

MEDIO-RETRATOS

Paloma Tudela Caño

RESUMEN

En las últimas décadas se ha venido hablando con frecuencia del dominio de la imagen en la sociedad contemporánea. El siglo xx fue descrito por teóricos y expertos como el siglo de la imagen, más concretamente se habló de la sociedad de la imagen, y el siglo xxi probablemente seguirá haciendo honor a dicho calificativo. Durante este tiempo el retrato ha pasado de ser un género más entre los que venían ordenando la historia de las representaciones, a materializar una obsesión compulsiva característica del hombre contemporáneo. Las explicaciones de este hecho son diversas, pero todas dejan entrever la escasa confianza del ser humano en la memoria que, precisamente, él mismo pretende perpetuar apareciendo en las imágenes que crea.

PALABRAS CLAVE: retrato, imagen, fotografía.

ABSTRACT

During the last decades, there have been a lot of discussions about the dominant role that the image has played on our contemporary society. The twentieth century was described by authors and experts as the century of the image, or even more precisely, as the image society. During this current century, our civilization will probably continue to honour this adjective. Portrait is no more a simple category in art history, but a compulsive obsession of contemporary men. There are many explanations for this, but all of them somehow show a lack of confidence of human being in its own memory; and it is precisely such memory that men pretends to preserve by appearing in the images that they create.

KEY WORDS: Portrait, Image, Photography.

Si quisiéramos situar en el tiempo el origen de la obsesión humana por el retrato, no deberíamos buscar una fecha concreta, sino el momento en el que el hecho de recrearse en la propia imagen comenzó a estar al alcance del más común de los mortales y dejó de ser privilegio de unos pocos.

Aunque el concepto de retrato existe desde tiempos inmemoriales, las siluetas, popularizadas durante la segunda mitad del siglo xviii, pueden considerarse una de las primeras manifestaciones del deseo humano de dejar constancia de sí mismo y desafiar los efectos del paso del tiempo. En ellas apenas podía adivinarse más que

la forma del mentón o el tamaño de la nariz del sujeto retratado, pero pronto aquellos perfiles cedieron paso a las primeras aunque acartonadas expresiones del blanco y negro fotográfico, en las que el parecido con el sujeto comenzó a hacerse más evidente a pasos agigantados.

Aquellas primeras siluetas de influencia chinesca, cuyo valor era sobre todo documental, constituyen la primera manifestación de una huida hacia delante que llega hasta nuestros días y que parece no tener fin. Una huida que se aceleró a partir de 1839, cuando se hizo público el invento de la cámara fotográfica, momento desde el que ni el paisaje ni ningún otro tema imaginable han podido desterrar de su puesto privilegiado a la pulsión humana de retratar fotográficamente. Es precisamente esta pulsión desaforada, esta obsesión, la que justifica la inclusión del retrato fotográfico en el campo del análisis ontológico, por delante del estético.

Si lo que buscamos es una coincidencia en el tiempo que nos ayude a justificar el hecho de la producción masiva de retratos entre el grueso de la población de las épocas moderna y contemporánea, nos encontramos con que el propio invento de la cámara fue el detonante para que esta práctica se tornara definitivamente popular. La invención de la cámara supuso la democratización de la costumbre de retratarse, hasta entonces vedada a la mayoría de la sociedad y reservada a una élite privilegiada. Esta inaccesibilidad se había traducido, a lo largo del tiempo, en la equiparación del hecho de tener un retrato, de encargarlo, con un símbolo de estatus social y económico elevado que, por supuesto, todos deseaban alcanzar en cuanto les fuera posible. La evolución tecnológica hizo realidad ese deseo y la clase media, hacia el ecuador del siglo XIX, tuvo acceso a una rutina hartamente deseada, debido a la carga simbólica que el género retratístico había ido acumulando a través de la historia.

Si el origen de la citada obsesión fue la banalización del retrato, entre lo social y lo supraterráneo, lo superficial y lo profundo, varias teorías se agolpan intentando explicar la pulsión fotográfica de la sociedad contemporánea, ilustrada a la perfección con usos tan comunes como el del álbum fotográfico familiar o la de fotografiarnos turísticamente¹. Todas esas teorías buscan lo mismo: una razón lo suficientemente lógica —y tal vez el error radique en eso, en buscarle la lógica a algo que bien puede no tenerla— que justifique el traqueteo incesante del disparador y el reemplazo de una mirada abierta y sin límite, por la mirada a través del ínfimo y acotado recuadro de un visor. Si preferimos el esfuerzo de enfocar un rostro o de encuadrar a alguien en una escena —empeñándonos en que aparezca en ella— a observar ese rostro y esa escena pausada y directamente, al menos deberíamos ser capaces de razonar el porqué de esta actitud aparentemente absurda.

El objeto de encontrar tal justificación nos lleva a buscar un elemento común a todas las expresiones del retrato fotográfico, y ese elemento lo encontramos

¹ Paradójicamente, la práctica de la fotografía turística encuentra su icono más sobresaliente en la imagen del turista japonés amenazante con su cámara de fotos delante de uno de los retratos pictóricos más famosos de la historia del arte, *La Gioconda*.





al reflexionar sobre uno de los más viejos fantasmas de la Humanidad, la lucha del hombre contra lo efímero de su existencia. Tanto cuando fotografiamos como cuando nos dejamos fotografiar lo que subyace es un irreprimible deseo de recordar que, por ejemplo, hemos estado en un determinado sitio y de no olvidar dicha experiencia con el paso de los años y la acción fulminante del tiempo. Cuando nos retratamos aseguramos nuestra existencia en el momento del retrato, de la toma; es una verificación de que hemos sido y de que, a pesar del presente, hemos vivido y parecido más jóvenes, más inocentes y más hermosos. En todos los casos se trata, entre otras muchas cosas, de recordarse a uno mismo —y uno no es sólo su rostro, sino toda su vida y experiencias—, conscientes como somos de la escasa fiabilidad de la memoria, tanto de la propia como de la colectiva. A pesar de que mirar hacia el pasado suele ser algo desaconsejable e improductivo en la sociedad contemporánea, el ser humano necesita *saberse antes que ahora*, porque ser sólo presente le hace demasiado liviano ante el implacable paso del tiempo.

Es en este sentido en el que el género del retrato se erige en máxima expresión de una de las mayores y más antiguas inquietudes humanas, la de intentar controlar el paso del tiempo, actuando como una especie de sucedáneo del buscado elixir de la eterna juventud. Por lo tanto, habría que considerar éste un género fundamentalmente documental, porque los retratos vienen a ser los documentos que certifican y prueban nuestra existencia de una determinada manera y en un momento concreto, a pesar tanto de los estragos del tiempo como de la memoria². Ahora bien, hay una variable a tener en cuenta en este sentido: la pluralidad del receptor que recibe y analiza el supuesto documento, y que puede ser el propio fotógrafo, el mismo sujeto retratado o cualquier otra persona ajena a uno, a otro o a ambos. El retrato, en tanto que documento, deberá contener suficientes datos para que sea reconocible por el observador, sea cual fuere éste. Cada individuo que se acerque a la fotografía precisará pistas diferentes. No serán los mismos datos los que una persona ajena necesite encontrar en el retrato de alguien, que los que precise hallar el fotógrafo que ha tomado la imagen, ni que los que espere descubrir el propio sujeto fotografiado. Pero en todos los casos, y a pesar de las diferentes expectativas de quien mire, para hablar de retrato es indispensable la identificación y el reconocimiento de lo que aparece en la imagen.

El reconocimiento, por lo tanto, es lo que permite identificar un retrato como tal y distinguirlo de otras fotografías que, aunque contengan imágenes de individuos, no pueden —no deberían— considerarse retratos de éstos. Imaginemos el caso de una imagen en la que vemos una persona situada en medio de un amplio paisaje, ¿cuándo y por qué esa imagen pasa de pertenecer al género paisajís-

² Así lo expresa Sánchez Vigil cuando habla de que conocer/reconocer al personaje es el deseo original del receptor: «El retrato como documento tiene el mayor de los valores». SÁNCHEZ VIGIL: «Eterna cuestión: ¿arte o documento?», en *El universo de la fotografía*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 55.



tico a ser un retrato y viceversa? El retrato surge cuando se produce el reconocimiento citado anteriormente y, por lo tanto, prima la imagen de la figura (por muy ínfima que aparezca en la inmensidad del paisaje) sobre el resto del espacio, el cual únicamente ha de funcionar como escenario de la primera. Por muy atrayente que se nos muestre este escenario nunca debe distraernos ni interferir en el reconocimiento de los rasgos de la figura —y no nos referimos a rasgos físicos únicamente— si lo que se pretende es un retrato y lo que se busca (por parte del autor, del sujeto retratado o de ambos) es dejar constancia del protagonista de la imagen en un lugar y un tiempo concretos o de una manera determinada.

Decidida la necesidad del reconocimiento para poder hablar de retrato, se plantea otra cuestión, ¿qué supone, qué significa exactamente, reconocer la imagen de alguien y por tanto validarla como retrato? En relación al tema del reconocimiento, de la identificación de una figura como la imagen de alguien concreto, surgen varios interrogantes acerca de dónde y cuándo empieza y termina la acción de reconocer. En mi opinión, todos estos interrogantes se resumen en uno solo: ¿es el reconocimiento de los rasgos físicos del sujeto retratado suficiente para poder hablar de retrato? Desde luego no lo es si a lo que nos referimos es a un buen retrato. El reconocimiento de las características físicas y, por lo tanto, superficiales, de un individuo, puede resultar suficiente para la foto carnet de un DNI, donde al policía de turno tan sólo le preocupa verificar la identidad física de su portador, pero si hablamos con propiedad, no pueden ser válidas para reconocer en ellas a un individuo, ¿o es que somos sólo nuestro color de ojos, nuestro número de arrugas y nuestra forma de la nariz? Al contrario, somos mucho más que el análisis y la reproducción más perfectos y realistas de rasgos físicos que fuéramos capaces de imaginar. Mucho más. Gracias al cielo. Retratar a alguien es hacerlo del todo, por dentro y por fuera, de tal manera que la imagen de ese individuo no sea el *medio-retrato* que sólo nos muestre la superficialidad que resbala sobre su esqueleto³.

No obstante, es preciso matizar esta teoría admitiendo la posibilidad de lo que convendremos en denominar prácticas retratísticas, tan comunes como numerosas en nuestra sociedad. Pensemos por un momento en tres supuestos distintos: la foto de un DNI, nuestra presencia delante de la Torre Eiffel y *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci. No es que en los dos primeros casos no pudiera, en un estado inicial de la propia práctica, hablarse de retrato, de la acción de retratar, lo que

³ «[...] no necesariamente toda imagen que contenga una entidad facial o en la que aparezca representado un rostro humano se le puede clasificar como retrato, ya que el carácter específico del retrato exige penetrar en la psicología del retratado y la mera representación de un rostro no psicoanaliza al modelo. En este sentido todo retrato, de una forma u otra, airea la personalidad del modelo elegido y consecuentemente debería aportar datos acerca de sus enigmas interiores y su forma de vivir, ser y estar en este mundo, lo cual en determinadas circunstancias puede tener su lado negativo, ya que puede conducir a la tergiversación del modelo, a la violación del retratado [...]». MOLINERO CARDENAL, Antonio: *El óxido del tiempo*, Omnicon, Madrid, 2001, pp. 281-282.

ocurre es que, probablemente, el afán documental de ambos supuestos empaña su calidad y acierto como tales⁴.

Tanto en la foto del DNI como en el retrato delante de la Torre Eiffel, los rasgos físicos son más que suficientes para cumplir el objetivo buscado; no se trata en ninguno de los dos casos de hacer buenos ni mejores retratos, sino de demostrar algo, que soy la persona que mi DNI dice que soy y que he visitado la Torre Eiffel. Son *medio-retratos*, retratos parciales que no necesitan *seguir retratando*, profundizando en los rostros, porque mucho antes ya han acabado de cumplir sus respectivas funciones, en cuanto se han impresionado sobre el negativo el aspecto de nuestra piel tamizada por la luz del fotomatón y el rojo apagado de nuestra camiseta un día nublado en París. En ninguno de los dos casos podría hablarse de retratos en el sentido estricto del término, o más bien, no podría hablarse de buenos retratos, como el de *La Gioconda* de Leonardo. Muchos podrán pensar que éste es un retrato pictórico, pero lo mismo ocurre con un retrato de Hine, de Newman o de Man Ray. Entre ellos hay diferencia en cuanto a la técnica empleada, pero el grado de profundidad y de compromiso en el acto de retratar puede obtenerse de igual manera sobre un lienzo que sobre un papel fotosensible.

Hemos utilizado la imagen de *La Gioconda* precisamente por su popularidad —probablemente es el retrato más famoso, conocido y visitado de toda la historia del arte occidental— independientemente de la técnica empleada. Otra razón para utilizarlo como ejemplo de buen retrato, de retrato completo y no de *medio-retrato*, es el aura de misterio que aún hoy, cinco siglos más tarde, lo rodea. No se sabe con certeza de quién se trata, o, mejor dicho, no se sabe quién era física y socialmente la mujer cuya imagen aparece en el lienzo, pero eso es, precisamente, lo que menos importa y, desde luego, no supone ningún impedimento a la hora de calificarlo como retrato. Se penetra en la psicología de la mujer sin importar su verdadero nombre o procedencia social. Ni uno ni otra nos dicen cómo es ella, de una manera más fiable y verdadera que su alma, la cual, en este caso, sí parece vislumbrarse a través del espejo del rostro que nos mira.

Este ejemplo viene a demostrar que la acción de retratar no consiste en la pura y dura identificación de los rasgos físicos de cada uno, sino en ir un poco más allá —tal vez bastante más allá— y procurar un conocimiento mucho más completo y profundo del individuo que se aparece ante nosotros. No se trata, en fin, de menospreciar prácticas, sino de poner las cosas en su sitio y hablar con propiedad, procurando evitar la deformación de un género por culpa de contaminaciones absurdas.

Concluimos pues el punto planteado unos párrafos atrás: el nexa que unifica todas las formas de retrato es su naturaleza documental, y la condición necesaria para su funcionamiento como tales documentos, el reconocimiento del sujeto

⁴ Considerando que tal calidad y acierto serán tanto mayores cuanto más logrado sea el parecido con el sujeto retratado, y tal parecido a su vez será mayor si, además de los rasgos fisionómicos, se considera el resto del ser que aparece en la imagen y no sólo su apariencia externa.



retratado. Si seguimos profundizando en el tema del reconocimiento, en tanto que condición indispensable para hablar de retrato, hay que seguir matizando, pues se mezclan multitud de variables que es preciso considerar si pretendemos un análisis serio, aunque breve, del tema. El reconocimiento de la imagen de un individuo depende, además del propio retrato en sí y de las características de la imagen, de la persona que al mirar la fotografía busca reconocer algo, a alguien. Para que se produzca un reconocimiento es preciso que exista, además de algo/alguien que reconocer —el objeto o sujeto pasivo de la acción—, un sujeto activo que reconozca⁵.

La acción del reconocimiento es pues bastante compleja, al entrar en juego las actitudes y las aptitudes —toda la psique— del sujeto que mira el retrato, y de éste, además, en el momento preciso en que mira buscando reconocer algo. Es una variable a tener en cuenta y que se suma a la de las propias características de la imagen, pero cuya influencia nunca podrá superar la importancia del propio resultado de la imagen o la intención del autor en el momento de la toma fotográfica. Si esto ocurriera resultaría demasiado complejo discernir la calidad de una imagen como retrato, y su verificación como tal, pues se dependería en exceso de una infinidad de variables, todas ellas personificadas en los miles de individuos potenciales espectadores del supuesto retrato. Es, por lo tanto, un aspecto más a tener en consideración, un condicionamiento siempre presente, que influye pero que no llega a determinar categóricamente la naturaleza de una imagen.

Si importante es la mirada que acabamos de analizar, la del espectador, más determinante es la del fotógrafo que toma la fotografía, eligiendo hacer un retrato y no cualquier otra imagen. En este sentido, cientos de miradas, diferentes pero igualmente válidas, se esconden a lo largo de una historia de las imágenes, detrás de los disparadores de los más excelentes retratistas. Edward Steichen, el formalismo de Edward Weston, el glamour de Irving Penn, lo social y cercano de August Sander, los también impresionantemente sociales retratos de Lewis Hine, los multirretratos de Duane Michals —que decía no poder retratar del todo a alguien de una sola vez—, el surrealismo de Halsmann y sus dalinianos retratos del pintor surrealista, el

⁵ A propósito de esta relación entre el rostro mirado —el que aparece en la imagen y espera ser reconocido— y el rostro que mira, la siguiente cita de Serge Tisseron ilustra a la perfección la importancia de esa otra persona que mira un retrato: «Los brazos y las manos sirven para agarrar y sostener, las piernas sirven para desplazarse. Pero el rostro existe solamente como superficie de comunicación [...]. El rostro de cada ser humano solamente existe, desde el punto de vista de la visión, para otro rostro [...] por esta razón es imposible, frente a la fotografía de un rostro humano, dejar de proyectar en ella una intencionalidad [...]. El rostro es, en toda fotografía, un objeto fascinante y enigmático mediante el cual el espectador se reencuentra brutalmente consigo mismo [...]». TISSERON, Serge: *El misterio de la cámara lúcida*, Universidad de Salamanca, s.f., pp. 92-93. Serge Tisseron es psiquiatra y psicoanalista y sus análisis sobre las diferentes formas de fotografía, aunadas todas bajo lo que él llama un inconsciente de la fotografía, ilustran, precisamente, lo que proponíamos al principio de este texto, un análisis ontológico del retrato fotográfico que supere el puramente estilístico o estético.

genial Man Ray, los eternamente clásicos y callejeros rostros de Cartier-Bresson y Doisneau, Arnold Newman, los inmortales modelos de Helmut Newton... Una infinidad de miradas buscando lo mismo, una multitud de disparadores pulsados por las más diferentes mentes y animados por las más variadas intenciones. Todas intentando atravesar la epidermis que envuelve y oculta a la superficialidad de las miradas banales, cómo somos realmente y qué buscamos al ceder nuestra alma a la más pública y multitudinaria de las exposiciones.

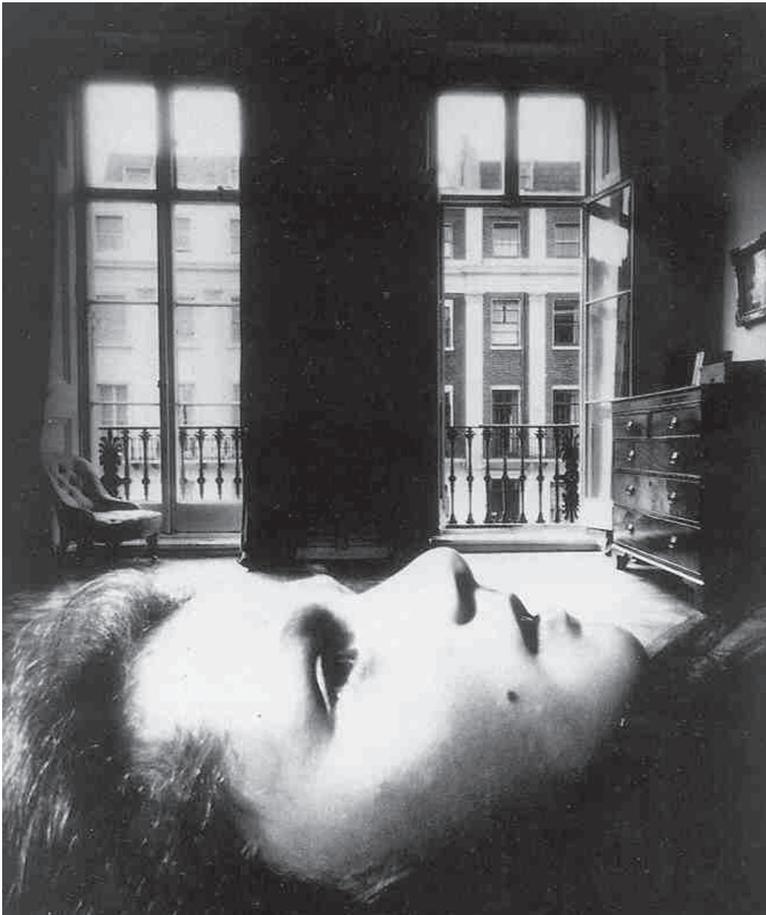


Foto 1.

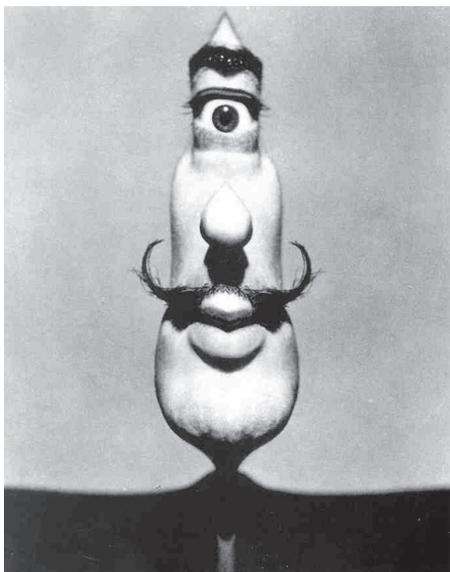


Foto 2.



Foto 3.

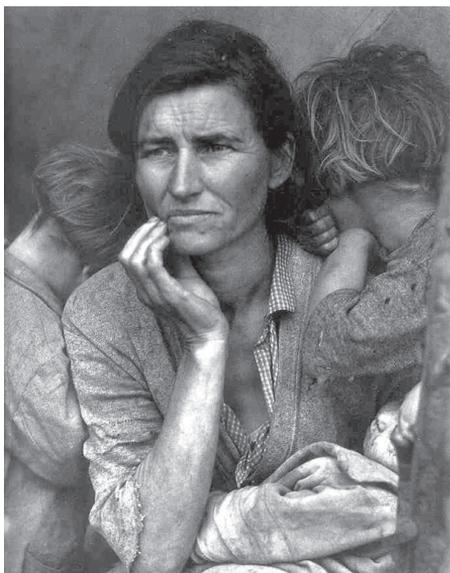


Foto 4.

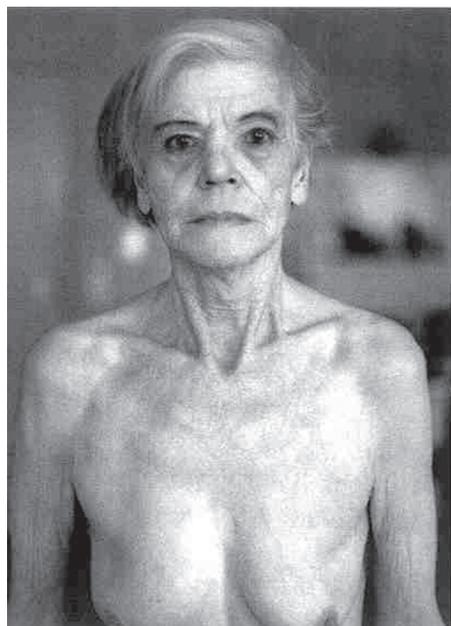


Foto 5.



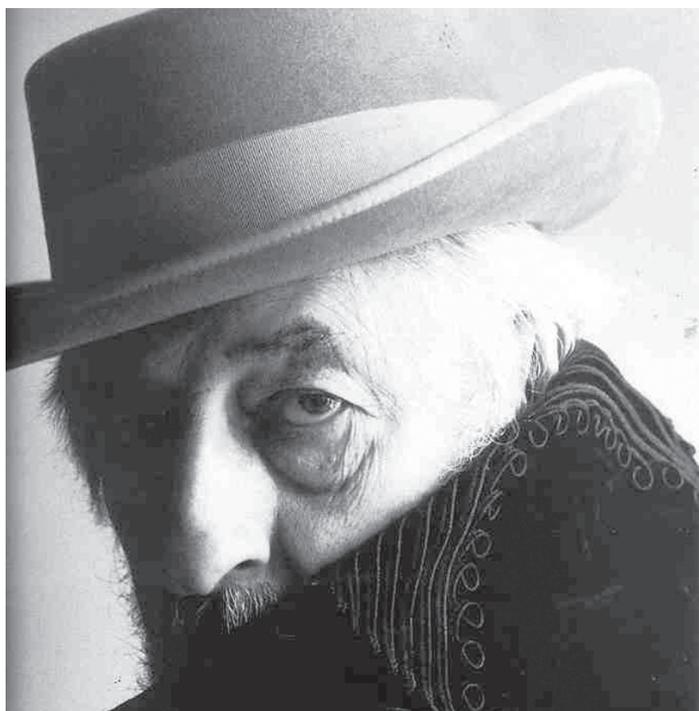


Foto 6.