

## La secreta respiración de las miradas

Sergio Rojas

“Permanecen en la misteriosa zona entre la vida y la muerte. Se mueven, comen, oyen a los que les hablan, y aún hablan, pero no tienen memoria ni conocimiento de su condición.”

A Metraux: *Vodou* (1958)

El retrato como género, en la pintura, la escultura o la fotografía, tiene como finalidad hacer emerger una persona en la textura de la imagen; más precisamente, se trata de la comparecencia de la *personalidad*. Para generar esa individualidad original e irreplicable el oficio del artista debe *enmascarar* y vestir el cuerpo del modelo que posa, esto es: hacer que *en la representación* se manifieste la soberanía de un carácter. En este sentido las máscaras y la indumentaria no ocultan, sino que inscriben estéticamente en el cuerpo el secreto de la *interioridad*, provocando la seducción por una cifra viva hecha de rasgos físicos. Llegar a ser un individuo en la modernidad consiste en haber llegado a ser un secreto, incluso para uno mismo, como reserva inagotable de vitalidad, deseo y voluntad. Esa autonomía es la que el retrato decimonónico debía poner en escena. El desarrollo de la sociedad de masas en el siglo XX trajo consigo la democratización de la individualidad, y con ello un mercado para las “identidades”. Luego la subjetividad se iniciará estéticamente en la individualidad de acuerdo a patrones ya existentes, que la identifican social y culturalmente.

“*Blow*” es una reflexión estética del imaginario dominante, exponiendo sus paradojas y aporías. En efecto, en el actual contexto constituido por un espesor de mediaciones que proliferan con los desarrollos y exigencias de las tecnologías y los mercados de la imagen, el consumidor trabaja en la elaboración simbólica de soberanías que parecen a veces provenir desde un comic de corte existencialista. *La identidad se ha despersonalizado* en la serie de sus escenificaciones posibles. La representación destinada a capturar las ficciones narrativas del consumidor provoca entonces la fascinación por la imagen-sujeto congelada, enfrentándolo a la soberanía narcisista de un cuerpo que nunca será poseído ni descifrado por una interpretación. En este sentido, sería “lo femenino” el ícono del deseo en la época de la mercadotecnia de la imagen, en que de lo que se trata es que por un momento la imagen como tal sea deseada. Acaso debido a esto los retratos de “*Blow*” reprimen la sexualidad de estos cuerpos de inocentes clavículas, sometidos a la higiene del modelaje, para que la mirada se detenga en el misterio *kitsh* de una historia todavía por venir.

Julia Kristeva afirma: “Una mujer no puede *ser*, la mujer no es algo que pertenezca al orden *ser*”. En consecuencia, la práctica de la crítica desde el arte no consiste en producir nuevos patrones, sino en decir *no es eso*. “*Blow*” opera como una alteración, una vibración en el imaginario dominante, para reflexionar críticamente los recursos estéticos de la identidad en una sociedad en la que el temor a la muerte y el culto a una belleza estandarizada se confunden en una misma espiral de intrascendencia. Porque los consumidores no quieren ser bellos, sino consumir y coleccionar historias monstruosamente bellas.

En “*Blow*” los cuerpos en los retratos dicen “soy una imagen”, han nacido en el proceso de construcción de las imágenes (combinando ojos, bocas, pieles, pelos), retratos sin otra referencia que el deseo congelado que en ellas se satisface. La estética de sus personalidades nos remiten al comic, más precisamente, al diseño de heroínas de personajes Manga o de video-juegos: solitarias identidades que han resuelto sus historias en la acción formateada de una saga. El espectador puede aceptar el juego, y atribuir a estos cuerpos sin memoria la perversión de una historia.

Vemos en cada uno de estos retratos el rostro y el cuerpo de una niña-mujer. No se trata de la imagen de una adolescente, sino de una mujer cuyo desarrollo anatómico se ha congelado para poder permanecer en el tiempo. “*Blow*” nos sugiere una *vanitas* de signo invertido, pues no pone en escena el “paso del tiempo”, sino la monstruosidad de una belleza que ha debido renunciar al deseo; no es la decrepitud de la belleza en la proximidad de la muerte, sino la máscara de la belleza como muerte. Máscara social del deseo que nace en un cuerpo, pero que no se dirige hacia otra cosa que no sea su propia imagen. El verosímil es el cuerpo de la modelo de vitrina antes que de pasarela: el cuerpo de la *maniquí*.

En estos retratos-máscara, *el cuerpo ha devenido rostro*. En efecto, las vestimentas corresponden con énfasis irónico a las revistas de modas, de manera que el cuerpo anatómico se identifica con su indumentaria: moda encarnada, cuerpo liberado de la gravedad de la carne, con-fundido con los pliegues, solapas y costuras del traje a la medida. Pero, si el cuerpo ha devenido rostro, *el rostro ha devenido mirada*, cuerpo de una mirada destinada a capturar al espectador, desde un simulacro de interioridad que no disimula el vacío en torno al cual se articula la puesta en escena de esta galería de retratos. Y sin embargo hay en éstos –en la hipervisibilidad de sus texturas en alta resolución- algo inquietante apenas identificable, que detiene al espectador en detalles inexplicables: el rabillo de los ojos, la comisura de los labios, el tabique nasal, los párpados, el enigma de una sexualidad aún sin despertar, pero ya iniciada en el arte de la seducción.

Asistimos en estos retratos a una estética de hiperrealidad cuyo efecto es la desnaturalización de lo humano. Diríase que el contexto de esta compleja relación entre naturaleza y artificio no es simplemente lo que se denomina “la época de la imagen” o del simulacro, sino la época de la *conciencia de la imagen*. El maniquí nos ha remitido desde siempre a la belleza insípida y a la muerte que presentimos contenida en todo deseo de eterna juventud: la *muerte en la imagen*. No como “imagen de la muerte”, sino como *morir de imagen*. Así, se encuentran en estos retratos el artificio de la construcción y la naturaleza como degeneración. La operación queda expresada con máxima radicalidad en el hecho de que se trata de *artifícios que respiran*.

El hecho de respirar se considera como un “signo vital”, y en tanto que signo posee una referencialidad: un cuerpo vivo. La superficie de los retratos exhibe el doble movimiento de inspirar y exhalar. Pero si bien el respirar significa un cuerpo vivo, vivir no consiste en respirar. A menos que se trate de una vida sin otro afán que el de darse a ver. Acaso respiran como lo haría alguien que duerme, a la espera de una buena historia. He aquí la estética zombi que presentimos desde un comienzo –y que sugeríamos en el epígrafe-, como espectadores enfrentados en la sala a las miradas de esas mejillas cuyo secreto es que no hay secreto. Allí, en la superficie, congelada en la pantalla del cuadro, la maniquí mira desde “el otro lado”, ensayando una seducción sin carne.