

DE LA PERSPECTIVA AL PUNTO DE VISTA

El isenda Julibert

“... hay un número indeterminado de universos imbricados los unos en los otros y que, sin embargo, no se estorban, superponiéndose o interpenetrándose sin tocarse, pudiendo además coexistir exactamente en el mismo espacio.”

Eugène Ionesco

“El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es...”

Marcel Proust

Aunque “perspectiva” y “punto de vista” funcionan por lo general como sinónimos, existe un matiz entre ambas expresiones que puede ser captado considerando el espacio que media entre el Renacimiento y el Barroco en cuanto maneras distintas de representar y representarse el mundo. Percibirlo debería servir para comprender que, lejos de constituir una degradación o un simple desarrollo del Renacimiento el Barroco revisa algunos aspectos del primero para introducir nuevos supuestos, tal y como han mostrado algunos autores¹. El caso de la perspectiva es de especial interés a este respecto porque la interpretación barroca de este tema renacentista no sólo introduce un matiz inédito sino que además prefigura la noción moderna de sujeto de la que aún hoy somos acreedores.

En este sentido Deleuze advirtió en Leibniz un claro exponente de lo barroco, no ya considerado en cuanto movimiento estilístico del siglo XVII sino más bien en cuanto *modus operandi* que debe ser rastreado a través de la obra de tantos otros autores posteriores hasta llegar a nuestros días. Leibniz es, de acuerdo con la capacidad de Deleuze para desentrañar los textos, un precursor de la comprensión que aún hoy tenemos de la subjetividad en cuanto particular concepción de la forma que presenta la relación entre el individuo y el mundo. Y si Deleuze no considera a Descartes como pensador barroco es muy probable que sea porque el pensamiento cartesiano está más próximo a la voluntad renacentista de encontrar un patrón universal mediante el cual representar la interioridad, de manera análoga a lo que la pintura renacentista hiciera con el espacio a través de la perspectiva, que a dar cuenta, como Leibniz, de la irreductible pluralidad de puntos de vista de los que se compone el mundo en cuanto totalidad.

Frente al sujeto de una experiencia clara y distinta como la que se describe en las *Meditaciones*, Leibniz presenta una forma de interioridad absoluta, sin puertas ni ventanas al exterior, que, no obstante, es incapaz de alcanzar la claridad y la distinción cartesianas. Las mónadas entrañan siempre un punto de vista singular, único, del mundo, incluso cuando no son conscientes de sus percepciones, es decir, cuando son meras sustancias simples sin capacidad

de raciocinio. Motivo por el cual cada una de ellas es perfectamente necesaria e imprescindible. Pero puesto que el punto de vista corresponde a una situación determinada, las mónadas no son más que un sesgo: son, pues, perfectamente necesarias e inevitablemente parciales a un mismo tiempo. Algunas de ellas, las llamadas almas, conscientes de sus percepciones, expresan de manera racional el mundo en el que se encuentran inscritas. Pero ése es sólo un modo posible entre otros, un punto de vista determinado, una particular modulación de la percepción. Sucede entonces que la singular representación del mundo que cada mónada encierra – incluso cuando percibe sus percepciones o tiene consciencia de ellas²—, no puede menos que ser confusa puesto que es en cualquier caso limitada. Y sin embargo, lejos de admitir la limitación de cada una de las partes como un defecto, Leibniz la defiende como la única manera de dar cuenta de la complejidad y de la riqueza del mundo en el que vivimos.

Se trata pues de un mundo donde se encuentran integrados todos los puntos de vista posibles (todas las mónadas), donde cada una de las partes simples que lo componen expresa una singular dimensión del mismo, pero donde, al mismo tiempo, ninguna de las singularidades que es cada una de las mónadas en cuanto punto de vista posee una situación privilegiada, una perspectiva desde la cual atisbar la totalidad y comprenderla de manera clara y distinta. Para Leibniz, dicho en los términos de Borges, el Aleph es sólo un sueño: el de la perspectiva divina, el de la sustracción del punto de vista.

En efecto, Leibniz no ha desterrado de su concepción del mundo la perspectiva sino que tan sólo la ha desplazado: la perspectiva es ahora, vuelve a ser al fin –después de la tentativa renacentista de homologar a pequeña escala la mirada humana con la de Dios—, divina, pues sólo Dios se encuentra situado, gracias a la ubicuidad, en todas y en cada una de las partes que integran el mundo y en ninguna en particular, en condiciones de darse a sí mismo una representación perfectamente clara de su creación. Una representación que, contraviniendo a Leibniz, Borges ha intentado imaginar una y otra vez, no sólo en *El Aleph* sino también en otros relatos como la *Biblioteca de Babel*, suerte de lugar parecido al que, según Leibniz, constituye la imaginación de Dios antes de componer nuestro mundo como el mejor de los posibles.

Pero lo propio de los sujetos no es ya la perspectiva –en cuanto sesgo universal que hace posible identificar al mundo con nuestras representaciones acerca de él— sino tan sólo el punto de vista, una situación determinada que puede ser cambiante pero que, sin embargo, es siempre, en cada ocasión, relativa. No somos, según Leibniz, portadores de una comprensión única y universal sino tan sólo singulares, parciales, pero también insustituibles, miradas sobre una composición cuya figura completa, cuando alcanzamos apenas a imaginarla, no aparece más que de forma confusa. Sin embargo, cada mónada es, tal y como lo expresa el propio Leibniz “un espejo viviente del universo”, porque a pesar de la parcialidad de la imagen que refleja, cada punto de vista entraña la singular expresión de la totalidad. No se trata sólo de que el mundo esté compuesto de distintos elementos sino también de que las representaciones posibles de él son múltiples y lo constituyen en cuanto totalidad. Dios se dice de múltiples maneras, y en cada una de las mónadas hay una de las posibles miradas que de sí mismo se da. Pero sólo la reunión de todas las miradas posibles, de todos los puntos de vista, puede dar lugar a una comprensión clara y distinta del mundo.

Para comprobar el acierto de Deleuze al señalar a Leibniz como precursor de un sistema de pensamiento que aún hoy resulta muy próximo sólo es preciso recordar la noción adorniana del sentido como constelación, o la idea benjaminiana del fragmento como vestigio a

partir del cual reconstruir la imagen de la totalidad, por no hablar del llamado “perspectivismo” nietzscheano que no es otra cosa que el “descubrimiento” de la pluralidad de puntos de vista o sesgos de los que se sirve nuestra inagotable capacidad y afán de fabular el mundo para dominar nuestras relaciones con él... en vano.

La distancia que media entre perspectiva y punto de vista se deja sentir también en la pintura barroca. Basta con observar el salto que se opera al pasar de la figuración, dependiente del imperativo mimético, a la representación comprometida en un cuadro como *Las meninas* de Velázquez para el que, de acuerdo con lo que señala Foucault³, la mimesis es apenas un medio para mostrar al espectador algo que no puede ser figurado y que, propiamente, está fuera del cuadro. Está pues, representado, aludido, pero no mimetizado. Y si esto sucede es porque eso a lo que se alude en *Las meninas*, precisamente, el punto de vista. Cierto que la perspectiva no ha sido abandonada en el barroco ni en el cuadro de Velázquez. Sin embargo, más allá de la perspectiva, que emula la forma que la mirada genéricamente humana imprime al espacio, importa la singular posición del individuo, aquella que lo constituye propiamente como sujeto. No se trata ya de dar con lo que de común tienen todas las miradas mediante la creación de un patrón de perspectiva universal sino, por el contrario, de señalar lo que de único, intransferible, pero también de limitado tiene cada mirada en cuanto punto de vista.

A través del minucioso análisis de Foucault podemos observar cómo *Las meninas* es un artefacto cuyo propósito es situar al espectador como centro de gravedad del cuadro. Pero no lo hace mimetizando al objeto representando frente a la representación, es decir, pintando por ejemplo a un modelo observando el retrato que de él ha hecho el pintor. Tan sólo se alude al espectador —que bien podría ser el objeto del cuadro mimetizado en *Las meninas*, del que sólo se ve la parte trasera, ciega, del lienzo—, mediante un complejo juego de miradas cruzadas entre los distintos personajes de la representación (aquí incluso en sentido teatral) que, en última instancia, apunta hacia el exterior del cuadro, hacia algo que queda “del otro lado del espejo”. Todo lo cual hace sospechar que el pintor era tal vez consciente de que aquello que se quería representar, el punto de vista y, al fin, la incomunicable interioridad, sólo puede hacerse presente señalando lo exterior al cuadro. El espectador es entonces situado como centro de gravedad de la representación al ser señalado por ella, a través del juego de miradas del cuadro, como lo ausente en él. Sólo de esta manera sinuosa, cabalmente barroca en lo que tiene de paradójica, es posible no ya representar el punto de vista sino operarlo, ponerlo en obra en cada oportunidad en que un espectador se acerca al cuadro para contemplarlo. Sin embargo, no por casualidad, lo que observa el espectador de *Las Meninas*, al fin, un punto ciego cuya opacidad es aludida por el lienzo vuelto de espaldas a su mirada. Efectivo artefacto performativo que opera en el espectador la experiencia de su propia existencia como sesgo, como situación, al mismo tiempo que la desvela como un mero perder pie. También Leibniz había advertido que el estado genérico de las mónadas es el aturdimiento.

La conciencia se entrega pues, con el barroco, a la recreación de una interioridad que, en cuanto única e irrepetible exige nuevos modos de representación pero que, en cuanto limitada, se sabe incapaz de alcanzar una forma lograda de sí. Si es cierto que sólo hay conocimiento de lo universal entonces debe suceder que no es posible conocimiento de esta interioridad aturdida puesto que, en caso de ser expresada deberá hacerlo a través de unas herramientas como el lenguaje o la representación más en general, destinadas a operar la unidad en lo múltiple, a introducir orden en el caos, a imprimir una forma divina a lo mundano, a lo efímero. Razón por la cual, probablemente, desde el Barroco, toda tentativa de ex-

presar esa singularidad no puede menos que recurrir a los *oxímoron*, a las paradojas, a las distorsiones y a los contrasentidos. Pues sólo ellos expresan, aunque de manera precaria, lo que de insuficiente tiene el lenguaje para dar cuenta de algo que no es del orden de lo universal, del conocimiento, sino tan sólo de la íntima y balbuciente experiencia.

Elisenda Julibert
Agosto de 2006

NOTAS

¹ Véase, por ejemplo, Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, trad. Alberto Corazón revisada por Nicanor Ancochea (Barcelona: Paidós, 1991); o Deleuze, *El pliegue*, Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta (Barcelona, Paidós, 1989).

² En la *Monadología* Leibniz denomina a esta posibilidad, la de la consciencia al fin, *apercepción*. Leibniz, *Monadología*, Trad. Julián Velarde; introd.. Gustavo Bueno (Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1981)

³ Foucault, *Las palabras y las cosas*, Trad. Elsa Cecilia Frost (Madrid, Siglo XXI, 2006)

