

## Un libro de retratos, un libro de memoria irreversible

*Nunca se había visto antes hasta qué punto en la pintura  
acontecen los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se  
expliquen recíprocamente. Su trato mudo, esto es toda la pintura.  
Rilke, Cezanne*

*Si por razones de censura no podemos decir nada significativo  
sobre el paso del tiempo, porque es historia, sobre los  
caracteres, porque es sociología, ni sobre la naturaleza, porque  
es una visión del mundo, entonces vale más no decir nada o  
inventarse una salida. Pasternak, Carta a un amigo*

No sé si lo que se memora se puede mostrar. Poco se puede mostrar del recuerdo. Tal vez las imágenes, los colores y algo del ritmo de estas notas ayuden. Ojalá estos retratos, esta memoria tenga el color elocuente de la cercanía que sus figuras tienen para mí. Cezanne pensó que “una forma existe tan solo gracias a las formas contiguas” pero estos retratos no componen grupo, todo grupo está podrido —citó allá en *Álbum*<sup>1</sup>. Sin embargo en los salones de otros siglos la buena sociedad, la buena compañía y sobre todo la imagen que de ellas se ofrece contribuyen a definir un completo narcisismo de grupo. No es azar que el género literario del retrato y en particular el autorretrato tenga por origen ese espacio<sup>2</sup>.

Tal vez una vuelta intempestiva por los Caprichos de Goya donde el autor como preámbulo se retrató a sí mismo y luego dio paso a una mezcla de aguafuertes, modo cercano al dibujo, aguatinas, que le permitían las gradaciones y claroscuros que se acercaban a la forma de las aguadas con retoques de punta seca, pueda decir algo de lo que Memoria irreversible aquí anota. No exactamente una “voluntad imperfecta”, como apunta la definición de “capricho” sino visiones y percepciones personales.

Además, los Caprichos de Goya, ordenados al parecer ilógicamente, decían de su tiempo y fueron censurados por la Inquisición. Eran grabados acompañados con epígrafes y frases duras. Inicialmente pensó en llamarlos “Sueños” pero allí mismo se inclinaba por desterrar vulgaridades y perpetuar con esa obra el testimonio sólido de alguna verdad. Con alusiones directas a personajes concretos, dicen que el anuncio de la primera venta pública de los Caprichos señalaba que se vendería en la perfumería de la calle Desengaño n° 1, el mismo edificio donde habitaba Goya.

Quizá tropezando con el género, atravesando biografías, retratos y memorias, la forma surja mientras se la escribe, contando con el fracaso que Prevel tuvo al anotar a Artaud: “No tengo nada que decir ni que escribir sobre Antonin Artaud. Eso lo siento en mi ser como siento la enfermedad que me mina desde hace largos meses. Pero como lo esperé durante treinta años, y como he vivido con él durante todo un año, ya no sería nunca más el mismo. Es ese cambio interno, eso inexpresable, lo que exige la voz libre en su amplitud. Es por eso que no podría callarme por mucho más tiempo. Si debo hablar de él es porque él está presente y me empuja a escribir y a hablar. Librado a mí mismo no podría decir nada sobre él, y si hablase entonces sería atormentado y perseguido pues no tengo ningún derecho para hacerlo”. Entonces Prevel nos deja su Diario de Artaud<sup>3</sup>.

Y, luego, el retrato puede adquirir forma en la anotación, en el diario. Y ese es el sino de estas impresiones, que nombran y predicen a la vez, amontonan escenas, recuerdo, tiempo. El presente se llena de ecos de ese pasado y el que nunca escribió nada que no hubiera observado,

yo, pinta su memoria. Jarman recuerda una anécdota: “Un florentino encarga un retrato de su mujer. Ella es terriblemente parlanchina. Leonardo termina el retrato sin capturar la inquieta boca. Es algo que supera incluso sus poderes, y ella no para de hablar. Amedrentado ante la idea de tener que soportar una visita más de la señora, Leonardo recibe una agradable sorpresa cuando un atractivo muchacho viene a decirle que su ama ha caído víctima de un fuerte resfrío. Sienta al muchacho y es su sonrisa la que pinta en el retrato, y cuando termina, lo besa.”<sup>4</sup>

La memoria es caprichosa pero la memoria es justa: extiende la vida y el tiempo de los que ya no están. En la literatura argentina están los retratos escritos de Mansilla que se tiñen de sus conversaciones además de los espejos que reflejan incontables Mansilla en su conocida imagen fotográfica; están los entrecrocantes cuadros de Emilia Bertolé; la loca conversación entre Silvina Ocampo y Noemí Ulla; un relato, terrible, histórico, de Milita Molina. Retratos pintados y retratos escritos. El rostro del padre de Viñas, amigo de la pintora-poeta Bertolé, en la pintura de Alberto de Mendoza y el del hijo de la autora en la de los generales de la Nación. Y la retratista oficial de la policía federal de Molina en *Los sospechados*, que ignoraba el horror que trasponía, provocando así un siniestro mayor en la lectura, al burocratizar y trivializar sus modelos de una manera despiadada porque en su loco hacer iba al desmedido detalle, desviándose, sin juzgar a sus modelos más que por su actitud y aptitud como modelos, del tiempo y de esos seres que plasmaba.<sup>5</sup>

En la literatura argentina están las Memorias errantes del hijo de Macedonio, los afanosos Diarios de Gombrowicz y los maestros retratos de Hugo Savino. También las biografías de Christian Ferrer, la casi ciclópea de Strafacce, el Sánchez de Baigorria y las Aguafuertes de Arlt

Incluso me acompañan aquí las imágenes de los íconos con las caras del pueblo en el genial “Pan Apolek” de Babel donde los retratos hacen justicia: los santos son en realidad los hombres reales del pueblo. Las imágenes, las descripciones, sus figuras, son el modo en que la escritura puede con lo real.

En las memorias la vida se alarga, se estira y despereza, como los relatos de amor en los cementerios rusos, la palabra se hace corazón escrito y las imágenes, los tonos, se ponen a cantar en un coro de solistas. Jorge Barón Biza escribió que “Salgado consigue el efecto exclusivo del buen retrato fotográfico, que en el momento de la contemplación no despierta curiosidad por saber quién es el retratado, pero que mucho después de haberla visto, la foto nos sigue inquietando sobre el destino de ese ser humano y su identidad profunda, porque ha creado un vínculo —de directa causalidad humana entre la imagen, la representación y el contemplador— que la pintura no logra con tanta eficacia”.<sup>6</sup>

En el testimonio queda algo, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre del que vivió en la imagen y está en ella realmente, sin borrarse. Y los retratos son, a veces, también, autorretratos. Parece que Rembrandt es el pintor que más se ha representado a sí mismo a excepción de Picasso: en cuadros, en grabados, en dibujos, encontramos por todas partes su rostro redondo y carnoso, sus cabellos rizados.<sup>7</sup> Rella escribió que en la presentación de sí mismo siempre hay un riesgo, pensaba en el estupor de la mirada de los primeros autorretratos de Rembrandt, añadía luego la serie de los de Van Gogh, en los que el genio había marcado poco a poco el tiempo, o mejor, había inscripto cómo la muerte tomaba posesión de su cuerpo y de su alma. Van Gogh sabía que para pintar así es necesario estar muertos centenares de veces y miles de veces también Rembrandt ha sentido el aire provocado por el ala de la muerte<sup>8</sup>. Además, Rembrandt fue quien hizo de su nombre su firma. El retrato es el nombre del recuerdo, una palabra nombradora.

El nombre mismo es retrato y grabado. Memoria inscripta como Ajmátova volviéndose la figura que Modigliani vio solo unos meses pero fundará la imagen conocida de la poeta para

siempre. O el nombre de Maiakovski en el título de su poema y Shklovski gritando que ocupa mucho lugar en la biografía-viñeta de sus amigos. La memoria biográfica entonces adopta una forma amable, es una trasposición verdadera conseguida. Silueta, medallón, relicario de escritura. Sonoros recuerdos de familia. Todo lo contrario de un ejemplo, un caso, un modelo, un tipo.

En un retrato tradicional, la persona representada era, por lo general, el que lo encargaba, su futuro propietario. Modo ingrato para el pintor: la pintura podía volverse pretexto, la representación del personaje-objetivo perseguido. Lo inverso es verdad en el caso de cuadros en los que la persona sirve solo de parangón: ella se convierte ahora en el modo que debe permitir al artista alcanzar otra cosa, la realización de una obra. El retrato como anáfora y deícsis eterna. A diferencia del retrato pedido-pagado, esta obra no tiene ningún problema con la semejanza, lo que le interesa es la elocuencia, la memoria a fijar. ¡Pues entonces a parecerse! —parece que exclamó contundente Picasso al presentar el cuadro de una niña que no se correspondía con el retrato solicitado por su madre.

Quizá haya, como en la pintura realista, retratos y paisajes, uno muestra, otro describe, uno es sustancia, nombre, otro predicado. En todo caso, el pintor de memorias escritas busca lo que fue, una expresión que le cambió la vida, una escena que truca en grafía, la anécdota libre que una y otra vez anima su tarea. Nadie es solo testigo de una cosa que sucede cuando ella ocurre porque allí siempre comienza el recuerdo. La memoria hace del pasado presente y los recuerdos parecen venir del futuro.

En este libro hay colores escritos y memorias que no están solo escritas sino grabadas, duras, irreversibles. Hay amigos presentes y amigos que están para siempre en el recuerdo anotados. Retazos de ellos son poemas, *Ánimas*<sup>9</sup>, pero junto con los trazos fuertes de alguna escena extendida que aquí memoro, ellos componen un panorama personal, un paisaje propio. El retrato como horizonte subjetivo: lo más objetivo que tengo. Dice Daumal en su *Patafísica de los fantasmas*: “Un fantasma es, en efecto, un agujero; pero un agujero al que se atribuyen intenciones, una sensibilidad, costumbres; un agujero, es decir, una ausencia, pero la ausencia de alguien, rodeado de presencias, de presencias de alguien o de algunos. Un fantasma en una ausencia rodeada de presentes... los fantasmas pueden aparecer allí donde se les hace lugar, es decir, cada vez que hay una deficiencia en nuestra representación del mundo”.

Hoy es 11 de octubre del 2018, en el momento en que escribo esto una amiga me avisa que murió Hebe Uhart. Ya van muchos amigos idos. Se hacen viejos los tiempos y recuerdo:

Mareada le aviso a Nicolás Rosa que murió Héctor Libertella. Corriendo con un teléfono inalámbrico le aviso a Milita Molina que murió Nicolás. No sé cómo me avisaron que murió Zelarayán. Hugo Savino me llama por la muerte de Luis Thonis. Liliana Guaragno me avisa de la muerte de Noemí Ulla y de la de Liliana, Claudia Schwartz. Por otro amigo me entero que murió Esteban Peicovich, ya no recuerdo cómo sé que perdimos a Goma —seguramente el día en que no llegaron más sus “Gombrowizidas”— y después se fue Pablo Chacón, el primero de enero de este año. Pero Irina murió de mi mano.

En estos días leo los poemas de Arenas, un autor es el que dice en el momento justo lo que necesitamos, Arenas escribe: “La memoria es ahora ese dolor inconsciente,/ desabrido y lejano/ algo angustioso y violáceo que muere”. La memoria es el cuchillo que faltaba.

Quizá diría lo contrario de lo que alguna vez escribió Jakobson de los poetas rusos muertos de su generación: a estos amigos traté de cuidar escribiéndolos. Y claro que Tsvietáieva en su obra de mil retratos, Savino y, tal vez, Correas, me trajeron al mar de estas formas escritas, modo del que no quiero salir. Del retrato de Sóniechka que compone la poeta rusa, Jodasievich

en 1937 al editárselos, escribe: “quedándose en los límites de la realidad, Tsvietáieva transmite en sus relatos sobre aquellas gentes que se cruzaron en su vida, la fuerza y el relieve de una obra de arte”. En ese libro ella anota genialmente lúcida: “En una palabra, era lo más lejano que pueda haber a un retrato, el cual, a pesar de su no existencia plástica, o quizás, gracias a ella, es accesible hasta el infinito y dócil, y que si uno quiere puede adentrarse con la vista hasta muy lejos dentro del marco, o desde el interior de todos sus siglos contemplar hacia la habitación. Lo más opuesto posible a un retrato, o sea – una estatua, que con su extrema presencialidad y revelabilidad impone a los ojos límites con cada uno de los puntos de su superficie”. Toda la obra de Tsvietáieva está compuesta por retratos. Ella veía solo lo que amaba y luego lo volvía escritura.

Savino compiló y yo edité su primer libro de retratos, Salto de Mata, al que luego seguiría Furgón de cola. De Correas guardo en la memoria su caminar Buenos Aires en el capítulo 9 de Arlt, literato, que hoy, me doy cuenta, pudieron haberme dado la libertad de Parque Chacabuco.<sup>10</sup>

Este es un libro de memorias cercanas. Irreversibles. Un poco de justicia y un poco de risa reúne. Michel Suphor en su música verbal quiso tal vez asegurar “un pintura totalmente libre de la figura... Una pintura se contenta con evocar los ritmos incommunicables del espíritu, donde el sueño se torna pensamiento, donde el trazo se torna existencia” o mejor lo dijo Lucio Cardoso recordado por Clarice Lispector. Él pensará de escritores y escritos como atmósferas y su amiga recuerda que dijo: “La finalidad de un retrato no debe ser esclarecer sino rodear, sugerir el enigma. De esfuerzo en esfuerzo, alcanzar la fisionomía plena, pero cómo es su secreto, eso es lo que importa.”

#### Notas:

- 1 . Mi primer libro de poemas, 1999.
- 2 . Starobinski, Jean, Remedio en el mal (2000).
- 3 . Prevel, Jacques, En compañía de Antonin Artaud (2018).
- 4 . Jarman, Derek, Cromas. Un libro sobre el color (2018).
- 5 . Estrin, Laura, El viaje del provinciano (2018).
- 6 . Barón Biza, Jorge, Por dentro todo está permitido (2010).
- 7 . Todorov, Tzvetan, ¡El arte o la vida! El caso Rembrandt. Arte y moral (2016).
- 8 . Rella, Franco, Micrologías, Buenos Aires (2017).
- 9 . Libro de poemas inédito.
- 10 . Mi libro de estampas barriales del año 2004.