

RAFAEL ARGULLOL

MALDITA
PERFECCIÓN

ESCRITOS SOBRE EL SACRIFICIO
Y LA CELEBRACIÓN
DE LA BELLEZA

BARCELONA 2013



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2013 by Rafael Argullol Murgadas
© de esta edición, 2013 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S.A.U.

En la cubierta, *Ala de una carraca* (c. 1512), de Durero

ISBN: 978-84-15689-81-2
DEPÓSITO LEGAL: B. 16 288-2013

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *septiembre de 2013*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

AUTORRETRATO:
«REFLÉJATE A TI MISMO»

«Conócete a ti mismo»: una vieja máxima cuyo prestigio ha perdurado, intacto, a través de los siglos. Nadie se atrevería a dudar de que ésta es, o debería ser, una de las mayores metas del hombre, si no la mayor, y así lo han recogido los sucesivos pensamientos filosóficos. Incluso cuando modernamente algunos han invertido la fórmula no han dejado, en el fondo, de corroborarla: «Huye de ti mismo» es otra forma de expresar el deseo de conocerse. Nadie, sin embargo, ha defendido que la sabiduría pudiera alcanzarse a través de lo que se insinúa en una frase como «Refléjate a ti mismo». Conocerse y reflejarse parecen soportarse mal mutuamente, con rumbos que marchan en direcciones opuestas, uno hacia el interior y el otro hacia el exterior. ¿Pueden realmente conciliarse ambos impulsos?

La literatura nos da la pauta cuando los escritores hablan de ellos mismos, lo cual, elípticamente o no, sucede con frecuencia. Para ser más estrictos podemos circunscribirnos a la llamada literatura autobiográfica, con su complejo archipiélago de confesiones, memorias, misceláneas y diarios. ¿Qué poder de conocimiento propio albergan? Lo más probable es que pongamos esta pregunta en relación con su grado de espontaneidad, de sinceridad, de veracidad. En definitiva: de autenticidad. La respuesta es difícil porque entraña el problema de si la autenticidad no implica necesariamente la ficción, del mismo modo que el recuerdo está siempre determinado por la fuerza transfiguradora de la imaginación. Nuestra verdad supone, en to-

dos los casos, el mito que hemos forjado acerca de nosotros mismos. Sea como fuere, partiendo de esta premisa, pueden aventurarse ciertas conclusiones acerca de la escritura autobiográfica.

Me atrevería a decir que la mayor dosis de autenticidad la poseen aquellos textos que han llegado a nosotros por obra del azar, de los albaceas o de los eruditos, independientemente de la voluntad de quienes los escribieron. La escritura exige siempre una premeditación—pues de lo contrario no existiría tal escritura—, pero me refiero, en este grupo, a textos que no han sido escritos premeditadamente para ser publicados. Abruptas anotaciones, expresiones de un estado del espíritu que obliga a vomitar sin cálculos ni estrategias «artísticas». Escritura candente desprovista de control formal e ignorante de la posteridad. Otros escritores han exteriorizado su intimidad, sin atender explícitamente a una futura edición pero, al mismo tiempo, obligándose a una construcción estilística que parece prever esta posibilidad.

En este caso la brutal autoconfesión queda mitigada por la voluntad de estilo, si bien esto no anula, desde luego, la autenticidad de tales escritos. Por fin, un tercer grupo integrado en la literatura autobiográfica está compuesto por textos en que lo íntimo del contenido está condicionado por el hecho de que, con toda seguridad, serán sacados a la luz. Nada podemos decir tampoco, de modo general, con respecto a su nivel de autenticidad, dependiendo evidentemente de cada autor. Como quiera que sea, en estos escritos la confesión, el recuerdo o la anotación están dominados por la representación. Ésta puede ser extremadamente sincera pero, por encima de todo, es representación. Y a menudo destinada a una cierta idea de inmortalidad.

Los grandes monumentos de la literatura autobiográfi-

ca, desde las *Confesiones* de San Agustín a los *Diarios* de Thomas Mann encajan en este último grupo. Sin embargo, su grandeza estriba en que casi nunca encajan totalmente. Son, por así decirlo, páginas mixtas en las que la representación para la eternidad se alterna con latigazos descarnados en los que no ha habido intermediario alguno entre el escritor y la hoja de papel. «Refléjate a ti mismo»: cuando nos reflejamos acostumbramos a mezclar lo que somos con lo que quisiéramos ser, y también con lo que quisiéramos que los otros pensaran que somos. Junto a la violenta expulsión de moléculas de nuestra interioridad recurrimos al juego, a la función, a la fantasía, a los distintos componentes de nuestro mito personal. A veces recurrimos a la hipocresía, pero no necesariamente: simplemente nos reflejamos según nuestros momentos, con sus confianzas e inseguridades, con la cara descubierta y con la máscara. Por eso reflejarse no es exactamente conocerse pero sí, en cambio, significa una fuente de conocimiento.

La literatura autobiográfica acostumbra a atraernos poderosamente e incluso con frecuencia estamos tentados a considerar toda literatura como autobiográfica. Es habitual preguntarle a un novelista con qué personaje de su novela se identifica, mientras a los poetas ya suponemos innecesario hacerles tal pregunta. Por el contrario, que yo sepa, nadie ha hablado de «pintura autobiográfica» y son sorprendentemente escasos los estudios que se han dedicado al autorretrato. Y, sin embargo, parece difícil encontrar una manera más fiel de reflejarse a uno mismo que pintar el propio retrato.

Hay un motivo de peso para explicar esta circunstancia. En relación con la literatura, la pintura carga con una objeción no enteramente desmentida ni siquiera en la época moderna: la pintura es esencialmente representación. Es

cierto que han quedado superados los antiguos prejuicios, de raíz platónica, acerca de su carácter mimético y falseador de la realidad pero, aun así, se halla lejos de ser asumida como territorio de conocimiento. Desde el Renacimiento, y notoriamente desde Leonardo da Vinci, hasta las vanguardias del siglo xx ésta ha sido una batalla con más victorias aparentes que reales. Una consecuencia de esto es que en muchos casos la literatura autobiográfica de los artistas se pone por encima de su pintura autobiográfica. Por poner un ejemplo, creemos saber más de Vincent van Gogh por las cartas a su hermano Theo que por la excepcional serie de autorretratos que pintó en sus últimos años.

No obstante, hay un segundo motivo que atañe a la constitución misma de la pintura. La pintura es, por esencia, representación de un momento privilegiado, de un corte en el tiempo que debe captar, instintivamente, todos los elementos de un mundo. Por el contrario la literatura es exposición en el tiempo y, por breve que sea éste, como sucede en la mayor parte de los poemas, siempre tiene un carácter genético. La literatura nos informa de un devenir, en el cual podemos apreciar la modificación de los estados físicos y espirituales, en tanto que la pintura fija ese devenir en un solo segmento. Como consecuencia de esta diferenciación radical, si nos remitimos a lo autobiográfico comprobaremos que la literatura proporciona un autorretrato en movimiento mientras que la pintura nos ofrece autorretratos detenidos.

Aceptando esta distinción como fundamental hay, no obstante, fuertes similitudes en el «refléjate a ti mismo» que encontramos en una y otra. Tras repasar, con cierta exhaustividad, la galería de autorretratos que puede contemplarse en la pintura europea, las sensaciones que uno obtiene no son muy distintas de las que le produce la literatura autobiográfica. Como la literatura, la pintura nos pone en evi-

dencia un juego de sinceridades y enmascaramientos, de espontaneidades y ritos, en los que se advierte la mezcla indeslindable de indagación descarnada y representación mítica. El pintor, al igual que el escritor, se refleja recurriendo a su verdad y, subsiguientemente, también al mito que lleva adherido esta verdad.

La «verdad mítica» del artista que conlleva el autorretrato se despliega, en mi opinión, a través de cuatro grandes escenarios que, si bien admiten las variaciones estilísticas propias de cada época, se sustentan, cada uno de ellos, en características propias. El primer escenario nos remite a la autoafirmación del pintor, a la mostración de una suerte de *dignitas* a través de la cual el artista reivindica su lugar en el mundo. El segundo escenario, susceptible de ilimitadas variaciones, está dominado por el camuflaje: el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras, o bien encarnando personajes con los que, más o menos elípticamente, se siente identificado. Bajo el camuflaje caben los más diversos papeles, desde la exaltación al martirio. En el tercer escenario el pintor se enfrenta a su propia representación como pintor, manifestando sus ideas acerca de la pintura, del proceso de creación e, incluso, de las características que debe poseer la recepción de su obra. Por fin el último escenario, frecuentemente combinado con los anteriores, nos acerca a la relación del pintor con el tiempo, motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte.

Apenas es posible encontrar mayores muestras de autoafirmación en una obra pictórica que las que nos ofrece Albert Dürero en los autorretratos de 1498 y 1500. El primero preanuncia al segundo. En 1498 Dürero se pinta a sí mismo como exponente de una extraordinaria dignidad mundana. Con el torso ligeramente inclinado, su mirada hacia

el espectador denota una calculada mezcla de serenidad y seguridad. Sus ropajes nobles están en concordancia con la nobleza del gesto. Al fondo un retazo de paisaje no hace sino confirmar la centralidad y el protagonismo del hombre, sobre todo del artista. El cuadro de 1500 es todavía más rotundo. En él Durero nos mira de frente y en sus ojos se expresa, explícitamente, la pertenencia a un estado superior del espíritu. Probablemente no hay en la historia de la pintura ninguna obra que quiera indicar un mayor grado de autodivinización: porque, en efecto, en este autorretrato Durero se halla revestido de la mayestática grandeza de Cristo; no, como es obvio, del Cristo sufriente—en el que se refugiarán, como veremos, otros pintores—sino del Cristo triunfante, vencedor de la gran prueba y salvador de la humanidad. En la pintura de 1500 ya no hay únicamente dignidad humana: se trata, con increíble altivez, de dignidad divina.

En realidad Durero fuerza hasta el extremo el talante del nuevo artista renacentista que en su curso por afirmar la propia identidad creativa pasa de la reivindicación social a la metafísica. De la *dignitas* del artista al artista como *alter deus*, engendrador de mundos a imagen y semejanza del Dios genético. Desde Masaccio ésta es una actitud que se radicaliza progresivamente. Durante el *Quattrocento* los pintores se reflejan cada vez con mayores dosis de individualidad y poder. A principios del siglo XVI la pintura renacentista ha creado las condiciones para que un Miguel Ángel afronte el *Génesis* de la Capilla Sixtina como expresión de la fuerza creadora del artista. A Miguel Ángel y a Rafael sus mismos contemporáneos les llaman «divinos». En 1500 Durero se pinta como tal.

Sin llegar al atrevimiento de Durero los cuadros que recogen la majestad del pintor son frecuentes en el arte eu-

ropeo hasta la gran crisis de identidad provocada por el Romanticismo. Tras éste las representaciones de este tipo escasean o se presentan tan distorsionadas que apenas tienen rasgos iconográficos comunes con la tradición anterior. En el siglo XIX todavía podemos observar mediocres continuaciones académicas o excelentes excepciones, como algunos de los autorretratos de Ingres; pero en general después de Goya, como en tantos otros aspectos, la pintura europea rompe con su voluntad de *dignitas* y los artistas renuncian a su autorrepresentación mayestática.

Sin embargo, entre ambos momentos, entre el Renacimiento y el Romanticismo, los ejemplos de autoafirmación del artista son innumerables. Tomemos tres, de tres tradiciones distintas pero pertenecientes al gran siglo de madurez de la pintura, el XVII: los autorretratos de Velázquez de 1631, de Rubens de 1639 y de Poussin de 1650. El de Velázquez tiene curiosas similitudes con el pintado por Dürero en 1498. La misma orientación del cuerpo, la misma inclinación de las pupilas, el mismo aire sereno y seguro. Velázquez es más austero, como corresponde a su época. El de Rubens nos ofrece un escorzo opuesto mientras su mirada aparece suspendida en la lejanía. Por último el de Poussin, con inscripciones en el lado derecho que también recuerdan las de Dürero, nos comunica una mirada llena de vigor y de energía.

Los autorretratos de Velázquez, Rubens y Poussin son de una notable gravedad pero están situados en un momento claramente distinto a los de Dürero. No hay en ellos ansias de divinización ni tampoco, como en los retratos de los *quattrocentistas*, un reclamo de individualidad. Corresponden a un estado más avanzado de la confianza del pintor en sus poderes. El artista del Renacimiento luchaba contra la servidumbre anterior y era todavía, en gran medida,

un hombre que debía exaltar la libertad y autonomía de su arte. El artista del siglo xvii parte de las enormes conquistas renacentistas y, a pesar de sus dependencias cortesanas, se halla convencido de la elevada condición de su trabajo. Velázquez y Rubens se pintan a sí mismos como gentilhombres y asimismo tal vez, especialmente el primero, como militares. Poussin, como pintor seguro del rigor de su pintura, pone sus cuadros como fondo, pero su vestimenta en nada se distingue de la de un magistrado. En los tres casos el retrato quiere reflejar una dignidad social y por eso se autorretratan para la sociedad. Esta actitud continuará hasta el clasicismo ilustrado, es decir, hasta que el pintor se desnuda de su ropaje público para introducirnos en la intimidad desordenada del taller.

Pero el pintor no sólo se refleja abiertamente, presentándose en solitario. A menudo se refleja de manera oblicua, sumergiéndose en conjuntos alegóricos y parapetándose en pieles ajenas. El pintor parece preferir el baile de disfraces, sea para honrarse con sus acompañantes sea para mostrarse partícipe del sacrificio. La historia de la pintura es tan abundante en autorretratos directos como indirectos. Estos últimos nos introducen en una sinuosa complejidad psicológica. El artista quiere reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, quiere representarse entre otros o a través de otros, quiere conocerse y desconocerse simultáneamente. Aparece el desdoblamiento, y junto con el tema del doble, aparece la transferencia, y vinculado a ella el problema de la empatía.

En el Renacimiento se utilizó con cierta asiduidad el autorretrato indirecto. Masaccio se pintó camuflado en *San Pedro en su trono*, Filippo Lippi en *La coronación de la Virgen*, Durero en *El martirio de los diez mil cristianos*. Uno de los ejemplos más sobresalientes, y también más ambiguos, es el de Sandro Botticelli en *La adoración de los magos*