

Crítica de arte

AUTORRETRATOS (*)

El autorretrato es una confesión. El autorretrato es una vanidad, pero a la vez el deseo de llegar hasta el fondo inescrutable e íntimo, hasta la entraña psicológica. El autorretrato ofrece al artista la posibilidad de registrar su alma, de escarbar el oscuro secreto de su ser, dándole a la vez una forma tangible.

Por eso en el Barroco—es decir, cuando el hombre empieza a sentirse problemático—alcanza el autorretrato su máxima expresión, su más alta tensión anímica, su tembloroso, su milagroso crepitar. Es más, podría decirse que toda obra pictórica de cualquier tema que sea logra ese carácter de autoconfesión.

El hombre aspira a proyectarse hacia el infinito con todos los aditamentos y rasgos físicos, con la imagen figurada de sus alegrías y de sus sinsabores, con su agonioso desvivir, con sus anhelos, con el ansia de pervivencia, de fijar la sutil huella de su paso,

(*) Leído en la Exposición de Autorretratos chilenos en la Sala del Pacífico.

de dejar el estremecido, el isócrono eco de su acezante corazón. Todo ello cual si la representación de su realidad física fuera el *film* de su existencia espiritual.

El clasicismo, que buscó el arquetipo y en donde la figura humana aparece impersonalizada, aséptica, no pudo detenerse en el drama angustioso del individuo. El hombre barroco—por el contrario—lo verá todo a través de su propio prisma. Proyectará la naturaleza sobre la pantalla del espíritu, haciendo que el paisaje anegue su alma y la moldee. Y habrá entre ambos, entre realidad interior y realidad exterior, una íntima entrañable fusión, una visceral solidaridad fraterna...

Se advierte esto, incluso, en la poesía.

Así Machado, en el final ya de ese hondo período centrado plenamente en Rembrandt, comienza pintando el mundo aparential que le rodea para acabar dándonos su propio paisaje entrañable, su propio dolorido sentir:

*Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...*

.....
*En el corazón tenía
la espina de una pasión...*

Las grandes figuras del seiscientos han dejado a la posteridad el documento adolorido de sus existencias en el autorretrato. El más sereno es Velázquez; el más apasionado Rembrandt. Pero entre los dos modelos extremos caben los más diversos estados anímicos llevados a la tela.

Está la corriente de los supremamente elegantes, de los delicados, que muestran con frecuencia un gesto desdeñoso, los perfilados, compuestos y repipiados, llenos de donaire y gallardía o extremando la nota cual petimetres o lechuguinos de maniquí. Son los Antonio Van Dyck, los Pedro Pablo Rubens, los Juan Antonio Watteau, los Amadeo Modigliani.

Otro son nos da Tiziano. Aparece el veneciano como un viejo terco y genial, orgulloso de su vigor y de su potencia creadora. Por eso comienza a pintarse a los setenta años. En sus ojos brilla un fulgor de paganía y—además—el gozo vital. El tiempo ha labrado hondamente las arrugas. Las barbas apuntan el perfil nítido. La contextura del cráneo, de las mejillas, son los puntos esenciales de esas formas llenas de energía. La vida se ha remansado tranquila en la limpieza de los ojos, en la serenidad de la mirada, en la erosión dejada por los años en un alma que fué pasión y vórtice incontenibles, insobornables.

El maestro nos revela el secreto de su arte en esa imagen sencilla y noblemente verídica. En todos los retratos que de sí mismo hizo Vecellio puso siempre una luz, un fulgor, una iridiscencia de serenidad.

A su lado podríamos colocar el de Camilo Pissarro, el de Claude Monet. Son las más bellas barbas de la pintura universal. Torrentosas, fluviales las de aquél; floridas, dionisiacas las del gran impresionista. El rostro de Pissarro tiene esa amable sencillez de un arte purificado por la artesanía manual. Nos mira de frente y parece seguro del ciclo sereno de su vivir. Monet ríe tras las barbas esponjadas, luminosas. Ha terminado de pintar *Las Ninfeas*. Su jardín ha quedado inmortalizado y vivo para la posteridad. Satisfecho, el maestro se ha mirado a sí mismo, ha sonreí-

do y ha mostrado la jocundidad de un alma. Es este rostro el rostro de un fauno que ama los hontanares límpidos, las piedrecillas, las hierbas de los campos, las nubes algodonosas. Basta mirar la efigie para comprenderlo así. El arte—ya se sabe—es la experiencia de un ser humano y sólo adquiere su más profundo sentido cuando acierta a reflejarse cabalmente en la interacción de lo humano y de lo estético.

¿Y Leonardo? Ahí está el gran florentino. ¡Qué energía! ¡Qué fuerza expresiva la de estos rasgos depurados y nítidos! Leonardo desdeña lo confuso. Busca lo sustantivo y permanente de las cosas. Su hambre de inmortalidad es hambre de saber. Ahí lo vemos en el análisis riguroso, inexorable, minucioso, de las formas, en la hirsutez de las cejas, en la mirada, en la ceñuda boca. Es el reflejo plástico de un destino obstinado, insobornable, hacia el saber absoluto y hacia la supremacía superior de lo morfológico.

Tendríamos que citar a Miguel Angel, que se representó en la Sixtina colgado de la mano de un profeta, como un ser despellejado, sin esconder, sin atenuar la brutal deformación de los rasgos físicos. Es una imagen inolvidable, áspera, hecha como a contrapelo de todas las convenciones. Es la imagen del titán esa cabeza bullente, energética, reflejo de asperidades entrañables. Testa dura de donde manó el mundo heteróclito y multitudinario que vive en los muros sixtinos una vida más eterna y prolongada que la vida temporal.

Hemos de andar un largo trecho y ver otros ejemplos más serenos, más graciosos, de más transparente alegría y gozo vital, Marie Laurencin, Marc Chagall, Ingres, Madrazo, para encontrar en Vicente Van Gogh aquel impío patetismo, acentuado esta vez por

una temperatura más alta, marcado por un desenfreno de ardorosa llama. Es un *film* supremo el *film* de sus autorretratos. Todo cambia en ellos. Luce un gorro de pelo o nos ofrece el cráneo desnudo, hispido el cabello, la barba rojiza. Se muestra en otro con la venda protectora de aquella herida—final lamentable de una aventura desamparada—la barba rojiza, las formas castigadas por la indigencia, labrado el rostro alucinado, genial por el amargor de una vida en desconsuelo.

Todo cambia. Todo, menos la mirada. Es la *constante* de su triste existir. Vincent ha visto al hombre humilde en el Borinaje, a los niños roídos por la miseria, a las mujeres arqueadas en el duro oficio de la gleba. Son los ojos de quien miró el poder infinito y la tierra ubérrima, exhausta, empero, para el hombre. A medida que Van Gogh fué pintando sus retratos el horizonte de sus ojos se entenebreció, se rompió en mil cristales de agonioso desvivir. El holandés rumió su propia biografía en estas estampas.

Más de cuarenta veces se pintó don Francisco de Goya y Lucientes. Pero en esta amplia galería, confesión diversa de su espíritu, emerge el palpitar de una vida con altibajos y meandros psicológicos, con alegrías y sinsabores. Desde las estampas juveniles, en las cuales la esperanza grita su frenesí panida, hasta las de la senectud, Goya nos muestra siempre su obstinación ibérica. La vida no lo vencerá; será él, por el contrario, el que la derrote y la someta a la gallardía de su espíritu. ¿Recordáis uno de sus dibujos postreros? El aragonés se ha representado disimuladamente tras los trazos ficticios de un anciano valetudinario, indeciso. Avanza hacia el contemplador de la estampa. Y al pie el dibujante, con escritura

imprecisa, llena de temblores de torpeza que unen la senectud y la puericia, ha puesto: «Todavía aprendo». Es la obstinación de un alma volcada hacia el saber.

Como Leonardo.

¡Cuán diferente el camino recorrido por Velázquez! El sevillano es todo serenidad. No llegan a seis sus autorretratos, pero en ellos se da el desarrollo de una existencia purísima y transparente. Esa serenidad no se nota jamás en los autorretratos rembrandtianos.

La vida del pintor de Amsterdam es un drama. Aquellas obras lo reflejan por modo cabal. Las primeras son de una opulencia inusitada. Es la esperanza, el gozo de vivir.

Pero la esperanza será para el futuro de Rembrandt un parvo alimento. Las plumas, los terciopelos, las cadenas áureas y las joyas pasan fugaces. La angustia sustituye pronto al gozo, y las efigies primeras, orgullosas, dejan el paso a una vida turbulenta y amargada. La coquetería de los paños suntuosos, de las luces refulgentes y de los dorados, es sustituida por una verdad más honda.

La vida del maestro es ya un atisbo del infinito. El individuo empieza a estar solo frente a su destino.

El cambio es fundamental. Si antes quiso que lo viéramos en su imagen superficial y periférica; si antes se pintó para los demás, en lo sucesivo lo hará para sí. Las imágenes empezarán a darnos una realidad esencial, la realidad que pide la perduración en el infinito, un a modo de hacerse inmortal.

«¿Quién soy?»—empieza a preguntarse el artista. Más todavía: «¿Cómo soy?» Ese deseo de penetrar en la hondura de su angustiado corazón define al maestro. Y es que todo autorretrato es una autoetopeya, es decir, una efigie espiritual, el espejo de un

alma. Por obstinado que nuestro esfuerzo sea para el disimulo, sobre la tela quedará palpitante y sutil una verdad indeleble.

Pero estas obras del período final tienen, a la vez, un valor plástico singular. En los autorretratos posteriores a 1640, el gran estilo fáustico consigue la absoluta adecuación entre el espíritu y la materia. Es un camino paralelo al dolor de su vida. Arruinado, envejecido por los sinsabores, el artista se encierra en un tabuco y allí, frente a un espejo roto, va realizando las páginas mejores, las de una más dramática y esencial verdad.

Se pinta Rembrandt entonces como nunca lo hiciera. La ejecución revela un combate permanente con la materia. La *pasta* es gruesa, espesa y está puesta como a zarpazos iracundos, desmelenados, en anchas ásperas estrías, como cordales de una orografía ideal. La luz, al chocar en esa rugosa epidermis, lanza al espacio la reverberación infinita que se transforma en polvillo dorado. De la boria cromática, del pardo glorioso y místico, emergen los rasgos del maestro.

Ved incluso la expresión anímica. Ved—si os place—la serena expresión del retrato juvenil.

¿Hay algo detrás de esa indiferencia? ¿Hay algo distinto a la íntima y envanecida satisfacción de los años mozos?

Veamos ahora esa máscara llena de sarcasmo, de drama, de dolor, que es el autorretrato postrero. Veamos esos ojillos, el rictus de amargura que contrae la boca y la sume y la frunce en un gesto de desdén y desprecio. Rembrandt ha sido implacable. Es éste el rostro de un hombre, de un hombre que pertenece más a la posteridad que a su propio tiempo. El cami-

no recorrido ha sido largo, triste, oscuro. Si aquellas obras primeras parecían pintadas en *scherzo*, el autorretrato último es el *andante maestoso* de una vida impar.

El color ha sido puesto furiosamente, en rudas pinceladas. La materia ha modelado la hirsutez del rostro, acentuando a la vez la expresión dramática. La economía de los medios figurativos está a tono con la parvedad aparential del conjunto. Rembrandt ha puesto la fuerza entera de su arte en la revelación de esa segunda naturaleza que es la psicología humana. Todo lo que no coadyuve a ese fin parece estar de más en la tela.

En el fondo, la estética rembrandtiana ha sido una eterna beligerancia entre aquella expresión superficial y el fondo entrañable del hombre. Su victoria ha sido definitiva. Rembrandt se salva por el dolor.

ANTONIO R. ROMERA