

# El retrato en el tiempo

Dr. Andrés de Luna Olivo\*

## Resumen

El retrato es una simple construcción que depende de quien lo haga. Su validez está involucrada en el contexto en que se ubique. La historia de estas representaciones se ubica con mayor precisión en Roma y sus territorios, para luego extenderse a lo largo de Occidente. También existen en México retratistas que han hecho de su oficio un trabajo riguroso y que expresa el arte en sus diferentes manifestaciones. Uno de ellos es el fotógrafo Rogelio Cuéllar. Por último, la labor de los autorretratos es muy importante, pues en ellos se expresa la voluntad de colocar una imagen de acuerdo con aspectos biográficos de aquellos que los realizan.

\*Profesor investigador, Departamento de Teoría y análisis,  
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco  
Correo: deluna\_andres@yahoo.com.mx

**Palabras clave:** ilusión, semejanza, autorretrato,  
tiempo y memoria

## Abstract

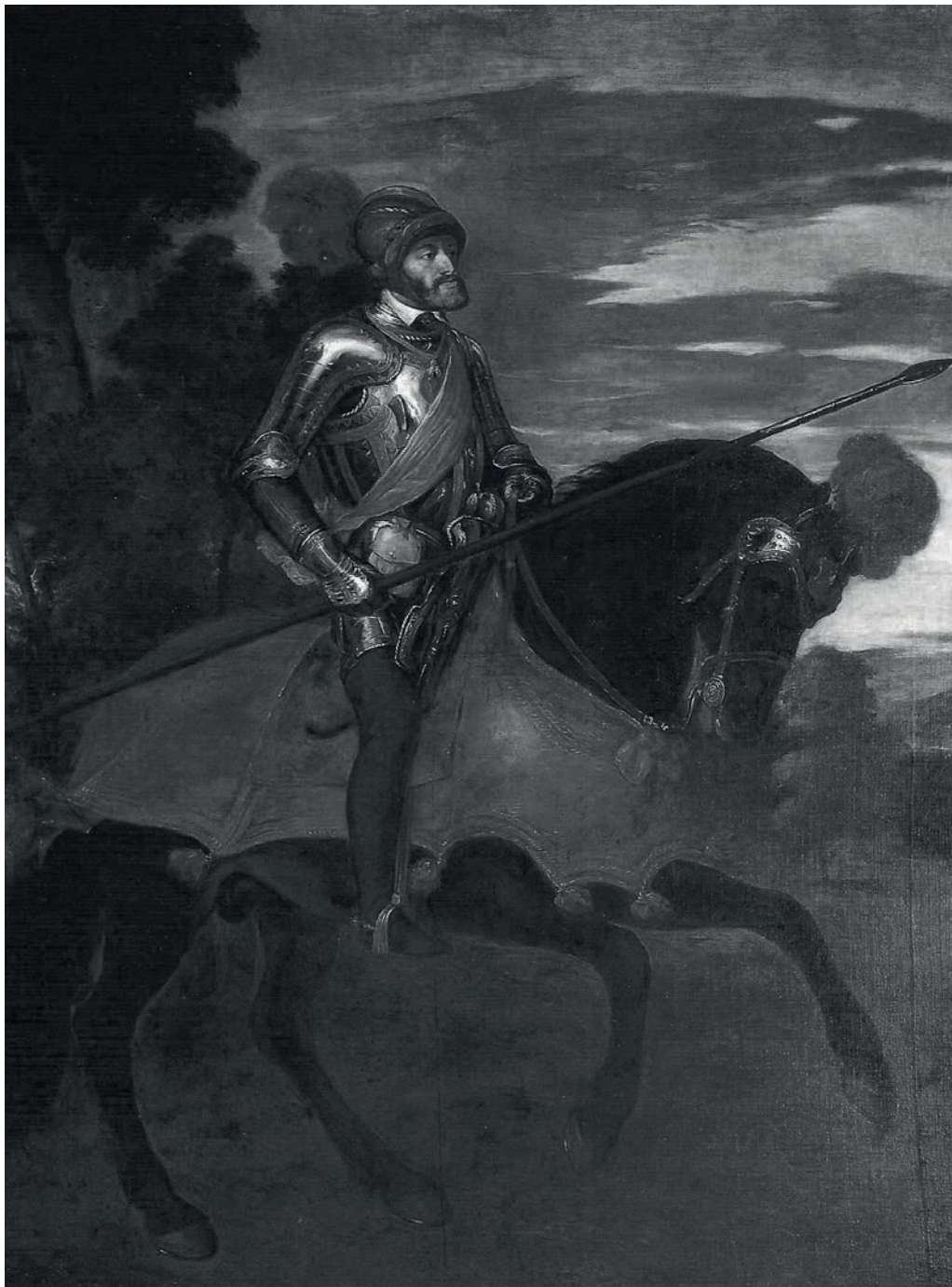
The portrait is a simple construction that depends on who does it. Its validity is involved in the context in which it is located. The history of these representations is located with greater precision in Rome and its territories, to later spread throughout the West. In Mexico, portrait artists who have made their work a rigorous work that expresses art in its different manifestations, photographer Rogelio Cuellar, for example. Finally, the work of self-portraits is very important, since they express the will to place an image according to biographical aspects of those who make them.

**Keywords:** *Illusion, likeness, self-portrait, time and memory.*

El retrato está lejos de mostrar una identidad personal. En sí mismo es una paradoja. Los individuos cambian su apariencia y, aunque ocurra de manera cotidiana, el “otro” y “el mismo”, en su calidad de sujeto, apenas conciben esa transformación de rasgos y gestual, o al menos esto debiera de pasar sin problema alguno. El tiempo transcurre y el cuerpo se convierte en el receptáculo de la roedura incesante que conlleva el paso de los años, y con éstos la llegada de la enfermedad y la muerte. Por lo anterior: el retrato es una ausencia, un agujero en el vacío. También es una especie de tolerancia, por el hecho de que aprehender la “imagen” del otro o de sí mismo, en el caso del autorretrato, es algo menos que imposible. Un problema borgiano: el mejor retrato sería el que se realizara varias veces durante un mismo día y a lo largo de todos los años de existencia.

En ese sentido, y ésa es la labor del artista del pincel o de la lente, o del bosquejo escrito, su quehacer consiste en otorgarle el estatuto identificatorio a aquello que está en las antípodas de serlo. Claro está que un retratista obtiene de la experiencia una serie de consideraciones que lo acercan al sujeto, que lo hacen entregarle la “ilusión” de que su imagen está representada en ese cúmulo informativo que dan sus rasgos esenciales. Por ejemplo, el pintor inglés Anthony Van Dick convivía con sus retratados a lo largo de varias semanas antes de iniciar el retrato solicitado, de esa manera creía entender mejor al personaje y con ello otorgarle mejores resultados al captarlo para el lienzo. En tanto que es famoso el caso del retrato que hace Ticiano de Carlos V de Alemania (ver figura 1 en la siguiente página) y I de España, a los que apenas ve por instantes y que con esos fragmentos iconográficos retrata con una interpretación que sólo la autoridad de su arte pictórico le permitía.

El retrato es su propia paradoja: el proceso de búsqueda hace concreto el objeto que es causa de ella.



**Figura 1.** Tiziano, "retrato" Ecuestre de Carlos V, óleo sobre tela, 3.35x2.83 m, Museo del Prado, Madrid.

Lo que persigue el artista al recrear la imagen de un sujeto, al que convertirá en retrato, es otorgarle validez a una actitud que selecciona y entrega por medio de un lenguaje visual. De tal modo que el rostro, la mirada, la colocación de las manos, si es que llegan a verse, el resto del cuerpo en algunos casos, la atmósfera que ilumina al personaje, los objetos que los rodean, incluso si hay alguna mascota de por medio. Recuérdese la insistencia sobre los cuadros de Diego Velázquez, de Rubens o de Lucien Freud de que en algunas de sus pinturas aparece la figura de los retratados, o es la cabalgadura en esas célebres imágenes ecuestres de Velázquez, que forman parte de un inventario que quiere acercar al retratado a la realidad o al ideal que lo rodea. Alfonso Reyes, en su libro *Junta de sombras* incluye un texto ejemplar llamado *Parrasio*, en el cual indica que sería imposible pensar un retrato acerca de un tipo que en ese momento se afeite. Esto porque el retrato es un género conservador, tal vez el más conservador de todos. En ese sentido, habría que recordar la idea de "matriz expresiva" de Paul Ricoeur. Es decir, si se cataloga al retrato en esa condición genérica, es decir, matricial, entonces habría que remitirse a él en ese terreno: los personajes por lo general adoptan una actitud seria, de tal manera que la sonrisa no les descomponga el gesto; están vestidos tal y como deseen ser vistos, por lo regular elegantes, y recordados, porque todo retrato dice Reyes "es un anticipo de la muerte", también es obligatorio el uso del rostro. Algunos fotógrafos como Ferdinando Scianna, el artista italiano, que quiso otorgarle una imagen a Pablo Casals, lo captó de espaldas y confió que con los detalles del *cello*, de la calvicie y gordura del personaje serían suficientes. Esto de ningún modo funciona en términos de un retrato formal. Por ello, a esa condición se le podría denominar "huellas del retrato". Otro momento es el del composi-

tor Johannes Brahms, quien cultivaba su imagen de hombre severo y adusto, por lo cual su barba blanca era un sello distintivo. Cuando el editor de sus partituras, el señor Simrock, le envía un pintor para que le haga un retrato, lo primero que pide el artista es que se corte ese apéndice piloso. Lo cual enfureció al compositor y lo despachó de inmediato sin permitirle siquiera hacer un boceto de su rostro barbudo.

La semblanza que puede lograrse por medio de la escritura también emplea la subjetividad.

¿Qué decir de las biografías que están ligadas a la idea amorosa? ¿Cómo destacar tal o cual cosa que podrían desfigurar el rostro o el ánimo de alguien? ¿Cómo decir que un personaje era egoísta o que era demasiado tolerante? Todo eso lo contienen las muchas biografías y autobiografías que tratan de ser un esbozo sobre una persona específica. André Gide en su "Diario", el 29 de mayo de 1914 en el mar Adriático escribe: "Calma voluptuosa de la carne, tranquila como este mar sin arrugas. Equilibrio perfecto del espíritu. Flexible, sereno, audaz, voluptuoso, semejante al vuelo del brillante azul de estas gaviotas, el libre auge de mis pensamientos". El escritor tiene 44 años y está de viaje. Con estas palabras se describe y nos describe una sensación, su cuerpo y su espíritu. Pero, ¿cómo saber que realmente él está tranquilo y sin preocupaciones? Tenemos que dejar que nuestro impulso goce con estas expresiones para confirmar la relación de Gide con el panorama que observa. La otra parte consistiría en por qué dudar de lo que dice un autor de la talla de quien escribió *Los sótanos del Vaticano*?

En la pintura lo que aparece por lo general es la búsqueda del autor de un personaje. La gloria





**Figura 2.** Diego Rivera. Retrato de Guadalupe Marín, óleo sobre tela 1.71x1.22 m, Museo de Arte Moderno, México.

estará de por medio, si el hombre triunfa será por lo que llegó a observar e imprimir en su lienzo. Si falla estará en las mismas condiciones, sólo que habrá declinado en su contenido. Porque el retrato es de los géneros visuales más complejos y más vitales que existen, al menos así debiera ser. Tan sólo el escritor Javier Marías ha realizado un experimento al confrontar una colección de tarjetas postales referidas a escritores y artistas. En ellas pueden verse lo que perdura en la memoria colectiva sobre tal o cual personaje. A la mayoría de estos retratos se les ubica dentro de la colectividad, mientras tenga algo de estudios. A Beethoven se le coloca con cuadros y dibujos realizados cuando el compositor tenía alrededor de cuarenta años. Gino Pugnetti en su libro biográfico *Beethoven* (Mondadori, 1966) hace un recorrido icónico con una treintena de retratos del músico de Bonn. En la mayor parte de ellos estamos ante un desconocido, un personaje extraño. Nos podrían enseñar esos retratos y sólo en tres de ellos reconoceríamos a Beethoven, al menos al que sobrevive en nuestra memoria actual. La imagen más conocida es aquella en la que el músico tiene un gesto fiero que conserva la tensión en una mandíbula poderosa y unos ojos que ven de frente al espectador, sin olvidar su célebre primer plano frente a un visaje que apenas si se percibe, aunque él está apoyado en unas rocas. En la mano izquierda trae un papel que pudiera ser una partitura. Este asunto fue conflictivo porque los medios de reproducción eran limitados y la pintura estaba hecha para una clase social específica.

Con la invención de la fotografía los hechos cambiaron de forma radical, más aún con la llamada "instantánea". Esto es, el retrato se hizo más económico y las imágenes circularon con abundancia. Entonces se tuvieron cientos y hasta miles de registros de tal o cual personaje, e

incluso de individuos que nada tenían que ver con el arte, la ciencia o la política. Esa otra parte que, sin reclamar lauros, gustaba de tener una imagen propia que lo significara. Ya se sabe que los caudillos de la Revolución fueron propensos al uso y abuso de su imagen. Salvador Alvarado, según la crónica de Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*, regalaba sus retratos de acuerdo con la jerarquía del visitante. Si era uno de sus iguales, entonces la foto era enorme. En cambio, si el visitante era, como en ese entonces el escritor, entonces se llevaba una pequeña, minúscula.

Cuenta Plinio el viejo (1978, p.195) en su *Historia natural* que: "los púnicos (los fenicios) hicieron de oro los escudos y los retratos, llevándolos consigo. Así, Marcius, vengador de los Scipiones en Hispania, habiendo tomado el campamento de Asdrúbal, halló en él un escudo de la pertenencia de éste. Tal escudo estuvo suspendido sobre la entrada del templo Capitolino hasta que ocurrió su primer incendio". Al parecer el general romano Marcius hizo una consideración equívoca con respecto a los escudos y los retratos, ya que por lo regular estaban dedicados a alguna deidad. Se considera que los intentos fenicios por buscar las afinidades del rostro con los portadores de los sarcófagos que datan de los siglos V y IV de nuestra era fue arbitraria. Al menos eso indica el conjunto de estas piezas mortuorias exhibidas en el Museo Nacional de Beirut, donde los sarcófagos llamados antropoides, hechos de mármol y con una marcada tendencia hacia la representación griega, tienen rostros esculpidos sin que éstos sean sinónimo de "retrato", más bien, se les colocaba una efigie sin que se esculpiera la cara del difunto. Así, lo señala Edey: "Aunque la moda de los sarcófagos antropomorfos prosperó en el este, no llegó a implantarse en Cartago ni en otras ciudades de la Fenicia Occidental.

Sólo algunos ejemplos sueltos han sido hallados en estos lugares” (Edey, 1979, p.119). Por otro lado, una moneda que se creía portadora del perfil de Anibal el Grande, en la actualidad se ha considerado que es el dios Melqart. El rostro está grabado en una pieza cartaginesa de plata que se acuñara entre los años 237 y 207 a.C., en los momentos en que Aníbal estaba en guerra contra los romanos. Donde aparece un intento vago de retrato es en las máscaras mortuorias, esas sí de oro, que constituyen unas laminillas que tratan de imitar rostros mortecinos con todo y los ojos cerrados y, lo que es curioso, un intento por otorgarle la relajación de los músculos de la cara. Una de las principales máscaras se encuentra en el Museo del Louvre y data del siglo IV a.C.

Unas de expresiones donde, en efecto, circularon efigies de gobernantes, fueron las monedas, hecho al que se refiere Plinio el Viejo, aunque la observación que incluye en *Historia natural* es incierta. Si los comerciantes fenicios las acuñaban, fue durante el helenismo que “el padre de Alejandro el magno, Filipo II, extendió los dominios macedónicos por toda la Grecia continental y utilizó el oro y la plata de las minas bajo su gobierno para acuñar una serie de estáters y tetradracmas de diseño uniforme que circulaban en todo el territorio” (Hobson, 1980, p. 21). En la ilustración de esas monedas se ve a Filipo II de perfil con laureles en la cabeza, se trataba de imitar a Apolo. Hobson indica:

La moneda de Alejandro era casi toda ella el tetradracma de plata, que tenía en el anverso la cabeza del joven Heracles cubierta por una piel de león. Las facciones de Heracles recordaban a las del propio Alejandro, tal como le conocemos por las estatuas antiguas. Aunque no había llegado aún el tiempo en que los so-

beranos mortales osaran desafiar la ira de los dioses esculpiendo abiertamente su rostro en las monedas, no obstante, Alejandro se identificó con Heracles y le eligió como su héroe personal (Hobson, p. 22).



Figura 3. Retratos Romanos, época de Filipo en Egipto.

Por otro lado, Alejandro murió a los 33 años en Babilonia. El imperio quedó dividido entre sus generales: Seleuco en Babilonia y Siria; Antígono en Asia; Lisímaco quedó a cargo de Tracia; Ptolomeo en Egipto.

Es un hecho seguro que el retrato, tal como se conoce ahora, proviene de las tablas pintadas en encáustica o al temple, como parte del ajuar de las momias. Los ejemplos más acabados son los que se ubican en el desierto de El Fayún, aunque aparecen en otras zonas geográficas de Egipto, durante la ocupación romana. En el libro *Egipto: Dioses, templos y faraones*, volumen I, se lee:

La tercera de las áreas importantes del asentamiento antiguo fue El Fayún, las otras dos co-

responden al valle y al delta del Nilo. Se trata de un oasis junto a un lago, al oeste del valle del Nilo y al sur de Menfis, regado por el Bahr Yusuf, ramal del Nilo que deriva hacia el oeste, al norte de Asyut, y que muere en Birket Qarun o lago Moeris, como se llamaba en la antigüedad. Los reyes de la <sup>XI</sup> dinastía emprendieron obras importantes que, a juzgar por el emplazamiento de algunos de sus monumentos, debieron de reducir notablemente el lago y ganaron así unos 450 kilómetros cuadrados para el cultivo. Más tarde los Ptolomeos convirtieron el enclave en una de las regiones más prósperas y más densamente pobladas del país. Buena parte de lo que entonces fue terreno de regadío es ahora desierto (Baines, 1993, p.18).

César fue un hombre que con sus finales estaba descrita una épica. Él fue uno de los más vastos y mejores hombres de la Roma antigua.

Aquél tiene inequívocamente una cara más urbana y, toda vez que los retratos de César atestiguan, pese a todas las diferencias individuales, la misma actitud frente a la vida, cabe concluir que se trata de un nuevo tipo temporal. Nos encontramos aquí en presencia del estilo clasicista que llegó a su pleno desarrollo en tiempos de Augusto, y que suponemos que su iniciador fue un maestro griego que trabajaba en Roma (Poulsen, 1969, p. 9).

Los Ptolomeos son parte del final de la Era egipcia, y su periodo está comprendido entre el 304 y el 30 a.C. Llama la atención que esos retratos tengan una característica que los separa de otras manifestaciones en relación con la imagen del rostro. Los personajes eran nobles que al llegar a cierta etapa de su vida, cuando consideraban que habían alcanzado la madurez, sin llegar a

los extravíos de la vejez, mandaban que se les realizara una pintura de su cara. El gesto es serio y en aras de la trascendencia supramundana.

De Roma, lo último que puede decirse, es que:

La expresión artística de esta delicada y tumultuosa fase del Imperio Romano se encuentra fundamentalmente en retratos oficiales de los emperadores. En los siguientes cincuenta años se sucedieron, uno tras otro, autócratas carentes del carisma que resulta de una suficiente formación intelectual, como era el caso de Marco Aurelio, quien tenía una formación intelectual griega. En los retratos que se representan.

Casi siempre como duros dirigentes político-militares, a pesar de no ser un fiel reflejo de la realidad (De Albeniis, 2000, p. 144).

Por otro lado, está presente a lo largo de estas discusiones que entre los ejemplos que requieren sanearse están los bustos de Maximino el Tracio, Filipo el Árabe, Decio, Treboniano Galo, y Probo. Se les esculpía con una condición: tenían que demostrar que su rostro era una imagen. Fuera cierta o no, eso se lo quedaban a quienes gobernaron Roma. El retrato de Decio tiene unos "evidentes rasgos de desasosiego y melancolía; a pesar de que estos trazos presenten junto a una inequívoca pero obstinada afirmación de poder, revela quizás el verdadero estado de ánimo del emperador durante todo el periodo de la denominada anarquía militar (De Albeniis, pp. 145-253).

De ahí que:

El retrato pintado, al contrario del retrato esculpido, está poco extendido en el arte itálico. En Pompeya, el retrato de Terencio, Neo y su



esposa refleja las tendencias populares de la pintura pompeyana. Destaca por su realismo vigoroso y por la yuxtaposición impresionista de los colores, el cuadro de género conocido bajo el nombre de la "Poetista". Dicho cuadro no deja de tener analogía con la gran serie de retratos de madera, o excepcionalmente sobre tela, que los egipcios colocaban entre las cintillas que envolvían a las momias y que se llaman impropriamente retratos de El Fayún. Efectivamente se han encontrado no sólo en este oasis, sino también en todo el valle del Nilo. Estos cuadros, aunque se relacionan por lo regular con la época faraónica, cuando la costumbre requería que se colocase el retrato del difunto entre sus despojos mortales, entran por completo en la tradición greco-romana. Se cuentan unos seiscientos, cuyas fechas se escalonan entre el periodo flaviano y finales del siglo IV d.C. Los elementos de la vestimenta (peinados femeninos, medida de la barba en los retratos masculinos, etc.) son muchas veces mejores puntos de referencias que los datos estilísticos. Desde el punto de vista artístico se observa una gran diferencia de calidad entre dos piezas de la misma época procedentes de medios sociales equivalentes. En los siglos I y II de nuestra era suele dominar el realismo individual; poco después deja lugar a una estilización abstracta cada día más acentuada, que alcanzará el grado más alto en el despojo estereotipado de ciertas obras del reinado de Constantino (Stenico, 1967, p. 48).

En *Vida de Plotino y orden de sus libros* del filósofo griego Porfirio (234-305) se inicia la lectura con el siguiente comentario:

El filósofo Plotino, nuestro contemporáneo, parecía avergonzado de tener cuerpo. Además nunca hablaba ni de su patria ni de su familia

y no quiso admitir que hicieran ni su retrato ni su busto. Un día que Amelio le suplicaba que se dejara retratar: "¿No es bastante, le dijo, llevar esta imagen en la cual la naturaleza nos ha encerrado? ¿Es preciso legar también a la posteridad la imagen de esta imagen, como un objeto que valga la pena de ser mirado?" Como Amelio no pudo lograr que retirara esta negativa y que consintiera en retratarse, rogó a su amigo Carterio, el más famoso pintor de esos tiempos, que asistiera a las lecciones de Plotino (que eran libres para todos). Carterio, a fuerza de mirarlo, fijó de tal manera en su imaginación el rostro de Plotino que logró retratarlo de memoria. Amelio lo dirigía en este trabajo con sus consejos, de modo que el retrato fue muy fiel. Todo esto sucedía sin que Plotino se diera cuenta de ello" (Porfirio, 1988, p. 9).

La idea de imagen que establece Plotino deriva de la filosofía neoplatónica, pues el alma es la que la produce.

Por otro lado:

Existía un arte italiano del retrato, nacido quizá en los talleres de la Etruria, desarrollado para responder a las exigencias nacidas de las costumbres funerarias y del culto familiar romano y que, en la época de Augusto, conoció un impulso extraordinario: la gran procesión del Altar de la Paz puede considerarse como una galería de retratos individuales y es, si no fácil, al menos posible reconocer las principales personalidades de la corte. Todos los museos de Europa poseen importantes colecciones de semejantes retratos augustales, bustos cuya veracidad nos está garantizada por la comparación con las efigies grabadas en las monedas. La preocupación del parecido es tanta, que es

posible encontrar, de un personaje a otro, tal o cual rasgo familiar que basta para permitir la identificación aun independiente.

De los rasgos de Livia, en un busto de la glijoteca Ny-Carlsberg, resultan auténticos al compararlos con los de su hijo, el emperador Tiberio. La serie más rica y la más emocionante es la de las estatuas del propio Augusto (Grimal, 1972, p.101).

Todo esto referido al momento en que Augusto y sus dinastías llegan al poder. Ahora bien, en Pompeya, hasta se han encontrado los retratos que animan la vida cotidiana. Existen varios de esa magnitud. Uno de ellos, se pintó con el objetivo claro de ser parte de la boda de Pacuvius Proculus y su compañera, ambos están en 60 o 79 d.C., lo cual de ninguna manera evita que se hagan reflexiones en torno a un retrato como en el que ellos aparecen. Al igual, está una joven, con un peinado diferente y con una actitud que la iguala con la otra dama. Aquí la mujer está con el marcador aún sin utilizarse, en la otra aparece una carpeta que desde luego usará. Dos de los retratos que dejó Roma para justificarse ante el mundo posterior, ella trae un gorro y se muestra tal como es. Esto aparece en *Roman art* de Patricia Corbett.

Otro detalle que debe tenerse en cuenta al hablar de Roma, consistió en que las mujeres dejarían claro que el peinado les sentaba bien a ellas. Las matronas consideraron adecuado ir tras sus cabellos, esto en las épocas de los Augustos, sus detalles eran el uso de trenzas atadas con cinta, que pasaban detrás de sus cabezas. En el siglo I d.C., esto se hizo realidad, comenzaron por rellenar su cabeza con rizos. Más tarde, con los Flavios, se aprecia que las damas se han alertado sobre esto que aparece en su cabeza y con ello en muchas otras.

Se calientan los hierros y se prepara cada rizo que adornará la cabeza en total. El arreglo de muchas de estas mujeres nunca fue tan claro como en el momento, pues había que incluir afeites y perfumes. Esto sirvió para que las damas que componían el lado amable de Roma, y que se colocaban hasta después en él, de pronto se sintieran realizadas al ser parte de un cuadro o de algo que colocaran en sus palacios o casas.

Sin embargo, hay que darle la vuelta a lo que sigue y el retrato continúa aún ahora.

El retrato es una ilusión, imagen admitida que es apenas un destello. ¿Cómo se revela un individuo a través de la imagen? ¿Qué hay detrás de un retrato? En primer lugar, este género fotográfico se ubica en un espacio-tiempo que quiere significarse de algún modo. Tiene que admitir su presente aunque su proyección sea, por obligaciones conceptuales, una proyección futura. Esa es la paradoja del retrato, que atrae consigo ese desplazamiento temporal: una apertura en la memoria. Por ello, el tiempo se anuda y se anida en un rostro, en una atmósfera, en un gesto corporal, que se debe a la imaginación plástica de quien retrata. En el arte tradicional todo es representación y, sobre todo, en el retrato aparece esa necesidad por otorgarle sentido a la figura humana, a su cara, a sus ojos, a las manos, e incluso a la postura o a la impostura del retratado. Dice el filósofo español Antonio Domínguez Rey:

Traslademos una consideración a las formas del arte. ¿Qué es el jarrón del cuadro más allá de donación perfilada y efectiva sobre el fondo de la tela? Una representación, se dice, del jarrón real al alcance de la mano, ya asido. Pero esta representación se retrasa precisamente el "re" que la presenta. Es pre-

sente de un pasado. El tiempo común del objeto ahí, ante nosotros, y aquí, en el cuadro, tuvo un tránsito de selección y perceptiva, lo está teniendo al contemplar el mismo –¿mismo?– objeto en dos versiones. La representación oculta un tiempo transido (Biblioteca Iberoamericana, 1992).

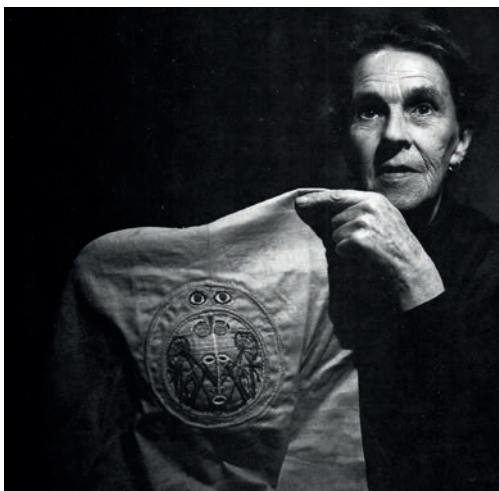
Si eso ocurre con un objeto, entonces un ser humano al que capta una cámara fotográfica está a expensas de una infinidad de consideraciones de iluminación, distancia frente al foco, su vínculo con aquello que lo rodea o el acercamiento a su rostro. Todo es un fluir temporal que de pronto cancela su flujo dinámico para convertirse en “representación”. “Algo” se ha fijado en ese instante que seleccionará el artista para decir que ha retratado a tal o cual personaje.

Rogelio Cuéllar es un maestro del retrato. Desde hace más de tres décadas han desfilado ante su cámara cientos y cientos de personas, de las artes y de la cultura. Sin exageración alguna, podría decirse que Rogelio es un Nadar mexicano. Ya se sabe que el fotógrafo francés, Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar (1820-1910) llevó a su estudio a los personajes más destacados de su época. Él los sentaba en un sillón y los convertía en imagen postrera. Tan es así, que poetas como Charles Baudelaire los identificamos gracias a los retratos que les hizo Nadar. El tiempo se trastoca, a veces el espectador se queda con algunos retratos que “identifican” al hombre ilustre: ni demasiado joven ni demasiado viejo. Se trata de obtener una imagen que posea cierta perdurabilidad en ese espacio-tiempo. ¿Cómo se recuerda a Rufino Tamayo? Tal vez en imágenes que lo sitúan después de los cuarenta años. La virtud del artista consiste en convertir la ilusión del retrato en algo que trasciende el tiempo y fija una memoria específica. Cuéllar, por ejemplo, sigue a sus

personajes a lo largo de los años. Los retrata en ese tránsito en el que pueden cambiar de manera sensible, admitir el paso a la vejez, la pérdida del cabello, el infortunio de la enfermedad o los avisos de la muerte próxima. Rogelio tiene una foto que exhibe la mirada del pintor canadiense-mexicano Arnold Belkin. El hombre conserva la serenidad habitual, lo único que modifica ese rostro barbado es la opacidad de sus ojos, la tristeza que se percibe en ellos. Víctima de cáncer, el autor de tantos murales, estaba en la víspera del acontecimiento trágico y eso denota su mirada. Los recorridos de Cuéllar son un atisbo prodigioso. Consigue, sin la menor duda, esa ilusión de que en sus retratos están los personajes sin más. ¿Quién podría dudar de la imagen de Leonora Carrington, Francisco Corzas o de Carlos Mérida? Para mencionar sólo unos cuantos, de ese recorrido de contundencia mayúscula que hace vivir al espectador en una suerte de síntesis de la segunda mitad del siglo xx mexicano, aunque el arte de Cuéllar se ha trasladado a muchas otras latitudes del planeta.

Otro aspecto destacable del arte fotográfico de Rogelio Cuéllar es el diálogo que establecen sus personajes frente a su obra. A veces están en sus estudios, tema que trabajó con insistencia. Esas atmósferas tan pletóricas de espejos expresivos, cuadros, pinceles, caballetes y un amplio etcétera, forman parte de esas vidas que sin contarse de alguna manera están entrevistas ante los ojos del artista de la lente. Un aspecto complementario son los antirretratos, en los cuales, la obra parece imponerse ante la figura de los creadores; por ejemplo, Francisco Toledo está al fondo y su cara se pierde en las sombras, en tanto que unos cuadros están en primer plano. Aquí lo interesante es el carácter narrativo de muchos de los retratos de Cuéllar, quien usa todos los recursos de la fotografía para compartir con el espectador la experiencia de

ese momento. Si antes, en el empolvado retrato convencional, al pintor se le representaba con el pincel en la mano, con el gesto de quien está en plena labor, o el escritor como que estaba en la concentración del texto, lo que hace Cuéllar y otros retratistas contemporáneos es suscribirse al entorno del artista. ¿Qué podría sustituir ese espacio en donde se fraguan las imaginaciones plásticas de estos creadores? Las angulaciones tienen esa posibilidad múltiple de abrir o cerrar el espacio de acuerdo con lo que se quiera mostrar. De pronto, Rogelio integraba al fallecido Oliverio Hinojosa a unos de sus lienzos, o Aceves Navarro mostraba un autorretrato y a la vez Cuéllar observaba su rostro bonachón.



**Figura 4.** Rogelio Cuéllar. Retrato Leonora Carrington.

Se dice que el pintor flamenco Van Dick acostumbraba pasar un temporada con sus retratados con tal de asimilar algo de sus maneras, sus poses, su gestual. Elementos que tendrían que figurar en esos cuadros que serían parte de esos cuadros magníficos. En el caso de Cuéllar lo que aparece es el cultivo de las amistades. Trayectos de años de trabajo aparecen en una galería por demás envidiable. ¿Quién ha podido

compartir las charlas, las comidas y las bebidas con tan distinguidos integrantes de la cultura nacional? Sólo en esos momentos es cuando aparece lo que podría denominarse “el entendimiento”. Esa luz de conocimiento que, sin aclarar del todo los misterios de una personalidad, al menos facilita lo que es ese “otro”. Momentos que de pronto encauzan y dejan paso libre a las ilusiones, y Cuéllar lo sabe muy bien. Si alguien lo duda, este repertorio de imágenes, hallazgos visuales de primer orden, permiten la certeza de una maestría sin igual.

El autorretrato pictórico es certeza que confirma una imagen personal. Se llega a él en medio de la incertidumbre, en el titubeo que borra estas inconsistencias en el momento de enfrentarse a un carácter, a una manera de concebir la complejidad de un rostro, un cuerpo o una sugerencia de ambos. Alfonso Reyes en *Junta de sombras* hizo anotaciones en torno al retrato, al que le otorgaba la calidad de lo postrero, de la sobrevivencia ante las demoliciones del tiempo. Pero en el caso del autorretrato está la confirmación de algo más: el artista desea que lo recuerden con la presencia visual que él se ha otorgado. Por ello el autorretrato es un imperativo: nos encauza la mirada de tal modo que suplantemos a tal o cual personaje por la figura que él se ha creado y que debemos aceptar porque proviene de su propio pincel. Otro aspecto que roza el autorretrato es la expulsión de lo íntimo para convertirse en aspecto público desde el cual observaremos a los pintores.

En la Biblioteca de París puede observarse un autorretrato que parece olvidado ante los albores del Renacimiento, el manuscrito iluminado lleva por nombre *Marcia pintando su autorretrato* (1402). La artista hace una trampa visual que le permite verla sentada en una elegante silla de madera tallada, con sus recipientes de pintura en

una mesa y ella ataviada con un vestido rojo. De pronto se encuentra en la mano izquierda de Marcia un espejo que reflejará su rostro. Cosa que se esquivo en la imagen de la pintora, pues apenas si la vemos en tres cuartos de perfil. Luego nos toparemos con un lienzo en el cual queda ese rostro que todavía está en proceso. El observador se encuentra con una tripleta de visiones de un mismo personaje. El piso con mosaicos claros y oscuros carece de una auténtica perspectiva. Al fondo está una celosía.

Pocos años después, Masaccio deslumbra con sus composiciones y esos tonos en los que domina el bermejo. En *Las monedas del tributo* (1425), Masaccio se autorretrató como parte del séquito de Cristo. Él es un simple observador, que, sin embargo, ocupa un sitio de privilegio en el cuadro que está en la capilla de Santa María del Carmine en Florencia.

Un autorretrato curioso es el de Alberto Durer, quien asume la armonía de sus rasgos y de pronto lo vemos con su cabellera rizada que cae sobre un elegante abrigo de piel, esa imagen fue hecha en 1500. Tiempo después, será el mismo Durer el que se autorretrate desnudo. Su mirada es profunda y quiso hacer gala de un miembro viril del que estaba orgulloso. Si Miguel Ángel le colocó un apéndice sexual de breves dimensiones a la escultura de "David", Durer resulta audaz en este guiño de ojo que estaba dirigido, sobre todo, al público homosexual, ya que el mismo artista se ubicaba en esa elección erótica. Esta imagen acentúa este hecho por la postura que adopta el artista: corta su figura debajo de las rodillas y el espacio que se observa cae de forma irremediable en la zona genital.

En tanto Rembrandt, pintó más de sesenta autorretratos en los que puede registrarse el paso

del tiempo y el encuentro de una imagen perdurable. Por ejemplo, en su *Autorretrato como un hombre joven* (1628), cuando el extraordinario artista apenas tiene 22 años, se le ve con el pelo enmarañado y con las sombras que le ocultan ese rostro que está por madurar. Más conocido es el *Autorretrato* (1958), momento en que ha alcanzado los rigores de la edad y su presencia impone. Es el consagrado que nos remite a la dignidad y al decoro. Sus ropajes denotan cierta elegancia y la actitud de sus manos revela que está tranquilo. En el caso de Rembrandt puede anotarse que su serie de autorretratos van de la tímida incomodidad de la juventud a la placidez de quien se sabe dueño de su talento.



## Bibliografía

- BAINES, John y Jaromir Malck (1993). *Egipto: Dioses, templos y faraones*, vol. I. Madrid, Folio.
- CORBETT, Patricia (1980). *Roman art*. Washington, Library of Congress.
- DE Albentis, Emidio (2000). *Roma, arte y arquitectura*. Barcelona, Konemann.
- . *Secretos de Pompeya*. Madrid, Grial.
- DICKSON Gill, Iain (1989). *Titian: The history and techniques of the great masters*. Nueva Jersey, Chartwell.
- EDEY, Donald (1979). *El primer antepasado del hombre*. Barcelona, Planeta.
- EDEY, Maitland A. (1976). *Los fenicios*. México, Time Life.
- GIDE, André (1999). *Diario*. Madrid, Trayectos.
- GONZÁLEZ Román, Cristóbal (2004). *Vida cotidiana en Roma*. Madrid, Dastin.
- GOSLING, Nigel (1976). *Nadar*. Nueva York, Alfred Knopf.
- GRIMAL, Pierre (1972). *El siglo de Augusto*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires.
- GRIMAL, Pierre (2011). *La vida en la Roma antigua*. Madrid, Paidós.
- GUZMÁN, Martín Luis (1979). *El águila y la serpiente*. México, Promociones Editoriales Mexicanas.
- HOBSON, Burton (1980). *Hidden values in coins*. Nueva York, Sterling Publishing.
- LARA Peinado, Federico (2004). *Los fenicios*. Madrid, Dastin.
- PLINIO el Viejo (1978). *Historia natural*, España. La España del siglo primero de nuestra era. Espasa-Calpe.
- PORFIRIO (1988). *Vida de Plotino*. Eneadas de Plotino, México, SEP.
- POULSEN, Vagn (1969). *Arquitectura romana*. México, FCE.
- POULSEN, Vangt (1969). *Esculturas y frisos romanos*. México, fce.
- PUGNETTI, Gino (1966). *Beethoven*. Barcelona, Mondadori.
- REYES, Alfonso (1949). *Junta de sombras*. México, El Colegio Nacional.
- RICOEUR, Paul (1995). *Teoría de la interpretación*. México, Siglo XXI / Universidad Iberoamericana.
- STENICO, Arturo (1967). *La pintura etrusca y romana*. México, Diana.
- SARTRE, Jean Paul (febrero de 1984), *Rostros*. Contrafuerte.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1990). *Investigaciones filosóficas*. México, UNAM.