor, que para nuestro autor es un lector de carne y hueso. La “‘reliability’ [la confiabilidad] –advierte Ricoeur– es al relato de ficción lo que la prueba documental [es] a la historiografía” (Ricoeur 1985: 235). En el relato de ficción “el grado de confianza de que es digno el narrador –postula nuestro autor– es una de las cláusulas del pacto de lectura” (Ricoeur 1985:

236). Así las cosas, el equivalente de un narrador digno de confianza es un lector que, siguiendo el precepto central de Samuel Coleridge –nos referimos a la “*willing suspension of disbelief*”, la “suspensión voluntaria de la incredulidad” (Coleridge 2010)–, “baja la guardia. Suspende voluntariamente su recelo. Se fía” (Ricoeur 1985: 271).

Si, como adelantamos, Ricoeur inscribe su propia autobiografía intelectual en lo que Bourdieu denomina el “campo literario” (cf. Bourdieu 1991), *prima facie* surge la tentación de trazar un paralelo entre la literatura y el objeto estético, en nuestro caso, el autorretrato de Rembrandt. En ambos casos, como receptores de carne y hueso estamos ante una irrealidad, una ficción, que precisamente por desrealizar la realidad es que logra producir ese aumento icónico del que hablábamos más arriba. De trazar un paralelo, entonces, entre la literatura y la obra pictórica, podríamos concluir que frente al autorretrato de Rembrandt de 1660 estamos ante un pintor digno de confianza con quien, como espectadores, suscribimos tácitamente un pacto de confiabilidad que nos releva de la prueba documental que caracteriza a la historiografía. Y sin embargo no parece ser el caso en ocasión de lo que postula Ricoeur en “*Sur un autoportrait de Rembrandt*”. Rompiendo de modo explícito la regla ascética que consiste en que “el enfoque puramente estético exige que nos olvidemos del autor real, de carne y hueso, y dejemos que la obra, de esta manera huérfana, se defienda por sí sola” (Ricoeur 1994: 13), para garantizar que estamos ante un autorretrato de Rembrandt, Ricoeur apela a la biografía del artista, a la escuela de Bellas Artes, a la garantía de coleccionistas, a los directores de galerías, a los conservadores de museos. En lugar de la propuesta de Martin Jay sobre que hay que “aprender a ir dejando de lado la ficción de una visión ‘verdadera’ y regocijarnos en cambio con las posibilidades que ofrecen los regímenes escópicos” (Jay 2003: 239) inventados y por inventar, Ricoeur intenta construir la identidad de Rembrandt en la “feliz conjunción entre el conocimiento biográfico y el análisis pictórico” (Ricoeur 1994: 24). Del entrecruzamiento entre los datos históricos y la escritura pictórica surge, a nuestro entender, la “identidad icónica” legada por Rembrandt para ser virtualmente narrativizada. Esto es, su identidad narrativa se haya subordinada a la vez que complementa su autorretrato especular. En suma, tanto como vimos a Ricoeur abordar la identidad narrativa como un vástago frágil producto del cruce de los relatos históricos y ficcionales, la “identidad icónica” sigue siendo un retoño frágil fruto del condicionamiento externo propio del conocimiento histórico-biográfico y la exigencia interna de verosimilitud puesta a prueba por el análisis pictórico.

Para mantener la distancia abierta entre su imagen especular y su recreación en el lienzo, según Ricoeur, Rembrandt crea, a nuestro juicio, una “identidad icónica” basada en su propia interpretación de su imagen espe-

cular, que re-crea en el lienzo y, como advierte nuestro pensador, le permite “*examinarse*” (Ricoeur 1994: 15. El resaltado es del autor). Por lo que, en contraste con lo que sostiene en parte de su obra acerca de que el examen de una vida exigiría la mediación textual, pensamos que el análisis de uno mismo por *sí mismo* para que la vida sea digna de ser vivida —según enseña Platón por boca de Sócrates en *Apología* (cf. Platón 38a) —, comprendería todo el fenómeno de la iconicidad, en particular, el fenómeno pictórico, sin ser exigible el devenir-texto del paradigma verbal.

De ser correcta nuestra lectura, por un lado, a partir de, más allá de, o aún contra Ricoeur, su programa hermenéutico ganaría en universalidad, incluyendo a las culturas orales, sin por ello perder intensidad. Por otro lado, aunque en relación con lo anterior, extendiendo los estudios de Haverty Rugg, abocados a la fotografía, a todo el universo icónico, concluimos que el acto autobiográfico, ya sea verbal o pictórico, comienza con una disociación, para retomar el título de una obra de Ricoeur, el examen de *sí mismo como otro*, tal como trabaja Ricoeur el autorretrato de Rembrandt de 1660. Y por ese camino la conjunción ricoeuriana entre autorretrato y autobiografía no solo representa efectivamente esa disociación, sino también ofrece una posibilidad de la reconciliación o de reintegración entre el conocido “giro lingüístico” y el “giro icónico” o “pictorial”.

I 273

5. *A modo de cierre*

Comenzaremos a concluir este trabajo retomando algunas apreciaciones de la *Autobiografía intelectual* de Ricoeur. Al comienzo de esa obra, nuestro pensador afirma que una autobiografía es el relato de una vida, inscribiendo el género autobiográfico en el paradigma verbal. Aclara que todo relato autobiográfico es inevitablemente sesgado por ser selectivo. También sostiene que el relato de una vida se inscribe dentro del género literario y que, por todo lo anterior, la autobiografía no tiene más autoridad que una biografía efectuada por alguien distinto de sí mismo dado que “se basa en la identidad, y por ende en la ausencia de distancia entre el personaje principal del relato, que es uno mismo, y el narrador que dice yo y escribe en primera persona del singular” (Ricoeur 1997a: 13).

Si bien todas estas afirmaciones resultan consecuentes con su programa hermenéutico, que tras los conocidos “maestros de la sospecha”, Marx, Nietzsche y Freud, desacredita la supremacía de la propia conciencia para dar primacía a “la conciencia *de algo* sobre la conciencia *de sí*” (Ricoeur 1997b: 489), la pregunta es: ¿son estas afirmaciones consecuentes con lo que vimos concluir acerca del autorretrato en ocasión del autorretrato de Rembrandt de 1660?

Este no parece ser el caso. El autorretrato no se inscribe en el paradigma verbal, sino en el icónico. Dentro de este paradigma pictórico el ser selectivo implica, en lugar de ser sesgado, una estrategia de contracción que, conforme vimos, producía un aumento icónico de la realidad, una realidad más real que la realidad cotidiana, así como de su legibilidad. El autorretrato no se inscribe sin más en la “irrealidad” de la ficción. Como intentamos mostrar más arriba, la construcción de la “identidad icónica” de Rembrandt por parte del receptor-espectador respeta tanto los condicionamientos externos propios de la “representancia” historiográfica, que Ricoeur liga –con mayor precisión teórica en *La memoire, la histoire, l’oubli*–, a “la pretensión de verdad del discurso histórico” (Ricoeur 2000: 363), como a los condicionamientos internos de la “significancia” ficcional, que vincula a la “verosimilitud”. Por último, el autorretrato tiene la ganancia de introducir una distancia que permite a quien se retrata examinarse. Para decirlo en sus palabras:

Rembrandt [...] mantiene la distancia y opta, aparentemente sin odio ni complacencia, por *examinarse* a sí mismo. La única respuesta a las preguntas que se hace sobre sí mismo es este cuadro, que nos da a ver. Para él, examinarse a sí mismo es pintarse en el sentido original de la palabra (en este sentido, deberíamos poder decir “examen de pintura”, como decimos “examen de conciencia”). (Ricoeur 1994: 15, el resaltado es del autor.)

274 |

De aquí concluimos que si bien Ricoeur traza la ya largamente mentada conjunción copulativa entre la autobiografía y el autorretrato, parece haber mayor riqueza en la teoría general de la iconicidad, en la que se inscribe el autorretrato, que en lo que no es sino un capítulo de esta teoría, esto es, el relato, aun cuando ese relato sea autobiográfico.

Por último, siendo Rembrandt (1606-1669) el pintor más prolífico respecto de los autorretratos en comparación con cualquier otro pintor importante de la historia, a tal punto que el número de autorretratos existentes se considera que varía entre 86 y 98 (cf. White y Buvelot 1999; Wright 1982), resulta cuanto menos curioso que Ricoeur se haya concentrado solo en un autorretrato para construir su “identidad icónica”.⁴ Identidad que

⁴ Daniel Brauer nos ha llamado la atención sobre este punto importante luego de su lectura del manuscrito que sería presentado en las Jornadas de Filosofía de la Historia: “Autobiografía e historia. La narrativa en primera persona y el acontecimiento histórico”, organizadas por la Cátedra de Filosofía de la Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en conjunción con el Proyecto UBACyT “Tiempo histórico y espacio autobiográfico. Escrituras del yo y discurso autobiográfico”, ambos a su cargo, que tuvieron lugar en la Ciudad Autónoma de

nacida de un trasfondo pictórico es virtualmente susceptible de ser narrativizada. Máxime cuando la categoría misma de identidad narrativa, en los términos de Galen Strawson, como dijimos, es claramente “diacrónica”, aun cuando subordine nudos “episódicos”, porque al no ser ahistórica, no escapa a la alternativa de la permanencia y del cambio en el tiempo (cfr. Ricoeur 1990: 18). Tal vez esta haya sido una de las razones que motivaron la invitación de Ricoeur a emprender una investigación más profunda y sistemática sobre la autobiografía y el autorretrato.

En el caso particular de Rembrandt, se sabe que sus autorretratos son vistos como una autobiografía única en la Historia del Arte. Suponen la expresión íntima de más de cuarenta años de vida e indican cómo cambió su concepto de sí mismo, a lo largo del tiempo. Esto hace concluir a H. Perry Chapman que la inquietud de toda la vida de Rembrandt por el autorretrato puede verse como un proceso ineludible de configuración de su identidad o de su autodefinición (Chapman 1990: XVII). De joven se veía como un ciudadano alegre y seguro, acomodado y emprendedor. En su madurez se representó como un hombre equilibrado. Ya en su vejez, se muestra como un genio conocedor de los secretos de la vida interior. La fragilidad temporal de su “identidad icónica” queda plasmada desde su *Autorretrato con golilla* (1629), donde se muestra como un joven arrogante, pasando por *Autorretrato a los treinta y cuatro años* (1640), en el que se figura como un artista en la cima del éxito personal y profesional, el llamado *Autorretrato* (1660), el único trabajado por Ricoeur, que muestra a un pintor en declive, hasta el conocido como el *Último retrato* (1669), donde el personaje pintado aparece, finalmente, como un Rembrandt devastado.

I 275

Si nos conceden las ventajas del universo icónico sobre el paradigma verbal, tal como venimos sosteniendo a lo largo de este escrito, al menos en torno a la autobiografía, el convite a recorrer la autobiografía en imágenes de uno mismo por *sí mismo*, si bien queda un largo camino por explorar, pareciera estar en consonancia con la máxima socrática reivindicada por Ricoeur de vivir una vida digna de ser vivida (Ricoeur 2008: 257). Ello porque en el seno del paradigma icónico el género del autorretrato ya implicaría la *distancia* entre el yo “irreal”, que es uno mismo, y el autor “real” o histórico, que logra objetivarse en la imagen de *sí mismo*. Distancia exigida por Ricoeur para lograr *analizarse* y gracias a este examen “hacer de la vida, en el sentido biológico de la palabra, una vida humana [...], una vida digna [...] de ser vivida” (Ricoeur 2008: 257).

—

Buenos Aires durante los días 27 y 28 de octubre de 2022.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles** (2004), *Poética*, traducción de A. Villar Lecumberri (Madrid: Alianza).
- Boehm, G.** (2011), “El giro icónico: una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)”, en A. García Varas (2011) (ed.), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 57-70).
- Bourdieu, P.** (1991), “Le champ littéraire”, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 89, 3-46.
- Bruner, J.** (1987), “Life as Narrative”, *Social Research*, 54: 11-32.
- Bruss, E.** (1977), *Autobiographical Acts: the Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Chapman, H. P.** (1990), *Rembrandt's Self-Portraits: a Study in Seventeenth-Century Identity* (New Jersey: Princeton University Press).
- Coleridge, S. T.** (2010), *Biographía Literaria*, traducción de G. Insausti (Valencia: Pre-Textos).
- Dagognet, F.** (1973), *Écriture et iconographie* (Paris: Vrin).
- Dennett, D.** (1988), “Why Everyone is a Novelist”, *Times Literary Supplement*, September: 16-22.
- Domingo Moratalla, T.** (2020), “Prólogo”, en P. Ricoeur, *Antropología filosófica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 11-24).
- Dowd, M. y Eckerle, J.** (2010), “Recent Studies in Early Modern English Life Writing”, *English Literary Renaissance*, 40(1): 132-162.
- Eakin, P. J.** (1994), “Introducción”, en P. Lejeune (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, traducción de A. Torrent (Madrid: Megazul-Edymion).
- Frege, G.** (2019), *Über Sinn und Bedeutung* (Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek).
- García Varas, A.** (2011), “Lógica(s) de la imagen”, en A. García Varas (2011) (ed.), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 15-56).
- Haverty Rugg, L.** (1997), *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography* (Chicago: The University of Chicago Press).
- Heidegger, M.** (2018), *El ser y el tiempo*, traducción de J. E. Rivera (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Husserl, E.** (1980), *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, edición de E. Marbach (La Haya: Martinus Nijhoff, Kluwer).
- Jay, M.** (2003), “Regímenes escópicos de la modernidad”, en M. Jay (2003), *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, traducción de A. Bixio (Buenos Aires: Paidós, 221-241).
- Lejeune, P.** (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, traducción de A. Torrent (Madrid: Megazul-Edymion).
- Mitchell, W. J. T.** (2011), “El giro pictorial: una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II)”, en A. García Varas (2011), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 71-86).

- Platón**, *Apología de Sócrates*, traducción de A. Vigo (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997).
- Platón**, *Fedro*, en *Diálogos III: Fedón. Banquete. Fedro*, traducción de C. García Gual, M. Martínez Fernández y E. Lledó Iñigo (Barcelona: Gredos, 1988, 291-413).
- Ricoeur, P.** (1955), *Histoire et vérité* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1975), *La métaphore vive* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1976), *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, (ForWorth: Texas Christian University Press).
- Ricoeur, P.** (1983), *Temps et récit, Tome I: L'intrigue et le récit historique* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1984), *Temps et récit, Tome II. La configuration dans le récit de fiction* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1985), *Temps et récit, Tome III: Le temps raconté* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1990), *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (1994), "Sur un autoportrait de Rembrandt", en P. Ricoeur (1994), *Lectures, Tome 3: Aux Frontières de la philosophie* (Paris: Seuil, 13-15).
- Ricoeur, P.** (1997a), *Autobiografía intelectual*, traducción de P. Wilson (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Ricoeur, P.** (1997b), "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", en G. Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, traducción de G. Aranzueque (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid).
- Ricoeur, P.** (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil).
- Ricoeur, P.** (2008), "La vie: un récit en quête de narrateur", en P. Ricoeur (2008), *Écrits et conférences, Tome 1: autour de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 257-276).
- Rothenberg, A.** (2008), "Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self", *Metaphor and Symbol*, 23(2): 108-129.
- Sachs-Hombach, K.** (2011), "La *Bildwissenschaft* alemana y las imágenes como signos: una entrevista con Klaus Sachs-Hombach", en A. García Varas (2011), *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 309-345).
- Sacks, O.** (1985), *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (London: Duckworth).
- Schechtman, M.** (1997), *The Constitution of Selves* (Ithaca: Cornell University Press).
- Strawson, G.** (2004), "Against Narrativity", *Ratio. An International Journal of Analytic Philosophy*, 16(4): 428-452.
- Taylor, C.** (1989), *Sources of the Self* (Cambridge: Cambridge University Press).
- White, C. y Buvelot, Q.** (1999) (eds.), *Rembrandt by himself* (The Hague: National Gallery Publications Limited and Royal Cabinet of Paintings Mauritshaus).
- Wiesing, L.** (2009), "The Main Currents in Today's Philosophy of the Image", en L. Wiesing (2009), *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, traducción de N. F. Schott (Stanford: Stanford University Press, 8-23).
- Wright, C.** (1982), *Rembrandt: Self-Portraits* (New York: Viking Press).