

Meditación en torno a un cuerpo yacente

Rafael Argullol

I

La primera vez que vi un cadáver humano fue a los diecisiete años: una fría mañana, a una hora oscura todavía en la calle aunque atrocemente iluminada con neón en la sala de anatomía, donde varios estudiantes de primer curso de medicina tiritábamos entre bravatas. Para la mayoría era la pérdida definitiva de la virginidad ante la muerte.

Una palabra, *muerte*, que evoluciona con nosotros. Primero, en la infancia, la ignoramos hasta que lentamente la convertimos en el objeto principal de los juegos narcisistas de nuestra adolescencia; luego tratamos de olvidarla para que no acuda de nuevo a nosotros, desprovista ya de poesía, como una invasora brutal.

Un cadáver desnudo desnuda también a la muerte ante nuestros ojos. La despoja de artificios: aquel juego infantil con el suicidio que castigará a los padres, aquellas sinuosas metáforas de la pubertad que los malos poetas continúan inconscientemente años y años hasta quedar, por fin, petrificados. Un cadáver arranca hojarasca y muestra raíz.

Eso me sucedía –nos sucedía– por primera vez en las salas de disección del turbio Hospital Clínico. Supongo que los jóvenes envueltos en un ambiente de guerra y destrucción pierden esta virtud mucho antes. Nosotros la perdimos entonces, ante un cuerpo que había sido internamente destrozado por un accidente que, en apariencia, era casi perfecto.

Un hombre joven todavía, con la piel muy clara, levemente morada, tenía los brazos formando un exacto paralelo con el torso y la cabeza recostada hacia su lado izquierdo. Al entrar en la sala estábamos tan nerviosos que únicamente gritábamos y nos hacíamos pesadas bromas de dudosa negrura. Teníamos miedo de que la palabra *muerte* se convirtiera en aquella muerte real. Con los chillidos y la apenas disimulada penumbra todo era confusión: la sala daba vueltas a mi alrededor y las caras de mis compañe-

ros eran simiescas máscaras de carnaval. Nuestras batas blancas en nada se distinguían de las batas blancas de las carnicerías.

Pero, de pronto, se hizo el silencio. No sé cuál fue la causa. Quizá la entrada de un profesor que haría el ejercicio de disección u otra cosa. El caso es que se hizo el silencio y las máscaras dejaron de gritar. El silencio nos arrojaba a una imprevista soledad, sólo vulnerada por la presencia del cadáver. Tenía el cuerpo inerte delante de mí. Verticalmente, pues, empujado por los otros estudiantes, había sido situado a sus pies.

Creo que fue entonces, obligado por el silencio, cuando se produjo una correspondencia que no he podido olvidar: aquel cuerpo me trasladaba hacia la imagen de otro cuerpo que yo había visto unos años antes, sin que pudiera borrarlo de la memoria. Es otro cuerpo, proyectado en una pantalla durante una rutinaria clase en el colegio, era el Cristo de Mantegna.

II

Se ha dicho que los paisajes de la Toscana imitan los cuadros del *Quattrocento*. También los cadáveres de las salas de disección imitan al Cristo yacente de Mantegna: como éste, los cuerpos que han perdido la vida parecen sufrir más el peso de la gravedad, hundida la carne entre las costillas, mientras, por el contrario, la piel quiere flotar en el aire. Nadie ha pintado esta metamorfosis como lo ha hecho Mantegna.

Nadie tampoco se había atrevido a representar de este modo el cadáver de Cristo. Hasta aquel momento había prevalecido la dirección simbólica, si bien Masaccio, como en tantos otros aspectos de la pintura, había dado un giro decisivo al reflejar la Crucifixión. Y a lo largo del siglo XV el entero ciclo de la Pasión se desprende de las ataduras hieráticas para inmiscuirse en la vida cotidiana. Empieza a ser normal representar a Cristo, a la Virgen o a los Apóstoles con figuras y facciones completamente naturalistas.

Los artistas acercan las historias culminantes del Nuevo Testamento a su propia época de la misma manera que la escenografía de fondo está ocupada por la propia arquitectura renacentista.

De la muerte de Cristo se presta atención especialmente a la esencia central de la Crucifixión, al Descendimiento de la Cruz y al gran tema de la *Pietà*. En todos los casos el contenido se presta a cambios vertiginosos en el estudio anatómico y en el tratamiento de la expresión. Podría decirse, precisamente, que la evolución en la representación de estas tres escenas es el camino más seguro para reconocer los cambios que se producen entre el lenguaje gótico y el Renacimiento, así como en el interior del propio estilo renacentista.

Aunque tendrá, después, la extraordinariamente inquietante versión de Holbein el Joven, con un cadáver de rostro enloquecido, el yacimiento de Cristo es un tema menos frecuente; quizá porque es considerado un momento de íntima transición entre el sacrificio y la gloria. Pero posiblemente es el momento *más humano* de Cristo. No hay otro en el que esté más desprotegido, más allá de la heroicidad de la Pasión y lejos todavía del instante dorado de la Resurrección.

Incluso para el teólogo más avezado resulta difícil saber dónde reside la divinidad de este organismo inerte. El creyente puede aceptar la realidad de un Dios autosacrificado que luego revive. Pero el auténtico misterio está en el tramo intermedio. Ahí reside la más honda grandeza de la historia. Hay un momento crucial en el que Cristo ha abandonado su naturaleza divina y aún no la ha vuelto a recuperar. Es un cadáver en la fría mesa de disección, parecido a todos los demás cadáveres que yacen sobre la superficie rígida que ha tendido la muerte. Es sólo un hombre, y acaso sea este el instante en el que se pronuncia *Ecce homo*.

Creo que Mantegna es el primero en adivinar la condición única, mágica, de este instante de la Pasión. Dios está ausente de esa escena en la que las Santas Mujeres lloran su impotencia y su dolor. Pero, como contrapartida, la presencia del Cristo humano lo llena todo: un pobre cadáver que se apodera del Universo. Mantegna intuye genialmente que tan sólo la profundidad espacial puede aproximarle a un misterio que concierne a la eternidad y, por tanto, al tiempo.

III

La gran revolución del Renacimiento es la *profundidad*. El medieval había sido un mundo centrípeto, obsesionado por el centro y por el sistema. La Tierra tenía su centro en Jerusalén, el Universo tenía su centro en la Tierra. La Biblia y, en menor medida, Aristóteles y Ptolomeo daban autoridad a un espacio cerrado sobre sí mismo, capaz de suscitar sistemas asimismo cerrados: la *Summa Theologica* de Santo Tomás, la geometría escatológica de Dante.

Un mundo de este tipo exige también un cuerpo cerrado. El médico medieval actúa *ex cathedra*. Se contenta con la fortaleza de la teoría, de la contemplación, sin lanzarse a abrir el cuerpo. Un técnico hará, a veces, este trabajo miserable que nunca pondrá en duda los circuitos seculares de la medicina medieval.

En una civilización centralista y sistemática, el arte debe ser necesariamente canónico, con fuerte tendencia a la alegoría. Así ha sucedido siempre: en Egipto, en el Imperio Bizantino. Lo que llamamos Renacimiento, por el contrario, rompe los límites de los distintos mundos. Podemos evitar discusiones académicas acerca de cuándo se acaba la Edad Media y empieza el Renacimiento. Son convenciones. La guía infalible, no obstante, es seguir aquella quiebra de límites.

El Renacimiento es centrífugo y estalla en grandes líneas de fuga que exigirán siempre una apuesta por la profundidad, por la exploración y, en la medida de lo posible, por la colonización. Pienso, en cuando menos, cinco cargas de profundidad: la que abre la «tierra conocida», con los viajes de descubrimiento; la que abre el Universo, con el fin del geocentrismo; la que abre el cuerpo, con la unificación de las figuras del médico y el cirujano; la que abre el espacio plano de la representación con el cuadro-ventana y la perspectiva; y, finalmente, la que abre el Yo, con el asentamiento del individuo y el nacimiento de la psicología. Cada una de estas líneas implica a las demás de un modo tan estrecho que podría afirmarse una ley de vasos comunicantes. El hombre penetra en el universo porque penetra en el cuerpo. Y viceversa.

A un artista como Mantegna, y en general a los grandes innovadores del *Quattrocento*, les afectan todas las líneas de fuga, pero en especial las tres últimas. La perspectiva, implícitamente, absorbe un espacio que necesita la libertad que otorgarán al hombre el nuevo navegante y el nuevo astrónomo. Podría decirse, en este sentido, que a través del cuadro-ventana el espectador mirará tan lejos que su mirada alcanzará los continentes de Colón y Vasco de Gama y las estrellas de Copérnico y Bruno.

Junto con estas conquistas implícitas, las del cuerpo y las del Yo son nítidas y explícitas. De Masaccio a Piero della Francesca y a Leonardo da Vinci, la exploración del cuerpo humano afecta por igual a la exploración física y a la naturaleza espiritual. El artista renacentista es claramente realista con relación al medieval, pero su realismo no es pasivo sino expresionista. Ninguno de los grandes artistas del *Quattrocento* deja de lado la vertiente psicológica del cuerpo: el estudio, extremadamente naturalista, de la anatomía es un camino, no menos radical, que debe conducir al conocimiento del *alma*.

O tal vez mejor: del *anima*. De la animación, del movimiento. Ningún otro rasgo caracteriza tanto la quiebra renacentista de los límites. El «mundo conocido» se pone en movimiento hacia lo desconocido y la Tierra gira alrededor del Sol. El cosmos es un organismo animado, un organismo en movimiento. Esta es también la conquista decisiva del nuevo arte que se emancipa del hieratismo.