

ROSTROTOPÍAS

MITOS, NARRATIVAS Y OBSESIONES DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES

editado por

CRISTINA VOTO

ELSA SORO

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

MASSIMO LEONE



I SAGGI DI LEXIA

51

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli



Face
Aesthetics in
Contemporary
E-Technological
Societies



UNIVERSITÀ
DI TORINO

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 819649 — FACETS, PI Massimo LEONE).

The publication of this volume has been possible thanks to the contribution of the University of Turin, Department of Philosophy and Education Sciences.

ROSTROTOPIÁS

MITOS, NARRATIVAS Y OBSESIONES DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES

Editado por

CRISTINA VOTO
ELSA SORO
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ
MASSIMO LEONE

Contribuciones de

MÓNICA BERMAN, GASTÓN CINGOLANI, JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ, LAURA GHERLONE
RODRIGO MARTÍN IGLESIAS, MASSIMO LEONE, MARÍA LUCÍA PUPPO
SANDRA SAVOINI, ANA SLIMOVICH, ELSA SORO, MARITA SOTO, OSCAR STEIMBERG
SANDRA VALDETTARO, SANTIAGO VIDELA, CRISTINA VOTO



aracne



ISBN
979-12-218-0853-7

PRIMERA EDICIÓN
ROMA 18 OCTUBRE 2023

ÍNDICE

- 9 *Introducción*
Cristina Voto, Elsa Soro, José Luis Fernández y Massimo Leone

LAS ROTROTOPIAS: LOS INTERCAMBIOS FACIALES EN LAS PLATAFORMAS DIGITALES

- 17 *La representación del músico en las plataformas musicales*
José Luis Fernández, Santiago Videla
- 37 *Los avatares del autorretrato*
Marita Soto
- 49 *I–Memes: operaciones de identificación en mediatizaciones con rostros
fungibles y no fungibles*
Gastón Cingolani

INTERCAMBIOS MÍTICOS DE LO POLÍTICO

- 73 *Las mediatizaciones de la selfie política en la era digital*
Ana Slimovich
- 91 *Transiciones del cuerpo: cuerpo–presidencial–performativo y mediatización*
Sandra Valdetaro

- 109 *“Ver la verdad del ver”: el arte de Cecilia Vicuña ante el estallido social chileno (2019-2020)*
María Lucía Puppo

INTERCAMBIOS NARRATIVOS: DE LO HUMANO HACIA LO TRANSHUMANO

- 127 *Los cuerpos del t/ráp. Las plataformas como territorios de visibilización de lo marginal*
Sandra Savoini
- 143 *Identidades migrantes en tiempo de crisis: Narrativas digitales y mitos nacionales*
Laura Gherlone
- 163 *Rostros artificiales, futurizaciones y desplazamientos*
Rodrigo Martín Iglesias

INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS Y OBSESIONES EN EL ROSTRO

- 179 *Rostros: función y mutación en el teatro de objetos/formas animadas en entornos digitales*
Mónica Berman
- 195 *Sobre momentos del rostro en la narrativa visual contemporánea*
Oscar Steimberg
- 207 *Semioética del rostro*
Massimo Leone
- 231 *Autoras y autores*

INTRODUCCIÓN*

CRISTINA VOTO, ELSA SORO, JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ Y MASSIMO LEONE

En el epílogo de *El hacedor* (1960) el libro más personal, y que “abunda en reflejos y en interpolaciones”, Jorge Luis Borges nos da conocer la hazaña de aquel hombre que se propone como tarea el arduo oficio de traducir en dibujo al mundo. El pintor: “a lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”. Como en los dibujos del artista borgesiano, estas páginas también trazan imágenes de nuestras propias caras. Todas las contribuciones aquí reunidas se desprenden del reconocimiento, en el análisis de nuestra cultura digital, de las caras que habitan — y habitamos en — las plataformas. Son rostros de intercambio: de saberes y de experiencias, de enunciaciones diríamos en semiótica, son superficies de subjetivación plurales y multifacéticas, y que nos interfazan a las narrativas, los mitos y las obsesiones que atraviesan nuestra contemporaneidad. Porque si es cierto que, por naturaleza, todas las personas tenemos una cara de la misma manera es verdadero que en lo cultural nuestras caras devienen objetos de valor, rostros culturales que dan forma a necesidades, inquietudes y novedades. Alcanza

* Este ensayo es el resultado de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención nº 819649-FACETS).

con abrir un viejo álbum de fotografías familiares para constatar que los rostros siempre son el resultado de una dimensión situada, instalándose en una frontera entre lo biológico y lo cultural. Cada rostro es, de hecho, huella de su tiempo y lleva inscritas las marcas de su entorno cultural, de las tecnologías de producción y reproducción y de las dinámicas de intercambios de valores. Es teniendo presente esta variabilidad de los rostros, una mutación que al mismo tiempo nos enfrenta con la paradoja de la reconocibilidad de las caras con las que entramos en contacto, que en este volumen hemos investigado los intercambios espacio-temporales del y en el rostro en las plataformas digitales.

El punto de partida de este volumen ha sido el evento internacional organizado en Argentina en el marco del proyecto de la Universidad de Turín y financiado por el Consejo Europeo de Investigación FACETS — Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies — dirigido por el Prof. Massimo LEONE. Fue ahí que, durante enero de 2022 y abril de 2022, en ocasión de la estadía de Massimo Leone como Profesor Visitante en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, el grupo de investigación FACETS organizó un simposio internacional, con el auspicio de esa Secretaría y de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la misma casa de estudios argentina. El simposio tuvo lugar en Buenos Aires, entre el Centro Cultural Kirchner y el Instituto Italiano de Cultura, durante los días 17 y 18 de marzo de 2022 y fue organizado por el Prof. José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero) y el Prof. Massimo Leone (FACETS Universidad de Turín, Fundación Bruno Kessler, Universidad de Shanghai), con la colaboración de la Prof.ra Elsa Soro (FACETS, Universidad de Turín; EUHT CETT-UB) y la Prof.ra Cristina Voto (FACETS, Universidad de Turín, Universidad Nacional de Tres de Febrero). A lo largo de los dos días expertas y expertos de varios ámbitos disciplinares, desde la filosofía, el diseño, las artes y la semiótica abrieron al diálogo y compartieron perspectivas disciplinares sobre el rostro y su mediatización digital. Esas aperturas han diseñado distintos caminos, aquí reunidos bajo cuatro vectores que hacen sentido y expresan sentires de la época: los intercambios, los mitos, las narrativas y las obsesiones de lo facial en las plataformas digitales.

En la primera sección, que hemos titulado *Las rotrotopias: los intercambios faciales en las plataformas digitales*, se encuentran tres contribuciones que recortan el campo de análisis: las mediatizaciones del rostro en las plataformas digitales cuales discursos sobre la reproducción, o mejor aún los intercambios, de la subjetividad, ya sea como forma de vida, como artefacto visual o como formato de la viralidad. El artículo *La representación del músico en las plataformas musicales* escrito por José Luis Fernández y Santiago Videla da cuenta del modo en que las plataformas digitales musicales presentan a la individualidad del intérprete. A través de una mirada basada en la sociosemiótica, los autores construyen una metodología para el análisis de los intercambios faciales teniendo en cuenta enunciaciones, discursos y usos. Sigue el texto de Marita Soto *Los avatares del autorretrato* en donde su autora diseña un sistema para el reconocimiento de presencias faciales en las plataformas digitales a partir del análisis de tres artefactos: los avatares, las selfies y los retratos en videoconferencias. El armado de este sistema da cuenta de los intercambios de la intimidad en las plataformas digitales, sus temporalidades y permanencias. Cierra esta primera sección la contribución de Gastón Cingolani titulada *I–Memes: operaciones de identificación en mediatizaciones con rostros fungibles y no fungibles*. El texto presenta un análisis sobre los memes entendidos como parte de un género discursivo donde las imágenes faciales regulan formas de intercambio en enunciados no–autorales. Al distinguir entre rostros fungibles y no–fungibles, Cingolani observa cómo los memes articulan, por un lado, la identificación entre enunciador, narrador y personajes, y por el otro, una traducción entre distintos memes por medio de reglas operativas recurrentes.

Las secciones sucesivas están todas marcadas por una misma inquietud hacia los intercambios discursivos que los rostros organizan en las plataformas digitales según tres vertientes: lo mítico, lo narrativo y, por último, las obsesiones que atraviesan el campo artístico.

Los tres artículos que dan forma a la sección *Intercambios míticos de lo político* reflexionan sobre los discursos que la política construye en los rostros mediatizados. *Las mediatizaciones de la selfie política en la era digital* de Ana Slimovich se centra en el estudio de la selfie presidencial en Instagram encuadrando el proceso histórico de inserción de la política en las redes sociales y en la historia de la mediatización del autorretrato.

Se identifican además operaciones productoras de sentido común: la selfie política, la foto de la selfie política, la emuladora de la selfie política y el video-selfie. A continuación, en el escrito de Sandra Valdetaro *Transiciones del cuerpo: cuerpo-presidencial-performático y mediatización* se desarrolla la noción de “cuerpo-presidencial-performático” tomando como caso de estudio la mediatización de la figura de Cristina Fernández de Kirchner. Las representaciones en medios masivos de la ex presidenta de Argentina son abordadas para analizar las complejidades de las figuraciones contemporáneas del cuerpo del político.

Cierra esta sección la contribución de María Lucía Puppo “*Ver la verdad del ver*”: *el arte de Cecilia Vicuña ante el estallido social chileno (2019–2020)* que analiza las mediatizaciones de la revuelta social chilena de octubre de 2019 en el contexto de la comunicación digital y de la práctica artística hacia la definición de una política de la mirada.

Sigue la sección *Intercambios narrativos: de lo humano hacia lo transhumano* en donde el rostro toma la forma de superficie de intercambio apta para una serie de relatos sobre lo identitario: la migración, la marginalidad y el transhumanismo. En el escrito *Identidades migrantes en tiempo de crisis: Narrativas digitales y mitos nacionales* Laura Gherlone analiza las mediatizaciones de la migración en la cultura digital utilizando la categoría de “historias digitales compartidas”. Con un enfoque basado en una investigación etnográfica sobre el tema, con Argentina como contexto cultural de exploración, la autora analiza los intercambios narrativos que los discursos migratorios visibilizan en las plataformas digitales teniendo como centro el problema de la identidad. El siguiente artículo, *Los cuerpos del t/rap. Las plataformas como territorios de visibilización de lo marginal* de Sandra Savoini, analiza los intercambios que, en las plataformas digitales como YouTube, identifican a las representaciones de los cuerpos que *a priori* se identifican como marginales. Los efectos de estos intercambios narran las marcas de distinción social ligadas a la clase, el género y/o la identificación étnica en un género musical preciso: el t/rap. La última contribución de esta sección es de Rodrigo Martín Iglesias y se titula *Rostros artificiales, futurizaciones y desplazamientos*. Es una recopilación de algunos ejercicios realizados en el curso de *Diseño de Futuros* que el mismo autor lleva a cabo en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de

Buenos Aires. Todos los ejercicios tienen como artefacto principal al rostro y se desprenden a partir de un trabajo sobre el concepto de monstrificación. Empleando redes generativas adversariales y realidad híbrida encuentran forma figuraciones sobre el futuro que tienen los rostros como parte clave de sus construcciones diegéticas y estéticas.

Cierra este volumen una sección especial dedicada a los *Intercambios artísticos y obsesiones en el rostro* en donde queda en el centro el mundo de las artes con sus estéticas y sus performances. En *Rostros: función y mutación en el teatro de objetos/formas animadas en entornos digitales* Mónica Berman nos lleva por un recorrido por los rostros contruidos en los espectáculos con títeres, objetos y formas animadas, un ámbito de lo posible facial mediatizado con siempre mayor frecuencia en las plataformas digitales. A continuación se encuentra el escrito *Sobre momentos del rostro en la narrativa visual contemporánea* de Oscar Steimberg en donde las representaciones del rostro en relatos visuales impresos, como historietas y humor gráfico, son analizados en función de muestra de las novedades que atestiguan el crecimiento de la condición siempre cambiante de la imagen facial en nuestra iconosfera.

A conclusión el texto de Massimo Leone *Semioética del rostro*, en donde el autor aboga por la creación de una nueva semioética que valore la expresividad facial de los seres humanos y de otras formas de vida. A partir del mito moderno de Pinocho, Leone revisa las pistas poéticas de su autor, Carlo Collodi, las que sugieren que la nariz de madera en constante crecimiento es un símbolo de la tendencia humana de simular y disimular a través del rostro. De esa forma el rostro, con su incertidumbre epistémica y emocional, se convierte en un objeto propicio para el estudio semiótico, investigando cómo evoluciona desde su emergencia biológica hasta convertirse en una parte esencial de la cultura a través del lenguaje.

LAS ROTROTOPIAS: LOS INTERCAMBIOS FACIALES EN LAS PLATAFORMAS DIGITALES

LA REPRESENTACIÓN DEL MÚSICO EN LAS PLATAFORMAS MUSICALES

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ, SANTIAGO VIDELA*

English title: Representing the musician on music platforms

Abstract: This work is the third stage of a process of articulation between the studies of the face directed by Massimo Leone and the studies on media platforms and lives of the musical with UBACyT “Letra, imagen, sonido. Platforms and social networks: relations between mediatization, urban space and culture”.

In this phase we will look at the way in which musical platforms present the individuality of the musical performer through their face in different generic–stylistic intersections of the image

To do so, we will employ the socio–semiotic approach of mediatizations: a methodology that considers the technical devices, the generic–stylistic crossings and the proposals of use that constitute any system of discursive exchange.

In music platforms, these three series of the construction of media exchanges are manifested in a special and very complex way. That is why we will focus on the beginnings of certain platforms recognized as musical and we will begin to see the multiple differences between them.

Keywords: Mediatizations, Music, Platforms, Interindividuality, Sociosemiotics

I. Introducción

El cruce de nuestras investigaciones sobre plataformas mediáticas y vidas de lo musical con los desarrollos de los estudios sobre el rostro que lleva adelante Massimo Leone en el proyecto financiado por el Consenso Europeo de Investigación (ERC) FACETS — Face Aesthetics in

* Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tres de Febrero; Universidad Nacional de Rosario; Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Contemporary E–Technological Societies produjo efectos, entre nosotros, en cierto modo revulsivos además de productivos. Por un lado, se articuló con estudios en los que ya aparecía la individualidad de los músicos como en Videla (2019) y en Jáuregui (2019); y por el otro con circuitos musicales, que procesan de forma paralela plataformas y performances en vivo, de enfoque muy segmentado, en los trabajos de Fionda Greco (2022), Koldobsky (2014), Vargas (2021), Videla (2020).

Respecto de lo musical se destacan ciertos procesos de mediatización que se remontan a mediados del siglo XIX y de su pasaje hacia el XX: la presencia de lo fotográfico en el retrato preselfie y de la mediatización de la voz como registro de la individualidad. En las discusiones sobre los fenómenos de actualidad de las mediatizaciones, esa revolución de lo indicial todavía no ha sido metabolizada lo suficiente.

Si se hace abstracción de lo específicamente *musical*. Rostros y voces se presentan entramados en la vida en plataformas que funcionan como contextos de diversos sistemas de intercambio discursivo. Se presentan en Instagram, Facebook, Twitter, TikTok, Twitch o WhatsApp y participan en la maduración de sus intercambios, que generan nuevas formas de masividad, aunque, salvo en lo industrial, solo se registre la expansión de la individualidad.

Toda presencia de un rostro o de una voz en mediatizaciones se ve afectada por el complejo proceso de transformaciones que están sufriendo sus ecosistemas.

Consideramos que en la mediatización del rostro y de la voz no aparecen aislados, sino según su posición en cada sistema de intercambio discursivo. Desde ese punto de vista, dichos fenómenos son, en parte únicos, en parte sistemáticos. Si bien allí siempre hay rasgos de individualidad en cuanto lo indicial (efecto de dispositivo técnico), lo genérico–estilístico y los usos y costumbres en cada intercambio lo devuelven a la socialidad (Fernández 2021c).

En este trabajo, nos dedicaremos a cómo aparece el rostro en los inicios del fenómeno de plataformización. Entendemos que este es uno de esos momentos en los que por *ser parte* nos suele pasar desapercibido. Pero debemos poner la mirada en él, porque se trata de una instancia de pasaje y es donde se manifiestan los criterios estilísticos de las plataformas como interfaz entre la producción musical y sus supuestos usuarios.

Estos complejos sistemas multimodales de intercambios discursivos mediatizados, que denominamos plataformas, y que permiten la interacción, o al menos la copresencia, entre diversos sistemas de intercambio discursivo, no son *medios*, son contextos mediáticos.

Atender a ello es el primer paso para dar cuenta de lo que se ha denominado como contrato de interacción (Scolari 2004). Eliseo Verón describió el modo en el que los discursos construyen un destinatario y con este, una promesa: el contrato de lectura. En plataformas la oferta discursiva hace que sea preciso avanzar un paso más y dar cuenta de cómo esa promesa es además una propuesta para accionar en ella (*megustear*, crear playlists, compartir, etc)

Una de las características de la sociosemiótica de las mediatizaciones es que articula la tradición de los estudios sobre lo enunciativo desde la semiótica, con los estudios sobre la interacción, dentro de las plataformas. Proponemos esa relación, aunque desde el punto de vista metodológico estén escindidos, al provenir de corrientes teórico — metodológicas diferentes, pero inevitable que converjan en nuestros estudios sobre plataformas.

El enfoque que llevamos adelante es Semiohistórico . Es decir que proponemos el estudio de la historia de los fenómenos discursivos teniendo en cuenta 3 series que los constituyen y los afectan: los dispositivos técnicos (la materialidad tecnológica que soporta el intercambio junto a sus modalizaciones, la serie de lo genérico—estilístico (las restricciones discursivas que la hacen posible) y los *usos* sociales (eso que los nativos hacen con las mediatizaciones y que no necesariamente es parte de la propuesta de sus creadores) (Fernández 2021b).

2. Nuestro estado del arte sobre *vidas de lo musical*

Al hablar de vidas de lo musical hacemos referencia al complejo fenómeno en el que conviven intercambios mediatizados y cara a cara, interrelacionados alrededor de *lo musical* en un sentido amplio. Buena parte de su mediatización se da en un ecosistema en el que coexisten medios tradicionales, con aplicaciones y plataformas (Fernández 2018).

En ese universo hemos encontrado también modos específicos de consumo audiovisual (Youtube, Twitch) en los que se abre la posibilidad de comentar lo visto y de generar nuevos modos de memoria y construcción de archivo (Koldobsky 2014); hemos hallado la sofisticación del vivo, como el caso de las Jams de música Negra que describe Vargas (2021); y las formas de invitar en plataformas a ver eventos en vivo, como ocurre en los centros culturales de Villa Crespo (Buenos Aires) (Videla 2020) y del resto de la ciudad (Fionda Greco 2022)

Desde los inicios de la vida fonográfica el rostro del artista ha ocupado un lugar destacado. En el proyecto Fernández y equipo (2008) se describieron tres momentos o modos de esta relación en los productos musicales, que no siguen un desenvolvimiento lineal: la *hipovisualidad*, caracterizada por una baja o nula mostración de motivos gráficos y de imágenes; su contrario, la *hipervisualidad*, donde la visualidad se expande hasta la producción de imágenes trabajadas (claroscuros, estilizaciones, etc.) y/o ficcionales y, por último, la *archivisualidad*, que parece representar el momento actual, en el que es menos frecuente la escucha ciega (expansión de la imagen en los recitales, videoclips, canales musicales, e incluso plataformas).

Este momento de *postbroadcasting*, de *tensiones*, *convivencias* y *competencias*, entre medios masivos y plataformas, es el primero en el que la mediatización de la comunicación del músico y la mostración del rostro *están a cargo de*, o construyen *efecto de estar a cargo de*, el propio músico. Desde la app Snapchat se inició un camino del músico, smartphone en mano, mostrando su propio rostro y su propia intimidad (a diferencia de etapas anteriores en las que eso lo hacía un tercero, un medio) (Videla 2019)

3. El rostro del músico en el sistema de intercambio comercial

En *Cuerpos de Papel*, Oscar Traversa (1998) da cuenta de que el objeto de análisis (en su caso avisos publicitarios gráficos, en el nuestro, imágenes en plataformas) es finalmente el resultado de un proceso que involucra restricciones genérico-estilísticas, y que, como tal, la figuración solo es abarcable en la serie en la que se inscribe. Mientras las

redes sociales proponen interacciones equivalentes a la vida en un bar (*espiar* las conversaciones de otro, *retomar* la palabra de otro para hacerla propia, intervenir en discusiones), las plataformas musicales están más cerca de asemejarse al *retail* de la industria musical de principios de siglo. Las bateas de las casas de música eran un gran catálogo en el que el artista se mostraba a través de las tapas de sus discos.

Es que desde los inicios del *fonografismo*, la imagen del músico estuvo ligada a procesos industriales: avisos en prensa con forma de catálogo en los que se veía su rostro, su imagen en la etiqueta central de los discos o sus fotos en las tapas de los álbumes (Fernández y equipo, 2008). Los primeros avisos de estas empresas en el siglo XX tenían al rostro del artista con un epígrafe con su nombre: sin enmarcar y rodeado de texto que daba cuenta de las canciones que estaban a la venta (Lapiente y Videla 2008). Un modelo que se mantuvo hasta mediados del siglo en el que tanto en tapas de discos como en avisos el músico comienza a ser mostrado *posando* y con *cuerpo*.

Desde la década de los '60 hasta iniciado el siglo XXI el rostro en las mediatizaciones del músico era o parte de un catálogo de caras (con y sin cuerpo) y representaciones alegóricas de las canciones, “en la publicidad de la industria (principalmente para CBS, Music Hall, EMI) o era parte de un juego de ‘pieza única’, que se dirige así a un enunciatario más homogéneo: el consumidor de *Joselito*, el consumidor de la *Joven Guardia*” (Lapiente y Videla 2008: 127)

En esa línea, el acceso al objeto musical estaba en las disquerías o las casas de venta de CD. Ellas organizaban su oferta por género/estilo musical y dentro de cada uno por orden alfabético. Se trata de una oferta en Mosaico. El consumidor accede con la posibilidad de saltar de una tapa a otra o desplazarse hasta donde estaban los discos con auriculares para ser escuchados.

Nuevamente, como movimiento central, aunque no exclusivo, el rostro del músico era el rostro enmarcado en la tapa del su álbum (si no hay foto del músico allí, no hay cuerpo visible), con bordes físicos de separación entre músicos (el espacio entre discos) y una propuesta de *lectura* de esa plataforma en *mosaico* para todos los *lectores*



Figura 1. Disquería a principios del siglo XXI

En la actualidad, las plataformas musicales parecen retomar la propuesta de acceso a la visualidad de *lo musical* en mosaico/catálogo. En todas ellas veremos recuadros en los que se proponen artistas o canciones. También se recupera la escucha de la muestra de canciones. Ya no con desplazamientos físicos, pero sí con acciones (clic sobre la imagen del disco). También vienen a cambiar 3 ejes: la oferta es individualizante (cada usuario la puede ver de manera única), se la presenta más acotada (no hay que atravesar el folklore, el Jazz, el Bolero y el pop para llegar al Rock, porque la lupa de búsqueda devuelve eso que se persigue) y el rostro gana la escena (siempre hay imágenes del músico). Es decir, que proponen contratos de interacción que invitan al diseño de esas experiencias.

4. El rostro del artista en plataformas

Instalada a escala global en 2011, Spotify es una de las primeras plataformas musicales de distribución de contenido por streaming⁽¹⁾. En un período de 5 años se fueron sumando al mercado ofertas gratuitas (Deezer), de pago

(1) Si bien los orígenes son previos a 2007, tomamos como punto de partida la internacionalización de quien es hoy la plataforma con mayor inserción de mercado

asociadas a servicios logísticos (Amazon Music), a servicios de contenido (Apple music) y a propuestas de alta fidelidad (Tidal). Recientemente se suman las propuestas de Beathey, dedicada a músicos emergentes y Audius, enfocada en el mismo segmento, pero apostando a la tecnología de tokens. Aun cuando existen otras alternativas, nos enfocaremos en ellas y en 3 casos de borde: Youtube Music, Sound Cloud y Weverse⁽²⁾.

YouTube es una plataforma de streaming audiovisual, con gran diversidad de contenidos, pero a la que los usuarios han convertido en la de mayor distribución y escucha de músicas. La segunda, *Sound Cloud*, es una plataforma de almacenamiento y distribución de archivos de sonido, que buena parte de los usuarios usan para el intercambio horizontal de música. *Weverse*, está especializada en la interacción e intercambio de información de fans musicales y sus intérpretes favoritos, enfocada en el pop coreano.

Algo que comparten estas plataformas es que la página de inicio (en Mobile o Escritorio) es un espacio de construcción de individualidad. El usuario puede personalizar el lugar con su foto (que suele ocupar la esquina superior izquierda o derecha) y la plataforma le devuelve la información de la actividad reciente y propuestas de consumo enfocadas en sus gustos.

Así, el home de Spotify se parece, en buena medida, a las bateas de las disquerías, pero desarrollando una experiencia de selección y búsqueda totalmente personalizada: tapas de discos de acuerdo a la selección de canciones en playlists y propuestas de novedades basadas en el algoritmo (Koldobsky 2016). Comparte con Tidal, Amazon Music, Youtube Music, Deezer, Apple Music y Beathey el lugar del usuario como centro de la escena: se debe registrar como tal y se lo muestra desde la imagen que elige o de la que ya posee en el correo de identificación. También tienen en común que la página de inicio es el lugar de tensión entre la producción masiva (la oferta industrial de música) y la experiencia de uso (*mis* playlists, *mis* búsquedas)

No en la batea del retail, pero si en la publicidad, el músico era parte del staff de una empresa. Incluso en el punto de venta los isologos y afiches de la industria ocupaban un lugar importante. Sin embargo, en las plataformas, la industria tradicional no está presente. Es raro ver los logos

(2) Para los objetivos de este trabajo nos detendremos en la propuesta desktop de cada plataforma, sin diferenciarla de la mobile.

de las discográficas (aún en las tapas de los discos) Eso favorece también el surgimiento de intérpretes *de canciones* (Becky G, María Becerra, Tiago PZK⁽³⁾) no necesariamente ligados a las principales editoras, pero de muy alto nivel de penetración (cientos de millones de reproducciones en todas las plataformas)

Salvo por el entramado de información en plataformas (los fans consumen las redes sociales de los músicos y su vida en medios masivos y plataformas de streaming audiovisual) sería imposible diferenciarlos de los músicos *de álbumes tradicionales* (Dua Lipa, Paulo Londra, ambos de Warner Music). Además, sus fotos ocupan los mismos espacios de importancia.

Dos de los grandes sistemas de interacción entre usuarios y plataformas, respecto de los intérpretes, son el de las playlists y el de las búsquedas. Se trata de un tema interesante, y a profundizar, porque tiene que ver con el flujo de las interacciones, desde la plataforma hacia el usuario, o desde el usuario a las plataformas, respectivamente, y con los intérpretes como articuladores, como moneda de cambio no comercial.

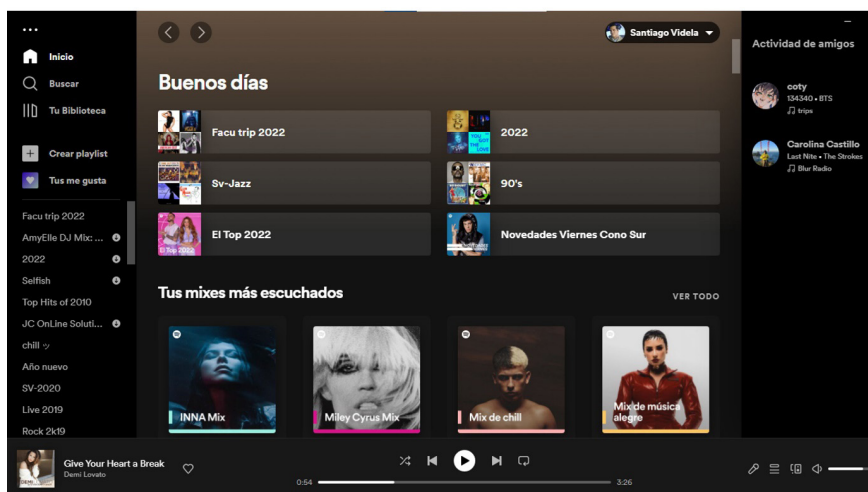


Figura 2. Home de Spotify

(3) En estos casos cobra importancia en el proceso de industrialización del producto, la figura del productor musical y de las editoriales musicales menores o discográficas pequeñas)

5. El rostro en las Playlist

Aun cuando estemos frente a una parte de un cuerpo, “Las pinturas, esculturas y otros artefactos que representan el rostro no son realmente la parte del cuerpo en sí, sino sólo una representación del mismo. Sin embargo, las representaciones faciales son como son, no sólo por razones estilísticas, sino también porque se refieren a distintas culturas” (Leone 2021). El músico representado con o sin rostro, posando o haciendo algo es parte de una serie de verosímiles genérico–estilísticos que lo acompañaron desde los inicios del fonografismo.

Un espacio destacado para su presencia es en las Playlist. Una propuesta en la que conviven aspectos institucionales (las seleccionadas por las plataformas) relacionales (playlist personales, pero para mostrar) e hiperindividuales (la selección para la escucha en soledad) (Fernández 2021). Además, esta modalidad limita el poder de los intermediarios y genera nuevas redes y comunidades de gustos” (Koldobsky 2016, p. 70). Conviven las realizadas por el usuario con las que proponen las plataformas. En el caso de Spotify articulan propuestas ordenadas por temporalidad (música de los ’90), por estilo/género musical, por estados de ánimo, por actividad (para correr, para cocinar, para el almuerzo) y por novedad “Spotify mantiene el uso de elementos de una semántica estándar a través del menú jerárquico, las ventanas de selección y la entrada de datos por comandos para la búsqueda pero, como propio de la interfaz cultural” Jauregui (2015).

No siempre las organizan con la imagen del músico. Cuando la hay, predomina la foto en pose casual, con juegos de sobreimpresos (Nombre de un género, nacionalidad que representa). Suelen convivir collages de fotos de varios artistas. Especialmente en las generadas por usuarios.

Aún compartiendo buena parte de la propuesta descrita, Tidal introduce una novedad en las playlist, el componente ideológico. Las organiza alrededor de eventos o celebraciones públicas: La salud mental, la obra de las mujeres.

Playlist por plataforma en función de tener o no imágenes de músicos		
	Con imagen de músico	Sin imagen de músico
Spotify	Temporalidad Estilo De usuario Ranking	Actividad Novedad De estado de ánimo Ranking (por regiones)
Tidal	Temporalidad Estilo Curador invitado De usuario Ranking De artista	Ideológicas Estado de ánimo
Amazon	Ranking De usuario De artista De curadoría propia	De estilo De estado de ánimo
Apple	Curaduría propia De usuario	Novedades Estado de ánimo Actividades De estilo/género
Youtube		Estado de ánimo Género
Deezer	Curaduría de género/estilo Novedades por región y género estilo	De género/estilo Ranking (por regiones)
Beathey	No ofrece	No ofrece

Tabla 1. Playlists y su relación con la imagen del músico

Tanto desde el centro de la industria, como es el caso de Tidal, como desde sus bordes, en el caso de Beathey, aparece un tipo metadiscursos de carácter *ideológico*. Para la primera, la apuesta es organizar el contenido desde una posición audiófila: se trata de defender la calidad de lo escuchable en términos técnicos, con ofertas de suscripciones de mayor costo. También en la organización del contenido: las playlists de música de cierta antigüedad no son *clásicos*, sino *esenciales*. En Beathey, en cambio, proponen la defensa del músico independiente.

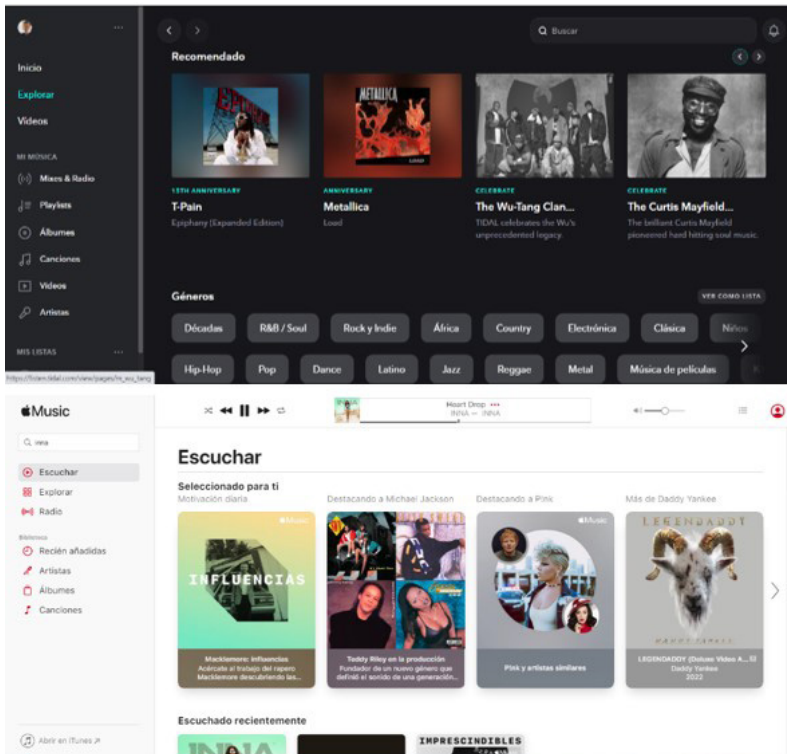


Figura 3. Propuestas de Playlist de Tidal (arriba) y Apple (abajo)

5. El rostro como resultado de la búsqueda de música

Si el usuario inicia una búsqueda por artistas, el modelo de aparición del rostro cambia. En Spotify la interfaz ofrece la imagen del músico con encuadres que van del plano general al plano medio. Predominantemente en pose. Su foto circular está enmarcada en un rectángulo e incluye al pie su nombre en negrita. Aquí se establece el espacio del músico claramente diferenciado del espacio de la plataforma.

En Youtube Music, Tidal y Deezer, aparecen los artistas sin ese proceso de enmarcado de un modo que se asemeja al de los avisos de compañías discográficas de la década del '60. Por caso, *Music Hall* y *CBS* proponían una grilla en la que se ubicaban en 2 a 3 filas de 2 a 4 columnas las tapas de los discos que promocionaban con una breve descripción de las canciones que contenían (Lapiente y Videla 2008)

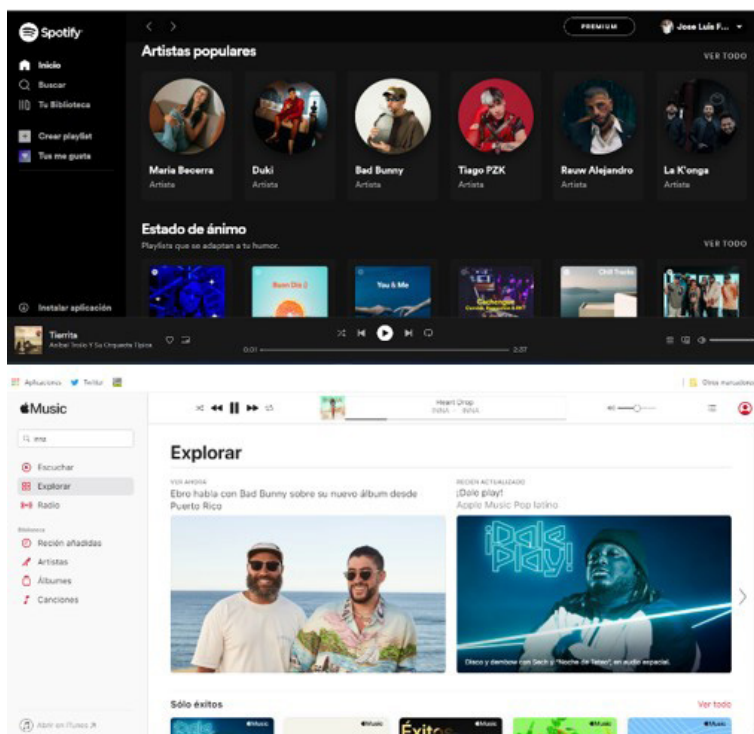


Figura 4. Resultado de búsqueda por artista en Spotify (arriba) y Apple (abajo)

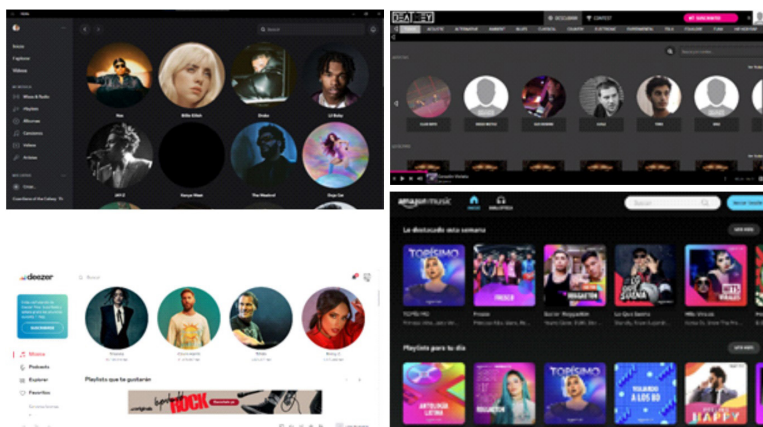


Figura 5. Artista en Youtube Music (arriba a la izquierda) Artista en Deezer (abajo a la izquierda) Artista en Bethy (arriba a la derecha) y Amazon Music (abajo a la derecha)

En Beathey, al tratarse de una plataforma dedicada a artistas emergentes, no aparecen ofertas de tapas de discos, pero sí de rostros de artistas. A diferencia de las anteriores el destacado visual está sobre el nombre. En la figura 6d vemos retratos, fotos casuales del músico ejecutando y artistas que suben contenido sin sus fotos. En alguna medida, una apuesta por lo puramente sonoro en una plataforma que inevitablemente requiere de un tratamiento visual de su contenido.

6. El rostro oculto en la apuesta al futuro tecnológico

Desarrollada en 2018 como un proyecto para descentralizar el consumo de música y permitir que cada usuario pague solo por lo que escucha y que las ganancias vayan en un 90% al artista nos encontramos a Audius. Ofrece la posibilidad de suscribirse y acceder al contenido o de comprar canciones en formato NFT.

El primer acceso es a la oferta de tracks. En ellos hay cuadrados que asemejan *tapas* de discos, que en su mayoría están compuestos de imágenes figurativas. Solo muy pocos tienen la foto del grupo musical o del intérprete, en general de cuerpo entero y posando. Para ver imágenes de músicos hay que navegar la app a través de la opción de explorar. Allí se llega a una pestaña en la que se puede ver el perfil del artista, a modo de perfil de *Twitter*, con indicación de seguidores y seguidos, con foto circular y una cabecera, generalmente abstracta. También se indica la categoría de tipo de suscripción *cripto* que ofrece. Es además la única de todas estas apps, que funciona solo en dispositivos móviles. El acceso por navegador provee estadísticas de regalías e intercambios musicales/comerciales.

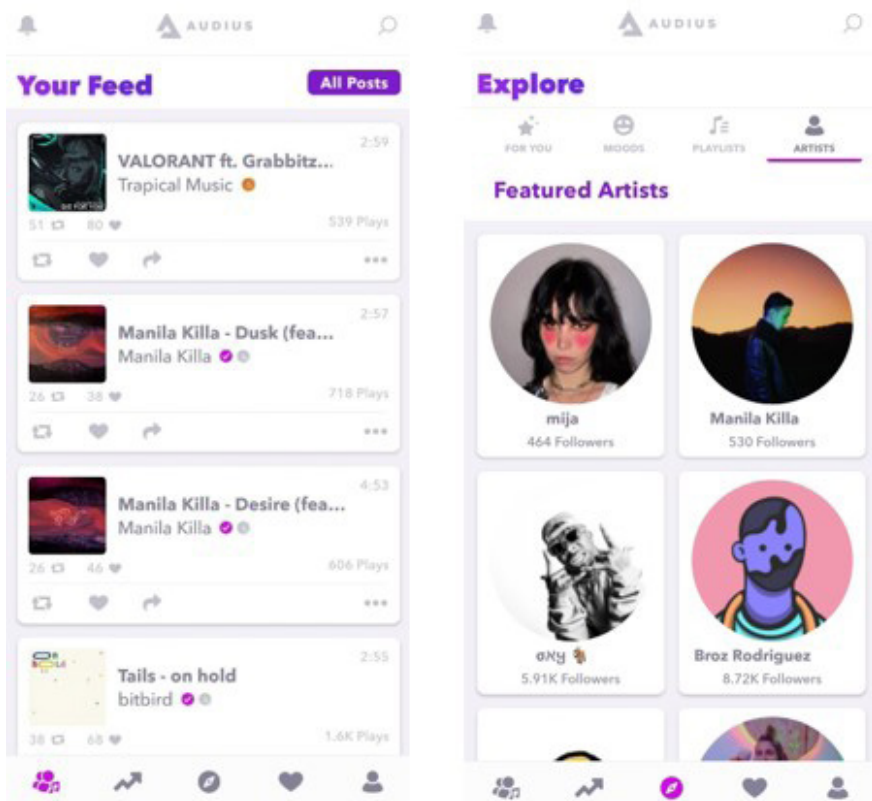


Figura 6. El feed de Audius y la búsqueda por artistas

7. Los bordes de lo musical en plataformas

Sin ser directamente plataformas de distribución de música comercial, podemos encontrar artistas y sus cuerpos (o ausencia de ellos) en otras de ellas. El primer caso que veremos es el de Sound Cloud. Esta se propone como una red social para músicos. Es un sitio en el que se puede subir, escuchar y descargar contenido. El acceso inicial está personalizado como el resto de las plataformas. Propone escucha de novedades ordenadas por popularidad (Top 50), Estados de ánimo (Relax, De fiesta) o actividades (Para entrenar) En todos estos casos sin mostrar cuerpos de músicos, al igual que el resto.

Entre las opciones cada usuario puede subir el track del artista que le gusta y compartirlo. La selección de lo mostrable va de la tapa oficial del disco hasta alguna foto promocional o la captura de pantalla de un fragmento de un video. Se trata del músico *reconstruido por un tercero no comercial*. Si uno accede al perfil de ese usuario, encuentra una selección en la que su rostro es equiparado al del artista. Una suerte de exaltación del curador musical. En la figura 10 vemos que la foto del usuario está destacada, pero usando de fondo de cabecera a Lady Gaga sobre la que se imprime el nombre de la primera y su ubicación geográfica. Debajo se ve una captura de un video del artista del que se ofrece su música.

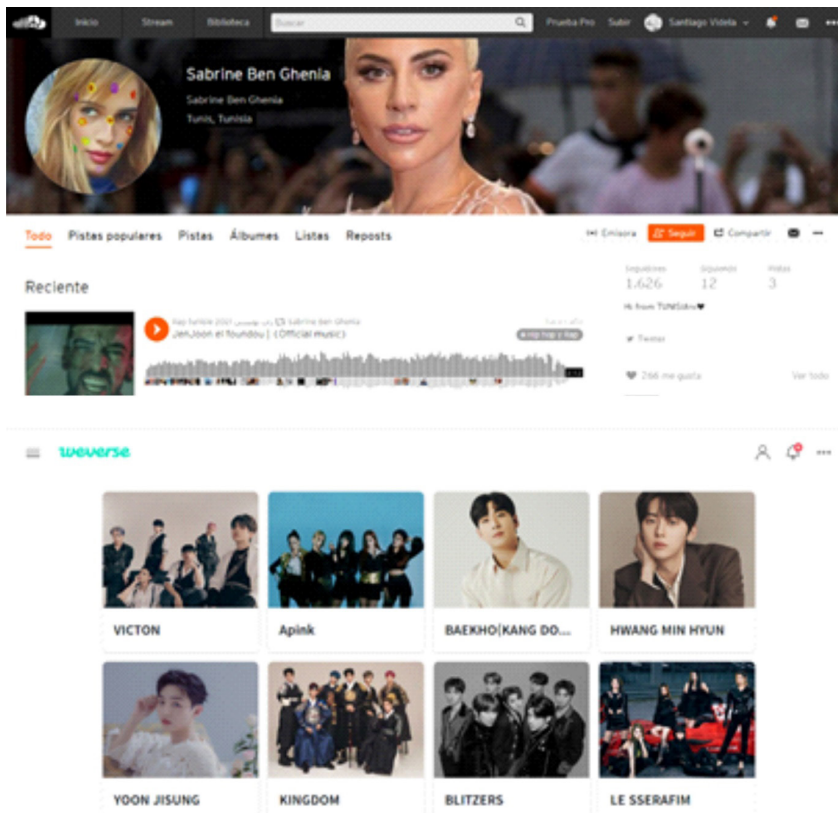


Figura 7. El artista en el perfil del usuario en Soundcloud (arriba) y en Weverse (abajo)

La interfaz permite por los mismos procedimientos que aparezcan músicos sin rostro ni cuerpo, en el caso de que el usuario así lo genere. Un espacio en plena construcción en el que se da un importante peso interaccional a cada uno de ellos.

Mismo peso que tiene la construcción del cuerpo del músico en Weverse. Esta es una plataforma de intercambio de información entre fans. Esta mantiene una estética de presentación más parecida a la de Spotify al inicio y a Facebook al ingresar. Se retoman posteos de los músicos en otras redes y se recomiendan canciones para escuchar en otras plataformas.

Si en las plataformas musicales predomina la imagen pública, aquí convive con imágenes (de diferentes plataformas) en las que se tematiza su vida privada. Son los fans los que suben fotos de ensayos o visitas de la vida cotidiana. No de los fans con el músico.

Finalmente, Youtube (figura 9). Si bien tiene una plataforma Musical (Youtube Music), su versión tradicional es también, como ya contamos, un espacio de consumo de música. Allí está, no solo la grabada en estudio (en muchos casos acompañadas por fotos fijas y subidas por usuarios), sino también la ejecutada en distintos contextos de performance.

En la versión de pago (Music. Figura 9) estas características se repiten, pero la interfaz tiende a parecerse más a las plataformas específicamente musicales. Con fotos de artistas que simulan o tapas de discos (cuadradas) o identificadores del músico (en redondo). Se propone una interfaz híbrida: de consumo de sonido via playlists, que puede navegarse como Youtube.

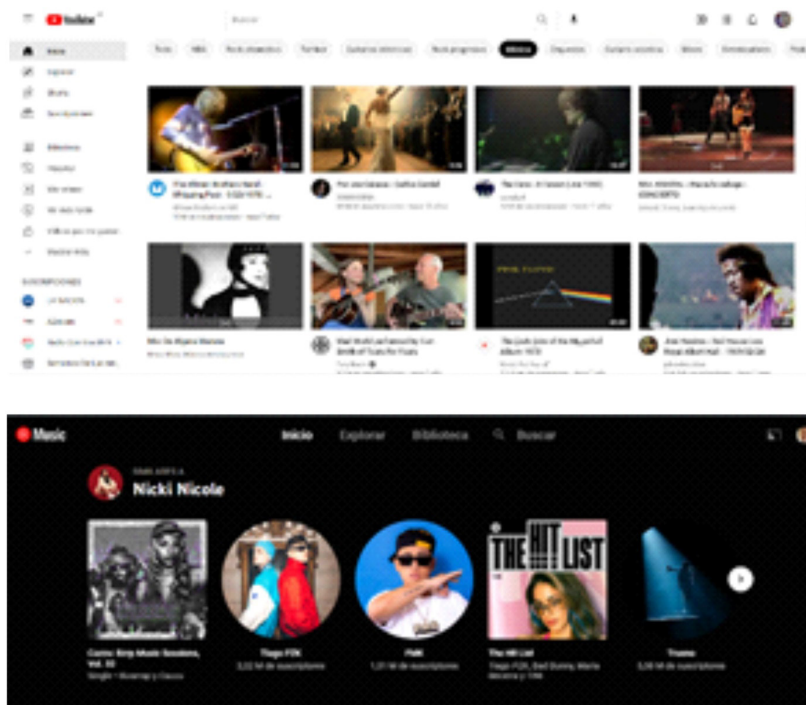


Figura 8. Youtube (arriba) Youtube music (abajo)

8. Conclusiones provisionarias

El registro de lo que se ha puesto en evidencia y de lo que falta analizar, obligan a que las conclusiones sean provisionarias, anunciando una continuidad del trabajo de investigación.

Se hace evidente el efecto de complejidad al estudiar un fenómeno como el de la mediatización de los intérpretes musicales, sea tanto desde las plataformas hacia el individuo, como también desde el rostro y la corporeidad de los artistas hacia las plataformas y sus usuarios.

Desde sus *Inicios*, las plataformas proponen *antes* una *propuesta de contrato de interacción* que un contenido específico. Un modelo en tensión con la experiencia individual del usuario.

El usuario está invocado en todo espacio a partir de su individualidad y en la expectativa de experiencias hiperindividuales de consumo. Al mismo tiempo esta posición encuentra sus límites en:

- *La evidencia del hojaldre mediático*. Cada propuesta parece evocar otras plataformas y otras formas de consumo.
- *La convivencia, o no, genérico–estilística*. Están presentes los géneros tradicionales en las plataformas y también actividades (comer, descansar, hacer gimnasia) que son de orden generalista y que presuponen gustos en común.
- *La manifestación de usos de lo musical*. En la línea de lo anterior conviven con la oferta de reconstrucción de imágenes de la vida no musical del músico como en Weverse.
- *La individualización del músico*: todavía por retratos fotográficos que compiten con su *obra*. Ya sea por parte de las plataformas como en Spotify y Tidal o en manos del usuario como en Soundcloud y Weverse
- La individualización del usuario: salvo excepciones, muy retorizada y como efecto de la interacción en la plataforma

Referencias bibliográficas

- Fernández, J.L. y Equipo UBACyT So24 —Sub Grupo Fonógrafo (2008). “Momentos de visualidad en lo fonográfico”, en L.I.S. Letra. *Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 2. Buenos Aires: José Luis Fernández y Equipo UBACyT.
- Fernández, J.L. (2021a) “Entre el rostro y la voz: mediatizaciones de la individualidad en plataformas mediáticas”, en Voto, C., Leone, M y Finol, J. deSignis HORS SERIE 01. *El rostro en el horizonte digital latinoamericano*, UNR Editora, 61–74.
- Fernández, J.L. (2021b) *Vidas Mediáticas*, La Crujía: Buenos Aires.
- Fionda Greco, J. (2022) “Los visitantes a los centros culturales y las plataformas”, en *Catálogo de publicaciones del XXIII Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina (REDCOM)*. Paraná: UNNER y REDCOM, 1439–1449.
- Jauregui, J. (2015) “Streaming musical en spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo”, en *Inmediaciones de la comunicación*, vol. 10 — N° 10 — 76–90 — ISSN 1510-5091.

- Leone, M. (2019). “Semiótica de la selfie”, *Letra, Imagen, Sonido, Ciudad Mediatizada* (L. I. S.), 20, 53–68.
- Leone, M. (2021) “Introduction: Studying the ‘facesphere’”, en *Estudios de sistemas de signos* 49(3/4), 2021, 270–278.
- Koldobsky, D. (2014) “Videos musicales y Youtube: escuchar, ver y hablar de música”, en Fernández, J.L. (ed.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, Buenos Aires: La crujía, 81–94.
- Koldobsky, D. (2016). “Mediatización de la música y memoria: de las partituras a los archivos de red”, en O. Cingolani, G. y Sznaider, B. (eds.) (2016). *Nuevas mediatizaciones, nuevos públicos. Cuadernos del CIM*. Rosario: UNR Editora, 159–176.
- Lapiente, M. y Videla, S. (2008) “Construcciones gráficas de instituciones fonográficas”, en *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 1. Buenos Aires: José Luis Fernández y Equipo UBACy, T, 115–128.
- Scolari, C. (2004) *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Gedisa, Barcelona.
- Traversa, O. (1998) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa*, Gedisa, Buenos Aires.
- Vargas, E. (2021) “Memoria digital: Jams de Black Music de Buenos Aires. Trayectoria y particularidades del caso Afromama”, en: *Revista artilugios* núm. 7: Cartografías, memorias y territorios, 169–190.
- Videla, S. (2019) “La construcción estilística del músico en plataformas”, en O. Traversa (ed.) *Mediatizaciones territorios y segmentaciones* compilado por Mariano Fernández ... [et al.]. — 1a ed. — Rosario: UNREditora.
- Videla, S. (2020) *Vidas on/offline de lo musical: relación entre plataformas mediáticas y espectáculos en vivo en centros culturales*, “Revista Sociedad”, 39 (noviembre 2019 a abril 2).

LOS AVATARES DEL AUTORRETRATO MARITA SOTO*

English title: The avatars of self-portraiture

Abstract: The article explores the construction of a system of face presences in digital platforms: avatars, selfies and portraits in videoconferences. Their temporalities and permanences are different as well as the functioning of intimacy.

Keywords: face, digital platforms, avatar, portrait, self-portrait

1. Introducción

Decía en un trabajo anterior que “los medios (masivos) están llenos de naturaleza muerta” refiriéndome a la presencia relevante de ese género pictórico con la función de ambientación de series, telenovelas, programas periodísticos, caracterizando personajes o situaciones. Y ahora podría decir que el universo de las pantallas se encuentra poblado no solo por bodegones y paisajes, sino también por retratos y autorretratos, en cualquiera de sus variantes. En este sentido, nos enlazamos con una vieja historia que da cuenta de las maneras diversas de dar a ver las fisonomías, las caras, los perfiles, los rostros.

Preparando esta presentación me pareció sugerente una cita de Jorge Baños Orellana (2013) cuando, ni bien comenzada su novela, *La novela de Lacan*, recrea una frase de Heinrich Wölfflin de 1886 en *Prolegómenos a una psicología de la arquitectura*. Allí Wölfflin decía:

* Universidad Nacional de las Artes.

“Prestamos nuestra propia imagen a todos los fenómenos: la exigencia de simetría proviene así de la constitución de nuestro cuerpo [...] La asimetría produce malestar psíquico, como si uno de nuestros miembros hubiera sido mutilado [...]”.

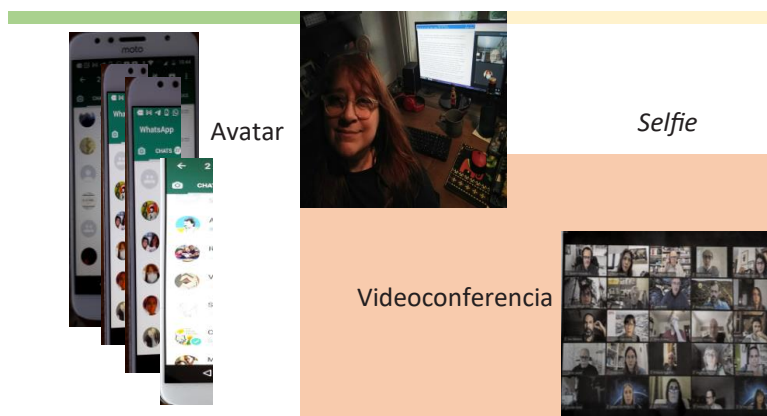
Baños Orellana aclara que, aunque “la guardia pretoriana de Lacan” lo haya acusado de neokantismo, el mérito de Wölfflin es el de que asumió como dato aquello que se “conquista al cabo de un largo camino”.

Y continúa:

una de las primeras cosas subrayadas por Lacan apenas pisó el umbral del psicoanálisis fue, precisamente, que lo que parece más básico e inmediato, como el reconocimiento del propio cuerpo y el de la figura de los demás, es una conquista tardía, eventual, frágil, reversible, y que es apenas la antesala para que decir “yo” tenga algún asidero.

En cierto sentido, este artículo habla del “yo” en alguna de sus múltiples sobrevidas...

Se hace necesario entonces definir algunos fenómenos del *dar a ver* rostros en la vida digital y luego ensayar la construcción de un sistema de apariciones: los avatares, las *selfies* y las videoconferencias.



Para ello y como eslabón previo, repasaré algunos conceptos sencillos sobre dos de los géneros que circunscribimos para construir este pequeño sistema: autorretrato y avatar.

En relación con el primero: se trata de un retrato hecho por el retratado y que necesita —podemos agregar— la constatación con el afuera, cualquiera sea el tipo de metatexto o paratexto que se encuentre en funcionamiento para verificar la relación entre retratista–retratado. Al igual que el género retrato, el autorretrato se define por el aislamiento de una figura, despegada de un fondo sin importar el grado de abstracción o detalle de dicho fondo ni el grado de articulación o no con el retratado — paisaje, situación o fondo neutro—, bajo la promesa y el señalamiento de la identificación.

En relación con la definición de avatar, en el diccionario de la Rae se señalan dos significados, el de la materialización de un dios (perspectiva religiosa) y la indicación de una transformación o mutación (proceso metafórico). Por su parte, en el área de informática avatar indica la representación gráfica (ícono, foto, juego virtual, texto o cualquier producción que se seleccione para la identificación) del usuario, o del personaje del usuario. Dentro del sinnúmero de posibilidades para estas representaciones encontramos desde *selfies* hasta dibujos digitalizados pasando por fotografías digitales o analógicas digitalizadas, capturas de imágenes, transposiciones...

2. Primer comentario metodológico

A partir de la pregunta por el foco de la observación cuando se trabaja con este tipo de construcciones o, dicho de otra manera, por la configuración discursiva del intercambio descripta y analizada por el semiólogo—observador me parece interesante recurrir a Émile Benveniste cuando define enunciación y el lugar de la observación del acto enunciativo:

Dice:

Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto [...] He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna [...].

Creo que el planteo ahorra algunos caminos en estas nuevas antropologías como lo son las de los entornos digitales en tanto comprometen la revisión de los instrumentos para la observación del funcionamiento de plataformas y las conversaciones en redes sociales. En Benveniste queda claro que la unidad es siempre la relación yo-tú como así también la importancia de la *ostensión*.

Completamos estas referencias breves a conceptos clásicos con la definición de enunciado de Bajtín (1982):

- *El enunciado no es una unidad convencional sino real, delimitada por el cambio de los sujetos discursivos. Es unidad de la comunicación discursiva...*
- *manifestando un momento expresivo y, por lo tanto, rastros de la autoría.*
- *indicando la posición activa del hablante*
- *y su conclusividad: posibilidad de que el enunciado sea contestado. En este sentido, se trata de un mensaje destinado.*

Me quedo entonces, con la disponibilidad de todo enunciado a que sea entonado, dirigido y, por lo tanto, respondido.

En todos los casos que conforman este sistema acotado, a partir del eje de la emergencia de los rostros (avatar — *selfie* — videoconferencia), puede haber superposición del polo de la producción (en su doble carácter de productor y emisor) y el de la recepción (receptor de uno mismo y de los otros). Nos encontramos con un comportamiento que mantiene similitudes con lo observado en la relación fotógrafo/fotografiado en la *selfie*; artista/autorretrato en un autorretrato pictórico; operador estético cotidiano en la vida cotidiana (pinta y decora; mira y disfruta o detesta aquello que hace).

Incluimos además en esta primera observación metodológica una serie de dimensiones observables en cada uno de los tipos de intercambio. Se superponen dimensiones que provienen y caracterizan los dispositivos productores y otras que definen los rasgos de los textos producidos:

Temporalidad: esta dimensión hace referencia a la construcción del presente del intercambio y a su aspecto durativo.

Escala: señala el tipo de persistencia y de autonomía de los discursos producidos en cada uno.

Resolución estética: la observación recae en los repertorios, colecciones, galerías estilísticas puestos en juego por los usuarios. Se juegan intertextos con el carácter de catálogo disponible de la cultura, de manera similar a lo que ocurre en la vida cotidiana.

Lenguajes, géneros y estilos: la observación se extiende también a las referencias al cine, a series televisivas, a los lenguajes de la animación, la historieta o el dibujo de humor o también a la reelaboración de retratos, autorretratos, bodegones o paisajes para ambientar o situar a los retratados.

El *diseño* con sus composiciones más o menos abstractas, los rasgos semánticos como así también la construcción narrativa y la definición enunciativa completan la lista.

Ya se ha hablado acerca de la ruptura de los límites — en ciertas comunicaciones contemporáneas — de las esferas de lo íntimo, lo privado y lo público. No creemos que se trate aquí de un borramiento; no parece haberse disuelto la separación entre ámbitos, sino que, por el contrario, el borde, el límite o la frontera permanecen: es por esta razón que *espiamos, nos entrometemos en una escena a la que no fuimos invitados*. La intromisión se patentiza en los efectos *blow up* cuando, por ejemplo, se amplían las imágenes y se detienen en la búsqueda de detalles o fragmentos de información.

Es presente del yo y ese presente se configura a través de un partido estético jugado entre lógicas individuales y sociales que modelan todos los rasgos de esa — podríamos decir — pose permanente.

Desde la perspectiva adoptada, y teniendo en cuenta las dos instancias de toda etapa de investigación y análisis — producción y reconocimiento—, encontramos dos claves en reconocimiento: una es la de la identificación (proviene del pacto que sustenta el género retrato cuando propone la circunscripción de una individualidad o la individualidad del grupo); la otra clave es la indicialidad, con sus cruces, atenuaciones o énfasis que provienen de la “gestión de contacto” de los dispositivos.

Decíamos que podíamos ensayar la creación de un sistema de emergencia del rostro en su vida en las plataformas y aplicaciones posibles. Si consideramos la escena o la puesta en escena o la espacialidad construida de esas presencias, observamos:

Si nos permitimos ubicar la pantalla de los *devices* como límite y soporte, el avatar se introduce en el espacio del observador, es un más acá

para el que mira, es decir que se construye de la pantalla hacia afuera en el sentido de su recepción. El pacto temporal de su existencia indica una mayor duración, al menos una duración eventual, más o menos dinámica según el caso. El avatar queda fuera del campo de lo efímero ya que la circunstancialidad no lo define y, por lo tanto, no se marca ni queda marcado el instante presente, aunque haya marcas del tiempo descripto o narrado. En ese sentido, en la emergencia de los rostros no funciona la lógica del espejo que, en cambio, fue decisivo para entender la presencia de las imágenes en las videoconferencias. Agregamos que aquí el fotografiado no es el primer receptor aunque ocupe los roles de productor y emisor. La intimidad se busca, se usa como creadora de un ambiente o de una información sobre la personalidad, el carácter o la identidad.

En su irrupción en la pantalla del otro, destella una narrativa en tanto experiencia temporal o se deja vislumbrar un fragmento de imaginario, una visita breve a las fantasías o las obsesiones de un yo convocado, diciendo “*momentáneamente soy este*”. Cuando no irrumpe, se aquietta como icono de una suerte de libreta de direcciones ilustrada.

Por su parte, la *selfie* también crea un espacio del *dar a ver* orientado de la pantalla hacia afuera en el que, a diferencia del avatar, se constituye como testimonio de lo efímero, del intercambio en tiempo real, de lo que está sucediendo en el momento del intercambio. En esa “utilización privada de la técnica fotográfica” se condensa “esta es una imagen de ahora” como testimonio de una eventualidad, un “*eat and tweet*” (Zelcer 2021).

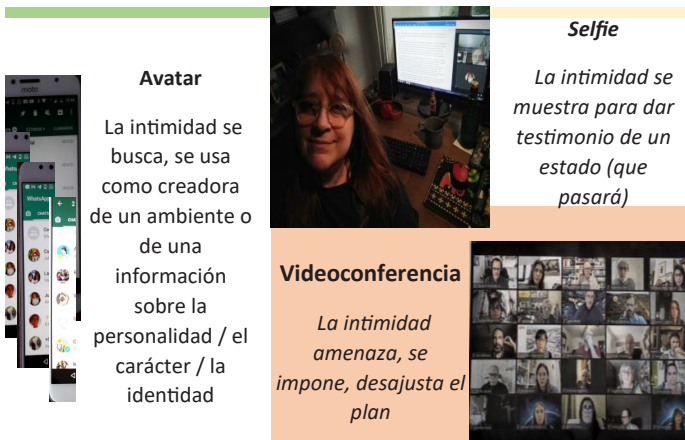
De la conexión de las *selfies* con el autorretrato ya se ha hablado y se dice que “[al] igual que en los [autorretratos], hay una figuración de una individualidad; se entiende siempre en la *selfie* que hay coincidencia entre quien ha tomado la fotografía y quien aparece en ella” (Zelcer 2021, pág. 110) y también de cómo distinguirlos por sus formatos, ángulos y distancias particulares.

En la enunciación “yo estoy aquí” de la *selfie*, al igual que en la videoconferencia, el primer receptor es el fotografiado/enfocado marcando el instante en y del intercambio.

La intimidad se muestra para dar testimonio de un estado (que pasará).

Los rostros en las videoconferencias no crean un más allá de la pantalla, sino que se presentan en un improbable hacia adentro, con la evidencia de lo efímero. Se ha dicho: indicialidad a pleno, pura circunstancialidad en la que el retrato se cruza con el espejo. Ese espejo que, según Borges, imposibilita la memoria, devuelve la imagen para uno mismo mientras que se configura el retrato para los otros en otras pantallas. Se trata del tiempo real, más allá de su registro y de la posibilidad de volver a ver.

La intimidad amenaza, se impone, desajusta el plan.



Dijimos que los avatares aparecen atravesados por catálogos de estilo: de época, región, artísticos o de segmentación social. Nos encontramos con producciones o ediciones o transposiciones emparentadas con el hiperrealismo, el realismo, el expresionismo o el pop, cruzadas por distintos géneros (retratos, autorretratos, paisajes, bodegones), de lenguajes (cinematográfico, teatral, animé, dibujo animado, historieta).

En su propuesta durativa, se presenta en una puesta en escena particular: prevalencia del primer plano, con la mostración de una mayor o menor apuesta compositiva, construyendo mundos diversos. En los juegos de figuración / abstracción se dejan ver algunas huellas de las pertenencias estilísticas, de las elecciones y los rechazos de gusto.

Se nos muestra también a través de los avatares una serie de núcleos narrativos: la familia, lo familiar, lo cercano: los hijos, los nietos o la

recreación de situaciones afectivas cercanas al álbum privado; el viaje en tanto se testimonian distintos tipos de trayectorias o itinerarios que van desde lo turístico hasta los de aventura, recortado y patentizado en algún espacio o vista singular; la fiesta, la celebración o la ceremonia indicando un momento clave del ritual recordado.

Cuando lo narrativo no toma la escena, otra serie, la de corrimientos o reenvíos metonímicos cumplen la función de ambientar (operación también vista en las videoconferencias), de crear una atmósfera, de presentar una actividad (una compositora en el escenario, un conferencista en la mesa—escritorio con el micrófono, un médico en un congreso con imágenes de su especialidad, un especialista en medios en una entrevista radiofónica) o de incluirse en un porfolio laboral o institucional.

En un extremo también se referencian las pertenencias o los signos de alguna militancia; en el otro, las huellas del lugar de los sueños, de la fuga, de lo otro dejando un territorio disponible para la fantasía.

Se trata de la enunciación de un “yo” que pone en evidencia su construcción, en algunos casos a través de figuras públicas, de símbolos, lemas o consignas fuertes (el pañuelo verde, la tradicional “v”, “conserve su izquierda”) o a través de diversas manifestaciones fisonómicas como el retrato artístico, el hábito de la pose o el detenimiento en determinado rasgo singular o atravesando espacios que favorecen la identificación del sujeto o la aproximación al lugar que ocupa o habita.

3. Segundo comentario metodológico

Dado que la unidad de observación es el intercambio, estos géneros (avatar, *selfie*, videoconferencia) no parecen formalizar tipologías de enunciados visuales pertenecientes a tal o cual lenguaje sino géneros o subgéneros de la conversación.

La enunciación característica “esto está siendo”⁽⁴⁾ (Zelcer 2021, pág. 119) para las *selfies*, por ejemplo, es pura potencialidad del dispositivo (o de la

(4) Zelcer retoma la comparación temporal que planteaba Barthes para la fotografía analógica y plantea: “La desaparición de todas las instancias durativas asociadas a la fotografía analógica (por ejemplo, el revelado) habilitó, desde luego, que la fotografía pudiera figurar cada vez más un “Esto aún es”, o incluso un “Esto está siendo”.

gestión de contacto) y no necesariamente del género o del discurso particular. Nuestro movimiento es el de desplazamiento de un rasgo efectivo del texto a una probabilidad del dispositivo. A riesgo de caer en repeticiones, decimos que es solo si hay conversación, si el texto ha sido destinado, es compartido y se espera su réplica, si hay una relación yo—tu, si podemos comprobar una cierta simultaneidad entre los tiempos del emisor/receptor se puede pasar de la probabilidad del dispositivo a la efectividad del texto. La condición de posibilidad es la del intercambio habilitada por el dispositivo y la incidencia decisiva del *software* (Zelcer 2021)⁽⁵⁾.

El “presente expandido” no está en la *selfie*, está en el intercambio. Como la situación (o su efecto) es durativo, la imagen es durativa (y no a la inversa). La práctica social garantiza el acuerdo del tiempo real y el presente expandido. Se puede enunciar en presente (“esto está siendo”) porque es en presente el intercambio.

No es corta o larga la vigencia del intercambio, sino que “sucede mientras dura el intercambio”.

4. Autorretrato — Presentación del yo

Así como los desarrollos de Benveniste y Bajtín permitieron despejar el foco de la observación y, por lo tanto, posibilitaron ajustar el problema de la enunciación temporal — *ha sido, está siendo, soy momentáneamente, estamos conversando ahora* — en las apariciones de los rostros en las plataformas digitales, la revisita a E. Goffman habilitó una nueva pregunta sobre el funcionamiento del avatar. ¿Se trata de una nueva forma del autorretrato adaptado a dispositivos o soportes tecnológicos nuevos o es una reformulación de la presentación del “yo” en estas nuevas cotidianidades?

Al inicio de este artículo hemos definido el autorretrato de manera general, transponiendo la de retrato. Los rasgos generales del género que indican la construcción individual y autónoma del retratado por el retratista se cumplen sin importar si se trata de una imagen fija o móvil, ni tampoco si se resuelve apelando a la analogía o a la abstracción. Por otro

(5) Ya Oscar Traversa había sugerido la incorporación del funcionamiento del *software* cuando se plantean las diversas situaciones enunciativas. Zelcer recoge estas sugerencias y las profundiza.

lado, siguiendo a E. Goffman entendemos “presentación del yo” como la mostración de un “sí mismo” en la interacción sea ésta pública, privada, institucional o no. Creemos que esta presentación se vincula con el carácter dramático enunciado en la exploración de Goffman, en tanto excede lo fisonómico o la mostración de una personalidad: construye a través de sus rasgos la elección de una manera eventual de darse a ver.

Dentro de una extensa tradición junto con la del retrato y más allá del acuerdo acerca de la pérdida o adormecimiento de ciertos géneros durante el medioevo (por ejemplo, el caso del retrato) nuevas revisiones sobre ciertas épocas artísticas revelan la existencia del autorretrato alto medieval, aunque no se rigiera por la analogía. Atacando el pensamiento sobre la similaridad en las pinturas, dice Carlos Cid Priego en “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales”⁽⁶⁾ que “la materialidad artística no es más que otra ficción...” haciendo resbaladiza la definición de aquello que es similar o análogo en las artes visuales. En este sentido, apela a Francastel (1978) cuando incluyó en sus recorridos la tensión de la noción “parecido”, tensión abierta ya por el impresionismo, el fauvismo, el cubismo y luego por otras vanguardias.

Priego se queda con algunos rasgos del género autorretrato que considero sugerentes ya que se trataría de “...[un] *alter ego* que es mejor o peor, que nos desvía, incomoda o censura y advierte...”. En estas producciones medievales, más allá de las figuras de la realeza o de la iglesia se entrometían los artistas. No se trata aquí de traer una historia empobrecida —no parece justo—, sino de acercar la hipótesis sobre esos autorretratos y es que estaban allí no para decir “soy yo” o “así soy” sino para dejar una huella: “hice esto”, “estoy cansado”. Nos abre la posibilidad de pensar otra vez el sistema: la circunstancialidad del espejo—retrato en la videoconferencia, la situación compartida en el presente expandido de la *selfie* y la presentación del “yo” en el ambivalente avatar, a veces retrato, otras veces autorretrato, un fragmento de bodegón o un fotograma de culto.

(6) Priego, C. (1989) “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales”, Revista Liño, Nro. 8, págs. 7–34. Recrea en su trabajo el surgimiento y las características del autorretrato medieval en España.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1982) “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Baños Orellana, J. (2013) *La novela de Lacan*, el cuenco de plata, Buenos Aires.
- Benveniste, É. (1985) “El aparto formal de la enunciación”, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, México.
- Carlón, M. (1993) “Avatares de un transgénero ‘alto’: vida y sobrevida del retrato en los medios masivos, Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Francstel, P. y G. Francstel (1978) *El retrato*, Cátedra, Madrid.
- Priego, C. (1989) “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas alto-medievales”, *Revista Liño*, Nro. 8.
- Goffman, E. (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Madrid.
- Soto, M. (1998) “Tres casos de naturaleza muerta mediática”, en Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fechine (Eds.): *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*. Centro de Pesquisas socio-semióticas, San Pablo, PUC/SP: COS — USP — CNRS. (En preparación) “Los medios están llenos de naturaleza muerta”, Buenos Aires.
- Soto, M. (2014) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de todos los días*, Eudeba, Buenos Aires.
- Traversa, O. (2001) *Aproximaciones a la noción de dispositivo*, Revista “Signo y seña” nro. 12, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, FFyL UBA.
- Traversa, O. (2014) *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editores/SEMA.
- Zelcer, M. (2021) *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*, Teseo, Buenos Aires.

I-MEMES: OPERACIONES DE IDENTIFICACIÓN EN MEDIATIZACIONES CON ROSTROS FUNGIBLES Y NO FUNGIBLES GASTÓN CINGOLANI*

English title: I-Memes: mediatizing identification operations with fungible and non-fungible faces

Abstract: Internet memes (or i-memes) have become an object of contemporary interest, due to their profuse presence and circulation on screens and in the conversations that take part of our lives. Because of the repetition of its characteristics and functions as ways of exchanging meaning, i-memes has taken a volume similar to a discursive genre, with the corresponding subvariants and stylizations. Its non-professional and collaborative production and its highly expansive circulation on social media platforms are articulated with a non-authorial enunciative feature, despite dealing with both public and personal issues. 84% of the i-memes use faces and this specific operator produces instances of varied meaning in relation to the themes and their enunciation. Grounded on the distinction between expendable and non-expendable faces, the article presents the results of an analysis of the enunciative modes of functioning of faces in i-memes. The distinction makes it possible to observe the regulations in the identification between enunciator, narrator, and characters, between humorous and comic memes, between reused memes (templates) and new ones. As a conclusion, a list of recurrent operating rules is pointed out — among them, a particularly iconoclastic enunciative rule: the absence of faces that identify non-famous individuals (prohibited for the “first person”), and the transition from unknown to famous meme characters.

Keywords: Memes, faces, fungible, enunciation, mediatization

1. I-memes y discursividad: entre la repetición y las variaciones

Los i-memes son, a menudo, tratados genéricamente: en algunos trabajos, como tipo textual, como fenómeno viral, como parte de la

* Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes.

llamada “cultura digital” (Shifman, 2014; Marino, 2020; Jost, 2022; Milner, 2012; Jenkins, Ford y Green, 2013); en otros, como eslabón de una cadena o red de construcción de un evento colectivo o público (Canedo, Urbanitsch y Sierra, 2020; Canedo, Rissotto y Sierra, 2016; Fraticelli, 2021a 2021b; Fraticelli, Gómez Blanco y Saldaña, 2020; Siri, 2016; Mina, 2019). Ambas perspectivas son complementarias: es requisito conocer el fenómeno en sus condiciones de producción y circulación para poder indagar comportamientos específicos en una ocasión particular, y recíprocamente. En nuestra aproximación, observaremos un comportamiento desde una perspectiva más genérica que particularista, pero cuyo funcionamiento — sin embargo — exige hacer observaciones en instancias de análisis microempíricos (Fabbri, 2000; Fernández, 2018). Los resultados de este ensayo no pretenden dar cuenta de un modelo general, apenas de una recurrencia y de sus márgenes de variación.

La cuestión de la recurrencia convoca un asunto medular en los memes: estos encarnan una lógica de transmisión por repetición de configuraciones (soportadas en objetos, señales y comportamientos) de un modo tal que entraría en el régimen enunciativo que Latour (1988) propuso como *reproducción*. No debería llamar la atención que, para este régimen de enunciación, Latour empleara como ejemplo ilustrativo la emisión genética, inscripta en la transmisión de caracteres en el código genómico. Lo curioso es que olvidara señalar que esto ocurre también en el marco de las conductas y signos: reproducir, es decir, producir semejantes o casi-semejantes, es algo propio de la cultura humana, y los regímenes enunciativos se basan finalmente todos en este principio básico y sus diversas derivaciones y complejidades. Si el sentido está en la diferencia (Bateson, 1972; Verón, 2019), es imprescindible contar con buenas tesis sobre la reproducción y las recurrencias (Traversa, 2022). Ya en 1976, Dawkins acuñó la denominación de *meme* para la capacidad de reproducción cultural, al sugerir un paralelo con la reproducción genética y sus principios.

Ahora bien, entre la repetición *stricto sensu* y lo inconmensurable de las variaciones, lo que nos queda siempre es el análisis de los márgenes entre los cuales se producen, efectivamente, los linajes. Procuraremos revisar algunos de esos márgenes.

En el marco del encuentro propiciado por el proyecto FACETS, el rostro aparece como una oportunidad para observar un invariante operador en una clase amplia, pero aun así limitada, de i-memes. Pese a que los rostros son el elemento de mayor porcentaje de presencia en los i-memes (alcanzaría el 84%, según métricas de Ling *et al.* (2021), su importancia no es solo cuantitativa sino también *enunciativa* (Fraticelli, 2021b): si los i-memes funcionan en el registro de lo reidero y de lo crítico en las redes sociales, es porque comprometen mecanismos de identificación con los sujetos contruidos en las conversaciones y polémicas que se emplazan en esas plataformas.

Para realizar la observación, hemos analizado un millar de i-memes que circulan en diversas plataformas de redes sociales, donde hemos atendido a la variedad de modos en que el rostro aparece. Sin embargo, no es suficiente con acumular materiales en corpus: también se requiere poner en correlación los textos con sus condiciones de producción (Verón, 1988), es decir, comprender los sistemas de reenvíos en los que esos funcionamientos se insertan. Esos sistemas de reenvíos no son lineales, sino que se organizan en diferentes niveles (Verón, 1994), los que recorreremos en los siguientes tres apartados. Finalmente, arribamos a una síntesis de procedimientos que procuran ordenar las variantes en el marco de las recurrencias.

2. Enunciación no individual y rostros: ¿un tabú enunciativo?

Emergente en espacios de visibilidad pública, el de los i-memes es un tipo de texto con un enunciador no individualizable. Con los memes no sucede lo mismo que con los tipos discursivos que retienen el valor del enunciador *autor*al, como el discurso político o el discurso artístico: el sujeto autor individualizable es parte misma del sentido de sus discursos. Tampoco se asemeja a aquellos tipos discursivos cuyo enunciador es menos “antropoide” (Metz, 1991) porque remite una voz institucional que *autoriza* a ciertos individuos a hablar en nombre de ella, subsumiendo así a la figura *autor*al: sucede con el discurso científico, el periodístico y con la subvariante gubernamental del discurso político. Pero, para evitar quedarnos con una tipificación por un rasgo negativo,

anotemos que su modo enunciativo de los i-memes evoca la existencia de una *vox populi*, una voz cuya enunciación tampoco se monta sobre un origen personalizable (aunque su producción, naturalmente, obedezca a una realización humana y, banalmente, individual), sino sobre ese resplandor que constituye el ánimo colectivo, que incluye la práctica colaborativa de producción, circulación y reconocimiento altamente mediatizado. En ese aspecto, se aproxima al tipo de enunciador evocado por clases textuales como el chisme, la leyenda urbana, el grafiti, el chiste, el cuento popular, los refranes, el cancionero popular, etc.

Esto no conduce, estricta y necesariamente, a una construcción anónima del enunciador. Por el contrario, bajo la dinámica mediática por la cual circulan los memes, se generan instancias de identificación entre las cuentas de usuarios en las plataformas y la enunciación de los i-memes que ellas reproducen o replican. De hecho, la reutilización y difusión son cualidades genéricas de los i-memes: cuando alguien reenvía un meme, ese acto mismo, a la vez que no supone autoría, reivindica su enunciación.

Para que cualquiera de estos casos suceda, es imprescindible el conocimiento cultural que demandan los memes. Recurriendo a Genette (1989), podríamos señalar que se trata de un conocimiento que se expresa inter e hipertextualmente. La intertextualidad es traccionada principalmente por los tipos de agendas temáticas retomadas en los memes. Estos temas pueden ser de conocimiento expandido en la conversación social, en los que las preocupaciones o las novedades en algún momento toman estado público bajo la forma de noticias, de comentarios y opiniones: los memes forman parte de este mismo sistema de reenvíos intertextuales. Para que el reconocimiento temático se produzca, se utilizan recursos lingüísticos (comentarios que ponen marco temático al i-meme, leyendas o diálogos de las situaciones y personajes) y visuales (situaciones y personajes reconocidos, estos últimos sobre todo por sus rostros).

Como contrapartida, se producen i-memes sobre temas mucho más específicos (memes de astronomía: @MemesDeAstro, @AstronomiaMemes; memes de otakus: @memeotaq2007, @nosequeponerxdd, etc.), en los que la intertextualidad acontece como una forma de coto a circuitos o grupos nucleados por intereses mucho menos expandidos.

También hay un número importante de memes que refieren a peripecias de la vida personal y cotidiana de individuos desconocidos, por lo

general en primera persona. Estas situaciones podrían tomarse como anecdóticas, pero son enunciadas asumiendo un posible interés colectivo, por su equivalencia a situaciones o personajes previstos en memes o *memeables*. Dicho de otra manera, alguien compara algo que le sucedió — o se compara a sí mismo — con lo que ya está tematizado por algún i-meme a partir de una equivalencia que es, en rigor, una analogía hiperbólica, estereotipada, de rasgos o de conflictos, o propone un meme para ilustrar la situación. Esto no consiste en una exposición de lo individual, una historia privada que se hace pública: es una estereotipación hiperbólica que depende de varias operaciones articuladas. Una de ellas es la condición “viral” de la circulación de i-memes, que trataremos en el siguiente apartado.

3. Enunciación hipermediática: reglas y tabú enunciativos

La circulación de los memes de internet está comprendida bajo lo que se conoce en jerga cotidiana como *viralidad*: una circulación de textos y contenidos por las redes sin mayor control. Ya Jenkins, Ford y Green (2013) han preferido redefinir la noción, despejando el peso negativo de la concepción “viral” de los contenidos, tanto en lo que tiene de simple contagio como de pasividad de su recepción. Proponen, a cambio, pensar en términos de *spreadability*, la capacidad de difusión de contenidos por instancias que no se restringen a la distribución de pocos a muchos, sino de circulación en un modo altamente participativo y complejo. Los contenidos no solo no son recibidos de manera indefensa (como supondría la viralidad), sino que cada usuario reactiva su circulación como parte de una estrategia propia, en tanto receptor, productor o reproductor: es allí donde cada cuenta deja sus marcas y participa de la enunciación de un contenido. Si la mediatización de los géneros reideros ya planteaban situaciones enunciativas de complejidad por su “condición no presencial” y “efecto de la enunciación institucional” (Steimberg, 2001, p.107), la novedad del asunto es que en las sociedades contemporáneas con mediatizaciones *postbroadcasting* (Fernández, 2018), la enunciación hipermediática implica la coexistencia y convergencia de producciones profesionales y amateurs, de apropiaciones e intervenciones de los textos, de descentralización y desregulación de su

producción y consumo, y el aumento de la variabilidad de las formas enunciativas (Fratlicelli, 2021b).

Esto provocó un entramado enunciativo organizado por capas de sentido. Para el caso específico de los i-memes, tomamos la detallada descripción que hace el propio Fraticelli (2021b): la polifonía enunciativa en los intercambios de i-memes en plataformas de redes sociales tienen modos de identificación y desidentificación con el enunciador, propios de una organización en cascada, que va desde los personajes de una diégesis en el nivel inferior, pasando por un narrador que los organiza, y llegando hasta los niveles superiores de un “enunciador mediático” (autor de la cuenta) que suscribe la publicación y de un “enunciador hipermediático” (propietario de la cuenta) que la ejecuta.

Entre otros efectos enunciativos importantes, esta enunciación en cascada o “por capas” pone en acción dos mecanismos de *lo reidero*, tipificables en los i-memes. En primer término, es en cualquiera de los niveles inferiores donde se presenta el objeto risible para la posición expresada en los niveles superiores, pero no a la inversa. Esto es posible por una segunda condición, y es que, si bien la posición o “voz” del enunciador puede estar más o menos desplegada en los diferentes niveles, siempre se ubicará como la posición final, la que señala lo risible, saturando así el sentido de lo reidero. Como bien sabemos, ningún objeto de discurso es, en sí mismo, risible; es su enunciación la que promueve la distancia lúdica requerida, y establece lo reidero. Por tanto, esta segunda condición sella la identificación entre el carácter risible del objeto y la posición o voz que lo propone como tal. El desagregado de niveles propuesto por Fraticelli⁽¹⁾ permite comprender que lo risible y lo reidero son instancias enunciativas diferenciables y con valor asimétrico.

Esta asimetría tiene que ver con la distinción entre lo humor y lo cómico, teorizada por Steimberg (2001) y retomada así por Fraticelli (2021b): “En lo cómico el blanco de la burla tiene una relación inferior con respecto a quien la realiza y su cómplice (enunciatario). En el humor, en cambio, el enunciador y enunciatario establecen una relación

(1) Algo semejante procura mostrar, por ejemplo, Ducrot (1984) para la ironía o la negación, desde una perspectiva que él mismo denomina polifónica, y que suscribe esquemas de identificación entre Locutor(es) y Enunciador(es) en diferentes niveles.

de simetría burlándose de sí mismos. Así, mientras lo cómico es reírse *de*, el humor es reírse *con*".

Habiendo enfrentado la pregunta sobre cómo se produce la identificación enunciativa en el caso de los i-memes, queremos señalar, a continuación, una regla enunciativa que convoca particularmente al funcionamiento de los rostros en los i-memes.

Las posiciones o voces diegéticas en los memes están localizadas en personajes visual y/o verbalmente encarnados. Si el enunciador en última instancia (el hipermediático o el mediático: el autor o usuario de una cuenta de red social) se identifica con el narrador o con alguna de las voces o personajes diegéticos, la figuración visual de estos permanece bajo la forma de un personaje públicamente conocido o reconocible, sea este un avatar de memes (por dar solo algunos ejemplos: Wojak, Cheems, Zoe), un personaje extraído del acervo popular-mediático (pueden ser personajes de series o de films, como los Simpsons, *The Shining*, Spiderman) o una figura pública, famosa (el presidente de Rusia Putin, el político norteamericano Bernie Sanders, el actor Will Smith). Las marcas que introducen esa identificación suelen ser lingüísticas, como voz del narrador o de los personajes (formando parte del propio meme), o como comentario periférico al meme (incluido en la publicación).

Una forma muy repetida de encabezar esta identificación es con una leyenda que inicia con "Cuando (vos)...", "When you..." u otras expresiones similares (Figura 1). Como regla enunciativa de primer término, aquí se advierte la restricción genérica de personalizar el enunciado: el meme no puede hacer referencia a un individuo sino en tanto que estereotipo (Amossy y Herschberg-Pierrot, 2001; Wodak y Reisigl, 2001) o (*anti-*)*ejemplo*⁽²⁾. De allí que la descripción o la historia requiere operaciones de comparación, alegoría o hipérbole de personajes reconocibles, ficcionales o no. El "vos"/"you" remite enunciativamente a la pluralización, no es interpelativo.

(2) Decimos "anti-ejemplo", ya que de la figura retórica del *exemplum* solo retiene la condición de proyección de unos rasgos individuales a una virtud tomada como propia de muchos, pero a diferencia de esta, los memes habitualmente señalan lo notable por defectuoso o desviante, no por virtuoso (Marino, 2020), y no necesariamente de parte de personalidades reconocidas o famosas, algo sí exigido en el *exemplum*. Sobre la retórica del ejemplo, sus variantes y contraposiciones con la ilustración, ver Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) pp. 536-568 y Harto Trujillo (2011).



Figura 1. Fuente: <https://medium.com/@quharrison/a-meme-you-wont-laugh-at-18eb17ado45>

En otros casos, la identificación se ejecuta bajo comentarios como “me representa”, “yo”, “me identifica” o similares, en el texto del posteo, vinculando así explícitamente a la cuenta con el meme.

También, y en un número muy importante de casos, esas marcas pueden directamente ser *nulas*, y la identificación se activa por defecto: el simple posteo o reposteo del i-meme funciona como marca suficientemente significativa de una identificación del enunciador de la cuenta con la enunciación del meme.

Pero la regla enunciativa que introduce la identificación tiene un anverso singularmente *iconoclasta*: así como pueden utilizarse marcas lingüísticas o por simple publicación, la identificación no se produce jamás por intervención del meme con una imagen inserta de la persona identificada de manera individual (por ejemplo, del rostro o del cuerpo) del propietario de la cuenta, si este no es un personaje públicamente conocido.

Si por “cameo” (en una de sus acepciones) se designa a la operación por la que alguien en una ficción audiovisual se representa a sí mismo, aquí funciona una regla enunciativa inversa, a la manera de un tabú anti-cameo. Si toda publicación de un i-meme comporta siempre algún grado de identificación enunciativa, esta metalepsis evitada o vedada señala que esta no puede traspasar el límite de hacerse por la vía de la imagen particular del individuo, cuyo operador principal es el rostro.

Entonces, la condición enunciativa de *vox populi* que sustenta a los i-memes (y tratamos en el apartado 2), no solo proviene de su carácter vagamente anónimo o “viral”, sino también de esta regla que impone un tabú visual: yo puedo suscribir la enunciación del meme, no protagonizarlo.

Bajo esa organización del sentido, emerge la cualidad que podemos llamar *fungible* de los rostros utilizados en los i-memes⁽³⁾. El requerimiento de emplear un rostro—otro moviliza el principio de *equivalencia* empleado: los rostros de los personajes son potencialmente equivalentes a cualquiera que se identifique con la posición o situación descrita de ellos mismos.

4. Me volví un meme: rostro operador, equivalencias y fungibilidad

Son conocidas las historias de vida personales de quienes un día, sin proponérselo, saltan del anonimato a la fama por volverse protagonistas de i-memes. Es el caso de Andrés Arató, un ignoto actor publicitario protagonista del i-meme conocido como “Hide the pain, Harold”⁽⁴⁾. Este y muchos otros i-memes se hicieron célebres precisamente porque el rostro del personaje principal brindaba la oportunidad de ser utilizado como expresión de ánimo o de cualidades descriptivas o narrativas.

En su inicio, este i-meme fue famoso por mostrar en un gesto facial la diferencia tenue pero significativa entre la expresión de alegría y el ocultamiento del dolor. Luego, cuando se transformó en díptico, sirvió como contraposición de dos momentos, uno bueno y otro no tanto (Figura 2). Más tarde, el i-meme se utilizó para representar un personaje que a cada rato cambia de capacidad de opinar como si tuviera un conocimiento avanzado sobre cualquier tema de agenda, parodiando al estereotipo de quien cree que, porque leyó en internet desde su casa sobre algo, ya se convierte en experto y puede opinar (Figura 3).

(3) Por *fungible* entendemos aquí un rostro que, representado por una imagen, puede ser intercambiable por otro como resultado de una equivalencia signica. En ese sentido, si bien hay un interés común con el trabajo de Voto (2021), en el presente trabajo la aplicación de la noción está orientada a otros aspectos que a los *NFT* (non fungible token).

(4) <https://www.youtube.com/watch?v=eXAMR7Gx3r8>

Cuando le ganas una discusión a tu novia / Pero ahora es tu ex



Figura 2. Fuente: <https://www.dopl3r.com/memes/graciosos/cuando-le-ganas-una-discusion-a-tu-noviapero-ahora-es-tu-ex/1675692>

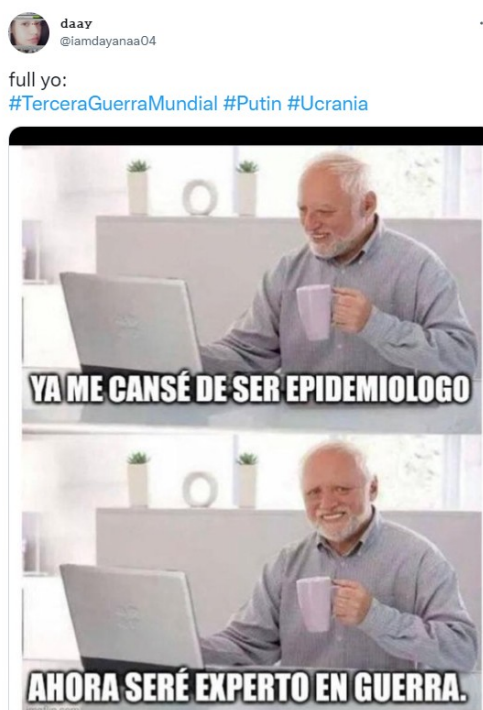


Figura 3. Fuente: <https://twitter.com/iamdayanaa04/status/1497071179609296923>

La maduración del personaje y del meme-type (Marino, 2020) permitió no solo ampliar las funciones del personaje sino también llegar a hacer sustituible su rostro por el de alguien famoso que pasa a encarnar su rol en el i-meme para la ocasión (Figura 4, Máximo Kirchner como Harold):



Figura 4. Fuente: <https://twitter.com/profedmusica/status/1546479952551370756?s=20&t=vQoFCMR8t9-82Ccd7vpXCQ>

Este tipo de collage, que Marino (2020) y Allard (2016) tipifican como *remix*, exhibe una operatoria a destacar: el rostro que dio origen al i-meme tenía como cualidad saliente la expresión ambigua de alguien que sonreía pese al dolor. Ahora pervive el reconocimiento del personaje como base de cualquier otro que puede tomar su lugar por sustitución de su rostro: es un rostro fungible.

Similares casos se registran en clave narrativa. Imágenes que originalmente representaban escenas para ser utilizadas como imágenes

publicitarias, fueron convertidas luego en i-memes por su esquema narrativo. En el caso del meme popularizado como “Novio distraído” o “Distracted Boyfriend”, el relato no se estructura únicamente por los rostros, pero el conflicto se define en esas expresiones (Figura 5). Sin embargo, la mayor parte de los i-memes tipo *remix* contruidos con esta plantilla, se realizan aplicando nombres a los personajes (Figura 6) o sustituyendo su rostro (Figura 7).



Figura 5. Fuente: <https://knowyourmeme.com/memes/distracted-boyfriend>



Figura 6. Fuente: <https://es.memedroid.com/memes/detail/3719619/Original?refGallery=tags&page=1&tag=distracted+boyfriend>



Figura 7. Fuente: <https://twitter.com/TBirrita/status/1423352065120690178?s=20&t=vnDiN6xK9Naz49QpohpdGQ>

La condición de fungibles de esos rostros se basa en la relación de equivalencia con personajes en una situación nueva. Si los personajes sustituyentes son también celebridades (y no conceptos o situaciones, como en el meme de la Figura 7), las marcas sobre las que recaen las sustituciones son privilegiadamente los rostros. Se producen así, collages muy curiosos y efectivos.

Una vez que, sobre la misma plantilla, se aplican modificaciones de rostros, lo que se repite es el juego de relaciones descriptivas o narrativas invocadas, y se agrega una nueva instancia referencial. La equivalencia consiste en que el personaje A en la situación S es *como* el personaje B en la situación S'. Las caras de las personalidades están ahí para señalar que protagonizan un modo de ser o de actuar estereotipado, hallado como equivalencia o analogía de acuerdo con algunos rasgos articulados. Concebido como un estereotipo de sí mismo o de una clase a la que se alude, el personaje aplicado es señalado a partir de su rostro.

La eficacia de este funcionamiento radica en la conjunción de repeticiones textuales y estereotipación discursiva. Sobre lo primero, podemos retomar una distinción que hace Jost sobre el sentido que se ejerce en los i-memes a partir de su condición repetitiva:

Les mèmes affichent une idée ou une proposition iconique et plastique. Ils peuvent se développer soit du côté de la représentation, soit du côté de la pensée. Il faut distinguer les mèmes-variations, ceux qui reprennent la même idée avec des motifs et des structures visuelles différents — par exemple, les déclinaisons de la peur de mourir pendant la crise du Covid-19 — et les mèmes-variants qui reprennent non seulement la même idée, mais les mêmes structures visuelle ou verbale. Des mèmeurs parlent en ce cas d' « itérations ». Jost (2022), p. 115.

Los *remixes* que se hacen con este modelo de equivalencias son *memes-variantes*. Todo meme es, por definición, resultado de una imitación o una réplica parciales de memes previos, y a la vez generador potencial de nuevas versiones del mismo meme. Si tomamos en cuenta el funcionamiento memético, la cuestión de la repetición tiene que ser comprendida como condición productiva y de reconocimiento de esta clase de textos. Se habla, entre los nativos, de *templates* o plantillas o explotables (Jost, 2022, p.211 y p.90n), lo que, en sentido técnico Marino ha denominado *meme-types*; estos se diferencian de los *meme-token*, consistentes en cada caso o versión singular de un meme.

La maduración alcanzada por muchos *meme-types* gracias a su uso y reconocimiento masivo, permite que los rostros se vuelvan, de esta manera, fungibles, es decir, intercambiables por equivalencia.

Al parecer, los procesos de repetición presionan positivamente en la facilitación de la operatoria intertextual de producción de rostros fungibles, que se puede resumir así: 1) las equivalencias se trazan conservando la función descriptiva o narrativa del personaje originario en el *meme-type*, preferiblemente sugiriendo o subrayando las cualidades descriptivas o actanciales del personaje; 2) el *meme-type* que encuadra la sustitución se mantiene reconocible; 3) los sustitutos son personajes públicos; 4) la sustitución se aplica con un montaje

del rostro; 5) estos montajes suelen ser visiblemente no profesionales. De esta manera, los rostros de los personajes sustituidos ascienden al carácter de fungibles. Esta operatoria — con sus repeticiones y mutaciones intertextuales — es, luego, la base de sustentación de una operatoria discursiva: la estereotipación.

Es obvio que los rostros de los personajes sustituyentes son no-fungibles⁽⁵⁾. Pero veamos otros comportamientos menos obvios de rostros no-fungibles.

5. Rostros no-fungibles

Un caso aproximadamente inverso — y menos frecuente — presenta como característica un modo de producción de i-memes con rostros no-fungibles. Estos i-memes surgen de imágenes que tienen por protagonistas a personajes que ya son celebridades. Las imágenes se tornan *memes* por sus cualidades intensas o extremas, aptas para la descripción de personajes o para la narración de asuntos que confirman preconceptos o estereotipaciones de los propios personajes.

La fotografía que recorrió el mundo sobre el encuentro de Putin con Macron en febrero de 2022 (Figura 8), rápidamente se volvió meme. El episodio del encuentro se produce en las vísperas de inicio de la invasión de Rusia sobre Ucrania, y la visita del presidente de Francia se mostró como un intento de diálogo, debilitado en su propia consumación por una disposición mobiliaria que distanciaba físicamente al visitante del presidente ruso. El hecho se interpretó en los medios periodísticos y en las redes sociales como una respuesta de poco interés del mandatario ruso por el acercamiento diplomático.

(5) Las imágenes específicas de los rostros que se utilizan para sustituir deben garantizar antes que nada la identificación del personaje sustituyente y, siempre que sea posible, también la expresión descriptiva o narrativa adecuada al i-meme.



Figura 8. Fuente: <http://kremlin.ru/events/president/news/67734/photos/67564>

La mayoría de los i-memes consistieron en intervenciones sobre la longitud inusual de la mesa, señalando la distancia entre los líderes como ridícula. Por supuesto que, para ello, conservaban los rostros y lugares de Putin y Macron por ser constitutivos de los personajes y de la escena⁽⁶⁾.

Ninguna de estas intervenciones se aproxima a lo que Jost denomina y distingue como memes-variantes y memes-variaciones, ya que lo que aquí se vuelve *meme*, repetición, es la escena y sus protagonistas en sentido *estricto*; sobre ellas se pueden hacer intervenciones, pero no sustituirse. La condición de meme, como el mismo Jost sugiere a partir de una imagen que protagonizó Bernie Sanders en la asunción presidencial de John Biden, es su repetición y el poder que esta le otorga a la diferencia, a fuerza de modificaciones de contexto (Jost, 2022, p. 222).

La repetición hace su trabajo: una vez cristalizado un personaje o escena, entonces sí el meme se puede volver base de nuevas instancias,

(6) Pueden visitarse diferentes portales de noticias al respecto:

<https://www.themoscowtimes.com/2022/02/09/putins-white-table-in-macron-talks-sparks-endless-memes-a76300>, <https://cadenaser.com/2022/02/08/del-columpio-putin-macron-hasta-la-mesa-como-el-titanic/>, https://twitter.com/IcanArgue/status/1491036770863296513?s=20&t=tBwnJXixHkiLkWWPD-dv_w, <https://www.pagina12.com.ar/401063-los-mejores-memes-de-la-mesa-de-putin-con-macron-resuelto-el>, https://www.clarin.com/viste/lluvia-memes-larga-mesa-reunion-putin-macron_o_1AvPOtdjYM.html, <https://omradio.ar/noticias/los-mejores-memes-de-la-mesa-de-putin-con-macron-resuelto-el-misterio-queda-el-humor-una-muestra-desopilante/>

transformando en fungibles a rostros no-fungibles. Lo señalábamos antes con el meme de “Hide your pain, Harold”, lo reencontramos ahora con una fotografía que circuló en usos periodísticos y también como meme en redes sociales. Se trata de la imagen de un encuentro donde dialogan (con apariencia no amable ni con fines de hacerse público) el entonces presidente de Argentina, Mauricio Macri, la gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal y uno de los funcionarios con mayor visibilidad del mismo partido político, Esteban Bullrich. La imagen (Figura 9) — como sucedió con la de Putin-Macron o la de Sanders — demanda completar un vacío de sentido: ¿de qué hablaban? ¿por qué esos gestos en los rostros, inhabituales en las escenas que se hacen públicas con el fin de mostrar el buen funcionamiento de un gobierno? Los memes se utilizaron para inventar diálogos entre ellos, en los que por lo general Macri regaña a Bullrich por sus dichos públicos, que en ese entonces eran frecuentemente polémicos⁽⁷⁾.



Figura 9. Fuente: <https://www.politicargentina.com/notas/201708/22127-en-cambios-ya-comparan-los-papelones-de-esteban-bullrich-con-el-ataud-prendido-fuego-de-herminio-iglesias.html>

(7) Pueden visitarse diferentes imágenes en los siguientes sitios:
<https://abcenlinea.com.ar/el-desopilante-tweet-de-bullrich-que-hizo-estallar-las-redes-sociales/>
<https://twitter.com/juanmabrasas/status/1027219979182243840>
<https://i.redd.it/y4bs4yyb9lez.jpg>

Estos rostros y esta escena no-fungible se consolidó como meme al punto de transformarse — más tarde — en una escena con rostros sustituyentes, instanciados por ejemplo con reprimendas entre integrantes del gobierno del presidente Alberto Fernández (Figura 10).



Figura 10. Fuente: <https://www.instagram.com/memestoimeando/>

6. A manera de síntesis provisoria

Hasta aquí, hemos procurado ordenar líneas de correlación entre los diferentes niveles que atraviesan el sentido discursivo de algo tan dispar y complejo como los i-memes a partir de la observación del uso del rostro en sus composiciones. La necesidad de recurrir a esos diferentes niveles no es solo un ejercicio metodológico: tal vez ningún funcionamiento discursivo soporta una descripción que se limite a una dimensión única.

Los aspectos que hemos señalado sobre el uso de los rostros en i-memes se podrían sintetizar así:

1. los rostros que se utilizan son solo de personajes o personas públicamente conocidas, o de personas desconocidas que se transformaron en i-memes por replicación masiva
- 1bis. existe el tabú del rostro del individuo desconocido: la referencia a un individuo desconocido mediante un i-meme solo se hace por un marcador lingüístico, pronominal o situacional
2. los rostros en los i-memes pueden ser fungibles o no-fungibles
3. su fungibilidad depende de un principio de equivalencia: algún rasgo cualitativo o narrativo hace equivalente a un personaje con otro, sobre una analogía
4. esa equivalencia, sin embargo, tiene algo de sorprendente: señala una comparación no obvia para subrayar un rasgo risible: puede ser una analogía inesperada, una hipérbole o una ironía
5. hay tres límites a esas equivalencias: I) no es posible hacer fungible un rostro si el rostro mismo es lo que está en el centro del señalamiento (los memes de “Harold” o de Macri–Bullrich–Vidal), II) si el rostro es parte misma de la imagen que se vuelve meme (los ejemplos de Putin–Macron), o III) si el rostro sustituyente fuera el de una persona no conocida públicamente
6. este límite se traspasa si el i-meme “madura” en el acervo colectivo y sus personajes se vuelven también conocidos públicamente y/o sustituibles.

Es muy probable que haya excepciones a estas reglas discursivas, lo que es inevitable por naturaleza. Por lo pronto, podemos observar que la condición compleja y densa del sentido de los rostros en un tipo de texto tan particular (por su enorme difusión, su circulación global y cotidiana, su producción múltiple y variada — profesional o no — y su tematización ilimitada) como es el de los i-memes, depende de la fuerza que los juegos de recurrencias e innovaciones le imprimen, tanto como de las reglas enunciativas que se organizan estrictamente en el uso. Estamos convocados a seguir explorando estas repeticiones y sus novedades.

Referencias bibliográficas

- Allard L. (2016) “La remix culture : une poïétique ordinaire du Web”, en F. Kaplan y N. Nova (ed.), *La culture internet des mèmes*, PPUR, Lausanne, 62–75.
- Amossy R., A. Herschberg-Pierrot (2001) *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires.
- Bateson G. (1972) “Form, Substance and Difference”, en *Steps to an Ecology of Mind*, Chandler Publ. Co., New York, 455–471.
- Canedo N., V. Rissotto, y D. Sierra (2016) *Los usuarios en la grieta. Retomas de lo político en los sitios Choripan & Vino y Peronismo Intergaláctico*, “Actas de Periodismo y Comunicación”, 2(1).
- Canedo N., V. Urbanitsch, y D. Sierra (2020) “Llorando en el Colón. Retomas discursivas del G-20 en los internet memes”, en M. A. Alonso y S. Ramos (eds.), *Actas del 14º Congreso Mundial de Semiótica IASS/AIS: Trayectorias, tomo 7: Palabras públicas*, Libros de Crítica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 19–36 doi:10.24308/IASS-2019-7-002.
- Dawkins R. (1976) *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Nueva York
- Ducrot O. (1984) “La noción de sujeto hablante”, en *El decir y lo dicho*, Hachette, Buenos Aires, 251–277.
- Fabbri P. (2000) “La caja de los eslabones que faltan”, en *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona, 23–54.
- Fernández J. L. (2018) *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*, La Crujía, Buenos Aires.
- Fraticeilli D. (2021a) “El humor hipermediático. La nueva era de la mediatización reidera”, en D. Fraticelli, M. Burkart, T. Varnagy, *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico*, Teseo, Buenos Aires, 151–169.
- Fraticeilli D. (2021b) *Enunciación y humor en las redes (o cómo estudiar memes sin perder el chiste)*, “La Trama de la Comunicación”, 25(2): 115–129.
- Fraticeilli D., C. Gómez Blanco, B. Saldaña (2020) “El humor hipermediático en la construcción del acontecimiento”, *Anais do IV Seminário Internacional de Pesquisas em Mediatização y Procesos Sociales*. PPGCC 1(4).
- Genette G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid
- Harto Trujillo M. L. (2011) *El exemplum como figura retórica en el Renacimiento*, “Humanitas”, 63: 509–526.

- Jenkins H., S. Ford y J. Green (2013) *Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture*, New York University Press, Nueva York & Londres.
- Jost F. (2022) *Est-ce que tu mèmes ? : de la parodie à la pandémie numérique*, CNRS Editions, Paris.
- Latour B. (1988) "Petite philosophie de l'énonciation", en P. Basso y L. Corrain (dir.), *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri, Orizzonti, compiti e dialoghi della semiotica. Saggi per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Milano, 71-94.
- Ling C., I. Abu Hilal, J. Blackburn, E. De Cristofaro, S. Zannettou y G. Stringhini (2021) *Dissecting the Meme Magic: Understanding Indicators of Virality in Image Memes*, "Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction", 5: 1-24 doi:10.1145/3449155.
- Marino G. (2020) *Semiótica de la propagabilidad: un enfoque sistemático de las imágenes virales a través de Internet*, "La Tadeo Dearte", 6(6): 22-55 doi:10.21789/24223158.1415.
- Metz C. (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Meridiens Klincksieck, Paris.
- Milner R. M. (2012) *The World Made Meme: Discourse and Identity in Participatory Media*, University of Kansas, Kansas City.
- Mina A. X. (2019) *Memes to Movements. How the World's most viral media is changing social protest and power*, Beacon Press, Boston.
- Perelman Ch., L. Olbrechts-Tyteca (1989) *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*, Gredos, Madrid.
- Shifman L. (2014) *Memes in Digital Culture*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- Siri L. (2016) *Memes en internet: el escándalo Snowden*, "L.I.S. Letra-Imagen-Sonido", 16: 16-39.
- Steimberg O. (2001) *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*. "Signo y Seña", 12: 99-117 doi: 10.34096/sys.n12.5606.
- Traversa O. (2022) *Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva*, "Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica", 8: 5-13 <http://iieac.criticadeartes.una.edu.ar/wp-content/uploads/2022/07/Cuaderno-IIEAC-nro-8.pdf>.
- Verón E. (1988) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa Barcelona.

- Verón E. (1994) *De la sémiologie de l'image aux discoursivités. Le temps d'une photo*, "Hermès", 13/14: 45–64.
- Verón E. (2001) *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires.
- Verón E. (2019) *Procesos de comunicación: un nudo epistemológico*, "La Trama de la Comunicación", 23(2): 91–98 doi:10.35305/lt.v2.
- Voto C. (2021) "Fungible or Non-fungible Faces? Il ritratto nell'era della scarsità digitale", en M. Leone (a cura di), *Il metavolto*, FACETS Digital Press, 58–73.
- Wodak R., M. Reisigl (2001) "Discourse and racism", en D. Schiffrin, D. Tannen, y H. E. (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell, Malden, 372–397.

INTERCAMBIOS MÍTICOS DE LO POLÍTICO

LAS MEDIATIZACIONES DE LA SELFIE POLÍTICA EN LA ERA DIGITAL ANA SLIMOVICH*

English title: The mediatizations of the political selfie in the digital age

Abstract: This article is oriented towards the investigation of the contemporary political face. Specifically, it will focus on the study of the mediatizations of the political selfie on Instagram in Argentina. These mediatizations are part of a historical process of insertion of politics on social media and mass media and in the history of the mediatization of the self-portrait. Digital spaces have deepened the process of personalisation and personalism in politics. And within this framework, studies of the presentation and representation of the political face on social media have become relevant. The aim is to differentiate, on Instagram, the selfie of the politician from that of the citizen, the latter characterised by the use of editing processes: filters and effects. In this sense, the aim is to capture the meaning-producing operations of the mediatization of the digital faces of Argentinean politicians in the digital era and to reconstruct the different enunciative strategies put into play. This work applies a methodology that comes from socio-semiotics and theories of the mediatization of Latin American and European politics. We conclude that there are different genres surrounding the mediatization of the political selfie on Instagram that involve different meaning-producing operations in play: the “political selfie”, the “political selfie photo”, the “political selfie emulator” and the “video-selfie”.

Keywords: selfie, political face, socio-semiotics, Instagram, mediatization

1. Introducción

Este artículo se orienta al análisis de las mediatizaciones de la selfie política en las redes sociales argentinas.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani.

En la era contemporánea el rostro se encuentra digitalizado en las redes sociales. Este proceso de digitalización está vinculado a dos historias singulares de la mediatización: la del autorretrato y la de la política. Por un lado, el autorretrato — y su recorrido mediático — posee una amplia historia singular y desarrollos múltiples. Así, la mediatización de la selfie ha cobrado importancia en las imágenes contemporáneas difundidas por los usuarios en su vida cotidiana. Estas fotografías y videos digitales se caracterizan por la utilización de operaciones de edición: filtros y efectos. Por otro lado, el rostro político se ha vuelto central en la comunicación política digital contemporánea, atravesada por una historia de la mediatización de la política en medios masivos y que se ha profundizado con las redes sociales.

En las últimas décadas del siglo XX se produjo la disolución de la distancia entre lo público y lo privado (Verón, 2012). Con la digitalización de lo político, esto es con la inserción del discurso de los políticos en redes sociales, esto se ha profundizado. De este modo, el proceso de personalización y personalismo de la política que viene teniendo lugar desde hace varias décadas y al que han hecho referencia diversos académicos (Castells, 2009; Cheresky, 2006; D'Adamo y García Beaudoux, 2013; García Beaudoux, D'Adamo y Slavinsky, 2005; Manin, 1998; Slimovich, 2016, 2022), ha dado un nuevo giro con las redes sociales. En este marco los estudios de la presentación y representación del rostro político digital cobran relevancia.

¿Son similares las autofotos del ciudadano y las de los políticos/as? ¿Qué operaciones de producción de sentido subyacen a la exposición de los rostros políticos en las redes sociales? ¿Qué rol ocupa la “selfie política”? ¿Qué tipos de autofoto política circulan en Instagram en la actualidad? A estas preguntas se apunta en este trabajo.

El artículo se organiza del siguiente modo: en el próximo apartado se detallan las herramientas metodológicas, el corpus y los fundamentos de la investigación. En la tercera y cuarta sección, se presenta la discusión teórica sobre la mediatización de la política y del rostro en la era actual. En las siguientes secciones, se detallan los resultados del análisis de las selfies políticas. Por último, se presentan las conclusiones del trabajo.

2. Metodología

En este trabajo se emplea una metodología de la sociosemiótica (Verón, 1987a). Se concibe a las fotos y videos que contienen una mediatización del rostro político en redes sociales — objeto de estudio — como configuraciones espacio-temporales de sentido, con un anclaje social y con restricciones en su generación y en su lectura.

Como los rostros políticos digitalizados que se analizan cruzan lógicas políticas y mediáticas (Strömbäck, 2008; Strömbäck y Esser, 2014; Hjarvard, 2014, 2017), se considerará la enunciación mediática: “el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg, 1993b:44).

Se tiene en cuenta para el análisis que los rostros políticos digitalizados se insertan en redes sociales mediáticas que se van convirtiendo en complejas plataformas mediáticas (Fernández, 2018; Van Dijk, 2016) y que la circulación discursiva se transformó dado el surgimiento del sistema mediático de los medios con base en internet y las relaciones que se generan con el sistema de medios tradicionales — en crisis — (Carlón, 2015).

El análisis se concentra en indagar en los modos de presentación y representación del rostro digital de los políticos/as argentinos/as. El objetivo de la investigación es capturar las operaciones productoras de sentido de la mediatización de los rostros digitales de los políticos y políticas y reconstruir las diferentes estrategias enunciativas puestas en juego en cada caso.

El corpus de análisis está conformado por las publicaciones en Instagram, de gobernantes y diputados/as argentinos/as en el período 2018–2022.

3. La mediatización de la política

Los rostros digitales se enmarcan en un proceso histórico de mediatización de la política (Verón, 2001 [1984], 2013). En los últimos años se ha generado una profundización del proceso en la vida contemporánea, que ha

implicado una predominancia de las lógicas mediáticas por sobre las políticas (Stromback, 2008), la emergencia de interfaces político-periodística digitales (Verón, 1984; Slimovich, 2016, 2018, 2022) y la generación de operaciones de convergencia y divergencia en la configuración del espacio público. Se han incorporado a la esfera pública ciudadanos/as que no habían tenido un rol activo en las campañas políticas que se desarrollaban únicamente en medios masivos de comunicación. Nos referimos a los y las “internautas militantes fans” (Slimovich, 2012: 152), “la militancia descontructurada” (p. 145), los y las “internautas seguidores”, los y las “internautas opositores/as”, los y las “internautas ciudadanos/as” (p. 149).

En efecto, el momento contemporáneo ha sido definido como de “mediatización profunda” (Hepp, 2020) producto de la digitalización. Se trata de una etapa avanzada del proceso en la que todos los elementos del mundo social están intrínsecamente relacionados con las redes sociales y sus infraestructuras subyacentes (Couldry y Hepp, 2017).

Con la pandemia por COVID-19, a partir de marzo de 2020, y sus consecuencias en la mediatización de las prácticas sociales y políticas hablamos de un ecosistema más complejo en el cual el coronavirus genera efectos en las diferentes escalas y niveles. Una de las características de la nueva ecología mediática es “la multiplicación de actores, textos, tecnologías, prácticas, y de las relaciones que mantienen entre sí” (Scolari: 2020: 3), así como una inclusión de las lógicas sanitarias en los acontecimientos político-mediáticos (Slimovich, 2021). Por último, la etapa de transición hacia una post pandemia comenzada a inicios de 2022 representa un nuevo giro y profundización de la mediatización de la política.

4. La mediatización del rostro político

El rostro mediatizado del político en las redes sociales forma parte de un todo que es su cuerpo, que puede aparecer o no digitalizado. Se trata entonces de un fragmento digital de un cuerpo político mediatizado, y está asimismo integrado por figuras.

“El rostro, en todas las culturas visuales humanas, no es una figura simple, sino una figura compuesta de otras figuras según una relación

de figura englobante a figuras englobadas: incluso las lenguas lexicalizan no sólo la primera de varias maneras, en castellano con palabras como rostro, cara, facha, semblante, sino también las figuras englobadas, como boca, nariz, ojos, etc.” (Leone, 2021: 195).

En la mediatización audiovisual la presentación de sí del cuerpo político se pone en juego principalmente a través de los mecanismos de lo indicial (Verón, 1987b). En la configuración de los rostros políticos en las redes sociales se plasman los tres órdenes del sentido: lo icónico, lo indicial y lo simbólico.

En relación con la constitución de los cuerpos políticos mediatizados, Verón (1987b) comparó el cuerpo presidencial televisivo con el del ciudadano y el del payaso.

La imagen del cuerpo presidencial tiene, pues, un “plus” con respecto a la imagen del cuerpo del ciudadano, pero mi cuerpo de ciudadano no es un anticuerpo presidencial. Para producir lo contrario del cuerpo presidencial, no es suficiente producir una presentación de uno mismo que indique que uno es tonto, indigno u obsceno. Hay que poner en escena la tontería, la indignidad o la obscenidad: dicho de otra forma, hay que cambiar de nivel (p.33).

Lo contrario, entonces al cuerpo presidencial, investido de poder y representante de una institución, no es el cuerpo del ciudadano, sino el cuerpo del payaso. No obstante, el teórico concluye que tanto el cuerpo presidencial como el cuerpo del payaso son “metacuerpos”: cuerpos de segundo grado, a diferencia del cuerpo ciudadano. Nos parece pertinente retomar esta distinción para indagar en los procesos de inserción de los rostros a través de las formas de la selfie política en las redes sociales y las diferencias con otros rostros mediatizados que circulan en los espacios digitales. Los rostros digitalizados de los políticos que quedan plasmados en las redes sociales son meta-cuerpos, es decir, ponen en escena un segundo nivel; a diferencia de los rostros de los ciudadanos que quedan materializados en selfies de la vida cotidiana.

5. El rol del asesor en la mediatización del rostro político

Las mediatizaciones de los políticos/as se han caracterizado por una enunciación que acentúa el rol del asesor, desde la apertura de las primeras redes sociales, en la primera década del siglo XXI. En otras palabras, se han generado operaciones históricas de subrayado de la presencia de otras voces, cuerpos y miradas a la del político, que constituyen la presencia de los colaboradores. Uno de los casos de la presencia de esta “enunciación asesora” (Slimovich, 2022:106) fue la existencia de una indicación en el mensaje del político de que era un colaborador el que estaba emitiendo el mensaje porque él se encontraba dando una entrevista en los medios masivos o en algún evento que hiciera imposible la producción simultánea del mensaje. Este tipo de operaciones apuestan a un efecto de transparencia enunciativo.

En este punto nos preguntamos en el caso de la mediatización del rostro político: ¿qué rol ocupa la asesoría cuando se presentan los rostros digitales de los políticos? La emergencia de la autofoto, emitida desde la cuenta del político en las redes sociales, tensiona la distancia entre la enunciación del asesor y la del político, una tensión que está, como se desarrolló, desde la apertura de los espacios digitales. El quiebre se produce porque al instalar una foto que sólo pudo ser emitida por el propio usuario político se disuelve la enunciación institucional y hace surgir una “enunciación individual” que repone la mirada subjetiva del político (Slimovich, 2020).

6. La selfie política vs. la selfie ciudadana

La selfie que es producida y emitida por los “internautas ciudadanos” en las redes sociales puede estar acompañada de operaciones de edición. Nos referimos a distintos tipos de procedimientos que implican apuestas por producir efectos de sentido. Por un lado, operaciones de adición: cuando se inserta un rostro digital que no estaba en la foto original, por ejemplo sumar el rostro de alguien para generar risa en un meme. O también operaciones de sustracción, cuando una parte del rostro es eliminada y se apunta a ocultar esa manipulación

de la foto original, y a diferencia del caso anterior, invisibilizar esa modificación. Por ejemplo, cuando se ocultan fragmentos del rostro por cuestiones estéticas. También hay operaciones de condensación cuando se mixturán rostros de una persona y de otra, apostando al efecto de lo absurdo. Por otro lado, las selfies ciudadanas pueden estar acompañadas de filtros que proveen las propias plataformas mediáticas: de “mejoramiento”, “embellecimiento”, “rejuvenecimiento”, entre muchos otros.

En las autofotos políticas, producidas por los propios líderes y emitidas desde sus cuentas oficiales en el período analizado, no aparecen estas operaciones que sí emergen en algunas de las selfies ciudadanas⁽¹⁾. Es decir, las selfies políticas en el momento analizado no contienen operaciones visibles de modificación del rostro. ¿Por qué las publicaciones de los políticos/as no están alcanzadas en la actualidad por operaciones de modificación del rostro? Una primera respuesta puede tener que ver con los modos de presentación del rostro del político/a y su circulación en la contemporaneidad. Nos referimos a lo que constituye la segunda diferencia entre la selfie ciudadana y la selfie política.

En las autofotos de los “internautas ciudadanos” emergen rostros en soledad. Es decir, hallamos autofotos en las cuales hay un único rostro expuesto en la imagen y cobra especial relevancia lo espacial y/o lo temporal. Y domina, en esas imágenes el punto de vista subjetivo de esa persona: la enunciación individual. En el caso de los/as políticos argentinos en las redes sociales y su presentación de su rostro en las redes sociales en el período analizado, no se registran este tipo de imágenes puesto que cuando hay selfies política aparecen siempre los cuerpos políticos acompañados por otros líderes, por ciudadanos, etc. Una excepción a este modo de emergencia del autorretrato político es la videoselfie, que se desarrollará más adelante.

(1) En casos específicos analizados en el momento previo a la pandemia por COVID-19 se registraron operaciones de modificación del rostro en la selfie política frente a conflictos político-mediáticos (Slimovich, 2018)

7. La selfie política institucional

Uno de los géneros de emergencia de la selfie política es la imagen en la cual aparece el rostro del político fotografiado por sí mismo. Este tipo de fotos se caracterizan porque hay elementos en la propia imagen que le permiten a los internautas ciudadanos reponer que se trata de una autofoto: el brazo del político/ está levantado para sostener el dispositivo de captación de la imagen, alguno de los dos brazos están cortados porque se encuentra sosteniendo el celular, las miradas de los fotografiados coinciden con el lugar de la cámara, etc. A pesar de que el político aparece en la imagen junto con otras personas, si se trata de una autofoto, concluimos del análisis que es él o ella — el gobernante/a o diputado/a—quien sostiene el celular. Es el caso de la Imagen 1 en la que se registra al presidente argentino, Alberto Fernández, junto con trabajadores/as de una empresa. En esa fotografía se puede observar que la imagen fue tomada por el propio mandatario dado que el brazo está levantado e incompleto.

Como se mencionó, este tipo de fotografía disuelve la figura del asesor y hace surgir el punto de vista subjetivo del político, puesto que al tomar él mismo la fotografía emula el rol de un ciudadano que se saca una selfie con su celular. En este punto se enmarca en las lógicas de la proximidad con la sociedad civil (Annunziata, 2012; Annunziata, Ariza y March, 2018) y de humanización y personalización del político fotografiado y fotógrafo de la selfie.

Por otro lado, dado que en la selfie política el líder aparece con otros rostros, el punto de vista extrainstitucional — propio de la selfie—entra en tensión con el institucional — propio de la selfie política—. En ese caso, determinamos que la enunciación que predomina es la institucional y denominamos a este tipo de imagen: la “selfie política institucional”.



Imagen 1. Fuente: *feed* de la cuenta Alberto Fernandez en Instagram el 24 de febrero de 2022

8. La enunciación política en la selfie política

Hay casos en los cuales el punto de vista que emerge en la autofoto es el del rol que ocupa ese líder en su partido, en su fuerza política o movimiento. Es decir, se impone una mirada más ligada a lo específicamente político, a los valores, a las creencias, a los proyectos. Esta enunciación política puede surgir de la propia imagen que autorretrata al político/a en un acto partidario o bien tratarse de una lectura que se genera en la combinación de múltiples materias significantes (Metz, 1978 [1962]). Este último tipo es el caso de la imagen 2 en la cual se puede visualizar a María Eugenia Vidal, diputada de la Nación, capturando con el “palo” de la selfie una autofoto con trabajadores de una PYME en Campana, Provincia de Buenos Aires; y en el texto lingüístico que acompaña expresa: “Una selfie llena de futuro...”. El punto de vista extra-institucional, individual, que se repone por la propia existencia de una selfie se diluye en este caso por la reposición de la enunciación política.



Imagen 2. Fuente: *feed* de la cuenta de María Eugenia Vidal en Instagram el 27 de enero de 2022.

9. La enunciación militante de la selfie política

Dentro de los tipos de selfie política, también se halla el caso de la imposición en la autofoto del político/a de una mirada militante. Es decir, se trata de la reposición de sus valores, proyectos e ideas, no obstante, a diferencia del caso anterior, es la puesta en escena de lo corporal para mostrar esa posición política. La denominamos: “la selfie política con enunciación militante”. En estas autofotos el espacio en el cual se encuentra el/la líder cobra relevancia y por eso suele aparecer en la propia imagen el fondo. Es el caso de la imagen publicada por Myriam Bregman, diputada de la Nación, el 28 de diciembre de 2018 con un pañuelo verde — símbolo de la lucha por la legalización del aborto — junto con otras mujeres que también lo poseen y detrás se visualizan banderas del espacio en el cual se encuentra: la movilización feminista en la ciudad de Buenos Aires. La reconstrucción de la enunciación militante emerge de la foto y el texto lingüístico resulta redundante con la imagen: ratifica su lucha.

10. La foto de la selfie política

Otro de los modos que se registra en las cuentas de los/as líderes argentinos/as es la aparición de rostros políticos en la imagen pero que

conforman otra modalidad y no constituyen una selfie. Es el caso de cuando en una fotografía se visualiza un celular con el cual se está capturando una selfie. De este modo, se hace evidente para el internauta visualizador de la fotografía que hay dos cámaras, la que se ve en la imagen y la que tomó la foto. En conclusión, no se trata de una “selfie política” sino que es “la foto de la selfie política” en la cual predomina la “foto pose” (Verón, 1997).

En estos casos el que toma la imagen suele ser el acompañante del político, y no el gobernante mismo, como en la selfie política. Es el caso de la Imagen 3 en la cual se observa al Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Horacio Rodríguez Larreta, posando para una selfie que es capturada por un ciudadano que aparece con él en la imagen. Dado que en ella se puede ver al ciudadano y el teléfono con el que toma la foto, el internauta deduce la existencia de otra cámara, que es la que registró el momento de la pose de los protagonistas y la captura de la imagen. En este punto, en este tipo de publicaciones predomina la enunciación del asesor/a puesto que se impone el punto de vista de un tercero, el fotógrafo que acompaña al mandatario. Este tipo de imágenes se insertan en géneros históricos del discurso político mediatizado: la caminata, los timbreos, el acto político.



Imagen 3. Fuente: *feed* de la cuenta de Horacio Rodríguez Larreta en Instagram el 3 de marzo de 2022.

9. Video-selfie

En la selfie política el rostro del líder aparece acompañado de otros rostros, excepto con la “video-selfie”. En estos casos, el internauta ciudadano visualiza un momento del discurso audiovisual en el cual el político/a aparece sólo, sin otro cuerpo que lo acompañe, con lo cual suelen ser imágenes de fragmentos de su rostro y no de la totalidad de él (ver la imagen 4 y la imagen 5). Esos momentos, efímeros y breves del video, reponen la enunciación individual y extrainstitucional. Se trata de la reposición de lo subjetivo de manera fragmentada dado que rápidamente la cámara gira y en el video se visualiza el espacio en el que se encuentra el político y/o las personas que lo acompaña. La individualidad emerge en un instante y luego lo institucional domina. Los géneros en los que se insertan los video-selfies son géneros propios del discurso político mediatizado como el acto de gestión, al igual que en la “foto de la selfie política”.



Imagen 4. Fuente: captura de pantalla de video de la cuenta de Mauricio Macri en Instagram.



Imagen 5. Fuente: captura de pantalla de reel de la cuenta de Mauricio Macri en Instagram.

10. La emuladora de la selfie política

Hay algunas imágenes que presentan el rostro de un/a político/ junto con otros cuerpos; no obstante, la misma fotografía genera dos lecturas puesto que puede ser visualizada como un autorretrato — “selfie política” — y también como una foto que capturó la selfie — “la foto de la selfie política”.

Es el caso de la imagen 6, en la cual se visualizan a distintos miembros de la coalición Juntos por el Cambio posando con un conductor de un tren. La inscripción territorial de la imagen y la identidad del cuarto miembro de la foto se recupera por el texto lingüístico que acompaña la imagen, que indica que se trata de un acto de gestión y que el cuarto integrante es un trabajador. Dado que esta imagen posee dos lecturas distintas, se puede concluir que interpela a dos tipos de internautas ciudadanos: por un lado, al que es convocado por la “enunciación asesora”. Así, la foto va a ser leída como capturada por un colaborador imitando una selfie y entonces es una meta-imagen: “la foto de la selfie política emuladora de la autofoto”. Por otro lado, el internauta que es convocado por la “enunciación política”. De este modo, la foto va a ser entendida como tomada por alguna de las personas que integran la imagen y se va a integrar en el género: “la selfie política”.



Imagen 6. Fuente: *feed* de la cuenta de Mauricio Macri en Instagram el 10 de mayo de 2019.

II. Conclusiones

A lo largo del trabajo se han relevado los modos de emergencia del autorretrato de los/as políticos/as argentinos en sus cuentas oficiales de Instagram en el período 2018–2022. Se ha concluido en la existencia de cuatro géneros (Steimberg, 1993) digitales: “la selfie política”, “la foto de la selfie política”, “el video–selfie” y “la foto emuladora de la selfie política”.

En el caso de la “selfie política” hemos mostrado que si bien por cuestiones vinculadas al dispositivo se desprende una enunciación individual y extrainstitucional, se genera a la vez, por cuestiones relacionadas a los géneros bajo los cuales se plasma, una enunciación institucional, política o militante.

Asimismo, se ha evidenciado que la forma de presentación del rostro político en selfie en sus cuatro géneros impone motivos temáticos

recurrentes (Segre, 1985) ligados a lo público, en detrimento de los privados. Hace varias décadas que asistimos a una mixtura en el discurso político mediatizado entre estas dos dimensiones. En efecto, en las cuentas de Instagram de estos mismos políticos podemos encontrar fotos en las cuales aparecen posando con sus mascotas o en un rol mundano con su familia. No obstante, en esos casos no se trata de selfies. Así, se puede concluir que en cuanto a los temas de las fotos y videos enmarcados bajo uno de los géneros del autorretrato político, la lógica de la distancia se impone por sobre la lógica de la proximidad; y contrarresta así la cercanía que genera el hecho de que se trate de una autofoto, sin figura del asesor, propia de la historia de la mediatización de la política.

Por otro lado, las selfies políticas imponen lo lúdico y lo pasional a la mediatización dado que la existencia de la autofoto acerca el cuerpo del político al cuerpo del ciudadano puesto que recupera fragmentos de lo mundano e impone la informalidad, propia del proceso de humanización de la política contemporánea. Por otro lado, esa generación de lógicas vinculadas a tipos discursivos diferentes al político — como las lógicas de lo lúdico — acercan el cuerpo del político al del payaso.

La enunciación asesora, presente en los géneros meta de la selfie política, representa una continuidad de los modos históricos de mediatización de la política en redes sociales. Por el contrario, “la foto de la selfie política” y “el video selfie”, al diluir la figura del fotógrafo colaborador e imponer la enunciación individual, generan una ruptura y nuevos modos de mediatización del rostro político.

Referencias bibliográficas

- Annunziata R. (2012) “¿Hacia un nuevo modelo de lazo representativo? La representación de proximidad en las campañas electorales de 2009 y 2011 en Argentina”, en I. Cheresky y R. Annunziata, R. (Comps.), *Sin programa, sin promesa. Liderazgos y procesos electorales en Argentina*, Prometeo, Buenos Aires, 45–87.
- Annunziata R., Ariza A. y March V. (2018) “Gobernar es estar cerca”. Las estrategias de proximidad en el uso de las redes sociales de Mauricio

- Macri y María Eugenia Vidal, en *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 24, 71-93.
- Carlón M. (2015) "Público, privado e íntimo: el caso Chicas bondi y el conflicto entre derecho a la imagen y libertad de expresión en la circulación contemporánea", en P. César Castro (Org.), *Dicotomía público/privado: estamos no caminho certo?*, EDUFA, Maceió, 211-232.
- Castells M. (2009) *Comunicación y poder*, Alianza Editorial, Madrid.
- Cheresky I. (Comp.) (2006) *La política después de los partidos*, Prometeo, Buenos Aires.
- Coundry N. y Hepp A. (2017) *The Mediated Construction of Reality*, Polity Press, Cambridge.
- D'Adamo O y García Beaudoux V. (2013) "Arquitectura del relato político. Storytelling al servicio de la comunicación política", en I. Crespo y J. del Rey (Eds.), *Comunicación Política y Campañas Electorales en América Latina*, Biblos, Buenos Aires, 55-68.
- Fernández J. L. (2018) *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*, La Crujía, Buenos Aires.
- García Beaudoux V., D'Adamo O. y Slavinsky G. (2005) *Comunicación Política y Campañas Electorales*, Gedisa, Barcelona.
- Hjarvard S. (2017) "Mediatization", en C. A. Hoffner y L. Van Zoonen (Eds.), *International encyclopedia of media effects*, Wiley, New York.
- Hjarvard S. (2014) *A midiatizacao da cultura e da sociedade*, Editora Unisinos, San Leopoldo.
- Hamon P. (1994). *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial, Buenos Aires, Edicial.
- Massimo L. (2021) *Mala cara: normalidad y alteridad en la percepción y en la representación del rostro humano*, "Revista Signa", 30: 191-211.
- Manin B. (1998) *Los principios del gobierno representativo*, Alianza, Madrid.
- Metz Ch. (1978 [1962]). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Scolari C. (2020) "Desde hace un siglo la comunicación trata infructuosamente de construir algo coherente. Entrevista a C. Scolari", *InMediaciones de la Comunicación*, 15, 203-215.
- Segre C. (1985) "Tema / motivo", en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.

- Slimovich A. (2022) *Redes sociales, televisión y elecciones argentinas. La mediatización política en la “era k”*, Eudeba, Buenos Aires.
- Slimovich A. (2021) *La mediatización política durante la pandemia por COVID-19. La argumentación en las redes sociales de Alberto Fernández y Mauricio Macri*, “Dixit”, 34: 01-14. <https://doi.org/10.22235/d34.2273>.
- Slimovich A. (2020) *Instagram y política. Mediatización y circulación en los perfiles de Cristina Fernández de Kirchner y Mauricio Macri*, “Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación”, 112, Imagen e identidad política en América Latina: 177-204. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/840_libro.pdf.
- Slimovich A. (2018) #TinelliMercenarioK. *La mediatización del Presidente argentino y los trolls macristas*, “InMediaciones de la Comunicación”, 13(1): 159-186.
- Slimovich A. (2018) “El macrismo y la oposición kirchnerista en las redes sociales en la campaña electoral de 2017”, en *Revista Científica Electrónica de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la Argentina*, 6, 6-31. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revcom/article/view/4898>.
- Slimovich A. (2016) “La interfaz entre lo político y lo informativo en la mediatización televisiva y las redes sociales en las campañas argentinas de 2009 y 2011 (tesis doctoral)”, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Slimovich A. (2012) “El Facebook de los gobernantes. El caso de Cristina Fernández de Kirchner y de Mauricio Macri” en M. Carlón y A. Fausto Neto (Comps.), *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*, La Crujía, Buenos Aires, 137-154.
- Steimberg O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.
- Strömbäck J. (2008) *Four Phases of Mediatization: An Analysis of the Mediatization of Politics*, “International Journal of Press/Politics”, 13 (3): 228-246.
- Strömbäck J. y Esser F. (2014) *Introduction: making Sense of the Mediatization of politics*, “Journalism Studies”, 15(3): 243-255.
- Van Dijk J. (2016 [2013]) *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*, Siglo XXI. Buenos Aires.
- Verón E. (1987a) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- Verón E. (1987b) *Cuerpo y metacuerpo en Democracia Audiovisual*, “Après”,

293–204, abril–mayo 1987, París: 32–35.

Verón E. (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en I. Veirat–Masson y D. Dayan (Comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona.

Verón E. (2001 [1984]) *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires.

Verón E. (2012) “Prólogo. La mediatización, ayer y hoy”, en M. Carlón, A. Fausto Neto (Comps.), *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*, Buenos Aires, La Crujía, 9–15.

Verón E. (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Buenos Aires.

TRANSICIONES DEL CUERPO: CUERPO-PRESIDENCIAL-PERFORMÁTICO Y MEDIATIZACIÓN SANDRA VALDETTARO*

English title: Transitions of the body: body-presidential-performance and mediatization

Abstract: In this text we develop the notion of “presidential-performative-body” taking a corpus made up of different figurations of the former Argentine president Cristina Fernández de Kirchner. Different theoretical perspectives from Semiotics, Political Philosophy, Literary Criticism, Performance Studies, Cultural Studies and Psychoanalysis are articulated. The purpose of the paper is to address and understand the complexities of contemporary representations and figurations of the politician’s body.

Keywords: body, mediatization, politics, performance, representation

Presentación

Para un humano, no hay cuerpo sin discurso.

Dicho enunciado, que parece una evidencia, necesita, sin embargo, demostrarse.

Partimos de la constatación de la materialidad del cuerpo como zona fronteriza de gestión del contacto.

La noción de performatividad indica adecuadamente el dispositivo del cuerpo-actuante cuyas regulaciones, sin embargo, no son nunca completas. Siempre se encuentran abiertas a las contingencias del contacto.

Retomo acá la noción de “cuerpo-presidencial-performático” que presenté en un texto anterior (Valdettaro, 2014) para detenerme en una de las dimensiones del discurso político en la mediatización actual: la del cuerpo del político y, específicamente, la del cuerpo-presidencial.

* Universidad de Rosario.

Una de las interrogaciones de Eliseo Verón en *La semiosis social* 2 (2013) — “¿cuál es el lugar exacto del contacto, la espacialidad, la corporeidad?” — es la que guía, de manera general, mi indagación, partiendo de “un corpus acotado de productos de la cadena de la semiosis” (Verón, 2013, p.291), de “algunos eslabones” (Verón, 2013, p.293) que constituyen mi objeto de análisis: el corte musical de la banda de rock The Rockadictos, “Un mensaje más”; algunos tramos de presentaciones en vivo en distintos eventos de la ex presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner (en adelante, CFK); los festejos del Bicentenario en Argentina; y algunos aspectos de las apariciones por televisión de CFK.

1. Cuerpo–presidencial–performático

Ante todo, resulta necesario postular la materialidad del cuerpo como zona fronteriza en sí misma, articulando con el concepto de performatividad de género de Butler. En *El género en disputa* (1990), Butler desarrolla una crítica a la epistemología del sujeto instrumental o de la voluntad, postulando que la existencia del sujeto ya está decidida por el género; noción que la autora matiza en *Cuerpos que importan* (1993) marcando que la persistente reiteración de las regulaciones estaría señalando, paradójicamente, que la materialización del cuerpo nunca es completa, esto es, que los cuerpos no acatan del todo las normas y que son, justamente, estas inestabilidades las que se constituyen en posibilidad de rematerialización y rearticulación produciendo nuevos significados.

Este proceso relativamente abierto que marca Butler resulta comprensible a partir de su articulación con los postulados de Verón (1988), cuyas premisas suponen que, entre las múltiples materias significantes que atraviesan al sujeto, no existen reglas totales de pasaje, ya que en cada traslado de sentido hay siempre algo que se pierde o que se añade. Es decir, no existe un código de pasaje del cuerpo al lenguaje; dicho pasaje es siempre parcial, fragmentario, sesgado, y se encuentra pleno de puntos ciegos (Verón, 1988, p.42).

El sujeto es, por lo tanto, desde esta perspectiva, primero, actuante; luego, hablante. La semiosis del cuerpo responde a un principio metonímico que es independiente de la iconicidad; tiene que ver con fenómenos de contigüidad — orden del índice — en el marco de vínculos existenciales, orgánicos, configurados de a trozos, inacabados, inestables y ambiguos (Verón, 1988). El cuerpo, por tanto, como una “materia-en-proceso” (Verón, 1988, p. 46).

A dicha investidura primitiva que atraviesa el cuerpo —postula Verón—, se le adosarán, luego, desde un punto de vista genético, comportamientos imitativos, analógicos (Verón, 1988: 45), pero la constitución progresiva de un cuerpo-objeto, de-sí-mismo, en tanto cuerpo-propio-individual — que remitiría al desdoblamiento especular del estadio del espejo (regla de similaridad)—, y el funcionamiento de la arbitrariedad lingüística —nivel simbólico—, nunca absorben del todo a esa capa arcaica del tejido metonímico.

Es por ello que “la superficie significativa de los cuerpos actuantes” se encuentra, siempre, “atravesada por recorridos dinamizados por las pulsiones” (Verón, 1988, p.45). Y aunque el lenguaje — “el trabajo de lo ideológico sobre la materia de los cuerpos”, dirá Verón (1988,p. 52)— logre una estructuración cristalizando ciertas cadenas significantes y prohibiendo otras, dicho trabajo nunca es total, ya que las pulsiones — o, en sus propias palabras, “la materia significativa del inconsciente” (Verón, 1998: 52)— pueden, en cualquier momento, desbordar dicha estructuración y deslizarse “hacia una cadena prohibida investida por el deseo” (Verón, 1988,p. 52).

Esta frágil solidez de la fundación del sujeto, esta continua des-constitución siempre interceptada por la materia significativa del inconsciente, es la que se nombra, desde el psicoanálisis, como forclusión. Remite, asimismo, a la noción de abyección (en latín, *ab-jectio*) en tanto acción de arrojar fuera, de desechar o excluir, lo cual supone, en términos de Butler (1993: 19–20), la emergencia de un ámbito de acción desde el cual se hace posible establecer una diferencia.

La abyección, fundada en la exclusión, ocurre, asimismo, en la sociedad: ahí hay, también, ciertas zonas abyectas, que pueden entenderse como lo fantasmático de la cultura que se encuentra, igualmente, siempre a punto de emerger.

El cuerpo del político es, justamente, uno de los dominios en los cuales asoma esta juntura subjetiva y social que señala la dimensión de lo abyecto. En tanto espacio de lo éxtimo, el cuerpo del político, siempre exiliado de sí mismo, se torna radicalmente extraño señalizando una inquietud—de—sí como componente estructural; es, si se quiere, una de las manifestaciones de la estructural falla del sujeto: son los derroteros de la extimidad que perforan la previsibilidad normativa (Valdettaro, 2021). La performatividad, entonces, no sólo como repetición, sino, principalmente, como ocurrencia de aquello que, queriéndose resistente, emerge, sin embargo, como falla re—constituyente del sujeto.

El contacto en tanto performance supone una zona de riesgos: una gestión de la condición de crisis constitutiva de la comunicación, siempre en trámite de romper las normas (Taylor, 2011). “Todo tacto es crisis”, plantea Taylor (2011, p.8), y, en la mediatización actual, en condiciones de revolución del contacto, las trayectorias de la indicialidad de los cuerpos—actantes tornan absolutamente vigente dicha sentencia. Se trata de fenómenos transicionales, en el sentido de Winnicott: espacios en los que predomina, aún, la anfibiedad, las mezclas entre lo subjetivo y lo objetivo, situadas entre los deseos, las pulsiones, y los hechos comprobables intersubjetivamente (Winnicott, 2000).

Mi postura es que esos restos espectrales de tal sustancia intermedia que no dejan de operar en la vida social corresponderían al lugar que Verón (1988) asigna a la capa metonímica de producción del sentido en el cuerpo.

Es por ello que el carácter lúdico de la socialidad no implica, necesariamente, una fiesta inocente; la lógica del cuerpo—a—cuerpo en la vida política y social, aunque se presente bajo figuraciones repetidas y sedimentadas en la cultura, se encuentra plena de indeterminación y puede producir diferencias. Dicho en palabras que están de moda: el pasaje de la performance a lo performático no se encuentra suturado, sino abierto a la contingencia del desarrollo explosivo de las pasiones.

En tal dispositivo situó, entonces, la noción de “cuerpo—presidencial—performático”.

2. The Rockadictos: “Un mensaje más”⁽¹⁾

El corte de The Rockadictos es des-constitucional: está trayendo una escena fantasmática, una cierta cita de vínculo con las masas. La ex presidenta CFK, en la representación de este corte, no habla; actúa. Todo acto, como ya dijimos, es en sí mismo una re-citación, la cita de una cadena previa de actos. En el video “Un mensaje más” aparece la cita en su doble sentido: cita en tanto encuentro con el pueblo que hace genealogía con una cierta manera de ligar con el pueblo, y cita como repetición. ¿Repetición de qué? De dicha cita con el pueblo, de dicho modo de ligar con él que se representa —en este caso— plenamente sexual. Y aunque efecto sedimentado de una cierta práctica política ritual, es su misma reiteración —la del vínculo sexual con las masas— lo que fisura la constitucionalidad del vínculo.

Esta citación desconstitucional activa una brecha productiva —aunque amenazante— en el lazo político, haciendo estallar la temporalidad espacial mediante la emergencia de un núcleo abyecto, pretendidamente segregado —olvidado, reprimido— que, siguiendo la terminología derridiana, produciría una *différance* no tematizable tornando a dicho momento distintivo. La identificación libidinal que ocurre por vía de este modo de asimilación apasionada produce un nosotros básicamente corporal, fronterizo, variable, no legitimado; un campo casi deformado que remite a la dimensión de lo abyecto-político: ahí parece ubicarse la representación del cuerpo-actuante de CFK en el corte de The Rockadictos.

La performatividad política, en este caso, resignifica fantasmáticamente el cuerpo-a-cuerpo-con-las-masas de manera radical. Sus demandas tendrían que ver más con una demanda-de-fusión que con demandas concretas de orden político, económico, etc. Más que un público, lo que adviene en estos casos es una masa, sostenida a partir de vínculos libidinales que circulan tanto hacia el cuerpo del líder como entre los propios protagonistas. En términos de Butler (1993), sería una

(1) The Rockadictos. Corte “Un mensaje más”, de 2011, ambientado en Argentina, Plaza de Mayo. Se trata de una banda de rock argentino-venezolana radicada en Miami. Video de “Un mensaje más”: <http://vimeo.com/48845631> — Última captura: 26/07/2022.

politización de la abyección mediante el desvío de una cadena de citas.

La representación del vínculo sexual de CFK en el mencionado corte parece ocupar el lugar de la *drag*: un contacto que despliega un espacio tensionado entre lo performativo y la performance, es decir, entre la cita respetuosa de la norma, y el desvío —que no llega, en este caso, a ser parodia— a dicha norma. Que dicha performance de la abyección sea —como quiere Butler (1993) en relación con la *queerness*— el porvenir de una política radicalmente democrática (pp.46–47) es un aspecto de debate que, por su carácter normativo, creemos que no corresponde dar en este texto, pero sí focalizarnos en la centralidad política que adquiere la dimensión del contacto.

¿En qué consistiría dicha centralidad del contacto en la representación del corte de The Rockadictos? Parece convocar algo cercano a un secreto que, en su aparecer, devela una erótica del poder. La economía del secreto de CFK se despliega, en dicha representación, de manera voluptuosa. Podría ubicarse en una genealogía de larga duración, que remite a la activación de la función mítica de un secreto primitivo, recóndito, basado en la sensualidad del contacto del cuerpo–político con las masas, en el goce del poder, situándose en una especie de cadena de deudas con los imaginarios acerca de las sexualidades de mujeres políticas en contacto con las masas; en cadena, podríamos decir, con un significativo en particular en tanto figuración retórica distintiva de una erótica de las masas argentinas: Eva.

No tanto, tal vez, con una Eva real, sino, más bien, con la fuerza de una “Eva teatral [cuyo] desafío convulsivo, sádico y masoquista” (Sarlo, 2008, p.19) perturbó profundamente a “la hipocresía bienpensante” nacional (p. 19). Son, también, las figuraciones de Eva las que traen esa escena. Es la Eva, por ejemplo, de la obra de teatro de Copi (2000): “...la actriz de pasado dudoso que no se ha convertido en una reformadora social sino en una despótica Reina de Corazones de la baraja criolla” (Sarlo, 2008: 19), que levanta su “leyenda negra” produciendo una inversión moral (Sarlo, 2008: 17). Dice Sarlo (2008): “una especie de reina que es a la vez víctima y victimaria de su propio séquito” —, un extremismo pasional que desemboca [...] en un frenesí de acciones contradictorias y carnavalescas” (p. 18). Copi, según la autora, apunta a Eva como “una lumpen fascinante e inmortal que realiza la fantasía de

todas las prostitutas, las ofendidas y las humilladas” (Sarlo, 2008: 20). Esa función mítica necesita al cuerpo; es decir, es el mito —y no al revés— el que requiere investirse en un cuerpo para ejercer su función: la demarcación de la frontera entre lo legítimo y lo abyecto.

Eva era, a veces, glamorosa, brillante como las stars del celuloide; otras veces, austera de un modo que tampoco tenía que ver con el estilo de la austeridad patricia (Sarlo, 2008, p. 23). La excepción de Eva se funda en un pasaje de pasiones: “...para alcanzar el rendimiento multiplicado de ese ‘fuera de lugar’ fue necesaria una pasión, sentimiento de lo excepcional”. Un juego transicional del amor: “del hombre al líder, del líder al pueblo” (Sarlo, 2008, p. 24).

La representación, en el corte en cuestión, de esa cita sacrificial de CFK que ofrece el don de su sexo al pueblo, produce un desvío en relación con “la forma extrema” (Sarlo, 2008, p. 25) de Eva que llega a la extinción física retomando, esta vez, a dicho juramento, más como parodia que como tragedia. Siendo también, como en el caso de Eva, un “cuerpo-puente, [un] cuerpo-medium” (Sarlo, 2008, p. 32), lo que en la figuración de CFK se otorga como don al pueblo no es su propia vida, sino algo de esa “Verónica Lake” a la criolla que, justamente, Eva no pudo ser.

Es posible que la temprana viudez del poder de CFK opere, tal vez, como sustitución simbólica en tal simulacro extremo del don. Pero este simulacro de *The Rockadictos* es, simultáneamente, un provocativo ensayo en el cual parecen fundirse los dos cuerpos del rey (Kantorowicz, 2012), el político y el natural, ya que en dicha escena el cuerpo político de la ex presidenta es poseído, súbitamente, por las contingencias de su cuerpo biológico-material, el don de un cuerpo carnal, hiper-sexuado, para el goce, para el banquete de las masas.

Esta fruición sacrificial, no por simulada, deja de tener efectos concretos: prefigura una organización de las masas que basa en dicha peculiaridad libidinal la suspensión de la interdicción del contacto: en “Un mensaje más”, la masa se deja devorar, y devora al cuerpo político; ese es el secreto de la masa: está para devorarse al cuerpo político.

Genealógicamente, el rescate de dicho goce pasional —su puesta en acto, ya como espectáculo, o también en tanto desvío— intenta posicionarse como vínculo privilegiado de un ejercicio en el cual los cuerpos

adquieren una carnalidad devenida en objeto de deseo, instaurando una gramática exclusiva imposible de compartir —porque se quiere secreta, no advertida, solicitándose como verdadera—.

Curioseada tras bambalinas, esa intransferible intimidad masturbatoria de CFK, en sintonía con el fervor de las masas, produce una mirada que no se atreve a no ser reservada y distante porque sabe que en ello se juega el voyeurismo detectivesco del supuesto gran poder central, el cual, sin embargo, y a pesar del peso de su realidad, parece quedar suspendido ahí, en esa pulsión.

Es el trance de una indecible pulsión escópica del ex presidente Obama lo que revela una interrogación inaudita o, como decíamos anteriormente, des-constitucional: ¿dónde está, efectivamente, el poder?

De tal modo, el video coloca en agenda otra inquietud, más general, de la política actual: qué sucede con estas líderes mujeres, sin maridos, plenas de sexualidad, con poder. Una filosofía política basada en lo masculino y en la figura del líder tal vez no sea suficiente para advertir lo que acá opera, ni las mutaciones que produce en el juego de las identificaciones políticas una erótica del poder no-falocéntrica. En qué lugar se aloja, en la actualidad, el falo del poder, he aquí la cuestión. La función mítica del falo parece estar, como mínimo, discutida.

De este modo, el llamado video erótico sobre CFK de *The Rockadictos*, circuló como polémico, se prohibió, y se volvió a subir a la web. “Un mensaje más”⁽²⁾ presenta esas caras, esas miradas, esos cuerpos-zombies de la masa que parecen volver de un pliegue no-muerto del pasado, insisten con un mensaje más; son cita, si se quiere, otra vez, del mismo mensaje. La plaza, el balcón, el pueblo, las miradas cuerpo a cuerpo, producen una estimulación que irrumpe como un destello obligando al cuerpo del político a un retiro hacia el goce.

Un goce oscuro que necesita, justamente, retirarse a interiores; al interior físico de su despacho, y al interior de su cuerpo. Pero es un secreto de interiores que se sabe; el pueblo lo sabe —aunque no parezca, la masa lo sabe, y a su vez se enfervoriza, se enardece, se incita, es ganada por el goce caótico de su propia e inminente destrucción. Obama

(2) Letra de “Un mensaje más”: “Oscuras caras de papel, miradas turbias de un pasado, en un futuro presente, alimentando la opinión, y balanceando la inocencia, de tu incierta reflexión. Un desierto y un manantial. Un mensaje más...”

aparece allí, como ya dijimos, como una obvia metáfora de un poder que se percibe como total, pero que en su inadvertido espiar parece hacer anidar el objeto real de un deseo de algo que no del todo se tiene: la modulación de la economía libidinal del poder.



Imagen 1. Tapas de la revista Noticias, Argentina (abril 2012)

3. Performances de CFK: presentaciones, cadena nacional y espectáculos políticos

El vínculo de la ex presidenta CFK con el pueblo pretende ser privativo de su propia performance. En sus presentaciones públicas, Cristina habitualmente mira al pueblo y da la espalda a la cámara. Se trata de una matriz estratégica general, una comunicación en una posición de doble faz con los medios de comunicación: por un lado, armando su propia estructura de viejos y nuevos medios; simultáneamente, tratando a los otros medios —los de la oposición— como si no existieran, dándoles la espalda. CFK profundiza dicha estrategia, en sus presentaciones públicas, evitando las cámaras y dirigiéndose directamente a la

masa movilizada⁽³⁾; rediseña, así, la circulación del poder, la lógica de los ojos-en-los-ojos: es ella quien mira directamente a la gente, no a través de la cámara. Incluidas muchas de las cadenas nacionales —cuestión compleja que retomaremos enseguida—, en los actos públicos hay, casi siempre, alguna operación de omisión de las cámaras, algunas veces de espaldas, y otras —aunque de frente— mirando y actuando directamente para los presentes, efecto de contacto directo reforzado por la replicación simultánea de dicho montaje en sus propias redes sociales.

Para el caso del funcionamiento de las redes, acordamos con el planteo de Slimovich (2012): “la página de Facebook de CFK resulta convencional, produce una “distancia informativa [de] una figura presidencial sin referencias a la vida privada” (p. 146). El cuerpo-presidencial en Facebook se encuentra normativizado según las reglas del género, pero dicha normativización disminuye en el caso del uso presidencial de Twitter, ganando en modalizaciones de contacto (Slimovich, 2012, p. 147).

Estos elementos dan cuenta de una línea de continuidad entre las modalidades de la puesta en escena pública de CFK, el posicionamiento hacia los medios tradicionales que juegan en la oposición, y el uso de las redes: administrando la representación mediática de sus performances mediante formas de prescindencia hacia los medios y actuando en simultáneo en las redes sociales afines, lo que aparece es la voluntad de control directo de la comunicación, el dominio del manejo del clima y, en un momento de hibridación de medios masivos y redes, la comunicación política del kirchnerismo surfea justamente en la última ola de ese movimiento.

El uso de la cadena nacional por parte de la ex presidenta CFK produce una escena enunciativa de intensa complejidad. El análisis de Cingolani (2012) — en el contexto del llamado “conflicto con el campo” durante el mes de marzo de 2008 — resulta revelador de tal complejidad. La cadena nacional, en términos de Cingolani, supone “una interrupción del flujo mediático habitual que releva a los canales de aire y a las radios AM

(3) Discurso de CFK del 01/03/2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=Z1tl8TNWor4&list=PLry2WobcBZ9wc-jwRKGx9JxDyBhK4k2qAd>

CFK dice allí: “Corréte vos, el de la cámara, che, siempre tapándome...enrollen un poquito las banderas” — Última captura: 06/08/2022.

de cualquier modalización discursiva propia, cuestión que sí ocurre en el caso de los canales de noticias” (2012: 55). La estrategia presidencial apela, tradicionalmente, al “contacto con un colectivo único y unificador” (p. 57) aunque también se invoquen, de manera secundaria, “colectivos parciales” (p. 57). Pero la estrategia de CFK produce, según Cingolani (2012), un rotundo cambio en dicha modalización histórica. Apelando a la figura de la puesta en escena, la figura de la ex presidenta se sitúa “en espacios amplios [con la presencia simultánea de] un grupo multitudinario” (Cingolani, 2012, pp. 58 y ss.). El recurso de los planos generales mantiene “la frontalidad de la escena, donde vemos sólo las cabezas de los presentes, y se hace oír mediante aplausos en ciertos momentos” (p. 59). Sólo se muestran en la escena, de manera lateral, algunos funcionarios sentados frente al auditorio. “Esta escena [afirma Cingolani (2012)] es verdaderamente novedosa para la historia de los discursos presidenciales por Cadena Nacional” (p. 59).

Entre dichas innovaciones, además de la puesta en escena con un gran auditorio, Cingolani (2012) apunta las siguientes: varias cámaras toman a la presidenta tanto en diagonal como frente al auditorio; algunos primeros planos de funcionarios y co-partidarios, empresarios, sindicalistas, artistas, etc., hablando rodeada de ministros y secretarios ubicados tanto frente al auditorio como al costado de la escena. Pero lo más singular, según su punto de vista, es la supresión de la mirada a cámara: “la mirada de la presidente sólo ‘contacta’ a los presentes en la misma escena, y nunca mira a cámara” (Cingolani, 2012, p.59). De tal modo: “La puesta en escena televisiva se asemeja a una conferencia de prensa o a la transmisión informativa de un acto partidario [...] [produciendo, así, un] efecto de naturalización al hablar con un auditorio” (p. 59 y ss.).

Es importante detenerse un segundo en estas innovaciones: por un lado, “la ausencia de la operación específica de mediatización del contacto directo con el televidente a través de la mirada a cámara, adoptando, en su lugar, la forma de una escena que se asemeja a la de la ficción” (p. 62), modalidad de identificación que coloca a los televidentes en un profundo grado de indeterminación, reforzado por el discurso verbal. Por otro lado, los canales de noticias despliegan “contra-estrategias” (p. 58) en la replicación de la cadena nacional, incluyendo videographs, pantalla-en-la-pantalla o pantalla partida, comprimiendo a la figura presidencial en

representante parcial, excluyendo al televidente y llegando, incluso, como en el caso del canal de noticias TN, a enfatizar la imagen de los ruralistas.

A modo de balance, Cingolani (2012) plantea la existencia de “dos espacios discursivos correspondientes a dos modelos de estrategia presidencial [:] un espacio discursivo unificador y complementario” (p.65) que constituye el modelo canónico del vínculo entre la figura presidencial y el colectivo de ciudadanos en el recurso de la cadena nacional en la era televisiva, y “un espacio polémico y simetrizado” (p.65) en el cual el cuerpo presidencial no se encuentra en exclusividad ya que no se pega a la pantalla sino que se resitúa “entre [y] frente a otros” (p.65). Aunque este segundo espacio no es nuevo, señala Cingolani (2012) una tensión específica: la figuración de la contigüidad con los representados, pero situados en el ámbito del propio gobierno; dos espacios discursivos diferentes que considera mutuamente excluyentes (p. 66).



Imagen 2. CFK de espaldas a la cámara

El discurso presidencial, en definitiva —y siguiendo a Cingolani (2012)—, se construye como un acto partidario, estableciendo una representación de colectivos enfrentados. En el marco de dicha estrategia confrontativa —tópico central de la llamada “batalla cultural”— también es necesario indicar la importancia de la movilización de grandes sectores de públicos mediante una estetización de la política que el kirchnerismo desplegó mediante la realización

de espectáculos de masas simultáneamente mediatizados por las redes y la televisión pública y privada, y apelando a lenguajes contemporáneos novedosos, muchos de ellos de carácter performativo, como es el caso del grupo Fuerza Bruta⁽⁴⁾ en los festejos del Bicentenario.

Si bien dichas convocatorias se realizan para todos y todas —y, efectivamente, la afluencia de grandes multitudes parece corroborarlo—, sin embargo, en su circulación discursiva por los distintos canales y redes sociales se presentan, mayormente, como actos del partido del gobierno. Sin embargo, también en este nivel de estetización política advertimos una utilización peculiar de los lenguajes contemporáneos, que apunta a la creación de una atmósfera envolvente de alta implicación. Se hace cargo, así, de la era sinestésica del contacto: una performance de nomadismo estético-político. Esta política-en-vivo, performativa y colectiva, produce modulaciones, también, en el canon estético de lo nacional-popular.

Sobre este don del cuerpo del político en tanto médium operatorio con el pueblo —escena imaginaria primitiva que, como ya dijimos, se ofrece como promesa de banquete pulsional a las masas— se monta una maquinaria de secretos estereotipados sobre la vida personal e íntima de la ex presidenta, que refuerza el goce fetichista, pleno de clichés, de arquetipos, de falsa conciencia. Esa falsa conciencia opera, en toda su productividad, a partir, justamente, de la sospecha de ese fondo oscuro del goce.

El fetiche adquiere su resonancia en los ecos del poder: la locura femenina, glandular, siempre atravesada por un deseo inefable; las enfermedades de las hormonas; los supuestos romances; la vulgaridad del gusto presidencial por el lujo. Y también el “mito montonero”, su supuesta militancia de izquierda durante la última dictadura militar argentina y el usufructo de dicho capital simbólico, siempre vociferado por los medios y las redes enfatizando, en cambio, las sospechas sobre el enriquecimiento ilícito de la ex pareja presidencial y las denuncias de corrupción. Todo ello hace a la “batalla cultural”, que se completa con los tópicos del periodismo militante, la lógica amigo-enemigo, la cadena nacional confrontativa, la vulgata de la teoría populista de Laclau.

(4) Fuerza Bruta: Compañía teatral experimental con despliegue escénico de grandes dimensiones. Creado en 2003, con Diqui James, Gaby Kerpel y otros miembros del grupo anterior De La Guarda.

4. Pero siempre poniendo el cuerpo...

Luego de un discurso de casi tres horas pronunciado ante la Asamblea Legislativa el 1 de marzo de 2014, la ex presidenta CFK sale al balcón y vuelve a poner el cuerpo en romance con las masas: baila “No me arrepiento de este amor”, el clásico tema de Gilda, interpretado por Ataque 77⁽⁵⁾.

La utilización, en distintas apariciones públicas de CFK, de la versión de este tema, indica esa voluntad estético-política de ubicarse de una manera que se quiere vanguardista y al mismo tiempo popular en la fusión de los géneros; la performance de la presidenta, en estos casos, se asemeja más a una tía bailando y compartiendo una fiesta familiar o de amigos, que a la mujer fatal representada en el video del corte de The Rockadictos. La elección, para este tipo de encuentros, del tema de Gilda⁽⁶⁾, no parece azarosa. Gilda (1961/1996), cantante ícono de la cumbia argentina, murió con menos de 35 años en un accidente ocurrido el 7 de septiembre de 1996 en la ruta nacional 12 de Argentina, en camino a un recital en Chajarí.

Su condición de santa popular no tardó en establecerse a partir de la actividad de los fans que convirtieron la tumba 3635 del cementerio de La Chacarita en Buenos Aires en un santuario. La cumbia, como dice Erlan (2014) a propósito de la muestra “Movida y Tropical” de Silvio Fabrykant en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires expuesta durante julio de

(5) Ataque 77 es una banda de punk-rock surgida en 1987; el 77 alude, justamente, al movimiento punk-under de 1977. Letra de la canción: “No me arrepiento de este amor, aunque me cueste el corazón, amar es un milagro y yo te amé, como nunca jamás lo imaginé. Tiendo a arrancarme de tu piel, de tu recuerdo de tu ayer, yo siento que la vida se nos va, y que el día de hoy no volverá”. Video Ataque 77, “No me arrepiento de este amor” (de Gilda) <http://www.youtube.com/watch?v=qN3Y3Z5-3sw&list=PLCBD73CD32BE8E35C>

Última captura: 06/08/2022.

Videos CFK bailando:

http://www.youtube.com/watch?v=mdnfX_odTn4 — Última captura: 06/08/2022

CFK en Córdoba, aniversario de la UNC

http://www.youtube.com/watch?v=eUU_1Wo61NI — Última captura: 06/08/2022

(6) Video de Gilda, “No me arrepiento de este amor” — <http://www.youtube.com/watch?v=8iUkmnLc1ec> — Última captura: 06/08/2022

2014 —fotógrafo de productoras discográficas que desde los 80 del siglo XX viene retratando a los principales artistas de la cumbia argentina—, es un universo peculiar de “ropajes, colores y actitudes que definen un mundo en el que reina el brillo, la diversión y la intensidad” (Erlan, 2014, p. 3), y cita al propio Fabrykant, quien dice: “la cumbia es una forma de la felicidad [...] La picaresca de las letras, la música sencilla y pegadiza, los pasos de baile, todo confluye a crear ese ritmo tan particular que hoy la define” (p. 3). Si el tango expresa la melancolía de los argentinos, la cumbia es la alegría, “la otra cara de la argentinidad, una esencia posible de lo nacional y popular por excelencia” (p. 3). Será por eso que una de las fotografías de Gilda tomada por Fabrykant, en la cual su mirada se extiende al infinito —originalmente incluida en la tapa de un disco— se convirtió en imagen de la “estampita de la Gilda-santa” (p. 3).

Con Gilda, morocha argentina y popular de labios gruesos y pelo largo al igual que CFK, nuevamente la fusión hace género en una cadena de contigüidad con otro de los temas recurrentemente utilizados en las performances de Cristina: “Avanti Morocha”, del grupo Los Caballeros de la Quema⁽⁷⁾



Imagen 3. Estampitas de Gilda

(7) Letra de la canción: “Arriba morocha, que nadie está muerto, vamos a pun-guearle a esta vida amarreta, un ramo de sueños. Avanti morocha, no nos llueve tanto, no tires la toalla que hasta los más mocos la siguen remando”. Video de Los cabal-eros de la quema, “Avanti Morocha” <http://www.youtube.com/watch?v=3NvM3O-yXMWo> — Última captura: 06/08/2022



Imagen 4. Cristina joven, parecida a Gilda

Sensualidad, poder y secreto son los vectores de un vínculo procuradamente íntimo, pero siempre ofrecido a ser revelado. Aunque no parece verosímil, de todos modos, que esto se ligue así, de esta manera, si se tratara de Bachelet, o de Roussef, o, por qué no, de Merkel. Parece que sólo puede ocupar ese lugar “Cristina, la presidenta más linda del mundo”, tal como se la presenta en un par de videos⁽⁸⁾. No es, entonces, como en general se dice, lo fálico–femenino lo que está operando en estos casos; es, al contrario, lo puramente femenino dado a la virilidad de las masas que, en el caso de las figuraciones mediatizadas de Cristina, dirige la construcción del vínculo performático de su puesta en escena política mediante estilizados nutrientes de los lenguajes pop y after-pop típicos de nuestra contemporaneidad (Fernández Porta, 2010), en un sistema de préstamos de estilos, géneros y tipos discursivos que, en su circulación, revelan el componente político del cuerpo–sexuado.

(8) Videos: La presidenta más linda del mundo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wdjj5dzcFfw>

<https://www.youtube.com/watch?v=Zhf5iInIWEs> — Última captura: 06/08/2022

En una especie de stand-up por cadena nacional del 7 de agosto de 2014, la ex presidenta CFK, sin mirar a cámara y dirigiéndose directamente a los empresarios presentes, dijo, señalándolos:

... porque, querido, si no la pone el Estado, ¿quién la va a poner? ¿Alguien la tiene que poner!.

El poder, entonces, principalmente, como una manera de poner el cuerpo, performance que remite a la preeminencia icónico-indicial — nivel del contacto — reforzada, siempre, por la identificación o contra-identificación simbólica: las palabras de la ex presidenta denominan, primariamente, acciones del cuerpo.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. ([1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- Butler, J. ([1993] 2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Buenos Aires.
- Copi (2000) *Eva Perón*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Cingolani G. (2012) “A midiatização da figura presidencial: espaços, estratégias e transições”, en Fausto Neto, A., Verón, E. y Mouchon, J. (orgs.). *Transformações da midiatização presidencial*, Brasil: Difusão Editora.
- Erlan D. (2014) “Retratos de la cumbia”, Revista Ñ, Bs As, Argentina. 19/07/2014.
- Fernández Porta, E. ([2007] 2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Anagrama, Barcelona.
- Kantorowicz E. ([1957] 2012) *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Akal, Madrid.
- Sarlo, B. ([2003] 2008). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Slimovich A. (2012) “El Facebook de los gobernantes. El caso de Cristina Fernández de Kirchner y de Mauricio Macri”, en Carlón, M. y Fausto Neto, A. (comps.). *La política de los internautas. Nuevas formas de participación*, Buenos Aires: La Crujía

- Taylor D. (2011). "Performance: Teoría y Práctica", en Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios Avanzados de Performance*, FCE, México.
- Gazdar G. (1981) "Speech act assignment", en A. K. Joshi, B. L. Webber e I. A. Sag (a cura di), *Elements of Discourse Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 64-83.
- Valdetaro S. (2014) "Cuerpo-presidencial-performático y Mediatización: entre la exposición y el ocultamiento", en Fausto Neto A., Gindin I. y Raimondo N. (eds.), *Relatos de Investigaciones sobre Mediatizaciones*, CIM-UNR Editora, Rosario, pp. 130-156
- Valdetaro S. (2021) *Los envoltorios de la mediatización: segregación y extimidad*, "Nadja, Lo inquietante de la cultura", Ediciones de las 47 Picas, Rosario, s/p.
- Verón E. (1994) *Mediatización, comunicación política y mutaciones de la democracia*, en *Semiosfera*, N° 2, 5-36.
- Verón E. (1987) *Cuerpo y Metacuerpo en Democracia Audiovisual*, en "Après", abril-mayo 1987, 32-35.
- Verón E. (1988). "Cuerpo Significante", en Rodríguez Illera, J. L. *Educación y Comunicación*, Paidós, Barcelona.
- Verón E. (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Buenos Aires.
- Winnicott ([1972] 2000) *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona.

“VER LA VERDAD DEL VER”: EL ARTE DE CECILIA VICUÑA ANTE EL ESTALLIDO SOCIAL CHILENO (2019-2020)

MARÍA LUCÍA PUPPO*

English title: “To See the Truth of Seeing”: the Art of Cecilia Vicuña facing the Chilean Social Outburst (2019-2020)

Abstract: Social networks played a fundamental role in the Chilean social revolt of October 2019. It is widely known that they were used to call for the first mass mobilizations and that later, they provided alternative information that was not communicated by the official media, particularly regarding the brutal actions of state repression. It is estimated that more than four hundred civilians suffered eye injuries caused by tear gas and shots by police officers. Among them, there are several people who lost an eye or became completely blind. In solidarity with the victims and joining the demands of student, indigenous and feminist groups, among others, many artistic groups participated in the manifestations and also circulated their proposals on Instagram, Facebook and Twitter. In this paper we will refer to two interventions with/by the poet, artist and performer Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) that revolved around the eyes, sight and the visible. On the one hand, we will analyze them in the context of the artistic manifestations that addressed the issue, conceived in the heat of the 2019 events. On the other hand, their examination will allow us to outline some features of a politics of gaze that is consubstantial to Vicuña’s aesthetic project.

Keywords: Cecilia Vicuña, Performance, Social Revolt, Latin American Poetry, Visibility

Ojos asesinados

La revuelta social que se inició en las calles de Santiago de Chile el 18 de octubre de 2019 tuvo como desencadenante el alza de las tarifas del sistema de transporte público de Santiago, pero más allá de esta cuestión

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Católica Argentina.

económica puntual, “rápidamente la reflexión fue madurando hacia las diversas formas de cómo se expresa la desigualdad y la opresión” Alvarado Lincopi y Robles Recabarren (2020), p. 2. En el gesto desobediente de los estudiantes secundarios, convocados por Whatsapp a evadir los torniquetes del metro, muchos reconocieron una táctica orientada a “romper con las cadenas de sometimiento del capitalismo neoliberal” Richard (2021), p. 30. El resto de la historia es conocido: en la escalada de las movilizaciones, el gobierno del presidente Sebastián Piñera declaró el toque de queda y ordenó una violenta represión de los manifestantes que implicó graves violaciones a los Derechos Humanos. Al cabo de meses y como consecuencia de la revuelta, se formó una Convención Constituyente encargada de redactar una nueva constitución para el país trasandino.

En el volumen *Zona ciega* (2021), la escritora chilena Lina Meruane incluye una crónica-ensayo titulada “Matar el ojo”. Allí la autora reflexiona acerca de la particular forma de represión que se aplicó durante el estallido social chileno. Meruane llevaba años leyendo y escribiendo sobre la vista y la ceguera, temas que atraviesan su premiada novela *Sangre en el ojo* (2012). En el momento de la revuelta, se encontraba redactando un ensayo sobre las representaciones literarias de la pérdida de la visión, que en la Antigüedad clásica congregaban a dos figuras antagónicas: Edipo, quien se quita los ojos para asumir públicamente su desvalimiento, y Tiresias, el adivino que para vaticinar no necesita del sentido de la vista. En la construcción de estos dos personajes Meruane advierte una conexión política entre la vista, lo visible y el poder, conexión que resulta dolorosamente actual en los hechos acaecidos recientemente en Chile y en otras partes del mundo. Explica la autora en una entrevista de mayo de 2021:

La violencia ocular fue una confirmación: si los ojos son el poder de la ciudadanía que de pronto ve lo que está viviendo, lo que el Poder con mayúsculas debe negarle es esa posibilidad de ver y saber. A raíz de ese evento yo escribí una crónica y después convertí esa crónica en una reflexión más amplia sobre la relación entre los ojos chilenos y la violencia que han estado sufriendo otros ciudadanos del mundo, desde los hongkoneses hasta los franceses de chalecos amarillos o los manifestantes de la primavera egipcia y de Cachemira. Eventos concatenados que indican un cambio de estrategia política, militar y policial. Esa fue la conexión que yo hice y que se vuelve a observar violentamente

en Colombia, donde mucha gente perdió los ojos, y en Israel, donde precisamente hace unos días escuchaba por la radio a un médico israelí que había atendido a muchísimos palestinos. Arenes (2021), s/p

Concluye Meruane que el castigo ejercido sobre la vista de los disidentes se ha convertido en una estrategia de control recurrente en las llamadas democracias contemporáneas. Volviendo al caso de Chile, hoy se estima que entre octubre de 2019 y marzo de 2020 hubo más de cuatrocientos civiles heridos que sufrieron lesiones oculares causadas por los gases lacrimógenos y los disparos de los carabineros. Entre ellos, se cuentan varias personas que perdieron un ojo o quedaron completamente ciegos; se calcula en más de treinta el número de fallecidos en todo el país. Frente al silencio inicial de los medios de comunicación oficiales, las fotografías del horror comenzaron a circular a través de las redes sociales y fueron difundidas por la prensa internacional⁽¹⁾.

En solidaridad con las víctimas y sumándose a los reclamos de los colectivos estudiantiles, indígenas y feministas, entre otros, muchas agrupaciones artísticas intervinieron en las marchas y circularon también sus propuestas en Instagram, Facebook y Twitter. En este trabajo nos referiremos a dos intervenciones de la poeta, artista y performer Cecilia Vicuña que giraron en torno a los ojos, la vista y lo visible: en primer lugar, nos interesa analizarlas en el contexto de las manifestaciones artísticas que abordaron la cuestión; en una segunda instancia, propondremos un breve rastreo de los antecedentes de esta problemática en la obra de Vicuña a fin de evaluar sus resignificaciones y nuevas proyecciones estéticas, gestadas al calor de los acontecimientos de 2019 y 2020.

Chile despertó: arte y activismo

El 25 de octubre de 2019 tuvo lugar la que se conoció como la marcha más grande de la historia de Chile. Al epicentro en Santiago se sumaron muchas otras movilizaciones en ciudades del interior. En todas ellas

(1) Un documental del New York Times tituló *“It’s mutilation”* a la acción de las fuerzas especiales de carabineros, haciéndose eco de lo que venían denunciando los manifestantes y los organismos nacionales e internacionales. Muzzopappa y Salomone (2022).

circulaban mensajes con las siguientes frases y consignas: “Chile despertó”, “Dignidad”, “Cambio”, “No más abusos”, “La TV miente”, “Estado asesino”. Como explican María Eva Muzzopappa y Alicia Salomone, en buena medida las marchas conservaron una “dimensión lúdica” a través del uso recurrente de máscaras y disfraces asociados a “una estética postapocalíptica con resabios de animé” (2022), pp. 256-257.

A medida que se intensificaban los enfrentamientos entre la población civil y las fuerzas policiales, en los medios chilenos se generó un debate en torno a la Primera Línea, un colectivo de manifestantes encapuchados o con cascos, que llevaban escudos improvisados y combatían directamente a los carabineros. Si al principio algunos periodistas se referían a ellos como una masa indiferenciada y agresiva, otras voces pronto asociaron su presencia al surgimiento de una nueva forma de politización: la de un colectivo que defendía el derecho a la disidencia y la protesta, con lo cual contribuía a reabrir el debate acerca del lugar que venía ocupando la violencia política en el Chile posdictatorial. Muzzopappa y Salomone (2022), p. 257.

Rostros cubiertos con máscaras de superhéroes que invitaban a la sonrisa, rostros tapados que enfrentaban cuerpo a cuerpo a las fuerzas del Estado, rostros heridos de las víctimas de la represión. Las lesiones oculares infligidas por la policía fueron el tema convocante de una serie de iniciativas artísticas muy diversas, entre las que pueden contarse las actuaciones de las cantautoras Ana Tijoux y Mon Laferte, y la performance de canto y danza “Un violador en tu camino”, creada por el colectivo feminista Las Tesis, que el 25 de noviembre reunió en las calles de Santiago a cientos de mujeres con los ojos cubiertos por una venda negra. El nuevo himno feminista era interpretado por mujeres que, a través de su apariencia, evocaban representaciones tan distintas como las imágenes de las secuestradas y torturadas de las dictaduras del Cono Sur o la figura de Temis, la diosa griega de la justicia que llevaba los ojos vendados.

Como señala María José Barros, el activismo de los/as artistas jóvenes se sumó a las movilizaciones sociales de Chile con tres rasgos propios: “su autonomía e independencia de los partidos políticos, su identificación con demandas relativas a reivindicaciones identitarias, y el trabajo territorial realizado en calles y poblaciones, pero también en los circuitos mediáticos y plataformas digitales” (2021), p. 439. Según esta investigadora,

en el contexto de levantamiento popular los/as artistas-activistas se han comportado como "agentes mediáticos de cambio social" (454) que, recurriendo a las formas de ciertas luchas artísticas de los años sesenta y setenta, han potenciado una reformulación de los vínculos entre el arte y la política y el artista y la comunidad, poniendo en evidencia el rol crucial que hoy juegan las plataformas mediáticas y digitales en esas relaciones.

La iconografía de los ojos heridos se impuso a través de numerosas manifestaciones populares. Destaca en primer lugar la intervención sobre el Monumento al Genio de la Libertad en Plaza Italia, llamada oficialmente Plaza Baquedano y rebautizada, a la luz de los hechos, como Plaza de la Dignidad. Como la tapa de "El País" lo mostraba, la cabeza del ángel que acompañaba al león fue transformada en un ojo enorme y herido que miraba desde la altura. Análogo es el caso del monumento erigido a las víctimas del 18 de octubre de 2019 en la comuna Lo Prado, que presenta un ojo gigante que no se cierra mientras es atravesado por la sangre.

Al analizar una serie de murales, pancartas y performances surgidos esos días que tienen como eje la representación de los órganos visuales, Verónica Capasso repara en el simbolismo de estas prácticas, adoptadas por determinados sectores sociales "para hacerse visibles y audibles dentro de cierto orden que los excluye, avasalla, amenaza o no escucha sus demandas" (2020), s/p. Los homenajes a las víctimas tomaron como caso emblemático el de Gustavo Gatica, un joven de veintiún años que el 8 de noviembre de 2019 se encontraba sacando fotos durante la manifestación en Plaza Baquedano y fue cegado por dos perdigones descargados por la policía. Dado que Gustavo estudiaba Psicología en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, la temática religiosa apareció en una intervención lumínica de Delight Lab que proyectaba una escultura de Cristo con un ojo ensangrentado.

En palabras de Nelly Richard, la revuelta "expresó el hastío de la población frente a los abusos del modelo neoliberal que, desde la dictadura y durante la transición, la expuso a una serie de maltratos económicos y sociales en materia de trabajo, educación, salud, pensiones, vivienda, etc." (2021) p. 39. Los reclamos se dirigían a un gobierno y un estado que mantenían vigentes ideales, pautas de comportamiento, leyes y una Constitución heredadas de la dictadura pinochetista. Un *paste up* del artista Caiozzama ironizaba al respecto, pues mostraba a un niño y una niña con uniformes

escolares que tenían un ojo vendado; debajo de ellos se leía la frase “Gracias por tanto”. Este tipo de expresiones vehiculizaba creativamente la fuerza de lo colectivo, pero el humor y el sarcasmo no opacaban lo que Nora Domínguez denomina “el giro del rostro hacia lo social”, allí donde “está en juego el reconocimiento del otro como humano, como ser sufriente y como ciudadano, con un cuerpo y una cara que importan al conjunto de la comunidad” (2021) p. 96. Por contraste, la insensibilidad fue la nota saliente en las representaciones de la pareja presidencial. Entre los repertorios visuales de las marchas se encuentra un grafiti que pintaba al presidente Sebastián Piñera con la sonrisa y los colores del Joker. Otro grafiti y *paste up* del artista Fab Ciraolo ofrecía una imagen de Cecilia Morel, la primera dama, con anteojos negros en una estética de ciencia ficción, como si estuviera siendo testigo de una invasión extraterrestre.

Dos performances con/de Cecilia Vicuña: poesía + artes visuales

Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) es poeta, artista visual, cineasta y performer. El inicio de su trayectoria está ligado a sus intervenciones públicas con el colectivo “Tribu No”, en el Santiago de comienzos de los setenta. Ícono de esos días es la muestra *Otoño* (1971), para la cual la poeta llenó una sala del Museo de Bellas Artes con hojas secas. La libertad expresiva y el juego desenfadado se unían al compromiso político en el primer poemario de Vicuña, *Saboramí*, cuya publicación fue prohibida en Chile tras la caída del gobierno de Salvador Allende; entonces este peculiar libro-diario de artista se editó en Londres, en 1973. Los siguientes títulos incluyen *Luxumei o el traspie de la doctrina* (México, 1983), *PALABRARmas* (Buenos Aires, 1984), *La Wik'uña* (Santiago, 1990), *i tu* (Buenos Aires, 2004) y *Lo precario* (Madrid, 2016), entre otros, y dan cuenta de las exploraciones de la autora con la poesía visual, las cosmovisiones andinas y el ecologismo.

Se la ha definido a Cecilia Vicuña como “DJ cultural” y “*mixologist*” o “maestra del arte de mezclar” a causa de su capacidad para explorar e integrar idiomas, artes, formatos y materiales diversos. Clark (2015), p. 13. Siempre en una actitud de búsqueda y apertura a nuevas formas de expresión, la autora ha realizado importantes contribuciones al arte conceptual,

la poesía fonética y el cine poético-experimental. En 2019 fue distinguida con el Premio Velázquez de Artes Plásticas y, en 2022, con el León de Oro a la Trayectoria de la Bienal de Venecia. Su obra ha sido exhibida en más de setenta muestras, individuales y colectivas, alrededor del mundo.

En el marco de la revuelta social chilena, circulaban entre los/as manifestantes remeras y bolsas que llevaban estampado un verso de Cecilia Vicuña: “tu rabia es tu oro”. La poesía también fue protagonista en una intervención realizada en el contexto de la gran marcha del 8 de noviembre de 2019. La acción fue llevada a cabo por La casa de las recogidas, un colectivo de mujeres artistas que toma su nombre de una institución colonial de beneficencia. La performance consistió en cubrir la estatua de la Plaza de la Dignidad con un velo rojo donde se leía “Somos el visible pulso de lo posible”, una cita de *PALABRARmas*. En el Instagram de La casa de las recogidas se postearon varias fotografías que documentan esa primera edición del evento.



Imagen 1: La casa de las recogidas, *Somos el visible pulso de lo posible*, Plaza de la Dignidad, 8 de noviembre de 2020. Fotografía de Benjamín Matte.

El examen de esta acción artística repara en la conjunción de recursos propios de la poesía y el arte visual de Vicuña. Por una parte, el verso elegido constituye una paronomasia, es decir, una asociación de palabras

que, a partir de las semejanzas en el sonido, introduce reveladores juegos de sentido. Por otra parte, la performance remite a la genealogía femenina ancestral del hilo y el tejido, que Vicuña exploró en sus famosos quipus. El rojo sangre, signo potente que transforma y traviste la figura ecuestre del General Baquedano, convoca a su alrededor a un grupo de mujeres que se incorporan a la performance con sus manos teñidas de ese color, así como a una multitud que porta la bandera mapuche. Creando juegos de opacidad y transparencia, el velo impregna la escena como emblema monumental de duelo, resistencia y lucha colectiva.

Cecilia Vicuña se encontraba en Estados Unidos, su país de residencia, cuando comenzó la revuelta social en Chile. En una entrevista de Valentina Collao López publicada en “The Clinic” el 3 de diciembre de 2019, declaraba cuál fue su primera reacción al enterarse de lo que ocurría:

Supé de inmediato, por Instagram. Lloré de felicidad al ver un millón de personas en la calle. Por fin había estallado la mentira del “Chile ideal”. La verdad de la injusticia salió a la calle bailando encantada de reconocerse a sí misma, de ver-se y ser vista. El gozo de la verdad reconocida por el cuerpo colectivo era como un milagro. El dolor negado por tanto tiempo por fin tenía curso y expresión.

Los términos que Vicuña menciona y contrapone (*verdad/mentira, ver/verse/ser vista*) se relacionan estrechamente con una de las frases que circulaban en la revuelta y que ella describe como “flores” salidas “de la multitud”: “*El Estado sordo / nos quiere ciegos / porque no somos mudos*”. Estas expresiones denunciaban, a su juicio, la “supresión de la verdad” que durante décadas impuso en Chile “la fantasía que pretendía que todo estaba bien y que la desgracia personal era culpa de cada uno”. Contra la pseudo-idea de meritocracia que proclama el neoliberalismo, surgía la bronca y con ella, la rebelión.

La imagen que cierra la nota de “The Clinic” ofrece un retrato de Vicuña sosteniendo unos coloridos anteojos de papel que llevan impresa la leyenda “VER DAD”, tal como se vería a un lado y a otro de un espejo. Se trata de una de las famosas *PALABRARmas* en las que la artista logró plasmar una poderosa síntesis sonora, visual y conceptual.



Imagen 2: Cecilia Vicuña mirando a través de los anteojos de la VER DAD. Fuente: <https://www.theclinic.cl/2019/12/03/cecilia-vicuna-el-estallido-es-una-explosion-de-vida-y-verdad-frente-a-la-muerte-y-la-mentira-que-nos-ha-dominado/>

Nueve días después de la mencionada publicación, el 12 de diciembre de 2019, a las 2 de la tarde, Cecilia Vicuña protagonizaba *El veroir comenzó*, una acción-performance que tuvo lugar en la Plaza Central del GAM de Santiago de Chile. El evento ocurrió después de una performance de Las Tesis, en el marco de la jornada “Activismo y Artes Movilizados”, organizada por el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. El texto de la convocatoria explicaba que, mediante la performance, “Vicuña nos invita a ser parte de la re-edición de sus anteojos creados en 1974 para «ver la verdad del ver», con los que hoy realiza un homenaje a las y los jóvenes que han perdido sus ojos por la acción represiva de la policía”.

Como reverso de aquella imagen que mostraba a la esposa del presidente sola, en pose de autoridad y con anteojos negros, un grupo de mujeres se reunían para mirar a través de los anteojos de la VER DAD, es decir, proponiendo un modo de ver que quería hacerse don, solidaridad con otras y otros.



Imagen 3: Performance *El veroir comenzó*, GAM, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 2019. Foto de Valentina Manzano. Fuente: <https://www.theclinic.cl/2019/12/13/ver-la-verdad-de-ver-la-performance-de-cecilia-vicuna-en-el-gam/>

Una entrada del 13 de diciembre de 2019 de "The Clinic" permite acceder a un video de Valentina Manzano que registra parte de la performance y de los comentarios de algunas participantes de *El veroír comenzó*. Como suele ocurrir en las manifestaciones de *time based* o *site specific art*, los testimonios dan cuenta de una "emocionalidad colectiva" asociada en este caso a un espacio de juego, encuentro y serenidad, donde fue posible animarse a mirar, percibir la fragilidad de los ojos, formar una unidad. Verzero (2021), p. 305. En el audio es posible reconocer el canto suave y el recitado de Cecilia Vicuña, quien guiaba los movimientos coreográficos invitando a las participantes a formar una ronda, colocarse los anteojos, mirar a través de ellos, intercambiarlos y hacerlos circular.

Dos días después, en el mismo medio digital se publicó una crónica del evento firmada por María José Barros. Allí la investigadora reproducía algunas frases que Vicuña cantó durante la performance, vinculadas a la contingencia del momento ("El dolor del abuso", "El culto del lucro que todo lo mata") y apuntado a la posibilidad de reencontrarse unos/as con otros/as ("Mírala a ella", "Mírate a los ojos", "Ojo con ojo", "Dónde están los ojos que fueron asesinados", "Mírense", "Mira"). La potencia del canto ritual y la cadencia suave de las palabras propiciaron una atmósfera de calma e intimidad entre las participantes de la acción y el público. Expresa Barros: "Porque al vernos nos encontramos. Porque ver la verdad duele. Porque vimos la herida de los hasta ahora casi 300 ojos mutilados por los agentes del Estado. Porque debemos defender el derecho a ver y vernos que está siendo brutalmente violentado" (2019) s/p.

Durante la performance, Vicuña depositó sobre el suelo, como una ofrenda, un ramito de hojas verdes. Las ramas eran de lawen, plantas medicinales de la cultura mapuche que Gabriela Mistral mencionó en su *Poema de Chile*. De ese modo, la acción artística dirigía una plegaria de sanación a una sociedad necesitada de raíces para poder reescribir, con más verdad, su historia.

En un texto recogido en el catálogo de la muestra *Veroír el fracaso iluminado*, la poeta chilena identifica el clima de la revuelta con "un lenguaje propio" que fue también "el sueño de la revolución de los sesenta"⁽²⁾.

(2) Cecilia Vicuña. *Veroír el fracaso iluminado*, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México, 8 de febrero a 2 de agosto de 2020; Cecilia Vicuña. *Seehearing the Enlightened Failure*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, 26 de mayo al 24 de noviembre de 2019.

Reivindica allí el lema de las marchas que fue clave en su performance: “*Ahora que nos encontramos, no nos soltemos*” López (2020), p. 90. La idea de comunidad surge con fuerza a partir de la imagen de las mujeres que se miran a través de los anteojos lúdicos diseñados y reeditados por Vicuña. En ellos se pueden advertir algunos aspectos de la máscara señalados por Gombrich, dado que remiten a “una tipología construida, social, diferenciable, comunicante o semiótica”, que dificulta “la percepción del rostro individual, innato, personal, expresivo, proyectivo, empático” Aumont (1998) p. 26). Esto es así en la medida en que los anteojos seriados privilegian la ficción proyectada sobre cada rostro, con el resultado de que quienes los portan renuncian temporariamente a los rasgos propios de su subjetividad individual. Podría estar en juego aquí la idea de comunidad tal como la entiende Roberto Esposito, que implica la expropiación de lo propio de cada sujeto, en la medida en que “es lo impropio lo que caracteriza a lo común” (2003) pp. 30-31⁽³⁾. En la *ficción impropia* que instauran los anteojos de Vicuña los tiempos y lugares distantes se acercan, y las participantes de la performance de Santiago de 2019 funden sus rostros con el de la poeta que usó los anteojos recién creados en Bogotá, en los años setenta.

Un rasgo más a destacar es que los mentados anteojos son de papel, un material frágil que puede ser considerado efímero y destinado al descarte. En este punto es posible relacionarlos con la estética de lo precario, que atraviesa el pensamiento poético y visual de Cecilia Vicuña desde los años sesenta. Castro Jorquera (2017). Originalmente, la autora llamó “precarios” o “basuritas” a sus pequeñas esculturas hechas con elementos de la naturaleza –caracoles, semillas, piedras- y materiales de desecho –vidrio, plástico, papel, hilo-. Livianos y portables, los precarios recuperan el aura de un paisaje en fuga, amenazado, en tanto que subrayan el lugar inestable e incómodo en que se sitúan la mirada y la voz poética. Puppo (2020) p. 171.

En el marco del capitalismo postindustrial transnacional en que viven nuestras sociedades, Judith Butler (2010) entiende la precariedad como una condición existencial a la que están sujetos todos los seres, pero también como una contingencia que resulta de la distribución social de los

(3) Agradezco a Massimo Leone su observación respecto de la posible relación entre la performance de Vicuña y el concepto de comunidad que propone el filósofo italiano.

bienes y que afecta más a algunos/as que a otros/as. Siguiendo a Butler, los anteojos creados por Vicuña podrían ser comprendidos como *dispositivos de precariedad* en los dos sentidos de la palabra: como posibilidad de encuentro ante un destino humano común, además de como muestra de solidaridad con quienes perdieron los ojos durante la revuelta chilena.

Poética y política de la mirada. Para concluir

La investigación acerca del propio rostro se manifiesta en los autorretratos pictóricos que Cecilia Vicuña compuso en los años sesenta y setenta. Como ella lo ha declarado en numerosas ocasiones, la muerte de Salvador Allende y el inicio del régimen dictatorial en Chile marcaron el momento en que decidió abandonar la pintura. En aquellos autorretratos, así como en las innumerables fotografías para las que ha posado desde entonces, se puede percibir la intensidad de la mirada que nace de un rostro de rasgos delicados y mestizos, donde el paso de los años ha ido acentuando la sonrisa hospitalaria.

La obra visual de Vicuña le otorga un lugar central a la problematización de los ojos y la mirada. Resulta memorable *La roca abstracta (Los ojos de Allende)*, una instalación concebida en 1974 y reeditada décadas después, en la que puede verse un retrato del político con las gafas huecas. Las/os espectadores son invitadas/os, de ese modo, a acercarse a la imagen para ver-con o a-través-de los (ante)ojos del líder de la Unidad Popular. En esta misma serie cabe mencionar el cuadro *Leoparda de ojitos* (1976), donde se presenta una hembra de este animal que posee pequeños ojos en cada parte de su piel, y *Ser de ojos* (1977), un dibujo que también expresa “la urgencia de abrirlos por fin” López (2020), p. 19. La política de la mirada asociada al feminismo quedaba de manifiesto en *IN side the VISIBLE* (1996), una muestra itinerante por museos de Estados Unidos en la que Vicuña reunió obras de mujeres artistas del siglo XX.

Por su parte, la obra poética de Cecilia Vicuña invita a explorar el instante y a despertar los cinco sentidos. En *PALABRARmas* declaraba la voz poética: “Cada ser ya está ahí, si lo desea / ver” (2005), p. 23. En *La Wik’uña*, la visión aparece como don y privilegio del ojo que sabe

apreciar el paso de la luz sobre las superficies. En este poemario la hablante se sumerge en el paisaje andino para interrogar “la danza del reflejo y la refracción” que se multiplica en espejos de agua, vibraciones de ala, polvo de estrellas y constelaciones. Puppo (2019), p.108. En *I tu* se pregunta, jugando con la homofonía de la lengua inglesa: “the eye is the I?” (2004), p. 16. Y más recientemente, en *Lo precario*, el diálogo entre imagen, pensamiento y poesía la lleva a afirmar:

El arte es una forma de ver y oír.

El poema es la forma de la percepción. (2016), p. 126

Manifiesto, arte poética y declaración personal, este dístico aboga por una concepción comprometida del arte que reposa sobre un renacer de la sensibilidad y la conciencia. Hemos comprobado que, en diálogo íntimo con la poesía, las performances con y de Cecilia Vicuña en el contexto de la revuelta social chilena expresan una toma de posición frente a los terribles actos de violencia, al tiempo que invitan a romper con el automatismo individualista para interactuar y formar figuras junto a otros/as. Ante la urgencia del presente, el arte y la poesía salen a la arena pública desde plataformas tan diferentes como las que ofrecen el museo, la calle y las redes sociales. Se trata de hacer surgir el despertar de los ojos –y también de los oídos, si tomamos en cuenta los títulos *El veroír comenzó* o *Veroír el fracaso iluminado*–: una tarea primordial a la hora de repensar los lazos que conforman el tejido social, así como nuestros modos de convivencia.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Lincopi C. y J. Robles Recabarren (2020), *Introducción al dossier: Chile, hasta que la dignidad se haga costumbre. Movilización social, proceso constituyente y horizontes de posibilidad post 18 de octubre*, “Aletheia”, 10 (20). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ALEeo43>.
- Arenes C. (2021) *Lina Meruane: Siempre estamos escribiendo como si estuviéramos un poco ciegos*. “Infobae”, 30/5/2021. URL: <https://www.infobae.com/cultura/2021/05/30/lina-meruane-siempre-estamos-escribiendo-como-si-estuvieramos-un-poco-ciegos/>.

- Aumont J. (1998) *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona.
- Barros M. J. (2019) "No nos soltemos": acerca de la performance "El veroír comenzó" de Cecilia Vicuña, "The Clinic", 15/12/2019. URL: <https://www.theclinic.cl/2019/12/15/no-nos-soltemos-acerca-de-la-performance-el-vero-ir-empezo-de-cecilia-vicuna/>.
- (2021) *Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: nuevas solidaridades entre el arte y la calle*, "UNIVERSUM, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales", 36, 2: 437-458.
- Butler J. (2010) *Marcos de Guerra. Vidas lloradas*, Paidós, Madrid.
- Capasso V. (2020) *Chile 2019: estallido social, represión y visualidad*, "Red de Estudios Visuales Latinoamericanos". URL: <https://www.revlac.com/single-post/chile-2019-estallido-social-represi%C3%B3n-y-visualidad>.
- Castro Jorquera C. (2017) *We are all indigenous: listening to our ancient thought*, "Terremoto", 9, 17/7/2017. URL: <https://terremoto.mx/article/we-are-all-indigenous-listening-in-on-our-ancient-thought/>.
- Clark M. G. (2015) "Palabras, hilos e imágenes: un diálogo sobre el arte y al poesía de Cecilia Vicuña", en M. G. Clark (ed.), *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, Un diálogo Sur/Norte*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 13-31.
- Collao López V. (2019) *Cecilia Vicuña: el estallido es una explosión de vida y verdad frente a la muerte y la mentira que nos ha dominado*, "The Clinic", 3/12/19. URL: <https://www.theclinic.cl/2019/12/03/cecilia-vicuna-el-estallido-es-una-explosion-de-vida-y-verdad-frente-a-la-muerte-y-la-mentira-que-nos-ha-dominado/>.
- Domínguez N. (2021) *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Esposito R. (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- López M. A. (ed.) (2020) *Cecilia Vicuña: veroír el fracaso iluminado*, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM y Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, Ciudad de México.
- Macchiavello C. (2020) *Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña*, "H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte", 6, 100-129. URL: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/harto6.2020.07>.
- Meruane L. (2021) *Zona ciega*, Literatura Random House, Santiago de Chile.

- Muzzopappa M. E. y A. Salomone (2022) “Sobre la legitimidad de la violencia. Reflexiones a partir de la Primera Línea en el debate público del Chile de la protesta social”, en A. Salomone (ed.), *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*, Corregidor, Buenos Aires, 255-262.
- Puppo M. L. (2019) *Palabras para ver y tocar: acerca del diálogo con la cultura incaica en la poesía de Cecilia Vicuña*, “Boletín de Literatura Comparada”, XLIV: 97-113.
- (2020) «El lugar de la acción»: *geopoética y política en Lo precario (2016) de Cecilia Vicuña*, “UNIVERSUM, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales”, 35, 2: 162-179.
- Richard N. (2021) *Revuelta social y nueva constitución*, CLACSO, Buenos Aires.
- Verzero L. (2021) “Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras”, en M. L. Puppo (ed.), *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 289-306.
- Vicuña C. (1990) *La Wik’uña*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.
- (2004) *I tu*, Tsé-Tsé, Buenos Aires.
- (2005) *PALABRARmas*, RIL Editores, Santiago de Chile. Edición original de El Imaginero, Buenos Aires, 1984.
- (2016) *Lo precario. Antología mínima 1966-2016*, Amargord Ediciones, Madrid.

**INTERCAMBIOS NARRATIVOS:
DE LO HUMANO HACIA LO TRANSHUMANO**

LOS CUERPOS DEL T/RAP. LAS PLATAFORMAS COMO TERRITORIOS DE VISIBILIZACIÓN DE LO MARGINAL SANDRA SAVOINI*

English title: The bodies of t/rap. Platforms as territories for making the marginal visible

Abstract: These reflections are part of an investigation framed in those perspectives of semiotic studies that propose a critical approach to the processes of production of meaning that weave reality such as the conceptualizations proposed by sociohistorical pragmatics by Marc Angenot, and its relationship with theoretical approaches that thematize the body as a semiotic space configured by power and that are rooted in foucauldian philosophical thought. In this horizon we intend to problematize: 1) the notion of marginality; 2) the representation of the bodies, as manifested in a vast production of video clips of argentine urban music identified with the *t/rap* genre that circulate on the *YouTube* platform, as discourses that not only express the interests and social commitments of certain youth groups — as an enunciative location—, but also because their effects are made visible in the multiplication of ways of being in the world that (in)form this present and stress the marks of social distinction linked to class, gender and/or racial identification.

Keywords: hegemony, discourse , marginalization, bodies, video clips

1. Introducción

Estas reflexiones se inscriben en una investigación⁽¹⁾ enmarcada en perspectivas semióticas que proponen una aproximación crítica a los procesos de

* Universidad Nacional de Córdoba.

(1) Proyecto línea Consolidar Tipo II subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (2018–2022): “En los márgenes. Sujetos, discurso y políticas de vida en la contemporaneidad”, dirigido por S. Savoini con sede en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

producción de sentido que traman la realidad, tales como las conceptualizaciones propuestas por la sociosemiótica de Eliseo Verón y la pragmática sociohistórica de Marc Angenot, y su puesta en relación con enfoques teóricos que tematizan el cuerpo como espacio semiotizado configurado por relaciones de poder que enraízan en el pensamiento foucaultiano.

En ese horizonte nos proponemos problematizar: por un lado, la noción de marginalidad desde un punto de vista semiótico como categoría relacional; por otro lado, la representación de los cuerpos que *a priori* se identifican como marginales, tal como se manifiestan en una vasta producción de videoclips de música urbana argentina que circulan en la plataforma *You Tube*, en tanto discursos que no solo expresan intereses y apuestas sociales de ciertos grupos juveniles — en tanto emplazamiento enunciativo—, sino también porque sus efectos se visibilizan en la multiplicación de formas de estar en el mundo que (in)forman este presente y tensionan las marcas de distinción social ligadas a la clase, el género y/o la identificación étnica.

2. Lo marginal: algunos apuntes

En función de nuestro doble objetivo, retomamos brevemente precisiones expuestas en trabajos anteriores que nos permiten balizar el campo conceptual desde el cual construimos la problemática (Savoini, 2020).

La semiosis (Verón, 1987), en tanto red discursiva, no solo enuncia y visibiliza el mundo sino que lo configura. Este mundo social semiotizado puede ser analizado desde una perspectiva sincrónica y una mirada totalizadora para dar cuenta de lo enunciable y lo visible en una instancia específica de la historia a partir de lo que Angenot (2010) denomina: el discurso social.

El discurso social es una noción teórico–metodológica que permite abordar la producción social del sentido a partir de la descripción y análisis de todo lo que enuncia y visibiliza, narra y argumenta, en una sociedad en una cierta época, pero con dicha noción Angenot también alude al sistema regulador global que organiza esa totalidad discursiva y da lugar a la producción concreta de los diversos enunciados lingüísticos, visuales o audiovisuales que, más allá de sus divisiones genéricas y

tipológicas, configuran un efecto epocal muy típico. Esto es así porque a pesar de la heterogeneidad de las producciones significantes a nivel de superficie, el discurso social supone la existencia de mecanismos unificadores y reguladores relacionados —de modo complejo y no lineal— con “los sistemas de dominación política y explotación económica que caracterizan una formación social” (Angenot, 2010, p. 29) que van a conformar lo que este autor denomina una hegemonía discursiva, que es parte de una hegemonía cultural más amplia. Esta hegemonía discursiva instituye un orden, contingente y estratificado por efecto de las relaciones de fuerzas que marcan las interacciones discursivas, en el que se identifican regularidades —elementos recurrentes, cohesivos y inteligibles, producto de diversos mecanismos de homogeneización— y también diferencias que responden a la presencia de lógicas disidentes que el funcionamiento homostático de la hegemonía intentará absorber o relegar a lo indecible o invisible.

Así, según lo define su autor y entre muchas de sus funciones, el discurso social se constituye en el medio obligado de todo pensamiento y de toda representación; produce y fija legitimidades —esto es, legitima prácticas así como maneras de ver o enunciar (y negar otras)— tendientes a naturalizar los procesos sociales que son parte de la realidad que contribuye a crear. La hegemonía, entre otras funciones, produce una división topológica de los discursos estructurando y jerarquizando campos y enunciaciones, al tiempo que establece un canon de aceptabilidad y legitimidad de los enunciados y sus sujetos que implica operaciones de exclusión hacia los márgenes de las disidencias. Las enunciaciones que el juego de la hegemonía posiciona en las zonas periféricas de lo social pueden caracterizarse como marginales, sea por su ligazón a formas anacrónicas que aún perviven sin su brillo o a emergentes cuya novedad aún no ha logrado reconocimiento o a las diversas formas que pueden asumir la resistencia a lo instituido. Esta marginalidad conlleva una exclusión que es, al mismo tiempo, inclusiva. Lo marginal, en este sentido, podría representarse con la preposición *entre* para realzar su carácter topográfico en el juego de las enunciaciones —con sus axiologías y retóricas— que pugnan por posicionarse en un lugar central⁽²⁾.

(2) Estas enunciaciones marginales no están — como a veces pareciera — *afuera* de un determinado orden social, en tanto discursivo, puesto que resultan inteligibles

A partir de las posibilidades abiertas por las conceptualizaciones antes presentadas, la marginalidad (en este caso, subjetividades marginales racializadas, genereizadas, inscriptas en una clase) no podría ser analizada e interpretada, *a priori*, solo en función del tipo de predicados asignables a determinadas entidades que devienen así esencializadas, predicaciones que semantizan la carencia de atributos valorados positivamente en función de un ideal regulatorio (cierta calidad de vida a partir del acceso a recursos económicos y simbólicos), sin tener en cuenta las relaciones que estas entidades establecen con un otro en una zona discursiva dada y en la dinámica global de la discursividad de una época. Esto es, pertenecer a los sectores populares o ser joven o ser mujer no configura necesariamente una enunciación marginal. Por ello, desde nuestra perspectiva, proponemos abordar la marginalidad tomando en cuenta las formas concretas y situadas que asumen en algunas zonas discursivas las enunciaciones que el discurso social produce, considerando al mismo tiempo su carácter móvil e histórico resultante de los mecanismos y principios reguladores de la hegemonía y los agenciamientos de poder que operan en diferentes regiones de la sociedad en un momento dado: lo marginal es una posición que se ocupa contingentemente en un campo relacional que depende tanto del juego de dominancias internas a esa zona discursiva como a la lógica regulatoria del discurso social. Lo marginal, así, tomaría la forma de un dispositivo conceptual y metodológico que permitiría indagar las particulares configuraciones discursivas resultado de articulaciones de fuerzas tendientes a la segregación o disimilación con aquellas fuerzas cohesivas e integradoras que son propias de una zona o de un campo y de la discursividad social de la época.

Con esa orientación, y en función de nuestro segundo objetivo, analizamos fragmentos discursivos de videoclips contemporáneos de artistas de la llamada música urbana argentina que permiten tensionar las relaciones diversas que se tejen allí entre centros y periferias discursivas, con eje en la dimensión corporal.

y, a pesar de su carácter disidente respecto a ciertas dominancias, no escapan a la hegemonía global porque, según Angenot (2010), son también producidas por aquella.

3. Representaciones del cuerpo en el t/rap

Breve caracterización del fenómeno

De aquí y allá llegan imágenes de cuerpos que evocan otros en sus gestualidades y movimientos rítmicos, en sus vestidos, peinados o adornos. Las imágenes del t/rap argentino en el espacio hipermediático actual son una suerte de ejecución disímil reproducida exponencialmente de una misma partitura, gozan de “encanto” y aceptabilidad y tienen eficacia simbólica: en discos, en las redes y plataformas, en las radios y programas de TV para el gran público, en las publicidades, atravesando fronteras sociales... no es solo un ritmo, es una poética que desde los márgenes se ha instalado en el centro de la producción simbólica musical contemporánea argentina, irrumpiendo como un acontecimiento novedoso.

En la prensa especializada circula desde hace unos años el sintagma música urbana para designar expresiones que entrecruzan la cultura *hip hop*, el *reggaeton*, la cumbia y la música electrónica, el *rap*⁽³⁾, el *trap*⁽⁴⁾ o el *freestyle*⁽⁵⁾. La hibridez es un rasgo característico de esta música, la que obstaculiza en muchos casos desambiguar su especificidad genérica y reservar una etiqueta signifiicante unívoca para cada una de sus diversas expresiones. Así, por ejemplo, algunos artistas se definen como traperos o traperas en algunas ocasiones, mientras en otras se identifican como raperos o raperas.⁽⁶⁾ Por esta razón, construimos la expresión sincrética t/rap para aunar diversas autoidentificaciones e identificaciones

(3)El *rap* en Argentina aparece en la década del ochenta, vía su inclusión en bandas de *punk* o *rock*, luego en los noventa por la emergencia de la cultura local *hip hop* y, finalmente, más acá en el tiempo, por las retomas del género por parte de los Djs en discos y fiestas.

(4)Su presencia comienza a visibilizarse hacia mediados de la década pasada en Argentina y rápidamente se populariza. En el contexto de la pandemia se consolida su expansión, incluso en el mercado internacional.

(5)Improvisar rimas rapeando, habitualmente en competencias multitudinarias — llamadas batallas de gallos — a partir de tópicos propuestos por un jurado, encargado luego de elegir un ganador/a.

(6)Otros son incluidos como parte de la música urbana, pero ellos autodefinen su música con un nuevo rótulo, tal el caso de L-Gante y su “cumbia 420”, más cercano a tópicos de la cumbia villera y la tradición del *reggaeton* que al *rap* y la cultura *hip hop*.

empleadas por la prensa para referirse a la producción musical de los artistas que son objeto de nuestro interés, sin olvidar que cada uno de estos géneros tienen particularidades sonoras y su propia historia ligada a espacios geográficos, sociales y culturales, que suelen entremezclarse por las constantes remisiones y mixturas. Podríamos decir que cada canción o clip de *t/rap* lleva la marca de esa multiplicidad de determinaciones sociales que lo constituyen y lo hacen posible (Verón, 1987).

En Argentina, de acuerdo a las entrevistas y notas sobre el fenómeno aparecidas en diferentes publicaciones, los nativos de la cultura digital comenzaron a rapear en plazas en algunos casos y/o haciendo producciones caseras; algunos han ingresado al mundo de las grandes discográficas, luego de alcanzar éxito, pero otros, aún con gran reconocimiento, deciden mantener su carácter independiente como rasgo distintivo de su trabajo. Hacen circular los temas vía *streaming*, fenómeno propiciado por esta suerte de democratización tecnológica producida en el país durante la última década que permitió mayor facilidad de acceso a los medios para la producción y difusión musical y audiovisual a través de redes sociales y plataformas. Su reconocimiento y llegada al público se mide fundamentalmente en términos del número de reproducciones de las canciones en *Spotify* o *YouTube*, por ejemplo, y se han constituido en la actualidad en un movimiento cultural y económico potente que ha visibilizado prácticas y miradas de los sectores juveniles contemporáneos.

En estas expresiones artísticas es más importante la letra y la rima que la música. Su base rítmica, generalmente monótona, es producida por un DJ y sobre ella se rapea. Tanto la sensación rítmica como la manera de rimar y de acomodar la voz a las pautas de la base (*flow*) buscan provocar una respuesta corporal inmediata asociada a movimientos del torso, brazos y manos muy típicos, a los que se suma un distintivo movimiento de caderas, similar al *perreo* del *reggaeton*, reivindicado por muchas de las mujeres que lo practican como signo de empoderamiento.

En los videos, las canciones están indisolublemente unidas a la puesta en escena que las visualiza, de allí la importancia de la dimensión audiovisual en sus producciones: las canciones establecen un diálogo implícito o explícito con ese otro con el que se confronta en gestos

autoafirmativos. Esta dimensión interpelativa y polémica, además de la rima, es estructural en la música urbana, sobre todo en aquellos que vienen del *freestyle*.

El t/rap mainstream

Lo que aquí caracterizamos como *t/rap mainstream* — designación retomada de la que se aplica al cine *hollywoodense* que ha funcionado como un canon en el campo cinematográfico — es un modelo de representación estética, narrativa y de expectación que en la actualidad es una tendencia dominante en la música urbana.

En el t/rap se rapea sobre una base rítmica, apelando a la rima, sobre tópicos que, según las tendencias a la que cada músico adscribe, retratan situaciones experimentadas en su mundo cercano a través de gestos de autoafirmación y de disputa, generalmente relativos a las relaciones amorosas. El territorio, para cierto *t/rap*, adquiere un sentido particular: es un espacio vital que remite al imaginario de comunidad al que pertenecen, sobre todo los que provienen de los sectores populares.

Los cantantes caracterizan sus *performances* a partir de la cualidad de sus voces y el modo de articular las frases, pero muy especialmente por los filtros que dan como resultado un tipo de voz “artificial” (vía *auto-tune*), que se complementa con el uso de un lenguaje marcado por modulaciones, gesticulaciones y palabras extrañas al habla habitual rioplatense o de otras variedades lingüísticas argentinas.

La puesta en escena audiovisual exagera la presencia de objetos de lujo: joyas, autos, motos insertos en un entorno que potencia su ajenidad — de quien adviene o vuelve desde otro lugar y se convierte en el centro focal de la mirada y la acción—, con cuerpos marcados por tatuajes, ropas de marca reconocidas⁽⁷⁾, peinados, movimientos y acciones que evocan la cultura *hip hop*. Muchos de los videoclips de los músicos de mayor popularidad parecen exponer una suerte de demanda de inclusión a una vida deseada en el capitalismo del consumo, más que la actitud de rebelión o crítica o retrato social del disconformismo presente en los orígenes norteamericanos del rap. En las producciones audiovisuales se actualizan

(7) Ver la marca como signo distintivo en, por ejemplo, Nicki Nicole y Lunay, “No toque mi naik” [video]. You Tube: <https://youtu.be/S8DxMEF9oW4>.

escenarios despojados o, en otro caso, se escenifican espacios propios de filmes, series y videoclips que a menudo evocan el mundo del delito protagonizado por pandilleros negros o latinos, que pelean tanto por el dominio barrial como por su lugar dentro de esos lugares marginados de los sectores urbanos empobrecidos estadounidenses, espacios sociales que dieron origen justamente a estas manifestaciones expresivas con sus tópicos y que el *t/rap mainstream* actual argentino retoma intertextualmente como estética.

Si bien hay diferencias entre las propuestas de esta música urbana con respecto a los espacios en los que se desenvuelven esos cuerpos en la pantalla, hay una tendencia en muchos a semantizarlos afectivamente: en particular en los *t/raperos* que asumen un lugar de enunciación que se ancla a experiencias de los sectores populares urbanos más vulnerables, estos espacios se localizan en el ámbito cercano del barrio con sus lugares emblemáticos y sus habitantes — los amigos, la familia—. Esto se observa en particular en los videoclips de los músicos argentinos varones ⁽⁸⁾.

En el caso de la mujeres, una característica que distingue su puesta en escena es, por un lado, una construcción espacial más conceptual, y por otro lado, la presencia de marcas epocales que retoman enunciados de los discursos feministas de estas nuevas generaciones, en particular con respecto a cómo se posicionan frente a el/lo otro a partir de las relaciones intercorporales que se visibilizan en la pantalla, ligadas a la experiencia de la sexualidad, el goce y la construcción de una imagen de sí de fortaleza. Estas mujeres lucen hiper feminizadas — en muchos casos performan roles femeninos estereotipados de la cultura audiovisual — aún incorporando rasgos del estilo corporal relajado del *hip hop*. Se destacan por el efecto de uniformidad que provocan — más allá de las singularidades de cada una — que surge del trabajo sobre los rostros y todo el cuerpo en general: son delgadas y proporcionadas, el peinado es muy lacio y largo, aparece a menudo trenzado o con colas de caballo; el maquillaje exacerbado, sobre todo en los ojos y los labios; exhiben una gestualidad facial, en particular

(8) Entre las producciones de los *t/raperos* argentinos *mainstream* con esta configuración de escenarios mencionamos, entre otros muchos: Paulo Londra, “Chance” [video]. YouTube: <https://youtu.be/ZJ4Qp1ietPc>; Trueno, “Dance creep” [video]. YouTube: <https://youtu.be/JWRITezTF2k>; o Duki, “Si quieren frontear” [video]. YouTube: <https://youtu.be/hsw8e1n1w4A>.

de la boca y la mirada, que apela a movimientos cliché de sensualidad típicos de cierta foto pose publicitaria. También se destacan las uñas de las manos (extremadamente largas y pintadas) como rasgo recurrente de esta construcción femenina y unas pieles tatuadas y adornadas (*piercing*, aros, anillos) que dan cuenta de un gran esfuerzo de producción de una corporalidad significativa.

La exaltación de los rasgos femeninos se acopla a movimientos y un vestuario que, en conjunto, expresan una reapropiación que subvierte las representaciones canónicas de las mujeres en nuestra cultura (no son “cuerpos dóciles”). Estas jóvenes han asumido provocativamente el lugar que tradicionalmente la cultura occidental les ofreció como objetos del deseo/placer masculino, resignificándolo en tanto sujetos deseantes⁽⁹⁾.

La imagen que ofrecen, tanto mujeres como — a su modo — los hombres, es una imagen fuertemente trabajada por diversas operaciones sobre los cuerpos. Su *ethos*, del que el cuerpo es una dimensión significativa privilegiada, ha alcanzado impacto e influencia más allá de la música, visible en las diferentes reapropiaciones que la circulación a través de redes y plataformas habilita.

El t/rap disidente y antirracista

En el marco de la exploración realizada en este campo discursivo observamos que el *t/rap* da lugar también a diversas expresiones identitarias que introducen una dimensión de fuerte denuncia y crítica social, ligada a las demandas de diversos colectivos y a ciertos activismos. Es ese otro *t/rap* que, además, cuestiona el lugar de enunciación impuesto por el *t/rap* inserto en la lógica de la industria del entretenimiento. La música urbana se configura así como un espacio en tensión en donde conviven, conflictivamente, expresiones ligadas a la satisfacción de la demanda del mercado con alcance global con expresiones que se identifican con la tematización de las resistencias de artistas

(9) Algunas de las *t/raperas* que han adquirido un lugar significativo en la escena de la música urbana e integran el *t/rap mainstream* son La Joaqui, Cazzu, Nicki Nicole, Natalia Pelusso, Emilia y María Becerra, entre otras. Ver, por ejemplo, Emilia, “Cuatro veinte” [video]. You Tube: <https://youtu.be/SG3dSWd5t6c>. O Cazzu y Ariel Gómez, “Turra” [video]. You Tube: <https://youtu.be/R6ngqlnwY5s>.

pertenecientes a diferentes colectivos históricamente marginalizados en el país⁽¹⁰⁾.

Si la doxa asocia el discurso del *t/rap* a lo marginal — sea por su relación con el canon de la cultura artística argentina y por los modos de trabajar las temáticas que aborda que brevemente antes describimos, sea por los espacios sociales que visibiliza así como por las prácticas y subjetividades que pone en escena — estas producciones otras, enmarcadas también en ese mismo campo, se ubican topográficamente en sus periferias discursivas.

El *t/rap mainstream* y sus lógicas de producción/consumo así como sus estéticas homogeneizantes “latinas” constituyen el modelo contra el cual fundan su identidad los y las artistas de este otro *t/rap* — que aquí llamamos disidente—, el cual se configura esencialmente como lugar de resistencia a diversas prácticas históricas de invisibilización que permean la discursividad social argentina.

Estas tensiones a las que aludimos se evidencian en la construcción de una corporalidad que adquiere mayor politización al explícitamente tematizar problemáticas de reconocimiento social, además de sus condiciones de vida. Resulta significativo, además, que su estética sea, en este marco, una política que se configura a partir fundamentalmente de la polémica explícita, si bien se recuperan (vía estilización) algunos rasgos de la tradición del rap mixturados con diferentes ritmos musicales y lenguajes, fundamentalmente para denunciar y desmontar la xenofobia y la homofobia.

Tal como aparece en los videoclips que tematizan la condición negra, la pertenencia a los pueblos originarios y/o identidades no binarias, la disputa contra los discursos canónicos del campo y las representaciones

(10) Tal el caso de PAZ, artista que se autodefine “rapera y cantante trans no binaria de origen patagónica mapuche” en su canal de YouTube, ver por ejemplo el clip “Kümelen” [video] en YouTube: <https://youtu.be/imGFhODcwY>. También Urraka Negra MC [video] en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iw3J-qSjxuso&list=RDaxhzqiPWukk&index=7>, quien se presenta en las redes como rapera mapuche y feminista antirracista. O La Queen [video] en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oc5Md75bCCo>, que con el tema “Te quiero” se convirtió en la primera artista *drag* en tener una nominación en los premios Gardel. Estos son solo algunos ejemplos de traperas o raperas cuyas apuestas pasan por la visibilización de otros modos de vivir los cuerpos.

que circulan en diversos espacios sociales se desarrolla mediante operaciones tendientes a romper con los estereotipos normativos de los cuerpos representados en las industrias culturales y su confrontación con esos modos de representación, valorizando positivamente los rasgos físicos y culturales de esas corporalidades otras que se oponen a los estereotipos europeizantes que tienen como modelo al hombre, blanco, adulto, heterosexual y burgués.

En particular nos detenemos aquí en una artista afroargentina, cuya obra audiovisual expone y rapea la negritud con una estética historizada y menos artificiosa. Allí, el color de la piel, los rasgos faciales y el pelo son elementos esenciales en esta resemantización política, incluso en clave pedagógica: de ser un estigma, que intentó ser alisado u ocultado por mujeres y hombres, pasa a ser un signo de resistencia cultural a la historia de violencias que aún perviven:

Negra soy negrx soy, negrxs somos negrx soy, yo también quise tener flequillo (y lo tuve), pelo largo liso (ua) que llegue hasta el piso (ua), revolearlo (qué) (que qué), que se alborote contra el viento , me exigía pensar en su momento (na), que por ser negras negrxs), lo bonito no es nuestro (no, no), estoy lejos ni me acerco (no, no) [...] ⁽¹¹⁾

Tanto en la letra como en las imágenes mostradas en sus videoclips, el pelo es un elemento central en los procesos de construcción identitaria que tienen como eje la mostración de cuerpos racializados que reniegan de las imposiciones sociales de la argentinidad blanca y sus modelos de buen vivir. Recuperar el cabello natural, mostrarlo y preservarlo (sea como historia viva, sea como parte del cuerpo propio o del colectivo a respetar) es un gesto que, mediante la recuperación de los tiempos traumáticos de la memoria individual y colectiva, se proyecta como un signo ideológico (Voloshinov, 2009), que se constituye en espacio de lucha por la imposición de ciertos sentidos.

Así, el cabello, los peinados, los gestos y los movimientos corporales ritmados por las sonoridades negras, desde la dimensión simbólica, van a politizar los modelos de representación de los sujetos ligados a ciertos

(11) Luanda, 2021, *NPL ft Shirlene* [video]. YouTube: <https://youtu.be/HxL8xQeg84M>. 20 de junio de 2022.

estereotipos que se han impuesto históricamente. Por caso, el pelo afro, no es aquí meramente un rasgo de un cuerpo biológico. Es más bien un índice del efecto biopolítico que ha actuado sobre los cuerpos racializándolos, ubicándolos en una grilla de inteligibilidad de lo humano en el que su existencia se encontraba en zonas liminares.

Las trenzas y los peinados con trenzados son parte de la herencia de las mujeres negras que respetan el pelo natural (no alisado) y, entre otras funciones, en la época de la esclavitud servían de mapas para guiar la huida: las rutas de escape se inscribían en la cabeza de las mujeres. “Nuestras trenzas son la historia de nuestra cultura. Aprendan qué significa” (Luanda, 2019)⁽¹²⁾. Este gesto imperativo exige el (re)conocimiento de la identidad.

El cabello y sus peinados, entre otras marcas corporales como el tono de la piel, se constituyen así en un marcador de diferencia, cuyo valor para el colectivo se ha definido en función de los ideales normativos de la cultura blanca y que ahora es repolitizado en términos negativos como signo de opresión y en términos de reivindicación positiva como gesto de autoafirmación y pertenencia a un colectivo marginalizado. Frente a cierta idea de belleza ligada al tipo de pelo socialmente aceptado, exponer la naturaleza afro de esos pelos es un gesto político.

La negritud es un rasgo que se retoma para construir identidad a través de la fuerte diferenciación con una alteridad no negra con la que se polemiza y confronta, exponiendo el racismo presente en la cultura argentina. Esta alteridad blanca es la que definió su lugar en la sociedad como colectivo marginal. Esta identidad que se construye en oposición a lo blanco en el espacio social amplio, como señalamos antes, se define también por su confrontación dentro del propio campo de la música urbana al denunciar a quienes retoman los signos identitarios de la cultura afro, sin pertenecer a ella, eso que esta artista denomina: “apropiación cultural”, noción retomada del campo del activismo antirracista, permeado por los planteos de ciertos feminismos negros:

(12) Filo.news (2019) “Luanda: La palabra de los músicos afroargentinos es silenciada” [entrevista] <https://www.filo.news/musica/Luanda-La-palabra-de-los-musicos-afroargentinos-es-silenciada-20191206-0065.html>.

[...] reproducen y venden cultura afro sin negrxs, (¡quéeee?), porque está cuul, sí que está a la moda, me hago trenzas queda piola, ay no, no es un peinado nomás [...] me hago rastas, quedo piola (puajjj, [...]) el hip hop es negrx, ustedes no, haganlo desde su lugar, no fingiendo ser algo que piensan que somos nosotrxs eso se llama apropiación cultural [...].⁽¹³⁾

Así, según esta perspectiva, las típicas trenzas o rastas de las *t/raperas*, como otros signos de pertenencia a la cultura *hip hop* de aquellos músicos del *t/rap*, expresan esa falta de conocimiento y “respeto” por la cultura afro por parte de estos sujetos “no negros” configurados como una otredad dominante desde la perspectiva de ese emplazamiento enunciativo periférico.

4. Consideraciones finales

En Argentina, el *t/rap* es un espacio de visibilización de sensibilidades epocales y de modos de situarse en el mundo por parte de las juventudes urbanas. A diferencia de lo ocurrido con otras prácticas, el tiempo de la pandemia ha sido para estos artistas un periodo de crecimiento y expansión posibilitado por la virtualización de las diferentes esferas sociales y la accesibilidad tecnológica, que les habilitó espacios de producción y distribución de sus materiales a un público cada vez más creciente.

Sus canciones y los clips que las escenifican están tramadas por relaciones intertextuales e interdiscursivas ligadas al propio campo de la música, a los discursos de la industria cultural y a las reivindicaciones de movimientos sociales, tales como ciertos tópicos del feminismo, muy pregnantes en la discursividad joven.

El *t/rap mainstream* se apoya fuertemente en una retórica hiperbólica y en operaciones ligadas a procesos de desterritorialización/reterritorialización: los cuerpos actantes y sus movimientos, las voces artificiosas, las pronunciaciones y el léxico, el vestuario y el maquillaje, para citar solo algunas dimensiones, son objeto de operaciones ligadas a procesos de desterritorialización — el espacio del estudio o los escenarios despojados son los privilegiados en muchos videoclips, mientras en otros se

(13) Luanda, 2021 De a ká [video]. YouTube: <https://youtu.be/D1XnKh3DwwI>. 20 de junio de 2022.

privilegia el espacio de la calle de cualquier ciudad empobrecida, atenuándose las marcas locales — y reterritorialización en clave latina, tal como en los discursos audiovisuales analizados se construye, vía pastiche, lo latino.

Por su parte, el *t/rap disidente*, como expresión de activismos con demandas de reconocimiento social, se organiza en torno a una enunciación que se explicita a partir del uso lingüístico o de imágenes que remiten a colectivos de identificación (un *nosotros* marcado que polemiza con un *ellos* — la cultura blanca y heteronormativa y el *t/rap mainstream* no negro dominante), en el marco de una estrategia en la que la subjetividad se inscribe en una historia de discriminación y violencia, pero también de resistencia compartida. Este *t/rap* disidente pone en cuestión las normas raciales, de clase y género que han configurado la normalización de los cuerpos, a través de diferentes operaciones que los politizan y con ese gesto politizan también la actual configuración social y sus matrices, en tanto estrategia que explicita la histórica invisibilización de la heterogeneidad en la construcción simbólica de la Argentina.

En resumen, la discursividad argentina habilita la visibilización creciente, con diversos grados de aceptabilidad y legitimación, de corporalidades diversas presentes en distintos campos de la producción semiótica contemporánea. En el caso de la música urbana, la exploración realizada ha permitido detectar tendencias que expresan un clima de época: el *t/rap mainstream* o dominante, que se sostiene en la construcción de un cuerpo que remite al imaginario latino construido por las industrias culturales en el que se yuxtaponen tradiciones estéticas y retóricas (los ritmos cumbieros, del *reggaeton* y la cultura hip hop, por ejemplo, con sus rostros heterogéneos, pero homogeneizados en sus gesticulaciones, poses y peinados), y el *t/rap* disidente, que bajo una estética naturalista politiza las representaciones de la cultura negra y de otros colectivos marginalizados.

Referencias bibliográficas

- Angenot M. (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y decible*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Butler J. (1997) *Mecanismos Psíquicos del Poder. Teorías sobre la sujeción*, Universitat de Valencia, España.
- Butler J. y Athanasiou A. (2017) *Desposesión: lo performativo en lo político*, Eterna Cadencia Editores, Buenos Aires.
- Deleuze G. y Guattari F. (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia.
- Fassin D. (2018) *Por una repolitización del mundo. Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Foucault M. (1995) *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México.
- Foucault M. (2000) *Los anormales*, FCE, Buenos Aires.
- Osorio J. y Victoriano F. (Eds.) *Exclusiones. Reflexiones críticas sobre subalternidad, hegemonía y biopolítica*, Anthropos-UAM Cuajimalpa, Barcelona-México.
- Savoini S. y Gastaldi S. et al (2020) *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*, Ediciones del Boulevard, Córdoba
- Verón E. (1987) *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.
- Voloshinov V. (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Godot, Buenos Aires.

IDENTIDADES MIGRANTES EN TIEMPO DE CRISIS: NARRATIVAS DIGITALES Y MITOS NACIONALES LAURA GHERLONE*

English title: Migrant identities in times of crisis: Digital narratives and national myths

Abstract: Why today is the study of the migration issue, in an affective key, a significant and perhaps underestimated research area in the field of communication? In the present article, this RQ will be addressed by linking it to the notion of “digital shared stories” and the current scholarship on narrative approach(es) in social media studies. This framework will prove to be beneficial for understanding *digital migration stories* from the perspective of migrants and host society, considering spatial “imaginary” a key concept.

Finally, the main results of a digital ethnographic research on the topic —having Argentina as the cultural context of exploration— will be presented.

Keywords: migration; narrativity; Argentina and Latin America; emotions; collective imaginary

1. Introducción

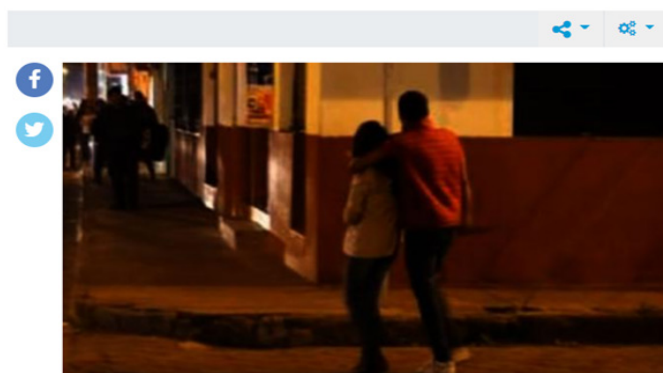
El 19 de enero de 2019 Yordis Rafael L., apuñaló a Diana Carolina R. en una calle del centro de Ibarra (en el norte de Ecuador). El caso produjo particular revuelo no solo porque la joven estaba embarazada sino

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Católica Argentina; lauragherlone@uca.edu.ar. Este trabajo ha recibido el apoyo del DAAD en el marco del programa de financiación “Estadías de investigación para académicos/as y científicos/as (2021)” (subvención n. 57552335). La investigación se llevó a cabo en la Universidad Leibniz de Hannover, Departamento de Estudios Románicos.

porque el homicida —un *extranjero*, como subrayaron varios diarios en aquellos días y sucesivamente, cuando salió la sentencia por femicidio (Figura 1)— era venezolano: la encarnación de una “invasión” migratoria que los ecuatorianos estaban empezando a rechazar⁽¹⁾.

20 de septiembre de 2019 16:58

Extranjero fue sentenciado a 34 años de cárcel por el femicidio de Diana Carolina



El extranjero procesado por el femicidio de Diana Carolina fue sentenciado a 34 años y 8 meses de cárcel. Foto: Captura de pantalla

Figura 1. Captura de pantalla del diario *El comercio*. La noticia muestra la tipificación del sujeto (el asesino) a través del sustantivo “extranjero” (Fuente: *El comercio*, 20 de septiembre de 2019).

(1) En últimos siete años las investigaciones sobre las migraciones sur-sur se han inevitablemente concentrado en el éxodo venezolano que, en términos de movilización humana —casi 5.087.500 de personas desplazadas en América Latina y el Caribe en mayo de 2022 (R4V, consultado el 22 de julio de 2022)—, ha representado una transformación a nivel social.

Aunque la migración venezolana fue inicialmente (y generalmente) bien recibida en esta Región, desde hace un tiempo se ha manifestado un creciente descontento, acompañado por la aparición de estereotipos discursivos xenófobos. La situación se ha deteriorado ulteriormente con la crisis sanitaria y las limitaciones espaciales (confinamiento doméstico, cierre de las fronteras, etc.) impuestas por la pandemia de Covid-19. Una extensa discusión sobre el tema se puede encontrar en Acosta, Blouin y Freier (2019); Acosta y Brumat (2020); Chaves-González y Echeverría-Estrada (2020); ILO-UNDP (2021); Freier y Castillo Jara (2021); Freier y Doña —Reveco (2022).

El día siguiente, a través del hashtag “#TodosSomosDiana”, el presidente de la República, Lenín Moreno, anunció por Twitter la voluntad de reforzar la militarización en los ambientes públicos, así como los controles fronterizos para comprobar la situación legal de los inmigrantes venezolanos. Además de convertirlos en un sujeto colectivo peligroso (“feminicidas”), esta microhistoria digital hizo hincapié, exacerbándola, en una situación conflictiva entre *nosotros* y *ellos* y una polarización espacial entre *abierto* y *cerrado*: “Les hemos abierto las puertas, pero no sacrificaremos la seguridad de nadie” (Moreno, tweet del 20 de enero de 2019).

A pesar de que la promesa presidencial de un endurecimiento de la ley migratoria no culminó temporalmente en una medida efectiva⁽²⁾, la sociedad se hizo eco, a través de las redes sociales, de crecientes valoraciones negativas acerca de la migración venezolana —una percepción que iba difundándose en la Región latinoamericana, agudizándose en 2020–21 con el progresivo deterioro de la vida en un mundo marcado por el Covid–19 (cf. nota 2)—. En algunos casos se llegó a actos de violenta hostilidad⁽³⁾.

Este ejemplo, pero podríamos mencionar más, sugiere que existe una relación muy profunda entre la cuestión migratoria, las tramas discursivas que se propagan digitalmente y la circulación de las emociones. Podríamos por lo tanto preguntarnos: ¿Por qué estudiar el aspecto comunicativo de la cuestión migratoria en clave afectiva se perfila actualmente como un campo de exploración significativo y quizás subestimado?

La respuesta que se entiende plantear en este artículo, y que se ha abordado en parte en otro lugar (Gherlone 2022a, 2022b, 2023), identifica en el concepto de “narración digital” una clave de acceso para entender mejor el fenómeno de las migraciones a nivel de discursivización social y, por lo tanto, de percepción (y autoconciencia) pública.

(2) Para un análisis detallado véase Ramírez (2020) y Ramírez y Ospina (2021). Además, hágase referencia al reciente decreto 436, con fecha del 1 de junio de 2022, que ofrece a los venezolanos una serie de disposiciones para la puesta en marcha de una “amnistía migratoria”.

(3) Además de Ecuador, Perú, Brasil, Colombia, Chile han sido el escenario de protestas xenófobas culminadas en acciones persecutorias hacia los venezolanos (véase Bahar, Dooley y Selee; 2020; Freier y Pérez 2021; Valiquette, Su y Scheidweiler 2021).

2. Esfera digital e historias compartidas: hacia un enfoque narrativo más flexible

Hoy en día nuestra vida cotidiana está literalmente empapada de historias —artefactos textuales compartidos *entre* y proporcionados *por* las redes sociales— que no siguen la organización narrativa *stricto sensu* pero que pueden definirse tales porque, por un lado, dan poderosamente sentido a nuestro mundo, orientando nuestra interpretación de experiencias pasadas y percepciones futuras y, por otro lado, tienen un efecto agente en la construcción colectiva de creencias, valoraciones, actitudes, normas.

No por casualidad, varios estudios de sociolingüística, a través de un horizonte marcadamente interdisciplinar donde dialogan lingüística antropológica, análisis de conversación [AC], análisis crítico del discurso [ACD], semiótica social, narratología y estudios de medios, han destacados cómo el concepto de historia (o narración)⁽⁴⁾ se ha ampliado con la llegada de la sociedad de la información. En particular Ruth Page (2018; véase además Page y Bronwen 2011), mirando a los ambientes digitales, propone el pasaje a un *enfoque narrativo más flexible* que se basa en el concepto de “historia compartida”, así incorporando ejemplos que incluyen no solo lo verbal (lo visual y lo sonoro se convierten en parte integrante y vital de la narración) y que tienden a configurarse como práctica socio-colectiva.

Las historias compartidas de tipo digital —un género narrativo multimodal característico de las redes sociales— amplían la tradicional idea de historia como una organización de “secuencias, en forma de trama, contadas por un solo relator” (Page 2018, p. 25) y principalmente a través del uso de la forma verbal al pasado. Pueden ser pequeños cuentos

(4) En este artículo “historia” y “narración” son términos que se utilizan de manera intercambiable.

Cabe destacar que, tradicionalmente, por “historia” se entiende como una organización verbal que incluye: (a) elementos estructurales como las conexiones lógicas evocadas entre los eventos informados, donde la causalidad juega un papel sustancial; (b) características textuales de la acción como el tiempo y el aspecto y la forma en que los acontecimientos se combinan en una “trama”, con un principio, una fase central y un final claramente marcados; (c) el tema de la historia, que generalmente hace hincapié en la resolución de problemas y la prevalencia de la tercera persona.

construidos canónicamente (cuya brevedad es el punto de fuerza de su eficacia comunicativa)⁽⁵⁾, pero a menudo se basan tan solo en hashtags sin secuencia sintáctica y/o en una imagen, un conjunto de imágenes o un video (piénsense en los Reels de Instagram) que representa el epicentro del mensaje. Consideremos los siguientes mensajes⁽⁶⁾.



Figura 2. Captura de pantalla del tweet de Gonzalo N. Pérez, un joven argentino emigrado a Alemania que contó la historia del “sueño europeo”: la capacidad de ahorrar en euros con las propinas recibidas en el trabajo sin que la inflación —un problema endémico de Argentina— se “comiera” sus caudales. La noticia fue viralizada en su país de origen: hasta la fecha (23/07/2022) tiene 6.672 retweets, 1.956 tweets citados y 120.926 likes. Fuente: Perfil Twitter “@soygonzaloperez”, 1 de junio de 2021.

(5) No sorprende que la duplicación del número de caracteres en Twitter, cuya extensión se aumentó en 2017 de 140 a 280 dígitos, ha tenido poco impacto en la longitud de los tweets.

(6) Por razones de espacio, esta reflexión no incluye el concepto de “vernáculo” en el análisis (véase Gibbs et al. 2015), pero es importante recordar que cada plataforma (Twitter, Tik Tok, Instagram, Facebook, etc.) tiene su propia forma de contar historias, permitiendo (o no permitiendo) ciertas *affordances* digitales.



Figura 3. Captura de pantalla de un post de Instagram que narra vía hashtags la historia de la crisis migratoria de 2015 y, específicamente, de los refugiados sirianos en Turquía y su vínculo con los intereses y los contenidos temáticos del usuario. Fuente: Perfil Instagram “esra_yesil87”, 16 de febrero de 2016.

Si observamos la Figura 2 y la Figura 3, vemos que en el primer caso el tweet relata un “cuento canónico”, confeccionado según el esquema principio–nudo–final, con un uso claro de la secuencia lógico–casual: “Comencé a trabajar de delivery en Alemania en septiembre del año pasado. Vengo juntando propinas desde entonces. Hace unas horas abrió mi alcancía y tenía 2118,50 €”. Al mismo tiempo, el uso del yo biográfico, la construcción gramatical del mensaje (extremadamente acotada y sintácticamente sencilla) y el uso “solidario” de las dos imágenes con una función demostrativa la hacen una narración sui generis.

En el segundo caso, el mensaje —centrado nuevamente en el tema de la migración y publicado a los pocos meses del hallazgo del cuerpo Aylan Kurdi (el niño sirio de tres años tendido sin vida en una playa de Bodrum y cuya foto se hizo viral en todo el mundo)— se encuentra organizado semióticamente a través de micro–fragmentos verbales (#refugee #refugees #refugeeswelcome #syrianrefugees #refugeecamp #refugeechildren #refugeegirl #kurdishrefugee #masterthesis #masterofarts #photography #documentary #documentaryphotography etc.) con una

clara centralidad de la imagen de rostro, cuyo objetivo es generar *hic et nunc* una interacción dialógica–conversacional⁽⁷⁾. Aunque pueda parecer atrevido considerarla como tal, esta “historia” genera un espacio de conocimiento colectivo, fomentando una co–producción de significados y la generación de distintas interpretaciones y (re)contextualizaciones, haciendo trazables y negociables los valores y las identidades.

Si tuviéramos que bosquejar algunos rasgos característicos de las historias compartidas de tipo digital podríamos decir que (a) tienden a la inmediatez, al acontecimiento más reciente, a través del uso predominante de la forma verbal al tiempo presente; (b) no necesitan un punto de resolución, es decir, no se dirigen necesariamente hacia un final; (c) son básicamente multimodales (lenguaje verbal, visual, sonoro o musical etc. coexisten en un único mensaje); (d) marcan la subjetividad y la dimensión biográfica a través del uso del “yo” y del tono conversacional; (e) al mismo tiempo son inseparables de la dimensión colectiva ya que su arquitectura está diseñada para co–producir los contenidos, replicarlos con pequeñas modificaciones y co–construir un espacio de exposición social. Finalmente, tienen rasgos en común con la oralidad, pero, al ser persistentes en el ciberespacio —tanto como contenido cuanto como interacción desplegada—, las historias compartidas de tipo digital son distintas de “las historias [orales] que se cuentan en contextos cara a cara, [ya que éstas] son efímeras y deben ser registradas y transcritas” (Page 2018, p. 12).

3. Narrativas de la migración: huellas afectivas entre realidad e imaginario colectivo

A los efectos del debate sobre el aspecto comunicativo de la cuestión migratoria en clave afectiva, la adopción de un enfoque narrativo más flexible tiene tres consecuencias fundamentales.

En primer lugar, al dar cabida a la co–expresión de diferentes perspectivas y por lo tanto a la distribución del saber informativo, las historias compartidas digitales son un “antídoto” a las representaciones canónicas o “centrales” ya que están muy integradas en sus contextos de

(7) Para una exploración introductoria sobre la centralidad y las transformaciones del rostro (humano, no humano, artificial) en la era digital, véase Leone (2021).

interacción y a menudo se sitúan en la periferia o en los márgenes de la narración hegemónica (crean y son creadas por comunidades de interés o incluso comunidades unidas por una “afiliación ideológica”)⁽⁸⁾.

En segundo lugar, un enfoque narrativo más flexible legitima formas de contar los eventos (historias hipotéticas, proyecciones de acontecimientos futuros, relatos sin vínculo de causalidad o un final claramente marcado) que se alejan o no reconocen la centralidad de la secuencialidad lógica, que a su vez se apoya en la epistemología occidental.

En tercer lugar, el foco sobre la inmediatez, la atención hacia lo colectivo y contextual y la ausencia o casi ausencia de una linealidad pre-calculada da sentido a aquellas historias co-construidas en línea que no tienen tanto un contenido informativo sino más bien emocional. Como ya señalado en otro lugar (Gherlone 2021a), si los medios de comunicación digital “ayudan a activar y mantener los vínculos latentes que pueden ser cruciales para la movilización de los públicos en red” (Papacharissi 2016, p. 310) y lo hacen impulsando la naturaleza fundamentalmente afectiva de estos vínculos mediante su propia y distintiva medialidad (*ibid.*, p. 308), esto significa que a menudo solo se necesita una imagen y una nube de palabras para activar la cosmovisión (creencias, valores, actitudes, normas etc.) que une a los participantes con su identidad individual y colectiva.

En muchas historias que se comparten y viralizan vía internet la emoción es el mensaje mismo de la comunicación, es decir, su contenido central. No es casualidad que los posts de las redes sociales recurran a menudo a “estratagemas” semióticas capaces de coagular los usuarios en torno a potenciales vínculos y respuestas afectivas comunes, usando:

- un universo semántico vinculado a las emociones,
- construcciones sintácticas simplificadas,
- la jerga, el lenguaje vulgar y las expresiones “sectarias”,
- imágenes emocionalmente cargadas y *affect-eliciting* (uso extensivo del rostro, exposición de heridas, muestra de multitudes, exhibición de violencia, etc.),
- escenas que generan un espacio íntimo comunitario.

(8) Una visión optimista diría que las historias digitales compartidas fomentan una cultura participativa. Como se indica más adelante en el artículo, esto no siempre es cierto.

Naturalmente “no es oro todo lo que reluce”. En el contexto de la llamada época de la posverdad (o de la mentira emotiva), considerar “historias” la miríada de acontecimientos interrelacionados que alimentan el ciberespacio esconde sus criticidades.

En primer lugar, lo pequeño y lo grande se unen, a veces revelando que la multiplicación de perspectivas no siempre significa un aumento cualitativo del conocimiento y tampoco una verdadera distribución de la información. Como ha subrayado Page (2018, p. 10), “las jerarquías socioculturales entre los narradores de historias y las formas mediadas de narración desdibujan un fuerte contraste entre el profano ‘cotidiano’, que puede interactuar con las historias en línea, y el uso de los medios sociales para documentar asuntos de interés público a gran escala”.

En segundo lugar, como destaca la llamada informática decolonial (Ali 2016), la tecnología que sustenta el entorno digital es sí una tecnología con una inédita capacidad creativa e imaginativa (conecta, remezcla y re-contextualiza los contenidos) pero es también una arquitectura algorítmica que reproduce y clasifica (priorizando), a menudo replicando coercitivamente antiguas asimetrías a escala global.

Si pensamos en el ámbito temático de la migración, lo dicho hasta ahora puede arrojar luz sobre un fenómeno que es continuamente objeto de discurso público, y que despierta un tipo de comunicación afectiva.

Tradicionalmente, la migración se ha tratado bajo la égida de la racionalidad: racional es el emigrante que decide irse en busca de mejores condiciones de vida, racional es la sociedad que evalúa la presencia del recién llegado en términos de sostenibilidad económica y política —una visión costo-beneficio que implica un enfoque asimilacionista hacia la subjetividad del migrante y que lleva a una alterización del “extranjero” (Becker 2020)—. Sin embargo, en años recientes la investigación sobre las migraciones ha puesto bajo la lupa la dimensión de la “identidad”, así desplazando el foco de análisis hacia factores simbólicos. Desde la *perspectiva del migrante*, en la elección de dejar su tierra entran en juego varias componentes no exclusivamente vinculadas a la lógica “mayores beneficios / menor esfuerzo invertido” y afectivamente impulsoras, tales como las reivindicaciones y las expectativas poscoloniales conscientes e inconscientes, las memorias corporales y transgeneracionales, los imaginarios sociales

alimentados por tramas discursivas reales–ficciones, etc. Un ejemplo típico es el “sueño europeo” que hace que los migrantes estén dispuestos incluso a soportar situaciones discriminatorias relacionadas con el fenotipo, la clase social, la imagen tipificada del género con tal de vivir en la “tierra prometida”, un más allá repleto de oportunidades⁽⁹⁾.

Piénsense en el relato contado por el joven argentino en Alemania donde los esfuerzos de trabajo y ahorro merecen la pena (Figura 2) o en el relato que sigue (Figura 4).



Figura 4. Captura de pantalla del tweet del diario argentino *Infobae* que retoma un post viralizado en las redes sociales acerca del “sueño europeo”. Fuente: Perfil Twitter “@infobae”, 17 de septiembre de 2020.

(9) Como sugieren varios autores decoloniales, Occidente, como forma de pensar, conocer, percibir y sentir, ha penetrado tan profundamente en la alteridad colonizada que se ha convertido en un *modus vivendi* inconsciente. A este respecto, Yolanda López García (2021, p. 275), en su estudio sobre mujeres profesionistas mexicanas en Alemania, habla de una migración que “empalma el estilo de vida, los imaginarios sobre la (in)seguridad y la ilusión de la movilidad social y geográfica a un contexto europeo, idealizado bajo una lógica donde la colonialidad de pensamiento persiste, al imaginar que la vida en Alemania o en Europa es glamorosa y libre de retos”. Véase también Gherlone (2021b).

“Dejó su vida en la Argentina para emigrar a España en familia: ‘No sabía lo mal que vivía hasta que dejé el país’”. Este enunciado, no es solo una historia con final feliz, sino que es una narración altamente afectiva, que implica una aptitud despectiva hacia el pasado (el *detrás*) — un pasado con el que se ha cerrado en cierto modo las cuentas (*dejó su vida, dejó el país*)— y una orientación esperanzadora hacia el futuro (el *adelante*), cargando el país de llegada de expectativas que tienen mucho que ver con lo emocional (*lo mal* vs. *lo bien*)⁽¹⁰⁾.

Este ejemplo nos sugiere que la migración se apoya sí en razones racionales (falta de seguridad en el propio País, ausencia de perspectivas económicas o educativas, imposibilidad de progresar etc.) pero — lo repetimos— es incomprensible fuera de una dimensión simbólica donde los sentimientos personales (frustración, ilusión, melancolía, resentimiento), vinculados culturalmente con las valoraciones y las creencias, juegan un papel agente. Las historias compartidas digitales actúan como caja de resonancia, brindando un espacio para el despliegue de estos múltiples puntos de vista narrativamente modelados.

Desde la *perspectiva de la sociedad de acogida* las narrativas emocionales vehiculadas por Internet pueden producir (o reproducir) un discurso mayoritario sobre la migración, reforzando un imaginario hegemónico y consolidando las identidades subalternas o periféricas, cuya “puesta en narración” —*nos traen el virus, son violentos, son feminicidas, nos sacan el trabajo*, etc.— se hace más aguda en momentos de crisis (véase

(10) Por supuesto, este caso —elegido para ilustrar cómo en las historias digitales sobre la migración se entrelazan lo factual, lo experiencial y lo imaginario y cómo esta trama discursiva real-ficcional da poderosamente sentido a nuestro mundo al tener un efecto agente— es sólo uno de los muchos ejemplos de relatos contados y compartidos por migrantes. Otro caso interesante es el de las plataformas digitales usadas como un espacio público de resistencia. Por ejemplo, el 25 de agosto de 2019, en una entrevista el candidato presidencial de Argentina Alberto Fernández se negó a calificar al régimen de Nicolás Maduro como una dictadura, asegurando que en Venezuela las instituciones estaban funcionando. El 26 de agosto de 2019, con el post “#SrAlbertoLeCuentoQue” se levantó una ola de protestas entre los venezolanos emigrados a Argentina para afirmar la perspectiva contraria. Finalmente cabe destacar que contar historias sobre la experiencia migratoria no es la única forma en que las personas desplazadas de su país de origen utilizan las redes sociales. Numerosos estudios en el campo de la comunicación social se han centrado en las posibilidades ofrecidas por las TIC para garantizar la integración e inclusión de los migrantes en las sociedades de acogida o para garantizar el mantenimiento de los lazos familiares a distancia.

Figura 1). En efecto, si, como ha notado Alejandro Grimson (2019, p. 185), “[e]l desconocimiento y la vigencia de estereotipos cultivan pequeños y grandes rencores y desconfianzas que en contextos de crisis pueden hacer prevalecer paranoias sociales y culturales”, generalmente discursivizadas a través de historias compartidas, la vulnerabilidad de las identidades migrantes aumentaría exponencialmente con el incremento de las condiciones de incertidumbre y precariedad.

En esta perspectiva, el concepto de “comunidad imaginada” (Anderson 1983) —una comunidad excluyente basada en una supuesta homogeneidad histórico-cultural— se vuelve más actual que nunca y arroja luz sobre el vínculo entre el aspecto comunicativo de la migración (en clave afectiva) y el continuo resurgimiento de un imaginario vinculado con la conceptualización binaria de la distinción entre el yo y el otro: un imaginario que puede fomentar la (re)territorialización de la política en virtud del ideal (nunca muerto) del nacionalismo o, en el extremo opuesto, el desprecio por la propia tierra y la idealización del espacio ajeno. Piénsese, por ejemplo, en el siguiente tweet (Figura 5), publicado el 14 de marzo de 2022, dieciocho días después del estallido de la guerra ruso-ucraniana: “La cancillería argentina puso un tuit sobre una refugiada ucraniana a quien le dieron visa humanitaria para vivir en Argentina con su familia. Abajo hay mil de mensaje de argentinos diciéndole que no venga, que esto es un infierno”. En este relato la usuaria denuncia lo que ella percibe ser la paradoja del imaginario espacial en Argentina, considerada por una parte de sus ciudadanos peor que un lugar arrasado por la guerra.



Figura 5. Captura de pantalla de un comentario sobre las respuestas recibidas al tweet de la Cancillería argentina “Yaryna, a través del consulado en Polonia, obtuvo la primera visa humanitaria con la que podrá ingresar y vivir en la Argentina. Viajará a nuestro país junto a su mamá y su hermana” (13/03/2022)⁽¹¹⁾. Fuente: Perfil Twitter “@m_betancourtm”, 14 de marzo de 2022.

(11) Fuente: Cancillería argentina.

4. Un estudio de caso sobre Argentina

En esta sección se presentarán los resultados de una investigación etnográfica digital que contempla la Argentina como contexto cultural de exploración. Como dicho trabajo de campo online ha sido descrito y tratado extensamente en otros lugares (Gherlone 2022b), aquí me centraré en los principales hallazgos.

Título de la investigación	Emociones e identidades migrantes en el imaginario argentino: narrativas de vulnerabilidad en tiempos de crisis
Objetivo	Explorar los relatos de los argentinos sobre la migración en una situación de elevada exposición a la incertidumbre, es decir, el contexto de la pandemia por Covid-19 ⁽¹²⁾ .
Enfoque	Etnografía digital basada en la lingüística computacional y la semiótica visual.
Método	Análisis a gran escala de corpus verbales y estudio cualitativo de las imágenes incorporadas en los mensajes (distant + close reading) ⁽¹³⁾ .
Pregunta de la investigación	¿Los migrantes se convirtieron en objeto de un discurso “alterizante”, guiado por las emociones, durante la pandemia del Covid-19 en Argentina?

Para acotar el alcance de la investigación, me centré en el universo discursivo que surgió como reacción a un decreto publicado durante la fase de distanciamiento social en Argentina y que tenía como objeto la

(12) Una situación que podría conducir a la aparición de procesos de alterización a través de las narraciones digitales, junto con la “explosión” de un imaginario altamente resiliente (o hegemónico) impulsado por las emociones.

(13) Desde el punto de vista metodológico, he utilizado AntConc (Anthony 2022) para analizar los datos recogidos según un enfoque basado en corpus. Este software tiene la ventaja de que, además de ser gratuito, agiliza el análisis textual; concretamente, y pensando en los fines de esta investigación, permite identificar, entre otras cosas, las palabras de alta frecuencia, su colocación en las frases y las palabras relacionadas en términos de adyacencia. Esta exploración informática, combinada con un análisis “de cerca”, puede arrojar luz sobre las nubes de significado que se acumulan en torno a ciertos temas y que crean orientaciones axiológicas, al tiempo que generan posicionamientos discursivos impulsados por los afectos.

El potencial de AntConc es especialmente apreciable cuando se trata de conjuntos de datos verbales a gran escala. Aunque se trata de mantener la dimensión de “big data” y la lectura distante, hay que destacar que esta investigación digital implica una selección relativamente limitada de elementos textuales. No obstante, creo que el tamaño considerado puede representar una muestra suficiente para un escrutinio introductorio.

migración, es decir, el Decreto no. 138/2021 del 5 de marzo de 2021 (para un examen detallado sobre el marco contextual y jurídico véase Gherlone 2022b). Específicamente analicé las respuestas digitales a tres tweets publicados por:

- la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación

Con la decisión del presidente Alberto Fernández de derogar el DNU migratorio 70/2017, se vuelve a colocar a la Argentina en la senda de la inclusión y el respeto de los derechos humanos de las personas migrantes, valorando su aporte a la cultura y a la identidad de nuestro país.

- el CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales)

✓ Celebramos la decisión del Poder Ejecutivo de derogar el DNU 70/2017, cuya implementación significó un claro retroceso en los derechos de las personas migrantes en el país en los últimos cuatro años.

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/241471/20210305>



- Amnesty International Argentina

¡#BuenasNoticias! 🐦

🕒 El Gobierno puso hoy fin a un fuerte retroceso para la política migratoria argentina.

🎉 Celebramos la derogación del DNU N° 70/2017 que violaba los #DerechosHumanos de las personas migrantes.

📄 Comunicado: <https://amnistia.org.ar/amnistia-internacional-celebra-la-derogacion-del-dnu-que-violaba-los-derechos-humanos-de-los-migrantes/>



A partir de la siguiente tabla, se llevó a cabo el análisis entre las diferentes historias digitales que surgieron en respuesta a los anuncios de @SDHArgentina, @CELS y @amnistiaar.

Cuenta	@SDHArgentina	@CELS	@amnistiaar
Hilo de Twitter	Sí	Sí	Sí
Nº de mensajes del hilo	1	5	3
de respuestas	196	300	92
Nº de retweets	144	324	169
Nº de likes	369	544	349
Imagen(es) en el primer Tweet	No	No	Sí
Símbolo(s) en el primer Tweet	No	Sí	Sí
Enlace(s) a una fuente externa en el primer	No	Sí	Sí

Si tuviéramos que trazar y resumir los resultados generales de la investigación, podríamos resaltar los siguientes puntos:

- se establece una distinción entre el extranjero/migrante “en sentido amplio” y el extranjero/inmigrante con pasado delictivo (los venezolanos, por ejemplo, no se convierten en objeto de declaraciones xenófobas al considerarlos extranjero/migrante “en sentido amplio”, es decir, trabajadores honestos, formados, no parasitarios etc.).
- las tres narraciones digitales de @SDHArgentina, @CELS y @amnistiaar, centradas en los derechos de los inmigrantes, abren un escenario en el que los delincuentes cobran protagonismo (“asesinos y violadores” son las dos palabras que estadísticamente aparecen más veces adyacentes);

- se vislumbra un conjunto de respuestas que representan interpretaciones completamente opuestas a las tres narraciones digitales de @SDHArgentina, @CELS y @amnistiaar:
 - la protección hacia los migrantes *vs.* la vulnerabilización de la sociedad argentina;
 - el valor de los derechos de los más vulnerables *vs.* el valor de la seguridad y la protección de la sociedad;
 - la senda de la inclusión y el respeto de los derechos humanos *vs.* el abismo de la corrupción y la violencia;
 - el aislamiento colectivo como una medida tranquilizadora *vs.* como una excusa para congelar la sociedad, mientras se abren las fronteras hacia los criminales extranjeros;
- los verbos se utilizan para marcar la dicotomía interior *vs.* exterior, cerrado *vs.* abierto, inmóvil *vs.* dinámico y, simultáneamente, para introducir una connotación retórica al contexto interaccional, que exagera las fronteras afectivas entre los dos polos de la conversación: “nosotros” y “ellos” (la tercera persona del plural aglutina los inmigrantes, los delincuentes y los miembros/adherentes del Gobierno en un único sujeto colectivo);
- la percepción hacia futuro cobra protagonismo a través de las siguientes inferencias:
 - los delincuentes pueden circular libremente *vs.* el pueblo está sometido a la regla del #quedateencasa;
 - los delincuentes entran y prosperan *vs.* la sociedad honesta emigra y se extingue;
 - Argentina se abre al mundo *vs.* Argentina está destinada a implosionar;
- las narrativas emocionales de los usuarios desentierran acontecimientos “traumáticos” del pasado que tuvieron lugar durante la pandemia (liberación de presos, represión en Formosa, etc.), vinculando la migración al miedo a la coerción, la injusticia, el abuso de poder (Figuras 6 y 7), y en cierto modo revelando que la pandemia podría interpretarse como una situación prolongada de afecto relacional de alta intensidad que sigue siendo agente y emocionalmente productiva.



Figuras 6 y 7. Dos imágenes incorporadas en las tramas discursivas surgidas en respuesta a la publicación del Decreto no. 138/2021 (5 de marzo de 2021) y a su anuncio en las redes sociales. Las imágenes hacen referencias a la represión en Formosa durante la fase de distanciamiento en Argentina⁽¹⁴⁾.

(14) El 4 de marzo de 2021, Gildo Insfrán, el gobernador de Formosa (una provincia del noreste de Argentina) decretó la vuelta al aislamiento estricto durante dos semanas debido a unos nuevos casos de Coronavirus. Esta medida, además de ser percibida por la población como exagerada, fue interpretada sospechosamente como un “cautiverio” colectivo. Al mismo tiempo que se promulgaba el Decreto no. 138/2021, las protestas sociales desencadenadas en respuesta a la decisión de Insfrán fueron duramente reprimidas por las fuerzas de seguridad. Esta combinación/superposición de acontecimientos, de la cual las personas se enteraron en el hic et nunc de su acontecer gracias a la inmediatez a gran escala del espacio-tiempo digital, tuvo un efecto detonante en términos de opinión pública.

En el espacio de la esfera digital, la carga emocional fue clave para despertar imaginarios y creencias relacionadas con la violencia y vinculadas a determinadas cosmovisiones, para alimentar la narrativización de la migración en clave afectiva y, en última instancia, para configurar las fronteras entre “nosotros” y “ellos”, “cosmos” y “caos”, “civilización” y “barbarie”, “nuestra nación” y “espacio extranjero”.

Referencias bibliográficas

- Acosta D., C. Blouin, y L.F. Freier (2019) *La emigración venezolana: respuestas latinoamericanas*. “Documento de Trabajo, no 3 (2a época)”, Fundación Carolina, Madrid.
- Acosta D. y L. Brumat (2020) *Political and legal responses to human mobility in south America in the context of the Covid-19 crisis. More fuel for the fire?*, “Frontiers in Human Dynamics”, 2: 1–6. <https://doi.org/10.3389/fhumd.2020.592196>.
- Ali S.M. (2016) *A brief introduction to decolonial computing*, “XRDS: Crossroads”, 22(4): 16–21. <https://doi.org/10.1145/2930886>.
- Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, Nueva York.
- Anthony L. (2022) *AntConc* (Versión 4.0.3), Waseda University, Tokyo. <https://www.laurenceanthony.net/software>.
- Bahar D., M. Dooley, y A. Selee (2020) *Venezuelan Migration, Crime, and Misperceptions: A Review of Data from Colombia, Peru, and Chile*, Migration Policy Institute y Brookings Institution, Washington, D.C. <https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2020/09/migration-crime-latam-eng-final.pdf>.
- Becker L. (2020) ‘Immigrants’ as recipients of Easy-to-Read in Spain, “Journal of Multilingual and Multicultural Development”, 41(1): 59–71.
- Chaves-González D. y C. Echeverría-Estrada (2020) *Venezuelan Migrants and Refugees in Latin America and the Caribbean: A Regional Profile*, Migration Policy Institute y International Organization for Migration, Washington, D.C. y Ciudad de Panamá. <https://www.migrationpolicy.org/sites/default/files/publications/mpi-iom-venezuelan-profile-english-final.pdf>.

- Freier L.F. y C. Doña — Reveco (2022) *Introduction: Latin American Political and Policy Responses to Venezuelan Displacement*, “International Migration”, 60: 9–17. <https://doi.org/10.1111/imig.12957>.
- Freier L.F. y S. Castillo Jara (2021) “Movilidad y políticas migratorias en América Latina en tiempos de COVID-19”, en *Anuario CIDOB de la Inmigración 2020*, CIDOB, Barcelona, 50–65. <https://doi.org/10.24241/AnuarioCIDOBInmi.2020.50>.
- Freier L.F. y L.M. Pérez (2021) *Nationality-Based Criminalisation of South-South Migration: The Experience of Venezuelan Forced Migrants in Peru*, “European Journal on Criminal Policy and Research”, 27: 113–133. <https://doi.org/10.1007/s10610-020-09475-y>.
- Gherlone L. (2021a) *Compasión colectiva, esfera digital e imágenes de pathos en tiempo de COVID-19*, “Eikón Imago”, 10: 79–91. <https://doi.org/10.5209/eiko.74138>.
- _____. (2021b) “Atmósferas y emociones colectivas: descolonizar los espacios emocionales”, en M. L. Puppo (ed.), *ESPACIOS Y EMOCIONES. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 17–34.
- _____. (2022a) “¡MigrEmos! Emociones y migraciones en un mundo imago-céntrico. Un estado del arte”, en L. Anapio y C. Hammerschmidt (eds.), *Política, afectos e identidades en América Latina*, CLACSO, CALAS et al., Guadalajara et al., 359–382.
- _____. (2022b) *Affectivization of borders in the digital sphere: Migration-Related Online Narratives in Argentina*, “Social Semiotics”, 32(5), 634–654. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2157172>.
- _____. (2023) “Semiotics and cultural affect theory”, en A. Biglari (ed.), *Open Semiotics*. Vol. 2: Culture and Society, L’Harmattan, Paris, 89–104.
- Gibbs M., J. Meese, M. Arnold, B. Nansen, y M. Carter (2015) *#Funeral and Instagram: death, social media, and platform vernacular*, “Information, Communication & Society”, 18(3): 255–268. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.987152>.
- Grimson, A. (2019) *Migraciones, interculturalidad y desperdicios humanos*, “Revista Anales de la Universidad de Chile”, 16(7): 173–194.
- ILO–UNDP (2021) *Migration from Venezuela: Opportunities for Latin America and the Caribbean. Regional Socio-Economic Integration Strategy*, ILO Publishing, Ginebra. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/—americas/—ro-lima/documents/publication/wcms_775183.pdf.

- Leone M. (2021) *Introduction: Studying the “facesphere”*, “Sign Systems Studies”, 49(3-4): 270-278. <https://doi.org/10.12697/SSS.2021.49.3-4.01>.
- López García Y. (2021) “Crisis identitaria de mujeres profesionistas mexicanas en Alemania: entre la descalificación, la desclasificación y la ilusión del estilo de vida alemán”, en L. Nejamkis, L. Conti y M. Aksakal (eds.), *(Re)pensando el vínculo entre migración y crisis. Perspectivas desde América Latina y Europa*, CLACSO, CALAS, Buenos Aires, Guadalajara, 255-278.
- Page R. (2018) *Narratives Online: Shared Stories in Social Media*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Page R. and T. Bronwen (eds.) (2011) *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*, University of Nebraska Press, Nebraska.
- Papacharissi Z. (2016) *Affective publics and structure of storytelling: sentiment, events and mediality*, “Information, Communication and Society”, 19(3): 307-324. <http://dx.doi.org/10.1080/1369118X.2015.1109697>.
- Ramírez J. (2020) *De la ciudadanía suramericana al humanitarismo: el giro en la política y diplomacia migratoria ecuatoriana*, “Estudios fronterizos”, 21, e061: 1-23. <https://doi.org/10.21670/ref.2019061>.
- Ramírez J. y M.d.P. Ospina (2021) “La política migratoria en Colombia y Ecuador: decisiones y respuestas a la migración venezolana”, en L. Nejamkis, L. Conti y M. Aksakal (eds.), *(Re)pensando el vínculo entre migración y crisis. Perspectivas desde América Latina y Europa*, CLACSO, CALAS, Buenos Aires, Guadalajara, 31-55.
- R4V (Plataforma de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes). <https://www.r4v.info/es/refugiadosymigrantes>. Consultado el 22 de julio de 2022.
- Valiquette T., Y. Su y G. Scheidweiler (2021) *Unwelcome in Brazil: the broken promise to Venezuelan refugees*, “Alternatives Humanitaires (Humanitarian Alternatives)”, 18: 92-103.

ROSTROS ARTIFICIALES, FUTURIZACIONES Y DESPLAZAMIENTOS

RODRIGO MARTIN IGLESIAS*

Abstract: The artificial face is currently at the centre of the scene, perhaps as never before in the history of humankind. Not only the computational production or alteration of faces but also the overt and extreme artificialization of organic human faces. This is also juxtaposed to a growing interest in figurations about the future, which have faced as a key part of their diegetic and aesthetic constructions. It is at this intersection of technologies, narratives, visualizations, imageries, futurizations and identity crises, that we locate our interest and conduct our research. We present here exercises carried out in the Futures Design course that works with monstrification, adversarial generative networks and hybrid reality as strategies of displacement and openness. The design of alternative futures from a monstrous perspective is brought into play in the small sample collected here. The glossary of terms, the conceptual crossings and the practical hybridizations that we will deal with tell us about a variety of approaches and characterizations, which account for the design of alter-native futures as a phenomenon of polyhedral richness, as conjecture and as emancipatory praxis.

Keywords: Artificial face, Futurization, Monstrification, Futures Design, Diegetic Prototype

I. Introducción

El rostro artificial se encuentra actualmente en el centro de la escena quizás como nunca en la historia de la humanidad. No solamente la producción o alteración computacional de rostros (desde las imágenes generadas por inteligencia artificial hasta los filtros de realidad aumentada), sino también la artificialización patente y extrema de

* Universidad de Buenos Aires.

rostros orgánicos humanos (tanto a partir de la cirugía como por el uso de prótesis). Esto se yuxtapone además a un interés creciente en las figuraciones sobre el futuro, que tienen a los rostros como parte clave en sus construcciones diegéticas y estéticas. Es en este cruce de tecnologías, narraciones, visualizaciones, imaginerías, futurizaciones y crisis de identidad, donde ubicamos nuestro interés y realizamos nuestras investigaciones.

Este trabajo que presentamos aquí lo venimos desarrollando en el marco de la cátedra de *Diseño de Futuros* de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, pero tiene antecedentes que resulta importante mencionar, como el workshop *Futuros Disidentes* (coordinado por Cristina Voto y Rodrigo Martín-Iglesias), llevado a cabo en el año 2019 en la Bienal de Diseño (FADU-UBA) o el workshop *Desobediência digital: dispositivos domésticos futuríveis* (coordinado por David Sperling, Rodrigo Martín-Iglesias, Cristina Voto y Rodrigo Scheeren), desarrollado en el año 2020 en el marco del primer evento global DigitalFUTURES. Esta es una producción más relacionada con lo sintético que con lo analítico, al menos en esta etapa, ya que la sistematización de los resultados de los ejercicios, su categorización y su interpretación se encuentra aún en desarrollo en dos proyectos de investigación (*Visualización y diseño de futuros, más allá de la prospectiva estratégica y el diseño especulativo*, y *Realidad híbrida para colectivizar escenarios de futuro alternativos*) que funcionan de manera sinérgica con la cátedra y los workshops. No obstante, aquí podemos comenzar a adelantar algunas hipótesis e intuiciones orientadas específicamente a los rostros ficcionales futuros.

En la cátedra de Diseño de Futuros se abordan todo tipo de situaciones y problemas, fundamentalmente aquellos en los cuales el diseño desde sus diferentes disciplinas puede aportar soluciones críticas, utilizando tecnologías de realidad híbrida e inteligencia artificial, entre otras. Esto implica que no se trata de un enfoque *problem solving*, sino que, dada la condición especulativa de la construcción de los mencionados problemas o situaciones, las soluciones críticas de diseño son también en gran medida ficcionales. Este tipo de actividad puede servir para encontrar soluciones efectivamente concretas a problemáticas del presente, pero ese no es su objetivo principal, ya

que el enfoque crítico conlleva la posibilidad de reflexionar sobre la construcción de los escenarios, objetos y roles. Es decir, el Diseño de Futuros sirve para pensar colectivamente sobre nuestro presente y futuro a corto plazo desde el ejercicio especulativo a largo plazo. En este sentido, se han planteado hipótesis (*what if?*) que van desde la desaparición de la noción de género en la especie humana, hasta escenarios ambientalmente distópicos o catastróficos, pasando por mundos cyborg post-interseccionalidad donde la condición de clase desaparece junto con la de capital o trabajo. Así como han aparecido conjeturas de tipo tecnológico a medio plazo, como el desarrollo masivo de la fusión nuclear y los materiales en estado plasmático o vestimentas biodiseñadas adaptativas, y también a largo plazo como civilizaciones submarinas o infraestructuras a escala galáctica. En cada caso se desarrollan las consecuencias de la hipótesis y se construye el escenario y sus *prototipos diegéticos* asociados. La importancia del uso de las realidades híbridas reside sobre todo en la posibilidad de hacer mucho más colectivo, inmersivo e interactivo el proceso, lo cual nos parece imprescindible para lograr un objetivo pedagógico fundamental, que es la construcción realmente colaborativa, crítica, deconstructiva y transdisciplinaria de nuestros horizontes de expectativas frente al futuro. Algo que pensamos será cada vez más importante, no solamente para profesionales de la nuestra universidad, sino para toda la sociedad.

El diseño de futuros alternativos desde una perspectiva monstruosa se pone en juego en la pequeña muestra aquí recogida. El glosario de términos, los cruces conceptuales y las hibridaciones prácticas que trataremos nos hablan de una variedad de enfoques y caracterizaciones, que dan cuenta del diseño de futuros *alter-nativos*⁽¹⁾ como un fenómeno de riqueza poliédrica, como conjetura y como praxis emancipadora. No obstante, cabe destacar que cuando enfrentamos el desafío de imaginar y diseñar un futuro especulativo, basado incluso en conjeturas cercanas a lo bizarro, es muy difícil no caer en estereotipos que hemos aprendido viendo, leyendo y escuchando toneladas de producciones culturales futuristas, ya que muchas veces operan como modelo de

(1) También hemos propuesto *Xenofuturos* (Martín Iglesias, Voto, Agra 2020) como categoría con la que designar las figuraciones alternativas de futuros.

lo real entendido como posible. Incluso cuando podemos escapar de los clichés más evidentes, a menudo los resultados de esa imaginación de futuro pertenecen a conceptualizaciones o visiones del mundo hegemónicas en un aspecto más profundo (patriarcado, capitalismo, extraccionismo, colonialismo, etc.). Por eso nos interesa mencionar de que modo los ejercicios actuales del curso de *Diseño de Futuros* trabajan con la monstrificación, las inteligencias artificiales y la realidad mixta (AR+VR+XR) como estrategias de desplazamiento y apertura.

2. Artificios y resistencias

Partimos desde la posición de que el rostro es un artefacto diseñado. Artefacto entendido como artificio, como algo hecho con arte en un sentido amplio, pero también como algo producido por la cultura (con la plena conciencia del *artifex*), por lo tanto, artificial. En ese sentido, existe un posible recorrido histórico y un posible mapa cultural de como esos rostros han sido artificialmente diseñados. Rostros en dimensión diacrónica o sincrónica. Siguiendo con esta línea, en las visiones de futuro suele haber una idealización de los cuerpos, los espacios, los objetos y los paisajes, de la pureza y la belleza concebida a través de estereotipos, lo cual ocurre de forma simétrica y opuesta con la fealdad especulativa de las futurizaciones. Frente a esto, la premisa subyacente de la monstrificación y el uso desobediente de las tecnologías emergentes propone un funcionamiento ético y estético, escapando de los sistemas de exclusión de la cultura, para producir, mediante una intervención sobre las figuraciones que persigue ser azarosa y artificial, nuevas visiones más allá de las formas tradicionales. La monstrificación se ofrece entonces como una máquina cultural que revela el funcionamiento de un orden, del poder de la norma. Un dispositivo monstrificado como fuerza crítica y estética que permite lecturas y miradas sobre el futuro y los límites de la cultura. Así, el uso de una inteligencia artificial, no tiene una finalidad meramente instrumental o exploratoria, sino que busca intencionadamente el desplazamiento, la disrupción y la deformidad como modos de resistencia a los automatismos estéticos/morales de las matrices culturales hegemónicas e inconscientes.

Entre los temas marco que introducimos en los últimos dos años para provocar la producción crítica de estas visiones de futuro se encuentran la terraformación y el transhumanismo. Este último se encuentra muy relacionado con la idea del *cyborg posthumano* y con el desarrollo de capacidades que superen los “límites” de la especie. El transhumanismo es un movimiento que aboga por la “mejora” de los seres humanos utilizando todas las tecnologías disponibles, de modo que todos los intentos humanos de elevar la vida sensible a un estado “superior” del ser serían transhumanistas, no sólo los tecnológicos, sino también los biológicos, económicos y sociopolíticos. Cualquier tipo de aumento corporal/sensorial (incluso externo) serviría como ejemplo de actividad transhumanista. El transhumanismo considera lo humano como un estado transitorio, y lo que actualmente es “humano” no sería especialmente diferente de otros modos biológicos de ser. En consecuencia, supone que, con el tiempo, tomaremos el control de nuestra propia genética (como hemos hecho con otras especies, para fines mejores o peores) y nos convertiremos en seres radicalmente diferentes, física e intelectualmente. Obviamente, esto también conecta con las ideas del posthumanismo, las inteligencias *no-humanas* y los seres *más-que-humanos*.

En este contexto, exploramos diversas referencias académicas, tecnológicas y de ciencia ficción, donde tanto el cyborg como el androide o el robot, lidian de manera muy evidente con el problema del diseño de rostros artificiales. El robot, sobre todo, es un caso interesante de análisis dado que el rango de *rostricidades* posibles es amplísimo, yendo desde la mayor abstracción hasta la mimesis hiperrealista, pasando por formas *bioídes* o bioinspiradas (que buscan otorgar cierta *anima-ción*), o manifestaciones fundamentalmente maquínicas de algo que recuerde a un rostro (en estos casos es patente el uso de la pareidolia como estrategia de diseño). Mientras que, por otro lado, la producción industrial de rostros introduce la cuestión de la repetición de modelos idénticos frente a la supuesta unicidad y la singularidad intrínseca del rostro, por lo tanto, conduce a la alienación de la asociación entre rostro e identidad (relacionada entre otras cosas al campo de la biométrica y los sistemas de reconocimiento facial).

Siguiendo con estas reflexiones, si nos remontamos al origen ficcional y etimológico de la palabra robot⁽²⁾, nos encontramos con el dilema de diseñar rostros para la esclavitud, con los problemas éticos y estéticos que la cuestión plantea. Al mismo tiempo que nos conecta con la tradición más antigua del diseño de autómatas o incluso a la producción de títeres, marionetas y muñecos humanoides. En paralelo, existe una relación dialéctica entre los rostros y las voces como manifestaciones identitarias y como artificios culturales. Algo que se ve reforzado en el caso de las voces generadas por computadora, las habilidades lingüísticas de las inteligencias artificiales y nuestra capacidad de identificar su origen no-humano. Los actuales *bots* conversacionales ya se encuentran en condiciones de pasar sin grandes dificultades un test de Turing. Esto nos enfrenta a una combinación rostro-voz que podemos entender como unidad dialéctica fundamental para pensar nuestra relación con lo *no-humano* o lo *más-que-humano*⁽³⁾. Aquí además nos aproximamos a otro debate, que es aquel que trata sobre la tensión entre las identidades maquínicas y lo humanoide, sobre todo en lo que respecta al universo de lo *uncanny*⁽⁴⁾ y la posibilidad cada vez más cercana de superar el valle para entrar en el campo de lo indiscernible, el lugar donde los límites son diluidos y toda agencia o performatividad entra en estado *cyborg*⁽⁵⁾. Todos estos conflictos, conectados íntimamente con casi cualquier escenario futuro que podamos diseñar, han surgido de las reflexiones derivadas de los materiales

(2) Robot viene de la palabra checa *robota* o *roboti* (plural), que se traduce como servidumbre o trabajo forzado. El término apareció por primera vez en la obra *R.U.R* (*Universal Robots Rossum*), escrita por el autor checo Karel Čapek.

(3) La constitución de lo *no-humano*, de lo *más-que-humano* y la consecuente ampliación de la noción de subjetividad encuentran un modo de expresión y análisis fundamental en el cyborg y lo multiespecie de Donna Haraway (1991, 2003, 2008, 2016) y en el *sujeto nómada* y lo *posthumano* de Rosi Braidotti (2013, 2019).

(4) El *uncanny valley* (valle inquietante) es la región de la respuesta emocional negativa hacia los robots que parecen “casi” humanos. Siguiendo las declaraciones de Masahiro Mori (2012) la respuesta emocional hipotética de los sujetos se relaciona con el antropomorfismo del robot. El movimiento amplifica la respuesta emocional. Se trata de un aspecto inquietante, siniestro, aquello que parece ominosamente vivo.

(5) Para Haraway (1991) de alguna manera todos somos cyborgs, ya que se trataría de un organismo cibernético, así como de un híbrido de máquina y organismo, pero también una criatura de realidad social y de ficción, en un mundo postgenérico.

vistos en clase sobre transhumanismo (Bostrom, Huxley, FM-2030 y Pilsch, entre otros), y han servido como material crítico para alimentar la posterior producción especulativa.

3. Imposible y monstruoso

Como mencionamos anteriormente, en los ejercicios buscamos escapar de los límites de *lo posible* hegemónico explotando el poder representacional de lo monstruoso, en el cual el sujeto se encuentra en un punto intermedio (no es visto como humano, ni como animal, ni como hombre, ni como mujer) y será un modelo de abyección para el resto de *lo normal*, es decir, será lo que provoca rechazo y fascinación, atracción y repulsión, lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas (Kristeva, 1982). De este modo, se sitúa lo *abyecto* frente al *proyecto* (estrategia por excelencia de las disciplinas del diseño e indicio de su condición histórica), como imagen especular distorsionada de la modernidad eurocéntrica, en una práctica que pretende ser *post-proyectual*, si es que eso existe. El monstruo emerge en el espacio hegemónico como un fenómeno radical y radicalmente raro. Es el límite, el punto de colapso de la norma y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra en casos extremos. El monstruo es la combinación de lo imposible y lo prohibido. Es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas de anomalía o lo anormal (Foucault, 2004). Es así como la *monstrificación* se transforma en estrategia alternativa para el diseño especulativo (en el sentido de conjetural), lo cual no implica que se persiga como fin la creación de monstruos.

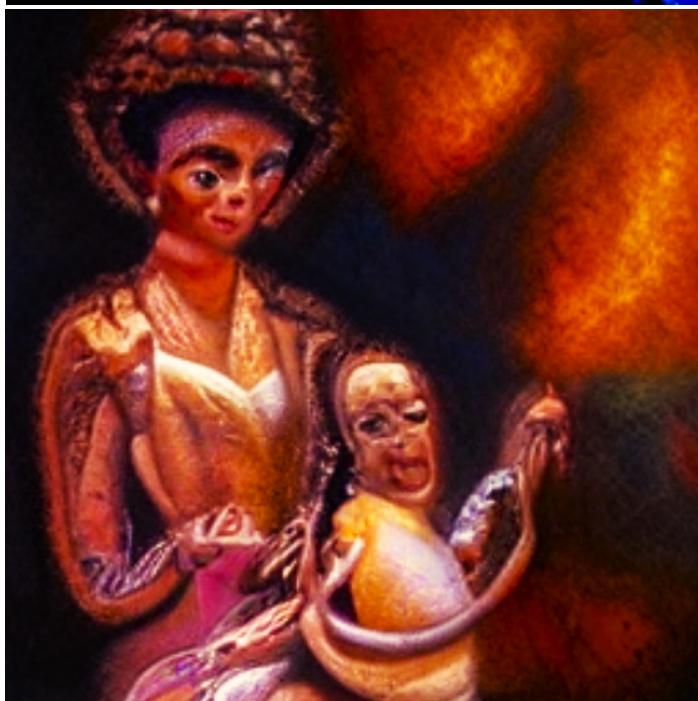






Figura 1 a 6: Ejercicios iterativos de generación de imágenes a partir de filtros de RA e IAs, que funcionan diegéticamente dentro de los escenarios ficcionales basados en los *what if*.

Estos rostros forman parte de un universo de imágenes que pretenden dar coherencia al escenario conjetural y su narrativa asociada (*worldbuilding*). Imágenes que se pueden entender como indicios para la creación de *prototipos diegéticos* siguiendo los lineamientos del *design fiction*, que en nuestra propuesta abarcan muy diferentes escalas y estados, desde la química y física de materiales especulativos a la geología de territorios o paisajes, pasando por objetos, dispositivos o seres. Cabe aclarar que los rostros son un emergente del propio ejercicio, ya que no fueron solicitados inicialmente. Esto se debe a dos cuestiones, por un lado, a la importancia que fue tomando el rostro en la construcción verosímil de los escenarios, es decir a la creación de *personajes* que contribuyan a la narración, pero, sobre todo, al protagonismo que tienen los rostros en las redes y plataformas digitales, que también impregna a través de las bases de datos que alimentan a la mayoría de las IAs.

Esta producción de rostros contiene a aquellos que exploran los cánones estéticos hegemónicos (muchas veces desde la ironía), a los que utilizan estrategias de monstrificación para escapar de lo anterior, y a los rostros que en sus mutaciones parecieran ya perder su condición indexical de identidad. El nivel de control o aleatoriedad sobre el circuito de producción de estas imágenes es relativo, ya que más allá de que las redes neuronales aprenden y se *autorregulan*, al proceso se le pueden añadir diferentes tipos de ruido aleatorio, y también se pueden controlar paramétricamente ciertas características, generando así un inmenso número de posibles *monstrificaciones* de las imágenes originales. Lo cierto es que todavía hay muchas cosas que no entendemos completamente sobre estos procesos, tanto en su funcionamiento como en las rarezas que pueden emerger inesperadamente. Estas tecnologías están plagadas de metáforas biológicas, principalmente genéticas, por lo que más allá de un posible ADN de las imágenes, de una “época” correspondiente a una ronda de entrenamiento, o de la introducción de mutaciones, existe también la posibilidad de considerar la interpolación como una cría de nuevos monstruos híbridos. Algo similar a lo que ocurre con las realidades híbridas (aumentadas, virtuales, mixtas).

En lo que respecta a la realidad aumentada, hemos elegido trabajar principalmente con tecnologías que nos permiten subir los filtros directamente a las redes sociales y, de este modo, colectivizar su uso.

Dentro de la narrativa de escenarios futuros alternativos estas tecnologías cumplen la función de disponibilizar públicamente las futurizaciones y ponerlas al alcance de personas y grupos por fuera del ámbito universitario. En este sentido, el *diseño de futuros* no busca predecir el futuro, lo cual es imposible, sino que se pretende explorar críticamente ciertas visiones o imaginarios sobre el futuro y, al mismo tiempo, contribuir a la instalación de escenarios alternativos de manera colectiva. El futuro no se puede adivinar, pero se puede diseñar y construir. La probabilidad de la existencia de futuros contrahegemónicos tiene que ver con las posibilidades de visualizar esos futuros, de poder imaginarlos siquiera. Es ahí donde la idea de *lo imposible*⁽⁶⁾ se revela culturalmente relativa. Lo imposible tiene sentido dentro de los márgenes de la cultura, si podemos romper esas fronteras aparece *la posibilidad de lo imposible*.

Lo monstruoso despliega su fuerza de subversión respecto a las antiguas clasificaciones, precisamente en sus límites, a través de su mezcla, de su heterogeneidad. La monstrificación se percibe inicialmente como una pérdida de la forma y de los límites definidos; las figuras se vuelven fluctuantes, cambiantes, hasta que la singularidad y la identidad desaparecen. La configuración monstruosa, además de una representación que contiene las diferencias, la heterogeneidad y lo liminal, constituye una *categoría cultural* (Saban, 2014) que, a través de su carácter simbólico, trastoca todo lo concebido desde un valor unívoco: la belleza, la verdad, la razón, la identidad; es decir, desde un valor moral. En consecuencia, funcionan como una figuración que desestabiliza la correspondencia entre belleza y moral. Una figura que oculta su verdad interior tras su apariencia, entre lo bello y lo horrible. Existen en una zona fronteriza de la cultura, dentro y fuera de ella al mismo tiempo (Saban, 2014).

A partir de estas estrategias, desplazamientos y disrupciones, finalmente el rostro puede funcionar como prototipo diegético en el diseño de futuros alternativos en conjunto con otros prototipos, atmosferas, sonidos, escenarios y personajes. Rostros que cuentan historias. El diseño especulativo se inspira a menudo en la ciencia ficción, que tiene una larga historia de creación de escenarios, mundos y personajes con los

(6) Cono de futuros, futuros posibles.

que el público se identifica. Estos mundos imaginarios son una fuente de inspiración excepcional para repensar el futuro, aunque sirvan como material o punto de partida crítico de una búsqueda expandida y desafiante. En este marco, la creación de prototipos diegéticos⁽⁷⁾ de diseño ficcional permite expresar una serie de preguntas de investigación del tipo “¿qué pasaría si...?” o “¿qué hubiera pasado si...?”. Sin embargo, estos enfoques de la ficción especulativa suelen formar parte del paradigma tecnológico⁽⁸⁾ y, como tal, reafirman el progreso tecnológico en lugar de cuestionarlo o criticarlo. Mediante el *Diseño de Futuros*, cuestionamos el mundo en el que vivimos en sus valores, funciones y metabolismo, así como en las expectativas de sus habitantes y sus comunidades. Aspirar a otros futuros implica añadir otras epistemologías y otros semioversos, sustituir la *monocultura* por *ecologías* y lo único por singularidades. También cuando imaginamos rostros.

Referencias bibliográficas

- Bostrom, N. (2005). *A history of transhumanist thought*. “Journal of Evolution and Technology”, 14 (1): 1–25.
- Braidotti R. (2019) *Posthuman knowledge*, Polity Press, Cambridge.
- Braidotti R. (2013) *Posthuman humanities*. “European Educational Research Journal”, 12(1), 1–19.
- FM–2030 (1973). *UpWingers: A Futurist Manifesto*, John Day Co, New York
- Foucault M. (2004) *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974–1975*, Piacodor, New York.

(7) El término se refiere a un “artefacto performativo” u objeto diseñado que demuestra un posible escenario futuro. Los prototipos diegéticos en su concepción objetiva tradicional han sido utilizados por muchos diseñadores, quizá el más notable sea Julian Bleeker, que ha defendido con elocuencia el entrelazamiento de la ciencia, la ficción y los hechos, mostrando cómo las narrativas, en particular las visuales, pueden hacer más para dar forma al futuro que la ciencia y la tecnología.

(8) Kirby (2010) escribe: “Introduzco el término ‘prototipos diegéticos’ para dar cuenta de las formas en que las representaciones cinematográficas de las tecnologías futuras demuestran al gran público la necesidad, viabilidad y benevolencia de una tecnología”. Continúa: “Los productores de entretenimiento crean prototipos diegéticos influyendo en el diálogo, las racionalizaciones de la trama, las interacciones de los personajes y la estructura narrativa”.

- Haraway D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham.
- Haraway D. (2008) *When species meet*, University of Minnesota, Minneapolis
- Haraway D. (2003) *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Othernes*, Prickly Paradigm Press, Chicago.
- Haraway D. (1991) *A cyborg Manifesto. Simians, Cyborgs, and Women. The reinvention of nature*, Routledge, New York.
- Kirby D. (2010) *The Future is Now: Diegetic Prototypes and the Role of Popular Films in Generating Real-world Technological Development*. "Social Studies of Science", vol. 40, no. 1, pp. 41–70.
- Kristeva J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press.
- Mori M. (2012). *The uncanny valley*. "IEEE Robotics and Automation". New York City: Institute of Electrical and Electronics Engineers. 19 (2): 98–100.
- Pilsch A. (2017). *Transhumanism: Evolutionary Futurism and the Human Technologies of Utopia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saban K. (2014). *Hermafroditas y otros monstruos en Marosa de Giorgio*. "Amerika Revues" 11, p.1–10.

INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS Y OBSESIONES EN EL ROSTRO

ROSTROS: FUNCIÓN Y MUTACIÓN EN EL TEATRO DE OBJETOS/FORMAS ANIMADAS EN ENTORNOS DIGITALES

MÓNICA BERMAN*

Abstract: In this text we propose a brief and incomplete journey through the faces built with puppets/objects and animated forms. The diversity that is put into play only has the limit of plausibility since in terms of materiality everything is possible. The tour focuses on the works and the puppeteers, in the first place Argentines, Buenos Aires in general, with some inclusions of Latin American artists, all contemporary and in the process of production.

Keywords: puppets, face, function, theatre, performative arts.

1. Diseñar un campo de investigación

Antes de iniciar este recorrido atípico es necesario aclarar que bajo este paraguas se cobijan los títeres⁽¹⁾ con sus diversidades, las marionetas, el teatro de objetos, dibujos con arena, sombras, biobjetos, teatro de objetos documentales, el Lambe, Lambe etc. éste es el ámbito convocado.

La segunda aclaración es que habitualmente éste es un universo en el que se presupone lo presencial como paradigma. Su hábitat natural suele ser la calle, la plaza, la escuela (si se trata, como en su predominio estadístico, de propuestas para la infancia) y el escenario.

Sin embargo, considero el fenómeno escénico como una instancia en la que se incluyen discursos, metadiscursos y agentes, y es en esa confusión de asimilar lo escénico a las “obras” en la que se da la

* Universidad de Buenos Aires.

(1) En Argentina llamamos títere a lo que en el resto de mundo se denomina “marioneta”. Aquí las marionetas son las de hilo y las manipuladas con varilla, con la técnica de los pupis.

predominancia de lo presencial. De ningún modo el fenómeno escénico está desvinculado de lo digital. Pero, además, en el universo del teatro de objetos y de objetos documentales hay un fuerte predominio de lo digital. En Buenos Aires, respecto del primero *Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios* (UNA) un posgrado que se construye transversalmente entre dos carreras (los docentes pertenecen al campo de las Artes Dramáticas y Performáticas y a las Artes Visuales y Multimediales) hace convivir docentes, recursos, formaciones y quienes se forman ahí (lo sé porque pasé por esas aulas) construyen el vínculo de manera automática.

Si se piensa en términos de frecuencia y de cantidad, son mínimos respecto de la totalidad esas “obras”. Sin embargo, en los entornos digitales conviven — de esas presentaciones “presenciales” — trailers, fragmentos de las obras subidas a youtube, clases virtuales, video clips, retrospectivas/trailers, procesos de trabajo, archivos web, presentaciones en Instagram, Facebook, etc.

Es necesario aclarar que voy a trabajar con un corpus ínfimo, en el marco de un universo profuso, que los ejemplos serán argentinos, alguno latinoamericano, y contemporáneos. Y que la intención será más bien del orden de la descripción para abrir/ampliar⁽²⁾ un camino que casi no ha sido transitado.

¿En qué contexto alguien se preguntaría por la “función” del rostro? La pregunta es más bien del orden de la excepción. Retomemos lo afirmado en la presentación de *El rostro digital latinoamericano desafíos y apuestas* a cargo de Cristina Voto, José Enrique Finol y Massimo Leone, en de Signis: “en cuanto el rostro se expone o se programa para su exposición, de inmediato se vuelve un lugar de matrices de signos y patrones de interpretación, guiados por una específica ideología semiótica del rostro” (2021: 8).

Si se trata de títeres y otros, el rostro, en caso de existir, se programa para su exposición, por lo tanto, se vuelve, como afirma la cita, un lugar de matrices de signos.

(2) Estoy en proceso de estancia posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y la búsqueda de bibliografía específica es dificultosa. No faltan ni la historia, ni los manuales de construcción/realización/manipulación pero en nuestro territorio la reflexión teórica es escasa. Sin embargo, la *Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios* (UNA) dirigida por Ana Alvarado está abriendo nuevos horizontes.

Voy a plantear un mínimo desvío hacia el camino de teatro de actores; en ese terreno la semiótica, como la de Fischer–Lichte (1999: 145) analiza con cuidadoso detalle la cuestión del rostro. Enmarcado en el concepto de “el aspecto del actor como signo”, allí revisa el perfil, el color, las arrugas, los pliegues, el arco ciliar, el tabique nasal, los dientes, la barbilla — selecciono algunos de los elementos que menciona — también hay descripciones de modos de colocar los diferentes elementos del rostro en relación con modos de significar (angustia, miedo, sorpresa, etc) ya se comprende. Cuando se piensa en los títeres y otros, toda esa reflexión de larga data, además, que la autora organiza, ordena y enriquece, simplemente está a unos centímetros de desaparecer (pero no lo hace.)

También la extensa tradición que ella reconstruye del vínculo entre el rostro y el alma⁽³⁾ (o su equivalente) : sencillamente no existe. El afuera del títere no responde a ningún adentro del títere. Sino a un afuera, más afuera: quien manipula.⁽⁴⁾ y lo que se pone en juego no es otra cosa más que una construcción para quien mira. Incluso, cuando se trabaja desde la mimesis.

Consignaré la ficha técnica de las obras, pero al lado del título indicaré qué lugar del entorno digital, analizo.

1. *El viento entre las hojas* (trailer) Cía. Omar Álvarez. Villa Ballester. Provincia de Buenos Aires. Argentina.
Dramaturgia y dirección Rafael Curci.
Relato en off: Norma Aleandro.
Espectáculo solista a cargo de: Claudio Alvarez.
Dirección musical, arreglos y banda de sonido: Gustavo “Popi” Spatocco.
Diseño y realización de títeres: Alejandra Farley y Juan Manuel Benbassat
Omar Alvarez Títeres (www.omaralvareztiteres.com.ar).
<https://www.youtube.com/watch?v=huiASAJp3fs&t=241s>

(3) Fundamental señalar que trabajamos en el marco de occidente y contemporáneo. Las funciones en otros contextos geográficos e históricos son profundamente diversos.

(4) Infinitos modos de referirse al hecho de “manejar” al títere: hay una fuerte predilección por la acción de “animar”, que considera que le da vida a un objeto inerte. Eludo el término y lo que el término conlleva.

El personaje de Alba, la viuda, está trabajado desde la mimesis. Ojos hundidos que miran hacia el horizonte y a los que cuesta enfocarse en algún objeto cercano, pelo que enmarca el rostro, gris, nariz levemente respingada, boca muy pequeña.

Los mellizos Talbus (manipulados como si fueran siameses) y Rosco Talbus, están contruidos como si el rostro fuera la puerta del alma, deformes, orejas animalescas, ojos saltones, uno tiene pelo como púas, gestos exacerbados. Las inscripciones de la “maldad” están, justamente, inscritas en el rostro. Se trabaja con el estereotipo y se renuncia a la mimesis que impera en casi todo el resto de la propuesta (escenográfica y de objetos). Se maneja una síntesis en la que se asimila maldad/fealdad, de manera evidente. Existe otro personaje, un espantapájaros, cuya cabeza es una calabaza. Al principio se lo presenta como inerte y luego lo veremos moverse. Ahí se muestra su cara: en la calabaza dos huecos de los que sale una luz, que hacen de ojos, y que habían permanecido ocultos de entrada por la posición elegida.

Hay en esta propuesta tres tipologías de rostros: uno mimético, cuyo referente es el rostro de una mujer; otros que quiebran la mimesis, pero la tienen como punto de partida porque la deformación remite a rostros humanos con elementos que no lo son y un tercero que en sentido estricto es una calabaza en la que se inscriben elementos del rostro huecos—ojos— con luces, una nariz y una boca. En ningún momento deja de observarse la calabaza. Es, uno de los lugares más interesantes para reflexionar sobre esta convivencia ya que en esa calabaza se lee “rostro” a través de los signos básicos que lo constituyen.

Todos estos títeres son rígidos. Alba tiene que modificar “su expresión” cuando surge la esperanza: ¿cómo se construye ese cambio? A partir de la iluminación y la manipulación. El espectador atenazado por los múltiples lenguajes que se articulan ve aquello que no está.

2. *Cóctel* Manuel Mansilla. (Youtube) Provincia de Buenos Aires. Argentina. Dramaturgia, interpretación y dirección: Manu Mansilla
Diseño de luces: Coqui Ferreyra
Realización de títeres: Gustavo Garabito, Manu Mansilla
Música original: Santiago Llorente
Asistencia técnica: Lucia Eluney Peralta <https://www.youtube.com/watch?v=RisZUDJgAqU>

Cóctel tiene diversos personajes, focalizo en uno, en Luis. Luis es un títere bocón, un muppet. La mano del titiritero está doblada y dentro de la boca del títere. Manu combina con técnica de varillas en las extremidades superiores para darle mayor posibilidad de movimiento. El titiritero interactúa de manera directa con su objeto. No oculta que habla porque no ocupa el lugar del ventrílocuo y esto es parte de la convención. Vemos mover la boca del muñeco y, a la vez, la de aquel que lo manipula.

El material se percibe como blando. Goma espuma de alta densidad, los lentes son de cartón. Prolijamente peinado, como si tuviera gomina, orejas grandes, ojos dibujados en los anteojos inamovibles, nariz redondeada, boca grande. El rostro es central para el trabajo de manipulación y de expresión. Parte central de la interacción está dada por el enfrentamiento de miradas. Luis “baja” los ojos junto con la cabeza o la gira para dejar de mirar fijo.

Mansilla plantea que Luis tiene la mirada abierta porque está pensado para trabajar en la calle y de ese modo puede conectar con los espectadores a unos 15 o 20 metros. Por otra parte, el modelo de construcción fue un personaje de Bill Watterson, clase media, urbano. El objetivo era que se tuviera la sensación de que se lo podía cruzar en el supermercado o la calle, un rostro que se percibiera como conocido. El comentario típico “es parecido a mi tío”.

El rostro construido para generar esa sensación de lo ya visto, de la persona a la que se conoce era lo buscado. Ahora ¿queda claro que eso que un transeúnte afirma como “se parece a mi tío” es un muñeco hecho de goma espuma, lentes de cartón, camisa, varillas visibles y con un “medio cuerpo”, no? Es el rostro el que invita a esta proyección.

3. *Sueños de arrabal* (trailer) Compañía Ánima. Mar del Plata. Provincia de Buenos Aires. Argentina

Intérpretes y realizadoras : Lucila Manso y Sol Lavítola

<https://www.youtube.com/watch?v=4XvxQUDTkkY>

Se trata de marionetas de hilo. El trabajo con el rostro tiene un alto nivel de detalle. Si se piensa en la “función” en este caso remite a la representación de personajes típicos, con rostros que portan rasgos bien

diferenciados y les permiten anclar el personaje. El borracho está despeinado, con un hueco debajo de la nariz — como si la boca estuviera abierta — para que le entre el pico de la botella. Hay otro personaje que bebe también y, sin embargo, se percibe la boca cerrada y la botella apoyada al costado de la boca. Aquí es interesante observar la cuestión de los rasgos que son contruídos “como si”. Los ojos decaídos del violinista, ayudado por las cejas en diagonal, la mujer que canta tiene un mecanismo que le permite movilidad, el rasgo de su personaje es cantar por lo tanto su boca se abre y se cierra. En este caso, las marionetas llevan en su rostro rasgos de construcción que son definitivamente funcionales al personaje que representan.

4. *Tic tac el héroe del tiempo* (trailer) Omar Álvarez. Villa Ballester. Provincia de Buenos Aires. Argentina.

Autor, titiritero solista, diseño de iluminación y dirección :Omar Álvarez

Diseño Original de personajes: Darío “Maraña Gestual” Martínez

Diseño de títeres y mecanismos: Alejandra Farley

Equipo de realización de títeres y vestuario: Alejandra Farley, Ioia Iohakura, Javier Laureiro y Efrain Timossi

Diseño y Realización de objetos: Darío “Maraña Gestual” Martínez

Diseño y realización escenográfica: Leticia Ragozzino/Omar Álvarez

Diseño y realización en Pop Up: Gabriela Civalé

Realización y edición multimedial: Julián Aguirre

Asistencia técnica: Silvia Biscione

https://www.youtube.com/watch?v=OD-9hjbv_48



Figura 1: imágenes de *Tic tac el héroe del tiempo*

En este trailer aparecen muchos personajes, todos contruidos con fórmulas diferentes para que se lea el rostro. El protagonista, que da nombre a la obra está armado así: en el lugar donde debería estar el rostro, hay un reemplazo del mismo, hay un reloj (esos viejos relojes despertadores, redondos, portátiles). Se comprende que es su rostro por la composición de totalidad–cuerpo, que se mantiene para poder anclar la referencia. Porque de ninguna manera se está buscando la oscuridad en la propuesta de expectación, ni el hermetismo. La lectura se propone llana y abierta, el rostro es el reloj, la cabeza, su carcasa — el lugar donde se aloja todo el mecanismo para su funcionamiento.

En este trailer existen múltiples propuestas de rostros. Cada uno de los personajes tiene una inscripción diferente para ese reconocimiento: en los controles remotos los ojos, en un viejo celular la posición y el resto de la composición corporal. Lo mismo sucede con una copa, es la ausencia total de rasgos, solo la posición con respecto a una construcción de “cuerpo” con las cucharitas como brazos, es lo que permite habilitar la lectura de cabeza y rostro. Es muy interesante observar como todos estos personajes que interactúan tienen algún signo que habilita la interpretación rostro con procedimientos muy diferentes, como decíamos

la copa no tiene ningún rasgo de rostro, pero un viejo celular tampoco, sin embargo, fuma, la boca no está, pero el lugar en donde se apoya el cigarrillo inmediatamente se lee casi metonímicamente como boca.

5. *Soy solito*. (trailer) pero también hay un hermoso video clip. Todo encaja. CABA/Provincia de Buenos Aires. Argentina.

Autoría: Laura Fontenla, Victoria Mazzini, Ema Peyla, Gerardo Porió, Nicolás Solezzi

Manipuladores: Ema Peyla, Gerardo Porió

Realización de escenografía: Victoria Manzini, Ema Peyla, Gerardo Porió

Realización de títeres: Ema Peyla, Gerardo Porió

Edición de sonido: Nicolás Solezzi

Asesoramiento estético: Marisa Gual

Dirección: Laura Fontenla, Victoria Mazzini, Nicolás Solezzi

<https://vimeo.com/95230087>

Títere de manipulación directa, manejado por dos manipuladores. Alta precisión justamente por esa técnica de manipulación. Lleva varillas a la altura de las muñecas, lo que amplía sus posibilidades de movimiento. ¿Qué es lo que se percibe de su rostro? Una nariz de payaso, enorme en relación con la totalidad de su cabeza (una bocha de ¿Telgopor?) con un gorrito de lana de colores que le tapa los supuestos ojos (que no existen).

Sé que la descripción es ínfima porque el trabajo no está focalizado en el rostro, es un títere muy pequeño pero el trabajo es tan hermoso que no quería dejar de mencionarlo.

2. Los títeres corporales y sus rotros

Los ejemplos que siguen a continuación son de títeres corporales (tienen otras denominaciones también, uso la más ilustrativa), se trata de figuras construidas con el cuerpo: manos, pies, codos, rodillas, etc. En general, hay dos lugares para generar la formulación de la figura, las extremidades o el rostro. Es necesario anclar en algún lugar para dejar de ver mano, pie, etc. y ver al personaje que se construye. A veces se

articula con lo lumínico, otras veces, por el contrario, se le propone al espectador el ejercicio de dejar de ver lo evidente de manera paulatina y empezar a ver otra cosa.

1. *Pancetta* Inés Pasic. Hugo e Inés. Gaia Teatro. Lima, Perú.

Trabajo con el fragmento de una filmación. Acá la diferencia entre lo presencial y lo filmado trae otro problema: cuando se filma se focaliza el rostro construido por la panza, pero visto en el espacio compartido es imposible no observar los dos rostros a la vez, puesto que actúan en simultáneo: mastican, cantan, etc.

El trabajo de Pasic, no es una simple ilustración de un rostro sino su puesta en funcionamiento : el ombligo es la boca, por encima y por debajo suyo, pinta unos labios rojos, pero funciona como anclaje que se afirma con su acción: lo mueve como una boca, fuma, come, respira, se agita, larga el aire, canta; la nariz es una protuberancia adosada, del mismo color de la panza, los ojos son una ausencia tapados por la ropa pero se percibe ¿maquillaje? algo que podría remitir a ojerías, tal vez.

El nivel de manejo corporal que le permite esa escisión es definitivamente notable. Describirlo es tornarlo increíble.

2. *La santa rodilla* Hugo Suárez. Hugo e Inés. Gaia Teatro. Lima, Perú. Como ya puede imaginarse, aquí el rostro se construye sobre la rodilla del titiritero. Una de las cosas más disfrutables es que se hace frente a público (esto no es una excepción, con esta técnica en la que una mano, un pie, etc. se convierte en títere suele hacerse, pero no se lo deja de disfrutar por ello, además, cada titiritera/o tiene su juego de transformación). ¿Qué es lo que se construye como signo ineludible de rostro? La nariz. Sin embargo, hay un desvío, es una nariz de payaso. No es, sin embargo, arbitraria la decisión porque la propuesta es humorística y el personaje juega con el tropiezo, la torpeza, etc. Como no tiene ojos, cuando quiere mirar al titiritero (a la cara del titiritero) que por razones obvias de la anatomía humana está arriba, levanta la nariz, como si levantara la cara.

3. *Eros y Tánatos* Inés Pasic. Hugo e Inés. Gaia Teatro. Lima, Perú.

En esta propuesta hay tres rostros: el de la titiritera, el de la máscara y el de un pequeño personaje construido con la mano. Es uno de

esos espectáculos a los que el primer plano de la filmación les viene de maravillas.

El trabajo lumínico disimula el cuerpo, vestido de negro, y rodeado de una tela negra de la titiritera y solo quedan bien visibles su rostro, sus pies y de acuerdo con sus decisiones de mostrar/ocultar una de sus manos.

El rostro de la titiritera va a interactuar con la máscara blanca, como si ésta tuviera autonomía porque nos están vedados los gestos de manipulación. Es esa razón la que hará que el significativo rostro devenga parte constitutiva del relato.

En general, suele articularse con otras partes del cuerpo títere/marioneta puesto que el rostro objeto no suele tener muchas posibilidades de movimiento⁽⁵⁾ — salvo en bloque y con la maestría de la manipulación, entonces algunas otras zonas del cuerpo títere/marioneta colaboran en la expresión/narración, por ejemplo, las manos que tapan el rostro, la cabeza que se enconde en un regazo, en fin.

Se presentan dos rostros casi sin cuerpo, el de la titiritera y el de la máscara. Eso queda claro cuando los pies pasan a ser los pies de la máscara. El último personaje aparece por los huecos—ojos de la máscara blanca, son dedos (que por su movimiento parecen gusanos) hasta que se transforman en un ser completo.

El tercer títere, construido por la mano de la titiritera, recurre a un objeto para terminar de articular sus posibilidades de movimiento. Pero no hablé de la cabecita de ese personaje con cabellera rojo fuego y cara blanca que se escinde del resto de su cuerpo—mano de la titiritera. Ese títere tiene como rasgo la posibilidad de separarse de su cuerpo ¿para parecerse a los otros dos que pueblan la escena?

En este caso en particular, un rostro deviene parte del relato porque la máscara se impone sobre la cara de la titiritera de manera violenta y la hace desaparecer.

(5) Existen, sin embargo, mecanismos de apertura y cierre de ojos, apertura y cierre de boca, etc. este trabajo es sintético y no busca ni clasificaciones, ni estadísticas; digamos, sí, que las decisiones de construcción del títere suelen estar determinadas por lo que se va a contar y tienen correlato en el trabajo de realización pero funciona a la inversa cuando, por ejemplo, son títeres corporales, como en el caso de Pancetta o La Santa rodilla... esto es un comentario general, plagado, como corresponde de excepciones.

4. *Feos* El teatro y su doble. Proceso de construcción, Chile⁽⁶⁾.

En la web circula el proceso, complejísimo, de construcción de los objetos, la escenografía, etc. Este caso porque es profundamente significativo en términos temáticos ¿cómo se construye un feo? ¿cómo se construye la deformidad del rostro? Porque el punto de partida es el rostro simétrico, sin suturas, y sobre aquél se construyen protuberancias y cicatrices. Se plantea una búsqueda de realismo (hiperrealismo, tal vez). La manipulación directa solo se opera sobre los protagonistas. Para el resto de los personajes trabajan con digitales y croma. A diferencia de otras propuestas, son los rostros los que portan todo lo que es del orden del relato. Los personajes se reconocen como feos y es el encuentro entre dos feos lo que se tematiza. Y justamente es el rostro el que porta esa fealdad.

5. *Títeres neutros*. Clases virtuales. Daniela Fiorentino. CABA. Argentina.

Estas clases virtuales tuvieron lugar en el marco de la coyuntura pandémica. Se trata de una experiencia pedagógica para la formación de docentes de educación especial. Fiorentino describe que se trabaja con títeres antropomórficos, hechos de lienzo blanco, sin rasgos ni detalles, cosido en las articulaciones que quedan a la vista. Esos títeres se toman como punto de partida porque el juego es la primera experiencia de la niñez. El objetivo con el que trabaja se sostiene en la premisa de dar vida a lo inanimado: animar el cuerpo de trapo. Desplaza el ego y en el movimiento carga de intencionalidad que se descubre sobre la marcha.

(6) Dramaturgia Guillermo Calderón, inspirado en el cuento *La Noche de los Feos* de Mario Benedetti | Dirección Aline Kuppenheim | Manipulación Aline Kuppenheim, Ricardo Parraguez, Ignacio Mancilla, Catalina Bize, Gabriela Díaz de Valdés | Producción Loreto Moya | Voces Francisco Melo, Roberto Farías, Aline Kuppenheim | Luces José Luis Cifuentes, Raúl Donoso | Sonido y proyecciones Tomás Arias | Escenografía Cristián Reyes | Diseño iluminación Arnaldo Rodríguez, Cristián Reyes | Música original y banda sonora José Miguel Miranda | Diseño integral Aline Kuppenheim | Realización general Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Ignacio Mancilla, Antonia Cohen, Vicente Hirmas, Daniel Blanco P. | Diseño de vestuario Muriel Parra, Felipe Criado | Realización vestuario Lissette Figueroa, Marcela Gebauer | Dirección fotografía Arnaldo Rodríguez | Eléctricos Peter Urzúa, Jorge Suazo | Animación Aline Kuppenheim, Antonia Cohen, Camila Zurita | Postproducción Luis Salas, Renzo Albertinni | Financia FONDART | Produce Teatro y Su Doble (ex Teatro Milagros).

El títere así construido tiene calidad de movimiento y es ahí donde se constituye la expresividad. La decisión de que sea de manipulación directa permite el vínculo inmediato con el objeto. Y acá, viene la relación con el rostro: el títere no tiene rasgos y por lo tanto permite en su uso el devenir en depositario de infinidad de rasgos, así como de gestos de aquellos que lo animan. Cuando se trabaja con chicos con discapacidad motora trabajan en el piso y el títere es de mayor tamaño. Cuando trabaja con autistas la posibilidad de volar que tiene el títere llegó a incentivar la aparición de palabras. El títere neutro tranquiliza, predispone al vínculo. En ocasiones, trabaja con dos niños manipulando un solo títere. A los títeres hay que tomarlos como a los pájaros, decía Roberto Docampo, si los agarramos muy fuerte los lastimamos, pero si no los sujetamos con firmeza, se vuelan. El títere neutro genera gestualidad reconocible aun sin rostro, confirma Daniela, porque se puede completar en él la reacción o el sentimiento que, en sentido estricto, no tiene. Un objeto reparador, subjetivo, poético y lúdico, en simultáneo. Lienzo blanco, sin detalles.

6. 6. *Proyecto Filoctetes: Lemnos en (Buenos Aires)*. Intervención urbana en diferentes ciudades. (Archivo web)

Idea y dirección: Emilio García Wehbi

Documentación y producción artística: Maricel Álvarez.

Diseño de muñecos y responsable técnico: Norberto Laino.

Asistente técnica y de producción: Julieta María Potenze

Diseñador gráfico: Leandro Ibarra.

Sin duda es uno de los casos en los que resulta más dificultoso aislar el rostro de la totalidad. Pido la excepción para contar en qué consistió la experiencia. Filoctetes: Lemnos en (nombre de ciudad) fue una experiencia performática que consistió en sembrar veinte figuras antropomórficas hiperrealistas diseñadas por Norberto Laino en diferentes lugares de las ciudades para interpelar a los transeúntes respecto de los habitantes/abandonados en las calles. Contaban con un equipo de registro, de fotografía y filmación para poder guardar esos modos de interacción. En ocasiones, alguno de esos muñecos tenía sonido, algún quejido, etc.

El rostro, por supuesto, es parte de esta totalidad hiperrealista y tiene un lugar central para que funcione la propuesta. Respecto de lo que vi puedo señalar rostros de ojos cerrados, un trabajo con el tono de la piel, el pelo despeinado, la boca cerrada.

“Un total de aproximadamente 70 personas están involucradas en esta edición del proyecto. Toda la información reunida durante el evento por los equipos (fotos, videos, entrevistas, documentación de incidentes, etc.) es analizada en un taller llevado a cabo en los días siguientes a la intervención.

El material visual y sonoro es recopilado en formato de audio, foto y Video, y es exhibido en el Centro Cultural Ricardo Rojas, coproductor del evento para la ciudad de Buenos Aires. Al mismo tiempo se organiza un debate público sobre la experiencia con la participación del sociólogo Horacio Gonzalez, el escritor y director Luis Cano, la crítica de arte María Teresa Constantín, y Emilio García Wehbi.” Se describe en la web de García Wehbi.

7. *Po—Otoreto retratos vivientes* Ayelen Coccoz. CABA. Argentina.

Del japonés Pootoreto — retrato — es un proyecto dedicado a la creación de pequeñas figuras articuladas que reinterpretan la identidad física (y afirman que psíquica) de una persona.

Se presentó en la Bienal de Perfromance en Buenos Aires y ahí se podía ver una serie de objetos. Y en casi todos los casos, había una propuesta en la que convivían los objetos, un audiovisual y la persona retratada. El planteo es que se reinterpreta artísticamente el yo, vinculando de manera afectiva al creador, al retrato y al retratado en acción conjunta.

En Instagram se ve una serie; el nivel de semejanza entre el retratado y el retrato—objeto es demoledor. Una personita en miniatura. No es llamativo por el orden de la novedad porque el lenguaje de títeres/objetos trabaja con el doble desde hace mucho tiempo, pero en general lo hace asociado a la ficción. Esto está en las antípodas de la ficción, pero no de lo *glúdico*? puesto que Coccoz construye, a pedido, los Po—otoreto y suma una serie de servicios, los retratos vivientes tienen su DNI, certificado de nacimiento, su caja de recuerdos nostálgicos, su muda de ropa, su mascota, en fin.

Cierro la lista con dos menciones apenas, una audiovisual, *Casa lobo* de Cristobal León y Joaquín Cociña (Chile) aunque tienen otros trabajos alucinantes, en los que se ve todas las desarticulaciones posibles de los rostros. Y *Máquina Hamlet* (1995) Buenos Aires, Argentina, que vive fragmentada en Youtube, realizada por *El Periférico de Objetos* cuya característica fundamental para lo que compete a esta publicación es la reproducción de los rostros tanto de los intérpretes como del autor, Heiner Müller, en un momento en el que recién estaba llegando el látex a la Argentina y Norberto Laino realizó, además de todos los muñecos, las máscaras. Incluso una que le salió mal, Bocha, fue bautizada con ese nombre e incluida en el espectáculo.

3. Conclusiones

Esto es apenas un ínfimo panorama de lo que se hace en estos lenguajes cercanos. Para concluir quiero señalar que un concepto que suele funcionar como punto de partida para reflexionar sobre el rostro como pareidolia (atribuir formas, en especial rostros a conformaciones naturales o aleatorias de objetos) es el primer ejercicio de taller cuando se trabaja con títeres/objetos. Y para asimilarlo a lo digital, puedo contar que luego de una primera clase, los alumnos enviaban por Whatsapp las imágenes asimiladas encontradas en su vida cotidiana.

Queda bastante claro que la función y la mutación de los rostros en este lenguaje depende de la formulación de la propuesta en general. ¿Por qué leemos rostro en el lugar donde vemos una calabaza o frente a un decidido reloj despertador? Cada propuesta construye de manera singular un sistema en donde la lectura, si bien permite lo poético, no deja de anclar la referencia en el lugar que necesita para funcionar en términos significantes. Aunque tengamos que hacer convivir ¿conflictiva o armoniosamente? la percepción de una rodilla y un rostro, en simultáneo.

Referencias bibliográficas

- Fischer-Lichte, E. (1999) *Semiótica del teatro*. Arcos Libros. Madrid.
- Voto, C. Finol, J.E, Leone, M. (2021) *El rostro digital en el horizonte latinoamericano*. Hors Serie, deSignis — Revista de la Federacion Latinoamericana de Semiotica, UNR Ediciones. Rosario.

SOBRE MOMENTOS DEL ROSTRO EN LA NARRATIVA VISUAL CONTEMPORÁNEA OSCAR STEIMBERG*

Abstract: The following text examines representations of the face in current productions of printed visual narratives — such as those in comics or graphic humour, but also in illustrated literature, commercial advertising or political propaganda — show developments that attest to the growth of the ever-changing condition of the works in which the contemporary visual narrative as a whole is developing.

Keywords: comics, genre, graphic novel, narrative, style, visual culture.

1. Del rostro en las narrativas actuales de la cultura

Las representaciones del rostro en producciones actuales de relatos visuales impresos — como las de la historieta o el humor gráfico, pero también como los de la literatura ilustrada, la publicidad comercial o la propaganda política — muestran novedades que certifican el crecimiento de la condición siempre cambiante de las obras en las que se está desarrollando el conjunto de la narrativa visual contemporánea.

Son de útil interés recorridos como el incluido en el número de la revista *deSignis* dedicado a “El rostro en el horizonte digital latinoamericano” (Voto, Finol, Leone 2021). Cabe considerar así lo planteado en relación con los desafíos y las apuestas vinculadas con esas representaciones, acerca de las que se indica que “en cuanto el rostro se expone [...] se vuelve una colmena de células semióticas, en cuya configuración y reconfiguración trabajan incesantemente signos,

* Universidad Nacional de las Artes.

discursos y textos variados” (Voto, Finol, Leone 2021: 8); referidos a representaciones y construcciones de origen múltiple, incierto y siempre a determinar.

Allí pueden encontrarse hoy novedosas similitudes entre las formulaciones referidas a los aconteceres que afectan rostros de personajes muy diferenciados entre sí por las narrativas actuales de la cultura. Que “las semiosferas también tienen rostros” (Voto, Finol, Leone 2021: 8) es algo que hoy puede leerse con la misma sensación de pertinencia con que podría haberse afirmado recorriendo los parlamentos de los personajes de la historieta de aventuras desde sus etapas iniciales. Como se sabe, se trata de retornos de la invención que no pueden dejar de recorrer los cambios de la moda, tanto como los de los estilos de época. Se ha señalado (en textos fundantes como el de Gombrich en *El legado de Apeles*) la irrupción amplia y sucesiva de cambios ocurrida en las representaciones de cuerpos y rostros que atravesaron diferentes momentos del arte y los estilos pictóricos. Hoy puede sostenerse acerca de los géneros narrativos contemporáneos, en su versión masiva y popular, lo mismo: en la historieta de aventuras se encuentran despliegues representativos de detalles que el relato impreso en general evitaba circunscribir, para proteger la continuidad de las fortalezas y velocidades del contar.



¿Y DESPUÉS?

PEDÍ LA BAJA Y ME FUI DE LA POLICÍA, SIN HONORES, TAN ANÓNIMAMENTE COMO HABÍA ESTADO EN ELLA.

¿TE HICISTE DETECTIVE ENSEGUIDA?

DURANTE UN MES, ESTUVE PENSANDO QUÉ MIERDA HACER... FUE NICK QUIEN ME DIO LA IDEA DE METERME A INVESTIGADOR PRIVADO; EN EL FONDO ESTABA PREOCCUPADO POR MÍ. SIN PROBLEMAS, CONSEGUÍ LA LICENCIA... AH, ESTO TIENE GRACIA: ¡LA FIRMÓ DEMETRIUS!

¿Y CÓMO TE FUE?

BAH, NORMAL. COMENCÉ FALLANDO EN ALGUNOS CASOS POCO IMPORTANTES. HICE SEGUIMIENTO DE PERSONAS; ESPOSAS INFIELES QUE MUCHAS VECES CAMINABAN MÁS DEPRISA QUE YO, NADA, EN SUMA, Y ALGO MUY RARO, ¿SABES? ME PASÉ MÁS DE UN AÑO SIN MIRARME AL ESPEJO, DE MANERA QUE LLEGUÉ A OLVIDARME DE MI PROPIA CARA.

¿QUÉ PASÓ LUEGO?

DESPUÉS LLEGÓ EL CASO WEBSTER, MI PRIMER TRABAJO IMPORTANTE. FUE DRAMÁTICO... PERO BASTA DE HISTORIAS LACRIMÓGENAS. DAME OTRA CERVEZA.

NO PUEDO, TENGO QUE CERRAR... OYE, Y DESPUÉS, ¿VOLVISTE A MIRARTE AL ESPEJO?

DESPUÉS SÍ.



Figura 1: esas historias de Sampayo y Muñoz, con los rostros blanquísimos en los que se despliegan las expresiones de un Alack Sinner que nunca se avendrá a decirse del todo a través de ellas.

Y en el *Alack Sinner* de José Muñoz y Carlos Sampayo (2017) se muestran en cambio al lector unos rasgos faciales trabajadamente múltiples, a partir de los que podrían encontrarse expresiones de una diversidad inacabable.

2. ...y de la tensión contemporánea entre estilo y género discursivo.

Y llegando también, entre otros ejemplos, a Breccia, las novedades pueden ya por supuesto ser abismales: así, por ejemplo, las vinculadas con la lúdica opción por una historieta sin textos, en la que color y dibujo se alían para dar lugar a una representación de las acciones de Drácula (2020) que sólo apelará a esos recursos, dejando al lector la interesante responsabilidad de imaginar los hechos que habrían producido unas instancias de combate imponentemente mudas del perseguir o del huir. Apelándose a la centralidad de un rostro siempre duro, pero con las expresiones inacabablemente autorreflexivas de una conversación sin final.



Figura 2: en el Drácula de Breccia, la lúdica opción por una historieta sin textos, puro dibujo y color, con la centralidad de las expresiones de un rostro siempre duro, atravesando infinitas instancias del perseguir y del huir.

Y ahí el despliegue de un siempre cambiante recorrido de la tira de cuadros por los pensamientos de un detective que frecuentemente no sabe muy bien si insistir con una aventura o no, si quedarse o no con quien está a su lado o frente a él. El trabajo del lector de historietas como *Alack Sinner*, deberá incluir siempre el procesamiento del recorrido de unos imaginarios que no dejan de mostrarse en proceso.

En términos generales, puede decirse que para recorrer los tratamientos de la representación del rostro ocurridos tanto en soportes editoriales de libros o revistas como en las *secciones de historietas* de los diarios, ha crecido cualitativamente la caricaturización de expresiones faciales representativas de una comicidad múltiple, encontrada no sólo en momentos considerados típicos de diferentes segmentos sociales sino más bien en los de unas provisionales condiciones psicopatológicas siempre a redefinir.

3. ...a partir de esas nuevas provisoriedades de la expresión.

En el recorrido de los cambios sucedidos en los rostros de los personajes de tiras de diarios se registra naturalmente el crecimiento de la inclusión de detalles que remiten a especiales rasgos psicológicos y, también en especial, estilísticos, opuestamente a lo que había sido la condición sintética y reiterada de esas representaciones en los momentos fundacionales del relato dibujado de humor (ya a partir, por ejemplo, de *Superman*).

Cuando se reconoce que pueden señalarse similitudes si se comparan los cambios ocurridos en los estilos periodísticos con los protagonizados por sus lectores se advierte también la condición ¿más abierta? ¿más lúdica? de ese diálogo entre partes.

Las secciones de historietas de los diarios presentan hoy una organización de página con propiedades que podrían considerarse de articulación siempre empeñosamente abierta al cambio, tanto del conjunto como de sus elementos. Don Fulgencio, el personaje adultoinfantil aparecido en distintos diarios en una extensa sucesión de épocas periodísticas, políticas y culturales, mostraba en cambio (y eso era habitual) un rostro de señor serio y formal, permanentemente acorde con su formal atuendo vestimentario y con la correspondiente formalidad

social de los otros personajes de la tira, siempre especialmente graciosos en los momentos de súbito contraste con las formalidades relacionales de la época.

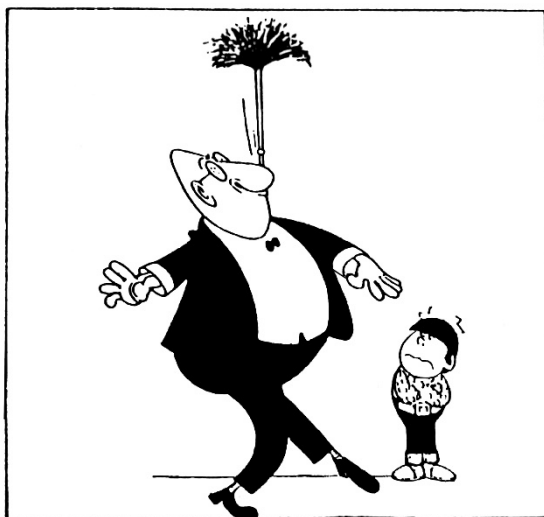


Figura 3: ...Cada vez más lejos de aquellas previsibilidades expresivas como las de Don Fulgencio, el personaje adultoinfantil aparecido en una extensa sucesión de épocas periodísticas.

En los relatos de Sampayo en *Alack Sinner*, al dibujo de Muñoz parece haberse frecuentemente planteado extenderse; como si a Muñoz le ocurriera proyectar algo poderosamente coincidente con lo de Breccia cuando realizó el libro de historieta muda, puro dibujo y color, en el que Drácula vive una continua aventura sin texto. En una historieta sin palabras, pero no en un dibujo de humor de cuadro único, sino en una historieta extensa y múltiplemente recomenzada; como si la tira dialogara con otras de audacia confluyente, invitando a los lectores posibles a descubrir que no son excepciones, ya, esos juegos de un género narrativo con los bordes de sus recursos. Sampayo y Muñoz parecen divertirse desplegando unas instancias de suspensión de la acción, tanto de la del protagonista como de las de unos transeúntes que parecen haber elegido derivar por una calle vacía, libre por un tiempo de cualquier función limitada por algún específico interés.

Podría decirse que en esas creaciones se están comentando, para esos probables lectores, momentos de historietas que mantuvieron, como *Alack Sinner*, estructuras de relato clásico pero articuladas con juegos de secuencia, de jerga, de modos siempre algo disruptivos de representación... De esos modos de enunciación que permitieron a *Alack Sinner* instalarse en los espacios de la historieta contemporánea, a veces, como un personaje de aventuras, pero otras también como un crítico.

4. ...y así mostrándose en la amistad, en la pelea...

Las reflexiones de *Alack* sobre gente cercana o lejana pueden referir a amistades o peleas, sobre todo con personajes que necesiten ser ayudados: *Alack* puede llegar a ser a veces algo así como el más bueno, pero también el más duro, de los personajes de la historieta. Podría sostenerse que uno de los atractivos de lectura de *Alack Sinner* es el de su capacidad de mostrar cambios múltiples en su andar... o en su detenerse. Las narraciones de Sampayo y Muñoz parecen, muchas veces, ser el resultado de la costumbre de disfrutar la reapertura de modos siempre cambiantes de poner a prueba costumbres narrativas que aprendieron a hacer brillar, logrando que lo habitual del relato llegue a concretar en cada momento una vuelta que nunca terminará de completarse del todo. La lectura de *Alack Sinner* parece ofrecer su articulación con una inversión momentánea de roles: *Alack* puede pelearse como un malevo, pero también entristecerse como alguien cansado de luchar en soledad.

Y ocurre que también en *Alack Sinner* puedan desplegarse casi dos páginas de recorridos por interiores sin palabras... porque puede acontecer que ocurra un levantarse a la mañana, acercarse a la ventana para ver el sol, ir al baño para el primer orín del día, y en el camino ver que con la llegada del diario también irrumpa una carta...

...Y entonces, poco después, *Alack* dirá: “bueno, Katty, creo que lo mejor será que me largue” aceptando (con los héroes de aventuras pasa poco) por ese día perder el rol. O describir otras vueltas. Porque los dibujos de Muñoz son esquemáticos... pero los esquemas pueden multiplicarse, y aumentar así las posibilidades de reflexión, y así también las

posibilidades de análisis de los problemas a considerar en relación con las entradas analíticas a elegir para tratarlos.

Al respecto, podría acordarse con Gombrich que a partir de los tiempos prioritariamente focalizados en *“El experimento de la caricatura”* puede desarrollarse “un método de hacer retratos” que tenga como objetivo “lograr el máximo parecido en el conjunto de una fisonomía, pero cambiando todos los elementos componedores”. Y que se abriría allí la posibilidad de “ser convincente sin ser realista”, a partir de “la idea neoplatónica del genio cuya mirada puede traspasar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad” (1982: 105).

Cabría talvez preguntarse también, aquí, por la eventual pertinencia de una repetición siempre novedosa en el conjunto de las representaciones contemporáneas del rostro: la de unos cambios permanentes, aunque nunca del todo coincidentes entre sí. Recordando a Peirce: *“The reality of things consists in their persistence...”*. En un texto anterior (2005) traté de describir esas apelaciones a “los intrusos datos de lo real” que según Saer existen para convocar y seguir convocando las reflexiones que irrumpen, por ejemplo, cuando se cuentan sueños. Que se quiere mantener empeñosamente presentes, aun cuando sean motivo de asociaciones a través de las que habría que crear o callar.

Entre las propiedades del rostro características de la narrativa visual contemporánea se cuenta la de su multiplicidad, y a partir de ella la de la oscuridad del sentido de esos rasgos que parecen querer, ellos, mantenerse ajenos a toda significación previsible. Y otra vez están allí, por ejemplo, historias de Sampayo y Muñoz, con los rostros blanquísimos en los que se despliegan las ¿expresiones? de un Alack Sinner que nunca se avendrá a *decirse* del todo a través de ellas. Aunque sí a desplegarlas, una a una en la piedra de un rostro de levísimos trazos, de siempre provisionarias (¿jóvenes?) arrugas.



Figura 4: Alack Sinner.

5. ...y cuando el héroe está también entre el cansancio y la furia...

Siguiendo con las caminatas de Alack Sinner: se seguirá viéndolo, entre el cansancio y la furia, por Harlem; harto, dirá, de su soledad. Y parecerá estar harto en general de todos los temas posibles hasta ese momento del andar. Los relatos de Sampayo en Alack Sinner tienen momentos en los

que al dibujo de Muñoz puede ocurrirle extenderse y seguir extendiéndose; serenamente, incluso sin diálogos, sin acciones compartidas... En esos contextos de ciudad que suelen rodear las caminatas — pensativas... — de Alack. Son notables (¿en tanto cuadros de historieta? ¿de ilustración abierta? ¿de recreación puntual de cada personaje?) esos momentos en los que Sampayo y Muñoz parecen divertirse desplegando unas instancias de suspensión de la acción, tanto de la del protagonista como de las de unos transeúntes que podrían haber elegido derivar por una calle vacía. Lejana, por un rato, de cualquier específica misión o interés.

Pero en algún momento la cosa, por supuesto, estalla. Y allí estará el rostro de ese muchacho aterrorizado y estarán esos desconocidos que lo atacan... y el transeúnte Alack enfrentando a los desconocidos agresores. Y más: un par de policías que también andaban por ahí pero que no quieren actuar cuando sólo encuentran “líos entre negros...”

El repentino episodio callejero había hecho girar furiosamente el rostro de Alack, pero la situación ya era otra: y es precisamente él quien recibe días después, de parte del entonces “muchacho aterrorizado”, una llamada mediante la que el entonces agredido busca encontrar al ¡justiciero! Alack para devolverle unos dólares que el protagonista le había tirado en aquel momento para ayudarlo; el muchacho quiere ahora, agradecido, convidarlo a tomar unas copas con él.

Podría decirse que Alack se había puesto, en el primer encuentro, “furioso” por razones que, al menos en la letra escrita de las historietas de aventuras, no suelen verbalizarse. Porque ocurre que los diálogos o casi diálogos que a veces mantiene ese justiciero suelen ser acompañados, en distintas ocasiones, por señalamientos que indican gustos, maneras de ser... pero abarcando todo, incluyendo los gustos políticos y sociales.

6. Y para no dejar de andar sobre el rostro de la narrativa visual contemporánea

Las reflexiones de Alack sobre gente cercana o lejana pueden referir a amistades o peleas, sobre todo con los que necesiten ser ayudados: habíamos dicho que Alack puede llegar a ser a veces algo así como el más bueno, pero también el más duro, de los personajes de historieta

de aventuras. Y que podría llegar a sostenerse que uno de los atractivos de lectura de *Alack Sinner* es el de la capacidad del personaje de mostrar cambios múltiples en el andar... o en el frenarse... O, tal vez, en el andar y el dejar de andar del conjunto de los personajes de Sampayo y Muñoz.

Pero en cada arranque de conversación el inacabable despliegue de las microexpresiones de esos rostros (en cantidades que en los tiempos iniciales de Superman o Batman hubieran determinado el hastiado abandono de la lectura por los aficionados de entonces al *relato fuerte*) convertirá ese hablar en un amplio recorrido de sus señales de alerta, de sus modos de cambiar de posicionamiento en la confrontación.

¿Esos personajes no terminaran de definirse como efecto de la pluralización de los temas, de la continuidad de los aconteceres de la narrativa contemporánea? Muñoz y Sampayo empiezan a producir historietas en un momento intermedio en que géneros y estilos multiplican sus modos de circulación. Y cuando el “relato fuerte” es diversamente sustituido por la emergencia de temáticas y retóricas que no quieren cerrar una historia sino descubrir, o mostrar, o interpretar sus nuevas vidas y muertes. La permanente infinitud de los trazos que se verán como eternamente cambiantes en el rostro de Alack se harán cargo de esa necesidad de comunicación nunca terminada de satisfacer, la de alguien que siempre tratará de plantarse ante el enemigo como combatiente entrenado en una observación a cada paso reiniciada del otro.

Podría talvez decirse que a la narrativa novelística le ha ocurrido seguir deviniendo con creciente frecuencia ensayo histórico, y al relato visual y el diseño de página volverse búsqueda, en parte abstracta y en parte recuperadora de otros momentos de escritura. En los que los temas pueden trabajarse tan abiertamente (u opuestamente: con cierres tan nítidos) como los de los motivos de jazz. Tan ampliamente cercanos a los recorridos creativos de Muñoz y Sampayo unos como otros.

Esos rostros siguieron trabajándose en complejidad, y a lo largo de la secuencia dibujada no solo se mantuvo la pluralidad de sus rasgos sino también, en esas blancas faces impresas o reproducidas en pantalla, la oscuridad de sentido de esos ¡constantes! cambios de expresión. A veces también consistentes en algo así como una amenaza de invisibilización de esos rasgos que parecían estar todavía constituyéndose en

la definición de esos ojos, de esos párpados... y no porque en nuestras contemporaneidades haya menos discurso facial sino porque allí también se trata de un discurso movilizad por los parpadeos conceptuales y estilísticos de unas poéticas de época. Que en el omniabarcativo recorrido de Hans Belting por las facies del rostro contemporáneo incluye, desde entradas analíticas múltiplemente complementarias, la consideración de su pasaje por el filtro transpositivo de los *medios visuales técnicos* actuales. Con pedido de atención, ante etapas como la presente, a los efectos del “diseccionamiento y análisis contemporáneos” del rostro como género, rehusando la representación, o bien imponiéndola en un nuevo ritual que surge en asociación/contraposición con los *mass media*.

Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2021) *FACES — Una historia del rostro*, Akal, Madrid.
- Breccia A., (2020) *¿Drácula, Dracul Vlad? ¡Bah...!*, Ed. ECC, Barcelona.
- Gombrich E. H., (1982) *Arte e Ilusión*, Alianza Ed., Madrid.
- Gombrich E. H., (1993) *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Ed., Madrid.
- Muñoz J., Sampayo C. (2017) *Alack Sinner*, Ed. Salamandra, Barcelona.
- Saer, J.J. (1974), *El limonero Real*, Planeta, Barcelona.
- Steimberg, O. (2005) *El pretexto del sueño*, Santiago Arcos Ed., Buenos Aires.
- Voto, C., Finol, J. E., Leone, M. (2021) *La rostrosfera: mediatizaciones entre lo analógico, lo real y lo digital*, deSignis, número dedicado a “El rostro en el horizonte digital latinoamericano”, UNR, Ed. Urquiza, Rosario.

SEMIOÉTICA DEL ROSTRO*

MASSIMO LEONE**

Resumen: El mito moderno de Pinocho ha sido objeto de diversas interpretaciones. Sin embargo, las pistas poéticas de su autor, Carlo Collodi, parecen respaldar la hipótesis de que la nariz de madera en constante crecimiento es un símbolo de la tendencia inherente a los seres humanos de utilizar el rostro para simular y disimular. La incertidumbre epistémica y emocional asociada al rostro lo convierte en un objeto idóneo para el estudio semiótico, que debe investigar cómo la emergencia biológica del rostro evoluciona hasta convertirse en una parte constitutiva de las culturas a través del lenguaje. Los mitos desempeñan un papel crucial en la configuración y representación de esta transición. Desde el antiguo origen mítico del retrato descrito por Plinio el Viejo en su obra *Historia Natural* hasta la historia del sacrificio de Isaac, quien fue vendado para convertirse en una víctima sin rostro y posteriormente reemplazado por un carnero. Todos estos relatos parecen estar vinculados a la compleja dialéctica entre la afirmación de la singularidad humana en relación al rostro y su negación al contrastarlo con fuerzas trascendentales como la naturaleza, otros seres humanos hostiles o la trascendencia misma. Basándose en la interpretación filosófica de esta dialéctica propuesta por Lévinas, este artículo aboga por la creación de una nueva retórica mítica. En dicha retórica, los seres humanos finalmente aprenderían a no privarse mutuamente de su expresividad facial, a protegerla de la invasión tecnológica y, al mismo tiempo, a reconocer y otorgar cada vez más importancia a la expresividad facial de otros seres vivos, comenzando por los animales de nuestra propia especie.

Palabras clave: rostro; ética; semiótica; Antropoceno; prosopoceno

* Este ensayo es el resultado de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (acuerdo de subvención nº 819649-FACETS). Una versión en inglés de este texto se está publicando en un volumen a partir de la IV Conferencia Internacional sobre Semiótica y Comunicación Visual 2022 (Limassol, Chipre).

** Universidad de Turín; Universidad de Shanghai; Fundación Bruno Kessler (Trento); Universidad de Cambridge; Universidad UCAB de Caracas.

¿Qué queda? Ah, sí, el rostro mismo, jadeante, en busca de reconocimiento, esa forma coherente en el fango de las confusiones fisiológicas, todos esos cabos sueltos que se juntan en la página en busca de una unidad corpórea.

(Naiden 1971; trad. mía)

1. Introducción: El mito facial de Pinocho

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino [“Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere”], de Carlo Lorenzini, alias Carlo Collodi, es famosa en todo el mundo. El rasgo más conocido de Pinocho es su nariz, que se alarga cuando miente. Aparece en el capítulo XVII de *Las aventuras de Pinocho*. Collodi escribió a menudo sobre rostros, narices y máscaras. En 1881 publicó una colección de artículos que había escrito para revistas italianas. La colección se titulaba *Occhi e nasi*, “ojos y narices”. En otra colección, *Note gaie*, “notas alegres”, editada póstumamente por Giuseppe Rigutini en 1892, Collodi escribe:

Creo y siempre he creído que *la máscara* es la perfección del género humano. Tal vez Buffon no piense como yo, pero su *Historia Natural* está bastante obsoleta, sobre todo después de los maravillosos progresos realizados recientemente por las ciencias en general, y en particular en lo que se refiere a las narices de *cartón piedra*. (Collodi 1892: 266; trad. mía)

Los párrafos siguientes proponen una historia irónica de la máscara antigua. A continuación, Collodi se refiere al presente:

En estos días, otra persona se ha dedicado a resolver un problema muy serio y muy profundo: el problema de saber si a una población libre se le puede permitir añadir a su propia nariz otra nariz de cartón piedra, y ocultar *el espejo del alma* (frase poética para ennoblecer la palabra *bozal*) con una *morettina* de apariencia llamativa. (*Ibidem*: 267; trad. mía)

“Morettina” es una palabra italiana que designa la máscara típica veneciana, que cubre la nariz y la parte superior de la cara. Se llamaba así porque originalmente era oscura, normalmente negra. Collodi concluye:

En lo que a mí respecta, para no devanarme los sesos con problemas, declaro ahora mismo que el primer derecho de un ciudadano libre es el de poder ponerse una máscara en toda temporada, e incluso en época de elecciones políticas; y si los votantes se quejan, peor para ellos; así es el mundo ahora, y afortunadamente no fui yo quien lo hizo. (*Ibidem*, trad. mía)

Collodi no hizo el mundo, pero hizo a Pinocho. Y lo hizo con un rasgo peculiar: una nariz que crece. En Pinocho, sin embargo, la relación entre nariz y mentira no es directa. La nariz empieza a crecer cuando Geppetto la talla por primera vez, antes de que Pinocho mienta:

Tras los ojos, llegó el momento de esculpir la nariz, que empezó a estirarse nada más terminarla. Empezó a crecer y crecer y crecer hasta que se hizo tan larga que parecía interminable. El pobre Geppetto seguía cortándola y cortándola, pero cuanto más cortaba, más larga crecía aquella impertinente nariz. Desesperado, la dejó en paz. (Collodi 1881, capítulo 3; trad. mía)

La nariz aparece un par de veces en la historia. Se estira cuando Pinocho se tumba. Después de que el niño luche y llore por su nariz deformada, el Hada Azul convoca a los pájaros carpinteros para que la picoteen y la devuelvan a la normalidad. El estiramiento de la nariz ha sido objeto de diversas interpretaciones. Hay interpretaciones teológicas, esotéricas e incluso masónicas de Pinocho. Un libro reciente de Giorgio Agamben trata sobre Pinocho (2021). El filósofo italiano también subraya la incoherente relación entre la nariz estirada y la mentira:

No hay que olvidar que el crecimiento de la nariz no es necesariamente un síntoma de mentira. Cuando el demiurgo, después de haber fabricado los “grandes ojos de madera” [“occhiacci di legno”], fabrica la nariz, “en cuanto estuvo hecha, empezó a crecer; y creció y creció y creció, hasta que se convirtió en una nariz interminable”. (Agamben 2021: 128-9; trad. mía)

Según Agamben, “la nariz es la expresión de la incorregible y picaresca insolencia de Pinocho, y sólo secundariamente de su igualmente picaresca bajeza” (*ibidem*; trad. mía). En la interpretación del filósofo

italiano, la mentira de Pinocho es fisiológica, ligada a su carácter indeterminable y a la vaguedad de una existencia que, por tanto, sólo puede ser indefectiblemente fallida. La interminable nariz de Pinocho es su verdad. Agamben concluye:

La verdad no es un axioma establecido de una vez por todas: crece y mengua “a golpe de vista”, junto con la vida, hasta el punto de volverse cada vez más engorrosa y difícil para quienes se adhieren a ella sin reservas — como la nariz de Pinocho, en efecto. (*Ibidem*: 130; trad. mía)

Agamben se refiere ciertamente a la interpretación de Italo Calvino de Pinocho como el único personaje verdaderamente picaresco de la literatura italiana. Pero él, Agamben, también lee la nariz de Pinocho como el elemento de una alegoría moral. Lo mismo hace también el filósofo estadounidense Martin W. Clancy, en el artículo de 2015 para el *New Yorker* “What the Original Pinocchio Really Says about Lying?”. En su interpretación de la nariz de Pinocho, Clancy hace referencia a Rousseau en lo que concierne la insolencia innata del niño, y a la noción de “verdad viva” del teólogo alemán Dietrich Bonhoeffer en lo que se refiere a la mentira de Pinocho:

Bonhoeffer sostiene que es ingenuo y engañoso, quizá incluso peligroso, suponer que la verdad literal transmite siempre, o incluso típicamente, lo que queremos decir cuando hablamos de decir la verdad. Por supuesto, a menudo mentimos directamente, y por razones moralmente censurables. Pero también es frecuente que hagamos afirmaciones que no son literalmente ciertas — que son, de hecho, mentiras literales — pero que transmiten una verdad más profunda que una exposición honesta de los hechos no podría comunicar. (Clancy 2015; en línea; trad. mía)

2. Mitos y mentiras

Clancy es también editor de una colección de ensayos de OUP titulada *The Philosophy of Deception* (2009). Incluye un capítulo de Paul Eckman sobre “Lie Catching and Micro-Expressions”. Eckman se hizo mundialmente famoso gracias a que la cara de los seres humanos no se

comporta como la de Pinocho. Cuando los seres humanos mienten, no les crece la nariz. Sin embargo, Eckman se hizo famoso también porque sostiene que los rostros humanos no son totalmente distintos de los de Pinocho. Cuando los humanos mienten, afirma Eckman, a menudo cambia algo en su cara. El cambio es involuntario e incontrolable. Por lo tanto, puede interpretarse como un signo de mentira. Pero Eckman también subraya que este signo no es unívoco. No todas las micro-expresiones faciales involuntarias son síntomas de mentira, y no todas las mentiras dan lugar a micro-expresiones involuntarias. El método de Eckman para leerlas se ha comercializado con éxito entre particulares e instituciones, incluidos los servicios de inteligencia. La serie de televisión estadounidense *Lie to me* se inspira en su método.

Sin embargo, la investigación de Eckman también es filosófica. Al igual que los comentarios de Agamben y Clancy sobre Pinocho, tiene que ver con la filosofía de la mentira. Más concretamente, indaga sobre el lugar de la mentira en la evolución de la especie humana. ¿Por qué los rostros humanos son capaces de simular estados interiores? ¿Por qué son capaces de disimularlos? ¿Y por qué esa simulación y disimulación son casi siempre imperfectas? ¿Qué determina los grados de esa (im) perfección? ¿Y cómo fue todo eso adaptativo a lo largo de la evolución? ¿Son los rostros humanos como máscaras? ¿Su correspondencia con el interior es siempre parcial?

Umberto Eco, heraldo de la semiótica italiana, la define como “la disciplina que estudia todo lo que puede servir para mentir” (1975: 18). Los espejos, por ejemplo, afirma en un ensayo (1985), no son objetos semióticos, porque nunca mienten. Si lo hacen, como los que hacen que la gente parezca más delgada, lo hacen siempre según la misma regla. En la nota citada, Collodi se refiere al rostro como al “espejo del alma”. Se trata de una metáfora muy antigua. La referencia es, sin embargo, irónica. Mientras que los espejos no pueden mentir, los rostros sí. Collodi sostiene incluso que la verdad de los rostros está en sus máscaras. Como las máscaras no cambian, la mentira que cuentan se convierte en una especie de verdad. Según la definición de Eco, las máscaras son objetos semióticos. A diferencia de los espejos, pueden utilizarse para mentir. Pueden ponerse para hacer aparecer en un rostro lo que no es. Sin embargo, suelen hacerlo de acuerdo con un código. Por eso,

paradójicamente, pueden ser más tranquilizadores que los rostros. Son más fáciles de descodificar. ¿Son los rostros también objetos semióticos?

Sí y no. Pueden utilizarse para mentir, sin duda. Sin embargo, como señala Eckman, cuando el rostro funciona como máscara, dicha máscara es siempre imperfecta. Algo, en ella, no puede controlarse por completo. La razón es sencilla. A diferencia de la máscara, el rostro es un dispositivo biológico vivo. No está hecho de madera, como Pinocho, sino de carne viva. Los profesionales de la simulación facial, como los actores y actrices, y de la disimulación facial, como los maestros del póquer, perfeccionan el control de sus rostros. Sin embargo, este control es siempre imperfecto. No existe una correspondencia unívoca entre el aspecto que queremos que tenga nuestro rostro y el que tiene. No puede haberla.

La razón podría estar en la evolución natural del rostro humano. Antes de ser un rostro, la cara humana era probablemente sólo una cabeza. Era una parte del cuerpo en contacto rápido con el cerebro a través de los órganos sensoriales. Estaban, y siguen estando, concentrados en la superficie de nuestra cabeza: ojos, orejas, boca, nariz, una parte bastante sensible de la piel. El tacto es el único sentido cuyo aparato biológico está distribuido a lo largo del cuerpo humano, co-extensivo con la piel. Los demás órganos están convenientemente situados cerca del cerebro, en una zona estrecha y fácil de proteger. Sin embargo, esta concentración repercute en la autopercepción. Podemos tocar nuestra piel y saborear nuestra boca; en determinadas condiciones podemos oler nuestras fosas nasales y oír los sonidos que producen nuestros oídos (no es buena señal); pero no hay forma de ver nuestros propios ojos. Tampoco podemos ver nuestra cara. Lo más que percibimos de ella es el contorno de los ojos, la punta de la nariz, la punta de la lengua y los labios, si lo intentamos.

Por lo tanto, la cara es un dispositivo no cibernético. La mano sí. Podemos mirar nuestras manos y ajustarlas al entorno. Pero el ajuste de la cara al mundo es siempre indirecto. Debe basarse en 1) una propiocepción muy limitada: Creo que mi cara tiene el aspecto que pienso, pero puedo estar equivocado; en una *selfie* nunca tenemos el aspecto que pensábamos al tomarla; 2) la cara del otro; sabemos qué cara tenemos, qué cara ponemos y qué cara somos, a través de la observación de

las reacciones a ella en las caras de otras personas; sin embargo, eso no resuelve el enigma, sino que lo complica: ¿es mi interlocutor un reflejo fiable de mi cara? ¿Es sólo una simulación, un disimulo? Si no estoy seguro del rostro que muestro, ¿cómo puedo estarlo de que otras personas muestren su rostro al mío?

El rostro es, por tanto, un dispositivo bachtiniano. Siempre es dialógico. Incluso en el desierto, mi rostro es por excelencia para otro rostro. Sin embargo, este otro rostro es siempre un misterio. Como se ha dicho antes, no existe una descodificación humana completa del rostro. Es un límite, pero también una garantía. Emanuel Lévinas fundó célebramente su ética sobre el rostro. Puesto que no puede descodificarse por completo, tampoco puede codificarse por completo. Es un lugar de incertidumbre, pero también de libertad. Me recuerda intrínsecamente que el otro no es otro “mi”, sino otro “yo”. El otro no es un objeto sino un sujeto, cuyo rostro es imprevisible. Los filósofos posteriores trataron de ampliar el principio. Deleuze y Guattari, Derrida, Haraway, Coccia: progresivamente nos damos cuenta de que otros seres vivos también tienen un rostro, y no sólo un hocico. Progresivamente también nos damos cuenta de que nuestro rostro también es un bozal, como ironizaba Collodi, un bozal natural bajo una máscara cultural que llamamos rostro. La antropología se une a la filosofía para mostrar los límites del rostro. En algunas culturas, como la de los tuaregs, cubrirse el rostro con un velo es la norma, y descubrirlo, la excepción.

3. El rostro de dispositivo biológico a mítico

La naturaleza no cibernética del rostro (su invisibilidad, su imprevisibilidad) es probablemente un resultado social de la evolución natural. Al principio, quizá sólo había una cabeza. Una cabeza con hocico. Sin embargo, algo cambió en algún momento. Hace siete millones de años, con el *Sahelanthropus*, como afirman algunos estudiosos, o hace unos doce millones de años, con el *Danuvius guggenmosi*, como afirman otros estudiosos, nuestros antepasados biológicos empezaron a volverse bípedos y a mirar no hacia abajo, sino de frente, e incluso hacia arriba. Se produjeron alteraciones morfológicas en el esqueleto humano. Entre

ellas, cambios en la disposición y el tamaño de los huesos del pie, el tamaño y la forma de las caderas, el tamaño de las rodillas, la longitud de las piernas y la forma y orientación de la columna vertebral. La posición erguida de la cabeza liberó a las prominentes crestas supraorbitarias y sus fuertes uniones musculares de la tarea de sostener la cabeza. El bipedismo hizo que nuestras cabezas fueran más ligeras y nuestros rostros más móviles y expuestos a los rostros de otros miembros de la especie. La gravedad empezó a ejercer su fuerza no perpendicular sino paralela a nuestras caras. Los músculos de la frente que antes servían para sostener el cráneo se adaptaron a otras funciones. En cuanto nos levantamos, empezamos a fruncir el ceño.

Las consecuencias sociales de un rostro liberado de la gravedad fueron enormes. La cara dejó de ser sólo la parte de la cabeza donde se concentran los órganos sensoriales. Dejó de ser sólo un hocico. Se convirtió, en cambio, en el principal medio de vida. Nuestra posición de apareamiento cambió. Quizá fue entonces cuando empezamos a besar. Los seres humanos se volvieron muy hábiles para detectar rostros en el entorno. Ver caras significaba ver dónde estaban otros seres vivos y sus órganos sensoriales. Era importante aprovecharse de ellos, y no ser aprovechado por ellos. El área fusiforme derecha del cerebro humano se dedicó específicamente a percibir caras en el entorno. Esta función está tan arraigada que estamos condenados a ver caras aunque no sea posible que estén ahí. Vemos caras en las nubes, en las rocas. En cuanto un patrón visual se parece a una cara, lo reconocemos como tal. Es la pareidolia. A veces puede ser patológica, como en el síndrome de Charles Bonnet o como efecto del LSD. Sin embargo, la pareidolia existe porque ha sido adaptativa. Nuestros antepasados se equivocaban más viendo la cara de un depredador / de una presa que no estaba allí que no viendo una que sí estaba. Ver caras se convirtió en algo crucial para la supervivencia.

También se volvió crucial para la interacción entre los miembros de la especie. El lenguaje y el rostro probablemente co-evolucionaron. Juntos, dieron lugar a un punto de inflexión fundamental. Los humanos empezaron a no ver las caras de otros animales como caras. Empezaron a verlas como hocicos. También empezaron a diferenciar caras y hocicos en las lenguas humanas. Una cara es una cabeza con la

que se puede tener relaciones sociales; un bozal es una cabeza que se puede evitar, comer o esclavizar. Una cara también es una boca. Pero es sobre todo una boca lingüística. Es una boca que habla y no muerde. Es una boca que besa. Puede comer, pero sólo hocicos, no otras caras. Ver a otros animales como hocicos y no como caras nos permitió comérmolos, y no comernos unos a otros; todavía lo permite (por desgracia para los pobres “hocicos” que nos rodean (comentario personal vegetariano)).

4. El mito de la cara frente al mito del hocico

Una cara es también una boca, y una nariz, pero predominantemente son dos ojos. Lo que los humanos reconocen como rostro en la cara de otros humanos es exactamente la parte de ella que puede a su vez reconocer su propia cara como tal. Un encuentro entre rostros es un encuentro entre miradas. Todas las lenguas indoeuropeas subrayan la definición visual del rostro como visaje, como interfaz de la visión. La mayoría de las lenguas no indoeuropeas también lo hacen. Cuando los rostros no se conciben como visajes, empiezan a considerarse como hocicos. Cuando los hocicos se consideran caras, es porque se consideran visajes. Las mascotas tienen rostros, no sólo hocicos, porque vemos sus visajes y creemos que ellos ven los nuestros. Derrida se dio cuenta de ello, enfrentándose desnudo a su gato desnudo. Humanizar implica *en-visar*. Pero lo contrario también es cierto. Deshumanizar implica des-enfrentarse. Los nazis representaban a los judíos como animales con hocicos monstruosos, como animales desfigurados. Deleuze y Guattari lo subrayaron: el rostro es también una máquina de normalización; una máquina de “*visageité*”. Es la interfaz primaria de aceptabilidad/inaceptabilidad social, inclusión/exclusión. La inclusividad de una sociedad también es facial: ¿hasta qué punto están dispuestos sus miembros a reconocer los rostros de los demás como visajes, y no como simples caras, o incluso como bozales? En las sociedades racistas, basta una pigmentación “incorrecta” para convertir un rostro en un bozal. Pero, por el contrario, la máquina de *la visageité* puede utilizarse para atribuir un rostro a objetos sin rostro e incluso inorgánicos, en el diseño, por ejemplo.

5. Mitos de las representaciones faciales

Podemos sentir nuestro rostro ausente, podemos adivinarlo en los rostros de los demás, pero también podemos hacerlo presente mediante re-presentaciones. Los espejos son un invento reciente de la humanidad. Durante mucho tiempo, los rostros sólo podían reflejarse en superficies opacas, como el agua o el metal. Las representaciones visuales de los rostros son más antiguas que los espejos, pero no son las más antiguas. Bataille especuló que, en la pintura rupestre, representar el rostro era un tabú (1955). Es difícil de determinar. Sin embargo, el mito griego de la pintura asocia la representación de rostros tanto con la muerte como con el amor. Plinio el Viejo cuenta la historia en la *Historia Natural*. La hija de un alfarero estaba en apuros. Su amante se iba a la guerra. La noche anterior, los dos estaban en la misma habitación, iluminados por una lámpara. El padre de la chica, un alfarero, cogió una tiza y trazó la sombra del perfil del chico en la pared. Según el mito, ése fue el primer retrato. Era un retrato de perfil. Estaba modelado a partir de una sombra. Era un gesto tanto de miedo como de amor. El rostro podría desaparecer pronto. El retrato está destinado a permanecer, en el recuerdo.

El rostro es un crisol de preguntas. Ninguna disciplina puede abordarlas todas por sí sola. El proyecto FACETS se centra en el cambio digital. El rostro también se digitaliza. En representaciones: ahora podemos capturar, almacenar, modificar, ensamblar y mostrar imágenes de rostros con múltiples dispositivos. Las imágenes digitales de rostros pueden pos-producirse de formas sin precedentes. Los *deepfakes* no han hecho más que empezar. En las interacciones: cada vez más, no nos encontramos con caras; nos encontramos con sus imágenes digitales; la pandemia ha acentuado esta tendencia. Además, nuestros rostros son vistos cada vez más por agentes no humanos, dotados de inteligencia artificial; el reconocimiento facial hace estragos. Viceversa, vemos cada vez más rostros digitales ficticios; en los videojuegos hiperrealistas; en la robótica. El valle inquietante se hace cada vez más pequeño. También interactuamos con rostros digitales hechos por máquinas, fabricados por las GAN, las redes generativas adversariales, los nuevos falsificadores digitales. El método de Morelli no parece funcionar para desacreditarlos. Por último, el rostro se digitaliza también en lo que respecta a la

propiocepción, a través de una serie de “mejoras faciales” digitales: electrónica epidérmica; chips bajo la piel; ciber-gafas; dispositivos transhumanos. Ahora podemos ver nuestra propia cara en experimentos de realidad virtual falsa e interactuar con ella.

Sin embargo, mientras la opinión popular y la prensa gris se asombran con toda esta novedad, los académicos debemos dudar; hacer de abogado del diablo. ¿Está lo digital cambiando realmente la cara? ¿Es radical este cambio? ¿Es tan diferente de los cambios pasados? ¿No estamos, tal vez, hipnotizados por el presente? Hoy cuesta creerlo, pero las caras sonrientes no son tan antiguas. Según algunos estudiosos, son un producto de la odontología moderna. Antes del siglo XVIII, sonreír estaba mal visto en la mayoría de las circunstancias. Se consideraba indigno. Mostraba dientes podridos. El nacimiento de la cara sonriente en el París postrevolucionario del siglo XVIII también fue una revolución, pero no fue digital en absoluto. ¿Está “lo digital” cambiando nuestros rostros tan profundamente como la odontología moderna? ¿Son los *deepfakes* tan diferentes de las innumerables falsificaciones y trampantojos de la historia del arte? ¿Es tan incomparable una selfie con un retrato, o con un espejo? ¿Y no son las imágenes GAN sólo una versión secular de las imágenes *acheiropoietai*, como el santo sudario? Y qué decir del reconocimiento automático de rostros, ¿no es sólo una versión del antiguo panóptico? Éstas son sólo algunas de las cuestiones por debatir.

6. Nuevos mitos faciales en el Antropoceno

Entre el 19 de junio y el 27 de septiembre de 2020, el Carré d’Art, Museo de Arte Contemporáneo, de Nîmes, Francia, propuso una exposición titulada *Rostros*, con el subtítulo *El tiempo del otro*.⁽¹⁾ El rostro humano se tematizaba a través de la presentación de obras de varios artistas contemporáneos, que iban de Christian Boltanski a Sophie Calle, de Thomas Ruff a Ugo Rondinone. Como muchas exposiciones del mismo periodo en todo el mundo, ésta también pretendía ser una

(1) Se encuentra una descripción en la página web <https://www.carreartmusee.com/fr/expositions/des-visages-164> (consultada por última vez el 3 de mayo de 2023).

reacción, a través del museo, al confinamiento y el enmascaramiento provocados por la pandemia:

En estos tiempos de encierro en los que cualquiera puede parecer una amenaza y en los que avanzamos enmascarados, esta exposición compuesta en gran parte por obras de la colección nos lleva a mirar al otro. (trad. mía)

El cartel de la exposición de Nîmes contenía una imagen de una instalación de vídeo de la artista afroamericana Martine Syms, cuya obra se centra a menudo en el rostro como lugar de identidad y conflicto en la sociedad estadounidense. Evidentemente, la exposición estaba influenciada o incluso motivada por la urgencia de reflexionar sobre un objeto tan cotidiano y a la vez misterioso como el rostro, tras los cierres provocados por la propagación del virus COVID-19. Durante la pandemia, de hecho, el estatus antropológico y el profundo funcionamiento semiótico del rostro se vieron cuestionados desde varias perspectivas: la dificultad o incluso la imposibilidad de encontrarse con el otro cara a cara; la imposición de la máscara; la digitalización forzada del rostro en la vida profesional, social e íntima. Todas estas dinámicas impusieron una rápida y apremiante reconsideración de lo que hasta entonces estaba consustancial y literalmente naturalizado como “a la vista de todos”, es decir, el rostro. La exposición de Nîmes eligió como lema una frase del filósofo del rostro por excelencia del siglo XX, el ya mencionado Emmanuel Lévinas, y precisamente un pasaje de la obra *Ética e infinito*, resultado de una serie de entrevistas con Lévinas realizadas por el filósofo francés Philippe Nemo y publicadas en una colección de bolsillo por Fayard en 1982, traducida desde entonces a una quincena de idiomas. La frase de Lévinas, que era el tema principal de la exposición en Nîmes, decía así:

La mejor manera de conocer a alguien es no fijarse en el color de sus ojos. Cuando se observa el color de los ojos, no se está en relación social con otra persona. La relación con el rostro puede ciertamente estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro es aquello que no se reduce a él. (trad. mía)

La cita es especialmente pertinente en dos sentidos. Por un lado, en la superficie, es un guiño tanto metafórico como literal a la cuestión política del rostro y sus pigmentaciones, enfatizada, además, por la elección de la imagen de Martine Syms en el cartel: casi al mismo tiempo que el mundo cubría parcialmente los rostros de hombres y mujeres en un intento de impedir la propagación del virus, un movimiento de opinión se intensificaba globalmente, impulsado por la violenta muerte del ciudadano afroamericano George Floyd a manos de un policía blanco. El movimiento tematizó el papel social y político del color de la piel, pero al mismo tiempo se centró en el rostro — y la boca, en particular — como canal de respiración, asfixiado por la brutalidad policial. Las dos circunstancias sociales, ambas centradas en el rostro y especialmente en la boca, se han cruzado desde entonces a menudo en el discurso público, por ejemplo, en la exposición del Carré d'Art.

Por otra parte, la frase de Lévinas ha revelado otra relevancia más profunda, que podría describirse como la “fenomenología ética del rostro”. En el estilo típico del pensador franco-lituano, la cita parece describir lo que ocurría, en la percepción humana, cuando se enmascaraba el rostro del otro para protegerlo del contagio, o para proteger a los demás de su contagio: tapadas la nariz y la boca, así como la mayor parte de la parte inferior del rostro, lo que pasaba a primer plano en el encuentro cara-enmascarada-cara-enmascarada era precisamente la parte superior del rostro, la de los ojos, con una anatomía detallada por las circunstancias forzadas de la fenomenología de la emergencia y, por tanto, la atribución de un significado totalmente nuevo tanto a su forma como a su función. La psicología individual, pero también las culturas antropológicas del rostro pueden contribuir a que esta exaltación visual de los ojos en el rostro enmascarado resulte especialmente llamativa, o incluso embarazosa, por ejemplo en individuos o en sociedades enteras que hablan entre sí mirando no a los ojos, sino hacia la boca o el cuerpo. En este caso, mirar a alguien a los ojos tiene connotaciones negativas, relacionadas, por ejemplo, con el desafío.⁽²⁾

(2) Véase Uono y Hietanen sobre los patrones oriental y occidental de contacto visual en las interacciones cara a cara; véase Ayneto y Sebastian-Galles (2015) sobre la psicolingüística de la preferencia por la región bucal; véase también Imafuku (2019); véase Benson y Fletcher-Watson (2011) sobre los movimientos oculares en el trastorno del espectro autista; Galazka *et al.* (2021) sobre el procesamiento facial del habla en niños con y sin dislexia.

Más allá de las diferencias de naturaleza cognitiva, psicológica, social, cultural y contextual, que hacen que la ocultación de la boca perjudique la comunicación, la máscara dificulta en general la relación ocular, fenomenológica y semiótica con los demás (Rahne *et al.* 2021). Esto conduce a menudo a una serie de micro-tácticas de rehabilitación que intentan utilizar otros elementos visuales — desde las regiones visibles de la cara, especialmente la región ocular, hasta las claves posturales, gestuales y contextuales — para compensar la falta de información visual provocada por la máscara.⁽³⁾

La observación de Lévinas citada por la exposición de Nîmes tiene, sin embargo, un sentido más general: el rostro es una entidad biológica y se presenta a través de una morfología física, pero su funcionamiento fenomenológico, así como la complejísima semiótica que de él se deriva, requieren esa totalidad que el filósofo de la *Totalidad e infinito* convirtió en pilar de su ética. Cuando el rostro no se percibe en términos de totalidad, sino de fragmentación, su valor ético está en peligro. Este es el caso cuando se aprehende no como una singularidad sino como una ocurrencia, como una “muestra” de un “tipo”, como diría la lingüística. Sin embargo, esta exigencia filosófica y ética entra en tensión con toda una serie de aproximaciones a los rostros que, por el contrario, tienden a encajarlos, a medirlos, a categorizarlos. ¿Cómo podemos desarrollar un estudio anatómico del rostro, y convertirlo en objeto de la ciencia, sin hacer hincapié en los aspectos que varios rostros tienen en común en su estructura? ¿Cómo podemos explorar la cognición del rostro sin intentar estandarizar sus líneas de percepción? ¿Cómo podemos resistir el impulso de encontrar pistas para una tipología de las personalidades? ¿Y cómo podemos desarrollar una lectura automática de los rostros que no esté parametrizada? La objetivación del rostro tiene una importancia crucial en todos los ámbitos de la vida social, desde la interacción interpersonal hasta el reconocimiento de la identidad cívica a la hora de proteger los territorios y sus fronteras; sin embargo, es precisamente

(3) Véase Banks 2021 sobre la adaptación perceptiva al habla audiovisual degradada; algunas de estas estrategias incluso se están modelando para desarrollar nuevos algoritmos y dispositivos de reconocimiento facial automático, ya que el funcionamiento de las versiones antiguas se vio dificultado por la difusión de las máscaras faciales (Ngan, Grother y Hanaoka 2020; Cevikalp, Serhan Yavuz, y Triggs 2021; Li *et al.* 2021; Liu *et al.* 2021; Maafiri y Choudhali 2021; Nassih *et al.* 2021).

en estos ámbitos, y en estas ocasiones de medición y control de los rostros, donde se socava, humilla y mortifica su singularidad. La idea de la cuantificación de los rostros devuelve inmediatamente la memoria a la nefasta tradición de las teorías de la raza, tan a menudo enredadas con los prejuicios pseudocientíficos de la etnografía colonial y la criminología positivista. La clasificación cuantitativa de los rostros sigue siendo, sin embargo, una necesidad para las ciencias, incluida la semiótica del rostro, que, como ciencia, no puede limitarse a una interpretación idealista de la singularidad de un rostro, sino que debe, por el contrario, sondear las articulaciones del lenguaje que subyace en él, del sistema que produce sentido en y con el rostro, más allá de su idiosincrasia, hasta alcanzar un nivel de finura analítica que, de hecho, elimine las singularidades o empuje su aprehensión hacia niveles cada vez más “superficiales” de la generación de sentido, del lado de la materialidad accidental de los rostros o de su singularidad combinatoria.

7. El mito fundacional de la singularidad facial

El poeta libanés nacionalizado estadounidense Kahlil Gibran dedicó un breve poema a los rostros cuya conclusión parece apuntar en la misma dirección:

He visto un rostro con mil semblantes, y un rostro que no era más que un solo semblante, como si estuviera sostenido en un molde.

He visto un rostro a través de cuyo brillo podía ver la fealdad que había debajo, y un rostro cuyo brillo tenía que levantar para ver lo hermoso que era.

He visto un rostro viejo muy delineado con nada, y un rostro liso en el que todas las cosas estaban esculpidas.

Conozco los rostros, porque miro a través de la tela que teje mi propio ojo y contemplo la realidad que hay debajo. (Gibran 1918, p. 52; trad. mía)

Este poema, así como la cita de Lévinas antes mencionada, parecen indicar que, en el encuentro ético con el otro, la apropiación del otro como objeto, y, por tanto, la violencia hacia su subjetividad a menudo implica prácticas que niegan la totalidad fenomenológica del rostro,

por ejemplo cuando uno se centra en los detalles anatómicos del rostro del otro, especialmente si no se captan en su singularidad sino con una preocupación de categorización. El rostro del otro, entonces, ya no es la superficie de una singularidad, sino el comienzo de una clasificación, donde el otro es apropiado como objeto al ser categorizado.

La herencia biológica y antropológica de singularidad del rostro humano es tal que cualquier operación de clasificación puede constituir una especie de amenaza para esta misma herencia. A veces, en la vida, nuestro rostro es comparado con el de otra persona, y juzgado como similar. El hecho de que nos digan que nos parecemos a un actor famoso y guapo puede incluso halagarnos, pero la sugerencia de que nuestro rostro es una copia exacta de otro, sobre todo si es anónimo, puede por el contrario herirnos, o incluso preocuparnos, sobre todo si el contexto semiótico requiere, por el contrario, una exaltación de la singularidad, como en cualquier interacción amorosa; decir al amante que su rostro es exactamente igual al de un actor o actriz conocidos no será recibido positivamente, ya que cualquier discurso de comparación o clasificación del rostro socava potencialmente su singularidad, o al menos el discurso social que la detecta.

Una semio-ética del rostro inspirada en Lévinas debe entonces articular el sistema de operaciones perceptivas, cognitivas y materiales que amenazan la totalidad del rostro como baluarte de la singularidad y su recepción por el otro. Esta articulación debe también singularizar las operaciones que, por el contrario, tienden a exaltar la singularidad del rostro en la fenomenología de sus interacciones. Lo que debe resultar de ello es una especie de razonamiento, a la vez semiótico y ético, sobre el rostro, sobre todo lo que puede dar lugar a su homogeneización o, por el contrario, puede determinar su hundimiento en capas cada vez más profundas de indistinción. En el fondo, estudiar la semiótica del rostro es estudiar uno de los intentos humanos más logrados de salir del anonimato de la naturaleza por y a través del lenguaje, mediante la institución de la singularidad del rostro propio y ajeno. Varias fenomenologías de la uniformidad pueden socavar este proyecto de *antropopoiesis*, ya que distintas “éticas del rostro” pueden propugnar una ideología de la distinción o trabajar en pro de la despersonalización del individuo. En cualquier caso, ningún agente humano, ninguna sociedad, ningún

proyecto cultural es tan amenazador para la singularidad ética del rostro como la propia naturaleza. De hecho, es esencialmente contra la naturaleza que las culturas intentan afirmar las particularidades de sus rostros. Nada mejor que las catástrofes naturales para revelar el carácter esencialmente “prosopoclasta” de la naturaleza.

8. Mitos de la indigencia facial

En 2004, gran parte de la costa del océano Índico fue devastada por un tsunami que asoló sobre todo los pueblos más pobres de la región, provocando masacres. En 2008, el poeta estadounidense de Sri Lanka Indran Amirthanayagam publicó *The Splintered Face: Tsunami Poems*, en el que intentaba elaborar una especie de “resiliencia poética” contra diversas formas de borrado, entendido como una operación que pretende eliminar el rostro humano o reducirlo. El tsunami, en efecto, aniquiló tramos enteros de costa, pero sobre todo borró rostros, causando miles de muertes sin nombre. Uno de los poemas centrales de la colección se titula, sencillamente, “Rostro”; se abre con los siguientes versos:

Imagina que tienes la mitad de la cara / restregada y, sin embargo, /
estás vestido / y caminando / hacia la oficina. // ¿Cómo te recibirán tus
compañeros? / ¿Con corazones pesados, / flores, / rosarios? // ¿Cómo
saludar / al niño huérfano, / al marido al que / se le escapó la mano,
a los hijos / y a la esposa barridos? // ¿Cómo saludar / nuestros años
nuevos / y nuestros cumpleaños? / ¿Encenderemos siempre / una vela?
// ¿Recordamos / que el tiempo borra / la orilla, la hierba / crece, el pan
/ se modifica? (Amirthanayagam 2008: edición digital; trad. mía)

Y de nuevo, cerca de la conclusión del poema:

No sé / cómo caminar sobre la playa, / cómo levantar cadáver / tras
cadáver / hasta quedar exhausto, // cómo detener las lágrimas / cuando
la mitad de mi cara / ha sido borrada / más allá / de las vías del tren // y
este anestésico, / este calipso llega / al último verso. / ¿Qué escribiremos
/ en la arena? (*Ibidem*: edición digital; trad. mía)

Las catástrofes naturales, así como las que los humanos se infligen unos a otros en el intento mutuo de borrar el rostro de un pueblo enemigo — un proyecto que alcanza su clímax en los genocidios, por ejemplo en la Shoah, que fue la base de la experiencia filosófica de Lévinas —, son esencialmente borramientos masivos de rostros. Incluso la pandemia del COVID-19, que ha asolado todo el planeta, consiste no sólo en el drama del borrado de los rostros de los vivos bajo las máscaras, sino también en la tragedia del borrado de los rostros de los moribundos bajo las máscaras de oxígeno, en el anonimato de las fosas comunes, en esa terrible imagen, que nadie podrá olvidar, de los ataúdes saliendo de Bérgamo en una fila de camiones.

Una semio-ética del rostro debe, por tanto, considerar esta polarización entre las condiciones semióticas que permiten cultivar la ilusión discursiva (“el mito”) de la singularidad del rostro humano, y las condiciones y operaciones que, por el contrario, aseguran su disminución, su desvanecimiento hasta su colapso en la indistinción. Esta semioética, sobre todo en sus objetivos más generales — pero incluso cuando se aplica a un caso particular de estudio, por ejemplo el del borrado parcial del rostro bajo las máscaras médicas — no debe descuidar, sin embargo, la atención a sus presupuestos ideológicos más generales y profundos. El proyecto de erigir el rostro en bastión de la singularidad es muy global, pero tiene, no obstante, raíces tanto antropológicas como culturales e históricas. Por un lado, existen culturas, cada vez más minoritarias en la modernidad, en las que la función primordial del rostro no es la de ser un perímetro de singularidad; por otro lado, particularmente en el contexto de una reflexión sobre el rostro humano en la era del Antropoceno, no debemos olvidar que el rostro es una *affordance* inherentemente antropocéntrica, pues la fenomenología del rostro humano sólo es posible si simultáneamente se borra la del no humano. La semiótica de la epifanía del rostro, en efecto, toma su sentido por contraste y por oposición a las operaciones de ocultación, que pueden asumir múltiples formas y dinámicas, al tiempo que se reducen esencialmente a dos categorías fenomenológicas: por un lado, la compresión figurativa del rostro singular, a saber, la máscara; por otro, la represión plástica del rostro singular, a saber, el velo. Es necesario deconstruir y reconstruir el significado común de estos dos objetos que oscurecen el rostro — la

máscara y el velo — precisamente para transformarlos en categorías de la ética del rostro y permitir su uso heurístico en el sentido más amplio.

9. Mitos de la facialidad humana

Los ya mencionados Deleuze y Guattari trataron de captar el principio último de la fenomenología del rostro como *visageité*, identificándolo esencialmente en una estructura plástica original compuesta por un patrón de aberturas que sobresalen de un fondo indistinto, como una superficie que gana profundidad hacia dentro y hacia fuera en virtud de los tres orificios — el principal de la boca y los dos superpuestos de los ojos — que aparecen en ella y la perforan. Por un lado, esta *Gestalt mínima* descrita por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* coincide en cierto modo con la estructura plástica que el cráneo deja tras la descomposición del rostro, como si se tratara de una especie de sombra plástica que conserva su tamaño y angulosidades esenciales, pero no los rasgos singulares aportados por los músculos, tendones y otros tejidos faciales más perecederos. Por otra parte, esta estructura capta algunas dinámicas básicas de la percepción del rostro, que se manifiestan, por ejemplo, en la pareidolia: siempre que, en el espacio perceptivo circundante, uno detecta esta configuración plástica visual compuesta por dos agujeros más pequeños superpuestos a uno más grande en posición simétrica respecto al primero, se ve inducido a percibir un rostro, o al menos un presagio del mismo.

Deleuze y Guattari, sin embargo, fueron más allá de esta fenomenología germinal del rostro, pretendiendo vincularla a una consideración teológica: si vemos singularidad en el rostro es porque, durante siglos, hemos cultivado la idea de un dios encarnado que se manifiesta esencialmente como cara. Ambos filósofos sitúan la línea de falla donde se genera la idea del rostro en la divisoria entre lo humano y lo divino, formulando la sospecha de su carácter cristocéntrico. Lévinas, por su parte, había situado esta falla entre lo humano y lo humano, en esa relación cara a cara que, en condiciones de libertad, garantiza la alteridad. Deleuze y Guattari deconstruyeron este umbral levinasiano, juzgándolo ligado a un prejuicio cristológico, pero no escaparon a otro punto ciego,

sobre el que Derrida primero, y luego especialmente Donna Haraway, intentaron arrojar la luz de una reflexión alternativa, situando esta falta en otra parte, no entre lo humano y lo humano, y no entre lo humano y lo divino, sino más bien entre el animal que se considera a sí mismo como humano — y, por tanto, como dotado de un rostro — y el animal que, provisto de otro acceso a la cognición, sufre esta definición, encontrándose, por tanto, con un no rostro, con un hocico.

El mito que define el acercamiento humano al rostro no es, pues, el de la encarnación de Cristo, sino el del sacrificio de Isaac: la divinidad pide al humano que sacrifique a su hijo, cuyo rostro está precisamente vendado para que no pueda ver el cuchillo que lo va a sacrificar, pero también para que el rostro del hijo, desprovisto de ojos, aparezca como un no rostro; sin embargo, es en el momento mismo del sacrificio cuando el rostro del hijo se cambia por el rostro del carnero, en una institución semiótica primordial que salva al primero como rostro y condena al segundo como bozal, como un no rostro a sacrificar.

10. Conclusiones: para una nueva semioética del rostro

La necesidad de ocultar el rostro a causa de la pandemia nos conmocionó. Especialmente en Occidente, el rostro es un baluarte de singularidad. Las causas de la pandemia aún no se han determinado con precisión, pero una hipótesis compartida por varios científicos de renombre la explica como un efecto de lo que podríamos llamar los excesos del Antropoceno. Al excedernos en la antropización del planeta, los humanos hemos alterado el equilibrio ecológico entre nosotros mismos, otras especies animales y el virus. Al multiplicar nuestras presas entre los animales no humanos, nos hemos convertido en presas de sus depredadores, es decir, de sus virus. En cierto modo, estamos sustituyendo a otros animales como objetivo de los virus. Una pandemia probablemente provocada por el antropocentrismo nos ha obligado así a renunciar, al menos temporalmente, al dispositivo semiótico que construye la distinción fenomenológica humana, a saber, el rostro. Hemos tenido que enmascararnos. Las máscaras médicas, sin embargo, en su diseño, en su fenomenología, en sus funciones y en su semiótica, han implicado

una fragmentación de la plasticidad del rostro y, por tanto, la dificultad, o incluso en algunos casos la imposibilidad, de trazar el camino generativo de la facialidad hasta la sanción social que, en la interlocución, reconoce la singularidad del individuo.

La pandemia, resultado de la forma violenta en que los humanos amordazamos a otros seres vivos, especialmente a los animales no humanos, nos ha amordazado a su vez. A fuerza de negar el rostro de otros seres vivos, acabamos teniendo un rostro negado. Intentamos reaccionar rediseñando las máscaras (Boraey 2021), imaginándolas transparentes, tecnológicas, estetizadas por adornos, incluso reproduciendo los rostros subyacentes. Ahora, después de la emergencia, cuando esperemos que la pandemia se haya disipado, deberíamos reaccionar mediante un nuevo diseño, no de las máscaras, sino de los rostros. Un linaje ancestral de prevaricación y sufrimiento ha construido el rostro humano, que es lo que es debido al sometimiento de todos los demás seres vivos, fruto de la negación de los rostros de otras especies. Para reconstruir nuestro propio rostro tras la pandemia, no basta con desenmascararlo; hay que desenmascarar el rostro de los vivos; hay que revelarlo a través de un nuevo mito facial. La verdadera revelación debe consistir en la inversión del mito de Isaac: el carnero debe ser desenmascarado, liberado de la venda y, sobre todo, liberado del bozal; su rostro debe ser reconocido, su sacrificio detenido. El Antropoceno nos está llevando a condiciones de vida cada vez más difíciles, nos ha infligido una pandemia, por ejemplo. Es hora, por tanto, y es urgente, de sustituirlo por una nueva época, que podríamos llamar “Prosopoceno”, del nombre griego de “rostro”. En esta nueva era, Isaac, “el que ríe”, será el nombre de todo animal, liberado por fin de un yugo milenario. Es necesario detener la *prosopofagia* que devasta el planeta; es necesario reconocer en todos los seres vivos las chispas de la singularidad, y es necesario también limitar el dominio del poder biotecnológico sobre las singularidades de los rostros sometidos a cálculos, mediciones y controles. Sustituyamos el carnero del sacrificio por plantas cultivadas con dignidad, y las máquinas que borran la singularidad de los rostros por dispositivos que, por el contrario, exalten su singularidad; éste será un nuevo paso hacia nuestra propia liberación, hacia nuestro desvelamiento como especie que vive no sólo

en el lenguaje propio de nuestra especie y quizá sólo de ella, sino también en el rostro a través del cual miramos a la naturaleza, a través del cual la naturaleza nos mira, el rostro que damos a nuestras máquinas y que, cada vez más, nuestras máquinas nos dan a nosotros.

Referencias bibliográficas

- Agamben G. (2021) *Pinocchio: Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Einaudi, Turín.
- Amirthanayagam I. (2008) *The Splintered Face: Tsunami Poems*, Hanging Loose Press, Brooklyn, NY.
- Ayneto A., N. Sebastian-Galles (2016) *The Influence of Bilingualism on the Preference for the Mouth Region of Dynamic Faces*, “Developmental Science”, online, 15 de mayo; DOI: <https://doi.org/10.1111/desc.12446>.
- Banks B. et al. (2021) *Eye Gaze and Perceptual Adaptation to Audiovisual Degraded Speech*, “Journal of Speech, Language, and Hearing Research”, 64, 9: 3432-45; DOI: http://dx.doi.org/10.1044/2021_JSLHR-21-00106.
- Bataille G. (1955) *Lascaux, ou, La naissance de l'art : La peinture préhistorique*, Skira, Ginebra.
- Benson, V., S. Fletcher-Watson (2011) *Eye Movements in Autism Spectrum Disorder*, en S. Livesedge, I. Gilchrist, y S. Everling (dirs), *The Oxford Handbook of Eye Movements*, OUP, Oxford, UK, 709-28.
- Boraey M.A. (2021) *An Analytical Model for the Effective Filtration Efficiency of Single and Multiple Face Masks Considering Leakage*, “Chaos, Solitons and Fractals”, 152, 111466: 1-9.
- Cevikalp H., H. Serhan Yavuz, y B. Triggs (2021) *Face Recognition Based on Videos by Using Convex Hulls*, “IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology”, 30, 12 (diciembre): 4481-94; DOI: <https://doi.org/10.1109/TCSVT.2019.2926165>.
- Clancy M.W. (2009) *The Philosophy of Deception*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- _____. (2015) *What the Original Pinocchio Really Says about Lying?*, The New Yorker, 6 febrero, online; disponible en el sitio <https://www.newyorker.com/books/page-turner/original-pinocchio-really-says-lying> [último acceso el 3 de junio de 2023].

- Collodi C. (pseudónimo de Carlo Lorenzini) (1881) *Occhi e nasi: (ricordi dal vero)*, F. Paggi, Florencia.
- _____. (1883) *La storia di un burattino*, Libreria Editrice Felice Paggi, Florencia.
- _____. (1892) *Note gaie*; ed. G. Rigutini, R. Bemporad & f., Florencia.
- Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán.
- _____. (1985) *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milán.
- Galazka M.A. et al. (2021) *Facial Speech Processing in Children with and without Dyslexia*, “Annals of Dyslexia”, 71: 501-24; DOI: <https://doi.org/10.1007/s11881-021-00231-3>.
- Gibran K. (1918) *The Madman: His Parables and Poems*, A. Knopf, New York, NY.
- Imafuku M. et al. (2019) *Demystifying Infant Vocal Imitation: The Roles of Mouth Looking and Speaker’s Gaze*, “Developmental Science”, online, 12 de abril; DOI: <https://doi.org/10.1111/desc.12825>.
- Lévinas E. (1982) *Éthique et infini*, ed. P. Nemo, Fayard, París.
- Li H.-A. et al. (2021) *Facial Image Segmentation Based on Gabor Filter*, “Mathematical Problems in Engineering”, 6620742: 1-7; DOI: <https://doi.org/10.1155/2021/6620742>.
- Liu P. et al. (2021) *Point Adversarial Self-Mining: A Simple Method for Facial Expression Recognition*, “IEEE Transactions on Cybernetics”: 1-12; <https://arxiv.org/abs/2008.11401>.
- Maafiri A., K. Chougali (2021) *Robust Face Recognition Based on a New Kernel-PCA using RRQR Factorization*, “Intelligent Data Analysis”, 25: 1233-45; DOI: <https://doi.org/10.3233/IDA-205377>.
- Naiden J. (1971) *The Face*, “Poetry”, 118, 1: 29-30.
- Nassih B. et al. (2021) *An Efficient Three-Dimensional Face Recognition System Based Random Forest and Geodesic Curves*, “Computational Geometry: Theory and Applications”, 97, 101758: 1-8; DOI: <https://doi.org/10.1016/j.comgeo.2021.101758>.
- Ngan M., P. Grother, y K. Hanaoka, dirs (2020) *Ongoing Face Recognition Vendor Test (FRVT) Part 6B: Face Recognition Accuracy with Face Masks Using Post-COVID-19 Algorithms*, U.S. Department of Commerce; National Institute of Standards and Technology, Washington, DC.
- Rahne T. et al. (2021) *Influence of Surgical and N95 Face Masks on Speech Perception and Listening Effort in Noise*, “PLoS ONE”, 16, 7, e0253874: 1-11; DOI: <https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-343284/v1>.

Uono S., J.K. Hietanen (2015) *Eye Contact Perception in the West and East: A Cross-Cultural Study*, "PloS one", 10, 2, e0118094: 1-15; DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0118094>.

AUTORAS Y AUTORES

Mónica Berman es doctora en Ciencias Sociales por la UBA (Universidad de Buenos Aires), Magíster en Análisis del Discurso, Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Actualmente en Estancia Posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) “Entre el espacio público y las escalas: un recorrido por el lenguaje de títeres y objetos.” Se dedica a la crítica y a la investigación de las artes escénicas desde 1993. Adjunta de Semiótica de las Mediatizaciones. Coordina el área de Comunicación y Artes Escénicas (FSOC. UBA) Ha publicado Teatro en el borde, La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Pasado y presente de un mundo posible (en coautoría), compiló Comunicación y artes escénicas I y Las resistencias del objeto. Máquina Hamlet. Co-coordina Proyecto Pierre, construyendo el hábito de ir al teatro. Desarrolla sus investigaciones entre la Semiótica, las mediatizaciones y las artes escénicas.

Gastón Cingolani es semiólogo e investigador en comunicación. Es doctor de la Universidad de Buenos Aires (especialidad Lingüística) y magister en Diseño de Estrategias de Comunicación en la Universidad Nacional de Rosario. Es director de la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes (2022-2026) y profesor de grado y posgrado en semiótica, mediatizaciones y estética en el Área de Crítica de Artes de la UNA y en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Fue director del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (2014-2022),

Actualmente preside la Asociación Argentina de Semiótica (2020-2023). Dirige un proyecto de organización y análisis del archivo documental personal de trabajo de Eliseo Verón (IIEAC, UNA). Publicó *Discursividad Televisiva* (Edulp, 2006, como editor y coautor) y *Cristina, un espectáculo político* (Prometeo, 2019, con Mariano Fernández).

José Luis Fernández es Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos. Alcanzó la Categoría I en el Sistema de Categorización de Docentes Investigadores Universitarios (SiDIUN). Es director de proyectos de investigación subsidiados por la UBACyT y la UNTREF e investigador externo en el CIM -UNR (Centro de investigación en Mediatizaciones, Universidad Nacional de Rosario). Se desempeña como docente de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras – UBA, en la Universidad de Tres de Febrero y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Desde 1986 presentó decenas de trabajos en publicaciones especializadas y presentaciones en congresos, libros individuales y en equipo. Últimos libros: *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual* (2021) y *Una mecánica metodológica para el análisis de las mediatizaciones* (2023), ambos en Editorial La Crujía.

Laura Gherlone es investigadora en semiótica y literatura del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Además, es profesora adjunta de Literatura Rusa en el Centro de Literatura Comparada de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Sus investigaciones abordan el pensamiento interdisciplinario de Juri Lotman —con especial atención a su producción teórica tardía— en relación con el giro espacial, la teoría de los afectos culturales y la reflexión latinoamericana sobre la decolonialidad. Es autora de numerosas publicaciones internacionales, incluyendo los trabajos recientes: “Explosion” (Bloomsbury, 2022), “¡MigrEmos! Emociones y migraciones en un mundo imago-céntrico” (CALAS, 2022), “Affectivization of borders in the digital sphere” (Social Semiotics, 2022), “Semiotics and decoloniality” (Lexia, 2022, con P. Restaneo), “Semiotics and cultural affect theory” (L’Harmattan, 2023).

Massimo Leone es Profesor de Filosofía de la Comunicación, Semiótica Cultural y Semiótica Visual en el Departamento de Filosofía y Ciencias de

la Educación de la Universidad de Turín (Italia), Profesor a tiempo parcial de Semiótica en el Departamento de Lengua y Literatura Chinas de la Universidad de Shanghai (China), miembro asociado de Cambridge Digital Humanities de la Universidad de Cambridge, Director del Instituto de Estudios Religiosos de la “Fundación Bruno Kessler” de Trento, y Profesor Asociado de la Universidad UCAB de Caracas. Ha sido profesor visitante en varias universidades de los cinco continentes. Es autor de quince libros, ha editado más de cincuenta volúmenes colectivos y ha publicado más de seiscientos artículos sobre semiótica, estudios religiosos y estudios visuales. Ha sido galardonado con una ERC Consolidator Grant en 2018 y con una ERC Proof of Concept Grant en 2022. Es redactor jefe de *Lexia*, la Revista Semiótica del Centro de Investigación Interdisciplinar sobre Comunicación de la Universidad de Turín (Italia), coeditor jefe de *Semiotica* (De Gruyter) y coeditor de las series de libros “*I Saggi di Lexia*” (Roma: Aracne), “*Semiotics of Religion*” (Berlín y Boston: Walter de Gruyter) y “*Advances in Face Studies*” (Londres y Nueva York: Routledge).

Rodrigo Martín-Iglesias es Arquitecto y Doctor en Diseño (UBA), especializado en Estudios del futuro, Diseño especulativo, Estudios decoloniales, Diseño de futuros, Filosofía de la técnica, Epistemología del diseño, Ficciones Ucrónicas y Tecnologías emergentes; Profesor Titular de Historia y Crítica de la Arquitectura (UBA y UNLaM), Profesor de Diseño de Futuros (UBA); Director de la Maestría binacional Open Design (UBA - Humboldt Universität zu Berlin); Coordinador del Laboratorio de Investigación en Diseño (+ID Lab, FADU, UBA); Digital Fellow en el Matters of Activity -Image Space Material- Excellence Cluster (Humboldt Universität zu Berlin); Director de los proyectos de investigación “Diseñando futuros con tecnologías emergentes: Semioversos alternativos a través de Inteligencias Artificiales y Realidades Extendidas” (UBACyT) y “Realidad híbrida para colectivizar escenarios futuros alternativos” (UBATIC), Investigador miembro del Centro de Proyecto, Diseño y Desarrollo (CeProDiDe, FADU, UBA); Docente en la Maestría en Ciudades (UBA), Docente en la Maestría en Investigación Proyectual (UBA), Docente en la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Diseño (UBA); Director y Jurado de tesis de Doctorado y Maestría; Ex-Presidente (2017-2018) y miembro del Comité Asesor de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital (SIGraDi), Ex-Secretario general y miembro de la Sociedad de

Estudios Morfológicos de la Argentina (SEMA), Miembro de la International Association for Visual Semiotics (IAVS); Miembro de los Comités Editoriales y Científicos de IJAC (International Journal of Architectural Computing), AREA (Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo) y Anales del Instituto de Arte Americano (IAA); Autor, evaluador, editor y compilador de textos publicados en actas, revistas científicas y libros; Coorganizador de las Jornadas de Epistemología del Diseño (I, II y III); Profesor invitado en las Universidades de Leeds, Salerno, Reggio, Weimar, Cairo, Berlín y Montevideo; Cofundador y Estratega Jefe de NextFutures, Cofundador y Coordinador de la Red internacional Xenofuturës.

María Lucía Puppo es doctora en Letras y miembro de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Es Profesora Titular de Teoría de la Comunicación y de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Pontificia Universidad Católica Argentina y, desde diciembre de 2018, se desempeña como Directora del Departamento de Letras. Publicó los libros *La música del agua. Poesía y referencia* en la obra de Dulce María Loynaz (Biblos, 2006) y *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana* (Biblos, 2013). Junto a Mariano García y María José Punte coordinó el volumen *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (Universidad Católica Argentina-Miño y Dávila, 2015) y, junto a Magdalena Cámpora, *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina* (EDUCA, 2019). Posteriormente editó el volumen *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina* (Miño y Dávila, 2021). Sus líneas de investigación se inscriben en los campos de la teoría literaria y la literatura comparada. Ha conducido proyectos referidos a poéticas y escrituras de mujeres en Hispanoamérica, los vínculos entre palabra e imagen, la espacialidad y los afectos.

Sandra Savoini es doctora en Letras (2009), Magister en Sociosemiótica (2001) y Licenciada en Comunicación Social (1992) por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es docente-investigadora (categoría I) en la UNC, en la que se desempeña como Profesora Titular (Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Artes) y Profesora Adjunta (Facultad de Ciencias de la Comunicación). En el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC) dirige el proyecto “En los márgenes: sujetos,

discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” y co-dirige el Programa de Investigación Discurso Social: lo visible y lo enunciable del Área Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (FCS/UNC), donde también se desempeña como Directora del Doctorado en Semiótica desde el año 2016. Cuenta con publicaciones en libros y revistas locales, nacionales e internacionales. Su área de especialización son los estudios semióticos audiovisuales y el análisis del discurso mediático, desde donde contribuye a la formación de estudiantes, tesis y becarios, de grado y posgrado.

Ana Slimovich es doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Investigadora del CONICET y del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Su tema de investigación es la mediatización de la política en las redes sociales. Recibió el “Premio Nacional a la Mejor Tesis Doctoral en Ciencias Sociales”, Editorial EUDEBA y UBA (2019): “Las encrucijadas de la democracia latinoamericana”. Dirige los proyectos de investigación PIBAA-CONICET: “La mediatización contemporánea en los medios sociales” y PICT: “Las elecciones argentinas en el marco de la pandemia del COVID-19 en 2021”. Realizó estancias de investigación postdoctorales en el Instituto Iberoamericano de la Universidad de Salamanca (2019), en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga (2020), en el Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos de la Universidad de Málaga (2022) y en la Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social de la Universidad Tecnológica Metropolitana de Santiago de Chile (2022). Es autora del libro: “*Redes sociales, televisión y elecciones argentinas. La mediatización política en la era k*” de la Editorial Eudeba (2022).

Marita Soto es semióloga y Secretaria General Adjunta de la International Association for Semiotic Studies. Vicepresidenta Asociación Argentina de Semiótica. Se ha desempeñado como Profesora Titular en UNA y UBA. Es miembro del Comité Académico de la Maestría en Análisis del Discurso (UBA), de la Maestría en Crítica de las Artes (UNA), de la Revista AREA (FADU - UBA), de la revista deSignis. Ha sido decana del Área Transdepartamental de Crítica de Artes. Ha gestionado acciones en el campo de la inclusión social en instituciones de la ciudad de Buenos Aires e implementado planes de formación a través del trabajo conjunto PNUD-UNA-PUNCTUM. Actualmente su

trabajo se orienta a la profundización en la observación de los procesos y prácticas estéticas actuantes en las estrategias de recuperación socioeconómica en mujeres afectadas por la pandemia y su sistematización para elaborar políticas de capacitación. Se ha desempeñado como analista de comunicación y de construcción de identidad de instituciones públicas y privadas. Entre otras publicaciones: *Habitar y narrar*, Eudeba, Buenos Aires, 2016. *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Eudeba, Buenos Aires, 2014, *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto (edit.), Buenos Aires, La Crujía, 2008. *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1996. Coordinó y prologó, en colaboración con Federico Baeza, el Tomo 2 Alteridades, identidades. Actas 14 Congreso Mundial de Semiótica 2019 - Tomo 2, 8 (2021). “Silhouettes ternaires. Les représentations de la notion de sémiotique sociale”. en: Gustavo Gómez-Mejía, Joëlle Le Marec, Emmanuël Souchier (ed.). *Eliseo Verón vers une sémio-anthropologie*. París: CELSA, 2019; Prólogo a *Figuras, figuraciones. Momentos retóricos del cine* de Mabel Tassara, Crítica de Artes -UNA-Prometeo, Buenos Aires, 2018; “La caballerosidad de Sir Ernst Gombrich (1909 – 2001)”. Revista *Sobreescrituras*. Nro.1. UNA – Crítica de Artes.

Oscar Steimberg es profesor emérito de la Universidad Nacional de las Artes (2022) y la Universidad de Buenos Aires (2012). La UBA le otorgó el reconocimiento de “personalidad destacada” en el acto del Bicentenario UBA, 12 de agosto de 2021. Ex presidente de la Asociación Argentina de Semiótica. Miembro de honor de la Asociación Mexicana de Semiótica Visual. Sus trabajos de investigación sobre lenguajes artísticos y mediáticos han sido publicados a partir de 1968 en libros, revistas y series fasciculares por editoriales de la Argentina, Brasil, España, México, Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania y Bélgica. Entre sus libros se cuentan *Cuerpo sin armazón*, 1970, *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un “arte menor”*, 1977, *Ma-jestad*, etc., 1980, *La recepción del género*, UNLZ, 1988, *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, 1997, *Semiótica de los medios masivos*, 1993 y 2000, *Gardel y la zarina*, Libros de tierra firme, 1995, *Figuración de Gabino Betinotti*, Editorial Sudamericana, 1999, *El viaje y la utopía*, edición de trabajos de investigadores de las universidades de Buenos Aires y Bologna, 2001, *El pretexto del sueño*, 2005, *Posible patria y otros versos*, 2007, *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, compilación con Oscar Traversa

y Marita Soto, 2008, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición y Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Eterna Cadencia Editora, 2013. Gabino Betinotti, *tango-oratorio suivi de Gardel & La Tsarine* (ed. bilingüe de Figuración de Gabino Betinotti), París, Reflet de Lettres, 2015. “Comment parler des médias?”, en Marie-France Chambat-Houillon y Yannick Lebtahi, *Dialogues avec Francois Jost (des Arts aux Médias)*, L’Harmattan, 2014. “Politiques des médias en Argentine et jugements de qualité”, en F. Jost, *Qu’est-ce qu’une télévision de qualité?*, Paris, Institut National de l’Audiovisuel, 2014. Prólogo en *Historia Gráfica del Di Tella*, Coordinación y diseño editorial Rubén Fontana, A. Di Stefano, 2018; Coordinación tomo 8º *Actas XIV Congreso Mundial de Semiótica IASS: 2019-2020*.

Sandra Valdetaro es Pos-Doctora por UNR, Doctora en Comunicación por UNR, Master en Ciencias Sociales por FLACSO, Licenciada en Comunicación por UNR. Es Directora del CIM (Centro de Investigaciones en Mediatizaciones), del Doctorado en Comunicación Social, de la Maestría en Estudios Culturales y de la Especialización en Gestión Cultural, radicados en UNR. Dirige la colección de ensayos académicos *Comunicación-Lenguajes-Cultura* de UNR Editora. Es profesora en distintos posgrados nacionales e internacionales. Investigadora categoría 1. Evaluadora de Conicet en distintas instancias. Autora de libros, capítulos y papers de su especialidad.

Santiago Videla es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) con posgrado en Neuromarketing (UB). Es docente de Semiótica de las Mediatizaciones en época de Plataformas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA) desde hace 2 décadas. Integra los equipos de investigación con subsidio UBACyT dirigido por Daniela Koldobsky y José Luis Fernández; con este último también integra un proyecto de investigación con subsidio de la Secretaría de Investigación de la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF). Se especializa en semiótica e historia de las mediatizaciones e integró equipos de investigación sobre psicología del desarrollo. En los últimos años ha investigado y publicado sobre fenómenos de vidas de lo musical en plataformas, especialmente sobre la relación entre el on y off line de Centros Culturales y el vínculo entre músicos y fans.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
*Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)
The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)
Languagescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
36. Andrea MAZZOLA
Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)
Prefazione di Riccardo de Biase
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
37. Mattia THIBAUT
Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi
Prefazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
38. Massimo LEONE
Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro
39. Massimo LEONE
Scevà. Parasemiotiche
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
40. Federico BIGGIO, Victoria DOS SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (eds.)
Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
41. Gabriele MARINO
Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali
Prefazione di Andrea Valle
Postfazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

42. Xianzhang ZHAO
Text – Image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts
ISBN 979-12-5994-008-7, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 22 euro
43. Cristina VOTO
Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología
Prefazione di Massimo Leone
ISBN 979-12-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
44. Silvia BARBOTTO, Cristina VOTO, Massimo LEONE (eds.)
Rostrosferas de America Latina. Culturas, traducciones y mestizajes
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 18 euro
45. Jenny PONZO, Francesco GALOFARO (a cura di)
Autobiografie spirituali
ISBN 979-12-5994-878-6, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 16 euro
46. Massimo LEONE, Cristina VOTO (a cura di)
I cronotopi del volto
ISBN 979-12-218-0270-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 20 euro
47. Roberto FLORES
Magia Publicitaria. Semiótica de la eficacia simbólica
ISBN 979-12-218-0313-6, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 14 euro
48. Antonio SANTANGELO, Massimo LEONE (a cura di)
Semiotica e intelligenza artificiale
ISBN 979-12-218-0429-4, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 22 euro
49. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
Nuovi media
ISBN 979-12-218-0521-5, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 16 euro
50. Gianmarco THIERRY GIULIANA, Massimo LEONE (éds.)
Sémiotique du visage futur
ISBN 979-12-218-0492-8, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 18 euro
51. Cristina VOTO, Elsa SORO, José Luis FERNÁNDEZ, Massimo LEONE (editado por)
Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales
ISBN 979-12-218-0853-7, formato 17 × 24 cm, 246 pagine, 24 euro

Impresión terminada en octubre de 2023.
en la imprenta «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma

ROSTROTOPÍAS

Cada rostro es huella de su tiempo y lleva inscrito las marcas de su entorno cultural, de las tecnologías de producción y reproducción y de las dinámicas de intercambios de valores. Todas las contribuciones aquí reunidas se desprenden de este reconocimiento y del análisis de la cultura de las plataformas digitales. Los rostros analizados son rostros de intercambio de saberes y de experiencias; son superficies de subjetivación plurales y multifacéticas, que nos interfazan a las narrativas, los mitos y las obsesiones que atraviesan nuestra contemporaneidad. Porque si es cierto que, por naturaleza, todas las personas tenemos una cara de la misma manera es verdadero que en lo cultural nuestras caras devienen objetos de valor, rostros culturales que dan forma a necesidades, inquietudes y novedades.

Contribuciones de Mónica BERMAN, Gastón CINGOLANI, José Luis FERNÁNDEZ, Laura GHERLONE, Rodrigo Martín IGLESIAS, Massimo LEONE, María Lucía PUPPO, Sandra SAVOINI, Ana SLIMOVICH, Elsa SORO, Marita SOTO, Oscar STEIMBERG, Sandra VALDETTARO, Santiago VIDELA, Cristina VOTO.

EDITADO POR

CRISTINA VOTO

Es investigadora posdoctoral del proyecto ERC FACETS y docente de la Universidad de Turín. Es profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina) y de la Universidad de Caldas (Colombia). Es curadora de la Bial de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires.

ELSA SORO

Es profesora a tiempo completo en el CETT de la Universidad de Barcelona donde coordina el Máster Universitario en Dirección de Eventos y es investigadora en el Grupo de Investigación en Turismo, Cultura y Territorio. Ha sido investigadora post-doctoral en el Proyecto ERC FACETS y ha impartido docencia y publicado sobre las intersecciones entre semiótica, turismo, representaciones digitales.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

Es profesor de Semiótica y Metodología de las Ciencias Sociales en posgrados de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de Tres de Febrero y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Alcanzó la Categoría I en el Sistema de Categorización de Docentes Investigadores Universitarios (SiDIUN).

MASSIMO LEONE

Es Profesor Ordinario de Filosofía de la Comunicación, Semiótica de la Cultura y Semiótica Visual en el Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Turín. También es Director del Centro de Estudios Religiosos de la Fundación «Bruno Kessler» de Trento, profesor a tiempo parcial en la Universidad de Shanghai y Miembro Asociado del Centro de Humanidades Digitales de Cambridge, Universidad de Cambridge.



en la portada
Steve Johnson (unsplash.com)

24,00 EURO

