

CARTA SOBRE EL RETRATO RAFAEL ARGULLOL

Querido Hernán:

Una de las discusiones teológicas más sensuales del cristianismo ha sido la que se refería al aspecto de los cuerpos tras su resurrección al final de los tiempos. ¿En qué momento de su historia física debían resurgir los cuerpos para dejar atrás la niebla de su disolución?. Podríamos llenar varios gruesos volúmenes con las hipótesis y conjeturas formuladas por los teólogos alrededor de esta controversia. Ninguna respuesta sería, desde luego, convincente. Y, sin embargo, si observamos ciertas imágenes de la historia de la pintura parece que el debate teológico tenga, de repente, solución. Determinados cuerpos pictóricos son realmente el fruto de la resurrección, si no al final de los tiempos si en el glorioso cumplimiento de una eternidad individual.

El descubrimiento de la colección de retratos del Fayyum es, a este respecto, sensacional. Si su misterio radica, como actualmente se defiende, en su condición de “modelos para la resurrección”, estaríamos ante un fenómeno que sintetiza la quintaesencia del retrato pictórico. Esa mirada suspendida en la atemporalidad de la que hacen gala todos los personajes nos conduciría a un camino fascinante: esos hombres y mujeres fueron pintados en el momento corporal que sería recuperado tras la resurrección. Los retratos del Fayyum son, por así decirlo, guías para la eternidad.

Encajan bien, por otra parte, en la mejor encrucijada de caminos: egipcios de fondo escenográfico, se insertan en una cultura familiarizada con el culto a la muerte y a la inmortalidad; cristianos por fe, asumen la eficaz y revolucionaria idea del descenso divino en la carne; griegos por civilización, culminan una tradición excitada por el apego a la belleza física. Estos retratos son un milagro de la pintura porque crecen en la frontera misma que une y separa a los hombres y a los dioses, al cuerpo y al espíritu, a la muerte y a la vida que se afirma en cada instante.

Pero no sólo estas enigmáticas pinturas: todo retrato germina en esta frontera. Por eso el nacimiento del gesto pictórico, se diera como se diera, debió de ir muy unido con la voluntad de retratar. En Altamira las manos rojas son, ya, pintura y retrato simultáneamente. El trazo simbólico, la huella, quieren convocar a la vida, al poder de existir, y conjurar a la muerte. Así debió nacer también el retrato a través de milenios: imitación, rito, proyección, transcendencia. No sabemos, claro está, el orden exacto, aunque probablemente -como ahora mismo- los propósitos se cruzaban.

Descubierto el tiempo, y su peso, el hombre descubrió también la memoria, el escenario de la muerte que es, asimismo, escenario contra la muerte. En este subsuelo se hallan, sin duda, las raíces de la épica, la palabra al servicio de la inmortalidad. El canto es un canto fúnebre y de victoria. La acción se encarna en palabras porque el hombre ya ha asumido que, cuando se desvanece el hechizo de los dioses, el recuerdo es lo único que permanece en la tierra. El canto es esencialmente memorable.

El retrato también. Capturar el cuerpo, capturar el rostro es suspender el tiempo. No en el vacío, sino para otro tiempo. El retrato moderno se ha definido más por la introspección que por la exaltación; pero esto no cambia la naturaleza última del retrato. Francis Bacon usaba radiografías y todo tipo de técnicas médicas para sus cuadros. Su carne atravesada, mutilada, colgada, crucificada no deja de ser "carne para la eternidad". No creo que ningún pintor pueda retratar, ni siquiera pintar, sin un cierto ánimo de trascendencia. El hombre puede vivir sólo para la consumación del instante; el pintor, como el poeta, no, al menos en cuanto a artífice de la pintura o la poesía.

Un cráneo, un vaso sanguíneo, el laberinto interior de la carne "quiere trascender" en igual medida que la superficie de los cuerpos. El papa Inocencio de Bacon está, en este sentido, al otro lado del espejo del papa Inocencio de Velázquez: y ambos se miran, precisamente, desde los márgenes de la putrefacción y de la resurrección, de la introspección y de la exaltación.

El retrato suspende el tiempo para otro tiempo: para el nuestro, el de los jueces que pronto, a su vez, serán juzgados. En medio, invisible, queda el transmisor, el interlocutor del pasado y del futuro que es el pintor abocado a captar, no la naturaleza universal, sino la pequeña naturaleza humana, tan débil como soñadora, tan breve como sedienta de inmensidad.

En este punto, querido Hernán, es donde el pintor de retratos queda sometido a una inquietante responsabilidad. Se enfrenta a seres en la frontera, aterrorizados por la fantasmal existencia del tiempo y, de pronto, extrañamente contagiados de una esperanza. El retratado sabe que muere en el tiempo pero, como sus predecesores del Fayyum, no podrá evitar acogerse a la sombra de la resurrección.

Cuanto mayor son la precisión y la creatividad del pintor -y las tuyas, Hernán, son muy grandes- mayor es su responsabilidad: el retratado morirá más claramente en el cuadro pero albergará también nuevas ilusiones de perdurar más allá de su propio miedo. El gran pintor de retratos -no, por supuesto, el académico o el propagandista- es, por tanto, y al unísono, un criminal y un resurrector. Un guía que pinta en la frontera de los hombres.

Te deseo mucho éxito en esta tarea,

R. A.