



LOS DOS GIGANTES: CHAMBI FRENTE A REBOREDO

Virginia de la Cruz Lichet

El hombre necesita distinguirse, ser algo “desemejante” y algo más que los muchos aspectos de su vida a través de los cuales establece identificaciones¹. El niño toma conciencia de que pertenece a ese mundo por determinar, es sujeto y objeto, ente de reflexión y reflexivo. Tras la mirada, la palabra le posibilita una segunda distancia para pensar sobre sí mismo. Pero antes se cuestiona sobre el otro. La identidad del Yo se adquiere mediante la integración gradual de imágenes de sí mismo que posibilitan el proceso de separación / individualización. Su constitución atraviesa una serie de identificaciones con la imagen del cuerpo, con el sexual al que pertenece, con el nombre en que reconocerse y con distintos aspectos prestados definitivamente del entorno en sus encuentros con el otro. La colisión entre las exigencias de las realidades interna y externa es el motor que dinamiza el proceso identificativo. Proceso que responde a un deseo del sujeto pero también a una propuesta del otro². En esa confrontación hay conflictos, tratándose en realidad de una discrepancia entre dos *yoes* diferentes, donde cada uno busca una legitimación personal. En ella se mantiene la misma actitud frente al otro, una actitud altiva, de superioridad. La aparición de una diferencia insalvable en el otro se convierte en un desafío al valor del propio yo³. En esa escisión del yo, el otro, como rival, constituye de nuevo una condición de la subjetividad.

1 RUITENBEEK, H. M.: *El individuo y la muchedumbre. Identidad y sociedad de masas*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1967. (Col. Mundo Moderno), p. 25.

2 CAPARRÓS, N.: *Del narcisismo a la subjetividad*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1998. P. 128.

3 SENNET, R.: *Narcisismo y cultura moderna*. Ed. Kairós. Barcelona, 1979, p. 68.

1. Ficheros antropológicos y antropométricos: el *Otro* archivado.

Por lo tanto, para conseguir discernir esta diferencia entre uno mismo y los demás, necesariamente ha de haber un referente. Frente a mí aparece ese otro, creando una comunicación épica donde se establecen treguas y enfrentamientos que funcionan como motivación para definirse a sí mismo. A lo largo de la historia, el *Otro* se ha ido precisando de forma distinta. El término surge en el siglo XVII y se concreta como aquel que no forma parte del grupo, saliéndose de la normalidad. Esta definición se mantiene hasta el siglo XIX. Sin embargo, es la actitud frente a la alteridad la que va variando a lo largo de los siglos.

Cierto es que, hasta el siglo XVIII, ese *otro*, considerado como lo extraño, lo ajeno a la norma, formaba parte del mismo entorno. Los enanos y bufones paseaban libremente por la Corte, tenían una cierta libertad, pero *perteneían* a los Infantes y Reyes. ¿Eran pues considerados como objetos, al igual que el niño considera su entorno en la etapa narcisista? Realmente, la sensación que tiene el espectador al ver estos seres en las pinturas oficiales es que forman parte de los accesorios, de las pertenencias y no son considerados como individuos. El retrato pictórico se convierte en una verdadera Cámara de las Maravillas (*Wunderkammer*), en la que ya se incluyen *ciertos hombres*, poniéndose de moda en el siglo XVII holandés. Objetos de coleccionismo, gentes de placer; lo *bizarro*, lo extraño se valoraba por su rareza. Cuanto más raro, mayor era su fascinación y, en consecuencia, el deseo de posesión.

Pero estos objetos revelan, sobre todo, los miedos sociales hacia lo extraño, lo desconocido; en definitiva, lo diferente. Es esa fascinación la que engendra el

objeto de rechazo⁴. En estas cámaras, lugares de coleccionismo, se reúnen objetos extraños para recontextualizarlos. En ellas puede haber *Naturalia* (buscado por éste) o *Artificialia* (creado por el hombre). El gusto del coleccionista, su gusto, es el que da unicidad al conjunto. Coleccionar al *otro*, por ser algo extraño, era algo habitual en el siglo XVII y principios del XVIII. Pedro el Grande poseía una colección compuesta de fetos, animales, seres deformes en botes de formol, que casi configuraba un Gabinete de Ciencias Naturales con una cierta pretensión estética. El *Otro* se convierte en un objeto más: enanos de las cortes europeas, colección de fetos de Pedro el Grande; y todos ellos funcionan en cierto modo como objetos-fetiché.

Por lo tanto, la *norma* se impone en función del grupo dominante y, a partir de ahí, se establece la alteridad. En palabras de Estrella de Diego “el otro es, en primer lugar, aquel al que se puede y se quiere dominar, pero es al tiempo aquél ante el cual se quiere y se puede sucumbir”⁵. Aún así, el otro siempre seguirá siendo *otro*, lo que está fuera de la norma. La forma de enfocarlo puede variar pero no el fondo. Es el miedo al trastocamiento, al cambio o inversión del *status quo* lo que lo provoca⁶. Si, con los Austrias, lo diferente es integrado, aun cargado de significaciones y conscientemente diferenciados, con los Borbones todo cambia. Se excluye, se anula toda presencia visible de la *anormalidad*. Sin embargo, el Yo necesita del Otro para reconocerse. Es necesaria la alteridad y la particularidad para formar el discurso del Yo. Necesito reflejarme para verme, siendo imprescindible el contraste, la comparación para valorar mi propio Yo. Pero ¿Dónde está el referente si éste permanece oculto?

El mundo occidental ha mantenido una extraña relación respecto a esta cuestión. La alternancia entre fascinación y repulsión que el hombre occidental ha tenido a lo largo de los siglos hacia ese otro diferente, exótico, ajeno, ha sido una constante. En primer lugar, la fascinación por conocer lugares paradisíacos, cuyos habitantes se mostraban como seres extraños y atractivos pero siempre inferiores por su supuesta falta

de civilización, ha llevado a los occidentales a practicar la esclavitud y a la exhibición de tribus enteras en las Exposiciones Internacionales.

En esta misma línea, y siguiendo con el sentimiento de fascinación por lo extraño-exótico, habría que destacar los viajes que los occidentales realizaron sobre todo en los siglos XVIII y XIX. El propio término exótico resulta meloso, atractivo pues viene a significar lo extraño o extranjero. En el segundo libro de Rabelais, en 1598, en relación con el comercio en África y Asia se describe lo exótico como aquellos pájaros y telas que no existían en Europa. Ya en el siglo XVIII, *Robert* lo asocia con lo extraño, y en el siglo XIX Gauthier lo asimila con lo lejano tanto en el tiempo como en el espacio. Un ejemplo perfecto de crítica de las segundas oleadas coloniales es el libro *Los viajes de Gulliver*, puesto que éstas van con la pretensión engañosa de estudio científico. Los viajeros del siglo XVIII, con su falsa política colonial, traen objetos convertidos en fetiché a los que se les atribuyen cualidades añadidas. Frente a los valores consensuados socialmente, tienen una importancia amplificada por la persona que lo posee. Este objeto acaba siendo portador de unos valores y significados nuevos. W. Pietz se opone a la idea de que el fetiché es un objeto propio que aporta un significado particular. Según él, la idea del fetiché surge de una persona particular, de una experiencia transcultural, es decir, del contacto entre dos culturas heterogéneas⁷: de uno frente al otro.

Desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX, en los viajes con intención científica, antropológica o arqueológica, se solía llevar en un primer momento a un acuarelista (como fueron Doré, Bradford, Guesdon, Chapuy o Roberts) y con el tiempo, éste fue remplazado por un fotógrafo (como fueron Clifford, Laurent, Napper, Levy o Hielcher) para que tomara imágenes de la gente y los lugares recorridos, en expediciones y viajes como la de la Comisión Científica al Pacífico entre 1862 y 1864. Los numerosos traslados de artistas y escritores como Robert Louis Stevenson, Gauguin, etc. son

4 DIEGO OTERO (de), E: “Pintar al otro: retratos de lo diferente” en *El retrato en el Museo del Prado*. Ed. Anaya. Madrid, 1994. (Col. Grandes Obras), pp. 252-254.

5 Íbidem, p. 256.

6 Íbidem, p. 259.

7 Para más información sobre este tema (definición, historia y significado del término, etc.) ver: PIETZ, W.: “El problema del fetiché” *Revista de Occidente*, nº 141, febrero, 1995. Pp. 93- 114 y SELMA DE LA HOZ, J. V.: *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos del Narcisismo en el siglo XX*. Ed. Institució Alfons El Magnànim. Valencia, 2001. (Col. Fundamentos, 6). Pp. 304-305.

pruebas irrefutables de esa inexorable atracción.⁸ En estos viajes, la imagen fotográfica adquiere el papel de gran archivador de tipos. Los ficheros etnológicos se llenan de imágenes fotográficas, de la misma manera que se hizo en los hospitales clínicos y en los recintos penitenciarios. Por lo tanto, ya en 1844, la expedición Thiessen tomó fotos de los indígenas latinoamericanos. En 1852, *La Lumière* publica los consejos de una comisión de la Academia de las Ciencias que concluye diciendo:

“Recomendamos a nuestros viajeros el empleo de este procedimiento y la multiplicación de tomas tanto del hombre como de la mujer y de sus hijos”⁹.

El viaje no tiene por que ser real. Puede existir a través de la imaginación: para Freud, el coleccionismo de objetos era una forma de viajar; se evadía mentalmente en tiempo y espacio observando su colección¹⁰. Los sueños de Alicia en *El país de las maravillas* o, en su continuación, *A través del espejo*, son viajes interiorizados que suceden en su imaginación y donde los seres inventados que aparecen no son más que *formas de lo otro* que le ayudan a la hora de encontrar su propia identidad.

En este breve recorrido por la historia del término *otro*, se ve como ante todo se identifica con lo extraño, pudiendo ser estudiado desde un punto de vista físico (la fealdad), clínico (la locura), o exótico (otras civilizaciones). Todas estas formas de lo *otro* muestran un sentimiento de lo extraño y lo desconocido. Y siempre, frente a él, aparece un Yo que los objetualiza y los posee.

De esta manera se puede afirmar que el uso del retrato fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX determinó en buena medida el planteamiento de clasificación e identificación de individuos considerados en su mayoría

como otredad, fuera de esa norma. Eugène Appert comenzó fotografiando a los *communards* detenidos a raíz de las insurrecciones de 1871. Sus series de *carte-de-visite* responden todas a los mismos principios formales: bajo una iluminación uniforme y difusa, los hombres, al igual que las mujeres, están sentados ante un fondo neutro, de frente, en un primer plano y cortado por encima de la cintura. Por su funcionamiento formal, por las circunstancias de su puesta en escena y por el uso represivo posterior de las imágenes, la producción de Appert rompe con la práctica de estudio y anuncia la de los futuros servicios fotográficos de la policía, confiados a Bertillon, quien aportó unas soluciones eficaces y casi definitivas a la institución penitenciaria, uniendo los medios fotográficos, antropométricos y sociológicos¹¹. Creó, en 1882, el primer servicio de identificación judicial, conocido a través de la denominación de “antropometría descriptiva”. Se trataba de tomar tanto las medidas antropométricas como las señales características del individuo; además de dos retratos (de frente y de perfil)¹².

Bertillon normaliza el fichero a través de dos elementos: el uso del perfil al que considera como el único método que sirve para identificar con varios años de intervalo; y un encuadre mucho más reducido que el propuesto por Eugène Appert de medio cuerpo, cortando al fotografiado por los hombros. Estas dos innovaciones excluyen del campo visual de la representación un gran número de elementos que aparecían hasta ahora (rasgos morfológicos o de expresión que permitía el tres cuartos, signos de individualidad a través de la vestimenta, etc.). No sólo realizaba las fotografías sino que también estableció una “sala de medición” en la propia comisaría. En su estudio, instaló una serie de instrumentos de medida para calcular el peso, el diámetro de los cráneos y la longitud de brazos y piernas. Además de estas cifras, añadía datos descriptivos tales como el color de los ojos, la forma de la nariz, orejas, boca, etc., elaborando una ficha

8 LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Retratos de la vida. 1875-1939*. Lunweg Editores. Barcelona, 1989. P. 17.

9 “Identités. De Disderi au photomaton”. *Catálogo de exposición en el Centre Nacional de la Photographie (Palais de Tokio)*. Ed. Centre National de la Photographie et Sainte Nouvelle des Éditions du Chêne. París, 1986. Colección Photocopies. P. 54.

10 FREUD, S.: “Fetichismo”. *Obras Completas*. Vol. 21. Anorortu Ediciones. Buenos Aires, 1994. Pp. 147- 152.

11 ROUILLÉ, A. y MARBOT, B.: *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*. Ed. Contrejour. Nancy, 1986. P. 72; ROUILLÉ, A. y LEMAGNY: *Historia de la fotografía*. Ed. Bords. París, 1986. P. 51.

12 SAGNE, J.: *L’atelier du photographe. 1840-1940*. Ed. Presses de la Renaissance. París, 1984. P. 165.

completa de cada detenido¹³. De esta forma el retrato policial se convierte exclusivamente en descriptivo a la manera de un fichero de signos fisonómicos¹⁴.

No hay que olvidar que, paralelamente, y durante los mismos años, el retrato fotográfico, como elemento identificativo y clasificador, fue utilizado en el mundo de la medicina (asilos, psiquiátricos), y en el mundo de la antropología (viajes documentados con fichas completas incluyendo retratos fotográficos). En 1857, Jean Moulin realizó un reportaje titulado *Les Souvenirs de l'Algérie*; en 1878, Allan Hughan hizo también este tipo de retrato en Nueva Caledonia, etc¹⁵. En ambos casos, el uso de la fotografía es totalmente práctico y se mantienen las mismas características que en el caso de la judicial (frente y perfil). De esta forma, se ve cómo, muy pronto, el procedimiento fotográfico se concibe como medio de control de las *desviaciones* sociales (locos, vagabundos, asesinos, etc.).

2. Ecto-topos: El gigante de Paruro y el Mozo disfrazado desarchivados.

¿Cómo habría que catalogar la imagen de Chambi en la que aparece Juan de la Cruz Sihuana, también conocido como el Gigante de Paruro? Porque no se trata de un retrato para un fichero etnográfico, pero tampoco de un encargo para Chambi. Este retrato resulta, en cierto modo, inquietante puesto que no responde a la *norma* dentro del retrato de estudio. Bien es verdad que los retratos de personajes populares fueron fotografiados con intenciones divulgativas y a los que corresponde otro planteamiento documental y artístico; retratos cuya intención era dar a conocer personajes que ilustraban tipos sociales o, inclusive, individuos cuyo valor como sujetos fotográficos era, absolutamente, otro que el de los sujetos de sus retratos artísticos¹⁶.

13 MATSUDA, M. K.: *The memory of the modern*. Ed. Oxford University Press. New York. 1996, P. 135; y "Portraits/Visages. 1853-2003". *Opus Cit.*, p.42.

14 "Identités. De Disderi au photomaton". *Catálogo de exposición Opus cit.*, pp. 55-58.

15 ROUILLÉ, A. y MARBOT, B.: *Le corps et son image*. *Opus Cit.*, p. 65-68.

16 "Martín Chambi". *Catálogo de exposición*. Texto de Andrés Garay Albújar. Ed. Fundación Telefónica. Madrid, 2006. P. 13.

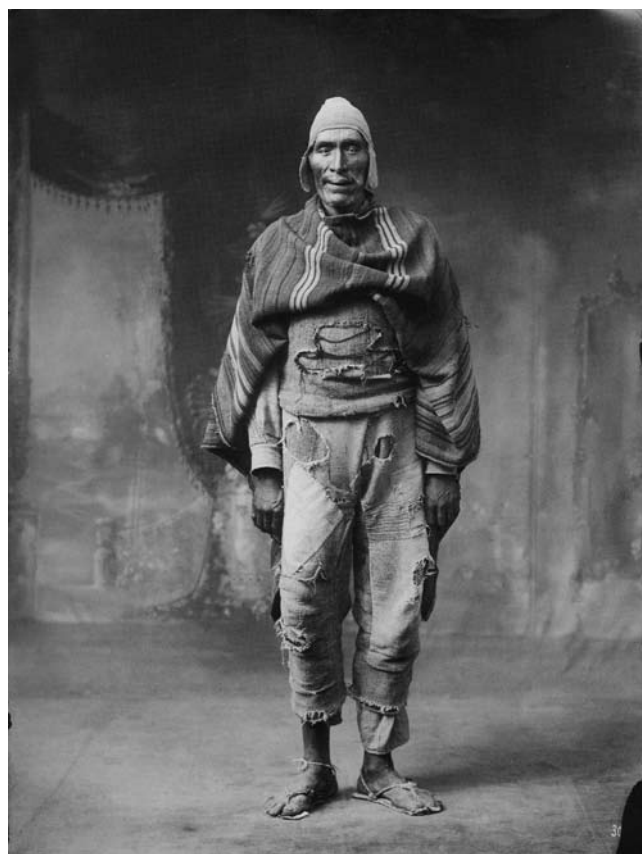


Foto 1. Martín Chambi, *El Gigante de Paruro*, Juan de la Cruz Sihuana, Cusco, 1925. Indígena de 52 años y de 2.10 metros. Nativo de Llusco, Chumbivilcas, Cusco.

Aunque Chambi era un retratista de estudio en toda regla, en algunas ocasiones también introdujo al indio en ese espacio para retratarlo: "Cuando el presidente Sánchez Cerro abandona su estudio, sube por sus escaleras el andrajoso gigante de Paruro"¹⁷. Al introducir un individuo que jamás podría haber pagado un retrato fotográfico en su estudio, Chambi logró una imagen de interés sociológico, periodístico y, para algunos, indigenista¹⁸. Pero en realidad la cuestión es saber la razón de realizar este retrato dentro de un espacio fotográfico privilegiado, el estudio, y no en su contexto cotidiano, realizando sus labores habituales. En cierto

17 "Martín Chambi. 1920. 1950". *Catálogo de exposición*. Texto de Mario Vargas Llosa y Publio López Mondéjar. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2002. P. 20.

18 "Martín Chambi". *Catálogo de exposición*. (2006, Fundación Telefónica). *Opus cit.* Pp. 14 y 15.

modo, y en este sentido, sí se acercaría a la fotografía etnológica, pero, de nuevo, surge la incongruencia. En los retratos cuyo fin es el de formar parte de un fichero antropológico, los fondos son neutros. La violencia colonial, afirma Jean Paul Sastre, “no se propone sólo como finalidad mantener en actitud respetuosa a los hombres sometidos, trata de deshumanizarlos”¹⁹.

Sin embargo aquí, el gigante aparece ante un fondo pintado de paisaje natural, marcando una gran diferencia y dándole un estatus que en realidad no tenía, otorgándole una categoría social superior. Por lo tanto, al introducir al indio en el estudio lo incorpora al espacio fotográfico; y, en este sentido, se convierte en una figura novedosa, en una invención por parte del fotógrafo, provocando ese giro conceptual del que habla Andrés Garay Albújar, ya que a través de este acto convierte a lo que sería un tipo popular, para tarjeta postal, en un reportaje periodístico con el que documenta al propio individuo, identificándolo como el verdadero paisaje peruano²⁰:

“Indios un poco vegetales, un poco hombres, un poco piedras que suben a los salones de su estudio y posan sorprendidos ante la desolada desmesura de sus forrillos. Es la única seña de identificación profesional con la vieja cultura del retratismo fotográfico cultivado en Europa y Norteamérica. Y, a pesar de esta servidumbre, de las ridículas alfombras, de la pretenciosidad de los muebles, de los fondos desangelados, de la obligada teatralidad de las poses, sus modelos emergen con una fuerza imponente. [...] Chambi rompe el forzado estatismo de la toma, aun en las ocasiones en que el decorado, el atrezzo y el ámbito mismo del retrato parecen más ridículos y acartonados. El espectador de estas fotografías se siente subyugado por la mirada del fotógrafo, por su sencillez, por su comunicación con el modelo, al que mira con una profunda carga de ternura,

de dulce ingenuidad y de amor”²¹.

Aunque Chambi ofrecía en sus anuncios publicitarios “cualquier trabajo de arte fotográfico” y se definía como un artista, con cierta frecuencia se presentaba como un especialista en retrato “tipo Rembrandt”, ya que los efectos de luz y los claroscuros de sus imágenes se habían hecho famosos y característicos de su estilo²². Sin embargo, en el caso del gigante, las placas negativas de la serie no corrieron la misma suerte “artística” – retoques, intervenciones, oscurecimientos, etc. – que la mayoría de las placas y retratos que se hacían con fines más comerciales. El autor mantuvo el registro fotográfico y no intervino en él salvo en el momento de elegir el encuadre y los dispositivos técnicos de exposición, lo que muestra que quiso respetar la información obtenida, directamente, por la cámara, tal como actuaría un fotoperiodista o documentalista actual; tal y como afirma Andrés Garay Albújar²³.

La incongruencia creada por el modelo y el espacio de representación despierta un sentimiento inquietante en el espectador. Si bien la figura del gigante se sitúa en un plano de igualdad, socialmente hablando, pero también humanamente, Chambi le otorga además un valor añadido a la manera de estatua-monumento, esencia-imagen de lo peruano, pero sin ningún carácter de inferioridad. Es esta misma incongruencia, aunque a la inversa, la que encontramos en el autorretrato oculto de la imagen de Reboredo en la que, aparece enmascarado como *Mozo disfrazado, con escopeta de madeira* (Sig. 63), bajo esa identidad oculta, travestida, se representa a sí mismo, no ya en el estudio con fondos pintados, sino en un interior abandonado, despojado, vacío. Resulta curioso que ahora Reboredo se muestre como modelo, como podría hacerlo una Cindy Sherman casi un siglo después. Actuando, posando bajo una nueva identidad, intenta buscarse a sí mismo.

19 FANON, F.: *Los condenados de la tierra*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1963. (Col. Colección Popular / Tiempo Presente, 47). P. 9.

20 “Martín Chambi”. *Catálogo de exposición*. (2006, Fundación Telefónica). *Opus cit.* Pp. 14 y 15. Sobre esta idea, consultar también *Martín Chambi*. Ed. Fundación Telefónica y La Fábrica Editorial. Madrid, 2007. (Col. Fundación Telefónica, Conferencias Arte y Tecnología). Pp. 10-14.

21 “Martín Chambi. 1920. 1950”. *Catálogo de exposición*. (2002, Lunweg.). *Opus cit.* P. 18.

22 “Martín Chambi”. *Catálogo de exposición*. (2006, Fundación Telefónica). *Opus cit.* P. 13.

23 *Íbidem*, p. 14.



Foto 2. Maximino Reboredo, *Mozo disfrazado, con escopeta de madeira*, c. 1890-1899.

¿Qué tienen cada uno de estos dos gigantes que inquietan al espectador? Ambos rezuman ese sentimiento nostálgico de aquellos estudios lujosos del París del tercer cuarto del siglo XIX. En ambos, un halo de melancolía envuelve la escena. El mozo-autorretrato de Reboredo parece como fuera de lugar, al igual que el Gigante de Paruro. Ambos han sido desplazados a un espacio que no les es propio, un territorio desolado, donde, en el fondo, parecen sentirse incómodos. Juan de la Cruz, aquel indígena que, hasta ahora era considerado como perteneciente al grupo de *Los condenados de la tierra*²⁴, como titula Jean Paul Sartre en su prólogo del libro de Frantz

24 FANON, F.: *Los condenados de la tierra*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1963. (Col. Colección Popular / Tiempo Presente, 47). Prólogo de Jean-Paul Sartre.

Fanon, de repente, aparece en el estudio del fotógrafo, inquieto, asustado, desorientado, desplazado. De la misma manera, el mozo-Reboredo está en un lugar desolado, en ruinas quizás, deshabitado y él disfrazado, otorgando a la escena una inquietante desazón. Si bien Chambi, aunque más tardío, parece más decimonónico que Reboredo, tanto el fondo pintado como el modelo recuerdan los tiempos de las expediciones coloniales y los estudios americanos de esos años. La frontalidad del modelo y su penetrante mirada que cuestiona al que le mira, transmite su incompreensión frente al acto que está sucediendo.

Frente a dicha representación, aparentemente más clásica, Reboredo aparece de perfil, creando un juego de miradas triangular: nosotros lo observamos y él mira hacia otro lugar, fuera del encuadre. En definitiva él ve algo que a nosotros se nos oculta. Pero quizás más allá de ver lo que sucede enfrente suya, fuera de este encuadre, está contemplando sus propios pensamientos. Su mirada abstraída, hace pensar que, quizás, no está viendo lo que tiene en frente sino lo que almacena en su interior. Mirada interiorizada o mirada melancólica, quizás, de tiempos pasados y gloriosos, ahora sólo queda el escombros, el disfraz, la ficción de lo que uno desea ser o convertirse.

Ambos personajes, descontextualizados tanto geográficamente como cronológicamente, se muestran desconcertantes ante un espectador que reflexiona sobre aquello que está pasando. Dramatismo e intensidad resaltan en ambos retratos. Incertidumbre e interrogantes asaltan al espectador. Aunque en el Juan de la Cruz se intente emular el retrato de estudio tradicional y, aunque en el Reboredo éste se disfrace como lo hacía Pierre Loti por ejemplo, en ambos casos existe una incongruencia respecto a la tipología del retrato de estudio. Si bien en el primero el estudio imita aquellos otros parisinos, el gigante no encaja en este lugar. De la misma manera, Reboredo, fotógrafo y modelo a la vez, disfrazado y actuando como otro, es retratado en un lugar que poco se asemeja a lo que eran los estudios fotográficos.

Aunque, ambos diferentes pero parecidos, desvelan una conexión entre sí, a pesar de la distancia geográfica y cronológica que los separa: la inquietud, la intensidad, la incertidumbre que producen en el espectador. Tanto el Gigante de Paruro que ante la pesadez de su mirada provoca el diálogo, como

el autorretrato disfrazado de Reboredo, reflejan la profunda dignidad de las personas.

A MODO DE CONCLUSIÓN...

En toda la teoría psicológica de la identidad del *yo*, el primer referente para el espectador resulta ser el cuerpo. Más que el cuerpo, habría que hablar del torso y, sobre todo, del rostro. Cuando es así, la mirada directa del modelo hacia el objetivo de la cámara interpela indiscutiblemente al espectador. Y sin embargo, en los dos retratos citados, y a pesar de ser de cuerpo entero, este reclamo y atención por parte del modelo existe. Tanto la mirada directa del Gigante como la mirada perdida de Maximino Reboredo reclaman nuestra atención. Y aunque haya unos lugares de referencia, al estar descontextualizados, no existen en realidad; son ficticios, irreales, se anulan. Por lo tanto, la referencia toponímica resulta tan desconcertante que sólo queda una presencia, la del individuo. Tal y como afirma Philippe Lejeune ante la experiencia estética del retrato:

“En los museos, miro los retratos al igual que miro a los otros visitantes o a los guardias sentados. Claro está con el filtro suplementario de la pintura. Pero como otros. Algunas veces la mirada de los modelos me perturba, como en un cuento fantástico donde los ojos de un cuadro están vivos y, horror, le siguen cuando se mueve. O bien invierto los papeles e imagino que son ellos los que nos miran mirarlos. [...] Cabezas, cabezas, cabezas. Más allá de las variaciones sociales e históricas, monotonía, carácter fijado y estereotipado del arte del retrato él mismo. Encuadre de un individuo solitario en un decorado convencional. Prendado de angustia ya no leo más que las similitudes”.²⁵

Lejeune explica que, delante de un autorretrato, él revive sus propias etapas vitales, como si estuviera delante del espejo. En cuanto se imagina que lo que advierte es un hombre mirándose en un espejo, sólo ve su mirada que le atrapa y le incluye en su espacio. En realidad, sigue argumentando que nadie se parece

a nadie. La acción de los ojos dentro de los ojos acaba por disolver a uno.²⁶ Lo mismo sucede con las imágenes fotográficas: tanto el retrato pictórico como el fotográfico se convierten, de la misma manera, en espejos para el espectador. En pintura, y ya desde el siglo XVI, los retratos solían acompañarse de una inscripción que indicaba tanto el nombre del pintor como el del modelo (incluso su edad). Una identidad es, en principio, una relación que se establece entre una imagen y un nombre (propio), como sucede con las fotografías de fotomatón exigidas por las administraciones que pierden todo sentido si uno no escribe su nombre al dorso.²⁷

Y sin embargo, la descontextualización de los modelos en ambas fotografías, el hecho de identificar a Juan de la Cruz como el Gigante de Paruro y a Reboredo como mozo disfrazado da mucho que pensar. En un caso, el individuo acaba por identificarse en función de su físico, el Gigante, mientras que en el otro se oculta su verdadero yo para esconderlo tras el disfraz y la máscara. Ambos retratos conllevan algo de carnavalesco, de juego de identidades, de ocultamientos y ficciones, pero también de deseos, sueños, inconformidades y revelaciones. Revelarse ante la sociedad en la que cada uno vive, revelar su verdadero / ficticio yo, enfrentarse por fin, tanto ellos como nosotros, a una verdadera revelación.²⁸

26 *Íbidem*, pp. 80-81.

27 *Íbidem*, pp. 78-79.

28 Quisiera agradecer la amabilidad de Teo Chambi y de Julio Reboredo, de los archivos de Martín Chambi y de Maximino Reboredo respectivamente, por facilitarme el material gráfico aquí publicado sin el que no se hubiera podido hacer este artículo.

25 LEJEUNE, P.: *Moi Aussi*. Ed. Éditions du Seuil. París, 1986. (Col. Collection Poétique). P. 79.

