NOVELA DE APRENDIZAJE

sobre la pintura de Natalia Babarovic

Roberto Merino

Diseño: *Mariana Babarovic*
Fotografía: *Guillermo Feuerhake*

Este libro fue publicado con ocasión de *RETRATOS*, exposición de Natalia Babarovic en la Galería Posada del Corregidor (7 al 28 de mayo de 1998).

NOVELA DE APRENDIZAJE

Sobre la pintura de Natalia Babarovic

Roberto Merino

•

Ediciones de la revista *Patagonia*

NOVELA DE APRENDIZAJE

Sobre la pintura de Natalia Babarovic

Las primeras pinturas de Natalia Babarovic representaban sueños o al menos producían un cierto efecto onírico. Eran óleos sobre cartón, y la autora los realizó en la privacidad de una buhardilla de la calle Lyon, debido a la vergüenza con que algunas personas descubren sus inquietudes artísticas en los años de colegio. En el primero de estos cuadros aparecía una niña rubia junto a un león sobre un piso de ajedrez que se prolongaba al infinito; en el otro, un comedor con el té recién servido sobre la mesa y una chimenea encendida, en una tarde evidentemente invernal. La extrañeza de esta obra procedía de la figura de

un anciano que leía el diario sentado en el patio, y que se vislumbraba a través de los vidrios de una galería. Uno se preguntaba por qué ese hombre permanecía a la intemperie en un día tan frío, y si el té era para él o para algún otro habitante no revelado.

No por temprana esta pintura debe descartarse, si bien la autora al parecer lo ha hecho. Con técnicas rudimentarias había logrado crear una situación de ambigüedad algo ominosa, una escena de soledad o de viudez.

En los años posteriores la artista se dedicó por entero a la ejercitación de su oficio: a copiar mediante el pastel ciertas reproducciones de Vermeer, o a hacer dibujos a partir de fotografías. Había, entre ellos, un retrato de la madre de Paul Klee y los retratos de grupo que venían en un libro peculiar: *Actividades femeninas en Chile en 1927*.

Como era previsible, la intensidad de sus relaciones con la pintura varió notablemente al entrar a la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, en marzo de 1985. Aunque el lugar común acuse frecuentemente a esa academia de una endémica inmovilidad, para Natalia había ahí tanto como la inquietud de su espíritu podía desear. Nunca insinuó, en este sentido, la necesidad de postular a una beca en alguna otra ciudad más prestigiosa. Sus viajes, ventajosos por cierto para su arte, fueron muy posteriores. En esos tiempos –como ahora– era una persona que tendía con jovialidad al conocimiento. Por tanto, sentía que en esa escuela tenía mucho que aprender. Ahí estaban Couve, Jaime León, Enrique Matthey, Gonzalo Díaz y Alberto Pérez. En la biblioteca, aunque ni amplia ni actualizada, se podían encontrar volúmenes de Wölfflin, de Panofsky, de Burckhardt, de Hauser, cuando no útiles distracciones como *Ana Karenina* o las sátiras de Marcial.

Durante ese lapso inicial, Natalia Babarovic siguió pintando privadamente, al margen de las exigencias de la escuela. Sus trabajos de entonces consistieron en una serie de naturalezas muertas, influidas un poco por Latour, donde algunos objetos comparecían sobre la cubierta de una mesa,

bajo un círculo de luz artificial (lo demás era penumbra). El más significativo de estos objetos era un libro abierto en el que se veía una reproducción del retrato del enano don Baltasar de Mora, la obra de Velázquez. La intimidad del taller y el retrato son temas cuyas variaciones la autora ejecutaría posteriormente. Velázquez, en tanto, a través de los años ha representado para ella, más que un patrón técnico, una especie de mundo.

1986 fue un año políticamente convulso, y la alteración de la vida universitaria tocó una de sus notas más altas y disfónicas. Un día de ese invierno la rutina diaria de la escuela –por lo general bastante exánime– fue interrumpida por un grupo extremista de izquierda que protagonizó una toma fugaz. Los sujetos, con rostros embozados, largaron ante el alumnado reunido en el casino una proclama, unos panfletos y unos disparos al aire. Poco tiempo después le tocó el turno a las fuerzas policiales, que sitiaron el recinto para efectuar una detención masiva de profesores y alumnos. En

tanto, un rector designado –de apellido Federici– impulsaba una jibarización presupuestaria y moral de la universidad bajo el rótulo de "racionalización".

Los alumnos decidieron, en protesta por esta situación, botarse en huelga al tiempo que organizaban una suerte de "universidad paralela". Fue éste un buen modo de catalizar en los hechos la ansiedad concentrada en la atmósfera, y que afectaba aun a los estudiantes más indiferentes o distraídos en cuestiones políticas.

Fue precisamente en uno de los talleres de esta universidad paralela donde Natalia Babarovic aprendió –a instancias del pintor Bororo– algo que ha sido valioso para su obra posterior: la posibilidad de pintar rápidamente –con tinta, en ese caso– bosquejos tomados al azar. En este sentido, hay que añadir que la obligatoriedad del plazo, una restricción creativa, puede llegar a liberar de ciertos atavismos artísticos a la persona que pinta o que escribe. La solemnidad inherente a la página o la tela en blanco suele convertirse en el Maelstrom

que succiona las iniciativas de los mejores talentos.

Pero hay una cuestión más importante: ese año Natalia tuvo, junto a su amiga Adriana Eyzaguirre, la oportunidad –bastante encomiable, por lo escasa– de ingresar a un taller de pintura que impartió Adolfo Couve en su casa de Cartagena. Ahí pudo afianzar su adiestramiento en la representación del paisaje mediante las soluciones formales de la academia. Esto es significativo en la formación de la artista, porque el paisaje es la tercera zona de atracción para su obra más madura, y se suma a los otros subgéneros en que se ha empeñado: "el mundo del taller" y el retrato. En Cartagena, Natalia debió pintar directamente o "del natural", como se decía antes, y utilizar veladuras y mediatintas para la revelación de un paisaje playero frío, distante y de un económico rango de tonalidades.

Al año siguiente, un nuevo elemento de referencia –o modelo, en sentido estructural– vino a agregarse a estos aprendizajes:

las fotos tomadas durante la década del 70 por el abuelo paterno (Bosko Babarovic), que se habían acumulado en un par de cajas para beneficio del polvo. Se trataba de innumerables imágenes sin interés aparente y no adscritas a los registros estéticos de la fotografía común. Los rostros y las escenas reconocibles habían encontrado probablemente destino en los álbumes familiares, pero lo que había aquí era una colección de tomas indiferentes de objetos, paisajes y episodios cotidianos: la manilla de una puerta, un grupo de pelícanos, la costanera de Viña del Mar, la perspectiva de una carretera, un camión chocado en Providencia, un Fiat 600 envuelto en una bolsa plástica, un ciclista pasando por una calle del centro de Santiago, bolsas de basura en una cuneta, una piscina vacía. Y el agua: el agua de los estanques y del mar.

No había mucho que pudiera unir temáticamente estas fotografías, pero sí se podía adivinar una acción detrás de ellas: algo que podemos identificar con la necesidad de establecer una memoria.

Este modelo general sirvió a Natalia Babarovic para escribir su tesis de grado (una suerte de tratado del paisaje fotográfico titulado *El hombre del ojo glauco*) y para estructurar las obras de su primera exposición individual (*El lugar de la cita*, Instituto Goethe, 1989). En su mayoría, las pinturas de esta muestra presentaban autorretratos de la autora en primer plano, contra paisajes de fondo tomados de las fotografías en cuestión. Se trataba de vistas urbanas con edificios, piletas y parques, pintadas desde un punto de vista que se situaba levemente por encima de la línea del horizonte. Por su parte, el personaje de los autorretratos *miraba* al espectador hacia abajo. Daba la impresión de que la retratada –pintora y modelo– acababa de voltearse hacia "afuera del cuadro". De tal modo, estas pinturas ponían en escena un abismo de dos fases. Uno que nos llamaba desde el centro del cuadro merced a un punto de vista ligeramente aéreo, y otro que nos mantenía en nuestro sitio y que se verificaba en cuanto fijábamos nuestra mirada en "el lugar del pintor".

Si algunas de estas pinturas producían una cierta hilaridad, era a causa de la incómoda posición en que quedaba la autorretratada: empaquetada, con la obligación de responder ante el espejo y la tela, a punto del desequilibrio. El gesto no era estético, sino que obedecía –si cabe la distinción– a las indagaciones que por ese tiempo hacía Natalia sobre el fenómeno de la perspectiva. Si uno se fija, el autorretrato del Parmigianino frente a un espejo convexo ofrece, a su modo, una extrañeza equivalente. Lo que se evidencia en este caso es la curiosidad del pintor por los misterios del mundo visible y su pose está determinada por un gaje del oficio: la mano adelantada, hipertrófica, y el rostro congelado en un gesto de averiguación.

Estas indagaciones continuaron en los siguientes años, que para Natalia Babarovic fueron especialmente fecundos. El trance de salir de la universidad, siempre difícil, fue solucionado parcialmente con la vida de taller: encierro, estudio, contemplación. Es decir, la propicia liberalidad del *amnios*

universitario (donde nos está permitido quién sabe si por única vez enamorarnos de nuestro destino) debió ser reemplazada –al abandonarla– por un giro de la voluntad.

Es común, e incluso comprensible, que los jóvenes renuncien al arte al enfrentarse a un mundo comparativamente más real que el de las aulas. Los perentorios apuros de la subsistencia pueden volver patética la idea de insistir en la facha y la impostura del artista. El teatro del mundo reclama otros roles y otros ritmos, y quien no calibre adecuadamente sus relaciones de necesidad con el arte puede terminar protagonizando el lamentable prospecto de un ego hipertrofiado que se entrega a un monólogo sin auditores.

Pero no fue el caso. Una ayudantía para el curso de pintura de Gonzalo Díaz le permitió a la pintora, además, mantener despierto el contacto con el pequeño mundo de la escuela. Hay que anotar que éste siempre se presenta de un modo favorable. Aun tratándose de un descampado, el artista puede involucrarse aquí con un barullo de

conversaciones afines, y mirando al azar la producción constante de esa pequeña localidad del Espíritu –aunque ésta consista en una mayoría de experimentos y equivocaciones– podrá despejar dudas y sacar conclusiones. Está además, el melancólico paisaje que rodea al recinto: canchas de fútbol, pastos secos y una zona medianamente boscosa. Se trata de un lugar desmañado y campestre, sin bellezas notorias y desprovisto de signos de ansiedad.

Volvamos, sin embargo, al encierro: entre las paredes de su taller Natalia Babarovic se dedicó a la ejecución de una nueva serie de pinturas. En ellas perfeccionaba su trabajo de la perspectiva, pero esta vez ya no sobre el paisaje. Lo que había en estas obras era arquitectura interior: columnas o ángulos superiores de una habitación, presentados "en picado" violentando otra vez –de un modo más radical– el punto de vista. En los primeros planos, la figura de una modelo desnuda o bien el recurrente autorretrato, de cuerpo entero.

La idea central de estas obras era crear una suerte de escenografía del propio taller un poco dislocada; la función de las columnas era lograr un pasaje visual entre el exterior del cuadro y los espacios representados mediante lo que se designa con la impronunciable expresión *trompe l'oeil*. Por esa época, Natalia estuvo observando con asiduidad una pintura de Giotto en que un ángel desenrolla ante los espectadores el plano de la representación, como si se tratara de un pliego.

Si bien las obras fueron diseñadas en su conjunto para ser exhibidas en el propio taller, donde hubieran logrado seguramente su efecto, terminaron conformando la exposición *Cautiverio feliz* (Galería Gabriela Mistral, 1993). En esa ocasión, además, fueron dispuestos en la sala algunos objetos que aparecían representados en las pinturas: un sillón verde, una escala de tijera, un baúl de mimbre y unos bastidores. Una serie menor, armada con pequeñas marinas y ordenada en la parte inferior de uno de los muros, permitían una cierta salida a la

hermética austeridad de la obra.

En estas marinas se podía apreciar una evolución técnica respecto a las pinturas de *El lugar de la cita*. Provenían igualmente de fotografías de Bosko Babarovic y reproducían una perspectiva similar a la de los primeros paisajes. Operaban, de alguna manera, como señales puestas ahí por la autora para recordar que sus preocupaciones no se restringían al puro *aparataje* de la pintura.

De todos modos, es posible que el efecto teatral, escenográfico, no se haya logrado jamás. Al menos el día de la tumultuosa inauguración, la gente usó el sillón para sentarse y el baúl para depositar los ceniceros. Si se puede considerar que esta muestra fue un pequeño fracaso, hay que añadir que ésta es una posibilidad siempre presente para obras que cifran su destino en claves demasiado cerradas. Muchas veces los artistas se quejan de que la gente no le da importancia a elementos que ellos creen cruciales, sobre todo cuestiones relacionadas con la estructura formal de sus trabajos.

En un cierto nivel, no obstante, el fracaso es tolerable y aun deseable, si hemos de aceptar las palabras de Ruskin: "Ningún gran hombre deja de trabajar hasta haber llegado a su punto de fracaso".

Es más que probable, en todo caso, que hubiera sido más adecuado hacer este montaje en el taller que Natalia tenía entonces en un enorme departamento de la calle Carlos Porter, en tanto ése era finalmente el modelo central de las pinturas. Una cortina corrediza lo separaba del taller de Carlos Altamirano, y mirando las obras desde ahí, dependiendo del grado de apertura de esas cortinas, se producía felizmente el paso de lo real a lo representado. Lo puede confirmar el propio Altamirano: más de una vez confundió un autorretrato a escala natural de la pintora con la propia Natalia Babarovic.

Lo que vino después es posible que el lector informado lo tenga en su retina: una obra monumental, si las hay, titulada *El sitio de Rancagua* y realizada a medias con Voluspa Jarpa. Destinada a servir de mural

en la estación de trenes rancagüina, esta propuesta comportaba un desafío adicional: cómo someterse a un cierto formato histórico sin caer en el repudiado anecdotismo; cómo representar –con todas sus fibras emocionales– el relato de la historia y a la vez mantener vivo el interés pictórico. Natalia estaba en ese momento en el punto de madurez exacto para emprender una aventura visual como ésta, lindante con la literatura y con la ingeniería. Puede entenderse que para un pintor la emoción de las batallas se manifieste como una exuberante configuración de gestos, poses, formas humanas y animales, apariencia de lejanía, matorrales, polvo, sangre y atmósfera.

Cómo se gestó este mural –expuesto inicialmente en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes en abril de 1994– es capítulo aparte y un ejemplo de voluntad dedicada al arte, en su acepción más pública. Las autoras no sólo pintaron las numerosas telas del mural, sino que además debieron gestionar el financiamiento de la obra: trabajo de taller y de oficina, cuál de los dos

más arduo. En esto estuvieron alrededor de un año y medio. Su centro de operaciones fue un galpón ubicado en una maestranza de Ferrocarriles, al sur de Santiago, un lugar que resentía penosamente las inclemencias del invierno y del verano. En verano, de hecho, se hacía necesario ocupar las horas de la noche, cuando la temperatura se hacía soportable.

Los modelos de los personajes históricos de los cuadros –connotados o anónimos– fueron amigos, trabajadores de la maestranza o bien modelos profesionales, que en ocasiones posaron con trajes de época. El resto se hizo con fotografías: una instantánea de Rodrigo Merino, que registró el proceso, muestra a las artistas arrinconadas por un *mare magnum* de imágenes fotográficas desparramadas en el suelo. Estas imágenes, recortadas por lo general de la prensa, correspondían a apaleos policiales, bombardeos, accidentes. Se trataba de revisar tanto como fuera posible cuerpos en movimiento y el efecto del fragor bélico sobre el paisaje. Estaba también todo lo visto en la

historia del arte de las batallas: Leonardo, Delacroix, David.

Natalia Babarovic y Voluspa Jarpa pueden estar seguras de haber vivido, por amor al arte, su propio desastre de Rancagua, y de haber pagado este empeño con fracturas de brazos y úlceras duodenales. Pero el arte alivia a sus cultores y las obras están hoy a la vista. Quien quiera observarlas sólo debe tomar el Metrotrén y bajarse en la estación de Rancagua. Mal iluminadas y no mejor montadas, estas pinturas merecen un lugar más conspicuo para su exhibición permanente. Necesitan ser miradas desde una mínima distancia, en un sitio exento de ajetreos y de tristeza fiscal.

Debe suponerse que para Natalia la conclusión de *El sitio de Rancagua* fue el final de un período. Es significativo que, consultada por una periodista sobre cuál sería el paso a seguir una vez terminado ese trabajo, haya respondido: "Tomarnos un somnífero e irnos a dormir". Es decir, planteaba la necesidad de interponer una franja

de inconsciencia a la dinámica del último tiempo, exageradamente real. La realidad en este caso estuvo cargada de obstáculos presupuestarios, exigencias técnicas, expectativas ajenas, discursos inaugurales y una cierta socarronería ambiente respecto a los resultados de una obra conmemorativa y a todas luces oficial. Quizás fue en las prolongaciones de ese sueño donde su imaginación comenzó a ser ocupada por los paisajes de sus próximas pinturas, expuestas parcialmente en una muestra colectiva denominada *Campos de hielo* (Museo de Bellas Artes, 1996).

Estos paisajes, indesmentiblemente chilenos pero concebidos como si fueran de cualquier parte, eran los mismos entrevistos en los viajes a Rancagua, desde las ventanillas del Metrotrén, o bien los que Natalia contempló en unas peculiares excursiones que hizo por Huentelauquén, siguiendo un itinerario descubierto en una de las páginas del escritor Marcelo Matthey.

Se trata de paisajes aledaños a las carreteras, con matorrales, peladeros y cerros en

el fondo, vislumbrados con cierta indiferencia por un observador en tránsito (la misma indiferencia aparente de las fotografías de Bosko Babarovic). Son lugares que cualquier individuo ha visto muchas veces en su vida: los ha dejado pasar, confundiendo sus planos sucesivos con el flujo de sus propios pensamientos, o quizás se ha dormido frente a ellos. Como no son pintorescos, no pertenecen a sus fantasías, pero sí a su memoria.

Esta puede ser la causa de que estas pinturas de Natalia Babarovic sean afectuosamente aceptadas por el espectador común, mientras desconciertan al crítico y al criticón de oficio. Producen, primero que nada, un atisbo de reconocimiento en quien las mira, pero no hablan, no enfatizan, como tampoco hay en ellas mucho que leer. Para entenderlas, hay que disponer de algún grado de "aceptación del mundo", por usar un término de Luis Oyarzún. El afortunado que tenga una de estas obras sabe bien cómo logran duplicar la lejanía en el interior de la casa; cómo introducen profun-

didad y silencio en el espacio cotidiano. Son metafísicas en la medida en que conectan, para quien las mira, lo propio y lo ajeno, lo visto y lo desconocido. Se quedan, como la poesía, en "la inminencia de la revelación".

Se entiende que en este momento la artista ha alcanzado un punto apreciable de libertad. *Representar* paisajes –o al menos simular hacerlo– es un propósito actualmente fuera de todo programa, aunque hay menos anacronismo en esta iniciativa que en una sanción datada en los tiempos inmediatamente posteriores a Cézanne.

Lo que a Natalia Babarovic le interesa, por lo demás, es mantener la ilusión representacionalista sólo hasta donde sea necesario. Si ésta se diluye en una zona en blanco de la tela o en una mancha de color, no es asunto de preocupación: no se ve necesariamente en la obligación de corregir. La pintura es, en tal caso, una ventana abierta en el muro, pero una ventana ambigua, irrealizada por el deslizamiento de paisajes distintos en un plano común. El clasicismo de estas obras proviene de que

comportan una reflexión sobre la pintura pero también apego a lo representado, y ambas esferas ocupan alternativamente el primer plano en la mirada del observador. Hay un alivio en el ejercicio frecuente de enfrentarlas: el de la belleza. No quieren comprobar nada en cuanto a políticas de acción, pero no desmienten que han seguido las pautas de una investigación sobre el modo como la luz se propaga. La pintura es, en este sentido, un símil de la luz.

Las películas del oeste y la antropología nos han informado que a los primitivos les perturba particularmente la duplicación de la imagen del rostro. Creen ver en ello, como se sabe, una forma de atrapar el alma del retratado, posibilidad por lo demás bastante inquietante. Henri Michaux, un bárbaro a su modo, habló de "la impudicia del rostro" y es presumible que se negara a ser fotografiado.

Al escribir sobre el retrato, muchos historiadores del arte se han distraído en las relaciones socio–económicas de los pintores

con sus empleadores, fueran éstos reyes, pontífices o burgueses. Esto es comprensible en la medida en que el retrato muchas veces enfrenta, como en una suerte de espejo de ironías, a quien posee los secretos del arte con el que posee los del poder. Para nosotros hay una insinuación de dramatismo en los libros de cuentas de los artistas de épocas pasadas, mucho más que si consultáramos los de un artesano o los de un comerciante en cordobanes. Toleramos que un artista haya sido rico o pobre, pero nos cuesta aceptar que la abundancia del dinero –o su falta– pueda haber tenido incidencia en sus tentativas por fijar la realidad o la belleza.

Sin embargo, la pobreza tenebrosa de Paolo Ucello pareciera volver aún más admirables las emociones que adivinamos en su obra, donde se evidencia la intuición de la perspectiva antes que su entendimiento. Lo imaginamos en la soledad de su covacha helada, abstraído en la forma de un pájaro, de una brida o de un yelmo. En las antípodas, un personaje como el Morgan Malow

de Henry James, poseedor de una renta generosa, de una villa italiana, de un taller envidiable y de los aperos y el aspecto de un escultor famoso, aunque desprovisto de talento, se nos aparece como un Fausto que hubiera logrado invocar sólo un conjunto de supersticiones. Diluidos los efectos, sólo queda un individuo de la clase media inglesa de principios de siglo.

Por una ley de la inercia, en los retratos de los antiguos hay una marca de espiritualización, aún en los de mayor realismo. En sus retratos del período romano, Rafael enfrentó el problema de darle algún vuelo a rostros muchas veces vulgares, o afectados por el estrabismo o el "abotagamiento". Ese es el punto ciego del arte del retrato: cómo dotar de alma a un conjunto de rasgos. En su etimología primaria, la palabra *alma* significa aire, o aliento. El trance del pintor consiste, en este sentido, en invocar algo invisible con el medio visible de la pintura.

El retratista que va tras esa ardua finalidad deberá optar por la selección o por la síntesis: tirar un velo de medialuz so-

bre los ojos, ensombrecer una parte del cuello o reventar la luz en otra zona. De ahí aparecen esas resonancias conceptuales que llamamos voluntad, retraimiento o melancolía.

Los actuales retratos de Natalia Babarovic nos demuestran que ha vuelto al encierro del taller, conforme a las oscilaciones de su obra entre el adentro y el afuera. Sus modelos han sido esta vez sus amigos cercanos e interlocutores frecuentes.

Y esta vez, como tantas otras, ha trabajado con fotografías. Quien suponga que la realización de un retrato pictórico corresponde a la redención de un momento único en el tiempo, podría estar equivocado. Es una idea que a uno le resulta tentadora (y es la ilusión final del género), pero hay que admitir que el retrato, en la época de Ingres, del impresionismo o en la nuestra, tiene su tiempo interno: un tiempo hecho de sesiones, de croquis, de reflexión y, como decíamos, de síntesis.

Si nadie objeta que un artista pinte de memoria el rostro de su modelo, tampoco

debería haber objeciones a que lo haga utilizando el registro fotográfico. La fotografía es también un capítulo de la memoria y una metáfora de sus mecanismos.

Por otra parte, la relación con la realidad siempre ha sido un tema sensible para retratistas y retratados. Según la conocida anécdota, el Papa Inocencio X consideró que la figura que de él hizo Velázquez adolecía de un exceso de realidad ("troppo vero", fueron sus palabras). Monvoisin, siglos después, debió huir de Argentina tras haber pintado a Rosas –el dictador federalista– con la barbilla que distinguía a los unitarios, sus enemigos.

Esta situación se enfatiza cuando se deben representar personajes históricos, literarios o alegóricos. El mismo Monvoisin utilizó, como modelos para su obra *Los refugiados del Paraguay*, al jefe de los peones y a una nodriza del fundo Los Molles, cerca de Valparaíso. Para Henry James, el tema justificó uno de sus más hermosos relatos (*Lo real*) donde una pareja de esposos arruinados, pero de excelente cuna,

asiste al taller de un ilustrador de libros con la pretensión de posar para retratos de gente "como ellos". Al artista le servían mucho más sus modelos habituales, un cocinero italiano y una lugareña vulgar, cuya falta de carácter permitía que se les impusieran numerosas identidades. La señora Monarch, en cambio, "era siempre una dama y, por añadidura, siempre la misma dama. Era lo real, pero siempre la misma realidad".

Volviendo al caso que nos ocupa, podemos entender a los personajes de los retratos de Natalia Babarovic como variaciones de sus genotipos reales. La psicología de esos rostros, si la hubiera, ha sido más que nada el resultado de una averiguación pictórica. La autora ha tenido en mente, al pintar, "el deslavado cascarón universal del realismo de Velázquez, que deja más bien un esqueleto de la realidad, como una radiografía metafísica".

Estas pinturas son, a su modo, literarias. Es posible pensar que han sido atravesadas por las huellas o la sugerencia de un relato mayor. Presentan, de un modo evidente,

personajes y no acontecimientos, pero se trata de figuras que parecieran venir de la acción o dirigirse a ella: están como suspendidas en medio del curso de acciones que desconocemos. "¿Qué es el personaje –ha escrito, además, el propio James– sino la determinación del acontecimiento?... El que una mujer esté de pie, con su mano apoyada sobre la mesa, y mirándolo a uno de cierta manera, es un acontecimiento; y si no lo es, me parece que sería difícil decir lo que es".

Habría que añadir que esta irradiación literaria está dada en parte por los títulos de cada obra, enigmáticos y goyescos. Para quienes hemos estado involucrados en este círculo de amigos–modelos, resultan tan difíciles de traducir como para cualquier otro espectador. Esas frases perfectamente corrientes (*aún no se van, nadie se conoce*) suenan como augurios lanzados al paso de nuestros ectoplasmas.

Todo esto es muy raro. Como en el caso de la remota pintura mencionada al comienzo de este artículo –donde un anciano leía

el diario en el patio una tarde invernal– Natalia Babarovic nos ha dejado un efecto de ambigüedad y de extrañeza. Ese es, por de pronto, uno de los alcances de su arte. Ha vuelto, quizás, al cabo de quince años, a representar sueños. Esta vez se trata de sueños conscientes donde nosotros somos los personajes. "La cosa –ha dicho– es que tanto la fisiología como la psicología de los modelos sufre una especie de lavado drástico", que es, hasta donde sabemos, lo que sucede en los sueños.

Si para el aborigen la duplicación del rostro es formidable, para uno es tan sólo inquietante, pero éstos son grados de una misma perturbación. Más de alguien recibirá lo siguiente con un gesto de desaprobación risueña: es curioso que ciertos aspectos del espiritismo hayan cautivado a dos de los artistas mencionados aquí: a Henry James, que buscó más de una vez explotar las posibilidades literarias de las apariciones, y a Monvoisin –"creador del gusto de la pintura en Chile"–, que al final de su vida intimó con Alan Kardec y pintó para el

círculo espiritista de París. De distinta manera, ambos habían entendido hasta más allá de lo posible el arte del retrato.

Conformar una galería de imágenes sin identidad –o de identidad velada– es abismante para quien debe utilizar esta categoría en todos los momentos de su vida diaria. La identidad se desvanece con el sueño y se pierde finalmente cuando el tiempo –tras la muerte– practica sobre ella un lavado drástico. Natalia Babarovic ha trabajado con proyecciones psicológicas y lumínicas: ha tratado, por tanto, con fantasmagorías. De tanto vernos en el lado real, ha querido ponernos también *al otro lado*.