

I SAGGI DI LEXIA

44

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



Este proyecto ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC, European Research Council), en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, acuerdo de subvención n.º 819649 FACETS.

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione.

ROSTROFERAS DE AMÉRICA LATINA

CULTURAS, TRADUCCIONES Y MESTIZAJES

Editado por

SILVIA BARBOTTO, CRISTINA VOTO, MASSIMO LEONE



aracne



ISBN
979-12-5994-921-9

PRIMERA EDICIÓN
ROMA 4 AGOSTO 2022

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	9
Silvia Barbotto, Cristina Voto, Massimo Leone	
1: Rostrosferas	
<i>La Corposfera: Rostro y pasiones, identidades y alteridades</i>	13
José Enrique Finol	
<i>La faz y la presencia divina entre los antiguos mexicanos</i>	31
Roberto Flores	
2: Otredades	
<i>Autorreferencialidad y clausura del imaginario mediático a fines del siglo XIX. Reflexiones a partir de un retrato femenino en mosaico</i>	51
Jaime Otazo Hermosilla y Eduardo Gallegos Krause	
<i>Rostros del dolor: fotografías de víctimas para la construcción de memoria</i>	73
Neyla Graciela Pardo Abril y Camilo Alejandro Rodríguez Flechas	
<i>Estereotipos raciales y clasismo en las redes sociales en el México contemporáneo</i>	103
María Luisa Solís Zepeda	
3: Arte-factos	
<i>Rostros escindidos: metamorfosis, anamorfosis y ficción</i>	115
Carmen Fernández Galán Montemayor	

<i>Semiótica de la fotografía con los ojos de Graciela Iturbide</i> Silvia Barbotto	129
<i>El rostro de los niños en los retratos de Martín Chambi y Baldomero Alejos</i> Celia Rubina Vargas	149
4: De cara a la pandemia	
<i>Brasil, mostra a sua cara na Pandemia: Máscaras, telas-espelhos e consequências</i> Clotilde Perez y Silvio Koiti Sato	167
<i>El virus Sars-Cov-2 tiene rostro de mujer: el caso Carmela en Uruguay</i> Fernando Andacht	181
<i>rostros privados, retratos públicos</i> Marita Soto	197

INTRODUCCIÓN

La decisión de editar un volumen de semiótica dedicado a las culturas del rostro en América Latina nos enfrenta, antes que nada, con dos tareas. La primera es dar una voz y una cara a quienes habitan esa inmensa geografía, la segunda es volver visibles aquellos rostros sintomáticos de una otredad constitutiva de frente al paradigma eurocéntrico.

Desde nuestra perspectiva nómada y oscilante entre las dos orillas del océano Atlántico, dimos un primer paso hacia el armado de una red conformada por las semióticas y los semióticos más influyentes y representativos del estado de discusión disciplinar. A lo largo de siete semanas, compartimos una serie de seminarios en línea donde cada participante traía una inquietud, un análisis sobre una semiótica del rostro en su horizonte cultural⁽¹⁾. Una vez finalizada la instancia del seminario, ese caldo de cultivo digital devino el posicionamiento que este volumen busca inaugurar al imaginar un ámbito novedoso para la disciplina: el estudio del rostro en clave semiótica, una opacidad del rostro en medio de tanta claridad multimedial. Durante el proceso de puesta en visibilización de las culturas del rostro incorporadas por las múltiples y variadas comunidades que atraviesan el continente, hemos vivido en primera persona la desestabilización identitaria en la que nos inscribe cada tentativo de acercamiento a la otredad, aprendimos a ver que hay detrás del pixel. Nos hemos *reconocido* habitando ese espacio de transducción entre sistemas de significaciones heterogéneos,

(1) Los seminarios en línea están disponible en el canal YouTube del proyecto de investigación FACETS - Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies bajo la lista de reproducción "Culturas del rostro". El proyecto, financiado por el Consejo Europeo de investigación en el marco del programa Horizon 2020 (grant agreement 819649) está encabezado por Massimo Leone mientras Silvia Barbotto y Cristina Voto son parte del equipo de investigación.

donde conocer al Otro es también volverse a *reconocer* a una/o misma/o en una piel nueva, en una cara distinta, en otro semblante.

Como la Malinche, buscamos, en nuestras traducciones culturales bajo el común denominador del rostro en tanto dispositivo semiótico, tejer una trama. Ya Umberto Eco nos había avisado de las complejidades involucradas en cada traducción, nos alertó sobre aquella experiencia casi violenta que atraviesa cada enunciación en el pasaje intercontextual. La figura de la Malinche nos dirigió en la travesía hacia la traducción cultural y así fuimos traductoras/es y traidoras/es mestizas/os de reverberaciones *rostrificadas* y *rostrificantes*.

La historia colonial nos enseña que, tras la derrota de la batalla de Centla, primer capítulo oficial de la conquista española, a Hernán Cortés le fue entregado un tributo de 20 mujeres, varios animales y oro. Entre las mujeres, una era traductora o, como fue llamada en su época, “lengua”. Figuración de su propio cuerpo, sinécdoque de ello, la Malinche hablaba maya, náhuatl y castellano y contaba con la capacidad, única para sus tiempos, de poder *transducir* los sistemas culturales.

Malinches del denso entramado semiótico que implica dibujar el mapa de lo facial, buscamos diseñar las convergencias y las divergencias respecto de lo que se entiende por rostro, los imaginarios a los que remite, las dimensiones plásticas que convoca y las inflexiones del presente.

En este volumen, la significación del tiempo transversal, así como la argumentación del espacio liminal son elementos importantes del recorrido en su conjunto: épocas pasadas se plasman en formato contemporáneo, se vuelven carne, papel y tinta en paradigmas decoloniales y fundamentos críticos hacia la historia dominante; cuerpos, materias e imaginarios se agregan en un abanico híbrido, mestizaje policromo, remix narrativo *resemantizado*.

Cada contribución, en su especificidad formal y temática, denota la conformación morfológica interpretada por su autoría: a través de sus líneas, densidades y parámetros, cada artículo nos lleva a caminar los espacios que los conquistadores quisieron cartografiar, modelar y figurar, a conocer programas semióticos y formas de vida locales, topografías *in situ*, geografías metafóricas de mares y montañas, pero, al mismo tiempo, nos abre espacio a los gestos más íntimos inscritos en cada texto.

Como en el epílogo de *El Hacedor* de Jorge Luis Borges (1960), las/os autoras/es devienen aquel ser que, proponiéndose en la tarea de dibujar el mundo, trazan la imagen de su cara: así, al entramar las rutas de cada investigación, se perfilan también claros aspectos de la personalidad académica, que vehicula la propia cosmovisión y expone trazos de su cara.

Poner bajo un mismo cielo y en un mismo volumen la riqueza de un área tan vasta como América Latina es como reconocerle simpleza a la complejidad; la itinerancia propiciada por esta colección nos permite por un lado sugerir una lectura guiada y por otro lado invitar a la redención en las palabras. A pesar de los múltiples caminos recurribles a lo largo del viaje, hemos delineado las siguientes macroáreas, en las cuales se insertan de manera no categórica y seguramente *interpenetrables*, los artículos seleccionados.

Un primer bloque está dedicado a una perspectiva teórica sobre la *rostrosfera* en su dimensión sincrónica y diacrónica. El ensayo de José Enrique Finol “La Corposfera: Rostro y pasiones, identidades y alteridades” abre el volumen y analiza el rostro en tanto estructura semiótica de eficacia significativa en la identificación humana al ser soporte de comunicación, pasiones y emociones. Sigue el texto de Roberto Flores “La faz y la presencia divina entre los antiguos mexicanos” donde el autor aborda las concepciones específicamente mexicas entorno a una semiótica del *ixiptla*, palabra de la lengua náhuatl que asocia los sentidos piel-rostro y que remite a la presencia de una deidad entre los seres humanos.

A este primer grupo, le sigue un segundo atento a las implicaciones que los problemas relativos a la representación de la otredad conllevan en la significación cultural. El escrito “Autorreferencialidad y clausura del imaginario mediático a fines del siglo XIX. Reflexiones a partir de un retrato femenino en mosaico” de Jaime Otazo Hermosilla y Eduardo Gallegos Krause toma como caso de estudio la fotografía en mosaico, una forma temprana de retrato colectivo, publicada en revistas de viajes chilenas de finales del siglo XIX. A continuación, “Rostros del dolor: fotografías de víctimas para la construcción de memoria” de Neyla Graciela Pardo Abril y Camilo Alejandro Rodríguez Flechas analiza una muestra fotográfica sobre el conflicto armado colombiano: “Padre, hijo y espíritu armado” del fotógrafo Álvaro Cardona Gómez, 2012. Como cierre de esta segunda sección, se encuentra el artículo “Estereotipos raciales y clasismo en las redes sociales en el México contemporáneo” de María Luisa Solís Zepeda que observa la emergencia en las redes sociales de estereotipos raciales en México.

La tercera área temática delinea una reflexión sobre el rostro latinoamericano a partir de una semiótica visual en relación a diferentes medios artísticos tales como la pintura, la fotografía, la poesía y el teatro. “Rostros escindidos: metamorfosis, anamorfosis y ficción” de Carmen Fernández Galán Montemayor propone un recorrido entre las estrategias oblicuas y los artefactos híbridos de varios artistas mexicanos que trabajan con el retrato y la cara polimórfica; la aportación de Silvia Barbotto “Semiótica de la fotografía con los

ojos de Graciela Iturbide” atraviesa la obra de la fotógrafa mexicana. También Celia Rubina Vargas, en su artículo titulado “El rostro de los niños en los retratos de Martín Chambi y Baldomero Alejos” trabaja con la fotografía de la mitad del siglo XX y establece un puente entre las imágenes de dos retratistas peruanos: Martín Chambi y Baldomero Alejos.

El volumen cierra con un último apartado dedicado a las urgencias de un *presente pandémico* que ha dejado una marca profunda en las culturas de América Latina. Tres contribuciones caracterizan este cuarto bloque al establecer un posicionamiento frente a la emergencia sanitaria y global desde el Cono Sur. “Brasil, mostra a sua cara na Pandemia: Máscaras, telas-espelhos e consequências” de Clotilde Perez y Silvio Koiti Sato reflexiona sobre el rostro en el contexto de la pandemia de Covid-19 en Brasil, teniendo en cuenta los significados e implicaciones del aislamiento social en una cultura basada en la emoción y las relaciones sociales. Sigue la contribución “El virus Sars-Cov-2 tiene rostro de mujer: el caso Carmela en Uruguay” de Fernando Andacht cuyo objetivo es poner de manifiesto la relevancia de un particular fenotipo de rostro en el imaginario social uruguayo. Finalmente, el texto “Rostros privados, retratos públicos” de Marita Soto analiza los nuevos retratos a los que nos ha enfrentado la pandemia vislumbrando en el formato del espejo un nuevo enunciador.

LA CORPOSFERA

ROSTRO Y PASIONES, IDENTIDADES Y ALTERIDADES

JOSÉ ENRIQUE FINOL

Amor mío tu rostro divino
no sabe guardar secretos de amor
ya me dijo que estoy en
la gloria de tu intimidad.

Álvaro Carrillo, *Amor mío*. Bolero ranchero.

By the sight of this girl's face there was
induced in me so suddenly a sense of peace,
such as never before in my life had I experienced.

Theodor Mundt, *Madelon oder die Romantiker in Paris* (1832).

Abstract. The face is a semiotic structure of enormous presence, implications and significant efficacy in human identity, communication systems of passions and emotions. Numerous verbal, gestural, and image expressions include references to the look⁽¹⁾, face, and semblance, the differences of which are not always perceived and are therefore treated as simple synonyms. The purpose of this analysis is to establish the differences between these terms, correlate them with those of sensation, perception, recognition and identification, and then relate them to the concepts of identity and otherness. We will rely on some relevant contributions on the analysis of the relations between passions, face and the look stemming from Philosophy, Art, and Biology. We also propose an explanation of the processes by which in social interaction the face is transformed into a look and how, in certain circumstances, the look is transformed into a face.

Keywords: face, look, semiotics, identity, otherness

1. Introducción

Las relaciones entre la cara y las pasiones han sido de un antiguo interés, tanto para la Fisiognomía como para el Arte, la Biología y la Filosofía. En muchas manifestaciones culturales el rostro está vinculado a las pasiones y a su capacidad comunicativa. Para la vieja Fisiognomía, empeñada en demostrar que es

(1) En vista de que en inglés no existe una diferencia entre los términos cara y rostro, hemos usado los términos ingleses *face* y *look* como equivalentes de ellos.

posible conocer el carácter de alguien a través de su aspecto físico, el rostro es, como para la Semiótica, un espacio privilegiado de complejos significacionales de una gran capacidad comunicativa.

En la presente investigación proponemos un análisis semiótico de las relaciones entre rostro, pasiones e identidades, para lo cual partiremos de las propuestas de referentes fundamentales del Arte, la Biología y la Filosofía; pero también recurriremos a expresiones contemporáneas relativas a la expresión de pasiones e identidades, en el marco de procesos experienciales.

2. Le Brun, Darwin y Descartes

Charles Le Brun (1619-1690) dibujó la expresión facial de 21 pasiones (Figuras 1 y 2), pero dichos dibujos no se sitúan en “una búsqueda de la singularidad del instante o de entender un saber que precede al humano sino que es el de aspirar a lo universal” (Lucio 2016, p. 30). Para el primer pintor del rey Luis XIV y director de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, sus dibujos constituyen un esfuerzo fisionómico que busca una utilidad práctica en la formación de los artistas, retratistas y pintores de su tiempo.



Figuras 1 y 2. Dibujos de Charles Le Brun (circa 1785). Izquierda: *Odio o celos*. Derecha: *La atención*.

Para Bowles, quien realiza una serie de grabados a partir de los dibujos de Le Brun, “El alma recibe la impresión de las pasiones en el cerebro y siente sus efectos en el corazón; y así como el cerebro es la parte del cuerpo donde el alma ejerce más inmediatamente sus funciones, así *es el rostro donde más particularmente muestra lo que siente*; por eso se le llama el espejo del alma”. (Bowles 1765, p. 1. Destacados nuestros)

Según el propio Le Brun, “Por lo general, cualquier cosa que cause *pasión* en el alma hace que el cuerpo realice alguna *acción*” (Le Brun 1713 [1667], s/p. Destacados nuestros). Esta correlación entre *pasión* y *acción* se apoya en Descartes, quien destaca la capacidad de los ojos para expresar pasiones: “No hay ninguna *pasión* que una *acción* particular de los ojos no manifieste” (1997 [1649]: 412). Esta afirmación cartesiana, según explica Bellés, es una consecuencia de la creencia del filósofo francés según la cual el alma se encuentra ubicada en la glándula pineal: “Como el rostro es la parte del cuerpo más próxima a la glándula pineal, es natural que sea la que más pronto (...) reacciona a la emoción, de manera que cejas, boca, ojos, sobreceja y nariz sean los vehículos de expresión más inmediatos”. (Bellés 2009, p. 217)

Esa hipótesis de directa correlación entre *alma* → *pasión* → *cuerpo* → *acción*, si bien puede ser inmediata e inequívoca en algunas circunstancias, olvida la capacidad humana para falsificar la traducción de una pasión a movimientos faciales y corporales. Sin embargo, destaca la vinculación activa entre los niveles emocionales y los movimientos y expresiones corporales, particularmente en las capacidades semióticas de la cara.

En sus investigaciones para fortalecer su teoría evolutiva, Darwin comparó las expresiones faciales de los seres humanos con las de los animales y destacó la importancia de las expresiones emocionales y pasionales y de su reflejo en la cara: “De todas las partes del cuerpo, la cara es la más considerada y observada, como es natural, por ser el asiento principal de expresión y la fuente de la voz. También es el asiento principal de la belleza y la fealdad, y en todo el mundo es la más ornamentada” (Darwin 1872, p. 329); a lo cual agregaba: “Hemos visto que la expresión en sí misma, o el lenguaje de las emociones, como a veces se le ha llamado, es ciertamente de importancia para el bienestar de la humanidad”. (Darwin 1872, p. 367)

Es necesario, como hace Darwin, establecer una diferencia con la Fisiognomía, pues mientras esta trataba de deducir el carácter de las personas, su personalidad, a partir de la apariencia, la Semiótica, en particular lo que Leone bautizó como *Rostrosfera*, trata de dilucidar los espacios y procesos transicionales entre cara y rostro. Hay un momento clave en el análisis de las semiosis que se dan en el marco de la *Rostrosfera*: la transformación de la cara en rostro.

3. Procesos experienciales, cara y rostro

¿Gracias a qué dispositivos y procesos la cara se transforma en rostro? Los *procesos experienciales* de nuestras relaciones en/con el *mundo de la vida* transitan, de manera casi simultánea, entre etapas de un modelo no-lineal sino dialéctico, donde podríamos reconocer las siguientes fases y relacionarlas con expresiones faciales:

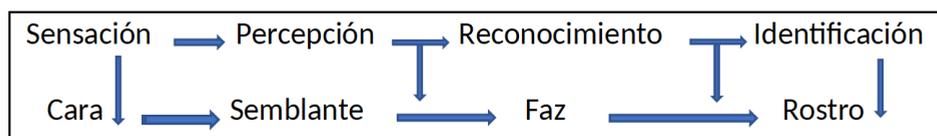


Figura 3. Procesos experienciales, cara y rostro.

Como hemos dicho en otra parte, las *sensaciones* son “des signaux que notre corps perçoit d’une façon encore non définie, non systématisée” (Finol 2018, p. e2); ellas tienen un carácter diacrítico, pues por su relación con la ausencia de sensaciones aportan información, en el sentido que la teoría de la información otorga a ese término. Sin embargo, “ces signaux ne sont ni innocents ni sans rapport avec nos connaissances antérieures, car notre rapport au monde n’est jamais sémiotiquement vierge” (Finol 2018, p. e2). Por otra parte, “incluso si esas señales no han pasado el umbral entre *materialidad* y *significación* solo por su existencia ellas son ya semióticas, y forman parte de los procesos de semiotización del mundo” (Finol 2020a, p. 16). La *cara* cumpliría esa condición de conjunto de señales organolépticas y polisensoriales, pues, como se ha visto, ella es física, es una etapa inicial de los procesos fenomenológicos y semióticos que se producen en las interacciones entre el sujeto y el mundo.

La *percepción* supone una primera sistematización de las sensaciones que el cuerpo recibe del mundo exterior e interior; en el caso que nos ocupa, supone un reagrupamiento de los elementos de la cara, reagrupamiento al que llamamos *semblante* para destacar su sentido de apariencia organizada, en tanto conjunto de elementos de la orografía facial. En este nivel es posible distinguir, por ejemplo, entre una cara animal y una humana.

La etapa de *reconocimiento* implica un segundo nivel de sistematización de las sensaciones organizadas, en el cual se construye un percepto visual delimitado en espacio y tiempo, distinguible de otros sujetos, con características concretas en cuanto a su pertenencia a espacios geográficos, étnicos, sociales y culturales. En este nivel es posible distinguir entre una cara real y una repre-

sentación pictórica o fotográfica de la misma, entre la tridimensionalidad de la primera y la bidimensionalidad de la segunda. A esta etapa correspondería lo que llamamos *faz*, término del cual rescatamos su significación como apariencia organizada, con una apertura paradigmática de sentidos posibles.

Finalmente, la *identificación* supone un reconocimiento pleno, personal, en el cual intervienen no solo las variables físicas, las relaciones del conjunto facial, sino también sus movimientos y gestos que configuran sentidos personales y específicos, activados gracias a los co-textos y contextos históricos, sociales, culturales o familiares. Es en esta etapa donde, finalmente, una *cara* se transforma en un *rostro*.

Es necesario insistir en que estas cuatro etapas, como ya se dijo, no constituyen un modelo lineal sino dialéctico; se trata de procesos experienciales que van de las sensaciones físicas y la percepción anatómica hacia la construcción de significaciones más o menos consolidadas; son procesos llenos de mixturas e hibridaciones, donde los límites no son fijos sino inestables y móviles; donde el sentido final es un percepto aceptado, amigable, parte de nuestra memoria efectiva. La estrecha relación, dialéctica y dinámica, entre *procesos experienciales* y *memoria* explica no solo la constitución progresiva de esta última, de sus mecanismos de olvido y recuerdo, sino también la renovación, reorganización y adecuación de los nuevos *procesos experienciales*. Además, como dice Borges, “Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez.” (1974, p. 364)

4. Densidad y jerarquía facial

Creo que en los complejos *procesos experienciales* que van desde las sensaciones a la identificación hay, al menos, dos condiciones semióticas destinadas a construir sentido de la rostridad. Primero, la cara, una parte relativamente pequeña de la anatomía humana, está ocupada por un repertorio de muchos componentes; es decir, cuando relacionamos el número de elementos faciales con el tamaño del espacio donde ellos están vemos una alta densidad; se trata de un espacio orográfico con muchos accidentes, algunos de los cuales se descomponen en otros más pequeños. Así, la densidad “poblacional” y semiótica de la cara es muy alta.

En segundo lugar, si estableciéramos una jerarquía semiótica en la orografía facial (Saramago 2007), encontraríamos que esta tiene dos componentes fundamentales en el reconocimiento del otro: los ojos y la boca. Ellos acaparan un altísimo porcentaje del repertorio comunicativo del rostro. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en *Achmed The Dead Terrorist* (Figura 4),

la famosa marioneta del ventrílocuo Jeffrey Dunham. Si se observan con cuidado los ojos y cejas en la performance de Achmed⁽²⁾ se notará que el movimiento de sus cejas es poderosamente significativo y coincide con lo que Le Brun decía: “Las cejas expresan más que cualquier otra parte (del rostro) las impresiones de las pasiones”, a lo cual inmediatamente añade: “Luego están los ojos, la boca, la nariz y las mejillas” (1785, p. 2). En esa jerarquía semiótica señalada por Le Brun encontramos la intensa y compleja eficacia comunicativa del rostro.



Figura 4. Izquierda. *Achmed, The Dead Terrorist*, de Jeffrey Dunham. Imagen tomada de <https://jeffdunham.fandom.com/wiki/Achmed>.

Figura 5. Derecha. *El terror o miedo*, dibujo de Charles Le Brun.

Pareciera que Dunham hubiese leído a Le Brun, pues otorga a las cejas de Achmed un enorme papel comunicativo, gracias a un pequeño repertorio de elementos faciales y a su combinatoria. Así, por ejemplo, si observamos la *sintaxis facial* de Achmed veremos que cuando las cejas están elevadas la boca está abierta y a la inversa. Darwin también se refiere al uso de las cejas: “asociamos en el caso del hombre el alzar y bajar las cejas con estados definidos de la mente”. (1872, p. 139)

Ahora bien, si comparamos las expresiones de terror o miedo entre Achmed y los dibujos de Le Brun percibimos una gran diferencia. En su descripción de la pasión “Terror o Miedo” Le Brun dice: “La violencia de esta pasión altera todas las partes del rostro, las cejas se arquean en el medio, sus múscu-

(2) La actuación de Jeffrey Dunham y su marioneta *Achmed, The Dead Terrorist*, puede verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=GBvfiCdk-jc>

los se marcan, se hinchan y presionan unos contra otros, y se hunden hacia la nariz” (1785, p. 4). ¿Qué las hace diferentes? Para mí los dos principales dispositivos diferenciadores son, en primer lugar, la combinación retórica entre sátira e ironía que Dunham introduce, pues mientras en el dibujo de Le Brun (Fig. 5) se representa un terror que imita el miedo “real”, en el caso de Achmed se trata de la imitación de un miedo fingido que busca provocar hilaridad. El segundo dispositivo se produce gracias a las estrategias co-textuales y contextuales: mientras el dibujo de Le Brun aparece como a-contextualizado (lo que también es un contexto pues, como sabemos, las ausencias son igualmente significativas), la actuación de Achmed se sitúa en micro y macro marcos contextuales presentes de una definitiva pertinencia.

5. De caras, rostros y experiencias situadas

Retomo la pregunta anterior: ¿Cuándo se produce la transición entre cara y rostro? ¿Cuándo una determinada orografía facial se hace “amigable”, “reconocible”, “identificable”? Recordemos que “La cara es física, natural; el rostro es una obra humana. El rostro es una construcción” (Vásquez Rodríguez 1992, p. 32). Por su lado, Shakespeare ya en el siglo XVII se preocupaba por las transformaciones de la cara para construir un rostro deseado, reconocido, aceptado, lo que queda explícito cuando Hamlet le dice a Ofelia: I have heard of your paintings too, well enough. God has given you one face and you make yourselves another”. (Hamlet, acto 3, escena IV)

Es en ese recorrido experiencial que va de las sensaciones faciales a la identificación róstrica que la cara deviene un constructo visual reconocible; es decir, la cara deviene parte de un paisaje visualmente amigable, vinculado con unas relaciones y una historia, parte constitutiva y constituyente de una *experiencia situada*. Esas semiosis faciales ocurren gracias al co-texto (la cara, la cabeza, el cuerpo), y a los contextos (coreografía, espectáculo, cultura, historia, etc.).

En su libro *Segundo diario mínimo* (1994), Umberto Eco cuenta la siguiente experiencia personal: en 1989, mientras caminaba por una avenida de Nueva York, vio de lejos “a un tipo que conocía perfectamente”, pero “Lo malo era que no recordaba dónde lo había conocido y cómo se llamaba” (1994, p. 192), lo que le produjo mucha angustia, pues el tipo ya estaba a unos pasos de él y no sabía si saludarlo o no... De pronto lo reconoció: era Anthony Quinn, el famoso actor méxico-norteamericano protagonista de *Zorba El Griego*. Eco concluye entonces, con razón, que “una cara fuera de lugar crea confusión” (1994, p. 192). Es de notar que Eco menciona dos poderosos y eficaces dis-

positivos de identificación que en ese momento no recuerda, y que de haberlo hecho desde el principio le habrían permitido reconocer al sujeto: lugar y nombre. El rostro, pues, es inseparable de una *experiencia situada*, de unas coordenadas espacio-temporales, de una historia, de una suerte de fenomenología semiótica.

6. Rostro e identidad

¿Por qué la cara es indicativa de nuestra identidad física, individual y étnica? Sin entrar en la discusión teórica sobre el concepto de identidad criticado por algunos autores, creo que ese concepto continúa siendo heurísticamente rentable, a condición de des-esencializarlo, de reconocer su carácter semiótico, dinámico y relacional, para lo cual es necesario redefinirlo, en el sentido que lo hace Calame: “Las identidades individuales solo se pueden construir, pensar y actuar en reciprocidad interactiva, tanto con un grupo de cercanos como con un entorno material” (2020, p. 9). En esta dirección podríamos decir que la identidad, como constructo cultural, dinámico, plural y cambiante, está constituido por el conjunto articulado de significaciones, con mayor o menor coherencia, que atribuimos/asociamos a un individuo, a un grupo, etnia o sociedad; es el resultado de la *necesidad diacrítica* de organizar los procesos perceptivos generados por el enorme y continuo flujo de los datos del mundo.

Los procesos identitarios responden a las necesidades propias de la economía comunicativa, de la organización y eficiencia grupal, social e institucional; tienen componentes individuales —la imagen con la que deseamos auto identificarnos y ser identificados—, y componentes sociales, históricos y culturales —lo que grupos y sociedades, en un momento histórico determinado, consideran un rostro aceptable, capaz de satisfacer unos patrones generales legitimados—. De allí que las instituciones hayan creado instrumentos identificatorios de tipo cultural y natural y, en ocasiones, una mezcla de ambos. Entre los primeros están, por ejemplo, nombres, números, vestimentas, etc. Entre los instrumentos identitarios de origen natural, relacionados con nuestra condición biológica, están las huellas digitales, el ADN, el grupo sanguíneo, el iris ocular, etc. Ninguno de esos dispositivos tiene la eficiencia y complejidad del rostro en una fotografía, lo que explica por qué está en nuestros documentos de identidad, como el Documento Nacional de Identidad (DNI), pasaportes, formatos de aplicación, etc. En algunos países el DNI incluye no solo fotografía, nombre, número, estado civil, lugar de nacimiento, profesión, condición de extranjero o nacional y fecha de nacimiento, sino también el parentesco, tanto por consanguinidad como por afinidad. Mi cédula ecuatoriana, por

ejemplo, incluye los nombres y apellidos de mis padres (parentesco por consanguinidad) y los de mi esposa (parentesco por afinidad).

Todos estos procedimientos identitarios y de reconocimiento son fundamentales en la organización social, donde además se agregan elementos como los que tienen que ver con las concepciones estéticas vigentes en una sociedad determinada.

El rostro es, pues, un conjunto identitario de rasgos significantes, cuya articulación constituye un todo reconocible; en los procesos experienciales de *sensación* y *percepción* descubrimos la totalidad antes que la parcialidad, el conjunto antes que la fracción. En los procesos dialécticos que semiotizan identidades y alteridades, de re-conocimiento y des-conocimiento, el rostro aparece como un conjunto semiótico limítrofe (cara → físico) y fronterizo (rostro → semiótico) en la interacción social cara-a-cara.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando perdemos la capacidad de reconocer un rostro? ¿Qué ocurre cuando, a pesar de ser capaces de ver los elementos físicos que caracterizan una cara no podemos identificarla, no podemos reconocerla como un rostro perteneciente a un individuo con quien hemos tenido determinadas relaciones?

7. Una des-semiotización facial: la prosopagnosia

El reconocimiento de una identidad facial puede alterarse por factores psicológicos, como ocurre en el caso de la prosopagnosia⁽³⁾, una forma de agnosia visual que se caracteriza por “la incapacidad para reconocer rostros familiares e incluso el paciente puede no reconocerse a sí mismo en un espejo o en una fotografía” (Vithas 2012, s/p). Huang afirma que “La prosopagnosia es la incapacidad de reconocer los rostros perfectamente conocidos, incluidos aquellos de los amigos cercanos, o de distinguir objetos particulares entre una clase general, a pesar de la capacidad de identificar rasgos faciales y objetos genéricos”. (Huang 2019, s/p)

Quizás el caso más famoso de prosopagnosia es el descrito por Oliver Sacks en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (2008), en el cual el paciente reconoce las partes de un todo pero no la totalidad; al final, es ese

(3) La prosopagnosia puede ser desarrollada o evolutiva. Además, “La percepción de la configuración facial se afecta en pacientes cuyas lesiones involucran la circunvolución fusiforme derecha” (Rincón, Toro Vergara y Pérez 2018: 176). Sobre los aspectos psicológicos de esta condición ver García-García, R. y Cacho-Gutiérrez, L. J. (2004); Yin Yuan *et al.* (2020); Martín de la Fuente (2016); Broche Pérez, Rodríguez Almeida y Martínez (2014); Unzueta y Pinto (2009); Strobbe-Barbat, Macedo-Orrego y Cruzado (1992).

reconocimiento parcial, fragmentario, el que le permite construir una identificación. Un caso similar describen Macrae y Trolle: “Examinando detenidamente su rostro en el espejo empezó poco a poco a identificarlo, pero ‘no al momento’ como en el pasado: se basaba en el pelo y en el perfil facial y en dos lunares pequeños que tenía en la mejilla izquierda”. (En Sacks 2008, p. 28)

Si, como hemos dicho, la identidad es un conjunto de procesos generales y dinámicos de significación, articulados continua y coherentemente a un individuo, grupo o sociedad, la prosopagnosia significaría una pérdida de esa identidad, lo que obliga al paciente a re-construir un nuevo marco de referencias de significados que satisfagan su necesidad diacrítica y que le permitan dar sentido al mundo que lo rodea.

En los procesos agnósticos el individuo pierde su capacidad para re-conocer *perceptos visuales* que ya conocía y había memorizado; pues ha perdido “la capacidad para atribuirle significado” (Rincón, Toro Vergara y Gil Pérez 2018, p. 176). En mayor o menor medida, ese reconocimiento incluye la pérdida de variables contextuales (lugar, tiempo, co-presencia de otras personas, relaciones, etc.) característicos de las *experiencias situadas*.

Se trataría de un proceso experiencial de *reversión semiótica* donde la relación cara \rightarrow rostro se invierte: rostro \rightarrow cara. Este fenómeno inesperado de *des-semiotización facial* revierte el proceso “natural” de la semiosis: en lugar de que el sujeto atribuya un sentido a un rostro, cuyos componentes, rasgos, apariencia, gestos y movimientos son diferenciables, el sujeto extravía su identidad y lo percibe como una cara, ajena a sus experiencias anteriores. La prosopagnosia invierte el proceso de identificación de sí mismo que el niño realiza gracias a las tres etapas del *estadio del espejo* (Lacan 2003 [1966]), etapas que se inician cuando el infante se observa por primera vez en uno de ellos.

Si comparamos la experiencia prosopagnósica con la experiencia vivida por Eco en su encuentro con Anthony Quinn en Nueva York, veremos que mientras en la primera el individuo es incapaz de re-conocer y por tanto de identificar un rostro, en la segunda Eco reconoce la cara, pero no puede reconocer el contexto —el nombre, el lugar, la historia— donde la percibió. Dicho de otro modo, mientras Eco erróneamente intentaba colocar el rostro de Anthony Quinn en un contexto diferente a aquel donde realmente lo había visto y a partir del cual construyó su percepto, el paciente que sufre de prosopagnosia es incapaz de encontrar el contexto propio de esa cara, lo que podría gatillar las operaciones semióticas que le permitirían la identificación de la cara que ve y convertirla así en un rostro.

Identidad ← → AGNOSIA ← → alteridad

Figura 6. Las agnosias operan entre los límites memorísticos, entre recuerdo y olvido, y por tanto afectan los límites de re-conocimiento, identidad y alteridad.

En cierto modo, la prosopagnosia crea un nuevo espacio semiótico mixto, trans-relacional, entre los procesos de identidad y alteridad. En efecto, si los procesos identitarios se estructuran sobre rasgos de semejanzas en el “yo” y en el “nosotros” y los procesos alteritarios se estructuran sobre formas caracterizadas por diferencias en el “él/ella” y el “ellos/ellas”, la prosopagnosia anula las primeras y actualiza las segundas. Así, ese espacio semiótico fragmentado, trans-relacional se situaría como un término inter-medio, híbrido, pero también conectivo, como una inter-faz dinámica entre identidad/reconocimiento y alteridad/desconocimiento. Casos similares se presentan en el llamado *síndrome de falsa identificación delusional*, del cual existen cuatro principales variantes: síndrome de Capgras (para el paciente alguien conocido ha sido sustituido por otro); síndrome de Frégoli (el paciente ve a un perseguidor en cualquier persona); síndrome de dobles subjetivos (el paciente identifica a otra persona como un doble de sí mismo); y síndrome de intermetamorfosis (intercambio de identidades). (Strobbe-Barbat, Macedo-Orrego y Cruzado 2019). En estos casos se trata de procesos semióticos que conducen a un *desplazamiento identificatorio*, pues el paciente realiza falsos reconocimientos de otros sujetos.

8. Cara, máscara e identidad

También en el contexto de la pandemia hemos encontrado otro mecanismo de reversión semiótica que tiene que ver con la máscara y la identidad⁽⁴⁾. Las funciones fundamentales de la máscara son ocultar la identidad o aparentar otra, pero en la pandemia el ocultamiento con la mascarilla es un accidente, un efecto colateral. Sin embargo, hay quienes se resisten a ese ocultamiento, una resistencia que puede servir para revelarla o para aparentar la misma, como ocurre en el caso presentado por la agencia de noticias *Aljazeera* el 17 de

(4) Para un análisis semiótico reciente sobre la máscara, los lentes de sol y los guantes y su impacto en el imaginario visual durante la pandemia, ver Leone: “We do and wear masks and probably we shall still do it for a long time, yet the progressive naturalization of the mask should not make us forget the unique semiotics of our face, and what of it is lost when we are obliged to cover it” (2021, p. 19).

noviembre de 2020⁽⁵⁾, en el cual el artista brasileño Jorge Roriz diseña mascarillas que copian los rasgos faciales reales del cliente (Figura 6), de modo que el individuo, al mismo tiempo que acata las normas que obligan a usar mascarillas como prevención ante un posible contagio, pueda también conservar parte de su comunicación facial, ya que le permite que quienes lo conocen puedan identificarlo. En medio de una pandemia planetaria creada por el Coronavirus Covid-19, que “ha afectado la identidad de los cuerpos” (Finol 2020b, p. 188).

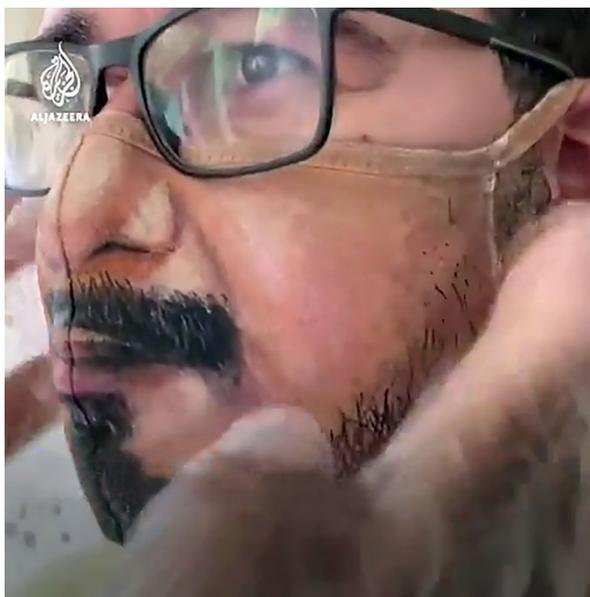


Figura 7. Mascarillas que copian los rasgos faciales reales. Realización: Jorge Roriz

Se trataría de una suerte de máscara tautológica; tal vez, una forma temporal y vicaria de realizar los deseos de Leone: “May we humans recover our faces soon.” (2020, p. 65)

Recordaremos la hipótesis inicial de Le Brun: “Lo que causa cualquier pasión en el *alma*, causa *movimientos* particulares del *cuerpo*.” (1785, p. 1).

(5) Ver reseña en <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/dont-want-to-hide-behind-a-mask-this-artist-is-painting-masks-for-those-who-want-to-show-their-face/articleshow/79183844.cms?from=mdr>. Se puede ver el video en <https://www.aljazeera.com/program/newsfeed/2020/11/17/brazil-artist-paints-faces-on-masks>.

También puede verse en <https://www.reuters.com/article/us-health-coronavirus-brazil-mask-idUSKBN27R2RN>.

Creo que una exploración de esa hipótesis **Pasión** → **Movimiento** con las herramientas de nuestra disciplina y con el auxilio de otras disciplinas cercanas nos abrirían un campo en el marco de la Corpófera de enormes posibilidades heurísticas; entre ellas, a título de ejemplo, encontraríamos los dispositivos significacionales que los sujetos hacen intervenir para simular lo contrario de lo que en realidad sienten y, también, las estrategias interpretativas que los sujetos usan en la interacción cara a cara para descifrar si existe una correspondencia entre lo que el rostro expresa y lo que el individuo siente.

9. Rostro, pasión y *caracrimen*

La tendencia a identificar pasiones y emociones en el rostro, esa suerte de *pulsión filofacial* de la que hablaba el semiótico uruguayo Fernando Andacht⁽⁶⁾, encuentra numerosas manifestaciones en la cultura popular. Una de ellas la encontramos en la reciente docuserie de *Netflix* titulada *Escena del Crimen. Desaparición en el Hotel Cecil*⁽⁷⁾, que cuenta el caso de la desaparición en 2013 de la joven canadiense Elise Lam, quien estaba alojada en el infame hotel del centro de Los Ángeles, Estados Unidos. A falta de un sospechoso, los “detectives” de las redes sociales (*web sleuths*), intrigados por el extraño video que muestra a la víctima dentro de un ascensor, señalan a un personaje de las redes sociales que para el “saber común”, marcado por estereotipos raciales, debía ser el asesino: el “sospechoso” es latino (mexicano), de apariencia física y de nombre, interpreta *metal rock*, usa el nombre artístico de *Morbid* y, finalmente, pinta su rostro, tiene cabellos largos, barba y bigote, lo cual conduce rápidamente a su satanización. Su rostro se convierte así en una expresión inequívoca de *caracrimen*, para decirlo con el término de la *neolengua* creada en la distopía orwelliana titulada *1984*, donde el Gran Hermano siempre nos vigila.

Una magnífica representación gráfica de lo que significan el *caracrimen*, el Ministerio del Amor y la Policía del Pensamiento orwellianas es la realizada por Quino (Figura 8).

(6) “El virus Sars-Cov-2 tiene rostro de mujer: el caso Carmela en Uruguay”, conferencia dictada por Fernando Andacht el 15 de febrero 2021 en el marco de “Culturas del Rostro. Webinars Latinoamericanos”, organizado por Massimo Leone, Cristina Voto y Silvia Barbotto como parte del Proyecto ERC FACETS.

(7) *Hotel Cecil* (2021) serie dirigida por Joe Berlinger y producida por Netflix.

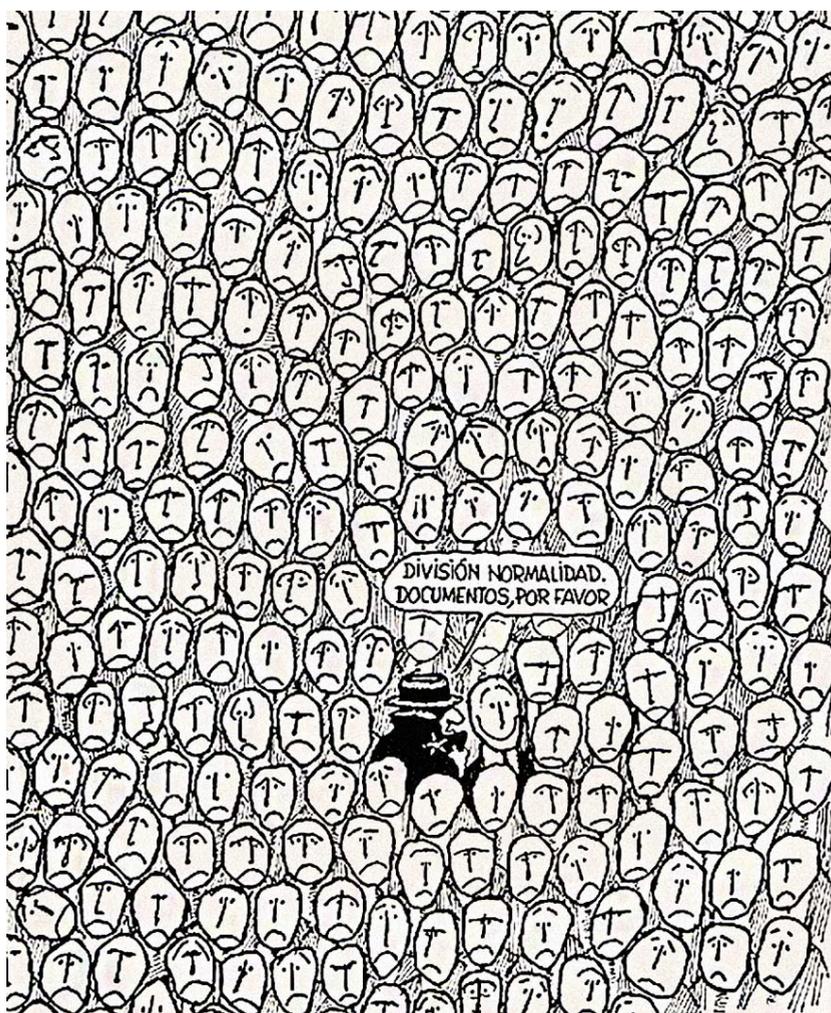


Figura 8. Quino. Mundo MezQuino. Revista *Caretas*, 2256, p. 144. Tomada de <https://www.espaciosplurales.net/2017/12/>

Como bien señala Quezada Macchiavello, esta caricatura de Quino “no es otra cosa que la parábola del control social, de la represión. La alegría está prohibida” (2017, p. 195). Al mismo tiempo que la caricatura expresa facialmente la oposición entre la *igualdad* y la *diferencia*, también expresa la ruptura y transgresión de la “normalidad” vigilada y controlada. En cierto modo, en medio de esa *uniformidad* de caras tristes, de bocas y entrecejos caídos, la del personaje diferente se convierte en un rostro lleno de *heterogeneidad*, en una ruptura política, contestataria, subversiva, lo que lo hace semióticamente

te más significativo gracias a sus contrastes faciales. Esa ruptura se traduce, en cuanto a lo político, en las acciones de protesta que se expresan gracias a frases como “poner el cuerpo”, y en cuanto a la responsabilidad personal en frases como “dar la cara”.

10. Conclusiones

Como hemos visto, la preocupación por las capacidades comunicativas del rostro ha ocupado tanto a la Biología como a la Filosofía y el Arte. Una de las líneas más frecuentes de investigación ha sido la relación entre rostro y pasiones: se trataba de la necesidad de comprender procesos fundamentales para el estudio y comprensión del ser humano, lo que interesaba a la Filosofía; de modelar las representaciones del rostro más allá de lo meramente físico, lo que interesaba al Arte; o de conocer los aspectos biológicos y fisiológicos de la actividad facial, lo que interesaba a la Biología.

Por otra parte, el rostro no solo cumple un papel comunicativo de una gran potencia, sino también es capital en los procesos identitarios, tanto individuales como sociales y culturales. De allí que en determinadas circunstancias, como es el caso de la prosopagnosia y del síndrome de falsa identificación delusional, la incapacidad para reconocer el rostro de familiares y amigos o de atribuir a rostros desconocidos características inexistentes, al alterar las semiosis esperadas, rompen la normal interacción social.

Para la Semiótica se trata de explicitar e interpretar los procesos significacionales y comunicativos —las semiosis— que se realizan a partir de los elementos que componen la orografía facial y en medio de co-textos y contextos concretos; se trata de descubrir e inventariar el repertorio facial y sus operaciones articulatorias viables, las cuales generan las posibilidades significativas de la cara que, en medio de *experiencias situadas*, la transforma en rostro.

Bibliografía

- BELLÉS, X. (2009) *Las emociones clasificadas. Darwin y Le Brun*. “Métode”, 215-219.
- BORGES, J. L. (1974) *Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOWLES, C. (1759) Preface to “Bowles’s Passions of the soul: represented in several heads: engraved in the manner of drawing in chalk / from the designs of the late celebrated Monsieur Charles Le Brun (Último acceso 15 de febrero de 2021).

- BROCHE PÉREZ, Y.; RODRÍGUEZ ALMEIDA, M.; MARTÍNEZ, E. (2014) *Memoria de rostros y reconocimiento emocional: generalidades teóricas, bases neurales y patologías asociadas*. “Actualidades en Psicología”, vol. 28 (116): 27-40.
- BRUN, CH. LE (1713 [1667]) *Conférence sur l'expression générale et particulière des Passions*. Amsterdam, Bernard Picart. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858175n.image#>. (Último acceso el 14 de febrero de 2021).
- CALAME, P. (2020) *La question de l'identité: pour une sémiotique éco-anthropologique*. “Actes Sémiotiques”, 123: s/p.
- DARWIN, C. (1872) *The expression of the emotions in man and animals*. London, John Murray. https://pure.mpg.de/rest/items/item_2309885/component/file_2309884/content. (Último acceso el 12 de febrero de 2021).
- ECO, U. (1994) *Segundo diario íntimo*, Lumen, Barcelona.
- FINOL, J. E. (2018) *De l'événement à l'expérience. Une approche Sémiotique*. “Degrés”, No. 173-174: e1 – e14.
- FINOL, J. E. (2020a) *Prolegómenos para una Semiótica de la Experiencia. Memoria, contextos y dialécticas del sentido*. “Athenea Digital”, 20(2): e2666.
- FINOL, J. E. (2020b) *Antropo-Semióticas del cuerpo. Pandemia y transformaciones en la Corpófera: Espacio, desritualización e identidades*. “Espacio Abierto”, Vol. 29 (4): 178 – 195.
- GARCÍA-GARCÍA, R. Y CACHO-GUTIÉRREZ, L. J. (2004) *Prosopagnosia: ¿entidad única o múltiple?*, “Revista neurología”, 38 (7): 682-686.
- HUANG, J. (2019) *Agnosia*. En Manuales MSD para profesionales. <https://www.msmanuals.com/es/professional>. (Último acceso el 18 de febrero 2021).
- LACAN, J. (2003 [1966]). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LEONE, M. (2020) *The Semiotics of the Medical Face Mask: East and West*. “Signs & Media” 1: 40–70.
- LEONE, M. (2021). *Masks, Sunglasses, and Gloves: COVID-19 Visual Semantics*. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2021_Masks_Sunglasses_and_Gloves_COVID_1.pdf. (Último acceso el 27 de marzo 2021).
- MARTÍN DE LA FUENTE, A. (2016) *Hallazgos neurofuncionales en la prosopagnosia congénita o del desarrollo*. Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, O. (2017) *Mundo MezQuino. Arte semiótico filosófico*, Universidad de Lima, Lima.
- RINCÓN, D. M., TORO VERGARA, N., Y GIL PÉREZ, A. (2018) *La otra cara de la prosopagnosia*. “Poiésis”, (35), 175-178. DOI: <https://doi.org/10.21501/16920945.2971>.
- SACKS, O. (2008) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Traducción de José Manuel Álvarez. Anagrama, Madrid.

- SARAMAGO, J. (2007) *Manual de pintura y caligrafía*, Punto de Lectura, Madrid.
- STROBBE-BARBAT, M.; MACEDO-ORREGO, L.; Y CRUZADO, L. (1992). *Síndrome de Capgras: una revisión breve*. "Revista de Neuropsiquiatría", 82(1):55-65. DOI: <https://doi.org/10.20453/rnp.v82i1.3484>
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, F. (1992) *Más allá del ver está el mirar*. "Signo y Pensamiento", 20: 31-40.
- UNZUETA, J. Y PINTO, B. (2009) *Neuropsicología del reconocimiento de rostros en niños con síndrome de asperger*. "AJAYU", Vol VII (1): 48-75.
- VITHAS (2012) *Prosopagnosia*. <https://neurorhb.com/?s=prosopagnosia>. (Último acceso 16 de febrero 2021).
- YUAN Y, HUANG F, GAO ZH, CAI WC, XIAO JX, YANG YE, ZHU PL. (2020) *Delayed diagnosis of prosopagnosia following a hemorrhagic stroke in an elderly man: A case report*. "World J Clin Cases, 8(24): 6487-6498. <https://www.wjgnet.com/2307-8960/full/v8/i24/6487.htm>. DOI: <https://dx.doi.org/10.12998/wjcc.v8.i24.6487>.

LA FAZ Y LA PRESENCIA DIVINA ENTRE LOS ANTIGUOS MEXICANOS

ROBERTO FLORES*

Abstract. The relevance of the face in all cultures is evident, but not the specificities that each culture assigns to this corporal feature in the processes of recognizing individual identity. The case of Mesoamerican cultures, specifically the Mexica culture prior to the Spanish Conquest, offers an example of an identity attributed and recognized not by singular physiognomic features, but by the coating of emblematic attributes. This becomes clear when examining the meaning of the Nahuatl word *ixiptla*, loosely translated as the face-covering;. The use of this term to designate both pictorial and sculptural representations, as well as living persons (through the personification of supernatural entities by priests and sacrificial victims) has led to mistranslating it as representative or image. A detailed semiotic examination shows that it is not a sign process focused on resemblance or substitute presence, but rather a process of transfiguration that takes place when a figure is clothed with the attributes of an entity: as a result, there is a double process of acquisition of an image and of presence in action (epiphany). The present work describes the complex syntagmatics of this transfiguration based on indigenous and Spanish sources, both written and visual. It opens new ways to the comprehension of non-Western conceptions of signs and semiosis.

Keywords. Personal identity, personification, transfiguration, epiphany, face-cover

1. Introducción

El estudio de los pueblos anteriores a la Conquista en el territorio mesoamericano enfrenta la dificultad de entenderlos desde una perspectiva *emic*, es decir, desde la comprensión que esos mismos pueblos tenían de sus propias prácticas culturales. Al emplear palabras como *dios*, *imagen*, *alma*, por ejemplo, el investigador se topa rápidamente con el obstáculo que representa su propia comprensión de ellas frente a las especificidades semánticas del léxico de las lenguas autóctonas y de los usos y costumbres asociados a él.

* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Ixiptla es una palabra de la lengua náhuatl que asocia los sentidos de piel y de rostro y que remite a la presencia de una deidad entre los hombres, pero que no debe ser abordada desde sus equivalentes en lenguas occidentales. Su comprensión exige un largo y lento trabajo de aproximación de la lengua y de las fuentes escritas y pictográficas. Al emprender esta tarea —sin pretender de ninguna manera culminarla— aquí se abordarán las concepciones específicamente mexicas y, quizá mesoamericanas, del rostro. Este acercamiento cuestiona la íntima relación que existe entre las dimensiones semióticas del parecer y del ser.

Aquí se abordan cuatro puntos en torno a la semiótica del *ixiptla*. En primer lugar, el significado léxico y las dificultades que enfrenta su traducción. Segundo, la complejidad de transformaciones narrativas de la identidad actorial que subyacen a la constitución de un *ixiptla*. En un tercer momento, aborda los modos de composición figurativa de la apariencia divina. En el cuarto y último, inquiriere en la noción de persona, mediante una disquisición en torno a las almas mesoamericanas. A modo de conclusión se presentan unas breves reflexiones finales acerca del individuo inserto en el cosmos mesoamericano.

2. Semántica de *ixiptla*

Con el nombre de *ixiptla* se designaba en los pueblos de habla náhuatl al individuo que, revestido con las insignias y vestimentas de una divinidad, la encarnaba durante sus festividades. Un *ixiptla* muy conocido es el de *Tezcatlipoca* (el espejo humeante o el humo del espejo), joven que durante un año era considerado esa divinidad y que, al cabo de ese periodo, era sacrificado durante la fiesta de *Tóxcatl* (sequía, traducción debatida), que se realizaba durante la quinta veintena de días del calendario mexica, al que le daba nombre y que caía hacia el mes de mayo, al final de la temporada de secas.

Ixiptlas (Figuras 1a y 1b) hay de los principales dioses del panteón nahua y su significado ha sido debatido por los especialistas desde hace varias décadas: Hvidfeldt (1958), López Austin (2004), Carreón Blaine (2014), entre otros.

En Sahagún (2000) se encuentra referencia al *ixiptla* de Tezcatlipoca.

En esta fiesta mataban un mancebo muy acabado en disposición, al cual habían criado por espacio de un año en deleites. Decían que era la imagen de Tezcatlipuca. En matando al mancebo que estaba de un año criado, luego ponían otro en su lugar para criarle por espacio de un año (Sahagún 2000, Libro 2, capítulo XXIV).

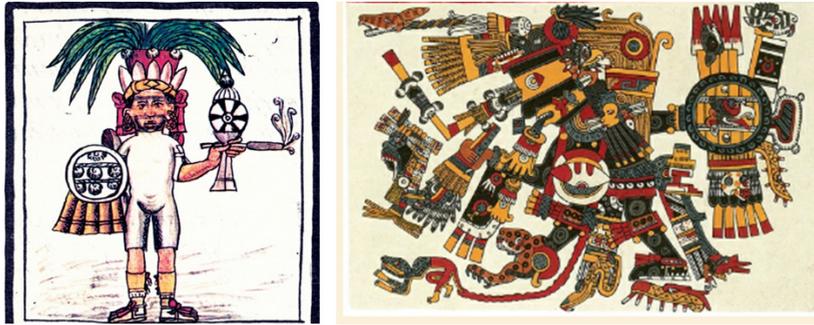


Figura 1a *Ixiptla* de Tezcatlipoca *Códice Florentino* Libro 2 Cap. 24.

Figura 1b Tezcatlipoca *Códice Borgia* Lámina 18

La palabra ha sido traducida de muy diversas maneras –imagen, representante, *impersonation*, representación, simulación, imitación, posesión, encarnación, avatar, cobertura e, incluso, el neologismo “encáscara”, ...–, lo que indica las dificultades en su comprensión, así como de la práctica cultural ligada a ella. La glosa misma del término ofrece sus propios retos, pues, de acuerdo a los especialistas, convoca tres morfemas cuyo sentido no siempre es bien entendido y, con mayor razón, su composición.

ix(tli)	*xip	-tla
Rostro/ojo	Piel	LOCATIVO ABUNDANCIAL
El rostro–cubierta		

Se ha dicho que la inicial *i-* es una partícula que indica posesión, pero a ello se ha replicado que el término *ixiptla*, además de carecer del sufijo *-uh*, que marca la posesión, es inalienable y que, de existir, debería dar lugar a una vocal duplicada *iixiptla*, por lo que la vocal inicial es la de *ixtli*: Kruell (2020). Por otra parte, la partícula *-tli*, en *ixtli*, es un sufijo llamado absoluto, que desaparece en composición. En cuanto a **xip*, es un formante, con el significado de piel o cobertural, que sólo aparece en composición y nunca de forma independiente. *-tla* presenta una dificultad: Launey (1986: p. 804) indica que ese sufijo posee un valor locativo con sentido de abundancia (*xochi-tla* ‘lugar donde abundan las flores’), lo que torna difícil la traducción del compuesto para referirse a un individuo (¿lugar donde abundan los rostros y las pieles?). Sin embargo, Déhouve (2016: § 7) indica que el término afectado

por el locativo no es la construcción completa, sino únicamente la raíz **xip*, lo que ofrece como resultado, ya no el sentido de piel, sino el de cobertura: -*xiptla*. De modo que, el término es traducible literalmente, como “el rostro/ ojo–cubierta”

Hay una cuestión que debe ser resuelta: ¿la raíz *ix(tli)* en *ixiptla* debe ser entendida como rostro o como ojo? Estas acepciones presentan entre sí una incompatibilidad semántica, pues una es un cuerpo extendido, casi bideimensional y, el otro, un elemento discreto y localizado. Para proponer una solución al dilema, es preciso demarcarse de las concepciones occidentales en torno al rostro y a los ojos.

Que el rostro sea marca de identidad es una idea común en Occidente. El rostro no sólo concentra los órganos de los sentidos, lo que le da una mayor importancia con respecto al resto del cuerpo, sino que su forma y distribución específicas en un rostro singular, constituyen una fisionomía singular identificable. De esta manera, una figura específica y una identidad particular se tornan indisolubles; basta, pues, con convocar los formantes figurativos, para invocar una nueva identidad.

Occidente otorga un papel central a los ojos como uno de los elementos más elocuente de la fisionomía. “Los ojos son las ventanas del alma”, dice el dicho popular, para señalar que la personalidad trasluce en los ojos o que, es posible, adentrarse en el alma desde los ojos. De manera que, los ojos intervienen para que una fisionomía sea expresiva y hable de un ser más que de una apariencia. La tentación es grande de llevar esta concepción cultural al ámbito nahua, sobre todo cuando se considera la construcción metafórica difrásica *in ixtli in yóllotl* (Figura 2), que ha sido traducida como ‘el rostro, el corazón’, para referirse a la persona humana, “enfaticando su vida anímica” (López Austin 2008: p. 214). Sin embargo, este mismo autor propone que la traducción es, más bien, ‘los ojos, el corazón’. Para comprender esta traducción es preciso ignorar la idea occidental de los ojos como entrada al alma, que es totalmente ajena al pensamiento indígena mesoamericano. Como López Austin (*ibid*) señala: los ojos y el corazón se sitúan en la dimensión cognoscitiva, pues la persona humana es presentada aquí en relación a la percepción (los ojos) y el conocimiento (el corazón). Más que al sentimiento y la emoción, la construcción difrásica alude a la unidad de la persona, a la sabiduría y la rectitud del pensamiento.

Regresemos al *ixiptla*. *Ixtli* y **xip* presentan valores antitéticos que sería preciso reconciliar. Ya se dijo que es posible traducir esa palabra como *rostro* u *ojo*: cabría relacionar esos sentidos metonímicamente de modo que el ojo valiera por el rostro. Esta es la apuesta de Déhouve (2016), quien propone tra-



Figura 2. *In ixtli in yóllotl*. Códice Fejérváry–Mayer folio 3 Tomado de Montes de Oca (s.f.)

ducir la palabra como *ojo*, lo que daría agentividad a la cobertura: “cubrirse de los ornamentos de un dios y ver, oír y hablar como él”.

Pero si no se acepta la existencia de una metonimia, se torna necesario retornar a la polisemia de *ixtli* para precisar el sentido de uno de los polos del conflicto. *Ixtli* es el término empleado para designar un agujero, un nudo en un árbol o una articulación (GDN). Estas acepciones convocan varios rasgos semánticos complementarios: en primer lugar, la *redondez* del ojo y el agujero; luego su *localización* específica en un lugar de un cuerpo de mayores dimensiones, como sucede también con la articulación; su *tamaño pequeño* en relación con el cuerpo que lo contiene; por último, el sentido de *superficialidad*, pues, incluso el agujero no es visto en profundidad, sino desde el exterior.

Las cosas se complican más cuando se considera un sentido más de la palabra: *superficie de una cosa* (GDN). Esta acepción contradice el sema *pequeño* y es contrario a los semas de *redondez* y *localización* ligados a la acepción de *ojo*. En efecto una superficie se presenta en extensión y sin localización precisa y no ofrece indicación de su contorno. De modo que, el sentido de superficie remite más bien al sentido *rostro*, que sí posee el sema *extensión*. Si esta fuera la acepción presente en la palabra estudiada, se tendría que hablar de un sema redundante en relación con *-xiptla*. La presencia de un sema *extensión* es conforme a la segunda raíz del compuesto, **xip* y sugiere que *ixtli* debe ser entendido como rostro: la cobertura a la que la expresión alude es la del rostro y no remite a los ojos como sí ocurre en el caso del difrasismo⁽¹⁾.

(1) En la polémica con León Portilla, López Austin (1991: pp: 324–325) aboga por leer el componente *ixtli* del verbo *ixiptlati* “representar”, “ser imagen”, “ser delegado”, como superficie y no como rostro. Esto supondría que ambos sentidos —rostro y superficie— fueran discretos, pero si bien la polisemia existe —como atestiguan los numerosos compuestos en los que el término interviene claramente con uno u otro sentido—, no por ello debe olvidarse su gran cercanía. Por otra parte, el

Una traducción del término parece imposible, pues su sentido no es unitario sino compuesto y parece ser alusivo, más que descriptivo o analítico. Sin embargo, es posible una traducción aproximativa, como lo hace Castelán (2020) cuando propone la expresión “cuerpo–vestido”, aunque pierde la referencia a rostro. Por mi parte, prefiero hablar de “rostro–cobertura”, con la precisión de que, en el caso de *ixiptla*, la cobertura remite a la vestimenta y otros atributos, lo que ya había sido reconocido por Hvidtfeldt en su estudio pionero: “It seems mainly to be the raiment and other array of the objects and persons which ‘makes’ them into what is denoted by their cult names” (1958: p. 140). Y más recientemente: “Nous pouvons aller jusqu’à dire que, au delà de leur fonction d’identification, les ornements formaient le *teotl* (mot nahuatl que l’on traduit par “dieu”), c’est-à-dire que les divinités aztèques se définissaient selon les ornements qu’elles portaient: Vauzelle” (2014).

La traducción propuesta se aleja de las traducciones no literales ofrecidas por los especialistas, que remiten a la idea de *imagen*. Aquí se sostiene que, más que a una imagen, el término alude, de manera más precisa, a la idea de *presencia*, pues lo que se torna presente no es una *apariencia* sino la deidad misma. Esa deidad no sólo se apersona, sino que lo hace mediante o, mejor dicho, *en* los atributos que revisten al *ixiptla* y que están semióticamente asociados al rostro y la cobertura.

La noción de *ixiptla* no es privativa del mundo nahua: se encuentra una noción similar en el mundo maya. Houston, Stuart y Bauer (2006: p. 66) señalan que el término *ubaah* se emplea para designar la personificación de un dios por parte de un gobernante (Figura 3). La palabra *baah* significa rostro, cabeza y, de manera general, apariencia (¿o presencia?) y le antecede el prefijo posesivo *u-*. Con ella se señala aquello que individualiza a una persona y hace de ella un ente singular. La adopción de otra apariencia equivale, entonces, a un cambio de identidad. Sin embargo, la cercanía entre ambas nociones no debe ser tomada como una equivalencia estricta, sino del hecho de que el re-vestimiento de atributos de otra identidad, como en el caso del rostro, no es una simple representación, sino que producen una verdadera transfiguración: no se trata de un caso de iconicidad (en el sentido de similitud), aunque ciertamente el parecido juega un papel, sino de una *transmutación*.

¿Cómo opera esta transmutación del ser a partir del parecer? Las operaciones semióticas son complejas, como aquí se mostrará.

origen del término, como el mismo autor señala (319), se extiende desde el empleo más restrictivo para referirse a una parte del cuerpo, al menos figurativo: el sentido de *rostro* está, pues, presente en *ixiptla*, sin menoscabo del sema *superficie*, que es uno de sus rasgos semánticos más conspicuos.

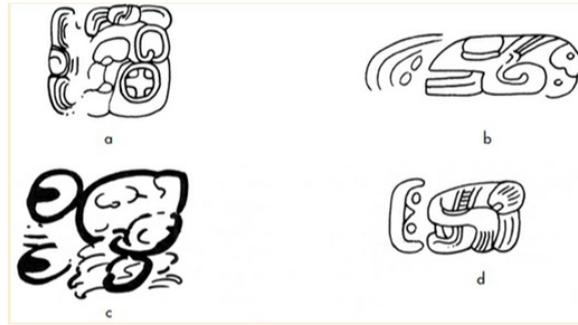


Figura 3. *Ubaah*. Glifos mayas. Tomados de Houston, Stuart y Taube 2006: capítulo 2.

2. Sintaxis transformacional del *ixiptla*

Las operaciones de transmutación involucran dos sintagmas relacionados presuposicionalmente: la composición de atributos (transformación del parecer) es un presupuesto del revestimiento (transformación del ser).

HACER PARECER: NO PARECER => PARECER

HACER SER: SER1 => SER2

(la flecha => indica transformación)

En términos menos técnicos, la transmutación corresponde en la adquisición de un nuevo “rostro”, una nueva fisionomía, que produce correlativamente la emergencia de una nueva identidad.

En la dimensión de la apariencia, la composición de atributos los pone en relación con la figura divina.

FORMANTES FIGURATIVOS > COMPOSICIÓN > FIGURA DIVINA

(el paréntesis angular > indica secuencia)

Para producir un *ixiptla*, es preciso convocar un conjunto de formantes figurativos, los atributos y atavíos, dotados potencialmente de papeles narrativos, tanto actanciales como temáticos, para hacerlos entrar en una composición que produzca la figura de la deidad. Los elementos convocados forman una cobertura que –y esta es la hipótesis– dan “rostro” a la deidad.

El *ixiptla* se forma por la conjunción de formantes preexistentes. Los formantes, previos a su convocación, ya son de por sí figuras. La constitución de

la figura sobrenatural no se hace directamente con rasgos plásticos elementales, sino recurriendo a esas figuras previamente existentes. Este modo de composición recuerda la elaboración de un retrato mediante *collage* (Figura 4a), en donde distintos componentes del rostro provenientes de distintos individuos componen un retrato imaginario: en ese caso, los elementos convocados son aquellos de la morfología del rostro —ojos, nariz, orejas, etc.— sin intervención de elementos ajenos. También recuerda la composición de retratos a partir de vegetales de Giuseppe Arcimboldo (Figura 4b), aunque los formantes figurativos convocados por el pintor milanés son figurativamente ajenos a la morfología del rostro, pues sólo se emplean a títulos de formantes plásticos. En el caso del *ixiptla*, los ornamentos y las vestimentas del *ixiptla* eran disímbolos, hechos de materiales, colores y objetos distintos; eran el mito y el ritual los que cargaban densamente de significados esos atributos de la deidad. El *ixiptla* era, pues, un collage de elementos dotados de atributos actanciales y temáticos y convencionalmente elegidos para presentar la identidad temático-narrativa de la deidad.

Acerca del *collage*, es posible referir que Mikulska (2017) llama “composición en mosaico” al modo en que las deidades aparecen en los códices pictográficos, composición mediante lo que llama “rasgos distintivos”, pero que no son rasgos contrastivos ni tampoco elementales, sino formantes figurativos con valor caracterizante. Este modo de composición parece operar también en el *ixiptla* y permite hablar de verdaderos *textos* icónicos en el caso de las representaciones de los dioses.

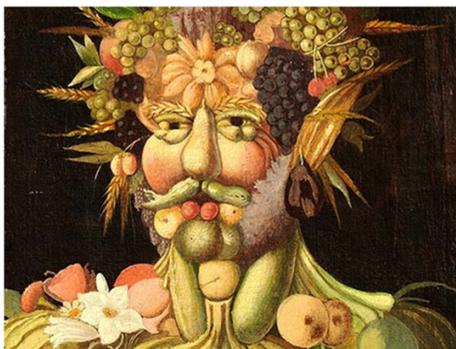


Figura 4a. Rostro *collage*. Tomado de Depositphoto.

Figura 4b. Arcimboldo, *Retrato de Rodolfo II*

Con ello se produce la secuencia siguiente:

rasgos contrastivos > formantes figurativos > combinación de formantes = *ixiptla* como texto

La morfología de la cara parece no jugar ningún papel relevante en el *ixiptla*: los ojos, la nariz, la boca, las cejas, las orejas están ahí como partes independientes, soportes de una vestimenta, y no como elementos compositivos de una totalidad íntegra. De ahí, quizá, la razón de que no existe un arte del retrato en Mesoamérica: todos los rostros son el mismo rostro, impersonal e inexpressivo. Al respecto no puede aducirse una carencia de técnicas adecuadas de representación: ciertamente hay representaciones –escultóricas, la mayor parte– expresivas (Figura 5a) e icónicas (en el sentido de similitud) (Figura 5b), pero éstas son la excepción y no la norma. Cuando se trata de representar a un individuo, se le singulariza por el glifo de su nombre y por sus atavíos (Figura 5c): Axayácatl es presentado mediante el glifo de su nombre, la diadema de turquesa, la tilma de algodón, el *icpalli* o asiento ceremonial y por el glifo de la palabra que le confiere su título de *tlatoani* o señor quien habla.



Figura 5a. Mujer pariendo.



Figura 5b. Cabeza olmeca.



Figura 5c. Axayácatl, 6º señor mexica-tenochca.

Con respecto al *ixiptla* de Tezcatlipoca, Olivier (2015) menciona que sólo el Códice Borbónico y Sahagún muestran sin duda imágenes de él (las imágenes de otros códices muestran directamente la deidad) e indica los atributos comunes que en ellas se reconocen; también reseña los atavíos del *ixiptla* de Tezcatlipoca que son mencionados por Sahagún en el texto escrito. El *ixiptla* era ataviado por el mismo rey y su rostro era pintado de negro, color característico de la deidad nocturna (al *ixiptla* sólo se le permitía deambular por la noche). Se adornaba con tocados de pluma, pendientes de oro y piedras preciosas, collar y pechera de concha, taparrabos y manta de hilo de algodón, cascabeles de oro en los tobillos y sandalias. Lucía un corte de pelo especial, señal

de valentía y protector de la energía vital. A ellos quizá habría que añadir el escudo adornado de cinco borlas de algodón y con cuatro flechas (Figura 6a) y el *tlachieloni* (el enigmático “objeto para mirar las cosas”, atributo que no era exclusivo de esa deidad), espejo que poseía un agujero central y con el que su poseedor miraba al mundo (Figura 6b). Estos ornamentos marcan atributos de la divinidad: guerrero (*Yáotl*, otro de sus nombres) y conocedor tanto como revelador de los destinos. La misma juventud del *ixiptla* era un atributo de Tezcatlipoca, pues también era llamado *Telpochtli* (joven).

Estas y muchas otras son las características de esa divinidad. Hacer un recuento de todas ellas es una enorme tarea, pues su identidad y apariencia era muy variable: *trickster*, dios del viento nocturno, joven, señor de los destinos, guerrero, jaguar... Sus representaciones son múltiples, aunque en ellas es frecuente encontrar dos rasgos: su rostro y cuerpo negros y su pie izquierdo que termina en un espejo humeante (este último da nombre a la divinidad). Su polimorfía no le es exclusiva, aparece en los demás dioses, aunque en él se ve exacerbada y es evidencia de la complejidad del panteón mesoamericano y de lo elusivo que es hablar de dioses singulares en el caso de estos entes sobrenaturales. La identidad cambiante de hecho no es tanto indicio de una variabilidad fisionómica, como de una noción de identidad muy lejana de la occidental. Esta lejanía queda en evidencia cuando se constata que un dios podía asumir rasgos de otra divinidad, como sucede cuando Tezcatlipoca es presentado con la máscara bucal que es un atributo característico de su gemelo y rival, la serpiente emplumada, Quetzalcóatl (Figuras 7 a y b).

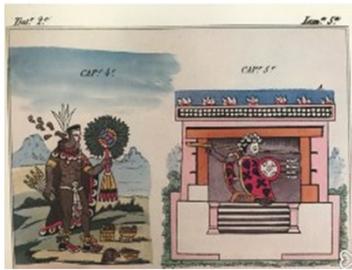


Figura 6a. Izq. Posible *ixiptla* de Tezcatlipoca. Der. Escultura ataviada de Tezcatlipoca en su templo. Durán, 1990: capítulos 4 y 5.

Figura 6b. *Tlacochcalco Yáotl* portando el *tlachieloni*. *Primeros Memoriales* folio 266.



Figura 7a. *Tezcatlipoca*, Códice Borgia, lámina 35.

Figura 7b. *Tezcatlipoca*, Códice Vindobonensis, lámina 48. Identificación de Olivier

El segundo sintagma, que se sitúa en la dimensión del ser, hace intervenir a la persona que, al ser revestido con los atributos, servirá de *ixiptla* de la divinidad.

figura humana > revestimiento de formantes figurativos > figura divina

En este caso, la persona cumple la función de soporte de su nueva identidad, como lo indica Déhouve (2016): “El personificador era el *soporte* del atuendo y podía ser tanto un humano como un objeto material. El personificado era el *dios* contenido en su atuendo. Por tanto, el *ixiptla* o personificador estaba creado por la unión del soporte y del atuendo”.

Cabe observar que, al servir de soporte corpóreo a los atributos divinos, la figura humana asume un papel esencialmente pasivo (*ser revestido*), aunque debe poseer una competencia para realizar esa tarea. El *Códice Florentino* (II, 67) hace una larga lista contrastada de rasgos físicos que debía poseer el candidato (del tipo *ni... ni*, por ejemplo, no debía ser ni gordo ni delgado). Esos atributos físicos se refieren generalmente a las proporciones corporales y la ausencia de máculas.

También señala como requisitos ser competente para realizar ciertas acciones, como la necesidad de aprender a tocar la flauta y sostener flores y un carrizo de tabaco al mismo tiempo. Aunque estas son acciones, deben ser tomadas como una competencia del ser, parte de su función de soporte.

3. Composición figurativa del *ixiptla*

Para comprender la presencia divina es necesario responder dos interrogantes.

¿A qué título intervienen los formantes figurativos en la constitución de la figura divina?

¿Cuál es la modalidad de intervención de la figura–soporte?

Ya se ha visto que la apariencia divina se construye mediante la convocación de una figura–soporte y un conjunto de figuras que constituyen el rostro de la divinidad. Su papel en la constitución de la nueva figura es distinto en cada caso. Los vestidos y otros aditamentos intervienen de dos maneras: por una parte, son objetos dotados de una identidad temático–figurativa, susceptibles de otorgar a la nueva figura competencias actanciales específicas. Por la otra, contribuyen como elementos plásticos complejos a dar a la nueva figura su apariencia.

Mikulska (2017) habla de dos “niveles” de composición de las representaciones pictográficas de las deidades. Una “externa” que indica la identidad de la figura representada y, otra, “interna” que muestra los elementos simbólicos de la figura. Esta caracterización de la composición no parece muy adecuada, pues no se trata de niveles, sino de interacciones entre signos componentes (los atributos) y signo total (la figura divina). Y, por otra parte, además de esas interacciones figurativas, es pertinente indicar los dos modos de intervención de los componentes como rasgos plásticos.

Al ser doble la intervención de los atributos, es posible sostener que, como formantes plásticos, lo hacen como significantes, mientras que, como formantes figurativos, son signos dotados de sus propios planos de la expresión y del contenido. En un caso son constituyentes *mereológicos* de la figura, meras partes de un todo, y, en el otro, son constituyentes *morfológicos* cuya funcionalidad le proporcionan a la figura divina sus competencias narrativas. Se trata de una transmutación, en la que un ser se transforma en otro por vía de la apariencia, pero en la que la dimensión del parecer no se limita a la adquisición de rasgos sensibles, sino que opera mediante la atribución de atributos figurativos.

El caso del soporte es distinto, pues su presencia parece verse sustituida por la presencia divina. La apariencia corporal del joven que encarna a Tezcatlipoca sigue siendo la misma, pero ahora es la apariencia de la deidad. Ese joven no representa al dios, sino que, de ahí en adelante, será el dios mismo. Quizá por ello, era imposible que ese joven retornara a su identidad original, una vez consumado su papel ritual debía ser sacrificado y sus despojos conservaban su valor divino, al parecer, su piel era revestida por los sacerdotes o por su sucesor y su carne era consumida. Es posible pensar que los rasgos faciales y corporales del soporte fueran tomados como los rasgos de la propia divinidad, en cuyo caso jugaban un papel similar a los atuendos, parte de su cobertura, pero, por otro lado, esos rasgos fisionómicos quizá no eran considerados relevantes, en cuyo caso los requisitos del joven *ixiptla* de Tezcatlipoca eran simples habilitadores de la función de soporte.

La nueva identidad descansaba en el atuendo: Sahagún refiere un caso especialmente dramático de la transmutación: ocurre hacia el final de la toma de Tenochtitlan y Tlatelolco, cuando los señores mexicas hacen un último esfuerzo para impedir su derrota.

Estando ya los mexicanos acosados de todas partes de los enemigos, acordaron de tomar pronóstico o agüero, si era ya acabada su ventura o si los quedaba lugar de escapar de aquel gran peligro en que estaban. Y habló el señor de México, que se llamaba Cuauhtemotzin, y dixo a los principales que con él estaban, el uno de los cuales se llamaba Coyohuehuetzin, y otro Temilotzin, y otro Topantemotzin, y otro Ahuelitotzin, y otro Mixcoatlailotlactzin, y otro Tlacotzin, y otro Petlauhztin: “Hagamos experiencia a ver si podemos escapar deste peligro en que estamos. Venga uno de los más valientes que hay entre nosotros, y vístase las armas y divisas que eran de mi padre Ahuiztotzin.” (...) habló el señor Cuauhtemotzin, y le dixo: “Veis aquí estas armas que se llaman *quetxaltecúlotl*, que eran armas de mi padre Ahuiztotzin. Vístetelas y pelea con ellas, e matarás a algunos. Vean estas armas nuestros enemigos. Podrá ser que se espanten en verlas.” Y como se las vestieron, pareció una cosa espantable... (Sahagún, Libro 12, Cap. xxviii)

Más allá de su apariencia, el cuerpo debía dar forma a la deidad: la acción esperada por Cuauhtémoc era la del *espanto* término que, en el siglo XVI, era sinónimo de *admiración* y no de miedo. La reacción que debía suscitarse era la de maravilla por la presencia de algo inesperado y nunca visto: no la de un guerrero ataviado ricamente, sino la de un ancestro ya muerto y divinizado que retornaba al mundo de los vivos.

Las imágenes de los códices era *ixiptla*, como también lo eran las esculturas y figuras en madera, lo eran los cuchillos sacrificiales (Figura 8a) las figurillas hechas con granos de amaranto que eran consumidas por los fieles durante las festividades (Figura 8b) y los envoltorios sagrados que se conservaban en los templos (Figura 8c). Todos esos objetos eran la presencia divina. De hecho, cabe preguntarse si realmente existía la noción de representación en el mundo nahua y si sólo tenía cabida la noción de presencia o *epifanía* (ver los planteamientos finales): esta eventualidad, que excluye la idea que aquí se sostiene de transformaciones en los planos del signo, ha sido planteada recientemente. “Por tanto, el *ixiptla* no es ‘malo’ o ‘falso’ ni es un compuesto dual de ‘forma’ y ‘contenido’ (o de ‘significante’ y ‘significado’)” (Zamora 2008: p. 332).

Al respecto aquí se ha mostrado que, sin que sea propiamente una representación, pero poniendo en juego un acto de semiosis, la *transmutación* coexiste con la epifanía en las culturas mesoamericanas, lo que da lugar a un con-

cepto que los aúna, el de *(re)presentación en situación*. Para comprender esta noción es preciso adentrarse en el alma nahua.



Figura 8a. *Ixiptla* no antropomorfo: *técpatl* cuchillo sacrificial de pedernal.

Figura 8b. *Ixiptla* no antropomorfo: *tzohuali*, figurillas rituales de pasta de amaranto.

Figura 8c. *Ixiptla* no antropomorfo: *tlaquimilloli*, *medicine bundle* o paquete sagrado.

4. Rostro y persona

Son tres y no una las almas de los nahuas: el *teyolía*, el *tonalli* y el *ihíyotl*. Su número permite entender que el principio de individuación de la persona no era único, sino que era resultado de la confluencia de tres fuerzas distintas. Más aún, al menos dos de esas fuerzas no eran concebidas como entidades discretas, ni como atributos inalienables de la persona. El hombre nahua entraba así en comunión con el cosmos entero e interactuaba con todos los demás seres.

- El *teyolía* era un principio vital ligado a la noción del movimiento cardíaco (*yóllotl* ‘corazón’), responsable de la animacidad y la individualidad, pero también de las facultades cognoscitivas del hombre.
- El *tonalli* (‘calor, destino’) es una energía vital compartida, vinculada al sol y responsable del destino del individuo.
- Por su parte, de naturaleza gaseosa, el *ihíyotl* (‘aliento, olor, virtud’) corresponde a los humores y las emociones, también compartidas, responsables de la salud y la enfermedad.

Las tres almas que daban su identidad al hombre mesoamericano tampoco eran exclusivamente humanas. Por ello, más que almas, debe hablarse de ellas como fuerzas vitales que operaban en distintos ámbitos del ser. Eran (y todavía lo son para algunas comunidades) principios participativos del individuo con el cosmos.

Para comprender cómo es que era posible la transmutación de un individuo en un dios, es preciso detenerse en el carácter participativo o no de estas tres fuerzas.

El *teyolía* (López Austin 2008: p. 252) correspondía a la entidad anímica responsable de la vida; era considerada una posesión individual inalienable; su naturaleza era caliente durante la vida y fría en la muerte. Esta entidad era identificada con el corazón, pero también con el rostro, especialmente los ojos: sus dominios de influencia eran la vitalidad, el conocimiento, las inclinaciones y las afecciones. Bajo la forma de una avecilla que residía en el corazón, en ocasiones era susceptible de imbuirse de una fuerza divina.

El *teyolía* abandonaba el corazón al morir y su destino era distinto en función del tipo de muerte: los guerreros y las mujeres muertas en parto iban a residir en el sol; los muertos en circunstancias relacionadas con el agua partían al *Tlalocan*, reino de abundancia del dios *Tláloc*; los demás iban al inframundo, el *Mictlan*, en donde al cabo de un tiempo desaparecían o, quizá, perdían su individualidad, pues era en las montañas de dónde provenía este principio vital.

El *tonalli* era compartido por todos aquellos que nacían en el mismo signo calendárico: era una fuerza ubicua, por lo que era impersonal y subsistía en la comunidad. Para los mesoamericanos, todos los seres, animados e inanimados, poseían *tonalli*. López Austin (2008 I: 223) considera al *tonalli* como una fuerza anímica “caliente”, ligada al sol, que infundía vigor y marcaba el destino de una persona al estar asociada con los signos del día en el calendario ritual: era una fuerza participativa que unía a todos los seres; corporalmente su asiento principal se encontraba en la cabeza, especialmente en el cabello, pero también se concentraba en las articulaciones.

Además de su carácter participativo, es preciso señalar su movilidad. Si el *teyolía* debía permanecer en el cuerpo, el *tonalli* era capaz de desligarse del cuerpo y vagar por el mundo. Esta fuerza era susceptible de abandonar el cuerpo, por lo que era necesario emprender acciones preventivas y acciones terapéuticas en caso de pérdida. Puesto que era compartido, un individuo poseía un doble, su *tonal*, de naturaleza muchas veces animal, aunque no necesariamente, pues también podían ser plantas, cerros, fenómenos naturales. El individuo era capaz de transmutarse en su *tonal* y actuar en el mundo bajo la forma de un jaguar, un águila, un tejón, etc. De acuerdo a lo aquí expresado, esta transmutación consistía principalmente en adoptar un revestimiento que permitía la transformación en su *alter ego*.

Por último, el *ihíyotl* (*Ibid.*: p. 257) se empleaba para designar toda clase de humores, gases y emanaciones corporales, algunas de ellas nocivas y malolientes. El asiento del *ihíyotl* era el hígado. La palabra era sinónimo de *ixtli*, en el sentido de ‘rostro’, pero en relación no con la percepción, sino con el aliento (p. 184). Su etimología es incierta, algunos la derivan de un verbo arcaico *na-*

huali ‘esconder, disimular’, otros del verbo *ehua* ‘cubrir’. Para Martínez González (2004: p. 84), sea cual sea la etimología, la idea de cobertura y revestimiento se encuentra siempre presente.

Al igual que el *tonalli*, el *ihíyotl*, por su naturaleza gaseosa, era susceptible de ser expulsado o de escapar del cuerpo. También, aunque no en todos los casos, era susceptible de persistir después de la muerte, bajo la forma de seres sobrenaturales, muchas veces malignos. López Austin (2008 t. I 430–431; t. II 294) señala que algunas personas eran capaces de proyectar al exterior su *ihíyotl* bajo la cobertura de un animal, el *nahualli*: aunque hay gran confusión sobre el tema, para este autor, esta entidad no debe ser confundida con el *tonal*.

Una cuestión última, y dado que el *teyolía* parece estar excluido de antemano, es la de vincular al *ixiptla* ya sea con la noción de *tonal* o la de *nahualli*, lo que haría intervenir alternativamente al *tonalli* o al *ihíyotl*. Para ello, debe tomarse en cuenta que, en el *ixiptla*, era el dios el que obtenía una cobertura en la figura de su soporte y en sus atavíos y no el soporte quien se proyectaba en una divinidad, sea como *nahual* o como *tonal*. El *nahualli* era el doble de un grupo específico de la población, los hechiceros, por lo que ese desdoblamiento no estaba al alcance de todos: podría argumentarse que las fuerzas divinas eran dueños de la hechicería y capaz de proyectarse en el *ixiptla* como su *nahualli*. Pero, parece más verosímil que fuera un *tonalli* compartido el que permitía a la deidad encarnar en un soporte, humano o no (recuérdese que el *tonalli* no era privativo del hombre y, ni siquiera, de los seres animados).

5. Planteamientos finales

Debe entenderse que la idea misma de divinidad, entre los mesoamericanos, no era la de un individuo, por más que hubiera representaciones del mismo. La variabilidad en su iconografía indica que se trataba de entidades cuyos rasgos figurativos eran múltiples y variados, en especial en el caso del proteico Tezcatlipoca. Generalmente se asume que la percepción del rostro es la percepción del carácter único del individuo. Pero en el caso de Tezcatlipoca, su identidad no residía en un rostro único, sino en la forma que adoptaba en las distintas circunstancias de su actuar. Esta variación obedecía a la diversidad de funciones de las propias divinidades. Polimorfía y polifuncionalidad son, pues, las vertientes que caracterizan los múltiples rostros de los sobrenatural y su polividualidad, si es posible expresarse así.

De hecho, la palabra *dios* no conviene para estas entidades, por más que haya sido empleada por muchos autores, más bien se trataba de fuerzas sobrenaturales capaces de proyectarse en el cosmos. Esas fuerzas de por sí eran

impersonales, principios de operación cósmica, más que voluntades individuales; emanaciones múltiples de un poder elemental representado por la dualidad *Ometéotl* ‘Dos Señor’ y *Omecihuatl* ‘Dos Señora’, fuerza y destino de hombres y dioses, algunos de cuyos otros nombres eran *Ipalnemohuani* ‘aquel por quien se vive’; *Tloque Nahuaque* ‘quien está junto a todas las cosas’.

De este modo, el análisis semiótico no debe ser situado únicamente en la dimensión de la representación, con el revestimiento de atributos divinos, sino también en la dimensión de la presencia circunstanciada, como correcta, aunque parcialmente, señala Zamora (2008: pp. 330 y ss.), pues la transformación identitaria (consecuencia de la transformación fisionómica) es una *epifanía* que ocurre en situación. Sin embargo, a diferencia de la opinión de Zamora, esto no debe impedir un acercamiento en términos de significante y significado.

El rostro nahua no se limita a la fisionomía, sino que es la clave de la presencia del ser en un momento y lugar específicos. Ya se señaló que las concepciones de Occidente en torno al rostro se limitan al ámbito del *parecer* y no alcanzan el del *ser*: su función es estrictamente expresiva, pues el rostro es signo del ser y no es el ser mismo. En lo que la noción nahua difiere es que la *transformación de un parecer* repercute en una *transformación del ser*. Esto apunta a que, puesto que la apariencia es cambiante, igual de cambiante podría ser la identidad: el planteamiento está abierto.

Las divinidades eran susceptibles de ser convocadas por medio de operaciones de personificación y convocación, presentes en los rituales del *ixiptla*. El rostro—cobertura aparece, así, como una “remediación” (si se permite la expresión en estos casos) de una fuerza informe. Esta condición no era privativa de los entes sobrenaturales, sino que la persona mesoamericana se concebía así mismo como una suerte de condensación pasajera de fuerzas, proveniente del Cosmos y destinada a retornar a él: existencia transitoria y azarosa, destinada a retornar a su origen.

<i>In zan cuel achitzinca</i>	Sólo por breve tiempo
<i>onnetlanehuilo</i>	se toma en préstamo
<i>imahuizo o ipalnemohuani</i>	la honra del Dador de Vida,
<i>quixihuaquiuh</i>	<i>Ipalnemohuani,</i>
<i>nemoaquiuh a in tlalticpac a ohuaya</i>	se viene a salir,
<i>ohuaya</i>	se viene a vivir en la tierra.

Cantares Mexicanos XLII folio 25v (León Portilla, 2011)

Bibliografía

- CASTELÁN DE LA CRUZ, L. (2020) *El cuerpo—vestido como dios. Los atavíos del ixiptla de Huitzilopochtli*, tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México.
- DEHOUE, D. (2016) *El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de ‘personificación’*, “Nuevo Mundo Mundos Nuevos”, en línea. <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>>. Consultado el 21 de julio de 2021.
- HVIDTFELDT, A. (1958) *Teotl and Ixiptlatli: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*, Munksgaard, Munksgaard, Copenhagen.
- DÍAZ G. Y A. RODGERS (1993) *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, Dover Publications, Mineola.
- DURÁN, D. (1967) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Porrúa, México.
- GDN (2012). *Gran Diccionario Náhuatl*, UNAM UP, México. En línea:<<http://www.gdn.unam.mx>>. Consultado el 24 de julio de 2021.
- HOUSTON, S., D. STUART Y K. TAUBE, (2006) *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, University of Texas Press, Austin.
- KRUELL, G. K. (2020), ¿Cómo se hace un dios? *La muerte y el sacrificio nahuas como máquina de transformación ontológica*, “Iberoforum” xv (29), pp. 23–55, Universidad Iberoamericana, México, en línea: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211062850025>>. Consultado el 27 de enero de 2021.
- LEÓN PORTILLA (2011) *Cantares mexicanos*, UNAM UP, México.
- LOUBAT J. F. (1901) *Codex Fejérváry—Mayer: Manuscrit Mexicain precolombien des Liverpool Free Public Museums*, París.
- SAHAGÚN, B. DE (2000). *Historia general de las cosas de Nueva España*, CONACULTA, México.
- SAHAGÚN, B. DE (1997), *Primeros memoriales*, University of Oklahoma Press, Oklahoma.
- SAHAGÚN, B. DE (1992), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, UNAM UP, México.
- LAUNEY, M. (1986), *Catégories et opérations dans la grammaire*. Tesis de doctorado de estado. Universidad de París 4, París.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (1991), *Cuerpos y rostros*, Anales de Antropología 28 (1), UNAM, México.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (2008), *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (2 Vols.). UNAM, México.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R. (2017), *El nahualismo*. UNAM, México.

- MONTES DE OCA, M. (s.f.), *Disfrasismos*. En línea: <<https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/language/disfrasismos>>. Consultado el 25 de enero de 2021.
- OLIVIER, G. (2015), *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. FCE, México.
- VAUZELLE, L. (2014), *Partition du corps et ornements des dieux aztèques*, *Ateliers d'anthropologie* 40. En línea: <<http://ateliers.revues.org/9612>>. Consultado el 30 de enero de 2021.
- ZAMORA ÁGUILA, F. (2008). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM–Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.

AUTORREFERENCIALIDAD Y CLAUSURA DEL IMAGINARIO MEDIÁTICO A FINES DEL SIGLO XIX REFLEXIONES A PARTIR DE UN RETRATO FEMENINO EN MOSAICO

JAIME OTAZO HERMOSILLA, EDUARDO GALLEGOS KRAUSE*

Abstract. This article analyses a mosaic photograph (an early form of a collective portrait made through a photomontage technique) published in a travel magazine from the late 19th century. The link between collective photography and travel leads us to reconstruct the production conditions and the intermedial circulation of a female portrait starting from its social dynamics, linked to class identity, to its use for proto-tourism purposes. The analysis traces back the various technical transformations suffered by individual photographic portraits until it appears in the form of an illustration in a travel book. In the second part of this work, a series of theoretical reflections are made about the portrait's role in the emergence and evolution of the photographic field and the media system, in general. It argues an early operational closure and self-referentiality in the mass media evolution. It also suggests that there is a link between the material recursion and self-reference of media processes and the closure of the semantic field linked to it.

Key words. Portrait, Mosaic carte, Media History, Intermediality, Self-reference in media

I. Introducción

Este trabajo nace como una exploración de materiales fotográficos derivados de una investigación sobre relatos de viajes por territorio chileno de extranjeros europeos a fines del siglo XIX⁽¹⁾. Sin embargo, las reflexiones presentadas aquí superan ampliamente el marco de dicha investigación.

A partir de una ilustración publicada en una revista de viajes de fines del siglo XIX, este artículo intenta reconstruir las condiciones de producción y

* Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, Universidad de La Frontera.

(1) Investigación financiada por la Universidad de la Frontera, proyecto DI19-0036: "De los relatos de viajes a los relatos periodísticos: imaginarios sobre lo mapuche en relatos de viajeros europeos del siglo XIX y su vinculación con la prensa chilena del siglo XIX y principios del siglo XX". Investigadores: Eduardo Gallegos y Jaime Otazo. Universidad de La Frontera.

circulación intermedial del retrato femenino en su paso desde las dinámicas sociales ligadas a la identidad de clase hasta su utilización con fines proto-turísticos. Este ejercicio nos permitirá plantear una serie de reflexiones teóricas sobre el rol del retrato en la emergencia y evolución del campo fotográfico y del sistema mediático en general.

El enfoque utilizado se inspira en la teoría de la mediatización de Eliseo Verón (2013) y también en los aportes de autores como Nöth (2007, 2007a) y Luhmann (2000) en lo que se refiere a una visión evolutiva de los medios de comunicación como un sistema clausurado operacionalmente y reflexivo.

De Verón tomamos, sobre todo, su énfasis permanente en la ineludible materialidad de todo acto semiótico. De la que se deriva la consecuencia metodológica que invita a rastrear y analizar los procesos históricos de producción y circulación de los textos tanto como sus efectos representacionales, los que, por otra parte, no pueden ser abordados sin una mirada contextual en la medida que obedecen a procesos también históricos de recepción y construcción de sentido.

2. Derivas de una carta postal: del relato de viajes al retrato colectivo

Al origen de esta exploración, se encuentra una ilustración muy especial que acompaña el relato que el ingeniero francés, Camille Jacob de Cordemoy, hizo de su paso por Chile y que fue publicado en dos partes bajo el título *Au Chili*, en la famosa revista francesa de viajes y exploración, *Le Tour du Monde*⁽²⁾. En la imagen, titulada *Beautés chiliennes* se aprecia una impresionante acumulación de retratos femeninos dispuestos en un montaje que simula una multitud (ver figura 1).

En su narración Cordemoy describe a Chile tanto en sus aspectos geográficos como humanos y relata su paso por las ciudades principales de una nación joven (no se cumplía aún cien años desde su independencia como colonia española). Globalmente, el discurso muestra al país como un ejemplo civilizatorio en el que las virtudes cívicas y sus dispositivos institucionales se instalan exitosamente sobre el territorio vírgen y una población indígena “decadente”, cuando no “salvaje”.

Cada cierto trecho el relato es acompañado por grabados hechos a partir de fotografías probablemente aportadas de su expedición por el propio viajero.

(2) Cordemoy, J. (1896). Au Chili (1er. partie). *Le Tour du Monde, nouveau journal de voyages*. N° 49, 5 décembre 1896, 577-624.

En ellas se puede ver retratado el paisaje rural y urbano, sus monumentos, sus autoridades, pero, sobre todo, la gente del país, sus tipos sociales.

Todo indica que la mayoría de las fotografías incluidas en el relato de Cordemoy consisten en postales disponibles en Chile en algunas de las casas de fotografía o editoriales en Santiago, Valparaíso o Concepción donde se podían adquirir sueltas o bajo la forma de álbumes temáticos.

La enigmática fotografía que nos ocupa en este trabajo también era, con toda probabilidad, una postal y pertenecía a este tipo de objetos semióticos hechos para mostrar algo que es totalmente intangible, a saber, la identidad del país, tal como se la concebía en una época que vinculaba estrechamente los rasgos geográficos con la configuración física y psicológica de su población⁽³⁾.

La fotografía titulada *Beautés chiliennes*, llama de inmediato la atención del lector pues, a diferencia del retrato tradicional, unipersonal o grupal, yuxtapone mediante el uso del fotomontaje⁽⁴⁾ decenas de retratos que, gracias a la variación del tamaño de cada retrato individual, dan la impresión de profundidad creando la ilusión de multitud.

Curiosamente, el destino de esta carta postal no se limitó a acompañar el relato que Cordemoy publicó en *Le Tour du Monde*. En 1899, *Librairie Hachette et Cie.* compiló el relato original de Cordemoy en un libro titulado *Au Chili*⁽⁵⁾. Las fotografías vuelven a aparecer en esta edición pero reorganizadas. La importancia del material gráfico que incluye el libro se promociona en la portada misma del volumen donde se puede leer bajo el título: “*ouvrage illustré de 109 gravures d’après de photographies*”.

La fotografía que nos ocupa reaparece ahora en un lugar de privilegio, justo frente a la portada con la leyenda: “*Groupe de chiliennes*”. La otra fotografía destacada en la portada del libro es el retrato de perfil de un cacique mapuche ataviado con cintillo (*tratrilonko*) y manta (o *poncho*).

Esta misma imagen grupal aparece también en otro relato de viajes publicado un par de años antes. Se trata del libro *Chili & Chiliens* de Charles Wiener, publicado en el año 1888. En la página 254 puede verse nuevamente, enmarcada por un abanico agregado por el dibujante, y acompañada de la leyenda: “*Types de jeunes filles chiliennes (1885-85), réunis par MM. Spencer et Diaz [palabra ilegible] photographes à Santiago*” (Wiener, 1888: 265).

(3) En el caso americano hay una larga tradición de filósofos y naturalistas que construyeron el mito de un continente en decadencia. Véase, entre otros, el extraordinario trabajo de Gerbi (1982) al respecto.

(4) Según Hirsch (2008), la técnica del fotomontaje se desarrolló a mediados del siglo XIX y se integró rápidamente a las habilidades altamente especializadas del fotógrafo decimonónico, al que debemos concebir como un verdadero artesano o artista y no un mero operador de artilugios mecánicos.

(5) Cordemoy, Camille Jacob (1899). *Au Chili. Ouvrage illustré de 109 gravures d’après des photographies*. Paris: Librairie Hachette et Cie. 267 pp.

La mención a Spencer y Díaz, refiere con toda probabilidad, a Eduardo Spencer (estadounidense) y Carlos Díaz (chileno), fotógrafos radicados en Santiago que se asociaron después de la Guerra del Pacífico (1879-1883) para montar una casa de fotografía que llegó a ser muy famosa en la capital y que estuvo activa aproximadamente entre 1880 y 1888. Fueron tal vez los primeros en ofrecer álbumes temáticos como *souvenir* para visitantes (por ejemplo, el álbum de *Recuerdos de Chile* que se vendía en Valparaíso en el Almacén de Gordon Henderson) (Rodríguez, 2001: 94-5).

No fue difícil encontrar en los archivos patrimoniales una carta postal que contuviera este sofisticado fotomontaje. La casa fotográfica Hume & Cía lo publicó entre 1895 y 1905 con el título de “Bellezas santiaguinas”. Sería arriesgado, sin embargo, concluir que se trata de su primera edición.

Esta primera exploración nos ha permitido, entonces, configurar un primer corpus que podríamos calificar de intensivo en la medida que explora la deriva de una imagen que se presenta bajo diversas formas. Se trata de un corpus de transformaciones que podríamos denominar intermediales⁽⁶⁾ en la medida que se trata de una imagen (un retrato grupal) compuesta por otras (retratos individuales), las que a su vez se presentan bajo formas diversas y en soportes materiales que se van superponiendo unos a otros. De una fotografía a un fotomontaje, de este a un soporte de carta postal y luego a través de las técnicas del dibujo o del grabado aparece finalmente como ilustración de un libro.

Las transformaciones intermediales de esta imagen nos ponen frente a dos problemáticas íntimamente relacionadas. Por una parte, la búsqueda del tipo (social) a través de la acumulación de especímenes. Este procedimiento, que caracteriza la compulsión taxonómica de las ciencias naturales desde el siglo XVIII, se amplía al estudio de los grupos humanos a través de la fotografía etnográfica de fines del siglo XIX.

Por supuesto, no se puede considerar esta composición fotográfica como un ejemplo de fotografía etnográfica pero comparte con ella la voluntad de generalidad: la idea de presentar una muestra o un *bouquet* representativo de las mujeres locales. Esta muestra que, de algún modo, se “ofrece” al espectador colonial no está exenta de resonancias sexuales que las fantasías (*fantasmes*) exotistas han retomado incesantemente (Hunt & Lessard, 2002).

Por otra parte, al igual que Roland Barthes (1980) en su *Cámara lúcida*, nos gustaría entender la fascinación que una imagen produce no sólo en un sujeto

(6) La noción de intermedialidad ha sido desarrollada principalmente para abordar la interconexión de los medios modernos de comunicación en su estado actual (Jensen, 2016), sin embargo, es un fenómeno que caracteriza de manera general a los medios desde etapas muy tempranas en su proceso de diferenciación y autorreferencialidad (Nöth & Bishara, 2007)

individual, sino también, su pregnancia, la persistencia material que estas imágenes tienen al interior de los circuitos culturales. Esta suerte de mutua adaptación, amplificada por los medios de comunicación, del gusto al objeto y del objeto al gusto. Quizá estas adaptaciones tienen una explicación que al igual que en la deriva evolutiva combina hechos fortuitos (creativos) que son estabilizados por mecanismos altamente previsibles de reproducción y circulación.

3. Del retrato grupal a la carta de visita y al álbum familiar

Una búsqueda más extensa en el patrimonio iconográfico chileno muestra que la postal basada en retratos femeninos es un recurso habitual que permitió a casas fotográficas y editoriales (como las mencionadas, Díaz & Spencer, Hume y Cía. o Carlos Brand) ofrecer una imagen típica de gran densidad compositiva y con ligeras variaciones compositivas o temáticas (mujeres del sur de Chile, mujeres con manto, etc.).

Esta carta postal que podría parecernos curiosa hoy en día, fue un producto habitual del intercambio postal durante la segunda mitad del siglo XIX. Es el fruto de un procedimiento de fotomontaje que el pionero francés de la fotografía, André Disdéri (1819-1889), patentó en 1863 bajo el nombre de “carta mosaico”.

La técnica del mosaico, se extendió rápidamente por el mundo gracias a la instrucción y manuales que él mismo Disdéri brindó⁽⁷⁾, permitía la acumulación de retratos de personajes políticos y personalidades del arte y la cultura tanto de Francia como de Inglaterra. Desde un punto de vista comercial, es interesante destacar que esto le permitió reutilizar y revalorizar los retratos disponibles gracias a los servicios fotográficos ya prestados a esas mismas personalidades.

La exploración que hemos hecho hasta aquí de los usos y desplazamientos de un tipo de fotografía caracterizado como de una complejidad emergente de su carácter compuesto nos obliga a abordar el retrato como forma primaria que permite la *articulación significacional* de la fotografía de mosaico.

En los estudios sobre historia de la fotografía en Chile⁽⁸⁾, el retrato ocupa un lugar principal pues permite entender tanto la continuidad como las transformaciones semióticas que introdujo la fotografía en la sociabilidad previa a la emergencia de los medios masivos de comunicación. El motivo de este privilegio se

(7) Además, la composición en mosaico está, sin duda, al origen del fotomontaje como técnica fotográfica. Su introducción permitió interesantes innovaciones en lo que respecta al manejo del espacio y la composición.

(8) Por ejemplo, Rodríguez (2001), Morales (1992); Alvarado, Mege & Báez (2001); Azócar (2005), León et. al (2007), entre otros. Para la discusión académica en otras latitudes en torno a las vinculaciones entre carta de visita, retrato y la particularidad de la fotografía en el siglo XIX ver Valle Gastaminza (2013) y Hannavy (2008).

explica por el simple hecho de que el retrato es una forma pre-fotográfica de representación que vino a ser relevado por la fotografía no sin realizar profundas transformaciones de sus contextos de producción, uso y circulación.

El retrato colonial, tanto en Chile como en el resto de América, se limitó casi exclusivamente a las grandes familias aristocráticas (ligadas al imperio español)⁽⁹⁾. Su elaboración era un lujo que las familias criollas no podían permitirse sino en casos muy raros. Sin embargo, su progresiva miniaturización en los albores del siglo XIX permitió a las familias locales más acomodadas una especie de sucedáneo del gran retrato colonial que les permitía afirmar su identidad y sentido de estatus. Retratarse se convirtió en una práctica que daba prestigio a quien podía pagarla y que se plasmaba luego en un objeto de gran valor sentimental para la familia y sus conocidos. Muy pronto, las principales familias de las ciudades más importantes de Chile pudieron aprovechar la itinerancia de estos miniaturistas que rápidamente llenaban su agenda con solicitudes de trabajo.

El advenimiento del daguerrotipo no hizo más que intensificar la demanda por retratos hasta convertirse en una verdadera compulsión social en el pujante mundo de las familias que competían por una posición en el flamante país independiente.

El progresivo abaratamiento y simplificación de las técnicas fotográficas (sobre todo el uso de colodión húmedo) posibilitaron un mayor acceso a la representación fotográfica tanto personal como familiar. Ya en 1862, la prensa local hablaba de “una profunda revolución en nuestros hábitos sociales” introducida por los “retratos en tarjeta” (cartas de visita), añadiendo que “en Santiago se encontrarán tal vez hombres que no paguen sus deudas; pero no se hallará uno solo que no se retrate o esté por retratarse”⁽¹⁰⁾. La costumbre del retrato fotográfico se generalizó rápidamente, sobre todo a mediados de siglo, con el auge de la carta de visita. El articulista del Correo del Domingo del 20 de abril de 1862, habla de una “verdadera epidemia, un contagio al que nadie resiste; un trastorno completo de los hábitos sociales” (citado por Morales, 1992: 100).

A esta tendencia del retrato fotográfico se sumó la práctica social del álbum fotográfico de visitas que vino a complementar al álbum familiar. Al igual que su antecesor, el libro de visitas escrito, el álbum de visitas se convirtió en un objeto imprescindible para la alta sociedad chilena. La disposición de las cartas de visita (retratos fotográficos) se convirtió en una verdadera gramática y cada álbum en un auténtico sociograma familiar.

(9) Morales (1992: 52) comenta, por ejemplo, cómo “hasta los primeros años de vida independiente sólo dos retratistas de renombre habían trabajado en nuestro país: el mulato peruano José Gil de Castro (...) y el italiano Martin de Petris”.

(10) El Correo del Domingo, 20 de abril de 1862 citado por Morales, 1992: 98

Sobre la mesa del salón se encuentra casi siempre el álbum que contiene los retratos. Entran los jóvenes de visita y uno de ellos se apodera pronto del libro-galería, acércanse luego las niñas y la mamá. -¿A ver donde me ha puesto? dice un galán. -Entre dos buenas mozas, le contesta una niña (Orrego, 1913: 171-2).

4. Del retrato de una dama como tipo social al álbum de localidades

Gracias a la carta de visitas el retrato de jóvenes solteros y de señoritas cobró una gran importancia social y es posible que haya reconfigurado los ritos de cortejo. Por lo demás, la confección de una carta de visita marcaba el ingreso a la vida social tanto de varones como de señoritas. Los ritos fotográficos⁽¹¹⁾ acompañaban así la vida de los miembros de la familia desde el nacimiento hasta la muerte (no hay que olvidar que muchas familias mantuvieron la costumbre de fotografiar a sus muertos en un rito que hoy nos parece tétrico pero que estaba naturalizado en esa época).

Los retratos de señoritas que podemos encontrar en los retratos grupales que son el centro de nuestra exploración son por lo tanto un producto de un rito de pasaje con un sentido altamente individualizador aunque también destinado a marcar la pertenencia.

Nótese, por ejemplo, el retrato de una dama en manto (ver figura 6) que, por cierto, luego se convirtió en una carta postal. La dama en manto proyecta una imagen conservadora del mundo a medio camino entre la colonia y la vida republicana moderna. Charles Wiener, la describe de la siguiente manera,

Hace treinta años, las mujeres sólo salían envueltas en la prenda denominada “manto”, una suerte de gran chal generalmente negro que cubre la cabeza, los hombros y cae en largos pliegues hasta las rodillas. Esta especie de sobretodo recubre la vestimenta y, por ende, hace parecer inútiles los gastos en ropa que nadie ve. Hoy día todas las mujeres de sociedad llevan el sombrero francés. Sólo usan el manto para ir a la Iglesia. Las “rotas”, o mujeres del pueblo, son las únicas que se mantienen fieles al vestuario antiguo. Wiener, 1888: 243 (trad. propia).

Durante una larga época los códigos vestimentarios de las chilenas no permitían una completa individualización vestimentaria. La identidad entonces se jugaba en los detalles. Nótese, por ejemplo, el fino prendedor que ajusta el manto de la chilena de la figura 6. A esto se debe sumar el valor que un ros-

(11) Finol, Djukich de Nery & Finol, J. (2012) han ya vinculado a la fotografía con los ritos, relevando particularmente la participación de la fotografía como un rito en sí misma para el caso de la fotografía etnográfica.

tro blanco y ojos claros tenía para la sociedad chilena que los asociaba desde la colonia al tipo europeo.

Algunas de las postales grupales de las que disponemos muestran (como puede observarse en la figura 7) una colección de retratos de damas en manto. Otras (como puede verse en la fig. 8) representan retratos de mujeres “de sociedad” vestidas más libremente y de un modo más abiertamente individualizante, efecto probablemente del ingreso en la cultura chilena del concepto (francés en su origen) de moda.

En la misma época en la que el álbum familiar se posiciona como útil indispensable de la alta sociedad local, surge un álbum que compila fotografías de una región o localidad. En él se pueden encontrar paisajes pintorescos y edificios característicos, pero también grupos de personas o retratos que caracterizan a la población local, tal como la postal que aquí caracterizamos⁽¹²⁾.

Estos álbumes constituyen, sin duda, un elaborado discurso visual sobre la región que pretenden describir y suponen complejos procesos de selección temática y de sujetos a retratar que son inseparables de las ideas de la época en torno a qué es lo que vale la pena mostrar al visitante. Así como el álbum familiar y de visitas muestra y demuestra la posición social de la familia y de su círculo de amistades, el álbum del país muestra y demuestra la posición de la nación en el contexto de las naciones civilizadas.

En 1855, el fotógrafo francés radicado en Chile y antiguo aprendiz de André Disdéri, Víctor Deroche propuso al estado chileno la realización de un álbum con fotografías de los principales lugares de interés del país. Así, con el apoyo de las autoridades de la época recorrió Chile fotografiando todo lo que le pareció pintoresco o curioso. El resultado se presentó en la Exposición Nacional de 1856 -símil local de las exposiciones universales de la época- con el título de “Viaje pintoresco a través de la República”. Es interesante notar en este caso la interesante confluencia del interés comercial y del interés político en este tipo de emprendimientos editoriales y fotográficos.

Con el tiempo, la progresiva edición de este tipo de álbumes llegó a constituirse en un vector de conocimiento y atracción para el país. Al igual que las demás naciones de América, Chile preparó cuidadosamente su participación en exposiciones universales y ferias internacionales a través de folletos que llamaban la atención del lector hacia las maravillas naturales e ingenieriles que quería destacar. También se daba cuenta en ellos de los pueblos ori-

(12) Trabajos como el de Leone (2019) analizan la vinculación entre la representación del rostro y paisajes, aunque en nuestro caso de estudio el recorrido parece ser inverso; el retrato colectivo aparece como una metáfora de la naturaleza pródiga de bondades.

ginarios (dimensión étnico-racial) y las características de sus habitantes criollos pero siempre desde una óptica civilizatoria. Como dice Jorge Pinto, “se buscaba así, proyectar la imagen más atractiva y, en lo posible, más parecida al Viejo Mundo, que suavizara las diferencias, tanto humanas como políticas, que existían entre aquel y los nuevos países que se independizaron de España en los albores del XIX” (Pinto, 2007:87).

La tematización y reproducción de las bellezas del país en sentido geográfico y de sus habitantes se refieren a la reproducción del tipo social o étnico, lo que incluyó el retrato en versión familiar doméstica y el retrato de personas anónimas. Esto va de la mano del intercambio de las tarjetas y cartas postales que, más allá de su uso epistolar, fungió como un souvenir para los viajeros y proto-turistas de la época. La postal se alimentó simultáneamente, de un imaginario exotista que ha sido ampliamente estudiado en el contexto de la América colonial y postcolonial (Masotta, 2001, 2002; Azócar et al., 2001; Azócar, 2005) pero también de un imaginario civilizatorio donde la postal servía como un retrato halagüeño de la civilidad y de la modernidad del país y de sus habitantes (Onken, 2014).

5. Recursividad productiva y deriva contextual: entre previsibilidad y diferencia

El propósito de este trabajo ha sido principalmente exploratorio en la medida que ha querido seguir los procesos de producción, transformación y circulación de imágenes destinadas a representar en algunos casos la identidad personal y en otros, la identidad colectiva⁽¹³⁾. El principal foco lo hemos puesto, por lo tanto, en comprender cómo esos procesos que podemos caracterizar como culturales responden a fuerzas sociales bien definidas y que con frecuencia son desestimadas por los análisis centrados en los aspectos estrictamente semánticos o representacionales de la semiosis.

En particular, el seguimiento de un cierto tipo de representación fotográfica de la mujer chilena y las reutilizaciones a las que esos textos fueron sucesivamente sometidos, representa una gran importancia metodológica para que la semiótica pueda llegar a reconectar efectivamente las expresiones semióticas tal como se nos presentan materialmente con los procesos semióticos y mediáticos que les dan origen y sentido.

A partir de lo aprendido, creemos interesante apuntar un cierto número

(13) Finol, Djukich de Nery & Finol, J. (2012) han analizado también la vinculación entre el retrato y la identidad social e individual. Igualmente, y tal como lo hemos propuesto aquí, visualizan la deriva del retrato pictórico al retrato fotográfico para desembocar en la carta de visita.

de fenómenos que consideramos teóricamente interesantes para la perspectiva que intentamos desarrollar.

El análisis preliminar de las condiciones de producción de estas interesantes imágenes colectivas denominadas mosaicos nos muestra la importancia de la elaboración progresiva de nuevos tipos de texto a partir de elementos ya descartados de otros procesos textuales previos. En este sentido, el proceso de semiosis es capaz de producir novedad a partir de la recursividad operativa. Una fotografía, como el retrato de una joven chilena, dotada de un valor y sentido bien determinados gracias a un contrato implícito de producción y lectura, puede servir como insumo para la una fotografía de fotografías⁽¹⁴⁾, como el mosaico compuesto de retratos que son gobernados por una lógica de circulación y sentido totalmente nuevas.

Las condiciones de circulación y reproducción textual han sido también profundamente afectadas por estas transformaciones recursivas. Al extremo que quienes participan de la comunicación a través de estos textos relacionados no están siquiera en el mismo plano sociológico (por ejemplo, en la medida que saltamos del ámbito de la interacción familiar e interpersonal, hacia la interacción social de carácter pública en el caso de la producción de libros o de los álbumes que podríamos denominar proto-turísticos).

Si bien parte importante de este circuito de producción estuvo dado por los estudios fotográficos que posibilitaron la elaboración de estas cartas postales hechas bajo la modalidad de fotomontaje. Su fabricación masiva estuvo a cargo de editores ligados al negocio de la imprenta, la importación del papel y de artículos de escritorio⁽¹⁵⁾. Estos antecedentes preliminares nos permiten suponer que muchos de los procesos que hoy día caracterizan los fenómenos denominados intermediales⁽¹⁶⁾, operan mediante una combinación de procesos recursivos de recontextualización como los analizados en nuestro ejemplo.

Es necesario, en nuestra opinión, incorporar una dimensión evolutiva, como la que están proponiendo autores como Scolari (2013) o Carlón (2015) o a un nivel más abstracto, la sociología de Niklas Luhmann (2017), al análisis

(14) Los fenómenos de metatextualidad fotográfica son sólo una forma en los que puede producirse la autorreferencialidad en el texto fotográfico. Al respecto, Nöth (2007a).

(15) Los más importantes editores de tarjetas postales antes del 1900 fueron: Carlos Brandt, con oficinas en las más importantes ciudades chilenas de la época (Valparaíso, Santiago y Concepción) además de Carlos Kirsinger y Cia. con sucursales en Valparaíso y Concepción. Ambos eran grandes productores de postales y nutrían al viajero, paseante o turista local, pero también, y de ahí la importancia de las ciudades en que estaban instalados, a los viajeros extranjeros que visitaban el país.

(16) Pese a tratarse de un concepto relativamente reciente, la literatura sobre intermedialidad es vasta. A manera de introducción y referencia mínima puede consultarse Cubillo (2013), Jensen (2016).

de estos procesos mediáticos, en el sentido que la deriva de los textos y construcciones discursivas están sujetos simultáneamente a una gran previsibilidad y a una gran imprevisibilidad. Esto es característico de los procesos evolutivos que actúan por variabilidad, selección y estabilización pues todo mecanismo productivo puede producir variaciones incluso dentro de la uniformidad y algunas de esas variaciones tendrán la viabilidad (o deseabilidad) necesarias para transformar el modo de producción textual⁽¹⁷⁾.

En este juego entre previsible e imprevisible quedan armonizadas dos visiones extremas y opuestas sobre los medios de comunicación: la que indica su capacidad de homogeneización y su alta previsibilidad y la que describe la capacidad aparentemente ilimitada de los medios para transformarse a sí mismos y sus operaciones para entrar en procesos de deriva (Derrida, 1972).

6. Autorreferencialidad, clausura y emergencia de sistema de medios moderno

Es interesante también la forma en que este caso nos ha permitido ver un proceso de clausura progresiva de las operaciones del universo de representaciones fotográficas, de modo que el campo social de la fotografía tiende a cerrarse sobre sus propios estándares estéticos y técnicos al tiempo que los insumos que permiten su funcionamiento son provistos principalmente por los clichés y estereotipos visuales que el mismo campo de prácticas fotográficas va aportando.

De esta forma, los géneros fotográficos de una época pueden ser vistos como una suerte de memoria fotográfica que ejerce una fuerza normativa sobre las producciones subsiguientes. No sólo las técnicas de producción tienden a reproducirse sino que los resultados de la aplicación de las mismas producen una inercia representacional que puede percibirse claramente en nuestro ejemplo bajo la forma de repetición de la pose, repetición del encuadre, repetición vestimentaria, etc.

Por otra parte, puede considerarse que estas repeticiones y reutilizaciones expresan la tendencia del campo fotográfico y en general del sistema de medios a una progresiva autorreferencialidad y clausura operativas. Una cierta economía se instala progresivamente en el campo de prácticas fotográficas que permite mantener la continuidad de sus operaciones con un ahorro progresivo de recursos y esfuerzos. Esta misma economía permite que los actores del campo encuentren nuevas oportunidades para maximizar el rendimiento de

(17) Una introducción al uso del concepto de evolución en teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann se puede encontrar en Rodríguez & Torres (2003), mientras que una exposición extensa del mismo puede consultarse en el capítulo 3 de la *Sociedad de la sociedad* (Luhmann, 2017).

sus propias operaciones. Simultáneamente, es posible encontrar en estos procesos maximizadores oportunidades para una diferenciación interna o un acoplamiento con actores asociados como es el caso de las casas fotográficas con las casas editoriales y las casas comerciales, en nuestro ejemplo.

7. Visibilidad, espectacularización identitaria y valores civilizatorios

La semiótica ha dedicado importantes trabajos al análisis de los regímenes de visibilidad y a la fenomenología de las relaciones escópicas (Imbert, 1984; Landowski, 1993, entre otros). Sin duda, la carta de visita fotográfica constituye un caso paradigmático de auto-espectacularización identitaria (comparable a las dinámicas asociadas a las redes sociales mediadas por el uso de internet).

A través de la carta de visita, el sujeto se proponía a sí mismo como objeto ante la mirada de sus pares, ostentando los atributos valorados por su clase social o sus grupos de referencia. La transacción no estaba exenta de riesgos como es fácil apreciar en la novela social de fines del siglo XIX⁽¹⁸⁾.

La producción de la fotografía adecuada era el propósito de la relación de mediación que ponía al fotógrafo en posición de adyuvancia. Es conocida la anécdota que atribuiría la inesperada partida del país del fotógrafo francés Víctor Deroches a las amargas quejas de una clienta (Carolina Osmán) decepcionada con los magros resultados de su arte⁽¹⁹⁾.

Es interesante constatar que al recolectar ese conjunto de fotografías individuales para componer una muestra representativa de un tipo social (en este caso femenino), el fotógrafo realizara una operación análoga pero ahora a un nivel colectivo. El sujeto a representar ya no es la dama que quiere distinguirse en la alta sociedad sino un país que quiere ser reconocido en el “concierto de las naciones” como una nación moderna, civilizada, desarrollada... Los álbumes y folletos que pregonan las bellezas del país tienen, sin duda, esta función que siguiendo a Baudrillard (1981) podríamos calificar de orientada a la seducción.

Procesos de puesta en escena y auto-espectacularización que persiguen la afirmación identitaria que a través de la fotografía encadenan sucesivamente el nivel individual, familiar, grupal, nacional, racial, etc.

(18) En Chile novelas como *Martín Rivas* (1862) o *Los Trasplantados* (1904) de A. Blest Gana configuraron el tipo social del siútico o el advenedizo como caricatura del doble proceso de visibilidad y reconocimiento social que se despliega en la alta sociedad post colonial Americana.

(19) “La señorita Osmán fue a retratarse al estudio de Deroche y recibió, según dijo, una imagen semejante sólo de cuerpo y en vez de rostro un mono” (Rodríguez, 2001: 32).

Finalmente, los fenómenos revisados en este trabajo dan algunas pistas sobre la manera en que las distintas formas de autorreferencialidad mediática tienden a generar una clausura semántica en la medida que los medios de comunicación tienden a producir y reproducir (kantianamente), sus propias categorías referenciales (famosos, delincuentes, honorables, bellos, etc.). De esta forma crean un horizonte referencial constituido por sus propios productos, sus propias fantasías y, finalmente, sus propios imaginarios.

La tesis especular de Hartog (1980) es, en este sentido, compatible con el comportamiento autorreferencial de los medios y en este caso de la fotografía como campo de prácticas sociales. Hemos referido a esta cuestión en otros trabajos a través de la metáfora de la frontera infranqueable, a propósito de la imposibilidad de sobrepasar los límites epistemológicos impuestos por la cultura propia para conocer al otro (Otazo & Gallegos, 2012).

Así, la recursividad en el uso de la fotografía de mujeres en el caso aquí analizado da cuenta de una de las características más importantes del sistema de medios: se observan a sí mismo cuando creen estar observando un objeto exterior cualquiera. En otras palabras, el medio no sólo se procesa a sí mismo una y otra vez de manera recursiva operando sobre sus propios productos, sino que esto produce un comportamiento semánticamente autorreferencial. Y sin embargo, pese a ello es capaz de ofrecer un importante margen de imprevisibilidad.



PROFANOS (1876). — PIAZZA DEL PROLETARIATO.

AU CHILI,
PAR M. J. DE CORDEMOY.

Départ. — Bédouin. — « Nivora Galtel » — Fuchs Annon. — Caudan. — D'Alvi de Magellan. — Terni de Foz. — Cap Filiz. — Le Caporal. — « Fitero, il faut travailler » — Goulet. — Tolokan. — Arrivée à Valparaiso.



PROFANOS. — BORDO DE BAYONA.

Hon. Cinq jours plus tard se profile à notre droite le cap des Vierges, à l'entrée du détroit de Magellan, où nous voici enfin tranquilles. Des deux chilienas, qui restent dans une loge, nous échangeons qu'elle se vendrait.

1. Fitero et d'Alvi de Magellan.
TOME II, SEPTIÈME ÉDITION. — 57 107

N° 13. — 5 Décembre 1896.

Fig. 1



GOLPE DE COLLONENZA.

Fig. 2

AU CHILI.

619

champs, et l'on y est répandue par des procédés très simples; généralement on barre le courant par un cadre en bois supporté d'une forte tige, qu'on déplace suivant les besoins. La valeur de l'eau est élevée; le regard,



MAISON D'ARRIVÉE. — BARRAGE DES PHOTOGRAPHES.

treize-cinq litres à la seconde, se paie couramment 5 000 pesos; c'est la quantité qu'un homme peut distiller facilement.

La sécheresse n'a pas d'ennemi, comme sur un grand nombre de points que nous traversons, les champs sont livrés au jachère; il y eût une herbe rare et d'immenses chardons. Dans les fruits, également, il des arides. Les chevaux, les bœufs et les moutons paissent en liberté dans ces prairies, ce sont des trou-

C. DE CORDEMOY

AU CHILI

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 100 GRAVURES

D'APRÈS DES PHOTOGRAPHIES



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^e
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1890

Droits de traduction et de reproduction réservés.





Fig. 3

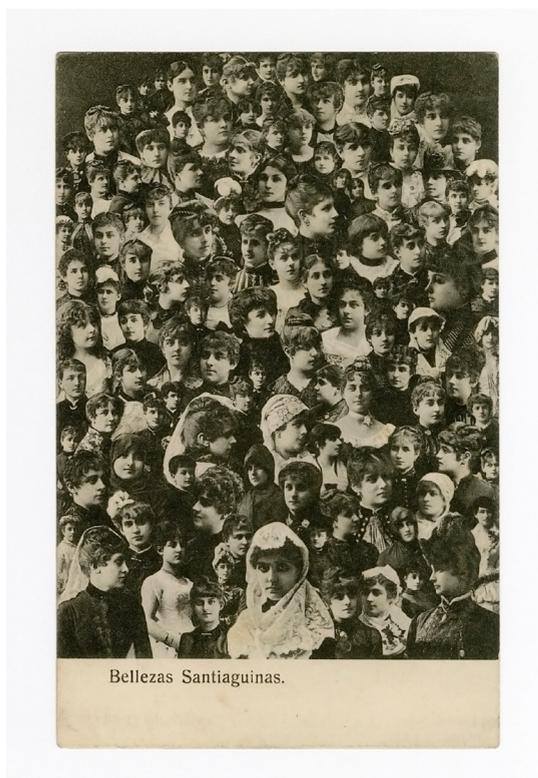


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

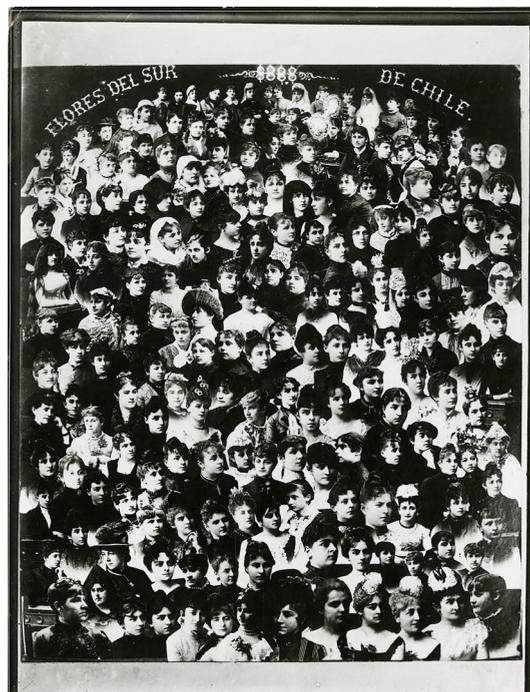


Fig. 8

Bibliografía

- ALVARADO, M., MEGE, P. Y BÁEZ CH. (eds.) (2001), *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un imaginario*, Pehuén, Santiago
- AZÓCAR, A. (2005). *Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Millet sobre los mapuches*, Universidad de La Frontera, Temuco.
- AZÓCAR, A., FLORES, A., IVARS, M. J., & LEIVA QUIJADA, G. (Eds.). (2001), *Fotografía y ciencias sociales: la construcción del otro a través del discurso fotográfico*, Universidad de La Frontera, Temuco.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire*, Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, Paris
- BAUDRILLARD, J. (1981), *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- CARLÓN, M. (2015), “La concepción evolutiva en el desarrollo de la ecología de los medios y en la teoría de la mediatización: ¿la hora de una teoría general?” in *Palabra Clave*, 18(4), 1111-1136.
- CORDEMOY, J. (1896), “Au Chili (1er. partie), *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*. N° 49, 5 de décembre 1896, 577-624.
- CORDEMOY, J., JACOB C., (1899), *Au Chili. Ouvrage illustré de 109 gravures d'après des photographies*, Librairie Hachette et Cie., Paris, 267.
- CUBILLO, R. (2013), “La intermedialidad en el siglo XXI” en *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179.
- DERRIDA, J. (1972), *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, Paris.
- FINOL, D., DJUKICH DE NERY, D. Y FINOL, J. (2012) “La fotografía etnográfica: otredad, encuentro y relato”, *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, N°34: 13-33.
- FINOL, D., DJUKICH DE NERY, D. Y FINOL, J. (2012a) “Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita”. *Quórum Académico*. Vol.9, N°1: 30-51.
- GERBI, A. (1982), *La disputa del Nuevo Mundo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- HARTOG, F. (1980), *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris.
- HANNAVY, JOHN (ed.) (2008), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. 2 Volumes, Routledge, New York.
- HIRSCH, R. (2008), “Photomontage and collage” in Hannavy J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. 2 Volumes, Routledge, New York, 1123-4.
- HUNT, T. & LESSARD, M. (2002), *Women and the Colonial Gaze*, Palgrave.
- IMBERT, G. (1984), “Sujeto y espacio público en el discurso periodístico de la Transición. Hacia una sociosemiótica de los discursos sociales”, in M.

- A. Garrido (Ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (165-174)*, Taravilla, Madrid.
- JENSEN, K. B. (2016), Intermediality. En K. B. Jensen & R. T. Craig, *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. John Wiley & Sons.
- LEÓN, S., VERGARA, F., PADILLA, KATYA & BUSTOS, ATILIO (eds.) (2007). *Historia de la Postal en Chile*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.
- LEONE, M. (2019), "The Singular Countenance: The Visage as Landscape, the Landscape as Visage", *Language and Semiotic Studies*. Vol. 5, Nº4: 28-46.
- LANDOWSKI, E. (1993), *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LUHMANN, N. (2007). *La sociedad de la sociedad*. México: Herder.
- MASOTTA, CARLOS (2001), "Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900-1940)" in *IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G.*, Santiago de Chile.
- MASOTTA, CARLOS (2002). Almas robadas. Exotismo y ambigüedad en las postales etnográficas argentinas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 19: 421-440.
- MORALES, MARÍA DEL PILAR (1992). Los años heroicos de la fotografía en Chile. 1840-1880. Memoria para optar al grado de licenciado en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Dir. por Isabel Cruz.
- NÖTH, W., & BISHARA, N. (Eds.). (2007). *Self-reference in the media*, De Gruyter, Berlin.
- NÖTH, W. (2007). Self-reference in the media: The semiotic framework. En W. Nöth & N. Bishara (eds.). *Self-reference in the media*, De Gruyter, Berlin.
- NÖTH, W. (2007a), "Metapictures and self-referential pictures" en W. Nöth & N. Bishara (eds.), *Self-reference in the media*, De Gruyter, Berlin.
- ONKEN, HINNERK (2014). Visiones y visualizaciones: la nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del XX. *Iberoamérica*, XIV, 56: 47-69.
- ORREGO LUCO, L. (1913). *Un idilio nuevo. Zig-Zag*, Santiago.
- OTAZO, J. & GALLEGOS, E. (2012), "La frontera infranqueable. La Araucanía en los relatos de viaje de dos ingenieros francófonos en el Chile de fines del siglo XIX (Gustave Verniory y Camille Jacob de Cordemoy)", *Revista S*. Vol. 5: 127-144.
- PINTO, J. (2017), "Las exposiciones universales y su impacto en América Latina (1850-1930)", *Cuadernos de Historia*, 26: 57-89.

- RISCO, A. M., Delpiano, M. J. & Iroumé, N. (2016), *A la luz de la fotografía*, Sitio web del proyecto Fondart Nacional “Espectros de otras artes en la fotografía. Intermedialidades en los procesos de modernización de cultura visual chilena finisecular”. Disponible en <http://fotointermedialidad.cl/>.
- RODRÍGUEZ, H. (2001), *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago.
- SCOLARI, C. A. (2013), “Media evolution: emergence, dominance, survival, and extinction in the media ecology” in *International Journal of Communication*, 7(1): 1418-1441.
- RODRÍGUEZ, D., TORRES NAFARRATE, J. (2003), *Introducción a la teoría de la sociedad de Niklas Luhmann*, Herder, México.
- VALLE GASTAMINZA, F. (2013), “La carte de visite: el objeto y su contexto” en *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño: 11-32.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós, Buenos Aires.
- WIENER, CHARLES (1888). *Chili & Chiliens*. Librairie Leopold Cerf. (14ème ed.), Paris.

Figuras y fotografías

- Figura 1. Cordemoy, C. J. (1896). Au Chili (1er. partie). *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*. N° 49, 5 de décembre 1896, pp. 577 y 619. Fondos digitalizados de la Bibliothèque Nationale de France (BNF).. Disponible a través de <http://www.gallica.fr>.
- Figura 2. Cordemoy, Camille Jacob (1899). *Au Chili. Ouvrage illustré de 109 gravures d'après des photographies*. Paris: Librairie Hachette et Cie. Frontispicio y Portada.
- Figura 3. Wiener, Charles (1888). *Chili & Chiliens*. Paris: Librairie Leopold Cerf. 14eme édition. Portada y página 254.
- Figura 4. “Bellezas chilenas”. Fotografía de Hume y Cía (c. 1895). Fondos de la Biblioteca Nacional Digital. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-614058.html>.
- Figura 5. Retrato de hombre desconocido. Daguerrotipo de 9 x 8,5 cm. Contenido en caja de protección con diseños en sobre relieve. Almohadilla interior completa y fotografía contenida en marco color dorado con parte inferior rectangular y superior redondeada. Mantiene broches externos originales. Colección de la Biblioteca Nacional de Chile. Imagen disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-581050.html>.

Figura 6. Chilena en Manto [fotografía] / Hume y Webster, Librería Inglesa. Santiago : Hume y Webster, Librería Inglesa, Santiago de Chile [Entre 1895 y 1905]. 1 tarjeta postal: colotipo, fotomecánico monocromo sobre papel; 9 x 14 cm. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-614059.html>.

Figura 7. Flores Chilenas. Beautés Chiliennes [fotografía] / Hume y Ca. Santiago : Hume y Ca. , [Entre 1895 y 1905]. 1 tarjeta postal: colotipo, fotomecánico monocromo sobre papel ; 9 x 14 cm. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-613730.html>.

Figura 8. Flores del sur de Chile. Colección del Museo de Historia Natural. Versión digital disponible en <http://fotointermedialidad.cl/1890/grupo-bellezas-del-sur-chile/>.

ROSTROS DEL DOLOR

FOTOGRAFÍAS DE VÍCTIMAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA*

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL, CAMILO ALEJANDRO RODRÍGUEZ FLECHAS**

Abstract. The purpose is to analyze a photographic sample of the victims faces of the Colombian armed conflict, within the context of the documentary work “Padre, hijo y espíritu armado” by Álvaro Cardona Gómez (2012). The digitalized photographs are part of a project to tell the story of several families in the Catatumbo region, in Norte de Santander, Colombia, who suffered the forced disappearance of their relatives. The crimes occur amid victimization events in the region, between 1999 and 2004, due to the struggles for territorial control in the area by the paramilitaries, Bloque Catatumbo; the Revolutionary Armed Forces of Colombia - People’s Army; the National Liberation Army; the People’s Liberation Army and the State Forces. For the analysis, an interpretive route is elaborated from the Multimodal and Multimedia Critical Discourse Studies having as axis the principles of visual semiotics and studies on facial semiotics. The following issue is addressed: how digital photography activates a testimonial narrative about crimes against humanity in the Colombian armed conflict, to understand and make explicit its character and function as a discursive unit. The faces of the victims are interpreted as space-time and symbols of pain to understand the narrative of victimization within the conflict and its relevance within the memorialization processes for the vulnerable communities. The analytical procedure implies recognizing the relationships between thematic relevance, the contexts and the socio-political and cultural function of the photographs that are socialized on the web. Photography is understood as a discursive practice, whose process of design, circulation and distribution is linked to the memorialization processes in the country.

Keywords: faces, victims, digital photography, semiotics, MMCDS, Colombian armed conflict.

1. Introducción

Los rostros del conflicto son unidades discursivas articuladas sógnicamente, para constituirse en fuente del proceso de memorialización que requiere el país para construir paz. Las fotografías encarnan la narrativa del dolor ocasio-

* El Grupo Colombiano de Análisis del Discurso Mediático (Minciencias-A), a través de ONALME (Observatorio Nacional de Procesos de Memoria), trabaja con la red de investigación SPEME, sobre memorias colectivas y procesos de memorización. Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia (SPEME), está financiado por el programa de cooperación Horizon 2020 de la Unión Europea y se desarrolla conjuntamente entre universidades e instituciones técnicas de Europa y América Latina (Proyecto ID: 778044).

** Universidad Nacional de Colombia.

nada por las múltiples violencias del conflicto, que, al ser visibilizadas y resignificadas, construyen las condiciones para formular estrategias de reparación simbólica, gestionando construcción de memorias colectivas. Cada fotografía de la muestra elabora conjuntos de relaciones, vinculadas a los derechos humanos, creando una estrategia para la restitución del tejido social y, otorgando a cada víctima la potencialidad de proyectarse al futuro a través de la huella del pasado en una actualización de orden artístico-estético, sociopolítico y cultural.

Las fotografías testimonian los crímenes sistemáticos que han ocurrido en el país y crean una narrativa visual que entreteje indexical, icónica y simbólicamente, el carácter trascendental de la vida, a través de una experiencia de desaparición y muerte, reificando y orientando el sentido de lo que significa reconstruir una sociedad. Hay la necesidad de recuperar analíticamente el carácter estético, semiótico-discursivo, sociopolítico y cultural de las fotografías. Cada rostro constituye un símbolo de la resistencia que se hace colectivo en un soporte tecnológico como la web, formulando una red de significados producidos por la conexión elaborada por el fotógrafo, a través de la filiación familiar, entre el sobreviviente y la víctima. Las fotografías objeto de análisis permiten evidenciar la ontología de la existencia que relaciona un 'yo' y un 'otro': primero, crea una nueva otredad interpretante y, segundo, genera un continuum entre el proceso de diseño, producción e interpretación de la fotografía; esto estructura una indexicalidad reiterada, topicalizada y resignificada para instalarse como símbolo en la sociedad.

El corpus de análisis, —una muestra de tres fotografías—, tematiza y topicaliza el rostro, permitiendo inferir algunos elementos de la corporalidad. El carácter acromático y el primer plano frontal conectan dos rostros que encarnan la victimización asociada al dolor. La documentación fotográfica de los rostros del conflicto garantiza la visibilización y el esclarecimiento de los hechos de violencia, al producir un testimonio que se distribuye desde la visibilidad. Se elige el trabajo del periodista Álvaro Cardona debido al ejercicio ético implicado; por el contexto de violencia que precede el trabajo fotográfico; y, por el concepto estético-político que se construye en las imágenes. No se aborda el testimonio que procede del trabajo etnográfico del fotógrafo, por lo que se opta por asumir el testimonio verbal en la relación imagen-texto para amplificar el carácter evidencial de la fotografía.

Las fotografías constituyen una fuente para la construcción de memoria colectiva y formulan una perspectiva crítica en la que se recupera el dolor y la emocionalidad de las víctimas. Estas imágenes poseen una triple disposición que es explicada por Berger y Mohr (2007): muestran o son índice de la exis-

tencia de alguien; recuperan una iconología estructurada con los rasgos fenotípicos; y, crean en la discontinuidad, producida por el lapso espaciotemporal entre la producción y la interpretación de la imagen, el carácter simbólico.

2. Memorias en medio de la guerra

La región del Catatumbo colombiano es una zona diversa por la presencia de diferentes comunidades como los pueblos indígenas y campesinos. A finales de los ochenta, se concentra el dominio territorial en las guerrillas, las cuales victimizan la comunidad perpetrando actos como ‘limpieza social’ o ajusticiamientos; son frecuentes en los noventa las tomas guerrilleras, en donde se involucran secuestros, ataques a civiles y a bienes estatales. En 1999 irrumpen en la zona los paramilitares —las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)— bajo el mando de Salvatore Mancuso. El bloque Catatumbo ejecutó masacres recibiendo el apoyo de empresas nacionales y las Fuerzas del Estado (Centro Nacional de Memoria Histórica -CNHM-, 2018).

El evento victimizante más reiterado en la Región del Catatumbo ha sido el desplazamiento forzado con 14.108 víctimas en 2018; 3272 en 2019 y 498 en 2020 (hasta el 30 de mayo) (Humanitarian Response, 2020). Los testimonios de las víctimas señalan que la motivación principal es el señalamiento de ser cooperantes de otros grupos armados ilegales o de cooperar con el gobierno. Según Indepaz (2020a, 2020b), solo en Tibú se cometieron tres masacres con once víctimas; y, fueron asesinados cinco líderes sociales y de derechos humanos, y un reintegrado.

Con la Ley de Justicia y Paz (2005) se desmovilizaron los bloques paramilitares que operaban en la zona, reduciendo la magnitud de los hechos de violencia. Las Farc-Ep retomaron el control de la zona hasta la firma del Acuerdo de Paz (2016); también se destacan los actos de violencia del ELN - Frente Camilo Torres, en varios municipios como Tibú, Teorama y San Calixto. Lo anterior muestra que la violencia en el Catatumbo es de carácter histórico y subsiste en la actualidad.

La masacre de La Gabarra es un hecho ocurrido entre el 10 y el 23 de agosto de 1999, en el que aproximadamente 150 paramilitares, del Bloque Catatumbo al mando de Salvatore Mancuso, y con la dirección de alias “Marcos Gavilán” (Roberto Vargas Gutiérrez), arribaron al corregimiento de La Gabarra, en el municipio de Tibú, con el propósito de ejercer control territorial. El Catatumbo ha sido un lugar relevante por su localización estratégica para las rutas del narcotráfico y el paso del oleoducto Caño Limón-Coveñas. El teniente Luis Fernando Campuzano, condenado como coautor por esos he-

chos, permitió la entrada del grupo paramilitar a la población. Los paramilitares provocaron un apagón y entraron a los lugares de recreación del pueblo para retener y, posteriormente previo señalamiento, cometer la masacre. Las víctimas registradas en ese momento fueron 35; no obstante, varios cuerpos fueron desmembrados y lanzados al río dificultando las labores de reconocimiento (Verdad Abierta, 22/07/2014).

3. Fotografías digitales: la construcción de memorias

El siglo XXI se ha constituido en el punto de referencia para reconocer, estudiar e interpretar las nuevas prácticas discursivas que circulan en la web, en un complejo de expresiones que se comprenden como la comunicación digitalizada. Los nuevos formatos se instalan en todos los campos de la vida humana desde las prácticas comunicativas que se insertan en la vida mercantil y la economía globalizada, hasta la distribución de idearios políticos y religiosos. Interesa observar la presencia de la víctima que circula como una narrativa-testimonio, digitalizada como fotografía, para crear un diálogo público de resistencias a través de lo que se testimonia y narra. Es una presencia interactiva que desestructura los círculos privados, para insertarse en una audiencia global-pública, potencialmente vasta e impredecible.

La fotografía se consolida como un medio de resistencia contra el olvido, interrogando la naturaleza de los recuerdos; las imágenes son un dispositivo de interpretación que transforman y resignifican el pasado (Solórzano, Toro y Vallejo, 2017). La fotografía como documento multimodal y multimedial es una narrativa-testimonio que actualiza las espacio-temporalidades. En el marco de soportes virtuales trasciende el interés individual, para convertirse en un fenómeno social y público penetrando la cognición social; esto es, desempeña función discursiva en su papel socializador y orientador de la acción colectiva.

El fotógrafo se posiciona como creador de una imagen, superando el acto de fotografiar para formular creativamente un montaje. El diseño creativo propuesto en la muestra fotográfica pone en relación una composición clásica de acromía, a través de rupturas estético-políticas expresadas en un *collage*, para generar sentidos que implican contraste, ambigüedad, paradojas, yuxtaposiciones, entre otros recursos narrativos. La reflexión semiótico-discursiva y estética de las fotografías conecta las experiencias intersubjetivas con la subjetividad del fotógrafo, en cuya ruta aparecen las otredades colectivas y múltiples. El tejido de recursos semióticos implicados permite hacer el tránsito de una narrativa visual-testimonial a una obra de arte; el juego de la visibilidad y la invisibilidad, la presencia y la ausencia y, la vida y la muerte, construye una

perspectiva para explicitar un conflicto armado interno que ha dejado millones de víctimas. Actualizar la víctima es garantizar una presencia atemporal a través de la cual la memoria y el olvido conectan el acto transformador que implica la narrativa-testimonio encarnada en la fotografía artística.

La fotografía de la víctima al articular una narrativa-testimonio activa saberes y experiencia en interrelación con el cuerpo, el rostro y la voz de seres que actualizan el pasado y expresan en su dolor un nuevo horizonte temporal de transformación: el testimonio integra la experiencia, la cual solo es posible en la narración creando el acto dialógico y la interacción. La actualización representa y da sentido a la “víctima” asegurando un lugar en la narrativa-testimonio. En Tamayo (2016), el concepto de víctima articula la política y, un estatuto jurídico atribuido a una persona o comunidad: “[...] es en los desplazamientos entre las expresiones del trauma, las demandas políticas, las luchas ideológicas y los procesos administrativos y judiciales donde la noción de víctima se territorializa y des-territorializa” (p. 928). De esta manera el concepto se transversaliza a todos los ámbitos de la vida social implicando por los menos dos estatus que relacionan reconocer-no reconocer la condición de víctima. En términos de las Naciones Unidas (2005) la víctima se conceptualiza como:

“[...]toda persona que haya sufrido daños individual o colectivamente, incluidas lesiones físicas y mentales, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que constituyan una violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o de una violación grave del derecho internacional humanitario. Cuando corresponda, y en conformidad con el derecho interno, el término “víctima también comprenderá a la familia inmediata o a las personas a cargo de la víctima directa y a las personas que hayan sufrido daños al intervenir para prestar asistencia a víctimas en peligro o para impedir la victimización. (Resolución 60/147, ONU, 2015).

Siguiendo las directrices de la Ley 1448 de 2011, artículo 3, se consideran como víctimas en el marco del conflicto armado colombiano:

[...] aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la vícti-

ma directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente (Ley 1448 de 2011).

De estas conceptualizaciones se infiere que las víctimas se insertan en el campo jurídico como testigos; en el ámbito socio–histórico, como sujetos de experiencia y saber capaces de orientar la acción colectiva, al tiempo que son fuente y punto de referencia para la construcción de procesos de memorialización; y, en el campo político, como agentes que visibilizan y concretan las narrativas múltiples y diversas a través de las cuales se dimensionan y significan los eventos de victimización, cohesionando en un proceso intersubjetivo su capacidad dialógica y de agencialidad, garante de la transformación social. Las víctimas activan y fortalecen los principios de la ética colectiva al formularse seres con capacidad para el reconocimiento y respeto a los derechos humanos, reconocer la otredad y formular relaciones de orden ético-moral con los perpetradores.

Desde los ECDMM, la fotografía como práctica discursiva se apropia de la tecnología de la comunicación, del rediseño de los géneros discursivos de acuerdo con sus propósitos comunicativos, para gestionar otras relaciones estructuradas en las instituciones socializadoras. Las narrativas institucionalizadas, ya sean por el Estado, o por los medios de comunicación, están marcadas por principios de autoridad y relaciones verticalizadas, gestionando un punto de vista homogeneizador del conflicto y de la muerte. La narrativa-testimonio, por su parte, se propone para negociar significados desde discursos más horizontales y plurales que se oponen a la naturalización del conflicto y el crimen. El discurso visual, que se encarna en la narrativa–testimonio se propone como un espacio de conocimiento, a partir del cual es posible la reconstrucción de la vida social.

La autopresentación de la vida individual y colectiva es el acto de construir la identidad y anclarla a las formas de saber y ser de las comunidades que recuerdan y olvidan cuando construyen memorias (Jelin, 2020). En este proceso se visualiza al ser inteligible, dado que ese ser está fuera de sí, y se articula a unos ‘otros’ que lo constituyen. Butler (2010) explica esto en términos de la dialogicidad de la condición humana, la cual se dimensiona desde lo ético-político, definiendo la vulnerabilidad del sujeto por medio de las operaciones del poder sobre los cuerpos, para garantizar la precariedad de la existencia. Estas relaciones se visibilizan o invisibilizan en una lucha por asumir la capacidad de producir una racionalidad que solo existe en redes discursivas. Las fronteras de la subjetividad dan paso a la intersubjetividad, que se concreta en una nueva red de significados.

La pluralidad de interpretaciones y de cualidades de la fotografía enriquecen la memoria colectiva: es una construcción social, cultural, histórica y política anclada a la intersubjetividad, a la espacio-temporalidad y es, una macro-narrativa -con valor simbólico- de lecturas diversas y alternativas de los fenómenos sociales representados (Rivaud, 2010). La fotografía digitalizada se entiende como un dispositivo cultural que materializa múltiples significados de forma compleja, integrando las funciones discursivas al tejido signico que plasma intereses, propósitos comunicativos e interactividad. Los marcadores semiótico-discursivos se materializan en la iluminación, el encuadre, color y todos los factores que se derivan del uso del recurso tecnológico de producción como la posición de la cámara y el soporte de su distribución: las redes sociales, blogs y, en general, la web.

La creación de significados es un proceso en el que se articulan marcadores semiótico-discursivos a una narrativa visual propuesta, donde se evidencian convenciones socio-culturales a través de las cuales se representan estados psíquicos y biológicos, dando paso a las experiencias traumáticas vividas en el marco del conflicto, instituyéndose en testimonio. La forma en que la fotografía se enfoca en los sujetos acentúa ciertas emociones y convenciones socio-culturales, potenciando el carácter retórico de su producción-interpretación.

La función semántico-pragmática de la narrativa se materializa en el acto de testimoniar, resaltando la potencialidad del tejido signico que se produce al expresar y significar en el acto dialógico, construido al narrar acontecimientos (Ricoeur, 2003). La narrativa se instala y produce en la gama de sistemas semióticos disponibles que apropia el ser humano para comunicar. La narrativa-testimonio, que se concreta en la fotografía digital y mediatizada del rostro de las víctimas, asume, por una parte, la capacidad de expresar lo experimentado y de crear el borde para instalar el sentido de evidencialidad, gestando la espacio-temporalidad y la existencia de la realidad narrada. Por otra parte, la capacidad de crear un dialogismo a partir de una auto referencialidad que se inscribe en el intercambio de saberes y sentidos formulados en coexistencia. Las narrativas-testimonio, socializadas en la web, garantizan polifónicamente el macro-relato colectivo de la victimización en el conflicto armado. La fotografía del rostro de las víctimas se articula a las redes discursivas testimoniales, permitiendo la circulación intersubjetiva de saberes.

La dependencia estética en la fotografía de la guerra significa recuperar el uso creativo de sus marcadores semiótico-discursivos para consolidar no solo su carácter testimonial y de evidencialidad, sino generar una interlocución que hace soportable el diálogo al encarnar el sentido de lo estético en el acto de comunicar (Zelizer, 2004). La fotografía rasgada de la víctima, cuya presencia se actua-

liza en el familiar, activa la emocionalidad anclada al dolor. En las fotografías del proyecto “Padre, hijo y espíritu armado” el dolor y la muerte son recuperadas de la estética del horror, para proponer y representar la vida y la muerte — en coexistencia—, proyectando el sentido de transformación que implica el posacuerdo y, la paz creando la narrativa desde una *estética de la memorialización*.

Duffy (2018) señala que la digitalización de los crímenes de guerra, y particularmente la representación gráfica del dolor y el sufrimiento del cuerpo, proporciona pruebas que trascienden fácil y rápidamente la escena original debido a los avances tecnológicos. Como narrativa testimonial, la fotografía es *transitiva* porque provoca una respuesta en el interlocutor. El diálogo de las fotografías implica un proceso interactivo en la producción múltiple de significados, de manera que elabora los juicios, actitudes y axiologías, incidiendo en la forma de percibir y conocer la realidad. Este entramado de saberes en circulación, con la propuesta signica expresada en la imagen fija, contribuye a transformar los puntos de vista socio-políticos, morales, éticos y estéticos, promoviendo y activando la acción. Como acto de comunicación humana, las fotografías conservan su capacidad de interpelar y apelar sobre el sentido de obligación ético-moral que compete al ser humano.

El cuerpo es considerado como el espacio de la experiencia sensible y de la relación con el mundo como fenómeno complejo y diverso. El cuerpo es un medio para la percepción y es en sí mismo un tejido signico de producción de sentido; es un territorio semiótico que “está siempre significando”, y que se ubica dentro de la ‘corposfera’. El primer nivel de la producción de significado es el rostro, en un complejo proceso semiótico que se actualiza en la cultura para comunicar: “La corposfera es parte de la semiosfera propuesta por Lotman y abarca todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa” (Finol, 2015, p. 125). El cuerpo-rostro concreta aspectos de la subjetividad, poniéndolos en relación con la dimensión social, constituyéndose así en una metáfora-metonymia de fenómenos que ocurren en la sociedad y la cultura, y que pueden ser recuperados a través de sus rasgos más relevantes.

Los rostros de las víctimas son la materialización de la subjetividad humana, posibilitando la visibilización de todas las expresiones de emocionalidad (Leone, 2018). Los rostros son signos que permiten explorar la cultura desde donde se interpretan y leen; las expresiones emocionales de los rostros recuperan intertextualmente el sentido estético e histórico que se encarna en su narrativa y, permiten redescubrir la actualización de relaciones de significados que proceden de su carácter iconológico-iconográfico (Panofsky, 1998), indexical y simbólico (Peirce, 1960).

La muestra “Padre, hijo y espíritu armado” materializa la intertextualidad estética, política e histórica desde la nominación para el trabajo artístico que se propone del rostro. El título de la obra activa conocimientos colectivos que se articulan, por una parte, al movimiento vanguardista; y por otra, al diálogo con las tradiciones histórico-culturales de una sociedad como la colombiana, que se caracteriza por imponer formas de subalternidad que involucran ejercicios conservadores en la metáfora del padre que controla a la sociedad desde el ideario de la guerra (Lakoff, 2007).

En el actual contexto, recuperar los rostros de las víctimas implica documentar; formular otros puntos de vista para representar las violencias y traumas derivados de un largo conflicto armado; otorgar voz a las víctimas; y, resignificar desde sus rasgos faciales, los gestos y las miradas, las huellas semiótico-discursivas que, desde los vectores, posibilitan abordar los sentidos en la interacción. El rostro, como núcleo de la narrativa fotográfica, formula relaciones semántico-pragmáticas (Martinec y Salway, 2005), a través de las cuales se construyen representaciones que permiten establecer grados de evidencialidad, actualizando las violencias y vejaciones del conflicto.

El rostro en tanto signo es un proceso que se origina en signos, se interrelaciona con signos y existe dentro de la semiosis. El rostro representado en la fotografía digital y circulando por la web, se entreteje en signos, crea interacción y formula un uso del lenguaje estructurado en un formato que circula mediáticamente como discurso público. Al tematizar el rostro, el discurso de la resistencia inserta en el diálogo los acontecimientos y los actores: los perpetradores; los denunciantes-victimizados y la víctima; y, las voces de sus interlocutores. Todo esto potencia el sentido de la narrativa testimonial, en cuya socialización se amplifica la digitalización del dolor y el sufrimiento que articula el diálogo capaz de deslindar al interlocutor de las causas de este tipo de emocionalidad. Se asume una fuerza moral y ética para comprender la atrocidad, el crimen y las violencias, resignificando y actualizando la vulnerabilidad humana y la muerte violenta como un signo que proyecta transformación social.

El proceso interpretativo incluye tensiones que determinan los sentidos de las fotografías digitales y mediatizadas de los rostros. Por una parte, el papel institucionalizador del Estado apropiando los recursos tecnológicos para la distribución de los discursos oficiales, los cuales ponen en escena, lo que Butler (2010) denomina la “dramaturgia forzada”, otorgando a la realidad del conflicto armado una perspectiva de unicidad y veracidad que se pretende incontrovertible y que avalan los gobiernos legítimos o ilegítimos. Se construye y distribuye un punto de vista del sentido y el acaecer en la guerra. Por otra

parte, en proyectos como “Padre, hijo y espíritu armado” la ruptura apropia condicionamientos sociopolíticos y axiológicos que protegen y reivindican la justicia, los derechos humanos y las víctimas.

La contextualización y recontextualización de la narrativa-testimonio puede llegar a constituir una prueba legal y una evidencia visual en el proceso de construir memoria colectiva. Además de reconstruir verdad y reparación desde los actos de justicia, asignan responsabilidades a los actores involucrados, en el proceso de reconstrucción de los acontecimientos, lo cual se formula como condición previa al proceso de alcanzar paz. Con la firma del Acuerdo (2016) se apropia en el país el concepto de reparación, el cual constituye un eje en la etapa de posacuerdo. La reparación constituye una obligación de Estado en dimensión jurídica y ético-moral que atiende a los sobrevivientes del conflicto en razón al sufrimiento y pérdidas morales y económicas ocasionadas por las graves violaciones a los derechos humanos, por parte de los distintos actores (Naidu, 2004).

3. Explorando una ruta para resignificar el rostro del dolor

Para el abordaje del proyecto “Padre, hijo y espíritu armado”, se seleccionó el corpus de las fotografías-testimonio atendiendo criterios de relevancia temática y mediática. Se exploró inicialmente el conjunto de fotografías publicadas en *Semana.com* (2009). Para este trabajo a efectos de comprender el sentido de la construcción de memoria colectiva en Colombia, se seleccionaron tres (3) fotografías de las doce (12) que componen el universo del proyecto, sobre el principio de la categorización que hace el fotógrafo en la que se articula lazos familiares y desaparición forzada: “La esposa”, “La madre” y “El hermano”. La muestra tiene en cuenta valores estético-políticos de la fotografía rasgada de la víctima, para construir sentidos de evidencialidad y emocionalidad.

En primer lugar, se verifican sistemáticamente los usos y sentidos del color. Para ello, se utiliza el software *Color Hunter*, el cual permite establecer el color dominante y los colores complementarios en la fotografía, que, para la muestra seleccionada, forman parte del tránsito del negro al blanco y la escala de grises, fenómeno que se entiende como acromía. En este paso, se formulan los criterios para recuperar el valor cultural del color, analizando elementos como la saturación, el brillo y los matices.

En segundo lugar, se formula el conjunto de procedimientos que permiten la articulación de la fotografía en los niveles que son propios de su estructura como tejido sógnico: ícono, índice y símbolo. La narrativa-testimonio pone en relación la tríada discurso, cognición y sociedad a través de recursos



Figura 1. La esposa – Luz María Torres, esposa de Luís Alfonso Carrascal, desaparecido por paramilitares. Fuente: Álvaro Cardona, 2012 ©



Fig. 2. La madre – Luisa Benilda Jaimes, madre de dos jóvenes asesinados, uno por paramilitares y otro por la Fuerza Pública. Fuente: Álvaro Cardona, 2012 ©

semiótico-discursivos como la relevancia temática, los contextos, la nominación, la intertextualidad y la polifonía -recuperando las voces- para evidenciar la función discursiva. El análisis se sustenta en dos macro categorías: la evidencialidad, que permite corroborar la autenticidad de la narrativa-testimonio representada; y la emocionalidad, a través de la cual se definen las formas de construcción social y se establece la expresión de un estado cognitivo articulado a factores psicobiológicos. Se intenta acercar el análisis a la evidencialidad de lo que queda representado en forma visual como prueba fáctica; y la emocionalidad, la cual procede de la representación de los seres y de los rostros analizados.

En tercer lugar, se referencian las relaciones propias de cada fenómeno discursivo a través de las cuales es posible recuperar el sentido de la fotografía, para conectarla con la realidad social del conflicto colombiano y, en un proceso interpretativo, derivar los significados y sentidos que ponen en conexión el discurso, la cognición social y la realidad sociocultural colombiana.

El análisis de la fotografía entendida como una práctica discursiva, se articula a un proceso de diseño, producción y distribución (Kress y van Leeuwen, 2001), otorgando coherencia a las memorias colectivas. Se recuperan e interrelacionan las categorías que dan paso al proceso de interpretar los rostros de las víctimas como espacio-temporalidades y símbolos del dolor, para la

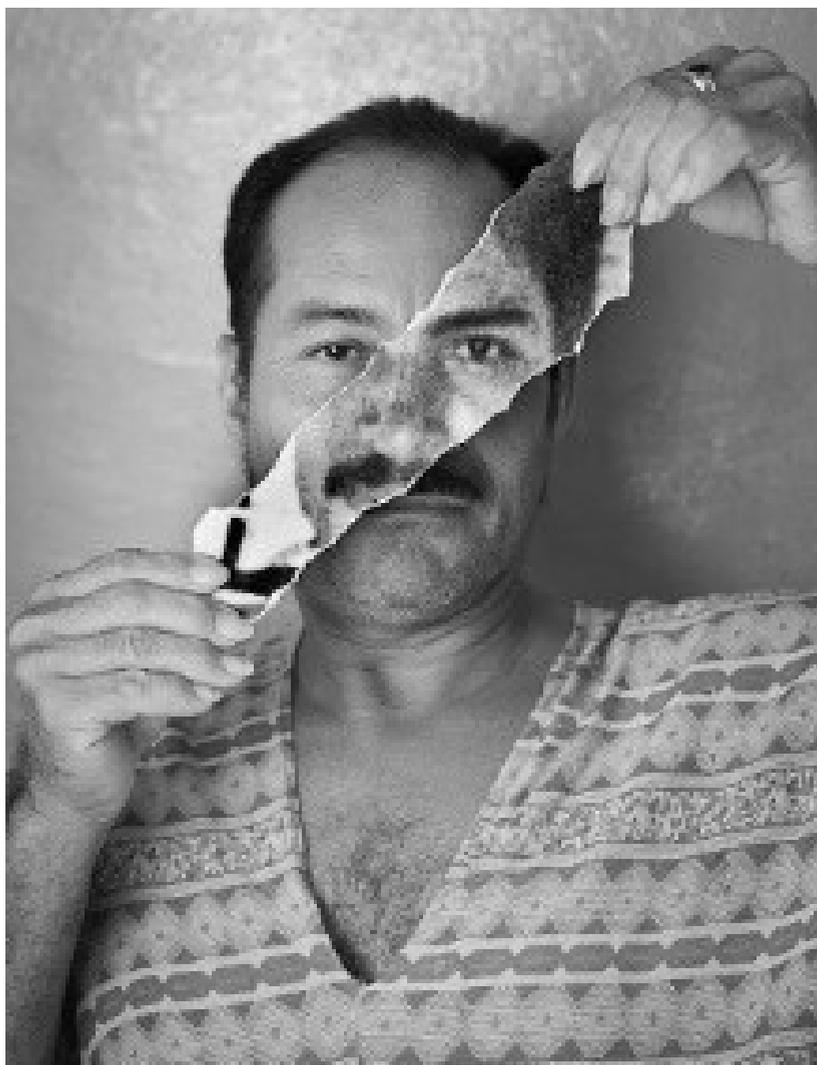


Fig. 3. El hermano – Luis “El Chato”, hermano de Tulio Rodríguez Contreras, desaparecido por los paramilitares. Fuente: Álvaro Cardona, 2012 ©

comprensión de la narrativa de la victimización dentro del conflicto. El proceso para significar y resignificar el rostro de la víctima procede del potencial de abrir el diálogo, establecer evidencialidad en relación con lo que se testimonia, crear recursos de emocionalidad y, elaborar una estética. La circulación potencialmente no agotable a nivel espaciotemporal expresa la existencia de un estado de cosas ancladas a unos eventos traumáticos, produciendo sentido de verdad, existencia y su carácter, en la vida humana.

La evidencialidad implica la relación que se establece entre el acontecimiento que ocurre en una espacio-temporalidad concreta y la presencia de las cualidades del ser humano representado con sus experiencias y saberes. La imagen fija y digital posibilita formas de reconocimiento. Aunque la web ha garantizado herramientas para la manipulación de la fotografía digital, la confiabilidad en el productor-fotógrafo sigue siendo un factor ético esencial. El proceso comunicativo que promueve la obra documental “Padre, hijo y espíritu armado” se construye semióticamente y se negocia socialmente con un interlocutor que afirma su presencia y acción social.



Fig. 4. La esposa – Relaciones semántico-pragmáticas en el rostro del dolor – Codificación de los vectores: Ley de tercios: color verde. Tópico; centros de interés; puntos fuertes.



Fig. 5. La madre – Relaciones semántico-pragmáticas en el rostro del dolor – Codificación de los vectores: Ley de tercios: color verde. Tópico; centros de interés; puntos fuertes.

El corpus permite verificar formas de nominación propia y de rol para la víctima y el sobreviviente victimizado, y la nominación colectiva para el perpetrador: “Luisa Benilda Jaimes, madre de un joven asesinado por paramilitares y otro por Fuerza Pública”. El proyecto puntualiza la espacio-temporalidad: Catatumbo, 1999-2004, lo cual conecta el intertexto del Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) con Verdad Abierta (22/07/2014) y Semana.com (2009), entre otras fuentes mediáticas. La forma visual de representación de la evidencialidad se instala en la modalidad discursiva – saber-querer-poder-posibilidad – de la imagen y su uso. La modalidad permite interrogar el grado de realidad: en la imagen es plausible verificar el detalle y sus relaciones; el fondo; la saturación; el color y la articulación con la profundidad; la luz, la sombra y el matiz. El grado de manipulación incluye establecer qué se recorta, se ilumina, el movimiento de la imagen, supresión o adición de fondo y eliminación o adición de seres u objetos (Reaves, 2009).

Se establece la categoría de autenticidad de la fotografía correlacionando un menor grado de manipulación con un mayor grado de modalidad. La autenticidad en la imagen fotográfica significa la legitimidad de los actores,

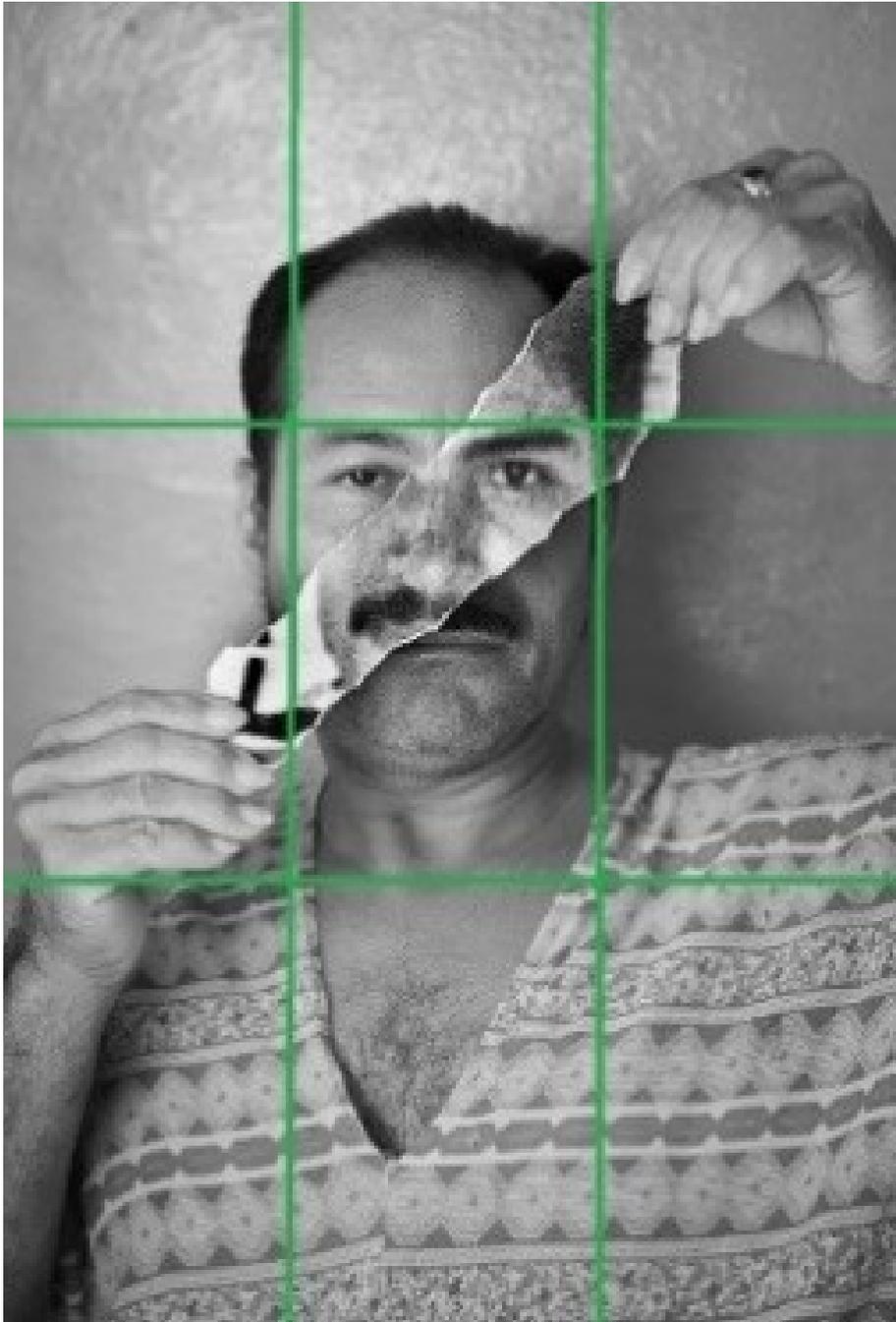


Fig. 6. El hermano – Relaciones semántico-pragmáticas en el rostro del dolor – Codificación de los vectores: Ley de tercios: color verde. Tópico; centros de interés; puntos fuertes.

eventos y los objetos representados; sus dimensiones básicas son lo que se tematiza y lo que se representa. La relación semántico-pragmática que va de las manos al rostro garantiza la existencia, la autenticidad de lo representado y produce simbólicamente valores culturales que cohesionan la experiencia de la víctima y el familiar victimizado. La expansión semántico-pragmática procede de crear la unidad de sentido, articulando espacio-temporalidades y causas-efectos (Martinec y Salway, 2005). El contacto de las manos con los fragmentos de fotografía, sobre el rostro del sobreviviente, constituye parte de la de autenticidad, formulando existencia y de esta manera, construyendo evidencialidad.

La emocionalidad en el corpus se inserta en los saberes de quienes han sido víctimas, sobrevivientes, testigos, perpetradores reintegrados, para el caso de los paramilitares, y de los reincorporados para el caso de las Farc-Ep. Se entretreje un conjunto de estados cognitivos múltiples y diversos. Es la expresión subjetiva que integra factores biológicos y socioculturales. La comunicación visual formulada desde la fotografía digital y socializada en la web, transmite emociones que se constituyen en prueba fáctica de la realidad representada en el marco del conflicto armado. Además, recupera representaciones que, al encarnar narrativas, distribuyen saberes relevantes para la sociedad, a través de índices, íconos, símbolos, valores, creencias, actitudes y códigos propios de la cultura. Las emociones representadas y mediatizadas encuadran y construyen significado emocional sobre grupos específicos de personas.

La muestra materializa la emocionalidad a través de recursos visuales en el uso de contrastes de luz y oscuridad, creando una escena que testimonia la vida en tensión y la resistencia a la muerte violenta inherente a una masacre, erigiendo la recuperación trágica anclada al dolor. La tonalidad en blanco y negro y su expansión en la gama de grises: es el recurso que formula la relación conceptual abstracta de un estado de guerra, y los ejercicios de violencias sobre comunidades campesinas y periféricas, para concretar su presencia en la relación fenotípica expresada en la morfología y fisiología de quien es miembro natural del grupo humano al que se vincula. La relación de la unidad discursiva que transita de lo abstracto a lo concreto apropia la distancia, la tonalidad y la nitidez en cuya conjunción se instala la emocionalidad, de manera que el rostro del dolor dialoga con las emociones de quienes al participar del diálogo y, al activar la narrativa-testimonio, se formulan participantes de lo que se reconstruye como un acontecimiento de la guerra.

El rostro porta integralmente el sentido del dolor. Se parte de que este puede tener un origen físico, emocional y psíquico, cuya expresión se articula a factores socio-culturales capaces de orientar formas de visualizarlo e interpretarlo. Esto im-

plica la subjetividad, la individualidad, al tiempo que se cohesionan con la intersubjetividad, la cual está determinada por las maneras como, desde las estructuras socioculturales, se conceptualiza e interrelaciona la corporalidad, la emocionalidad y el dolor. El aprendizaje que determina la autopercepción se inscribe en el cuerpo, se visualiza desde el rostro y se ancla a emociones, portando huellas de pertenencia, experiencia y saberes (Sabido, 2017). El dolor genera roles y expectativas sobre el hacer social, permitiendo estructurar la relación como fenómeno psíquico-biológico con su valor simbólico. Su significado y sentido pueden contribuir a legitimar el dolor individual y colectivo, dando un lugar y un estatus social, que al consensuarse socialmente, potencia transformaciones que pasan por instaurar el cumplimiento de las expectativas de quienes sufren.

4. Interpretando el rostro del dolor

La composición en tercios, que se muestra en la Imagen 2, permite establecer el peso visual de los elementos y aquellos puntos y líneas que dotan de fuerza y sentido a la composición. En la fotografía de “La esposa”, hay una distribución simétrica del rostro y las manos, y el punto de vista expresado por el fotógrafo se materializa en la disposición visual que construye la idea de evidencialidad sobre la premisa de que estamos viendo (no viendo) los hechos desde una perspectiva externa y que aquello que es presentado al interlocutor es una reconstrucción factual de lo acontecido.

La disposición vertical de la imagen de la “La esposa” cierra el plano permitiendo focalizar el rostro y la gestualidad construida entre la fotografía de la víctima y el familiar victimizado que la sostiene. El núcleo conceptual de la imagen es la invisibilidad anclada a la imposibilidad de la víctima -y por ende de su familiar- de testimoniar visualmente los eventos de la masacre. El horror de lo ocurrido solo puede ser imaginado:

Carrascal iba para la finca a seguir su trabajo de campesino como lo hacía todos los días y sabía que su responsabilidad se había duplicado con la llegada de la segunda niña. Le tocaba sudarla más. Les dio dos besos a sus hijas de 1 y 3 años, y salió de su casa a emprender el camino para su finca. “...Dicen las personas que lo vieron salir, que una camioneta 4x4, de esas que siempre usaban esos ‘paracos’(Paramilitares), lo detuvo, se bajaron 4 hombres, lo cogieron, le taparon los ojos, la boca y se lo llevaron”. Nunca más se volvió a saber de Luís. (Cardona Gómez, 2012, p. 21)

Las relaciones espaciotemporales en la fotografía están articuladas a un sentido de profundidad en una doble dimensión: la espacio-temporalidad de la

narrativa-testimonio y aquella que se articula a la materialidad de la imagen; hay una dimensión de la representación del espacio material y del espacio del interlocutor, que posibilita reconstruir colectivamente el significado. La espacio-temporalidad integra dos momentos sucesivos de la historia que se narra, los cuales semióticamente se definen en términos de presencia-ausencia; vida-muerte; y, visibilidad-invisibilidad. La imagen construye actores espacio-temporalmente localizados y en correlación directa con los acontecimientos representados. La relación semántico-pragmática que va del testimonio visual-gráfico a la narrativa verbal-gráfica es de expansión, en la medida en que cohesionan mutuamente espacio-temporalidades diversas.

El rostro se vincula al proceso comunicativo donde se estabilizan acciones, sensaciones y percepciones. Los rasgos faciales permiten observar y decodificar actitudes y sentimientos congruentes con los condicionamientos biológicos y psicológicos, cohesionados socioculturalmente, para establecer roles, estatus, y marcadores identitarios. En “La esposa”, el rostro significa, en ausencia de los ojos, la agencialidad y la expresividad de la invidencia, con el propósito comunicativo de abrir los ojos del interlocutor; la boca permanece cerrada para permitir la socialización de la narrativa del horror. Los ojos y la boca estructuran una complejidad a través de la cual se encarna la narrativa-testimonio; el brazo y las manos se vinculan al contenido semántico-pragmático, que en su desplazamiento (in)visibiliza aquello que se quiere testimoniar. La emocionalidad de la imagen está relacionada con lo expresado en el rostro de los actores victimizados que encarnan dos seres.

La metáfora multimodal del dolor y su valor simbólico se construyen desde la metonimia: ojos y boca - y la paradoja- visibilizar-invisibilizar-. La metáfora articula el modo verbal-gráfico y visual-gráfico; su comprensión procede de cómo las redes semánticas fuente y meta evocan emocionalidad y dolor, poniendo en relación la narrativa testimonial verbal con la visual. En “La esposa”, el significado metafórico está sugerido en la narrativa verbal, y en esta relación, se estructura su capacidad creativa, la cual procede de la relación de identidad que va del dominio meta al dominio fuente (Forceville, 2016).

En las manos se recupera parte de la agentividad sociocultural en conexión con los accesorios: los anillos no solo engalanan los dedos, sino que evocan lo colectivo, lo social, lo cultural y lo identitario. Adicionalmente, el vestido y el cabello ostentan la doble-dimensionalidad de la fotografía: visibiliza-invisibiliza la ausencia-presencia del hombre y la mujer. La lectura semiótica de la indumentaria permite rastrear los condicionamientos socioculturales significativos que dan cuenta de las axiologías a las que se vincula el proceder humano, en tanto son expresiones de relaciones de poder. El juego de las múltiples

identidades no solo contribuye a crear la pertenencia a un grupo, sino que expresan la decisión de ser o parecer a ese “otro” distinto, creado estéticamente.

El acto estetizado de taparse los ojos con las manos para no presenciar el horror y expresar silencio, pone en tensión la invisibilización de los hechos ocurridos con la visibilización al constituir un acto de denuncia. Estructuralmente la nariz se ubica en el centro de una acción que ocupa la parte final de la frente, y termina a mitad del tabique. La formación en “v” con las dos manos garantiza el acto de agarrar y crea una ruta horizontal que sigue el vector en la distribución en tercios. La posición de los dos rostros y el uso de los anillos permiten verificar, una forma de nominar y de establecer el vínculo víctima-familiar victimizado:

Ahora las niñas tienen 14 y 17 años, la menor siempre guarda en su habitación la foto de un padre que dice que nunca conoció. Mientras el café caliente bajaba por nuestras gargantas, Luz María le pide que la traiga. “Mirá, éste es mi Luis” me muestra la imagen y exclama con una voz de resignación “Quiero encontrarlo...así sea para ver los huesos (Cardona Gómez, 2012, p. 27).

El fondo negro constituye el color predominante: es un negro desaturado y carente de luminosidad cuyo código es: #0E0E0E. El color tematiza valores culturales orientadores de la interpretación de la fotografía nucleados en la muerte, la ausencia, el luto signo del dolor; es identificador del silencio, activa el sentido de la maldad y es símbolo del ocultamiento del crimen. En este caso, la fotografía de la víctima es una unidad constituida por dos fragmentos que crean la relación semántico-pragmática de discontinuidad formulando el sentido de la doble existencia fragmentada en la ausencia-presencia. La conexión que va de la muerte a la vida y de la vida a la muerte produce la ruptura que da sentido a la existencia invisibilizada dos veces: víctima- familiar; representado a través del recurso iconológico que se amplifica en la relación semántica con el sistema signico verbal: “ lo cogieron, le taparon los ojos, la boca y se lo llevaron”.

En la fotografía de “La madre”, los puntos de interés de la composición se centran en la gestualidad construida entre la víctima y el familiar victimizado. La fotografía es apaisada y está desenfocada, lo cual realza la relevancia del cuadrante central. La mayor densidad en esta zona de la fotografía se da en la parte inferior del rostro de la víctima gestionando el sentido de lo testimonial. El código del color predominante es #202020, a través del cual se tramita la ausencia-presencia y el triple valor de la existencia. Se construye un decir-no decir: la boca representa una existencia, pero a través de ella no circula

una voz, sólo se constituye en un índice de un hecho del pasado polifónico. La yuxtaposición de la boca pretende generar la relación semántico-pragmática de continuidad, basada en una relación filial que se concreta en el rótulo “La madre”. En esta fotografía las manos tienen un rol semántico de soporte y ayudan a la elaboración del sentido de evidencialidad, pero su acción y peso visual se ve reducido. El modo de acceso a la evidencialidad y la emocionalidad se produce a través de la mirada y el gesto construido con el ceño y la frente. Los hechos victimizantes causados por perpetradores distintos y asociados, construyen emociones ancladas al miedo, determinantes del peligro permanente y de la reacción dolorosa que se deriva de la revictimización al perder dos hijos en el conflicto, uno asesinado por los paramilitares y el otro, por el Ejército Nacional.

[...] decía Luisa Benilda Jaimes, la partera más reconocida de La Gabarra y una de las retratadas en este proyecto, mientras contaba la historia de sus dos hijos: el más joven entregado por su padre a los ‘paracos’ (Paramilitares) para que lo mataran, porque la droga lo estaba consumiendo y el del medio, muerto mientras trabajaba y utilizado como ‘falso positivo’, es decir, como un supuesto guerrillero para mostrar los resultados de la Fuerza Pública [...]. (Cardona Gómez, 2012, p. 27)

“La madre”, victimizada dos veces, se propone desde el dolor emocional y psíquico que deja huellas en el rostro -ojos y ceño-; la evidencia de la existencia, arrancada brutalmente en dos momentos se sella con el fragmento fotográfico sobre el segundo tercio de la imagen; la revictimización determina el silencio, cuyo recurso es la actualización de las víctimas: en el silencio se crea simbólicamente el reclamo de la vida. Las fotografías evocan y actualizan reacciones emocionales, estados físicos y psíquicos individuales que determinan tres maneras de resistir el crimen y la muerte. La emocionalidad expresa las características específicas y diferenciadas de la víctima sobreviviente, que en el mensaje mediatizado en la web es una emoción concreta, una reacción inconsciente a la necesidad de evidenciar la existencia perdida. En el proceso, hay una evaluación de la experiencia que se propone para ser reconocida en términos del dolor que se sufre en la espacio-temporalidad en que se inserta.

Los ojos son un punto central no solo por su asociación con la percepción factual de los hechos, sino también porque allí se expresan las emociones y sensaciones del ser humano; en los ojos se materializan rutas interpretativas y también actos concretos como llorar: “Mucha sangre no se recoge con una cucharita, ¿quién llora y recuerda a los que no están?” (Luisa Benilda Jaimes, citado en Cardona Gómez, 2012). Los ojos construyen topicalización y son

el núcleo donde se organiza la capacidad expresiva del familiar victimizado; se formula una relación semántico-pragmática de reforzamiento con la boca y las manos, las cuales también se constituyen en símbolos del paso del tiempo y de la ruptura de los lazos familiares. La complejidad de la gestualidad connota sentidos como el cansancio, el maltrato por el trabajo prolongado y la traición; todo ello nucleado en la materialidad discursiva amplificadora en lo expresado por el fotógrafo-investigador. El rostro representa las secuelas de la victimización-revictimización y es un signo que encarna las memorias de todo aquello que es silenciado, y al tiempo, visibilizado a través de los ojos del rostro sobreviviente de “La madre”.

El marcador socio-discursivo que conecta la narrativa visual y el testimonio verbal-visual es la nominación de la muestra fotográfica, que permite elaborar la metáfora del padre controlador y castigador, articulada a una narrativa testimonial en la que el padre entrega a uno de sus hijos al perpetrador, el cual es luego asesinado. Esto explica la ausencia del padre y la nominación del perpetrador, donde la norma sociocultural se transgrede, y es el asesino quien genera el control y la muerte. La imagen recontextualizada convoca resistencia a las violencias; el marco cobra vigencia y trasciende el relato de la madre, para construir el paradigma referencial en el que se entiende el conflicto armado vigente y, la búsqueda de verdad y reparación, para transformar la espacio-temporalidad de la guerra.

La fotografía “El hermano” reconstruye transversalmente, a través de un fragmento de fotografía, el rostro de la víctima; su presencia implica la cabeza de arriba hacia abajo— el lugar del pensamiento y las ideas—; y, los ojos abiertos y la boca desde donde es posible testimoniar. “El hermano” actualiza el sentido de la experiencia en los rostros de la víctima y su familiar victimizado. La imagen fija mediatizada crea diálogos infinitos e impredecibles formulados en la cultura y, representa las huellas del territorio con sus interacciones espacio-temporales, los seres y, el propio ser-estar en el mundo que estructura el sentido de ser poseedor de la experiencia y el saber.

“Más de una vez los paramilitares me colocaron un arma en la cabeza para que les lavara los carros donde habían matado a la gente... esos carros llegaban manchados de sangre y entonces... pues el que tiene el arma es el que manda”, cuenta Marco Aurelio. Él, junto al “Chato”, como le decían a Tulio su hermano, tenía un lavadero de carros en la vereda La Gabarra (Cardona Gómez, 2012, p. 33).

En el fluir de los significados y sentidos, se crea la inevitable semiosis del mundo al ser con sus retornos, amplificados en sentidos múltiples desde la

fuente de la experiencia. Es el proceso que se deriva de lo que formulaba como el complejo proceso de actualizar la significación (Fabbri, 2000). Se explica la agencialidad de las víctimas al proponer selectivamente ‘ser’ dos veces; duplicar la mirada para focalizar puntos de vista; y, hacer presencias simultáneas. El valor iconológico está anclado genéticamente; el valor indexical deja las huellas de la experiencia vital; y, el valor simbólico se construye como apropiación semiótica de un estado de victimización activa. Estos tres valores posibilitan resistir y existir más allá de la muerte.

La composición fotográfica pone en relevancia jerárquica el doble testimonio, vectorialmente ubicado en los puntos de interés. El foco nuclea la yuxtaposición de los rostros, creando el sentido de transversalidad que en la relación iconológica e indexical da acceso a la emocionalidad. La imagen contribuye a la construcción de un escenario plausible que gestiona la construcción social de nuevas representaciones de lo que puede ser una nueva sociedad; el rostro y las emociones producen efectos en los procesos interpretativos del testimonio. En el plano central derecho, la mano derecha garantiza a través de la unión del pulgar y el índice que el retazo fotográfico focalice la zona supra-labial, permitiendo construir semióticamente una relación icónica: la parte del bigote, la nariz y el ojo constituyen los marcadores identitarios de la víctima, “El chato”. La ubicación de la mano izquierda en el tercer cuadrante del tercio superior tiene como función semántico-pragmática dar sentido de equilibrio y permanencia a la transversalidad a través de la cual se actualiza a la víctima. Las manos son soporte, al tiempo que hacen vigente las dos presencias.

La evidencialidad de la fotografía se construye con los recursos semióticos que dinamizan el testimonio y le dan sentido de fuerza y de poder a la resistencia, en la medida en que la víctima recuerda, construyendo identidad, actualizando su cultura y, los acontecimientos de la violencia. La relación que va de la memoria individual y colectiva a la construcción de un punto de vista de la resistencia y la transformación social se establece a través de la conexión causal entre la acción criminal y sus consecuencias para la comunidad y las víctimas sobrevivientes, con lo cual el familiar expresa su conciencia crítica en torno al acto victimizante:

“El chato no se metía con nadie”, expresaba mientras la luz del sol le iluminaba las pupilas, “él se fue para la finca en su carrito blanco y lo fueron a buscar, lo esperaron y ahí quedó junto a su carro. Dicen que lo mataron por envidia y como por acá los rumores matan...”. Al Chato lo mataron, dejando una mujer y tres hijos (Cardona Gómez, 2012, p. 33).

La luz de sol y el color blanco del carro no solo se asocian metonímicamente con la tonalidad que predomina en la fotografía, son recursos que construyen el carácter metafórico multimodal de la imagen: la blancura se asocia con la pureza y la bondad, características que son asignadas por el hermano a la víctima. La claridad se asocia conceptualmente con la sinceridad y la franqueza. Este saber construido y recuperado culturalmente tiene el propósito de evidenciar los hechos de la masacre de la Gabarra. De esta manera el familiar se propone agente de verdad y, con su testimonio participa activamente en la construcción de verdad.

La fotografía “El hermano” construye visualmente los colores usados metonímicamente en la narrativa verbal, y en relación semántico-pragmática de amplificación de sentido, produce la metáfora, que integra axiologías y saberes que se anclan al sentido de la verdad para la construcción de las memorias colectivas. Es un ejercicio que subvierte la verdad construida hegemónicamente, desde los saberes y las experiencias vividas, la legitimación que los saberes de las víctimas reclaman desde su rol de testigos-experienciadores de los actos ocurridos. La legitimación se complementa con el recurso producido por el familiar sobreviviente: usa la evidencialidad y la metáfora visual-verbal “los rumores matan” para identificar a los perpetradores y, aludir irónicamente, a factores personales como motivadores del crimen.

Los recursos semióticos implicados son el uso del color a través de distintas tonalidades en la escala de grises. La luz entra desde la izquierda sobre el rostro generando dos efectos: un brillo encima de la cabeza del familiar sobreviviente y una sombra sobre su costado derecho. Esta dualidad se ancla al sentido de la temporalidad: se construye una retrospectión y una prospección, siendo lo oscuro una conexión con el pasado y la luz la conexión con el futuro. A pesar de la asociación de la oscuridad con los hechos luctuosos, predomina una tonalidad insaturada, pero con un alto grado de brillo: #CBCBCB. La claridad de la fotografía, y el mínimo desenfoque, posibilita una translucidez que no oscurece el testimonio, sino que lo revela. El fondo y el color son recursos de evidencialidad y cumplen función político-cultural.

La ropa del hermano da cuenta de cómo estar en un territorio: La Gabarra es típicamente una zona de altas temperaturas y humedad al nororiente del país. Las formas múltiples de la camisa (rombos, trapecios, etc.) transmiten el sentido de vivacidad, opuesto a la uniformidad que se vincula a la tristeza y la muerte. Finalmente, el cuello en V se puede vincular a la noción de lo diáfano en tanto permite revelar parte del dorso del familiar sobreviviente. “El hermano” construye desde el rostro y su corporalidad una narración que expresa sentido de resistencia para trascender la realidad de la violencia y defender la

vida. El testimonio que encarna la fotografía es una narrativa que conecta la memoria, el ser y la alternativa de construir otra historia.

El proyecto “Padre, hijo y espíritu armado” es una obra que crea compromiso social y político con la realidad del conflicto, no solo porque porta el propósito comunicativo de evidenciar, testimoniar y denunciar, en un acto comunicativo que implica a los colombianos y a la humanidad, sino porque cada fotografía convoca a su interlocutor a experimentar y activar a través del saber de las víctimas el derecho a tener voz, evitar el silencio y el olvido, haciendo uso del derecho a expresar con dignidad su resistencia a toda forma de violencia. La fotografía digital activa diálogos y distribuye saberes, permitiendo amplificar los sentidos sociales que abren una ruta para la construcción de verdad y la reparación simbólica.

5. Conclusiones

El análisis de la muestra permitió desentrañar la narrativa que actualiza el significado de la fotografía del rostro de las víctimas. Se interrelacionaron las categorías para interpretar los rostros, en perspectiva semiótico-discursiva, como espacio-temporalidades y símbolos del dolor, para la comprensión de la narrativa de victimización dentro del conflicto y su relevancia para la construcción de memorias. El proceso para significar y resignificar el rostro de la víctima procede del potencial de la fotografía digital socializada en la web, de abrir el diálogo, establecer evidencialidad en relación con lo que se testimonia, crear recursos de emocionalidad y elaborar una estética, entre otros recursos y estrategias semiótico-discursivas.

En primer lugar, se realizó una descripción del uso del color anclada a los saberes disponibles en la cultura. La verificación del color, a través de sus propiedades como saturación, matiz y brillo, permitió establecer su función semántico-pragmática: tematizar y amplificar el sentido construido. Otros recursos semióticos visuales como la iluminación, el encuadre, y los factores que se derivan del uso del dispositivo tecnológico son punto de referencia que estructuran y determinan la composición de la fotografía. Se articulan los niveles de lo subjetivo y lo intersubjetivo poniendo de relieve conocimientos y percepciones provenientes de la experiencia social, y se verifica, la expresión de los estados cognitivos en conexión con factores psicológicos.

En segundo lugar, se analizaron las representaciones en la narrativa, recuperando los íconos, índices y símbolos, los cuales portan axiologías e ideologías ancladas social y culturalmente. Se analizó específicamente el rostro al ser

núcleo donde se expresa y soporta el sentido de dolor; el rostro como ícono permite establecer una relación fenotípica entre la víctima y el familiar sobreviviente; cómo índice, es una huella de los hechos de la violencia y del paso del tiempo; y, como símbolo, es una actualización del sentido de victimización centrada en la transposición del sentido de la muerte a la vida, lo cual incluye el reclamo de paz. El proceso de semiosis recontextualiza los eventos de violencia y crimen en el conflicto armado espacio-territorialmente ubicado y, permite la gestión de procesos de agencialidad y de construcción de una identidad doble, ‘yo’ y el ‘otro’, creando una otredad interpretante. Se identifican procesos metafóricos multimodales, con anclajes contextuales, que recuperan el rostro victimizado como símbolos y agentes de dolor y resistencia.

En tercer lugar, la relación de las fotografías con el contexto social se inserta en las interpretaciones sobre la yuxtaposición de presencias-ausencias en las fotografías, imbricadas espaciotemporalmente. La composición de las fotografías, nucleadas en el rostro, producen encuadres y puntos de vista que se transversalizan por distintos factores como la edad, el género y la filiación familiar. En este proceso interpretativo, el interés se centró en acceder y poner en conjunción la evidencialidad, la emocionalidad y la estética de la fotografía con las formas de nominación y la voz de las víctimas. Se derivan las consecuencias socioculturales de la propuesta y sus potencialidades para el diálogo social.

La evidencialidad legitima el testimonio y le da fuerza y poder a la propuesta, construyendo el sentido de autenticidad y de factualidad; la evidencialidad parte de un no-revelar, que a la vez revela y constata los hechos que sucedieron, superando la imagen de la guerra para reformular el sentido de la resistencia. La emocionalidad da cuenta del proceso de victimización y revictimización al que fueron sometidos los familiares sobrevivientes, cuya semiosis se expresa en la tipología sónica que permite leer estados emocionales en los rostros de las víctimas conectando dolor, voces-silencios, denuncia-resistencia. Los valores estéticos implicados recuperan y materializan la actualización de los eventos pasados para construir perspectivas de futuro con sentido de verdad, justicia y reparación.

La obra documental “Padre, hijo y espíritu armado” (Cardona Gómez, 2012) es un lugar de tensión y disputa por la memoria cuya socialización pública y virtual la constituye en un dispositivo visual que, al actualizar presencias-ausencias, distribuye saberes sobre la memoria y gestiona sentidos de identidad. La obra no solo recupera la relevancia de la memoria colectiva, sino que expresa un evidente interés por la violencia que se concreta en una masacre territorial y temporalmente ubicada, insertando coherentemente la pre-

sencia de las víctimas en su ausencia y la participación de sus familiares; de esta manera, se desestructura la representación del evento para: cohesionarla en el acto de reparación simbólica; crear una forma de conmemoración; dejar evidencia de los eventos traumáticos e insertarlos con legitimidad en el proceso de construcción de paz. La obra fotográfica desempeña un papel nuclear y activo al testimoniar el pasado en los procesos de construcción de la memoria colectiva, creando un nexo con la historia y vinculando actos de reparación.

Bibliografía

- Acuerdo de paz* (2016), disponible en: http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf.
- BERGER, J. Y J. MOHR (2007) *Otra manera de contar*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BUTLER, J. (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- CARDONA GÓMEZ A. (2012) *Padre, Hijo y Espíritu Armado. VIII Premio Colombo Suizo de Fotografía*, Bogotá.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (2018) *Catatumbo: memorias de vida y dignidad*, CNMH, Bogotá.
- CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA (1991) Disponible en: <http://www.corteconstitucional.gov.co/inicio/Constitucion%20politica%20de%20Colombia.pdf>.
- DUFFY, A. (2018) *Bearing Witness to Atrocity Crimes: Photography and International Law*, “Human Rights Quarterly”, 40(4): 776–814.
- FABBRI, P. (2000) *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*, Gedisa, Barcelona.
- FINOL, J. E. (2015) *La corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, CIESPAL, Quito.
- FORCEVILLE, C. (2016). “Visual and multimodal metaphor in film: charting the field” en K. Fahlenbrach (ed.), *Embodied Metaphors in Film, Television and Video Games: Cognitive Approaches*, Routledge, Londres, 17–32.
- Humanitarian Response* (2020) Briefing departamental – Norte de Santander, disponible en: https://www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/files/documents/files/briefing_humanitario_nds_enero-junio_2020.pdf.
- Indepaz* (2020a) Registro de líderes sociales y defensores de DDHH asesinados en el 2020, disponible en www.indepaz.org.co/category/informes/.

- Indepaz* (2020b) Informe de Masacres en Colombia durante el 2020 Disponible en <http://www.indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020/>.
- JELIN, E. (2020) *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*, CLACSO, Buenos Aires.
- KRESS, G., y van Leeuwen T. (2001) *Multimodal Discourse: The modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold, London.
- LAKOFF, G. (2007) *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*, Complutense, Madrid.
- LEONE, M. (2018) *The semiotics of the face in the digital era*, "Perspectives", 17: 27–29.
- Ley de Justicia y Paz* (2005), disponible en https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf.
- Ley 1448* (2011), disponible en: <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1448-de-2011.pdf>.
- MARTINEC, R. y A. Salway (2005) *A system for image-text relations in new (and old) media*, "Visual Communication", 4(3): 337–371.
- NAIDU, E. (2004) *Symbolic Reparations: A fractured opportunity*, Centre for the Study of Violence and Reconciliation, e Centre for the Study of Violence and Reconciliation, Cape Town.
- PANOFSKY, E. (1998) *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- PEIRCE, C. (1960) *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Harvard.
- REAVES, S. (2009) *Digital retouching: Is there a place for it in newspaper photography?*, "Journal of Mass Media Ethics", 2(2): 40–48.
- Red Nacional de Información* (2020) Víctimas de desplazamiento forzado en Tibú (Santander) Disponible en: <http://fichaestrategica.unidadvictimas.gov.co/BoletinPDET/IndexPDET>.
- Resolución 60/147, ONU (2015) Disponible en: <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/RemedyAndReparation.aspx>.
- RICOEUR, P. (2003) *La memoria, la historia, el olvido*, Editorial Trotta, Madrid.
- RIVAUD, F. (2010) *El hacer cotidiano sobre el pasado*, UNAM, México.
- SABIDO, O. (2017) *Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción*, "Revista Mexicana de Sociología", 79(2): 373–400.
- Semana.com* (2009) Galería. Una década después de la peor masacre, el Catatumbo recuerda. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/seguridad/galeria/una-decada-despues-peor-masacre-catatumbo-recuerda/138014-3>.

- SOLÓRZANO, A., L. TORO., Y J. VALLEJO (2017) *Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico*, “Revista Interamericana de Bibliotecología”, 40(1), 73–84.
- TAMAYO, R. (2016). *Ser re(des) conocido como víctima: las víctimas del conflicto armado colombiano en la obra Copistas*. “Palabra Clave”, 19(3): 919-937.
- ZELIZER, B. (2004). *Reporting War: Journalism in Wartime*, Routledge, Londres.

ESTEREOTIPOS RACIALES Y CLASISMO EN LAS REDES SOCIALES EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

MARÍA LUISA SOLÍS ZEPEDA*

Abstract. In recent years, a set of images have emerged in social networks that humorously present the tension between two racial stereotypes in Mexico and that base their opposition on skin color. This prominence of skin color is detrimental to individual facial features, blurring the identity of actors and their non-chromatic visual features. These characteristics extend to social class membership, the performance of certain professions, adherence to a political party, and even sports and aesthetic preferences. These stereotypes are of long standing. After the Spanish conquest, there was a racial mixture (between whites, blacks and Indians) that also resulted in different social classes that we can observe in the painting of castes. Thus, the social and racial privileges or disadvantages and the subterranean segregationism that goes back five hundred years of history in Mexico is presented as an explosion of violence in the dystopian drama of Michel Franco's film *Nuevo Orden* (2020).

Keywords. Semiotics; Whitexicans; Castas; Stereotype; Racial

I. Presentación

El trabajo que sigue a continuación es un acercamiento general y provisional a un fenómeno contemporáneo y presente en las redes sociales dentro de la cultura mexicana. Se trata de la lectura e interpretación que se hace de un rostro y en el caso que nos ocupará, no solo del englobante cabeza y sus englobados cejas, ojos, nariz, boca y mentón, de la relación proporcional entre las partes, el carácter o la expresión pasional, sino de la significación del rostro por el color de la piel.

Este problema, apenas anunciado, no debe tomarse tal como se presenta en el medio de las redes sociales, bajo el humorismo, pues va en él una tensión y

* Universidad Autónoma de Puebla.

una violencia subterránea, invisible y anónima, por eso “positiva” para B. Ch. Han (2016) y característica de nuestra contemporaneidad. El problema que apuntamos debe ser pensado seriamente.

La problemática que abordaremos ha sido considerada ya, de manera parcial o tangencial, desde disciplinas tales como los estudios poscoloniales, la sociología y la historia del arte. Si bien nosotros recurriremos a estos puntos de vista, nuestro propósito se limita a la descripción y consideración del problema desde la semiótica de origen estructural, nos limitamos, por lo tanto a dar cuenta de los procesos de significación.

Al ser ésta nuestra disciplina eje, nos restringiremos a ciertos textos (en este caso conformados por texto escrito e imagen) representativos que circulan en redes sociales. En el *corpus* acotado que hemos formado se pueden observar generalidades tales como:

- a. Texto escrito e imagen (caricatura o fotografía)
- b. Generalmente rostros y ocasionalmente cuerpos completos
- c. Una polarización cromática en la piel de los actores protagonistas de la imagen
- d. Un singular léxico (sustantivos) que va de la condescendencia a la ofensa.

Estas características en conjunto presentan rostros y formas de vida estereotipados. Podemos ir planteando algunas preguntas: ¿un tono de piel determinado, nos hace posible identificar no solo una raza sino también una clase social?, ¿existe una fisonomía nacional mexicana?, ¿podemos considerar un estereotipo facial mexicano?, ¿de dónde proviene la manera en que un mexicano interpreta los propios rostros mexicanos? Al seguir aquí a Echeverría (2011, p. 3501), nos podemos plantear algunas más: “¿Cuál es la identidad del mexicano? ¿Es el criollo o español aindiado o es la del mestizo o indio españolizado?”

A diferencia tanto de Ch. Le Brun (2015) en el s. XVII, como de nuestro contemporáneo T. Pericoli (2006), que han reflexionado sobre el rostro como una identidad y “biografía” o como expresión de un carácter o una pasión única, los estereotipos faciales desdibujan la singularidad, simplifican, unifican, se alejan por lo tanto del retrato, porque de lo que se trata es de resaltar aquellos rasgos que un grupo comparte.

Es así que podemos formular una hipótesis general como punto de partida. En los rostros estereotipo del mexicano se desdibujan obviamente las especificidades (las que presentan una identidad personal) e incluso las generalidades (facciones compartidas por un grupo) para hacer protagonista al tono del color de piel, es decir, en términos semióticos se desdibujan los actores en sus

especificidades, se borran las categorías eidéticas y topológicas para enfocar el cromatismo y más aún, la categoría constituyente claro/oscuro.

2. Lexemas humorísticos: el racismo y clasismo subterráneo

Ahora bien, en los últimos años en las redes sociales —y sobra decir que a partir de y para un segmento de sus usuarios, los más jóvenes— ha surgido una serie de imágenes que presentan de forma humorística la tensión entre dos estereotipos raciales en México, los cuales evidentemente se diferencian no solo por el color de piel sino también por ciertos gestos, formas de hablar, vestir, y finalmente significar el mundo, lo cual desde una semiótica contemporánea bien puede considerarse como formas de vida (Fontanille, 2017).

En esta polarización un primer grupo es el de la clase social más privilegiada gracias a un nivel adquisitivo alto. En el otro extremo está la clase menos privilegiada y un nivel adquisitivo bajo. Hasta hace algunos años estos dos grupos eran identificados bajo ciertos lexemas, diferentes de los que se utilizan hoy en día, pues ciertos matices semánticos traspasaron los límites de un grupo a otro, tal como nos lo refiere el *Diccionario del español usual en México*.

Así, han surgido otros apelativos, uno de ellos es el de *whitexican*, anglicismo compuesto que significa mexicano-blanco, que alude a esa esfera socio cultural privilegiada de la que hemos hablado arriba. Es claro que ni todos los mexicanos blancos son privilegiados ni todos los privilegiados son blancos, se trata evidentemente de una generalización, sin embargo, la palabra compuesta ya nos marca la diferencia, no se trata de cualquier mexicano blanco, sino de aquél que utiliza vocabulario inglés y así “marca” uno de sus privilegios y manifiesta su “nostalgia colonial y añoranza cultural de los Estados Unidos” Forssell (2020, p. 2).

Según algunas definiciones, el *whitexican* es clasista y racista y esto se deja ver en cómo exalta su propia clase social y en cómo se refiere a aquellos que no comparten su estatus y color de piel. Las expresiones que utiliza van de lo peyorativo a lo francamente ofensivo, así como en el uso de fórmulas o en actos condescendientes, “forma de folclorización celebratoria de las supuestas raíces profundas de lo mexicano” (Ibid.).

Para Echeverría (2011) esta asunción de una “blanquitud” privilegiada es propia de la modernidad y permea diversos usos y costumbres, sistemas semióticos y se extiende y aplica, incluso, a aquella población no-blanca.

Podemos encontrar videos de estos *whitexicans* hablando de su vida cotidiana la que es vista por los otros, los no *whitexicans* como una ostentación banal de sus privilegios digna de reproche y burla.

Vemos, entonces, que se trata de un intercambio bilateral. De un lado, el de los *whitexicans* podemos encontrar el racismo, el clasismo, el desdén, la ofensa y la condescendencia. Del lado de los no-*whitexicans* (los *prietxicans*, término acuñado como respuesta de los *whitexicans*) se produce la burla y la desconfianza. Y si la iniciativa había sido tomada por los blancos privilegiados en su emisión de términos y clasificaciones racistas, como veremos más adelante, en la era digital y de redes sociales, son los no-blancos sin ciertos privilegios los que toman la delantera y le ponen nombre a sus contrarios. Si bien los mestizos por siglos utilizaron el término “güero”—que es un término adulator, pues ser catalogado como “güero”, aún sin serlo, es un elogio— aquellos se burlaron también de los blancos, tal es el caso de los “huehues” en el carnaval en el centro de México.

Por supuesto que estas significaciones y valoraciones, tanto de un lado como del otro, son relativas y dependen del lugar desde dónde son emitidas y en nuestro caso son de carácter textual y discursivo.

3. Polarizar los rostros, desdibujar identidades y construir estereotipos

Tenemos, entonces, con respecto a la “mexicanidad” (*xicans*) una categoría con sus términos opuestos *piel blanca/piel oscura* (*white / priet*). Esta oposición polar evidentemente no da cuenta de los intervalos de un extremo a otro, si lo hacemos, obtenemos múltiples tonos de piel, lo que efectivamente podemos observar de norte a sur en el territorio mexicano y que habla más bien de una indefinición e incertidumbre racial —poniendo en suspenso el discutido concepto de raza— la cual, para F. Navarrete es una característica innegable de la identidad del mexicano (2017, p. 2262).

En las mismas redes sociales circulan expresiones e imágenes que manifiestan estos grados de color de piel, pero que se relacionan con la pertenencia a una clase social, el desempeño de alguna profesión, la adhesión a algún partido político, incluso, con preferencias deportivas y estéticas (fig. 1).



Figura 1. Adrián Santuario. *Cromatocracia*. 2017. Recuperado de <https://medium.com/@AdrianSantuario/cromatocracia-el-pantone-de-los-partidos-pol%C3%ADticos-en-m%C3%A9xico-cf9798dbc1d6>

En esta gradación podemos observar una clara “racialización” y la preeminencia de la “blanquitud” y que bien podríamos reformularla y complejizarla desde la semiótica tensiva de C. Zilberberg (2000): el mestizaje—como una de las formas de la mezcla e independiente de los contenidos investidos—es un caso de articulación entre la identidad y la alteridad. Así, para este autor, el mestizaje o mezcla de dos órdenes (términos en oposición y mutua exclusión) daría como resultado lo difuso que, sin embargo, permite la transferencia (de un lado a otro) y la continuidad. Por ahora nos interesa solamente la polarización del color de piel de los rostros.

Así, a partir de la oposición absoluta, los rostros ya no son singularidades, se polarizan y se relacionan inmediatamente con una clase social y una forma de vida y se significan una a la otra como negativas. Un ejemplo de esto lo podemos observar en un canal de YouTube, Backdoor, donde se “analizan con humor situaciones cotidianas”: en un *sketch* una mujer se dispone a hacer una denuncia ante un oficial de policía por el presunto ataque de un delincuente. La descripción de la denunciante se limita a “un hombre moreno” que la sigue a todas partes: lo ha visto en el estacionamiento como un vigilante, en el supermercado pero con el uniforme de cajero, en el taxi encarnado en el chofer y finalmente, cuando interrumpe en la escena otro policía, la mujer lo identifica como ese hombre moreno que tanto la sigue.

Cuatro espacios y tiempos distintos, cuatro actores diferentes y roles que no pueden ser diferenciados por esta mujer porque comparten el tono de piel: para ella todos son el mismo. Bajo el absurdo y el humor, persiste el problema del estereotipo racial.

4. Los rostros y la piel en la pintura de castas

Pero ¿cuál es el gran antecedente de esta problemática que circula en redes sociales y *streamings*? Después de la conquista española se fue dando en la Nueva España una mezcla racial y cultural entre tres grupos fundamentales: blancos (peninsulares y criollos), negros e indígenas que dio como resultado, también, diferentes clases sociales y dieciséis castas o “mezclas”: mestizos, castizos, mulatos, moriscos, albinos, chinos, saltapatrás (tornatrás), tente en el aire, lobos y coyotes (y otras mezclas cuya nomenclatura no es muy precisa y presenta variantes). Estas diferencias, claramente *chromatocráticas*, podemos observarlas en la llamada pintura de castas, que abundó durante los siglos XVII y XVIII. La mayoría de estas pinturas constan de dieciséis escenas en las que se presenta una pareja de adultos y uno o dos infantes para ejemplificar las razas de procedencia y el resultado de la mezcla. También se acompañan estos actores con

símbolos, vestimentas o atributos que designan su cultura y su estrato social, a veces en escenas costumbristas. Estas pinturas tenían como objetivo mostrar la “calidad de las personas” que habitaban las ciudades más importantes de la Nueva España (fig.2).



Figura 2. Anónimo. *Castas*. s. XVIII. Museo Nacional del Virreinato (Tepoztlán), recuperado de <http://photos1.blogger.com/blogger/1934/2015/1600/cronica-de-castas>.

Quienes poseían los mayores privilegios eran los blancos españoles, sus hijos criollos nacidos en América tenían privilegios relativos, siendo el racial el más importante. Los mestizos (palabra que designó a cualquier mezcla durante el siglo anterior) aparecen en estas pinturas como la mezcla de español e indígena. Ellos como las otras mezclas eran considerados como ilegítimos y no podían acceder a posiciones de poder o de gran prestigio.

Los indígenas poseían las mayores desventajas sociales (por las labores y tributos que realizaban) pero conservaban algunos privilegios heredados de sus antepasados nobles (Señores y caciques).

La historiadora I. Katzew (2004) considera la pintura de castas como el medio visual de construcción de la identidad racial y social en la Nueva España y al ser estas pinturas un registro, quedan en la memoria de la colectividad, aunque este punto de vista ha sido muy debatido.

Los negros ocupaban el nivel más bajo en cuanto a raza y la unión de estos con indígenas era de las más temidas por el resto de la población pues los dos grupos habían protagonizado rebeliones (1624 y 1693). A partir de este temor y estos sucesos, hubo una serie de prohibiciones y sanciones a aquellos negros e indígenas que se mezclaran. De ahí el peyorativo “lobo” para designar el resultado de dicha unión.

La nomenclatura para designar cada casta, cada resultado de mezcla es variopinta y muchas veces humorística, eufemística o peyorativa como hemos visto. A los negros se les designaba como “cabello de pasas” y “color chamurrado”, a los hijos de negro y blanco “mulatos”, término que provenía una vez más del mundo de la zoología, los que provenían de madre y padre mestizos se llamaban “tente en el aire”, para mezclas no bien definidas se utilizaba el “no te entiendo”, para los mulatos que vivían como indígenas se les llamaba “calpamulato”, un “salta atrás” era aquel que se mezclaba con indígena y retrocedía en la escala racial y social. Ahora bien, podía suceder lo contrario, tal es el caso de los cuarterones (europeo + mestiza = un cuarto de sangre indígena), ochavón (europeo + cuarterón = una octava parte de sangre indígena) o puchuela (europeo + ochavón = blanco), lo cual era muy recomendable pues se buscaba “purificar la sangre” y “blanquear la piel” de ahí la recomendación popular de “casarse con un güero (o sea un blanco) para mejorar la raza”. Cabe mencionar que estos nombres también surgieron en dirección hacia los españoles y criollos: por ejemplo, bajo el término de “gachupín” y que en contiendas se utilizó en el grito “¡Viva México, mueran los gachupines!”

Observemos ahora sólo un par de ejemplos. Las pinturas de castas en su mayoría anónimas y de no muy buena factura en cuanto a técnica y realismo (aunque artistas como Luis Berrueco y Miguel Cabrera también las realiza-

ron magníficamente) presentan actores cuyos rostros son similares y por eso no permiten una verdadera diferenciación, por mucho lo hacen solo del género. Se desdibujan las singularidades personales para enfocarse en el tono de piel (fig. 3).



Figura 3. José de Páez, *De español y mestiza, caliza*. 1770-1780. Óleo sobre cobre. Colección particular.

Entonces, evidentemente la pintura de castas no es retrato, no se trata de rostros, sino de tonos de piel y esta focalización la podemos observar, incluso, en los que sí eran retratos, tal es el caso del Dr. Don Miguel Joseph de Sierravalle Rioseco párroco de Sta. Cruz Tlaxcala (Ruiz Moreno, 2003, pp. 41 y ss.) que se manda a retratar (ver la diferencia de sus rasgos faciales a las de los otros actores) poniendo de relieve el “gesto” de las manos, este gesto expresivo más otras ostentaciones (como la del birrete) marca una característica fundamental: se trata de un cristiano viejo, criollo (fig. 4). ¿Qué es entonces, lo que saca o revela este retrato? No una singularidad, no las vivencias o emociones (Pericoli, 2006, p.40). ¿Que expresan las manos? No una carga psicológica (Chastel, 2004). Para Echeverría éste sería un claro ejemplo de “blanqueamiento” y “blanquitud”.

En la sintagmática del color que podemos observar hay mucho más que una oposición entre claro/oscurο correspondiente a una cromatocracia pues uno de los actores presenta en su rostro y sobre todo en las manos una dominancia del blanco (matiz ausente), un exceso de luminosidad y una tendencia a la saturación, a diferencia de los otros actores que presentan un color compuesto matizado y poca luminosidad. En este último caso, los cromemas (Groupe μ, 2010, p. 205) coinciden con el término “difuso” e “impuro” que Zilberberg propone como característico de la mezcla. Entonces, la “pure-



Figura 4. Anónimo, 1735, lienzo de la Parroquia de Santa Cruz, Tlaxcala. Fotografía de E. Rivera y A. Arziniaga. Detalle de medallón.

za” del blanco y la “difusión” o “impureza” cromática es llevada al plano racial y social de los actores retratados. Estrategia ésta de evidentes tintes políticos y económicos.

Los privilegios o desventajas sociales y raciales y el segregacionismo subterráneo que se generó en los siglos XVII y XVIII, más por supuesto otros factores políticos y económicos, desembocaron en la guerra de Independencia. A partir de allí fue desapareciendo la factura de pintura de castas, pero no uno de sus objetivos fundamentales: aleccionar sobre la mezcla racial y así impedir algunas de ellas para no poner en riesgo el orden social de la época.

Este propósito traspasa siglos de la historia en México y es subvertido en el 2020 en el drama distópico del filme de Michel Franco titulado *Nuevo orden*. La película nos presenta la explosión de una añeja tensión racial y social en la ciudad de México. Si bien se hicieron críticas a esta polarización social y racial que Franco nos ofrece, es innegable que así fue y ha sido (fig. 5). Al menos él logra matizar el conflicto mostrando que hay “héroes” y “villanos” en ambos grupos y que, ante un golpe de estado militar, todos pierden.

Una de las escenas más violentas y que abre la película, —aquella en que un grupo irrumpe en una lujosa fiesta para asesinar a anfitriones e invitados— circula en redes sociales bajo un aparente humor (fig. 6), broma que no nos permite ver claramente una tensión que es ya violenta y que nos recuerda a aquel “mueran los gachupines” que se cuenta estuvo presente en el grito de guerra de la independencia en México.



Figura 5. Portada del tráiler oficial de *Nuevo orden* (M. Franco), 2020. Recuperado de <https://i.ytimg.com/vi/hPzZ9QvV39k/maxresdefault.jpg>.



Figura 6. Imagen recuperada de [https://www.infobae.com/new-resizer/NG9u72gLwhjM8EF-FR01p-Z3fjsE=/42ox56o/filters:format\(jpg\):quality\(85\)/cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/infobae/BD3CDH2N5JEJVG7LEUZO4FOE2Y.png](https://www.infobae.com/new-resizer/NG9u72gLwhjM8EF-FR01p-Z3fjsE=/42ox56o/filters:format(jpg):quality(85)/cloudfront-us-east-1.images.arcpublishing.com/infobae/BD3CDH2N5JEJVG7LEUZO4FOE2Y.png).

5. Conclusiones

Hasta aquí podemos hacer algunas conclusiones provisionales sobre la problemática que hemos presentado.

- a. El humor que circula en redes sociales sobre la relación color de piel/posición social y los términos utilizados (algunos hasta ingeniosos, pero claramente peyorativos) guarda similitudes con algunas sátiras del siglo XVII y XVIII que presentaban el tenso ambiente racial entre las castas y el resentimiento y temor que se daba de unas a otras. Esto lo podemos ver también en el filme *Nuevo orden* ya mencionado.
- b. Este conflicto nacido hace siglos ha quedado en la memoria colectiva, claro, pero podríamos también pensar esto como un mecanismo de la praxis enunciativa, que actualiza formas semióticas que se encuentran potencializadas, ya sea como ocurrencias o como formas fijas.
- c. Al desdibujarse el rostro individual, sus elementos eidéticos y topológicos, la diferencia e identidad se da sólo por el color y tono de piel. En la práctica artística hay un detrimento del retrato en favor del estereotipo. En el ámbito social hay una conflictiva polarización entre los diversos tonos de piel.
- d. Del lado de los llamados *whitexican* se presenta un racismo identitario que promueve la “blanquitud” pero que es tolerante y condescendiente (otra forma de racismo).
- e. Del lado de los no-blancos, si bien no puede haber un racismo inverso —el cual sí podría constituirse en cualquier momento y trascender en el tiempo— sí se presenta la defensa, la desconfianza y la burla.

Bibliografía

- CHASTEL, A. (2004) *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid.
- EACHEVERRÍA, B. (2010) *Modernidad y blanquitud*, Era, CDMX.
- FONTANILE, J. (2017), *Formas de vida*. Universidad de Lima, Lima.
- FORSSELL, A. (2020), *Whitexican. Hacia una definición crítica*, recuperado de https://www.researchgate.net/publication/343193698_Whitexican_hacia_una_definicion_critica.
- GROUPE μ (2010) *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid.
- HAN, B. CH. (2016), *Topología de la violencia*, Herder, Barcelona.
- KATSEW I. (2004) *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del s. XVII*, CONACULTA, CDMX.
- LARA L. F. COORD. (2009) *Diccionario del español usual en México*, COL-MEX, CDMX.

- LE BRUN CH. (2015) *Fisiognomía de las pasiones*, Casimiro, Madrid.
- NAVARRETE, F. (2017) *Alfabeto del racismo mexicano*, Malpaso, CDMX.
- PERICOLI, T. (2006) *El alma del rostro*, Siruela, Madrid.
- ZILBERBERG, C. (2000) *Les contraintes sémiotiques du métissage*, "Tangence", 64: 8-24.

ROSTROS ESCINDIDOS: METAMORFOSIS, ANAMORFOSIS Y FICCIÓN

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR*

Abstract. The representation of the face produces a kind of estrangement or plurality that changes its ontological status from the real to its unfolding. From the semiotic lens the remnants of an identity expressed in hieroglyphics are analysed here: spoken portraits, ghostly and unlikely in the ekphrastic poetry, the metamorphic panting, synthetic and metafictional theatre of several Mexican authors, far apart in time from one another, joined by the paradoxes of otherness and the ephemeral. Portraits of words and sand, polymorphed and strident visages, reduplication and movement that draw the continuous metamorphosis and hybridism of the Mexican culture.

Keywords. metaphor, ekphrasis, anamorphosis, displacement, fiction.

*Quizás hablamos porque tenemos un rostro.
En cada palabra, en cierto modo,
es el rostro el que se pronuncia.*
Didi-Huberman

1. Introducción

La historia de las representaciones del rostro es como las *Metamorfosis* de Ovidio, en sus desplazamientos produce intercambios y transmutaciones, igual que algunas técnicas artísticas que implican correspondencias entre la poesía y la pintura. El tópico *Ut pictura poiesis* ha sido el eje de la polémica sobre la jerarquía entre artes y sobre las maneras de representar lo más fiel posible el modelo. En lo que respecta al rostro, existe una tradición Renacentista, tanto en la pintura como en la poesía, que se propuso mostrar profundidades del mismo en significados alegóricos. Si consideramos el rostro un jeroglífico en

* Universidad Autónoma de Zacatecas (carmenfgalan@uaz.edu.mx)

que se puedan leer pasado y el presente, a partir de esas formas se vislumbran aspectos del mundo simbólico y la cultura en que surge. Se propone aquí un recorrido a través de la poesía, la pintura y el teatro de varios autores mexicanos que emplearon estrategias oblicuas que están en la frontera de lo real y su transformación permanente, ya que construyeron artefactos híbridos donde el significado se desliza a la vez que el espectador avanza para descifrarlos.

2. Pintar con las palabras

Sor Juana Inés de la Cruz es quizá, la figura literaria más importante de México y un pilar esencial de su cultura, al punto que su efigie pasó a la moneda nacional.⁽¹⁾ La historia de Sor Juana Inés de la Cruz, así como la de sus retratos, ha sido fuente de numerosas polémicas tan prolijas y enigmáticas como su obra. Desde los poemas laberinto hasta los ecos y cifras se pueden explorar el universo novohispano y sus actores clave. Cercana a la corte virreinal, Sor Juana escribió varios retratos poéticos como alegorías del poder, entre los que destaca el *Neptuno alegórico*, un arco triunfal en el que aparecen los rostros del virrey Tomás de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna y su consorte, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga Paredes, como Neptuno y Anfitrite, y que “comienza explicando que para representar a sus dioses [...] los antiguos egipcios acudieron a los jeroglíficos”; de esta manera construye “Genealogía sincretista” que fusiona a Neptuno con Harpócrates para transmutarlo en un dios civilizador (Paz 1982, pp. 216–219) y representar las virtudes del buen gobierno, así como la expectativas de los colonizados americanos frente al virrey entrante.

Sor Juana realizó profusos retratos femeninos,⁽²⁾ siguiendo la tradición de la *descriptio puellae* y el *carpe diem* en fórmulas poéticas barrocas, lo que ella misma

(1) En billetes de denominación 1000 pesos mexicanos, 200 pesos y 100 pesos, en las décadas de los setenta, ochenta y 2020, respectivamente. La efigie de papel moneda está tomada del retrato realizado por Miguel de Cabrera en 1750 (Museo Nacional de Historia, INAH, México). “No podemos obviar al hablar de la élite mexicana a la gran poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, de la que existen numerosos retratos al óleo, de los que podríamos destacar uno realizado por Juan de Miranda en 1713 y otro por Miguel de Cabrera en 1750” (Rodríguez Moya, p. 88).

(2) “Retrato de la condesa de Galve, en ecos”, “Retrato de la condesa de Paredes en versos decasílabos esdrújulos”, “Redondillas para cantar a la música de un tono y baile regional, que llaman el Cardador”, “Retrato de la condesa de Galve por comparaciones con varios héroes”, “Pinta la armonía”, “Al retrato de una decente hermosura, comparaciones con varios héroes”, “Retrato de una belleza en una décima incompleta”, “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, “Si un pincel, aunque grande, al fin humano”, “Retrato de Lisarda, en el estilo de Polo de Medina”, “En un anillo retrató a la señora condesa de Paredes/Dice por qué”, “Convaleciente de una enfermedad grave, discretea con la señora virreina, marquesa de Mancera, atribuyendo a su mucho amor aun su mejoría en morir”, “En la muerte de la excelentísima señora marquesa de Mancera”, “Soneto a lo mismo”, “Lamenta, con todos, la muerte de la señora marquesa de Mancera” (De la Torre 2020).

denominó “pintar con las palabras” o *Ut pictura poiesis*. El ideal del retrato femenino renacentista (Llovet 2005, p. 322) envuelve un juego metafórico que asocia partes del rostro con elementos de la naturaleza, por ejemplo: las rosas, mejillas, el cabello es oro, los dientes... perlas. En estos retratos poéticos, no se representaba la nariz, solo en la poesía satírica como la de Quevedo, sin embargo, Sor Juana dará un giro a las convenciones al incluir la nariz, y alejarse de las metáforas tradicionales. Los procedimientos descriptivos de retrato renacentista son próximos a la écfrasis, haciendo de estos retratos un momento detenido a modo instantánea fotográfica: “Es una pintura hecha, ya el modelo ausente, por la memoria y la fantasía” (Paz 1982, p. 296). La écfrasis se posiciona entre dos alteridades: 1) la conversión de la representación visual en verbal y 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector (Mitchell 2009, p. 147). La posibilidad de restituir el objeto es la aspiración utópica, no obstante, la imagen ecfástica es una ilusión, técnica mágica o anamórfica, son obras que se salen de los márgenes cuadro, como una pintura que engaña.

Para entender los retratos sorjuaninos hay que comprender primero los niveles de significación de la poética barroca: 1) construcción de imágenes verbales de carácter ecfástico, 2) memoria artificiosa 3) evocación de formas, luces y colores como estímulos de reflexión intelectual, 4) analogías circunstanciales entre pintura y pintura, 5) construcción de metáforas en las que aspectos perceptibles de un objeto ordinario se emparejan a otro objeto de otro nivel o paradigma (Pascual Buxó 2010, p. 150). Todo esto hace del retrato poético un verdadero gabinete de curiosidades, a lo que hay que sumar la tendencia al autorretrato en el retrato de otro, además se da cuenta de los modelos de poesía (De la Torre 2020, p. 76) y la emblemática como ruta intertextual. En algunos retratos aparece la música como elemento en la composición del retrato, a modo de personaje, como teoría musical o como una poesía musical, es decir, aquella que puede ser musicalizada o cantada, o cuyo ritmo evoca piezas musicales, como en el Romance escrito a la condesa Paredes en que se hace referencia a un tratado musical perdido titulado el *Caracol*, o en el retrato de Feliciano donde los ojos son un facistol y la nariz un compás que canta en armonía, o en la pintura de la Condesa de Galve que busca la musicalidad a través de rimas en ecos (Terán 2008, p. 140 y ss.).

Dentro de los retratos poéticos de Sor Juana destacan los ovillejos, que son poemas burlescos en los que los tópicos del retrato se descontextualizaban, como revisión irónica del sistema de valores (Tenorio 1994, p. 21), en el titulado “Lisarda” la frente es un campo para “una caballería”, los ojos “peregrinos” y la nariz “tortitoza” porque ningún “geómetra” la puede medir, las mejillas ya no son rosas sino maravillas; la boca es la Aurora. En los retratos de la condesa de Galve

las analogías de las partes del rostro se vuelven más complejas por el recurso a la mitología: en seguidillas y romance decasílabo, Ulises y Alejandro son el cabello, por sutil y largo, Colón, la frente por el imperio que se dilata, y César y Pompeyo los ojos que compiten en rivalidad por la belleza (Pascual Buxó 2010, p. 175). Esta retórica de la acumulación coordinante involucra la construcción de metáforas de segundo grado, en los retratos a la Condesa Paredes canta y pinta la belleza:

En esta primera estrofa sor Juana recurre a la analogía pintar describir: una primera metáfora hace de la descripción de la dama una pintura o retrato sobre la única lámina digna de la “angélica forma”, es decir, la lámina del Cielo. Una segunda metáfora transforma ese retrato en una obra de escritura, de tales dimensiones, que sólo el sol formando “cálamos” y las estrellas agrupándose en sílabas pueden realizar. Así, para pintar el cabello no es suficiente el metafórico oro y se transforma en los hiperbólicos “Tíbares” y “Ofires” (además, en plural): la amada cabellera no es sólo dorada, es todo el oro de todos los posibles Tíbares y Ofires. A diferencia de otros retratos, la elaboración metafórica se conjuga con una declaración de afecto: el cabello, además de ser la hermosa madeja dorada, es la cárcel, es el laberinto en donde la poetisa-amante se encuentra gustosamente presa (Tenorio 1994, p. 19).

La estrategia de oscurecer el sentido, Pascual Buxó la designa jeroglífico barroco, en tanto “traslada a términos burlescamente culteranos las historias míticas contadas con seriedad” (p. 165), a lo que habría que agregar la participación del lector en el desciframiento para poder reconstruir una imagen por lo demás monstruosa: imaginar como partes del rostro sustituidas por otros objetos o personas, que es justo lo que hizo Giuseppe Arcimboldo, construir rostros a partir de elementos disímiles produciendo una deformación del retrato. Por otra parte, el referente para la construcción de las metáforas sorjuaninas es Luis de Góngora y siguiendo esta ruta de influencia resulta que Góngora, a su vez, conoció a Arcimboldo (maestro de juegos en la corte de los emperadores de Alemania), que reunió en dos planos de significación, diversos y complementarios, elementos de la naturaleza (animales, agua, fuego...) en acumulación coordinante: “La pintura de Arcimboldo es móvil: en virtud de su propio proyecto, dicta al lector la obligación de acercarse o alejarse, le asegura que en este movimiento no perderá ni un ápice de sentido y que seguirá estando en una relación viva con la imagen” (Barthes 1986, p. 145).

Las metáforas visuales y conceptistas, al reunir distintos niveles de significación, implican la lectura individual de los elementos y la lectura en conjunto. El espectador debe hacer recorridos intertextuales y realizar movimientos que le permitan acceder al sentido global a partir de la integración de los componentes de una estructura dinámica que, en su constante movimiento, invi-

ta al espectador a trabajar en la construcción del sentido. La metáfora deviene una metamorfosis de lo representado y del observador.

3. De la anamorfosis a la pintura metamórfica

Los retratos del poder en México pasaron de la poesía a la pintura, el retrato de la élite novohispana fue sustituido en el contexto independentista decimonónico por los héroes nacionales. Después de la Revolución de 1910, se optó por una retórica muralista⁽³⁾ que prevaleció hasta las décadas de los setentas y ochentas del siglo XX con algunas manifestaciones tardías, como las pinturas murales de la Presidencia Municipal de Celaya, Guanajuato en México realizadas por Octavio Ocampo en 1980–81. Expresión extemporánea pero innovadora en cuanto técnica de representación, estos retratos de los protagonistas de la Independencia y Revolución mexicanas tienen una particularidad, puesto que los rostros están conformados por piezas sustituibles deformándolos como las cabezas compuestas de Arcimboldo: el juego consistía en adivinar el retrato por medio preguntas. Ocampo autodenomina su obra pictórica en general como “metamórfica”, que es la creación de una ilusión óptica en la relación forma y fondo de rostros configurados a partir de escenas en una especie de Gestalt que permite varias lecturas simultáneamente.

Contigua a la metáfora y a la anamorfosis, la pintura metamórfica es la mezcla de diversos planos: del detalle al conjunto, del todo al detalle... metáfora–metonimia, o adivinanza de formas y colores para el espectador. Estas obras pictóricas que pueden apreciarse tanto de cerca como de lejos, fueron la base de la anamorfosis, incluso con espejos se podía conformar un nuevo rostro a partir de cuatro alineados en un prisma. La técnica de anamorfosis se construyó a partir del retrato:⁽⁴⁾ los rostros que se multiplican en la perspectiva del observador.

(3) El movimiento muralista mexicano surge en 1920 con el propósito de reconstruir la identidad a partir de la historia para fusionar el mundo prehispánico con la iconografía obrera y campesina. El ideólogo de este movimiento fue Vasconcelos, y los principales representantes de muralismo son Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera quien concebía la técnica del fresco como un proceso de pintura arquitectónico y dialéctico (“Arquitectura y pintura mural”, texto publicado en *Architectural Forum* en 1934).

(4) Atribuidos a Edhard Schön: the corrected portraits of Pope Paul III and Ferdinand I (c. 1535), anamorphic picture of Charles V, Ferdinand I, Pope Paul III, Francis I. (c. 1535), a head in profile (1540-43). De Salomon de Caus: anamorphosis of a head (1612). De Nicéron: anamorphic mirror with Luis XIII (1638), anamorphic portrait of Jacques d’Auzoles (1631), anamorphosis of a head (1638), conical anamorphosis of Louis XIII, (1638), cilindric anamorphosis of Saint Louis of Paola (1638). Otros autores: atribuido a Mark Willems por Horacio Walpole, Anamorphic portrait of Charles V (1533). La vanitas de Holbein *The Ambassadors* (1533). Anamorphic portrait of Edward VI (1546).



Fig. 1. Octavio Ocampo, Rostro de Venustiano Carranza, Murales de Celaya, Guanajuato.

Las metáforas visuales construidas por Ocampo, siguiendo una interpretación filológica del tópico *Ut pictura poesis* que significa “ver de cerca y ver de lejos”, pueden explicarse como procesos de acumulación de metáforas que dan claridad u oscuridad a la poesía igual que a la pintura (González 205, pp. 42-43). La metáfora se define como traslado y desplazamiento del sentido, la metamorfosis va más allá de la estructura. La metáfora es una traslación, desviación del significado (Martínez-Dueñas 1993, p. 13); en la anamorfosis el espectador se traslada, puesto que debe mover su cuerpo para poder captar el otro sentido, recomponer la imagen. La metáfora está ligada a la abducción y “revela que el pensamiento tiene propiedades gestálticas y, por tanto, no es atomístico; los conceptos tienen una estructura global que va más allá del simple conjuntar bloques de construcciones conceptuales mediante reglas

Anamorphic portrait of Ernest, Duke of Bavaria, Elector of Cologne, de J. Stommel (1598), de Jacob van der Heyden Humorous anamorphosis “Nous sommes trois” (1629); Secret portrait of Charles I (1649), entre otros. Véase: Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic Art*.

generales” (Danesi 2004, p. 38). En el retrato de Venustiano Carranza de los murales de Celaya, los ojos son sombreros y cabezas, la nariz y la frente, una Virgen, las mejillas/bigotes/orejas son cuerpos de revolucionarios, juntos conforman un rostro=ferrocarril, la lectura del conjunto crea una imagen la historia nacional y la máquina ligada a ese progreso.

La diferencia entre pintura metamórfica y anamorfosis, es que en la segunda el espectador debe desplazarse de izquierda a derecha para captar el doble viso o jeroglífico visual (en la anamorfosis catóptrica los espejos requieren un movimiento a veces circular, a veces vertical), en tanto que en la pintura metamórfica se requiere un acercamiento y alejamiento para poder captar la totalidad del sentido en una morfología estructural interna que sufre mutaciones en su duración, forma informe o bimodal que está en el límite (Calabresse 2008, p. 129). La anamorfosis “se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente en relación al texto” (Sarduy 1987, p. 67).

La metáfora expresa una percepción de la alteridad, pero “¿con respecto a qué cosa hay desviación? ¿Dónde está el grado retórico cero con relación al cual podría percibirse, valorarse, incluso medirse la distancia?” (Ricoeur 2001, p. 187). Se trata de una desviación no entre las palabras y los sentidos, sino entre el sentido de las palabras y la realidad (p. 229). En otras palabras, la metáfora es la solución simbólica de un momento histórico, un ideograma (Jameson 1989, p. 95). La metamorfosis resultante de la anamorfosis crea una realidad otra en la doble perspectiva, la imagen es descompuesta para reconstruirse en dispares ejes de lectura (Rodríguez de la Flor 2009, p. 98), como en los espejos reflectantes de la catóptrica.

4. Rostro profundo y abstracto

La construcción en perspectiva del espacio hizo posible las fantasmagorías del Barroco (Panovsky 2010, p. 54). El espejo cilíndrico y anamórfico es un instrumento de conocimiento de la verdad que revela *imagos* interiores, como en la *vanitas* de Holbein, en la que se asoma un cráneo como *memento mori*, o en la *Anamorphosis of a skull* de Lucas Brunn (1615) y en *Catoptric anamorphosis of a skull* de Du Breuil (1649) y sus cuartos de fantasmas. La imagen verdadera que se esconde detrás es la de *Thanatos*, lo que recuerda los retratos sorjunaninos: “su poesía gira —alternativamente exaltada y reflexiva, con asombro y terror— en torno a la incensante metamorfosis: el cuerpo deseado se vuelve fantasma” (Paz

1982, p. 303) y los retratos fantasmales de Poe en los que *toutes ses dents étaient des idées*: “su imagen había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño, no como una moradora de la tierra, terrenal, sino como una abstracción; no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un tema de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa cuanto inconexa” (p. 294).

La búsqueda del rostro profundo y abstracto (Fabbri 2001, p. 146) se presenta en imágenes visuales o habladas que son un sustituto de lo que ya no está, aquel rostro subterráneo es el mismo para todos: la calavera o *mors secca*, y justo los dientes son una parte visible de esa esencia compartida. Hay una gran tradición oral relacionada con la pérdida o mudanza de los dientes y un ratón que cambia los dientes por regalos (Pedrosa 2005) para restituir el objeto perdido. “Ídolo viene de *eidôlon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después imagen, retrato. El *eidôlon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra inteligible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica” (Debray 1994, p. 21). En ese sentido el origen del arte está ligado a las máscaras mortuorias que en el teatro y la danza cumplieron funciones rituales para reconciliar la muerte. Las máscaras mortuorias actualmente son digitales: en 2020, en un escenario de pandemia, Rafael Lozano-Hemmer⁽⁵⁾ realizó un memorial a las víctimas del covid-19, a modo de un altar virtual colectivo compuesto de retratos de arena creados por un dispositivo. Al respecto Cuauhtémoc Medina explica:

si bien una máquina es la autora de este retrato que se transmite a la distancia por vía de paquetes de electrones, la conexión que establece entre nosotros es una honda corriente que atraviesa nuestra mente y nuestros cuerpos. Aunque la acción ocurre en la red desmaterializada del internet, tiene como objetivo ser un memorial plenamente tangible: en tiempo real asistimos a la creación de un rostro trazado en la arena, ese medio que marca tanto paso del tiempo como nuestra propia materialidad (Lozano-Hemmer 2020).

En estos retratos de arena de carácter efímero, los rostros están en continuo movimiento, y palpitan con la hélice del tiempo para ponerse en marcha hacia el futuro, como se postula en el *Manifiesto Estridentista* de Puebla en 1923.

(5) *La arena fuera del reloj. Memorial de las víctimas del covid-19* se inauguró el 7 de noviembre de 2020 en el Museo de Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, la exposición virtual se compone de Arena de reloj, plataforma robótica, cámaras, computadoras, software en OpenFrameworks, luces, base de aluminio anodizado, cabezal impreso en polímero en 3D, circuito electrónico, tubos, embudos y válvulas de plástico, el hardware y software fue realizado por Stephan Schulz. Disponible en: <https://muac.unam.mx/exposicion/rafael-lozano-hemmer>



Fig. 2. Germán Cueto, gouache
60x24x28 cm, 1924. Col. Ysabel
Galán

A este movimiento artístico⁽⁶⁾ pertenece Germán Cueto, quien diseñó cientos de máscaras en las que el rostro se desdobra y escinde, produciendo retratos deformados y una dislocación del semblante, como se observa en esta máscara de 1924 en la que se produce una disrupción óptica en la que el objeto se repliega al momento que se despliega.

Las metamorfosis a las que Cueto somete a sus máscaras se construyen de bultos, planos y protuberancias, texturas brutas, proclividad al ornato y policromía (Navarrete 2006), dando como resultado lo que su contemporáneo considera una autonomía estética: “de la consideración simbólica de la máscara, en la que cada rasgo es un jeroglífico con literaria traducción al recuerdo, el arquitecto pasa a estimar el lenguaje puramente estético de líneas cuya significación nace y muere, o perdura, aislada y libre en sí misma” (Villaurrutia 2004). En el rostro estridentista todo se desborda y brota, ambivalencia de lo

(6) El movimiento estridentista surge en dos manifiestos (1921 y 1923). Alrededor de la figura de Manuel Maples Arce varios artistas se reunían en el Café de Nadie en la Colonia Roma de la Ciudad de México para realizar diversos experimentos visuales, el movimiento se desplazó también a las ciudades de Puebla y Xalapa.

grotesco (Bajtín 2003, p. 285) que escapa del canon representacional oficial, igual que la *Cabeza cubista* pintada en 1948 como reacción a la tiranía de las vanguardias, en un ejercicio fronterizo entre la solución cubista a la perspectiva y los atisbos del arte abstracto. Los rostros de Cueto tienen esa cualidad analítica y dinámica que multiplica las facetas de la fisonomía.

El Estridentismo fue un movimiento que surge paralelo y alterno a las ideologías dominantes en México, su apuesta fue siempre experimental, lo que implicó un diálogo continuo entre artes, por ejemplo, en 1927 se publicó en la revista *Horizonte* una pieza de teatro sintético titulada *Comedia sin solución*, en la que Germán Cueto presenta un escenario vacío en el que dos personajes dialogan sin verse tratando de reconstruir el rostro invisible a través de la voz.

5. Teatro y autoficción

El teatro es el lugar de inversión de la mimesis, ahí no se sabe si la vida imita al arte o viceversa. Para Lotman es la frontera en que se confunde la biografía y su representación, el momento de la explosión y el cambio social (1998, p. 82). La construcción del espacio teatral está ligado a la anamorfosis, con la idea de crear la ilusión de distancia, una yuxtaposición entre el espacio real e ilusorio (Baltrušaitis 1977, p. 5), la historia del teatro es la del vaivén de las ideologías y el lugar de la experimentación de disímiles formas de comunicación, lo que lleva a la pregunta: ¿cómo se construye el espacio teatral en la realidad virtual? *Lagartijas tiradas al Sol* de Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez⁽⁷⁾ es una obra metaficcional que se basa en una autoficción⁽⁸⁾ del actor como yo desdoblado.

La experiencia de doble viso y doble realidad en los regímenes virtuales requiere el negro como fondo, el de las interfaces de zoom, que crea un espacio suspendido e invisible para los actores y espectadores: “Hay una inversión de la profundidad: si desde el Renacimiento el espacio pictórico se ordena siguiendo una línea de fuga que se aleja, en el *trompe-l’oeil* el efecto perspectivo se abalanza sobre nosotros. Los objetos ya no huyen panorámicamente ante la mirada que los barre [...] sino que, desde su “interioridad”, “engañan” al ojo, no hacién-

(7) La idea comenzó en internet en el sitio <http://lagartijastiradasalsol.com/>, posteriormente se integró al Proyecto *My documents* de Lola Arias y se representó como conferencia performance en junio de 2020 en la plataforma zoom. Fue coproducido por Mousonturm Frankfurt am Main mit, Kampnagel Hamburg, Kaserne Basel y Münchner Kammerspielen, la dramaturgia estuvo a cargo de Bibiana Picado Mendes.

(8) Las narrativas autobiográficas como pacto de lectura dependen del género literario en que se inscriben, y que por lo general se “sitúa en un horizonte no ficcional” (Pozuelo 2005, p. 69), como contraparte de este yo desdoblado en su memoria se ha acuñado en término de autoficción para describir la complejidad comunicativa de autor, narrador y personaje en el pacto novelesco. Tanto la autobiografía como la autoficción se dan generalmente en la novela.



Fig. 3. *Lagartijas tiradas al Sol*, fotograma en captura de pantalla.

dole creer en un mundo real que no existe, sino socavando la posición privilegiada de la mirada” (Baudrillard 2014, pp. 32 y 33). *Lagartijas tiradas al sol* es un trampantojo en el cual se diluyen los márgenes de la interfaz y el usuario que debe deslizar su mirada para seguir los movimientos de los recuadros que muestran tres escenarios juntos. En este cuarto oscuro el personaje central “*Become someone else*,” “*Become invisible*” en una metamorfosis de su identidad.

La voz over/in/off de Luisa Pardo relata que Gabino Rodríguez ha representado más de veinte personajes con su nombre, de modo que ya no puede distinguirlos del Gabino que es él, por lo que “He decide to wanted to stop be himself”, para ello realizan esta ceremonia para nombrarlo Lázaro y Gabino desaparece en ese acto de habla performativo que instauro una nueva realidad. Una parte esencial en la transformación de su identidad es el cambio de rostro y el personaje se pregunta sobre el caso de un trasplante de rostro⁽⁹⁾ y qué tanto permanece el yo. El cambio de Gabino a Lázaro se da a través de una intervención quirúrgica en los dientes, aquella esencia que permanece hasta la muerte.

Sin duda es el teatro que redefine las fronteras de lo real, así como Lázaro “enjoy lies”: “el teatro concentra en el escenario la paradoja de la represen-

(9) El caso de Katie Stubblefield en 2017 (*Historia de una cara*, National Geographic, 2018).

tación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia: Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau 1999, p. 27). Teatro de sombras y espectros donde el espectador posmoderno ve las escenas juntas y en el que el trampantojo, se hace pasar por el referente.

5. Conclusiones: el rostro el movimiento

Aparición y desaparición del yo, misteriosa sombra y duda de lo real, los rostros sibilinos y diáfanos de la cultura mexicana analizados aquí son textos hipercodificados e híbridos que mezclan realidades y sus contornos, provocando a veces la confusión entre emisores y receptores. En estos ecosistemas los niveles de realidad y ficción apuntan a los márgenes: poesía y metamorfosis, pintura y anamorfosis, performance y ficción en una estética de la monstruosidad o deformación resultado del retorcimiento de las formas antiguas, el ocultamiento y la densidad mítica, la teatralidad y el vértigo de una estrategia de mestizaje cultural que caracteriza el *ethos* americano (Echeverría 1998). La sustitución de las partes del rostro por conceptos mitológicos, por personajes históricos, por máscaras o modificaciones, por la voz del otro, los desdoblamientos y duplicaciones del mismo, son algunas de las facetas de la versatilidad de una cultura que trasciende el tiempo en tanto que mira hacia el futuro mientras explora su pasado como un Jano Bifronte.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid.
- BALTRUSAITIS, J. (1977) *Anamorphic Art*, Harry N. Abrams Publishers, New York.
- BARTHES, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, C. Fernández Medrano trad., Paidós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. Y CALABRESSE, O. (2014) *El trompe-l'oeil*, Casimiro, Madrid.
- CALABRESE, O. (2008) *La era neobarroca*, A. Giordano trad., Cátedra, Madrid.
- CRUZ, S. J. I. (2009) *Obras Completas*, A. Alatorre ed., FCE, México.
- DANESI, M. (2004) *Metáfora, pensamiento y lenguaje. Una perspectiva viqueana sobre la metáfora como proceso de interconexión*, J. M. Sevilla trad., Kynos, Sevilla.
- DEBRAY, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, R. Hervás trad., Paidós, Barcelona.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2017) *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Belina Balcázar Moreno trad., Canta Mares, México.
- ENAUDEAU, C. (1999) *La paradoja de la representación*, J. Piatigorsky trad., Paidós, Buenos Aires.
- ECHEVERRÍA, B. (1998) *La modernidad del barroco*, Era, México.
- FABBRI, P. (2001) *Tácticas de los signos*, A. Báez trad., Gedisa, Barcelona.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (2015) *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Siglo XXI-Akal, Madrid.
- JAMESON, F. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*, T. Segovia trad., Visor, Madrid.
- LOTMAN, Y. (1998) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, D. Muschietti trad., Gedisa, Barcelona.
- LOZANO-HEMMER, RAFAEL (2020) *La arena fuera del reloj. Memorial de las víctimas del covid-19*, Hardware y software: S. Schulz, exposición virtual Museo Universitario de Arte Contemporáneo, <https://muac.unam.mx/exposicion/rafael-lozano-hemmer>.
- LLOVET, J. et al. (2005) *Teoría literaria y literatura comparada*, Ariel, Barcelona.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L. (1993) *La metáfora*, Octaedro, Barcelona.
- MITCHELL, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid.
- NAVARRETE, S. (2006) “Germán Cueto: experimentación y vanguardias”, en: Museo de Arte Albar y C. T. de Carrillo Gil, *Germán Cueto*, Gráfica Z, México.
- PARDO, L. y RODRÍGUEZ, L.G. (2020) *Lagartijas tiradas al sol*, en Arias L. My documents, <https://www.youtube.com/watch?v=tLqtjEUvp5A>.
- PANOFSKY, E. (2010) *La perspectiva como forma simbólica*, C. Manzano trad., TusQuets, México.
- PAZ, O. (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, México.
- PEDROSA, J. M. (2005) *La historia secreta del Ratón Pérez*, Páginas de Espuma, Madrid.
- PASCUAL BUXÓ, J. (2010) *Sor Juana Inés de la Cruz. El sentido y la letra*, UNAM, México.
- POE, E. A. (1997) “Berenice”, *Cuentos 1*, J. Cortázar trad., Alianza, México, 289–299.
- POZUELO IVANCOS, J. M. (2005) *De la autobiografía*, Crítica, Barcelona.
- RICOEUR, P. (2001) *La metáfora viva*, A. Neira trad., Trotta, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2009) *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada Editores, Madrid.

- RODRÍGUEZ MOYA, I. (2001) “El retrato de la élite en Iberoamérica: Siglos XVI al XVII”, *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, 8: 79–92.
- TERÁN ELIZONDO, M. I. (2008) “Música y poesía: la presencia de la música en la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz”, en N. Estrada (coord.), *Pensamiento novohispano 9*, Universidad Autónoma del Estado de México.
- DE LA TORRE L, D. (2020) *La búsqueda del conocimiento y el uso de conceptos materiales en la obra de sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis de Doctorado en Estudios Novohispanos, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- SARDUY, S. (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*, FCE, Buenos Aires.
- TENORIO, M. L., (1994) “Copia divina. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5: 5–29.
- VILLARRUTIA, X. (2004). “Estética de la máscara”, *Luna Córnea* 27: 16–25.

SEMIÓTICA DE LA FOTOGRAFÍA CON LOS OJOS DE GRACIELA ITURBIDE*

SILVIA BARBOTTO

Abstract. We focus our research on the language of photography through the visual and conceptual contributions of Mexican photographer Graciela Iturbide. The theoretical considerations, mostly linked to visual semiotics and the semiotics of the body, intersect with studies on the *rostrosfera* and the philosophy of the face relevant to this volume. The images in the article illustrate representative aspects of Mexico and Latin America from a critical and creative vision where the decolonial substratum dialogues with a hybrid and syncretic contemporaneity.

Keywords. fotografía, escritura, semiótica visual, rostrosfera, auto-retrato.

1. Texto

A través de las aportaciones vivas y conceptuales de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, resultantes de una entrevista en profundidad⁽¹⁾ luego engendrada en un formato insólito del artículo académico tradicional, ahondaremos el tema de la fotografía. Las consideraciones teóricas, mayormente ligadas a la semiótica visual y de la cultura se intersecan con los estudios sobre la *rostrosfera*⁽²⁾ y la filosofía del rostro pertinentes a este volumen. Las imágenes en el artículo ilustran aspectos representativos de México y de América Latina desde una visión crítica y creativa en donde el transfundo *decolonial* dialoga con una contemporaneidad híbrida y sincrética.

La fotografía es documento de luz, resultado de transmisión matèrica tex-

* Este proyecto ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC, European Research Council), en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, acuerdo de subvención n.º 819649 FACETS

(1) <https://www.youtube.com/watch?v=uYyOQzdsBIs>. Transcripción literal hecha por Julio Millán Villanueva.

(2) *Rostrosfera*: neologismo de Massimo Leone.

tualizada, agregado *fotosférico* de corpúsculos indícales. Es practica testimonial, mediatización de una ontología observada, enfocada, atravesada. Desencadenamiento de la carne objetualizada, de lo viviente digitalizado, de la presentación evenemencial. Es también, con la *post fotografía*, desmaterialización del cuerpo y desarticulación del origen.

Entre los primeros capítulos de *L'acte photographique*, en aquello titulado 'La photographie comme miroir du reel', el autor reflexiona sobre el eje de la veracidad e inmediatez de la fotografía, la cual "se considera masivamente como una perfecta imitación de la realidad. Y esta capacidad mimética, según el discurso de la época, se debe a su propia naturaleza técnica, a su proceso mecánico, que permite que una imagen aparezca de forma 'automática', 'objetiva', casi 'natural.'" (Dubois, 1990, traducción nuestra)

La condición de proximidad, en relación con la naturalidad, asume importancia focal: es esta desviación residual, entre lo vivencial y su representación, a constituir la dinámica del sentido en la fotografía, especialmente en aquella documental.

Durante mucho tiempo el acto fotográfico estuvo cargado del presunto carácter natural/espontáneo/documentalista, debido principalmente al proceso a través el cual la foto cobraba vida, es decir el contacto directo de la luz sobre las láminas primero y sobre la película después. Su veracidad despertó el interés de las artes, excluyendo inicialmente cualquier tipo de solapamiento o competencia con el dibujo y la pintura, que, por muy realistas que fueran, nunca habrían alcanzado sus niveles.

Incluso entre los escritos de Peirce brilla la naturalidad con la que la fotografía *trasduce* la realidad: "especialmente -dice- las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que son, en ciertos aspectos, exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que han sido forzadas físicamente a corresponder punto por punto a la naturaleza. En ese aspecto, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los de conexión física". (Peirce, Collected paper. CP2.281 Cross-Ref: ††)

En efecto, durante años se especuló que esta relación fuera directa y que el dispositivo fotográfico gozara de una inmediatez apriorística capaz de captar y transmitir la realidad (y la verdad), en su totalidad, a través de la luz.

El efecto químico y alquímico provocado por el contacto de la luz con una base fotosensible sigue siendo un rasgo fascinante de la fotografía y sus derivaciones, pero pronto se hablaría de otro tipo de espacio luminoso, el de los pixeles como los elementos más pequeños caracterizados por el color y la intensidad que, en conjunto, darían expresión a las imágenes digitales. Y mien-

tras se desarrollaban los mecanismos hardware del aparato virtual/computacional/digital, al mismo tiempo la analogía de la luz se integraba y penetraba en la programación informática y la inteligencia artificial.

2. Tiempos de la fotografía

Con la desmaterialización del objeto como presencia física y la *binarización* del aparato mediático, asistimos a la disminución del tiempo entre la toma y la muestra, y también a la reducción del espacio entre la ubicación *performativa* y la revelación yuxtapuesta. El espacio se contrae y da lugar a la emblemática inmediatez de nuestra época, el movimiento se disuelve y minimiza hasta anularse: el acto fotográfico se hace más complejo y su *semitización* necesaria. A pesar de los fuertes cambios de gestación, la fotografía analógica mantiene su firmeza metodológica y su alineación procedural hecha por finos pasos medidos al detalle, distinguibles por tecnicismos y precisión.

Como en cada disciplina, también en la fotografía el rol de una guía es fundamental: vemos la importancia del aprendizaje y de la práctica para su profesionalización adentrándonos en el trabajo de Graciela Iturbide.

Manuel Álvarez Bravo tuvo la capacidad de guiarla con firmeza y destreza, mostrándole y enseñándole, pero también dejando huellas de opacidad y de *entre dicho*, explicando y silenciando a la vez. Una guía, suele ser efectivamente alguien con quien se instaura una relación especial de empatía, respeto, servicio, sinergia:

“Tuve la suerte de conocer a Manuel Álvarez Bravo, que considero mi gran maestro, cuando estudiaba cinematografía: me invitó a ser su asistente, su *achichicle*, que en náhuatl significa ayudante. Él me enseñó por supuesto fotografía, veíamos pinturas y escuchábamos música (la ópera le encantaba), pero más que nada lo considero un maestro en la formación de mi personalidad, ¿por qué? Yo venía de un mundo diferente y muy conservador, quería ser escritora y a mi padre le parecía ridículo que la mujer fuera a la universidad. Entonces me casé muy joven y cuando ya tenía hijos fui a estudiar cinematografía. Allí nos conocimos: lo acompañaba a diferentes pueblos a fotografiar y yo nada más lo veía, porque, como me dijo un día, ‘copiaos los unos a los otros como el evangelio dice’, con lo cual me sugería no tomar las fotografías que él tomaba. Me habló mucho de su relación con todos los muralistas, con Diego Rivera, con Frida Kahlo, con Orozco y Siqueiros que eran sus amigos y a la vez los fotografió. Fue amigo de Tina Modotti y cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York les dio algunos de sus negativos para imprimir, yo estaba allí. Tuve mucha suerte en ver como interpretaba las impresiones de acuerdo al original.

En aquel tiempo se usaba selenio que le daba a la fotografía un tono muy bonito y la protegía más tiempo, pero ahora está prohibido porque es muy fuerte y ha causado desastre en algunos fotógrafos.”

Basso y Dondero (2006, p.54) delinear fundamentos propositivos para elaborar el análisis de la textualidad fotográfica: “La fotografía in quanto testualità pertiene alla valorizzazione di una pratica: le foto non ‘sono’ in astratto, ma vivono dentro pratiche di esperienza di senso e di comunicazione.”

Resulta interesante empezar adentrándonos en las practicas subtendidas en la imagen: su producción y conformación, su puesta en escena en cuanto materialización idiomática, su expansión e intensificación lógica. Landowski se refiere a la practica como aprendizaje, ósea a la necesidad de penetrar en un núcleo semántico complejo para saborear sus aplicaciones a través de la acción y la sedimentación de saberes en la materia, alimentando la transición entre intentos y errores, ensayos y acontecimientos.

“Quand on parle d’apprentissage par la pratique, on vise la mise en œuvre —‘en pratique’— d’un savoir que, par hypothèse, le sujet (à supposer qu’il en dispose) ne sait pas encore ‘appliquer’. La ‘pratique’ prend alors la forme d’exercices destinés à lui inculquer, à force de tâtonnements, d’essais, d’échecs et de tentatives réitérées, un modèle de comportement de nature à lui permettre, une fois suffisamment ‘entraîné’, de contribuer pour la part qui lui revient à la réunion des conditions requises pour que l’objet remplisse correctement sa fonction.” (Landowski 2009, p.7)

Dialogar sobre la practica fotografica de Graciela Iturbide significa abrirse a una inmensa gama de acciones e intenciones condensadas en la imagen. Unos de los aspectos principales durante la practica en el aprendizaje es el manejo del tiempo, tema sobre el cual Alvarez Bravo le tenia un gran consejo: “Una de las cosas que más me impresionò de Manuel era su frase favorita: ‘hay tiempo Graciela, no te apresures, hay tiempo.’”

El tiempo resulta una especie de vector diferencial en el descubrimiento de las fotografías, que Graciela describe estar conformado por dos etapas: “la primera es cuando aprietas la cámara y tomas la fotografía y la segunda es cuando la descubres en el contacto.” La hoja de contacto, manifestación de la interposición entre papel fotográfico y el negativo traspasado por luz blanca, es la primera visión de aquella realidad captada en un momento inicial.

El tiempo de producción necesita ser integrado por aquello de recepción, la imagen percibida aparece en su conformación *sinestesica* y mnemónica: “La posibilidad de leer en una imagen algo que ‘ha sido’ a partir de lo que ‘está

siendo' en el momento de su recepción, supone en primer lugar considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla." (Reyero, 2007, p.37)

El tiempo son los tiempos, aquellos del trabajo, de la *performatividad*, aquellos de la intimidad y de la cámara off, instancias a menudo promiscuas. Le preguntamos a Graciela como vive y mide su tiempo:

"Yo, la verdad, soy una fotógrafa muy simple porque salgo a la calle y tomo lo que me sorprende. [...] Siento que la cámara ha sido un pretexto para conocer la vida y la cultura, sobre todo la cultura de mi país [...] A menudo estoy con la gente platicando y no siempre tomo fotografías; no uso telefono, no uso tripie. El tiempo me lo dan las circunstancias: en la sorpresa, allí es cuando aprieto el gatillo de la cámara. Para Cartier-Bresson hay un instante decisivo, que es el momento en el que uno aprieta el botón y forma la composición de la imagen, para mi hay dos momentos decisivos porque trabajo analógicamente y cuando revelo veo las fotos de 35 mm y recorto lo que me gusta. Luego voy decidiendo como hacer una exposición, o un libro, o cualquier cosa."

La precisión serendipica del momento idóneo para la toma, necesita una referencia al paradigma de la improvisación: se trata de un paradigma aún en construcción, pero ya sedimentado en las teorías, y mucho antes, en las prácticas artísticas y especialmente sonoras. Me parece interesante denotar el paralelismo entre el acto fotográfico y el acto musical: De Leo habla de la *situatividad improvisadora* como de "una destreza ínsita al ejecutor considerado el mediador ideal, el punto de contacto entre la música y el oyente; es un hacer que dicta la evolución de la performance, es "el crear en el acto de la ejecución." (De Leo, 2015, p.116, traducción nuestra) Siguiendo este modelo, podríamos decir que la improvisación es *la conjunción de los instantes discontinuos* en los que, atencional o intencionalmente, nos ubicamos y creamos. El conocido *clic* fotográfico, cuya onomatopeya transmite la idea de la instantaneidad, parece la figura por excelencia de esta *situatividad improvisadora*.

"Fotógrafo lo que me sorprende, fotógrafo lo que mis ojos ven y mi corazón toma" nos cuenta Graciela, la cual a menudo hace referencia a la sorpresa como *detonante tensivo* necesario para captar la atención y por lo tanto para fotografiar. El marco semántico de la maravilla puede remitir a un estado psico-físico en el que la percepción aguda está alerta y relajada a la vez y esta actitud incandescente se transmite posiblemente al trabajo que se plasma, por contacto de la luz. De hecho, la fotografía se construye a partir de la presencia expandida y Dubois nos dice:

“ce n’est pas un des moindres effets de cette logique de la connexion physique que de doter la photographie d’une telle force d’*irradiation*. L’unicité référentielle littéralement se propage par contact, par les relais de la métonymie, par le jeu de la contiguïté matérielle, comme une chaleur intense courant sur des *corps conducteurs* se touchant l’un l’autre et allant pour ainsi dire jusqu’à *brûler* l’image dans l’incandescence de sa singularité irréductible. Telle est la *pulsion métonymique* et littéralement mobilisatrice de la photographie: partie de presque rien, d’un simple point (*punctum*), d’un singulier unique, voilà qu’elle se répand, qu’elle affecte, qu’elle envahit tout le champ.” (Dubois, 1990, p.75)

Se percibe, en algunas de las imágenes de Iturbide, la relación entre la actitud de maravilla con la cual fue tomada la fotografía y su rendida, es decir su traducción irradiada, como si su acción fotográfica fuera la mediación en un campo de luz titilante pero latente. La maravilla redescubre lo ya visto diseñándolo con nuevos trazos, la sorpresa cumple con mecanismos de renovación de lo normalizado y permite captar realidades de otras formas desapercibidas. En la generación de significados en la vida cotidiana nos enfrentamos a una constante mediación de saberes sedimentados en la memoria: olvidar las densidades acumulativas, puede resultar una estrategia que contribuye a la generación de esta específica forma de ver y escribir descubriendo, y este contacto perceptivo con la maravilla irradia también los artefactos producidos, las prácticas, los hábitos.

“Para captar todas las maravillas que hay en la vida debemos tener influencias, no por obligación sino por pasión. De la literatura, la música, las artes plásticas, muchas disciplinas que pueden ayudar a la disciplina del fotógrafo para que esas influencias se sieden: yo construyo imágenes con lo que ya tengo adentro, más lo que estoy aprendiendo cotidianamente con mis lecturas, con algunas películas y hablando con la gente, escucho sus cuentos y leyendas. Como en el caso de Juchitán, a donde me llevó Francisco Toledo, mi otro gran maestro. La fotografía es una extensión de lo que nosotros vivimos, sentimos, creemos, vemos.”

Hay imágenes que sobresalen en la colección de Graciela Iturbide, como las de la calavera. La muerte, uno de los grandes temas de la humanidad, parece asumir en México, y en general en Latino América, características humanizadas y normalizadas: de hecho, la calavera es uno de los símbolos más evidentes que remite a la figura de la muerte y que se encuentra en innumerables versiones en los espacios públicos y privados del pueblo mexicano (pensemos a la Catrina).

“México es un país muy fuerte, desde los tiempos prehispánicos, cuando se hacían sacrificios humanos, lo que se compara a la situación contemporánea de matanzas por parte



Fig. 1. Graciela Iturbide, *Novia muerta*, Chalma, Mexico, 1990.

de los narcos. Las cabezas cortadas, tanto antes (en referencia, por ejemplo, a la obra de Tzompantli) como ahora (en referencia a los rostros tirados en los terrenos baldíos) constituyen una especie de colección. [...] En México se sufre y se juega con la muerte: durante el Día de muertos, de una manera muy natural, nos regalamos calaveras de azúcar con el nombre de la persona que la recibirá, eso a Eisenstein le impresionó mucho. Sobretudo en los pueblos, es muy lindo el festejo: se ponen flores y comida sobre el altar, hay mariachis y música dedicada a la persona que ya no está a la que se le dedica lo que le gustaba en vida. En cada fiesta hay gente que se disfraza y tengo fotos de hombres que son una muerte embarazada con la calavera: esto ocurre aquí en Chalma, cerca de México DF, está Malinalco, un lugar que quiero mucho y en donde voy a hacer una pequeña casita para poder seguir trabajando ahí. Antes, en Chalma estaba la diosa Tlazoltéotl, la devoradora de inmundicias capaz de convertirlas en bien: en tiempos prehispánicos en Chalma iban las prostitutas, los ladrones, la gente que sentía que había pecado y hecho mal en la vida y Tlazoltéotl reconciliaba todos sus males en bien. Después llegaron los españoles y con la conquista aparece un cristo negro, Tlazoltéotl desaparece. Pero, curiosamente las tradiciones siguen, porque ahora hay un árbol, un ahuehuete, que en Náhuatl quiere decir ‘el que tiene los pies sobre el agua’, allí está en un río y es el primer lugar donde llegan los peregrinos de ahora, toman una corona de flores y bailan. Aquí en México hay un dicho: ‘me va muy mal ¿qué haré?, no pues, ni yendo a bailar a Chalma’ ;por qué? porque la gente va a bailar a Chalma para pedir que le pase algo bueno, hay penitencias y algunos van hasta la iglesia arrodillados. Es una mezcla total México, es el dolor, es la alegría, es la música, es el llanto y cada pueblo tiene sus diferentes tradiciones, pero en la mayoría de ellos te encuentras a la muerte disfrazada: eso es maravilloso. Yo tengo unas fotos de una niña que entra a la iglesia en la primera comunión, pero trae una máscara de muerte y su vestido blanco, y me digo ¿cómo? Yo soy mexicana, pero me siguen asombrando y encantando todos estos rituales, aunque se hayan perdido siguen existiendo de alguna u otra forma. Yo dejé de fotografiar niños muertos, perdí a una hijita de 6 años, y mi obsesión fue fotografiar angelitos, cuando los llevan en su cajita, con flores, incluso con sus medicinas que habían tomado. Hasta que un día, en el panteón de Dolores Hidalgo, en el medio del camino estaba un hombre que era mitad calavera y mitad vestido: lo fotografié con mucha delicadeza, parecía un sueño, no lo podía creer. Había miles y miles de pájaros, pienso que eran los que lo picotearon y yo pensé, ‘Hasta aquí, la muerte me está diciendo basta, basta Graciela’. Para mí era como una terapia, me gustaba, también me angustiaba: fue una etapa de obsesión con la muerte, sobre todo con los niños, era para olvidarme. Luego entendí que era el contrario: recordando a mi hija, quería salvarla con la imagen.”

También Roland Barthes habla de la relación entre fotografía y muerte: “Le spectrum de la photographie [...] ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie: le retour du mort.” (Barthes, 1980, p.795)

La calavera pueda ser considerada, siempre en términos barthesianos, el *punctum* de esta primera imagen: una de las principales características pertenecientes al *punctum* es su fuerza expansiva. Esta capacidad relacional alzada por los detalles prominentes, magnifica la fotografía en su *unitariedad* (unaire) mas que en su composición ensamblaje de fragmentos *puntuales*. Es así que no solamente la calavera, sino que todos los rostros y las mascararas ocupan la totalidad de la imagen.

3. Tematización: México y la otredad

En términos de la semiótica Greimassiana la tematización es descrita como “un procedimiento que primero toma los valores ya actualizados (en unión con los sujetos) de la semántica narrativa. (...) Y luego los extiende, con varios grados de concentración, en forma de temas, programas narrativos y trayectorias.” (Greimas & Courtes, 1979, p. 344, traducción nuestra) Los mismos autores hacen referencia a la tematización del valor de la libertad que puede ser transmitida tanto como escape espacial (*figurativizado* por ejemplo en mares lejanos) o escapes temporales (*figurativizado* tal vez en imágenes del pasado o de la infancia).

Si quisiéramos identificar dos macrotemas pertenecientes a la investigación de Iturbide, distinguimos los siguientes: uno geo-espacial (México y Latino América) y otro crono-relacional (la otredad y el encuentro). En cuanto al primero, la artista nos cuenta haber expuesto en muchos países del continente (Chile, Argentina, Paraguay, Panamá entre otros): “Somos culturas muy diferentes, pero lo poco bueno que nos dejaron los españoles es el idioma castellano, porque con eso nos hemos podido comunicar con todos nuestros amigos latinoamericanos.” Viajó también a otros continentes produciendo fotografías icónicas, como la siguiente, en Bangladesh.

Le preguntamos a Graciela como vive la *otredad*. Sabemos que le gusta entrar en contacto con las comunidades de las afueras de México DF e inclusive en algunos momentos vivió en algunas de ellas. Normalmente, se queda un tiempo en los lugares y comparte con las personas autóctonas. También recalca que desde el principio declara su profesión, su intención, su posición y luego va conociendo las personas, sus vidas intimas, sus familias, sus pensamientos, costumbres, pasiones, abriéndose en una especie de constitución empática del estar.

“Cuando oí que se hablaba de la otredad recordé la conversación que tuve con un gran amigo, el antropólogo e historiador López Austin al que un día le pregunté: ‘Oye Alfredo, ¿por qué hablan de la otredad? Yo cuando voy a Juchitán no soy otra, soy como ellos, son mis amigos y han venido a México, a mi casa y.’ Y él me contestó: ‘Graciela, cuando llegan los primeros extranjeros, ya sea holandeses o franceses, y no conocen México y



Fig. 2. Graciela Iturbide, *Dakka*, Bangladesh, 2013.

vienen a fotografiar lo exótico, ahí es que entra el término otredad, pero yo -me dijo- estoy escribiendo un libro donde no hay otredad.’ Para mí no hay otredad, para mí yo soy como ellos y ellos son como yo, tenemos diferencias, quizás por nuestra educación o por lo que tú quieras, pero somos iguales, tenemos complicidad y respeto.”

4. De la materia y espíritu

El archivar, guardar, almacenar constituyen una de las fases importantes del proceso fotográfico: una parte de la entereza de la vida misma en la que la toma

se alterna a la observación, al cuidado, a la cura. Graciela dice “revelo, observo, guardo en cajas, vuelvo a abrir las cajas, veo otra vez, utilizo para otras cosas”: en este involucramiento activo, cada paso se vuelve potencialmente capaz de construirse una y otra vez. Las imágenes impresas y guardadas incorporan la magnitud del silencio y una vez regresadas a la mirada, se vuelven nuevamente vivas.

En una época de tantas imágenes y poca conciencia de repertorio, le preguntamos a nuestra artista de ilustrarnos su modo de estructurar los archivos. Para entender si su integridad fuera continuamente reconstruida o si tuviese, en cambio, una constitución lineal y estable en el tiempo.

“Cuando regreso de fotografiar, revelo, observo mis contactos, tengo todo un archivo de cajas, por supuesto libres de ácido, donde cada negativo está en un sobre con su protección y ficha técnica. Siempre hay manera de repensar el archivo: cuando vuelvo a ver mis cajas y encuentro nuevas imágenes y conexiones, las reordeno. Hay temas y por lo tanto cajas que se entrelazan: el paisaje y las plantas en terapia se unieron en una exposición con las fotografías del baño de Frida Kahlo, sus corsés, su prótesis, todos los instrumentos con los que ella



Fig. 3. Graciela Iturbide, *Pajaros en un poste*, Guanajuato, México, 1990.

se curaba. Al principio no vi que Frida tuviera que ver con mis jardines en terapia, pero todo lo voy acomodando, no soy muy rígida, voy cambiando muchas veces los contenidos de las cajas. Por ejemplo, cuando escribí *Asor*, un libro para niños inspirado en mis nietos, utilicé mucho el archivo: quería que estos niños descubrieran cosas que yo había fotografiado en momentos diferentes en una especie de jardín alquímico, en un recorrido de aventura.”

“Siempre hay una parte mística en la vida cotidiana de los pueblos de México, en sus

tradiciones y rituales. Yo fui educada muy católicamente, con obispos, arzobispos, ahora ya no creo nada, pero soy muy mística y me encanta San Juan de la Cruz, ser humano con las cinco cualidades del pájaro solitario: vuela muy alto, pone el pico en el aire, no sufre compañía, canta suavemente, no tiene determinado color. He leído ‘El lenguaje de los pájaros’ de Attar, he conocido la obra de Vikram Seth y me he interesado a las cosas espirituales de la India que para mí es el cielo y el infierno. Me gustó, pero no entendí toda la cuestión de tantos dioses; lo mismo ocurrió en Cuba, cuando un amigo me dijo: ‘Graciela, te voy a dar un Elegguá y voy a ser tu intermediario.’ La Santería era prohibida en Cuba pero inclusive el mismo Fidel tenía sus Santeros.”

5. Retratos y autorretratos

“La storia del ritratto individuale comincia con la sua affermazione come documento e memoria quando, dopo essersi svincolato dalla rappresentazione di corte, si lega alla riflessione sulla morte. Nella messa in scena del volto ha poi un ruolo di primo piano la società, ma il nesso tra quest’ultima e il ritratto si dissolve gradualmente nel corso del Settecento. La questione del sé, che nel volto non veniva messa in luce, sfocia nell’auto-ritratto, che si opponeva di continuo alle convenzioni della rappresentazione. Infine la fotografia, che era stata salutata come documentazione autentica del volto, si rivela ben presto, a sua volta, una nuova forma di maschera che non fa altro che congelare la vita.” (Belting, 2019, p.137)

Entre los retratos más conocidos de Graciela encontramos a ‘la mujer de la iguana.’

“Yo tomo la señora de las iguanas cuando voy por primera vez a Juchitán y me voy al mercado con las mujeres, a estar platicando y acompañándolas a vender, las mujeres en Juchitán siempre caminan muy derechitas y se ponen los bultos en la cabeza. Entonces llegó Zobeida y le dije, ‘Por favor, señora, espéreme un momentito’ y ya le tomé la foto, por supuesto que ella quiso y las iguanas también se pararon para la foto. Es un icono: hay una escultura en la entrada de Juchitán (titulada *La medusa Juchiteca*), hay huipiles bordados con la señora de las iguanas, hay cerámicas, obras de teatro de los Muxes, hubo una niña que cumplió 15 años y se puso un tocado de iguanas, hay murales en San Francisco y en Los Ángeles. Zobeida ya murió, iba a hacerle con Toledo una tumba, donde el iba a poner unas iguanas con cerámica. Esto se convertirá en un santuario. Me gustaría recuperar todo el material y con Clément Chéroux hacer una muestra en el museo de arte moderno de Nueva York.”



Fig. 4. Graciela Iturbide, *La señora de las Iguanas*, Juchitán, 1979.



Fig. 5. Graciela Iturbide, *¿Ojos para volar?*, Coyoacán, México, 1991.

Graciela también está afín a la práctica del autorretrato. Hay una especie de necesidad de fondo transversal a este tipo de fotografía, se trata de la búsqueda de un autoconocimiento que cuenta también con la representación del sé, mediada por los sensores epidérmicos y ambientales, técnicos y artificiales. El escenario en el que se desenvuelve tal ejercicio es el resultado dialógico entre un cuerpo cambiante, un espacio anfitrión y una gestación escritural (que tendrá que ver con las herramientas utilizadas y los soportes de impresión).

Se puede encontrar una cierta analogía entre lo que es el autorretrato para fotógrafos o artistas visuales y las páginas de autobiografías literarias, en una fragmentariedad traducida y condensada. El prefijo que los dos términos tienen en común subraya el carácter reflexivo hacia la propia persona, imagen, vida: y lo que sigue, -retrato y -biografía organizan y determinan los mismos aspectos vitales en formas diferentes, visuales y *grafemicas*. La semantización y textualización de los trazos subjetivos se comparten en



Fig. 6. Graciela Iturbide, *Autorretrato con serpiente*, México, 2006.

primera persona: se cuenta lo que de sí ha sido elaborado, estructurado. El acto performativo de la escritura ya sea de la luz o de sememas y fonemas, es a su vez estructurante: el autorretrato no siempre se traduce con una toma directa hacia el propio cuerpo, y sobre todo hacia la propia cara, sino que puede remitir a lo simbólico o semisimbólico: por ejemplo, Stoichita nos recuerda (1999, p. 118) como en los años '20 y '30 en Occidente empezaba la práctica de la auto representación mediante la forma simbólica de la sombra del perfil. Era por lo tanto la alteridad de la sombra a poseer la capacidad

explicativa, a transmitir la personificación a través de la conmistión entre dos ingredientes y sus antónimos, la luz y la sobra, la ausencia y la presencia.

Dejamos voz a los autorretratos de Graciela:

“Son muy pocos autorretratos que tengo porque es algo muy intuitivo, los hago cuando estoy en alguna crisis. Por ejemplo, el primer autorretrato se llama ¿Ojos para volar?, estaba yo en una crisis personal un poco fuerte y de repente vi un pájaro muerto. Entonces lo recogí y me fui rápido al mercado de Coyoacán para comprar uno vivo. Son momentos muy especiales no pensados. Esta practica me ayudó mucho durante el psicoanálisis, cuando tuve muchos problemas con la muerte de mi hija: un día sentía que me salían serpientes de la boca y de allí surgió la imagen titulada ‘Autorretrato con serpientes’”.

En alguna entrevista Iturbide contó que si no hubiese tenido la cámara no hubiera podido vivir aquellos especiales momentos, que por su intensidad habrían sido difíciles de ser enfrentados: es como si la cámara hubiese neutralizado elementos *patémicos* y emocionales volviéndola ecuánime, con una actitud de documentalista y reportera. *Istancialización* axiológica íntima y, a la vez, colectivizada.

6. Recapitulación

Hemos visto como la fotografía ha presumido la ilusión autoral de ser portadora de la verdad durante los primeros decenios desde su nacimiento: recordamos Margaret Mead y los primeros antropólogos que narraban etnias lejanas utilizando rudimentarias fotografías como testimonio de la realidad. Poco a poco se empezó a entender que aquella sería una de las posibles y múltiples realidades. “Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia.” (Sontag, 2006, pp. 19-20). Para llegar a la post fotografía que hasta excluye el contacto con los sujetos anteriormente fotografiados, para utilizar, en cambio, las imágenes de la red. Estamos presenciando, en los últimos años a fuer-

tes revoluciones en cuanto a los estatutos de las imágenes, a menudo opacas y pocos definibles, cada vez más híbridas, vehículo de saberes difíciles de ser conjugados por el lado de la verdad o de la mentira.

Lo que encontramos en la fotografía de Iturbide es una profunda exploración cuya manifestación asume el perfil de sujeto (mas que objeto) estético:

“Ce qui confère à un objet, aux yeux de son récepteur, le statut d’œuvre d’art, c’est le sentiment, fondé ou non, que cet objet a été produit dans une intention, au moins partiellement, esthétique; mais une œuvre qui n’est pas reçue comme telle peut évidemment produire le même type d’effet esthétique qu’un ‘simple objet.’”
(Genette, 2010, p. 211)

El factor intencional, para el autor, parece ser uno de los fundamentos diferenciales cuya presencia o ausencia, determina la relación entre el objeto y su percepción y origina ya sea una relación artística o estética. La relación entre la fotografía y el arte comporta la problematización del estatuto fotográfico, del consumo, de la finalidad. En otro paso el mismo autor reflexiona sobre los estatutos de inmanencia y aquello de trascendencia, del momento, del texto, del objeto; eso implica un doble pasaje: aquello entre la inmanencia y su manifestación y aquello entre la inmanencia y la trascendencia.

La combinación de múltiples elecciones en la construcción de las imágenes (como la elección del tema, la escala de colores, el encuadre, la perspectiva, la coordinación entre tiempo/sensibilidad/diafragma, los procesos de revelado, etc.) junto a los contextos y estilos de su presentación y lectura, constituyen las superposiciones necesarias para apreciar la fotografía en su complejidad. En la construcción receptiva de las imágenes de Iturbide, re-construimos partes caleidoscópicas de nuestras personas y del mundo contemporáneo.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1980) “La chambre claire. Note sur la photographie” in *Collection Cahiers du Cinéma*. Gallimard, Paris.
- BASSO FOSSALI, P., DONDERO M.G. (2006) *Semiotica della fotografia*. Guaraldi, Rimini.
- BELTING, H. (2014) *Facce: una storia del volto*. Carocci, Roma.

- DE LEO, D. (2015) "La situatività improvvisativa" (Bertinotto A., Ivaldo M., Sbordoni A. eds.) in *Rivista di filosofia e di teoria delle arti*, ITINERA n. 10. Università degli studi di Milano, Milano.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2004 [1988]) *Mil mesetas* (Vázquez, P.J. trans). Pre-textos, Valencia.
- DORFLES, G. (2004 [1959]) *El devenir de las artes*. Fondo de cultura económica, México.
- DUBOIS, P. (1990) *L'acte photographique*. Labor, Paris.
- FONTCUBERTA, J. (2019) *El beso de Judas*, Rob_Cole e.pub.
- GENETTE, G. (2010) *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*. Collection Poétique, Seuil.
- GREIMAS, A.J.; COURTES, J. (1979), *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington.
- GOMBRICH, E.H. (1987) *La storia dell'arte*. Einaudi, Torino.
- LANDOWSKI, E. (2009) "Avoir prise, donner prise" in *Actes Sémiotiques* (60) n. 112 (2851), Limoges.
- LOTMAN, J. M. (1998) *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione* (Burini, S. ed.). Moretti; Vitali Editori, Bergamo.
- MARIN, L. (1973) *Utopiques: jeux d'espace*. Les éditions de minut, C.S. (1931) C.A. Collected paper. CP2.281 Cross-Ref: ††, Paris.
- REYERO, A. (2007) "La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada" in *Revista Chilena de Antropología Visual* n. 9: 37-71, Santiago.
- SONTAG, S. (2006) *Sobre la fotografía* (Gardini, C. trans.). Santillana Ed. Generales, México.
- STOICHITA, V. I. (1999[1997]) *Breve historia de la sombra* (Coderch, A. M. trans.). Siruela, Madrid.

Sitografía

<https://www.youtube.com/watch?v=uYyOQzdsBIs>
<https://www.youtube.com/watch?v=xT9bpTkkc8U>
<https://www.youtube.com/watch?v=3oZxDrw61eI>
<https://www.youtube.com/watch?v=KpgzOUS9RxE>
<https://www.youtube.com/watch?v=Xl4QOhAT6xw>
<https://www.youtube.com/watch?v=fxWZyN4EUDo>
https://www.youtube.com/watch?v=4DnQKVr_NMQ
<https://www.youtube.com/watch?v=66DmEqzd8Sk>

<https://www.youtube.com/watch?v=mfFCDyvP6sY>
<https://www.youtube.com/watch?v=CyDtzMQbDfQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=Fh6GZJl6b8>
<https://www.youtube.com/watch?v=V92xhjWYfHI>
<https://www.youtube.com/watch?v=ZNMkJC8Eoy8>
https://www.youtube.com/watch?v=RVHIT_a79-w
<https://www.youtube.com/watch?v=v-7ThSX7fnw>
<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6vo9Tgw>
<https://www.youtube.com/watch?v=8fiTlBH2NGY>
<https://www.youtube.com/watch?v=pwa6oiOIBKs>
<https://www.youtube.com/watch?v=Cyeo7yGFUNo>

EL ROSTRO DE LOS NIÑOS EN LOS RETRATOS DE MARTÍN CHAMBI Y BALDOMERO ALEJOS

CELIA RUBINA VARGAS*

Abstract. The purpose of this essay is to contribute to the cultural study of the human face from the photographic representation of children's faces in the southern Peruvian Andes in the mid-twentieth century. What we want to link is the portraits of Martín Chambi with the portraits of Baldomero Alejos, two Peruvian photographer masters whose black and white images offer us a range of children's facial expressions from frowns to smiles. Between one extreme and the other, we find neutrality (no frown, no smile) that does not necessarily means an absence of emotions. Based on studies focused on human expressions and its social conditioning, as well as studies of otherness from the socio-semiotic perspective, we want to establish correlations between the level of expression and the level of content in the reading and interpretation of the photographed human face.

Keywords: face expression, portrait, identity/otherness, Peruvian Andes, socio-semiotics

1. Introducción

El rostro retratado de los niños serranos, es un lugar común en las postales de viaje y en las fotos de los viajeros que visitan los Andes peruanos. Las mejillas coloradas de los niños asomando entre los gorros de lana es una imagen de postal contemporánea de lo andino. En los grandes retratistas peruanos del siglo pasado como el puneño Martín Chambi (1891-1973) o el huancavelicano Baldomero Alejos (1902-1976) las fotografías en blanco y negro, nos dibujan el rostro de los niños de una manera diferente. Algunos de manera dramática en la que el niño no sonríe, tiene el ceño fruncido y la intensidad de su mirada nos conmueve. En otros retratos en cambio, se despliegan otros aspectos de la gestualidad. Nos interesa contrastar distintas expresiones faciales en un conjunto representativo de imágenes fotográficas retenidas para este estudio y evidenciar su relación con aspectos sociales y culturales de la época, y de los códigos del retrato fotográfico.

* Pontificia Universidad Católica del Perú (cirubina@pucp.edu.pe)

Para el estudio de las expresiones faciales, hemos revisado dos enfoques diferentes que en cierta medida se complementan. Desde una perspectiva naturalista y científica Charles Darwin (1872) nos ofrece la observación detenida del comportamiento humano y animal, en su amplio estudio sobre la expresión de las emociones⁽¹⁾. Al estudiar las expresiones faciales que se manifiestan en los humanos desde sus primeros días de vida, como el llanto y el grito del bebé, detalla los movimientos de los músculos de la cara que permite que las cejas se junten y se produzca el gesto que conocemos como “ceño fruncido”. Desde nuestra perspectiva semiótica diríamos que Darwin estableció una correlación entre las manifestaciones del plano de la expresión facial (la unión de las cejas) y su relación con la mecánica fisiológica (la activación muscular) y los aspectos físico-psíquicos (tener hambre o sentir dolor) del plano del contenido que determinan el estado anímico disfórico (el malestar) del bebé observado .

Desde otra perspectiva, la psicología social estudia los condicionamientos sociales en la expresión humana de las emociones. Investigaciones en la sociedad norteamericana demostraron que el poder y el género son variables que intervienen cuando una persona sonríe frente a otra (LaFrance & Hecht 1999). En la interacción social, es significativo que quienes son socialmente más poderosos, sientan mayor libertad para expresar lo que sienten; mientras que personas de status social inferior, no sientan esa misma libertad. Para los primeros, sonreír se convierte en una opción frente a la obligación de sonreír que sienten los segundos en determinadas circunstancias. Se ha podido determinar reglas de mostración de las emociones que se aprenden desde la infancia y desde la propia cultura y formas de expresarse en ciertos eventos sociales. Desde muy pequeños, los niños aprenden a distinguir entre la experiencia interna emocional y el comportamiento externo expresivo.

2. Los niños como sujeto de la fotografía de Chambi y de Alejos

El celebrado retratista peruano Martín Chambi, nos ofrece un gran mosaico de la sociedad cuzqueña entre los años de 1920 y 1950, el período más prolífico de su producción visual. Recordemos que Chambi, después de haberse iniciado en el arte del retrato en Arequipa, se trasladó en 1921 al Cuzco donde instaló un estudio fotográfico con el que se labró un gran prestigio. Solo en el

(1) Al estudiar las más variadas emociones humanas, Darwin mantiene una perspectiva coherente acerca del principio de la selección natural pues sigue defendiendo la idea de la supervivencia y adaptación al medio, en base al trabajo comparativo de datos recogidos en distintas partes del mundo.

período señalado, el repertorio de imágenes es cuantioso: un total de 38,356 placas de vidrio dan muestra de su dedicada labor de retratista⁽²⁾.

Una primera constatación en las fotografías de niños en el conjunto de imágenes de Martín Chambi es que casi no aparecen retratados individualmente. La mayor parte de las veces los niños están acompañados de adultos, generalmente sus padres, familiares cercanos, o bajo la tutela de las monjas en la escuela o del patrón en las fotos de diversos gremios. Los niños están presentes en los retratos de familia (Lunweg pp. 23, 34, 67, 88; Mali p.190), en las comitivas de los matrimonios (Lunweg p. 35), en las faenas del campo (Lunweg p. 95), en las fiestas religiosas (Lunweg pp.57, 59, 102; Mali p. 253), en las reuniones familiares (Lunweg pp. 62, 63) y en los ritos fúnebres, acompañando a sus padres al cementerio o como protagonistas de las impresionantes imágenes del cadáver de un niño en el velatorio (Lunweg pp. 64, 65; Mali p. 196). Con respecto al mundo adulto, los niños están en relación de dependencia y se marca la idea de la pertenencia a una familia, a un oficio, a una comunidad.

Por su parte, Baldomero Alejos, fotógrafo huancavelicano contemporáneo de Chambi, se labró un futuro como retratista en la ciudad de Ayacucho donde llegó en 1924 con apenas 22 años. Durante más de 50 años tuvo a su cargo un estudio fotográfico en distintas locaciones de la ciudad, con el que gozó de gran reputación, muchas personas de las distintas capas de la sociedad ayacuchana buscaron ser retratados por él. Además, también como testigo de su tiempo, tomó fotografías de fiestas religiosas, desfiles militares, actividades escolares, y distintos aspectos de la vida de la ciudad. En la fotografía de Alejos encontramos un desarrollo mayor del retrato individual de los niños, especialmente en las fotografías tomadas en su estudio fotográfico. Además de los retratos de familia en la que los niños aparecen con sus padres, hay muchos retratos individuales realizados bajo códigos restringidos que se revelan en la pose, el uso del inmobiliario y el código vestimentario.

3. La otredad en la figura de un niño

Para estudiar la representación del rostro de los niños en las imágenes de Martín Chambi y de Baldomero Alejos, comencemos haciendo mención a la relación de identidad/alteridad como un aspecto socio-semiótico presente en ambos conjuntos fotográficos. Tal como señala Landowski, la identidad del

(2) Aunque el formato más numeroso es el de 10 x 15 cms., hay por lo menos 1,128 placas de 18 x 24 cms. Estos datos me fueron proporcionados gentilmente por Teo Allain Chambi quien ha dedicado décadas de trabajo a la conservación y difusión de la obra de su abuelo. En los últimos años, logró completar la digitalización de las placas de vidrio (Comunicación personal, mayo 2021).



Fig. 1. Foto de Martín Chambi. Fuente: Asociación Martín Chambi.

grupo social de referencia al interior de una comunidad, se establece como un “Nosotros” de los que se consideran “como todo el mundo” frente a los “Otros” sobre los cuales se establece una serie de contenidos que dan sentido y alimentan la diferencia social (Landowski 1999 pp.17-19). En la sociedad peruana, heredera de una mentalidad colonialista, el Nosotros del grupo de referencia se erigió —en la capital y en diversas regiones de los Andes— como

el grupo social y económicamente dominante, considerando a las poblaciones originarias como los “Otros”. Despojo territorial, discriminación lingüística y cultural, ausencia de políticas integrales de desarrollo en ámbitos tan importantes como la salud y la educación, hicieron que se perpetuaran y normalizaran las relaciones y condiciones de inequidad.

Cuando la otredad recae en la figura de un niño, los contrastes sociales resultan más lacerantes como sucede en la fotografía de Martín Chambi titulada “Chicucha y el policía” (Lunweg p. 70). Hemos estudiado esta imagen bajo la perspectiva socio-semiótica (Rubina 2013) y ahora la retomamos en el marco del presente estudio. Esta foto (Figura 1) tomada en 1924 en la plaza de Regocijo del Cuzco presenta la narrativa de un arresto cuyos protagonistas son un “chiquito” y un policía quien en cumplimiento de su deber captura al presunto ladrón. No disponemos de ninguna información sobre lo que pudo haber precedido este momento. Toda la historia se articula entre los dos personajes: el policía captor y el niño capturado. Por su función de defensa del orden establecido, el policía formaría parte del grupo de referencia, de ese Nosotros bien alineado con el *deber-ser-ciudadano* mientras que el niño —marginal en todos los sentidos— correspondería al grupo de los Otros, sobre el cual pesa la figura del *ladrón*, una de las más recurrentemente asociadas a la marginalidad de los Otros.

Cada parte del impecable traje del policía —desde el quepí hasta los escaarpines— contrasta con las raídas ropas del niño, la *indigencia* del niño es extrema y se expresa especialmente en la figura de los pies descalzos sobre el empedrado de la plaza pública. El punctum de la fotografía (Barthes 1990 p. 65) es en nuestra opinión la mano enguantada del policía que aprieta entre el pulgar y el índice, el extremo de la oreja del niño. Gracias al gesto de mostración del policía descubrimos el rostro del niño: la cara ladeada, los ojos brillantes, la mirada expectante y la boca entreabierta. Las manos cruzadas del niño manifiestan figurativamente la entrega sin resistencia al captor. Esta sintaxis de figuras corporales del niño se puede asociar patéticamente al *miedo* y la *incertidumbre*. En contraste, el cuerpo erguido, la mirada sin brillo y la boca firmemente cerrada del policía revelan la *seguridad* y la *convicción* del deber cumplido.

Los mundos opuestos que conviven bajo un mismo techo, también reflejan relaciones de otredad. En el retrato que hizo Chambi en 1926 a la familia del comerciante Vargas (Figura 2), las personas mayores ocupan el lugar central cómodamente sentados, mientras que los hijos se ubican de pie detrás de ellos y los sirvientes están sentados sobre el piso, literalmente a los pies del amo. Su condición subordinada, su otredad se expresa en el lugar que les ha correspondido en la composición del cuadro familiar, sentados en el frío piso empedrado, al igual que el perro de la casa (Huayhuaca 1991). El rostro de los tres hijos del comerciante re-



Fig. 2. Foto de Martín Chambi. Fuente: Asociación Martín Chambi.

vela una misma inexpresividad: con el cuerpo erguido, la mirada orientada hacia la izquierda, los labios juntos, el gesto impávido. En contraste, los gestos de los sirvientes parecen revelar matices de distintas emociones tanto por dirigir sus miradas a la cámara como por la manera como uno de ellos cruza firmemente los brazos delante del pecho.

Encontramos una variante de esta distribución espacial en el retrato que Baldomero Alejos tomó en 1938 a la familia Castro Salas, en Ayacucho (Figura 3). La pareja de esposos ocupa la posición central, sus cuatro hijos de pie se ubican a sus espaldas y las dos jóvenes sirvientas, están sentadas al pie de sus patrones, doblando las rodillas sobre una pequeña alfombra que amortigua el frío y la dureza del piso de lajas. En esta imagen, las expresiones faciales guardan más similitudes que diferencias. El contraste social se marca en la postura corporal y en la vestimenta: las hijas del acomodado matrimonio están erguidas, de pie y llevan un vestido de calle, mientras que las jóvenes al servicio de la familia están replegadas, de rodillas y llevan pulcramente sus mandiles de trabajo⁽³⁾.

(3) Está confirmada la identidad de cada uno de los que aparecen en esta fotografía. Las trabajadoras



Fig. 3. Foto de Baldomero Alejos. Fuente: Archivo Baldomero Alejos.

El principio que define la “segregación” según Landowski, calza perfectamente en la composición espacial de los retratos de familia que estamos analizando: “Reconocer al Otro, a pesar de su diferencia y de su aparente extrañeza, como parte integrante de uno-mismo y, por esa misma razón, aceptarlo al lado de uno” (Landowski 1999 p. 31). Es muy significativo que los sirvientes no dejen de estar en los retratos de familia. De parte del grupo de referencia, existe una tensión social entre la imposibilidad de “asimilación” (que el sirviente se integre a la familia) y la imposibilidad de “exclusión” (que el sirviente viva fuera de la casa). Las personas que prestaban los servicios domésticos, convivían bajo el mismo techo que sus patrones y podían compartir ciertos espacios, como el del retrato familiar; pero estaban excluidos de otros, como el de la mesa del comedor. ¿Cuánta de esta tensión social se puede reflejar en los rostros de los fotografiados? No es evidente que la *sumisión* y la *obediencia* de los unos, frente a la *condescendencia* y la *dominación* de los otros, se reflejen en las expresiones faciales adoptadas para un retrato.

del hogar Brígida Fernández y Rosa Contreras (Casa Amèrica Catalunya p.118) habrían sido acogidas como “ahijadas” de la familia Castro Salas, lo que era común en las familias ayacuchanas de entonces. Es la interpretación de don Walter Alejos (Comunicación personal, marzo 2021).

Un contraste mayor está presente en la expresión facial de dos niños retratados individualmente por Martín Chambi. En el libro editado por Lunwerg (1990) la foto del “Niño con sombrero” tomada en el Cuzco en 1928 (Figura 4) se encuentra en la página opuesta de la foto del “Niño mendigo” tomada en el Cuzco en 1934 (Figura 5) como una invitación a la lectura contrastada (Lunwerg pp. 82, 83). No contamos con el nombre y apellido de los niños, pero a decir por las leyendas; al primero se le identifica por un elemento de su indumentaria “el sombrero” y al otro niño, por su condición social de “mendigo”. Esto confirma la idea de otredad que venimos trabajando pues ambos niños llevan sombrero. El que lleva un sombrero de fieltro en la mano, traje a rayas y pañuelo en la solapa compone la miniatura masculina de un caballero de la época. Mientras que en la foto del niño mendigo, el contraste de luz y sombras pone de relieve las distintas texturas de los tejidos, las ropas desgastadas y sucias, las hilachas del pantalón roto y el gorro destejido que deja ver su cabello despeinado. El otro niño en cambio, tiene la cabeza descubierta y el cabello alisado con el varonil peinado de la raya a la izquierda. La pertenencia a una clase acomodada se marca no solo vestimentariamente sino también en



Figg. 4 y 5. Fotos de Martín Chambi. Fuente: Asociación Martín Chambi.

el mueble de madera forrado. Para el otro niño no hay mueble alguno, solo un pellejo de chivo sobre el que se sienta y un fondo oscuro que complementa la ausencia de pertenencias. En la expresión facial se marca un contraste: el niño rico está de pie, apoya el brazo en el mueble, mira de frente con los ojos muy abiertos, su gesto es serio pero apacible. El niño mendigo, en cambio, sentado en pose tres cuartos, tiene una mirada intensa acentuada por el ceño fruncido. Esto le confiere a la fotografía un dramatismo particular, un toque pasional ausente en el otro retrato. ¿Qué puede significar el ceño fruncido del niño mendigo? ¿Inquietud, recelo, preocupación? No podemos asegurarlo, pero ciertamente confiere un estado patémico disfórico acorde con el fondo difuso que el fotógrafo eligió para su retrato.

El ceño fruncido en el rostro de los niños aparece en el retrato que hizo Baldomero Alejos en 1940 a una familia de campesinos en plena vía pública. El grupo fue retratado delante de la puerta del estudio fotográfico en la ciudad de Ayacucho (Figura 6). El fotógrafo aprovechó las escalinatas de la acera para diferenciar tres niveles y reproducir la composición piramidal de los retratos de familia: los esposos están en el centro, el hijo mayor en el nivel superior y las niñas pequeñas en el nivel inferior. Ellos posan para el fotógrafo, en el rostro de la madre surcado por “profundas ojeras” se puede leer el *abatimiento* de una vida en extremo rigurosa. En el rostro del padre en cambio, un “amago de sonrisa” parece revelar el *orgullo* de posar con su familia. El hijo mayor ensaya una postura marcial: junta los brazos firmemente al cuerpo, frunce el ceño, aprieta los labios y mira al horizonte. Las tres niñas lucen sus humildes vestidos amarrados a la cintura, las tres ostensiblemente con los “pies descalzos” sobre el piso empedrado. El ceño fruncido es más pronunciado e intenso en las dos niñas mayores probablemente porque juntan los labios y esto endurece el gesto. La boca ligeramente entreabierta de la niña más pequeña suaviza su expresión facial. ¿Por qué fruncen el ceño? ¿Hay algo que las perturba? ¿O es simplemente la mirada de extrañeza que podría causar el despliegue de los implementos fotográficos ante sus ojos, algo desconocido para ellas? En todo caso, en sus rostros se lee la tensión provocada por el gesto: las cejas juntas, la mirada intensa, los labios apretados. Ya Darwin recogiendo las ideas de Duchenne de Boulogne advertía la importancia de relacionar los distintos músculos faciales, los de la frente que hacen que las cejas se junten y los músculos alrededor de la boca que determinan el gesto de las comisuras de los labios (Darwin 1872 p.5). En este caso, la sintaxis figurativa facial puede tematizar una composición patémica disfórica de la *inquietud*, el *fastidio* y la *incertidumbre*.



Fig. 6. Foto de Baldomero Alejos. Fuente: Archivo Baldomero Alejos.

4. La dulce carga en los brazos o en la espalda

Un aspecto muy importante que distingue a los dos fotógrafos es la dimensión indigenista que está presente en Martín Chambi pero no parece formar parte de las preocupaciones de Baldomero Alejos. El indigenismo de Chambi está evidenciado no solo por la cantidad de retratos que tienen como protagonistas a mujeres y hombres del campo sino por la participación de Martín Chambi en los círculos de artistas e intelectuales que defendieron las ideas del movimiento indigenista en la primera mitad del siglo XX. Muchas de las fotografías de Chambi fueron publicadas ilustrando los textos de José Uriel

García, Luis Valcárcel, entre otros (Majluf 2015). Pero es importante no encasillar las imágenes de Chambi bajo ningún estereotipo indigenista. Su producción fotográfica tiene un valioso carácter etnográfico que va más allá de la defensa de una causa social. Chambi particularizó las figuras de los indios, allí donde otros no se preocuparon por el individuo. La variada muestra de circunstancias tanto colectivas —en fiestas, faenas y comunidades— como individuales —de aquellos a los que invitó a su estudio—, logran ofrecernos una imagen compleja de los andinos. La mirada del Otro, en Chambi, proviene desde un yo complejo, pues él mismo hacía mucho que había dejado los rigores de la vida campesina para abrazar un oficio ciudadano, con el que no solo se hizo de un nombre y le valió el respeto y la admiración de la gente de la ciudad; tomó conciencia de la potencia de su arte visual (Rubina 2013).

En esta sección comentaremos dos fotografías de jóvenes madres que representan de manera emblemática la *maternidad* para cada fotógrafo en la figura de una “warmicha wawantin”⁽⁴⁾. Chambi retrata una mujer de la comunidad de Queramarca en 1934 (Luweg p.81) en el estudio fotográfico de la ciudad del Cuzco fácilmente reconocible por las flores del telón de fondo que se insinúan difusamente dejando que resalte con nitidez el doble sujeto de la imagen (Figura 7). A la manera tradicional andina, la madre cuzqueña carga el bebé a sus espaldas envuelto en una “lliclla” o manta de lana que se anuda en sus extremos sobre el pecho. Ella está de pie, y con las manos no deja de girar el huso con el que está hilando: con la mano derecha tensa la fibra y con la mano izquierda hace girar la “puchkha”. Aunque no haya contacto visual entre madre e hijo, los dos rostros conversan. Por una parte, la luz que los baña por el lado izquierdo, crea contrastes que moldean sutilmente sus rasgos. Por otra parte, ambos rostros están bellamente enmarcados, el de la madre por una manta y un sombrero con cinta bordada; el del niño, por un chullo de lana. Si hasta el día de hoy los bebés serranos se quedan dormidos al compás de los latidos del corazón de la mamá; cuando despiertan, acomodan su cabecita a uno de los lados para desde allí, lanzar su mirada al mundo. Podemos afirmar entonces, que ese contacto les brinda la *seguridad* y el *bienestar* que necesitan los bebés en su primera infancia. En esta imagen, el rostro y actitud del niño lo expresan claramente, la cabecita levantada, la mirada atenta, el esbozo de una sonrisa.

(4) En el sistema de oposiciones del quechua parece haber un desequilibrio entre los términos que se usan para hablar de los hijos, mientras el hombre dice “ususi” para referirse a su hija mujer, y “churi” para hablar del hijo varón; la mujer usa un solo término: “wawa”. Consideramos que esta es una manera de subrayar a través de la lengua, el apego de la madre a sus hijos, cualquiera que sea el sexo que tengan.



Fig. 7. Foto de Martín Chambi. Fuente: Asociación Martín Chambi.

Por su parte, Baldomero Alejos tiene también una hermosa composición madre-hijo en su estudio huamanguino (Figura 8). La joven madre ayacuchana sostiene sobre su regazo al bebé desnudo que solo lleva zapatitos de lana. Es costumbre andina tejer un ajuar completo al recién nacido que incluye chompa, pantalón, gorrita, guantes y botitas. Vestida a la usanza tradicional, la mujer lleva una blusa estampada y amplias polleras. No usa aretes, ni collares, ni una pizca de maquillaje o artificio: su rostro es bellamente limpio, su cabello recogido en dos trenzas a la espalda. La serenidad de su rostro es admirable, no deja trascender las pasiones de su mundo interior. Mira de frente como satisfecha con su condición de madre. El niño desnudo en brazos nos evoca las imágenes del Niño Jesús de los nacimientos coloniales, sus bracitos en movimiento con los puñitos cerrados, la cabecita recostada en el antebrazo de la madre. También nos evoca las múltiples imágenes de la Virgen de la leche en las pinturas coloniales de nuestras iglesias serranas. La madre ayacuchana tiene una blusa con pechera abotonada que es posible desabrochar para facilitar la lactancia y de modo correspondiente, el bebito tiene la boca abierta como dispuesta a tomar el seno de la madre.

Al comparar las indumentarias de las mujeres podemos reconocer la procedencia de una región cuyo clima es más riguroso (la comunidad de Queromarca a más de 3,500 msnm) frente a la ciudad de Ayacucho a 2,670 msnm). Hay un contraste también en el encuadre: el plano entero de Chambi nos permite ver hasta los pies descalzos de la madre, su sombra en el piso y la doble tarea que realiza: el cuidado de su pequeño en las espaldas no le impide avanzar con la labor femenina del hilado. Mientras que el encuadre más cerrado de la fotografía de Alejos, concentra la atención en la relación dual madre-hijo lactante. Queda fuera el interés etnográfico que podría significar mostrar el borde de las polleras o los pies de la mujer, todo se concentra en la madre que sostiene en sus brazos el dulce peso de un bebé robusto y saludable.

5. El despliegue de la sonrisa

En esta última sección nos concentramos en dos imágenes que muestran claramente la sonrisa de los niños. En 1940, Baldomero Alejos fotografió en su estudio a una niña de familia acomodada cuya identidad está individualizada a través de su nombre: Hortensia Tello (Casa Amèrica Catalunya p.119). La foto fue tomada en el estudio fotográfico (Figura 9) y muestra todas las convenciones del retrato infantil femenino del maestro ayacuchano: la niña lleva un fino vestido blanco bordado de mangas abullonadas, medias y zapa-

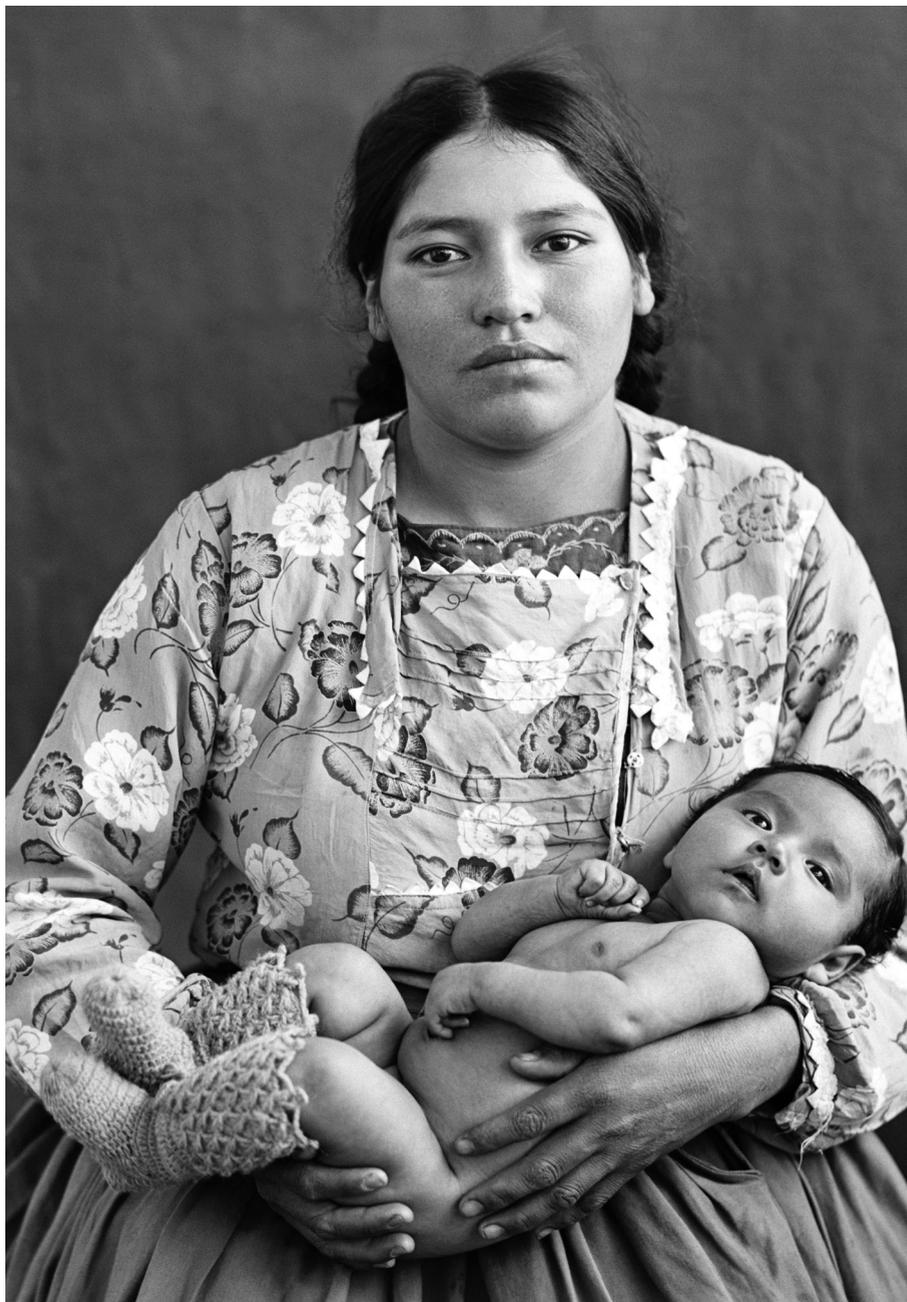


Fig. 8. Foto de Baldomero Alejos. Fuente: Archivo Baldomero Alejos.

tos blancos, y un gran lazo blanco que corona sus rubios rizos. La pose de las piernas cruzadas deja un pie colgando como marca infantil (de quien no llega al piso), las manos apoyadas al filo de la mesa de madera, le permiten inclinar ligeramente el cuerpo hacia adelante y ladear la cabeza hacia izquierda. Entonces en el rostro de la niña se dibuja una sonrisa que nos permite ver sus dientes de leche. La placidez de su rostro corresponde muy bien con toda la composición. Es una sonrisa moderada, la frente lisa, los ojos risueños tienen brillo en la mirada. No es improbable suponer que la sonrisa de la niña responda a un pedido expreso del fotógrafo, pero en el conjunto se muestra con soltura y naturalidad.



Fig. 9. Foto de Baldomero Alejos. Fuente: Archivo Baldomero Alejos.



Fig. 10. Foto de Martín Chambi. Fuente: Asociación Martín Chambi.

En el otro extremo de la escala social y muy lejos del estudio fotográfico, Martín Chambi nos ofrece la imagen de dos niños sonrientes (Figura 10). Por la leyenda “Niños camino a Paucartambo” (Mali p. 258) entendemos que los niños están viajando de un pueblo a otro, y que la foto es producto de un encuentro que no era inusual durante los desplazamientos del fotógrafo por los parajes de la región. Aunque no tengamos los nombres de los protagonistas, sí podemos afirmar que la imagen individualiza tanto al niño como a la niña. Los niños están al aire libre, de pie, sobre una formación rocosa. Las nubes en el amplio cielo y las montañas a lo lejos nos dan una idea de la zona altoandina. El niño lleva ojotas, la niña está descalza en esta zona montañosa y árida. Parecen jugar y disfrutar su mutua compañía a decir por las grandes sonrisas que muestran y los gestos de afecto que se prodigan. Re-

cordemos que Paucartambo al noreste del Cuzco, es famosa por las festividades en honor a la Virgen “Mamacha Carmen”. Los dos niños tienen una amplia sonrisa, la que reconocemos como la sonrisa Duchenne cuando no solo intervienen los músculos alrededor de la boca, sino también los músculos alrededor de los ojos. Vemos claramente los dientes de ambos niños y los ojos se han alargado de tal modo que parecen casi cerrados. En este caso la “sonrisa” de los niños puede entenderse como una expresión de *alegría, compañerismo y satisfacción*.

6. Conclusiones

Al completar el recorrido sobre las imágenes de los dos maestros de la fotografía peruana, recordamos lo que señalaba Barthes acerca de lo contingente de la imagen fotográfica: “la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana” (Barthes 1990 pp. 31). No es solo el número acotado de imágenes descritas en este ensayo (la representatividad en un conjunto tan vasto no es siempre fácil de lograr), está también la contingencia en relación a la expresión facial. ¿Qué hizo que el niño capturado por el policía levante la mirada y entreabra los labios en ese instante preciso? Quizás la foto tomada apenas unos segundos después, hubiese recogido el gesto inverso: la mirada gacha y los labios cerrados. Sería otra imagen y otra significación se abriría camino. Es el grado de contingencia al que no escapa nuestra descripción.

Del ceño fruncido hasta la sonrisa hay una gama muy amplia no solo en la expresión facial, sino en la vida de quienes manifiestan esas emociones. Estamos frente al despliegue de las relaciones humanas, interpersonales y sociales que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX en dos regiones andinas sureñas peruanas, la cuzqueña y la ayacuchana. No encontraríamos lo mismo si las fotos hubiesen sido tomadas en Lima, la capital. Entonces la historia social peruana es lo que ha guiado la lectura de las expresiones faciales de los niños retratados.

Bibliografía

- ARCHIVO FOTOGRÁFICO BALDOMERO ALEJOS (2007) *Tiempos de paz. Ayacucho 1924-1976. Baldomero Alejos*. Altazor, Lima.
- BARTHES R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Seuil, Paris. (Trad. cast. *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1990).

- COURTÉS J. (1995) *Du lisible au visible*, De Boeck Université, Bruxelles.
- DARWIN C. (1872) *The expression of the emotions in Man and Animals*, John Murray, London.
- FLOCH J.M. (1995) *Identités visuelles*, Presses Universitaires de France, Paris.
- HUAYHUACA J.C. (1991) *Martín Chambi: fotógrafo*, IFEA, Lima.
- LAFRANCE M. y M.A. HECHT (1999) "Option or obligation to smile: The effects of power and gender on facial expression", en P. Phillipot, R.S. Feldman, y E.J. Coars (eds.), *The social context of nonverbal behavior*, Cambridge University Press, Cambridge, 45–70.
- LANDOWSKI E. (1997) *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Presses Universitaires de France, Paris. (Trad. cast. *Presencias del otro*, Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima 2007).
- LUNWERG EDITORES. S.A. (1990) *Martín Chambi 1920-195*, Lunwerg, Madrid
- MAJLUF N. y E. RANNEY (2015) *Chambi*, Asociación Museo de Arte de Lima, Lima.
- POOLE D. (1997) *Vision, race and modernity: A visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, Princeton. (Trad. cast. *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de estudios del socialismo, Lima 2000).
- RONCAGLIOLO, S. (2013) *Baldomero Alejos. Fotografías de Ayacucho (1924-1976). La calma antes de la tormenta*, Casa Amèrica Catalunya, Barcelona.
- RUBINA C. (2013). "Representaciones del otro o la construcción de identidades sociales en tres fotografías de Martín Chambi" en Oliveira A.C. (ed.), *As Interações Sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. Estação das Letras e Cores, PUC- Sao Paulo, 325–341.
- RUBINA C. y L. KANASHIRO (2015) *El Perú a través de sus discursos. Oralidad, textos e imágenes desde una perspectiva semiótica*. Fondo Editorial de la PUCP, Lima.

BRASIL, MOSTRA A SUA CARA NA PANDEMIA MÁSCARAS, TELAS-ESPELHOS E CONSEQUÊNCIAS CLOTILDE PEREZ, SILVIO KOITI SATO*

Abstract. This text addresses reflections on the face in the context of the Covid-19 pandemic in Brazil, taking into account meanings and implications of social isolation in a culture based on emotion and social relations. Considering that, we discuss the consequences of face overexposure in the private sphere resulting from changes in the possibilities of contact mediated by technology, impacting on long hours spending daily in front of screens that have become “mirror-screens”. Through multidisciplinary theoretical approach, secondary data and participatory observation, it has been possible to understand three evident paths as responses to this new condition of being: the use of editions and image filters, the increase in the consumption of cosmetics for the face and the growth of plastic surgery and other facial interventions. In this search for possible improvements, there have been increasing variations in the levels of intervention and continuity, due to new interactions and meanings being developed by the individual for the face.

Keywords. face; Covid-19 pandemic; Brazil; masks; mirrors; mirror-screens

I. Introdução

Neste artigo, temos como objetivo refletir sobre a relação do brasileiro com o próprio rosto a partir da pandemia, levando em consideração, por um lado, a ocultação do semblante no contexto público, com o uso de *face-shields* e máscaras, ocultando a região do nariz e boca. Por outro lado, há a convivência intensa com o próprio semblante, decorrente de um aumento significativo das videochamadas, alternativa digital para reuniões e encontros impossibilitados de ocorrer fisicamente em função do isolamento social.

Portanto, queremos compreender como o contexto sanitário trouxe transformações na relação das pessoas com o próprio rosto e com os de outras pes-

* Clotilde Perez: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo USP. Silvio Sato: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM.

soas em função de novos hábitos de comunicação com o uso das tecnologias digitais. Além disso, destacaremos novos sentidos e estratégias encontrados nesta intensificação da relação dos indivíduos com seus semblantes.

Para atingir este objetivo, partimos da contextualização do cenário da pandemia no país e alguns aspectos que diferenciam as medidas tomadas pelo poder público (e suas consequências); seguimos com uma revisão bibliográfica sobre a cultura brasileira (Da Matta, 1997, 2004, 2015; Holanda, 2012, 2014; Ortiz, 2012); reflexões sobre o rosto (Le Breton, 2019, Deleuze & Guattari, 1996; Leone, 2018, 2021a, 2021b) e a centralidade das telas-espelho, nas quais o rosto e suas expressões são o signo onipresente (Fausing, 2015; Sartori, 2001; Perez, 2020). Finalmente, destacamos consequências desta hiperexposição do próprio rosto e da observação intensa do rosto alheio, como o consumo de filtros tecnológicos, cosméticos e os procedimentos cirúrgicos faciais. Assim, integramos articulação teórica no âmbito da antropologia e da semiótica, com pesquisa de dados secundários (cosméticos e cirurgias) e observação participativa em redes sociais e videochamadas.

2. Brasil: isolamento social numa cultura relacional

A chegada do novo coronavírus ao Brasil ocorreu alguns meses depois de já ter se espalhado pela Ásia e pela Europa: o primeiro caso foi oficialmente detectado em 26 de fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo, e a primeira morte se deu em 12 de março do mesmo ano, também na mesma cidade.

De forma desarticulada e sem um padrão claro nas determinações, governos municipais, estaduais e federal instituíram medidas mais ou menos restritivas de circulação à população e ao comércio. Com isso, o país teve que lidar em pouco tempo, com um novo modo de viver, com uma recomendação clara (ainda que não uníssona): fiquem em casa.

Tais medidas foram alteradas ao longo do tempo, ao sabor de interesses políticos e ideológicos, e demandas econômicas, sanitárias e sociais mal gerenciadas e não equacionadas levaram ao cenário no qual o país se encontra hoje: mais de 10 milhões de casos confirmados e mais de 300 mil mortes em março de 2021.

Tudo isso trouxe a adoção de hábitos que vão na contramão das práticas de sociabilidade consagradas no país, como o contato físico intenso e próximo, e em ambientes em que a coletividade é valorizada, como a rua, as festas e os encontros. O imaginário do Brasil e de sua população, como um povo alegre e comunicativo que gosta de Carnaval, praia e futebol (Da Matta, 2004, 2015; Holanda, 2012; Ribeiro, 1995, Ortiz, 2012), apesar de ser baseado em

estereótipos e generalizações, pode auxiliar no dimensionamento da mudança abrupta que ocorreu em questões centrais da cultura local.

Como vimos, a pandemia impôs à maior parte das pessoas uma nova condição de ser e estar, com severas limitações à vida social, como sair à rua para passear e locomover-se, para consumir, reunir-se em festas, encontros e frequentar locais públicos. Além disso, exigiu um autocontrole que envolveu o próprio corpo e seus movimentos, como não tocar a si mesmo, ao outro ou a objetos e, adicionalmente, não mostrar parte do rosto, e com isso, deixar boa parte da expressividade facial oculta, escondendo o sorrir, por exemplo, além de dificultar a fala e a comunicação interpessoal. Quais as consequências de quitar toda essa potência de significados, sentimentos e emoções do rosto para o brasileiro, principalmente tendo em conta sua cultura intensamente relacional?

Em todas as manifestações de sociabilidade, percebemos um traço importante da cultura brasileira, baseada na relação, no contato e no diálogo, enfim, na mediação. Da Matta (1997, 2004, 2015) reafirma esta perspectiva em várias das suas investigações: “Somos uma sociedade relacional. Isto é, um sistema onde a conjugação tem razões que os termos que ela relaciona podem perfeitamente ignorar.” E mais: “Temos uma linguagem da relação da ligação. Um idioma que busca o meio-termo, o meio caminho, a possibilidade de salvar todo mundo e, em todos os lugares, entrar alguma coisa boa e digna.” (Da Matta, 2004, p. 67). Outra característica própria do nosso país e do povo é a forte oralidade, fartamente explorada nos estudos sobre cultura popular como bem apresentado por Ferrara (2000, p.22)

Se a condição existencial do brasileiro passa pela relação com o outro, a quarentena trouxe um profundo e doloroso corte na nossa forma de existir. É importante destacar que o Brasil é um país de imensas desigualdades, o que se reflete em condições de moradias que podem ser degradantes, desconfortáveis e insalubres. De certa maneira, a rua, a praia e os espaços públicos e coletivos são os locais do encontro, de uma possibilidade simbólica de democracia, de igualdade e de vida coletiva. Ou seja, se a rua é o espaço da “vida”, a casa só pode ser o espaço da “morte” (Da Matta, 1997, p.53), o que gera uma complexa contradição e muitas tensões, como veremos:

Quando digo então que ‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. [...] A casa congrega uma rede complexa e fascinante de símbolos que

são parte da cosmologia brasileira... Ela recorta um espaço amoroso onde a harmonia deve reinar sobre a confusão, a competição e a desordem... Da Matta (1997) p. 54.

Com isso, notamos que o “fiquem em casa” trouxe inúmeras consequências: arquitetônica (novos arranjos dos espaços e mobiliários), social (convívio), emocional (saúde mental e física), para o trabalho e a educação entre tantos outros. Neste momento, vamos nos centrar na análise específica da vida nas telas-espelho e suas consequências.

3. A centralidade do rosto, a máscara e a vida nas telas-espelho

O rosto é a expressão mais impactante da nossa individualidade, da dimensão biológica e do caminho singular que seguimos e, nesse sentido, Le Breton nos apresenta importante reflexão:

Ele é uma cifra, no sentido hermético do termo, um apelo a resolver o enigma; ele é o lugar originário em que a existência do ser humano adquire sentido. Por seu intermédio, ocorre a identificação de cada pessoa, que recebe um nome e se inscreve em determinado gênero; a mínima diferença que a distingue do outro é um suplemento de significação que confere a cada ator o sentimento de sua soberania e de sua identidade própria. Le Breton (2019) p. 11.

Bataille (1980), p. 45, também aporta um caminho investigativo destacado quando sugere a diversidade de elementos, de relações e de significados a partir da face: “No rosto humano há uma complexidade infinita de digressões e escapatórias.” Assim, podemos manejá-lo de acordo com as nossas características físicas e as nossas intenções. É interessante também ter em conta o quanto o rosto nos distingue do divino, particularmente de Deus. Deus não tem rosto porque acredita-se ser impossível para os humanos suportar a visão Dele, por isso, uma luz irradiante emana de Deus, o que torna impossível sua percepção (Le Breton, 2019, p.17). Como afirma Leone (2021a), “o rosto é a interface fundamental da integração humana”. Mas, quando Deus se fez Cristo, portanto, com um corpo humano, passou a ter um rosto que, à parte de todos os sinais matéricos, simbólicos e religiosos e as controvérsias, há séculos está registrado e perenizado no Santo Sudário.

Rosto e visão do rosto estão conectados: a própria etimologia latina *visus*, *videre*, *visage*, traz a dimensão do que é visto e que se estende para o visagismo, um conjunto de conhecimentos e técnicas para harmonização do rosto, envolvendo tratamentos, maquiagem, penteado etc.

Após este breve percurso sobre o rosto, retomemos o contexto pandêmico

brasileiro e suas relações com a visão da face. Com o uso da máscara, há uma retração e desestímulo ao diálogo e à interação, que precisam ser minimizados, cercados por insegurança e desconfiança. Com isso, não é possível ver os lábios, expressões faciais se tornam invisíveis, há dificuldade para ouvir o que se é dito e a própria identificação de uma pessoa é diminuída com a redução da exposição de traços distintivos.

A máscara traz, portanto, uma ambiguidade facial que oculta ou torna menos visível a individualidade. “A máscara é um recurso visual que não parece revelar a verdadeira identidade.” (Fausing, 2015, p.86). Além disso, a máscara e seu uso remetem à ocultação, ou pelo menos ao desejo de preservar o anonimato, como acontece no caso de criminosos num assalto, por exemplo. Podemos também pensar na máscara facial como uma camada adicional que pode potencializar revelações e ocultamentos desejados nas interações, uma segunda máscara sobre o rosto, ele próprio uma camada simbólica que igualmente guarda ou torna público o que o indivíduo deseja. Objeto usado e problematizado nos estudos do teatro desde os gregos, a máscara tem papel central nas reverências aos cultos a Dionísio, com a máscara da tragédia e da comédia (Silva, 2014, p.304), além da composição dos personagens em distintos contextos, épocas e intenções cênicas. O que é certo é que com a máscara, há uma “dramática modificação na gestalt do rosto” (Leone, 2021a) e, portanto, na possibilidade de identificação e de interação social.

Por outro lado, destacamos também que o rosto passou a ser exibido de forma mais amplificada em inúmeras atividades que foram transferidas para o ambiente digital, nas telas de computadores e celulares. Vale lembrar que os indivíduos têm utilizado o rosto nas mídias ao longo do tempo como expressão de sua identidade a fim de descobrir, explorar, visualizar e encarar a si próprio (Fausing, 2015, p.78). Desenhos, pinturas, fotografias e registros em áudio e vídeo delinearão este caminho que se amplifica no contexto da comunicação digital, ubíqua na contemporaneidade.

Um fenômeno durante o início da pandemia foram as *lives*, transmissões realizadas por famosos, celebridades, marcas e anônimos via *streaming*, nas quais todos queriam aparecer “naturalmente” em casa, com filhos, marido, mulher, *pets*, ou então sozinhos, ao lado de suas plantas, buscando transmitir certo despojamento, o que não deixa de provocar forte estranheza por causa da fórmula heterodoxa que combina confiança e intimidade com exibicionismo (Beiguelman, 2020).

As *lives* comprovam que houve, no ambiente virtual, uma hipere Exposição da imagem do indivíduo com o uso de ferramentas de comunicação instantâneas coletivas, no formato de videochamadas, que destacam justamente a par-

te superior do corpo, e particularmente o rosto, visto de forma quase ininterrupta ao longo de jornadas de *home-office*, *home-schooling*, *home-training* e *happy hours* virtuais, dentre outras atividades adotadas a partir da pandemia e que configuram a “nova” rotina de muitos brasileiros. Este fenômeno se relaciona com um processo tecnológico e comunicacional com muitos tentáculos, mas que traz a capacidade de ver à distância, e de viver pelo vídeo. Com isso, o vídeo está transformando o Homo Sapiens em um Homo Videns (Sartori, 2001).

Este Homo Videns convive nas telas tendo o rosto como protagonista na interação visual. Temos contato não só com o semblante dos interlocutores, função câmera que capta a imagem do outro, mas também com a própria face, função espelho, visível o tempo todo, levando a configuração de uma tela-espelho (Perez, 2020), um “eu” virtual onipresente, vigilante e exposto. “Não toque, apenas olhe. Epidermes são substituídas por telas. Faces são substituídas por telas.” (Soreanu, 2015) e este “eu” precisa adicionar ao controle físico externo (não tocar no rosto, superfícies, objetos ou em outras pessoas) o controle virtual interno a fim de compreender as expressões alheias (com a redução de outros signos de expressividade na sociabilidade) e vigiar as próprias reações faciais. A necessidade de autocontrole virtual é enorme até porque “os afetos que perpassam o indivíduo estão inscritos em todas as partes do corpo e, de maneira privilegiada moldam as linhas características de seu rosto.” (Le Breton, 2019, p.118). A face é supervalorizada nas telas, ocupando lugar central. “Na trilha da emergência da câmera e suas lentes, vieram outras mídias óticas – filme, TV, vídeo, webcam e smartphones – que eram particularmente bem apropriadas para reproduzir o rosto: o close.” (Fausing, 2015, p. 93).

Diante dessa superexposição com consequências agradáveis e outras nem tanto (Perez, 2020), algumas buscas e respostas foram incorporadas no cotidiano prolongado da/no tela-espelho. São inúmeros os desdobramentos que envolvem a ocultação e hiperexposição simultânea do rosto e o convívio intenso com os semblantes alheios nas jornadas virtuais de sociabilidade que caracterizam a vida na pandemia. Ou seja, desenvolvemos neste trabalho um recorte específico sobre o amplo espectro de transformações radicais nas formas de vida e sociabilidade do sujeito com o seu corpo, tanto nas relações do sujeito com o outro, como nas próprias formas de existência, nos registros real e simbólico. Estas práticas possuem como pano de fundo a dor, a melancolia e o sofrimento do trauma decorrente de uma catástrofe (Birman, 2020) pela qual estamos passando.

Sintetizamos três caminhos que se apresentaram a partir do referencial teórico, articulado com dados secundários e documentais, além da empiria refe-

rida. Vamos refletir a seguir, de forma não exaustiva, sobre diferentes reações dos indivíduos do ponto de vista da estética do rosto, num gradiente que descreve desde recursos simples e imediatos (filtros tecnológicos e efeitos de iluminação), passando para soluções temporárias e de média duração (tratamentos dermocosméticos e procedimentos como o botox), chegando a alternativas definitivas e invasivas (cirurgias estéticas faciais como rinoplastia e harmonização facial).

4. Consequências: três caminhos entrelaçados

Tecnologias de imagem, filtros e edições

Há um constante desenvolvimento de tecnologias, dispositivos e *apps* que favorecem intervenções nas imagens, boa parte deles, com aplicação destinada especificamente ao rosto. É notório o crescimento desses filtros tecnológicos e a amplitude de sua utilização nas videochamadas, além da presença nos perfis das redes sociais.

Estes filtros se popularizam em paralelo à propagação das *selfies*, autorretratos digitais que compõem grande volume das fotografias e vídeos postados e compartilhados diariamente nas redes sociais digitais. Eles permitem o manejo de cores e da iluminação de fotos ou vídeos, além da aplicação de elementos e animações adicionais à imagem captada. Ressaltamos também a importância da rede social de imagens Instagram no processo de popularização de imagens manipuladas, ao disponibilizar inúmeros filtros com nomes sugestivos (“filtro top model look”) que alteram traços faciais e, de certa maneira, simulam efeitos de cirurgias plásticas. Estes filtros prometem eliminar “imperfeições” visuais do rosto, com a aproximação da imagem a um modelo de beleza facial ideal, conhecido pela expressão “Instagram face”, que se refere a um padrão que tem a família de celebridades Kardashian como símbolo, com lábios carnudos, pele lisa e iluminada e sobrancelhas alongadas. Apesar de medidas anunciadas em 2019 pela plataforma para retirar filtros que simulam procedimentos estéticos e cirurgias plásticas e que podem levar ao desenvolvimento do transtorno dismórfico corporal (TDC), muitos continuam disponíveis (Uol, 2019). Cada vez mais, novas ferramentas virtuais surgem voltadas para a estética facial. Um exemplo é o HiMirror (TalkScience, 2020), uma espécie de “espelho inteligente” fabricado pelo New Kinpo Group de Taiwan, que tem a função de avaliar a pele, tirando uma foto do rosto toda vez que o usuário faz o *login* e verifica se há rugas, manchas vermelhas, poros, linhas finas e níveis de brilho, para em seguida classificar esses fatores de

“bom” a “ruim” levando ao envio de dicas personalizadas e recomendações de produtos.

Com a pandemia, os filtros e seus recursos migraram para as reuniões virtuais que ocorrem em diversas plataformas de videochamadas. No site de uma delas, o Zoom, há explicações sobre como adicionar filtros para “animar” as reuniões, e ferramentas para alterar a iluminação e a exibição do rosto, com a promessa de “melhorar” a autoimagem e trazer mais segurança emocional: “Sinta-se mais confiante em videochamadas. Sinta-se ainda mais preparado para usar vídeo com controle granular de intensidade dos seus retoques e ajustes de iluminação para ficar bem iluminado em qualquer ambiente. Altere o brilho do seu painel e a quantidade de suavização da pele para sair bem no vídeo!” (Zoom, 2020).

O desejo pela manutenção desta “melhoria” fugaz obtida com o uso destes recursos virtuais pode auxiliar na reflexão sobre outras consequências mais duradouras que apontaremos a seguir.

Cosméticos, dermocosméticos e maquiagem

O consumo de cosméticos, nutracêuticos, alimentos com propriedades cosméticas e dermocosméticos, que chegam com a promessa de tratamento aliado à ciência até as maquiagens mais cotidianas, registrou crescimento nas vendas em 2020. Dados da Abihpec (Associação Brasileira da Indústria de Higiene Pessoal, Perfumaria e Cosméticos) revelam crescimento de 18,7% no consumo de produtos de higiene pessoal, não só em função dos novos hábitos de uso de álcool gel, sabonetes líquidos e assemelhados, mas também pelo aumento no consumo de perfumaria e cosméticos em geral. Além disso, outros fatores beneficiaram o consumo nacional: a redução drástica das viagens internacionais, o auxílio financeiro emergencial do governo para as camadas mais populares, e a redução nas idas ao salão de beleza, passando os cuidados pessoais e de beleza à esfera doméstica (Kantar, 2020; Euromonitor, 2020).

O Brasil é o quarto maior mercado de beleza e cuidados pessoais do mundo (Euromonitor, 2020). O país fica atrás de Estados Unidos, China e Japão. A Abihpec estimou um crescimento de 2% do setor em 2020, mesmo com a crise sanitária. No entanto, o crescimento foi de 5,8%, superando as estimativas. Evidentemente, além de características específicas do brasileiro, que tem no corpo um foco de atenção e valor, adiciona-se a dimensão emocional e subjetiva que move as compras e usos destes produtos. Promotores de saúde, bem-estar e beleza, eles possibilitam autoindulgência, mas também aceitação e benefícios sociais, sentimentos que visam aplacar os sofrimentos causados

pelas apartações, isolamentos e doenças durante a pandemia. Afinal, segundo Eco (2004, p. 10), “é bela alguma coisa que nos deixa feliz” ou ainda “o belo é sempre desejável”. Portanto, suscita admiração e atrai o olhar (Eco, 2004, p. 39), seguindo a tradição grega que afirma que somente às formas visíveis é que se aplicam a definição de belo (*kalón*) como o que agrada e atrai.

Em outros momentos de sofrimento coletivo, como guerras e conflitos e mesmo em tensões menores como as sucessivas crises financeiras, notamos que a indústria cosmética e de perfumaria cresce. Isto ocorreu com os perfumes e batons após a Segunda Guerra Mundial ou com o crescimento na venda de esmaltes, inclusive com lançamentos de marcas de luxo, na crise financeira global de 2008.

Há no período da pandemia a valorização de recursos mais imediatos e rápidos para a melhoria estética da face, uma “*speed* cosmética” que passa pela valorização da rotina diária de tratamento da pele, o chamado *skin care* (Folha de São Paulo, 2020), que envolve, num nível mais básico, a limpeza, hidratação e fotoproteção do corpo e, particularmente, do rosto. Adicionalmente, há inúmeras possibilidades mais avançadas, como antioxidantes e cosméticos preenchedores, com a promessa de deixar a pele mais firme, com menos rugas e marcas de expressão, e de forma rápida e menos invasiva. Neste sentido, um tratamento que teve grande interesse foi o botox, a aplicação da toxina botulínica para atenuar rugas e linhas de expressão faciais temporariamente. Um fator que explica a demanda foi a oportunidade de aproveitar o período de isolamento social para fazer o procedimento. Além disso, o botox é um tratamento que ajuda a valorizar a região dos olhos, que é a mais exposta com o uso das máscaras.

Cirurgias estéticas faciais

Outra consequência, esta de caráter mais definitivo e invasivo, é o aumento no consumo de cirurgias plásticas neste contexto, fenômeno apontado em alguns países e com destaque para o Brasil, que é o país que mais realiza cirurgias plásticas no mundo, superando os Estados Unidos, desde 2018. Naquele ano, foram registradas quase 1,5 milhão de cirurgias plásticas e quase 1 milhão de procedimentos estéticos não-cirúrgicos. E os números continuam crescendo. Em 2019, foram realizadas 1,7 milhão de cirurgias plásticas, a maioria (60%) para fins estéticos. Um aumento de 25,2% no número de cirurgias plásticas estéticas, em comparação com o ano anterior (Metrópoles, 2020).

Hoje, segundo a International Society for Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), o Brasil lidera o ranking de países que mais fazem cirurgias plásticas

no mundo, cerca de 13,1 % do total (com aumento de 39,1% em 2019 frente ao ano anterior) e é o líder em cirurgias plásticas em adolescentes. Segundo a SBCP, nos últimos 10 anos, houve um aumento de 141% nos procedimentos estéticos em jovens de 13 a 18 anos. Outra manifestação desse movimento está presente nas informações divulgadas pelo Google, que registrou um aumento de buscas de 4.800% pelo termo “rinoplastia” desde março de 2020, assim como a procura por “harmonização facial”, que aumentou 250% nos últimos três meses do ano passado (Metropoles, 2020).

A cirurgia plástica facial, um dos sintomas concretos do excesso de telas-espelhos em nosso cotidiano, transformou-se em um caminho para o indivíduo lidar com a reiterada presença do seu próprio rosto em convívio com múltiplos semblantes em close, num processo de adaptação e conformidade. “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes”. (Deleuze; Guattari, 1996, p.28).

5. Considerações finais

O espelho é símbolo da sabedoria e do conhecimento, por isso surgem as costmeiras associações com a verdade, assim como o espelho coberto de pó é signo daqueles que têm o espírito obscurecido pelo peso da ignorância. Mas o espelho é, em síntese, um signo ambíguo. É um símbolo solar porque o sol é um espelho que reflete a inteligência celeste, mas também é lunar porque a lua é um espelho que reflete a luz do sol. Reflete a realidade, mas também a inverte, mostrando seu duplo, deslocado. Outra ambiguidade é que o espelho representa a harmonia e a serenidade, assim como o espelho partido é signo da separação e da maldição, incorrendo em muitos anos de azar. Espelhos atraem. Como nas histórias da colonização brasileira, quando portugueses ofertavam espelhos aos nativos envolvendo-os na magia de suas próprias imagens, o que facilitava a pilhagem do ouro e das pedras preciosas. Por isso, o homem utilizou vários materiais como espelho ao longo da história. Utilizamos a superfície do bronze como espelho. Utilizamos a água como espelho, como no mito de Narciso. O espelho também serve para interrogar os espíritos. Pode ser um instrumento mágico de adivinhação, como na narrativa da Branca de Neve e o questionamento da bruxa invejosa. Utilizamos a própria história como espelho, mirando-nos nela para aprendermos com o passado e projetarmos o futuro, quando isso era possível.

As telas são o nosso espelho e como tal, são carregadas de ambiguidades. E o que elas dizem? Dizem o que somos? Um “eu” real/virtual onipresente e

vigilante. Nossa imagem refletida. Em alguns casos, cabelos brancos, cabelos sem corte, rugas, manchas, papadas, semblantes tensos e cansados. Em tantos outros, a certeza da beleza, da perfeição e da jovialidade, momentos de reafirmação positiva da vaidade. E tudo isso no contexto pandêmico, de apartação, isolamento e sofrimento global, mas com especificidades locais, dada a natureza relacional da cultura brasileira.

Horas diante das telas também revelam nossa realidade contextual cotidiana, que pode ser construída com a cenografia de prateleiras de livros e orquídeas brancas, mas, vez por outra, escapam vozes, sons dos nossos familiares e suas imagens nem sempre adequadas à publicização do espelho na sua dupla função de câmera que conecta o privado ao público, além de refletir. E o que as telas dizem? Seguem dizendo o que somos (Eco, 1989). Nos trazem à realidade e podem nos convocar à reflexão. E nesse sentido, transformam-se em uma ocasião para nos depararmos com a nossa existência nua e crua, revelando nosso espírito, sem rodeios ou falseamentos.

Se o que vemos é bom, belo e justo (para fazermos uma reverência aos clássicos da filosofia grega), ótimo, senão, pode ser uma oportunidade de nos tornarmos melhores, pelo menos do ponto de vista estético. Nesse contexto, apontamos buscas de melhorias possíveis, com variações crescentes nos níveis de intervenção e perenidade, como consequências de novas interações e sentidos para o rosto. Elas podem ser instantâneas e digitais (filtros e recursos tecnológicos), temporárias, prolongando-se além do ambiente virtual (tratamentos cosméticos e procedimentos estéticos), e até mais duradouras e invasivas, como as cirurgias plásticas no rosto. Em todas as consequências, percebemos respostas possíveis diante da pandemia que nos assola e que insiste em se fazer presente no sofrimento e na morte. Um caminho para seguir na busca de uma completude sempre fugidia, mas que se faz pertinente como movimento.

Bibliografía

- ABIHPEC. (2021) *Relatório Painel de Dados de Mercado*. <https://abihpec.org.br/comunicado/setor-de-higiene-pessoal-perfumaria-e-cosmeticos-fecha-2020-com-crescimento-de-58/>.
- BATAILLE, G. (1980) *Le coupable. Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris.
- _____. (1970) *Le masque. Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris.
- BEIGUELMAN, G. (2020) *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. Editora Escola da Cidade, São Paulo.

- BIRMAN, J. (2020) *O trauma na pandemia do Coronavírus: Suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro.
- DA MATTA, R. (1997) *A casa & a rua*. Rocco, Rio de Janeiro.
- _____. (2004) *O que é o Brasil?* Rocco, Rio de Janeiro.
- _____. (2015) *Brasileirismos*. Rocco, Rio de Janeiro.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1996) *Mil platôs 3*. Editora 34, Rio de Janeiro.
- ECO, U. (1989) *Sobre espelhos e outros ensaios*. Nova Fronteira, São Paulo.
- _____. (2004) *História da beleza*. Record, Rio de Janeiro.
- EUROMONITOR. (2020) *Beauty Survey 2020 Key Insights*. <https://go.euromonitor.com/white-paper-beauty--personal-care-20-11-03-survey-key-findings.html>.
- FAUSING, B. (2015) *Self-mídias. O self, o rosto, as mídias e os selfies*, “Triáde”, 5: 80-96.
- FERRARA, L. (2000) *Os Significados Urbanos*. Edusp/Fapesp, São Paulo.
- FOLHA DE S. PAULO. (2020) *Skin care ganha mais adeptos na pandemia*. <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1686442269301893-skin-care-ganha-mais-adeptos-na-pandemia>.
- HOLANDA, S.B. (2012) *O homem cordial*. Penguin, São Paulo.
- _____. (2014) *Raízes do Brasil*. Cia das Letras, São Paulo.
- KANTAR. (2020) *O que os brasileiros esperam das marcas?* <https://www.kantarbopemedia.com/mais-preocupados-com-a-pandemia-consumidores-esperam-maior-engajamento-das-marcas/>.
- LE BRETON, D. (2019) *Rostos: ensaios de antropologia*. Vozes, Petrópolis.
- LEONE, M. (2018) *The semiotics of the face in the digital era*, “Perspectives”, 17: 27-29.
- _____. (2021a) *Estéticas faciais nas sociedades digitais contemporâneas*, “Dialogarts”, 13-22.
- _____. (2021b) *The semiotics of the anti-Covid 19 mask*, “Social Semiotics”, 31: 1-7.
- METROPOLES. (2020) *Efeito Zoom: chamadas de vídeo causaram boom na procura por plásticas*. <https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/beleza/efeito-zoom-chamadas-de-video-causaram-boom-na-procura-por-plasticas>.
- ORTIZ, R. (2012) *Cultura brasileira & identidade nacional*. Brasiliense, São Paulo.
- PEREZ, C. (2020) *Tela, o novo espelho*. Casa e Jardim. <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-eJardim/Colunistas/Sentidos-do-habitar/noticia/2020/07/semioticista-reflete-sobre-transformacao-das-telas-em-espelho.html>.

- RIBEIRO, D. (1995) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Cia das Letras, São Paulo.
- SARTORI, G. (2001). *Televisão e pós-pensamento*. Edusc, São Paulo.
- SILVA, D. (2014). *De onde vêm as palavras*. Lexicon, Rio de Janeiro.
- SOREANU, R. (2015) *O que pode um rosto? O que pode um braço? O levante brasileiro e a nova estética do protesto*, “Lugar Comum”, 43: 203-225.
- TALK SCIENCE (2020) *Relatório de tendências cosméticas*. <https://science.talknmb.com.br/conheca-principais-tendencias-cosmeticas-2020/>.
- UOL. (2020) *Instagram vai começar a banir filtros de cirurgia plástica do stories*. <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/10/23/instagram-vai-comecar-a-banir-filtros-de-cirurgia-plastica-do-stories.htm>.
- ZOOM. (2020) *Filtros, reações, iluminação e muito mais! Novos recursos para animar suas reuniões*. <https://blog.zoom.us/pt/filters-reactions-lighting-features-zoom-meetings-2/>.

EL VIRUS SARS-COV-2 TIENE ROSTRO DE MUJER

EL CASO CARMELA EN URUGUAY

FERNANDO ANDACHT*

Abstract. The onset of the Covid-19 pandemic in Uruguay had a peculiarity that set it apart from that of the other countries in the region: it was linked causally to a single person. The aim of this paper is to bring out the relevance of a person's face when it came to choosing him or her as a scapegoat for this viral pathology. The woman who suffered the lynching fury of so many people of her own nation is due, according to my analysis, to her appearance, and most of all to the features of her face typically associated with the upper class. The successful and refined fashion entrepreneur Carmela Hontou was portrayed as the irresponsible and perverse super-spreader of the virus, which she was accused of bringing from Europe. Regardless of mounting scientific evidence of her innocence, persistent urban legends kept on portraying her as the first and single cause of a large group of infected people at a wedding she attended in an affluent suburb. Carmela's real crime is to embody - most of all in her Smiling Posh Face - the anti-ideal of the social imaginary (Castoriadis) and of the mentality (Peirce) of the unpretentious, hegemonic middle-class Uruguayan ideology.

Keywords. Face; Peircean mentality; social imaginary; Covid19; super-spreader

I. ¿Qué hay en un rostro, eso que denunciamos como “*untore*”...?

El día 7 de marzo de 2020, una mujer desconocida para el gran público uruguayo hizo algo banal y privado, un acto que no debería haber cambiado su situación vital: ella asistió a una boda junto con otras 500 personas, en un barrio de clase alta de Montevideo. El supuesto hecho que alteró para siempre su reputación y destruyó la existencia normal de Carmela Hontou, una exitosa empresaria de moda, fue que se dijo - aunque no era cierto⁽¹⁾ - que ella había llegado di-

* Universidad de la República (Uruguay) fernando.andacht@fic.edu.uy.

(1) Varias son las fuentes de la información que desmienten categóricamente los rumores y relatos que circularon en las redes sociales durante todo el año 2020: familiares de C. Hontou, un programa televisivo de periodismo de investigación y una serie de reportajes hechos a Carmela en la prensa,

recto de Milán, y sin pensar en las consecuencias decidió acudir a esa fiesta. Los primeros casos reportados provienen de “la boda de Carrasco” y fueron asociados de modo indeleble a la identidad de esta mujer. No sólo las redes sociales descargaron su inagotable furia sobre ella, también los titulares de la prensa escrita hablaron de “la supercontagadora”, e incluso citaron una frase atribuida al Ministerio de Salud Pública sobre “el vector Carmela”⁽²⁾. A partir del 13 de marzo de 2020, fecha en la que el gobierno declaró en conferencia de prensa el estado de “emergencia sanitaria”, se viralizó el virus de *Carmela*, signo de identidad con el que ella fue nombrada en numerosísimos tuits, memes, conversaciones de Whatsapp, programas de televisión de Uruguay e incluso del país vecino, Argentina. Si alguna vez puede hablarse con propiedad del viaje vertiginoso de la casi oscuridad mediática a la (mala) fama, es en este caso.

El análisis semiótico que propongo de esta operación de linchamiento mediático se basa en una hipótesis que cité y adapté de un famoso verso de Shakespeare como título de esta sección. Julieta presa de la desesperación le pide a Romeo que renuncie a su nombre, así podrán estar juntos sin sufrir la férrea y vengativa oposición de sus familias: “¿Qué hay en un nombre? Eso que llamamos una rosa con cualquier otro nombre tendría un aroma igual de dulce.” El caso de la feroz y tenaz persecución de la mujer conocida en los medios como “Carmela”, prueba de la familiaridad que adquirió ese signo para la sociedad en pandemia, puede describirse con esta paráfrasis: ¿Qué hay en un rostro? Esto que denunciamos como *untore*/contagadora con cualquier otro semblante no sería tan temible enemiga de la humanidad. Tomo prestado el término italiano “*untore*” usado por Agamben (2020) en un ensayo sobre un personaje maléfico que, en un pregón de Milán del siglo 16, hacía referencia “a la figura del *untore*, el untador o el agente de contagio”, y se ofrecía una recompensa de 500 escudos a quien denunciara a ese ser maléfico. Antes de que el sistema mediático, con la anuencia del poder político, proclamara y prejuagara la culpabilidad de Carmela, había ya en funcionamiento un imaginario social radical (Castoriadis, 1997) y “una mentalidad o sabor de la mediación” que en el modelo teórico categorial de Peirce corresponde a la “Primeridad de la Terceridad” (CP 1.533)⁽³⁾;

en 2021. También hubo declaraciones en los medios de científicos del Instituto Pasteur (Montevideo) sobre la procedencia del Sars-Cov-2 (Australia, Canadá y España), que ya estaba en el país desde fines de febrero de 2020.

(2) Así rezaba el titular del diario El Observador (19.03.2020): “MSP detectó que al menos 44 contagios provinieron del “vector Carmela”. Cabe destacar que la foto que acompaña la columna muestra el típico atuendo formal de un invitado a una boda. (<https://www.elobservador.com.uy/nota/msp-detecto-que-al-menos-44-contagios-por-coronavirus-provinieron-del-vector-carmela--202031820430>).

(3) Cito la obra de Peirce de acuerdo a la convención: x.xxx corresponde al párrafo y vo-

ambos sustentaron este peculiar proceso de semiosis social. Deseo demostrar en este trabajo cómo la apariencia, más específicamente el rostro de la mujer, causó una persecución sin tregua que dura hasta hoy, cuando ya es de público conocimiento que no sólo ella no fue el caso zero o inicial, quien a causa de su conducta irresponsable y frívola diseminó la enfermedad Covid-19 en una sociedad hasta entonces sana. Lejos de ser ella la única contaminada en un medio saludable, no es desechable la idea de que Carmela fue la contagiada en aquel evento y no el poderoso agente contagiador. Como los planetas del sistema solar que orbitan en torno a la gran estrella flamígera, la fértil productividad semiótica construida en contra de Carmela gira en torno a su rostro elegante y refinado. De esa irresistible *tendencia filofacial* trata el análisis que ahora propongo.

I.I. Sobre algunas cualidades estéticas intrínsecas del rostro

Comienzo mi análisis con una referencia a un texto de Simmel (1901/1959) en el que el sociólogo se pregunta “¿Qué hay en el rostro humano que vuelve posible (que el alma encuentre su más clara expresión)?” Y agrega otra buena pregunta: “¿Tiene el rostro algunas cualidades estéticas intrínsecas que explican su significación como asunto en el arte?” (p. 276). Voy a extender su planteo a un terreno menos sublime, el del linchamiento en el sistema mediático precisamente a causa de esos rasgos faciales distintivos; los mismos que de no haber ocurrido la aún vigente “emergencia sanitaria” decretada el 13 de marzo de 2020 hubieran sido admirados o envidiados, pero difícilmente motivo de persecución despiadada como el ícono del mal.

Coincido con Simmel en que es lícito y productivo ubicar el presente análisis del rostro en el ámbito estético e inmanente. Y para ello recurro al modelo semiótico y triádico peirceano cuya base es fenomenológica; según la faneroscopia, tres son las valencias o categorías de todo lo real o imaginario que constituye nuestra experiencia, la monádica o Primeridad, la diádica o Segundidad y la triádica o Terceridad (CP 1.292). Ontológicamente, corresponden a cualidades absolutas, hechos singulares y leyes o generalidades. No sólo los tipos de signos surgen de estas tres categorías, sino que su análisis es recursivo. Una composición tan compleja como una obra teatral posee un aspecto cualitativo puro: “Una *Primeridad* es ejemplificada en toda cualidad de un sentimiento total. Ésta es perfectamente simple y sin partes; y todo posee su cualidad. Así la tragedia del Rey Lear tiene su *Primeridad*, su sabor *sui generis*.” (CP 1.531). Peirce busca un nombre para designar ese evanescente elemento faneroscópico: “Para

expresar la Primeridad de la Terceridad, el peculiar sabor o color de la mediación”, y concluye: “no hay una palabra realmente buena. *Mentalidad* es, quizás, tan buena como cualquiera, pobre e inadecuada como es” (CP 1.533). Pensamos en la mediación o semiosis, la acción que generan los signos al producir otros signos más desarrollados o “interpretantes” (CP 2.228), como un proceso lógico, general, simbólico. No obstante, en la arquitectura semiótica triádica todo se relaciona, y de todo el cuerpo humano el rostro ocupa un espacio privilegiado en el funcionamiento de la *Mentalidad*, pues de allí proviene el sabor o color de lo que decimos o gesticulamos ante otros, o ante nosotros mismos, así en la vida como en los medios. Para analizar este caso de otricidio (Andacht, 1987), es decir, de la destrucción semiótica del Otro como ser válido, a causa de lo que describo como la “portación de rostro”, voy a unir la *Mentalidad* peirceana con el imaginario radical de C. Castoriadis (1997).

Un término muy utilizado pero poco definido es el de “imaginario social”. Su popularidad está en relación inversa a su capacidad heurística, pues se lo emplea como una noción de moda en medios masivos y en ciencias sociales, sin usar referencia teórica alguna. Así define el filósofo Castoriadis (1997) la base de nuestro poder creativo y social: “El asiento de esta *vis formandi* en el ser humano singular es la imaginación radical, i.e., la dimensión determinante de su alma. El asiento de esta *vis* en tanto que Imaginario Social Instituyente es el colectivo anónimo y el campo sociohistórico” (pp. 321-322). Así describe la función de la imaginación radical en el mundo de la vida: “es porque la imaginación radical existe que la ‘realidad’ existe para nosotros – que existe *tout court* – y que existe tal como existe” (Castoriadis, p. 322). Propongo equiparar teóricamente la *Mentalidad* peirceana con la imaginación radical, y emplear ambas nociones para explicar el asedio implacable sufrido por quien fuera declarada enemigo público número uno de su país. Para el siguiente paso, debo ir en busca de un cientista político que hace seis décadas describió el imaginario social de un pequeño país latinoamericano.

La contrapartida o complemento del poder formador, posibilista que (re) crea de continuo una sociedad con ciertos rasgos y no otros, y que se encuentra en constante aun si no perceptible cambio, es el imaginario social instituido o efectivo (Castoriadis, 1997, p. 269), pues toda nación funciona como “auto-creación” o “auto-institución”. En su estudio sobre la formación del Estado uruguayo a principios del siglo 20, Real de Azúa (1964, p. 3), describe así esa nación: “el Uruguay del 900 presentaba el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil.” El que fuera llamado un temprano Estado de Bienestar (Vanger, 1962, cit. por Real de Azúa, p. 3) tuvo como rasgo definitorio el establecer como “factor de movilidad social ascendente, aunque también (en con-

traste con Estados Unidos) el “tope” —así hay que llamarlo— “mesocrático” de esa movilidad” (p. 5). Lo que constituyó un innegable impulso progresista y avanzado para su época, se convirtió, según Real de Azúa, en un freno, en una tendencia social que impidió que esa nación lograra todo lo que el encomiable iluminismo temprano de sus instituciones proyectó. En un análisis del imaginario social de los medios uruguayos en los años 90 del siglo pasado, propuse (Andacht, 1996) como un rasgo estético central o sabor de la mediación social la actitud de humildad paroxística, algo que en otro lugar del mundo sería tan solo una fórmula de etiqueta, una postura de humildad. La comunidad nacional uruguaya la vive y actúa como un ritual casi-religioso, en contraste con el laicismo instalado oficialmente desde inicios del siglo 20. Las figuras públicas deben rendir culto a uno de los pilares del imaginario efectivo: la jactancia negativa, el jactarse de no jactarse. Y la imaginación radical y la mentalidad como fuerzas creativas de lo social crean y recrean ese rasgo en la representación mediática de sus habitantes. Como muestro en los ejemplos extraídos de los medios tras ser declarada la pandemia en Uruguay, el rostro de Carmela y las expresiones verbales o gestuales que éste enmarca o encuadra se encuentran en diametral oposición al elemento que caractericé como el componente estético característico de Mesocracia. En el reino de la medianía, hay un antagonismo acérrimo contra la actitud de enorgullecerse en público de las propias conquistas, de la buena posición social que se alcanzó. Quien lo haga comete un crimen semiótico y merece ir a la hoguera de los herejes anti-mesocráticos, o como Carmela, ver su imagen masacrada de modo injusto en los medios.

1.2. Dime qué formato mediático de rostro tienes y te diré su efecto semiótico

Tres casos célebres que involucran rostros femeninos y su alto impacto público sirven como antecedentes relevantes para analizar el interminable y masivo asedio a Carmela. En el verano boreal de 2006, las confesiones espontáneas de una adolescente en YouTube generaron un masivo interés, hasta que se supo que la joven Bree de *lonelygirl15* no tenía 16 años, ni se llamaba así. Se trataba de la ignota actriz australiana Jessica Rose, quien protagonizó lo que fue el primer folletín en la plataforma de videos. De las consecuencias de ese engaño, rescato un comentario, en línea con lo planteado sobre el rostro, el imaginario radical y la Mentalidad: “Hay algo sobre Jessica Rose que la webcam ama. Sus enormes e inquietantes cejas y su pequeño rostro redondo son torcidos y estirados por el lente de pez, devienen un bocado de belleza que encaja perfectamente en una ventana que se abre” (Davis, 2006). Estamos ante la cualidad absoluta, el ícono como posible signo de semejanza, en este caso a

un ideal de belleza contemporánea que se adapta perfectamente a la tecnología de comunicación elegida.

De modo semejante al mundo de dolor que se desplomó sobre las espaldas incrédulas de Carmela, un tuit que pretendió ser humorístico terminó con el alto cargo y hundió la reputación de Justine Sacco, directora de relaciones públicas de una poderosa empresa de comunicaciones. Para amenizar una larga travesía entre Nueva York y Ciudad del Cabo, el 20 de diciembre de 2013, ella envió un tuit que decía “Yendo a África. Espero no contagiarme con SIDA. Estoy bromeando. ¡Soy blanca!”. Del episodio que fue descrito como el “estúpido tuit que explotó” su vida (Ronson, 2015), retengo un factor clave para mi análisis: el impulso o *tendencia filofacial*. En las 11 horas que duró el tramo final de su vuelo desde Londres, sus signos se habían viralizado, ya eran tendencia mundial (#HasJustineLandedYet). Uno de quienes ansiaban contemplar la destrucción de su vida una vez que ella aterrizara envió este pedido: “¿No hay nadie en Ciudad del Cabo que vaya al aeropuerto para tuitear su llegada? ¡Vamos, Twitter! Quisiera fotos de #HasJustineLandedYet”. Y su deseo se hizo realidad: alguien tomó la foto de una mujer rubia joven, con lentes negros y aire preocupado. Seguramente, Justine ya había constatado los destrozos irreversibles que su broma había causado a su hasta entonces normal y próspera existencia. El anhelo de observar esa herida autoinfligida mediante la visión del rostro de J. Sacco es una evidencia de la necesidad de contemplar el aspecto, los rasgos de donde provienen – el alma en la antigüedad – los signos que truncaron la vida de la mujer.

El tercer ejemplo es genérico, no se asocia a una persona en particular, proviene de la descripción negativa, sexista del rostro femenino – en general de mujeres famosas y muy fotografiadas. Cuando ellas no están posando para una foto, su rostro se abandona a un gesto agresivo, de pocos amigos la *Resting Bitch Face* (*RBF* es el acrónimo usual): el rostro en reposo o neutro de una mujer odiosa. De nuevo, percibo el impulso filofacial que se empeña en encontrar a mujeres cuya profesión exige la pose, y que resultan muy atractivas para un inmenso público. Pero, en un momento de descuido, sus célebres rostros las revelarían como seres hostiles, desagradables. Así describe ese semblante nada amigable una periodista “*RBF* es una cara que, cuando está en reposo, se percibe como enojada, irritada o simplemente sin expresión. Es del tipo que alguien puede poner cuando está pensando con fuerza en algo – o tal vez cuando no está pensando en nada” (Bennett, 2015). Estas tres clases de rostros caracterizan nuestro *Zeitgeist*: el *icónico* representa hermosa y (a veces falsamente) las cualidades ideales para representarse a si mismo por un medio; el *indicial* exhibe la culpabilidad de alguien que cometió un acto suicida de

incorrección política, y el *simbólico* describe el lado oscuro de la convencional comedia facial humana, cuando el rostro deja de exhibir una sonrisa complaciente para el Otro. La masiva representación mediática del rostro de Carmela Hontou, la supuesta supercontagadora de Covid-19, incluye rasgos de esas tres clases faciales, y aquellos sirven como fundamento mítico para condenarla y expulsarla cruelmente del mundo de la vida.

2. Nace una estrella facial transmediática

En esta sección, exhibiré algunas de las copiosas imágenes que en diversos medios utilizaron de modo constante y protagónico el rostro de Carmela Hontou para exponerla al odio colectivo, como en una escena sacada de las páginas de *1984*, la novela de G. Orwell de 1949⁽⁴⁾. Recojo una oportuna intervención de J. E. Finol sobre el “*facecrime*”, en el webinar donde este trabajo fue presentado. El crimen facial del que se acusa a esta mujer consiste en la portación de rostro, en “usar una expresión impropia en el rostro” (Orwell). Si en el universo de la fama, el *RBF* es un crimen simbólico de lesa seducción, por vaciar el rostro de su significado eufórico habitual, considero que a Carmela se la acusa de tener un *SRC*, acrónimo de *un Sonriente Rostro Cheto*. Es necesario explicar el significado de “*cheto*”, un término intraducible, como todo signo coloquial, vital y por eso mismo casi intransferible a otra sociedad. Antes de eso una explicación sobre la noción del crimen de portación de rostro; tomé la idea del movimiento *Black Lives Matter*. Allí se originó la expresión *DWB: driving while black*, conducir mientras se es negro, frase sarcástica que denuncia el racismo y alude al delito “*driving under the influence*”, conducir estando alcoholizado. Tan imposible es dejar de ser quien se es al conducir un auto, como prescindir del rostro que se posee. Sostengo que el crimen facial y simbólico de Carmela consiste en ser portadora de un rostro típico de una mujer frívola, rica, elegante, privilegiada, es decir, *cheta*. El término “*cheto*” usado en el Río de la Plata proviene “de la palabra lunfarda *shusheta*, derivada del genovés *sciuscetta* (‘delator, confidente’), con el significado de ‘joven vestido a la moda, elegante, pisaverde, refinado’, o también ‘petimetre, persona que cuida excesivamente de su compostura’” (Würth, 2014, p. 322). En su estudio sobre el mapa mental de Buenos Aires, Würth explica que *cheto* remite a “un estereotipo social y claramente geográfico respecto de las personas que viven en los barrios porteños de la ciudad (...) la denominación popular de “barrio

(4) Pienso, obviamente, en los “los dos minutos de odio diarios” cuando se exhibe documentales en los que aparece el enemigo máximo del Estado, Emmanuel Goldstein.

norte” está estrechamente relacionada con el estereotipo del cheto” (pp. 322-323). Es suficiente cambiar “norteño” por “Carrasco” o “barrios de la costa”, y lo afirmado vale también para Montevideo. En el ámbito del imaginario social instituido de Uruguay, lo *cheto* atenta contra la norma o tendencia mesocrática, es un crimen de lesa medianía.

A nivel *indicial*, es relevante el episodio de la ejecutiva de relaciones públicas Juliette Sacco, en 2013. La broma incorrecta que derribó su vida social y laboral es comparable con la participación viralizada de Carmela en un evento social *cheto* el mismo día en que volvió de Europa. Que ella hubiera viajado por su trabajo de empresaria de la moda poco importa para el relato pandémico. A falta de evidencias, el imaginario radical se las ingenia para encontrarlas o fabricarlas. Y eso es precisamente lo que ocurrirá en este caso, porque la existencia de ese rostro culpable a priori produce potentes anticuerpos en el imaginario social mesocrático: se impone destruir al agente invasor, y nada más eficaz para ese fin que convertir a esta portadora de *SRC* en el chivo emisario de la pandemia, según la lógica sociocultural que describe Girard (2007, pp. 42-43):

Las comunidades no se consideran nunca responsables por esas crisis. Se creen víctimas de una agresión sobrenatural, o de una perturbación cósmica, o incluso de una epidemia galopante, como la peste de Edipo rey. Más pasa el tiempo y más el caos de rivalidades tiende a volcarse espontáneamente a un todos contra uno pacificador, siempre a expensas del mismo individuo: el chivo emisario, es él. Todos los apetitos de violencia pueden satisfacerse impunemente contra esa víctima de la que nadie asume la defensa: todos la ven como la única responsable del desastre. La unanimidad contra esa víctima tiene como resultado el apaciguamiento de la comunidad. Este es el efecto beneficioso de esa violencia.

Según una leyenda urbana apoyada por la difusión de un video, se vio a Carmela en un centro comercial, lo que violaría su cuarentena domiciliaria. Aunque alguien percibe que es un shopping de Buenos Aires, la mujer que vemos de lejos es rubia y encaja en el fenotipo de Carmela; la carga indicial y culpabilizante de su rostro aumenta sin cesar. Se multiplican rumores en las redes sociales que denuncian no sólo su presencia en diversos puntos de la ciudad, sino también la de miembros de su familia. Carmela es el chivo emisario que se resiste a partir hacia el desierto del confinamiento donde debe purgar su existencia y ocultar ese rostro que los medios se empeñan en divulgar en una proliferante narrativa transmediática. Si la forma del rostro de la actriz que finge ser la adolescente Bree en *lonelygirl15* es el ideal estético para ser difundida por la webcam en YouTube, el *SRC* de la supuesta supercontagiadora ejerce una atracción irresistible, si nos atenemos a la cantidad de memes y videos (Fig. 1, 2).



Fig. 1. Imágenes tomadas del video ¡CARMELA Hontou contagió de CORONAVIRUS a URUGUAY! Casamiento con 500 personas en MONTEVIDEO (https://www.youtube.com/watch?v=RhZONS6oNmo&list=PLUoD_GNLif_ShvifyIubDAXdLJO-w5foG_&index=25)



Fig. 2. Estaba en un shopping comprando (https://www.reddit.com/r/uruguay/comments/ifna/estaba_en_un_shopping_comprando/)



Fig. 3. Carmela Hontou con coronavirus contagia a 20 personas en un casamiento (https://argentina.as.com/argentina/2020/03/18/tikitakas/1584569067_590655.html).

La matriz *icónica* del plural asedio mediático más recurrente en los medios, muestra a Carmela luciendo una amplia sonrisa que enmarca su cabellera rubia, reclinada en un confortable sillón, y ataviada con un elegante abrigo de cuero claro que armoniza con el tapizado del mueble (Fig. 3).

Se lanza en YouTube una animación que usa como banda sonora la filtración de una conversación de un grupo de mujeres en Whatsapp que, irónicamente, podría usarse para ilustrar la entrada del término “variante *cheta*” en una enciclopedia dialectal. La placa roja con grandes letras blancas lo explicita: “*Chetona Vairus*”. No las vemos, pero su forma de hablar es evidencia icónico-indicial de que todas esas mujeres son portadoras del estigma semiótico de Carmela, aunque su furia contra ella no nos permite imaginarlas con el semblante *SRC* de la imagen más difundida. Con indignación, ellas denuncian a la *untore* oficial del inicio de la pandemia edición uruguaya por su acto irresponsable. Ni los integrantes de la tribu *cheta* escapan al mecanismo del chivo emisario (Girard, 2007): el ataque feroz y unánime goza de impunidad, y también les sirve para alejar toda sospecha de culpa de ese grupo social. Llega así el paroxismo icónico-facial y auditivo de repudio del *SRC*, gracias a la intervención del humorista argentino Gabriel Lucero, creador de la serie de animaciones *Gente Rota* en YouTube. Su video usa el diálogo del ataque a Carmela de estas voces *chetas* de mujeres uruguayas que dicen conocerla y que ahora la repudian por lo que consideran su criminal conducta pandémica (Fig. 4).



Fig. 4. Capturas de pantalla del video *Coronavirus llega a Uruguay* de la serie *Gente Rota* <https://www.youtube.com/watch?v=Be98zMISeY4&t=1s>

Las imágenes caricaturescas permiten ver lo que imaginamos sin dificultad al oír las: mujeres rubias y sofisticadas celular en mano hablan desde una cama solar, el shopping y la confitería. Todas son portadoras potenciales de SRC, y por ende todas ellas irremediablemente culpables de no medianía en todo el territorio del imaginario social uruguayo. En virtud del sabor de la mediación o Mentalidad peirceana y del imaginario radical, los anticuerpos llegan hasta el otro lado del río, y también la televisión argentina (Fig. 5) le dedica un buen tiempo al linchamiento del rostro culpable de Carmela, “la cheta uruguayana”.



Fig. 5. Programa *Bendita TV*, Buenos Aires (<https://www.elnueve.com.ar/2020/03/17/carmela-es-furor-en-uruguay-%F0%9F%8D%86/>)

Otro clímax indicial de su rostro inmanentemente culpable sucedió cuando se encontró en YouTube y resignificó una entrevista de carácter publicitario realizada a Carmela tiempo atrás, en un canal de Punta del Este, una región del país ajena y antagónica a la medianía por la frivolidad y lujo imperantes en ese balneario de prestigio internacional. Un episodio del programa de variedades *Laura Contigo* emitido casi dos años antes, en agosto de 2018, fue revisitado para extraer del testimonio que dio la empresaria sobre su exitoso trabajo, sus muchos viajes, y ante nada el indisimulado orgullo del éxito de la marca de su línea de moda de cuero que coincide por completo con su propio nombre. Si los audios *chetos* filtrados de Whatsapp daban el testimonio de sus pares, en este extenso encuentro televisual podemos oír a la propia acusada. Y sin remordimiento alguno, se usó todo lo que dijo en esa ocasión en su contra. Cada gesto de evidente satisfacción consigo misma, se convirtió en una prueba contundente de su flagrante crimen contra la existencia aceptable en medianía (Fig. 6).



Fig. 6. *Laura Contigo* (Canal 11, 14.08.2018) <https://www.youtube.com/watch?v=fto-lvpnkiU>

Un momento televisual que hubiera pasado desapercibido como un banal y olvidable artefacto de marketing casi explícito fue interpretado con avidez como una prueba escandalosa: el rostro de Carmela satisfizo plenamente la pulsión filofacial. Su voz y sus gestos no hicieron más que extender y completar el retrato anti-mesocrático tan temido y detestado.

2.1 ¡Sonríe Carmela, te estamos linchando!

La imagen primordial de Carmela, esa en la que el *SRC* ocupa el centro de atención, fue usada para ilustrar una noticia falsa en el respetable diario argentino *La Nación*, cinco días tras la declaración de la pandemia. Su corresponsal en Montevideo tituló la nota “La empleada doméstica de Carmela fue contagiada de Coronavirus” (Fernández, 2020). En ella, los componentes icónicos, indicial y simbólico del rostro se reúnen para condenar con inusitada violencia a la mujer. El periodista destaca que Carmela habita en “un complejo residencial sobre la bahía montevideana”, y pese a lo breve del texto, siente la necesidad de agregar que “vive frente a la bahía”. Demás está decir que se trata de una región noble, la más cara de la ciudad. Pero eso le no alcanza. Anuncia algo en extremo preocupante: “una niña de apenas dos años - que vive en el complejo de Carmela - fue internada con cuidados especiales por síntomas del virus”. Quizás movido por cierto escrúpulo, agrega que “no hay seguridad de que sea positivo del Covid-19”. Su advertencia pierde todo valor porque ya se ha instalado, desde el título, la imagen maléfica de la “*untore*” Carmela, la supercontagadora irresponsable cuya falta de ética la convirtió en un peligro para la humanidad, ahora encarnada en el ser más indefenso, una niña. Por supuesto, nunca más se oyó hablar de ese supuesto contagio infantil, pero sí se difundió la información de la OMS sobre el bajo riesgo para los niños. Arroja leña a la hoguera de la mujer cuando comenta que “El caso de esta trabajadora doméstica no es uno más, porque expande el coronavirus a otras zonas de Montevideo que no habían tenido hasta ahora vínculo con este drama”. Su falta estaría agravada por diseminar el mal más allá de la zona noble de la ciudad. A la diferencia de clase, se suma la irresponsabilidad de enfermar a un ser más vul-

nerable socialmente. Si fuese verdad, el remate del artículo serviría para generar el máximo repudio hacia esta mujer, y confirmaría el estigma detestable de su no mesocrático *SRC*: “El caso de su empleada doméstica es porque ella entendió que no podía dejar de contar con sus servicios”. Pero, dos meses más tarde, la verdad emerge contra esa fuerte marea del imaginario.

De modo inesperado, de la corriente homogénea y unánime de linchamiento semiótico, surge la solitaria voz de un programa de investigación periodística. En la emisión televisiva de *Santo y Señá* del día 31 de mayo de 2020, entrevistan a Ana, quien fuera empleada de Carmela durante 30 años; ella se había jubilado hace ya buen tiempo. Ana sí fue a visitarla, pero “como familia”, explica, y en un momento de su testimonio ella llora angustiada. La acusan de haber vuelto a su casa en ómnibus, como una *untore* auxiliar; pero ni siquiera esa parte del relato es cierta. Explica que la fue a buscar su hija en auto, y que al día siguiente, Carmela la llamó para hablarle de su test positivo de Covid-19: “Y ahí nos pusimos a llorar las dos, tenía terror que le pasara algo, que se muriera”. Lo único verdadero de la infame nota de *La Nación* es la acusación infundada de la administración del edificio donde vivía Carmela. La acusaron de no tomar precauciones al circular por el lugar de modo irresponsable. La fiscalía pidió las grabaciones de las numerosas cámaras de vigilancias del lujoso edificio Forum, y tras examinarlas, desestimó la acusación por carecer de toda base⁽⁵⁾. No se me ocurre mejor modo de caracterizar este inescrupuloso ataque mediático que como un caso de *neolombrosianismo*. El autor de *L'uomo delinquente* (1878) sostuvo la existencia fisionómica del delincuente nato, aquel que traía desde la cuna los rasgos de un criminal. Con la total cooperación del entorno mediático, Carmela fue erigida por la sociedad uruguaya como la *untore* nata; su rostro cheto y sonriente fue la evidencia necesaria y suficiente para llevar adelante sin pausa su linchamiento, su condena sin evidencia alguna o apenas circunstancial, y endeble, como el tiempo lo probó. No sólo fue demostrada la absoluta falsedad sobre la actual relación no laboral entre Carmela y Ana, la antigua empleada, sino que se aportó en ese programa periodístico datos de inmigración sobre la presencia de otros siete invitados en la boda de Carrasco; todos habían llegado poco antes o ese mismo día de Europa y de otros orígenes donde ya circulaba el virus Sars-Cov-2. Por una ironía trágica, el periodista principal de *Santo y Señá* encarna el *S'RC*: la diferencia en el acrónimo obedece no al género del portador de rostro, sino que en vez de sonriente se percibe el rostro de Ignacio Álvarez como socarrón. Su semblante burlón se asocia a la arrogancia, al mayor crimen del imaginario social mesocrático. (Fig. 7). Por ese motivo,

(5) Esa información fue suministrada por la familia de C. Hontou, así como la decisión de iniciar un juicio por difamación contra los administradores.

poco y nada importó la información fidedigna que debería haber terminado con la persecución y actitud de linchamiento mediático contra Carmela. Tal es el poder del imaginario radical para atacar ese sabor de la medición que se siente ajeno, extraño y enemigo.

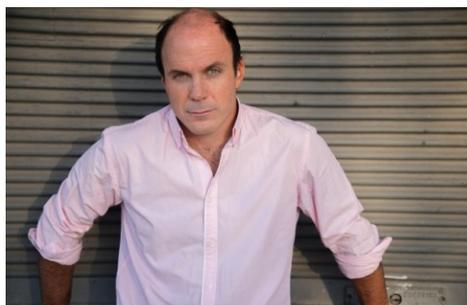


Fig. 7. Ignacio Álvarez, conductor del programa de investigación periodística *Santo y Seña*

3. Elementos semióticos para redimir el crimen de portación de rostro

Recién al inicio de 2021, aparecieron entrevistas acompañadas de cortos testimonios en video de quien se mantuvo en total silencio, mientras su imagen era multiplicada como forma de condena, de linchamiento público sin derecho a réplica, pues la innombrable y tácita culpa de Carmela era ser la visible portadora de SRC. Quizás por eso no hubo una sola ONG o comité de Derechos Humanos que alzara su voz para protegerla del casi unánime, brutal y extensísimo ataque, a pesar de la fuerza con que en el país se argumenta a favor de los nuevos derechos, y se advierte sobre el daño causado por la violencia de género.

En uno de esos testimonios, ella cuenta emocionada que una mujer desconocida se acercó a su mesa, en un restaurant, y le pidió perdón en nombre de toda la gente, incluida ella, que había pensado lo peor. Carmela tuvo que cerrar sus locales, perdió su salud y la vitalidad emprendedora de la que tanto se enorgulleció en aquella entrevista televisiva destinada a muy escasos espectadores, pero que tras difundirse su peculiar anti-crimen - un “crimen facial” orwelliano - fue usada de modo abusivo para extraer evidencia contra el SRC con que se identificó a esta mujer.

El análisis que aquí termina pretendió demostrar cómo ese “magma” al decir de Castoriadis (1997) que es el constructor del mundo de la vida, el imaginario social efectivo, posee un mecanismo capaz de encontrar o crear los signos más adecuados —el imaginario radical— para conservar, modificar o

combatir un “sabor o color de la mediación”, la mentalidad peirceana, si se lo percibe como ajeno o antagónico a la norma estética dominante. La transformación injusta y tenaz de Carmela Hontou en el chivo emisario de la pandemia en su país gracias a la tarea conjunta de sociedad y sistema mediático se valió de su rostro, de eso que un ser humano no puede no llevar adonde vaya, para “probar” su culpabilidad como *untore* oficial. La estridente y llamativa ausencia de voces amigas o empáticas, con la excepción antes mencionada, prueba la autonomía de los signos que sirven como dispositivos eficaces del imaginario social. La potente trama narrativa tejida por imágenes y relatos fantásticos, fabulados, con escaso o débil apoyo en la realidad es una lección importante sobre los límites de la comunicación en momentos de crisis como el que impera hace más de un año en el mundo. Sólo la búsqueda tenaz de la verdad a cargo de “una COMUNIDAD sin límites definidos y capaz de un definido crecimiento de conocimiento” (CP 5.311) puede detener esta suerte de tumor semiótico que es la difusión explosiva y acrítica de leyendas urbanas, de noticias falsas y, sobre todo, de la acción del prejuicio que engecece y opta por fijar la creencia colectiva mediante el nada confiable método de la tenacidad (CP 5.385), que es indiferente a la evidencia y a lo real.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2020) Contagio in *¿En qué punto estamos? La epidemia como política* Traducciones del blog de *Artillería Inmanente* (<https://artilleriainmanente.noblogs.org/>).
- ANDACHT, F. (1996) *Paisaje de Pasiones. Pequeño Tratado sobre las Pasiones en Mesocracia*, Fin de Siglo, Montevideo.
- ANDACHT, F. (1987) *El paisaje de los signos*, Montesexto, Montevideo.
- BENNETT, J. (2015) I’m Not Mad. That’s Just My RBF. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/08/02/fashion/im-not-mad-thats-just-my-resting-b-face.html>.
- CASTORIADIS, C. (1997) *The Castoriadis Reader*. D. A. Curtis (ed. & transl.). Oxford, Blackwell.
- DAVIS, J. (2006) *The Secret World of Lonelygirl*. How a 19-year-old actress and a few struggling Web filmmakers took on TV. *WIRED Magazine*. <http://archive.wired.com/wired/archive/14.12/lonelygirl.html>.
- FERNÁNDEZ, N. (2020). La empleada doméstica de Carmela fue contagiada por el coronavirus. *La Nación* (18.03.2020) <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/la-empleada-domestica-de-carmela-fue-contagiada-por-coronavirus-nid2344932>.

- GIRARD, R. (2007) *De la violence à la divinité*, Grasset, Paris.
- INSTITUTO PASTEUR (2020) *Coronavirus en Uruguay: origen y momento de ingreso al país*, <http://pasteur.uy/novedades/coronavirus-en-uruguay-origen-y-momento-de-ingreso-al-pais/>.
- PEIRCE, C. S. (1931-1958) *The Collected Papers of C. S. Peirce*. C. Hartshome, P. Weiss & A. Burks (eds.), Mass, Harvard University Press, Cambridge
- REAL DE AZÚA, C. (1965) *El Impulso y su Freno*. Montevideo, Ediciones Banda Oriental.
- RONSON, J. (2015) How One Stupid Tweet Blew Up Justine Sacco's Life. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/02/15/magazine/how-one-stupid-tweet-ruined-justine-saccos-life.html>.
- SIMMEL, G. (1959) "The Aesthetic Significance of the Face", in K. H. Wolff (ed.) *Georg Simmel, 1858-1918: A Collection of Essays, with Translations and a Bibliography* (pp. 276-281), Ohio State University Press Columbus: Ohio.
- WÜRTH, M. (2014) "Cartografías de la ciudad. Representación y estilización lingüística en mapas mentales de Buenos Aires". *Boletín de Filología*, XLIX (2): 311-349.

ROSTROS PRIVADOS, RETRATOS PÚBLICOS

MARITA SOTO*

Abstract. Today, everyday life intervenes and multiplies us. Until not so long ago, the enunciating pact of showing a face—in any of its expressions—exposed, unveiled and pointed out a singularity for another, for others. From the pictorial or sculptural portrait to the image in identity documents; from a caricature—political or not—to a selfie. This other was confronted or avoided; scrutinized or spied upon or simply ignored. It is worth asking today if, in some new adaptations of the portrait, the genre has shifted, transforming itself into images in a sort of mirror, never entirely predictable. Like disoriented, destabilized Narcissus, we look for each other on the screens, we look at each other, we talk to each other in an unprecedented exchange.

Keywords. videoconference, portrait, mirror, face, identity

I. Introducción

El punto de partida de estas reflexiones fue la combinatoria de una situación personal inédita sumada a la invitación a participar en estas jornadas y repensar las culturas del rostro. La situación impensada—para mí sorpresiva e inquietante—se produjo cuando en una clase en el formato videoconferencia descubrí que me miraba en la pantalla, enmarcada en el entorno particular del diseño de la plataforma. La comparé con la misma situación en una clase presencial y pensé que, sin dudas, en una escena similar hubiera puesto en riesgo la relación en el intercambio con los estudiantes. Entre otras razones porque mirarse interrumpe el intercambio de miradas con los otros. También sabemos que esa situación novedosa y sorpresiva se ha normalizado a lo largo de la experiencia de 2020 y lo que va transcurriendo de 2021. La observación, en los comentarios y en las aperturas iniciales al tema que reunimos aquí, se de-

* Universidad Nacional de las Artes.

tiene en la composición y disposición de los rostros en las videoconferencias en cualquiera de las plataformas usadas para las reuniones remotas. La coyuntura de la pandemia exigió y apuró una serie de búsquedas que la tecnología ya había puesto en marcha.

Las plataformas de las videoconferencias estaban disponibles hacía más de quince años, pero resultaban muy costosas y presentaban todavía desajustes desde el punto de vista técnico. La calidad deseada no se alcanzaría hasta 2012 o 2013. Hacia 2019 se extendían sus diferentes usos en formatos que posibilitaban el dictado de clases o la organización de conferencias, talleres, presentaciones.

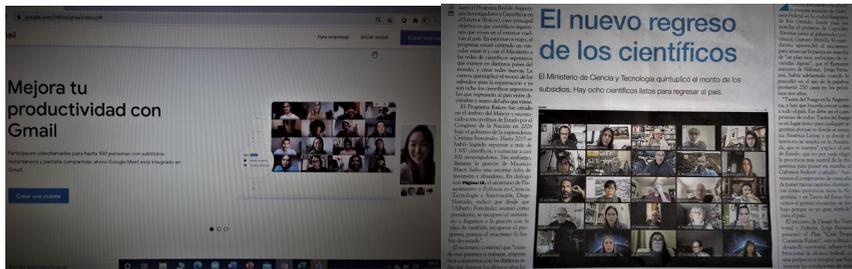


Fig. 1. el collage y la yuxtaposición en Fig.2. Iconografía de reunión científica la convención.

Cabe aclarar también que el grado cero que tomamos aquí como la interfaz del género, es aquella que se comporta como la convención de referencia y representación de la presencia de los participantes a través del recorte de sus rostros en un entramado en la pantalla. En tanto convención es solo eso, una convención. Y como tal omite las diferencias de configuración de las videoconferencias según el tipo de *device* utilizado (Figuras 1 y 2).

Resulta inevitable la oscilación entre la situación observada y el desplazamiento a la sensación interna, personal, subjetiva frente a la novedad. Queremos decir que, desde el punto de vista metodológico y por el tipo de fenómeno abordado, se hace necesaria la inclusión de la introspección como un instrumento más que colabora con la descripción del fenómeno.

Nos resulta útil preparar una suerte de tablero que permita poner a disposición una serie de nociones acerca del rostro y del retrato. Las nociones elegidas provienen de trabajos de muy diferentes momentos y sobre muy diferentes aspectos o problemas acerca de la fisonomía, la individualidad o la semejanza. Se nos presentaron como posibles dos caminos para interrogar inicialmente la nueva presencia de los rostros en las plataformas de las videoconferencias: el retrato (dado que es el formato evidente adoptado) y el espe-

jo (la sensación anómala del “mirarse”, de volver sobre la propia imagen, en una reunión en presencia de otro/s). La decisión trae consigo distintas derivaciones emparentadas con cada uno de los caminos: del primero, las consideraciones acerca de la semejanza, la identidad y el dispositivo; del segundo, la atención sobre el reflejo, el control y la evaluación (del quién soy al cómo se me ve) si bien ambos son atravesados por el mismo mecanismo constructivo, el de la mirada.

Decíamos en el resumen que hasta hace no mucho tiempo el pacto enunciativo del *dar a ver* un rostro —en cualquiera de sus expresiones— exponía, develaba y señalaba una singularidad para otro, para otros. Si tomamos la definición de retrato, por ejemplo, podemos citar un artículo de Mario Carlón (1993) en el que exploraba el ascenso y las transformaciones del género pensando en sus sobrevidas en los medios masivos. En ese artículo teniendo en cuenta los numerosos trabajos previos sobre el género, sintetiza⁽¹⁾ las características de este persistente molde visual: una retórica del retrato que se resuelve en una suerte de composición figura-fondo, en la que el fondo puede estar más o menos trabajado. Podemos considerar que, al menos, conviven dos tradiciones para el desarrollo de ese contrapunto: la del fondo neutro sobre el que se recorta la figura y aquella otra en la que los fondos se elaboran a partir de atributos, símbolos de poder o de rol, o también incluyendo situaciones en las que se desenvuelve la vida del retratado o aún paisajes posibles más o menos realistas o imaginarios.

Una temática del retrato ya que la presentación y caracterización de la singularidad de un sujeto o de un grupo, acompañada por los rasgos de algún aspecto de su identidad y eventualmente de su entorno construye un mundo, las relaciones dentro de ese mundo y una visión sobre él.

Finalmente, una enunciación del retrato asentada en el pacto implicado en la indicación de la identidad, es decir la identificación. El género parece decir “éste es X”. Se puede pensar, por oposición, en el sistema de los géneros visuales, la no identificación en otros moldes como es el caso de un “retrato de objetos”, al decir de Omar Calabrese (1994: 27) para describir el funcionamiento de la naturaleza muerta.⁽²⁾ Aquí el pacto es el de reconocimiento.

En este mismo sentido y más allá de las críticas hechas a los textos de Tzvetan Todorov sobre la pintura flamenca⁽³⁾, resulta interesante retomar la

(1) La síntesis de los rasgos característicos está organizada según la propuesta de Oscar Steimberg (2013): descriptores, temáticos, retóricos y enunciativos.

(2) Omar Calabrese (1994) define las características de la naturaleza muerta barroca y su cambio de escala.

(3) Tzvetan Todorov en *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle* (1997)

síntesis —aunque apretada— sobre la apertura de dos grandes temas de la iconografía que parecen yuxtaponerse en la pregunta sobre el rostro en la actualidad, en nuevas plataformas de encuentros, clases, reuniones sociales, reuniones de trabajo, presentaciones, entre otras: el cruce de la mostración de la individualidad (vía el rostro) y la de la situación en la que esa singularidad se presenta, y que indica o sugiere algún tipo de cotidianidad⁽⁴⁾.

Creemos necesario, dado que se trata del retrato, de las individualidades y de las fisonomías, recorrer algunos pasajes sobre el funcionamiento de la semejanza —y sus caídas— en el arte para compararlo con el tratamiento de los rostros en las videoconferencias. Ernst Gombrich (2007) en *La máscara y la cara* aborda el dilema que comporta el atributo de la semejanza en las creaciones artísticas. Recordemos: “En cierto sentido, el interés por la semejanza en el arte de retratar lleva el sello del filisteísmo.” (Gombrich 2007: 16). Recrea en ese texto dos anécdotas que indican dos caminos posibles para la reflexión sobre la semejanza: la de Miguel Ángel, quien ante la queja acerca del poco parecido de los retratados en su obra a los Medici reales, él respondió con la pregunta acerca de quién recordaría sus fisonomías en 1000 años. La otra asociada a Filippino Lippi, en el que el parecido era tan exacto, que el retratado se parecía más al modelo que el modelo a sí mismo. Es interesante recordar los dos partidos que Gombrich indica para el tratamiento de la semejanza en el arte antes de la fotografía o el cine: 1. la necesaria ambigüedad que un retrato tiene que presentar para lograr el parecido y 2. el juego del movimiento en lo estático que garantiza la *constancia fisonómica*.

Por su parte, Paolo Fabbri⁽⁵⁾ en *Las pasiones del rostro* apela a las anomalías de los retratos de Arcimboldo a las que considera el preanuncio de la manera contemporánea de crear una identidad ambivalente. Aquí el valor de la semejanza toma un carácter parecido al elaborado por Lévi-Strauss (1994) cuando habla de realismo y dedica unas páginas a las naturalezas muertas; es la elección del pequeño rasgo entre otros, el desajuste y la diferencia lo que hace semejante una representación a su representado:

y *Éloge du individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* (2004) repasa los principales cambios en la construcción espacial y en la indicación de los rasgos de la individualidad.

(4) Una consecuencia no menos problemática referida a la política universitaria durante la pandemia Covid19 es esa presencia de la cotidianidad en el caso de los estudiantes en situación de clase y las cuestiones de igualdad/desigualdad que traen a la escena.

(5) Paolo Fabbri, “Las pasiones del rostro” (en *Tácticas de los signos*) dice también: “Se necesitaban otros símbolos, otros modos para representar el rostro cambiante de modernidad, se necesitaban otros materiales y otras formas (del contenido y de la expresión) para inscribir y cancelar los nuevos regímenes del aspecto y de la presencia. No es fácil inventar nuevas pasiones (como nos lo ha probado Fourier) y nuevas expresiones”. (Fabbri 1995: 150)

En el *portrait* el rostro se ofrece a la presencia de otros; la subjetividad del aspecto se manifiesta socialmente y se sujeta a una composición. (...) Máquina abstracta <rostrificante> (Deleuze y Guattari), superficie de inscripción con fisuras que se impone en toda parte de la Tierra y del cielo, así como en la cabeza o el cuerpo de los hombres. Se trata de un dispositivo diagramático de razones, no de una semejanza; es una forma de orden —así como se dice palabra de orden— vivida hasta la perfección más elemental (parece que hay neuronas especializadas en reconocer el rostro, y en los experimentos un rostro cóncavo continúa siendo visto como convexo). (Fabbri, 1995: 148)

Ahora bien; en el caso específico de Arcimboldo, se “disloca el rostro, (...), se abren las valencias de la sensación, a la inspección de las ambigüedades intensas del sentimiento” (Fabbri 1995: 150)⁽⁶⁾.

Si seguimos el derrotero del retrato y de las teorías sobre él, nos quedamos con la certeza de que no se trataría del atributo de la semejanza en las videoconferencias ya que la condición está garantizada por el saber social sobre el dispositivo icónico-indicial⁽⁷⁾. Y que la verificación de la identidad se evidencia a través de operaciones similares a las de la presencialidad (acreditaciones, mostración de documentos, listas previas de participantes, inscripciones). Como ocurre en general cuando observamos la emergencia de fenómenos discursivos en la escena comunicacional, retornamos a la interrogación al dispositivo, entendido como el conjunto de técnicas, tecnologías y regulaciones que posibilitan una producción significativa. En la dinámica historia del transgénero retrato y en su historiografía traemos el trabajo de Pierre Francastel (1978) para señalar que cuando aisló el caso del cuadro de caballete — como un gran cambio— lo hizo atendiendo especialmente a aquello que era habilitado por una nueva técnica, por un nuevo soporte, es decir, un nuevo dispositivo. Mover, transportar, esconder, ocultar, desocultar un retrato eran posibilidades novedosas abiertas por el nuevo dispositivo para la pintura. En este sentido, la reflexión sobre el soporte de las videoconferencias nos remite a las consideraciones de Eliseo Verón sobre el cambio de escala⁽⁸⁾ ya que todo cambio de dispositivo trastoca la construcción de la espacialidad y la temporalidad y las de Oscar Traversa cuando citando a Jacques Aumont, retoma la noción de *gestión de contacto* que cada novedad técnica o tecnológica trae, pone en juego, desarrolla, enfatiza o traiciona.

(6) Fabbri continúa: “Finalmente es otro tipo de abstracción, (...) la diferencia de abstracción no es más que una cuestión de niveles de lectura.” (Fabbri 1995: 150)

(7) Lo planteamos a la manera de Jean Marie Schaeffer cuando define el *arché* de la fotografía.

(8) Eliseo Verón en *La semiosis social*, 2 problematiza las nociones de mediación y mediatización en la comunicación para poder aislar los procesos de autonomización y reproducción discursiva.

Resumimos hasta aquí: en el caso de las videoconferencias en la pantalla se configura una serie de singularidades situadas de manera similar a la manera en que aparecen en los retratos pictóricos o escultóricos, en fotografías o videos. Por otra parte, se comprueba una relativa *constancia fisonómica* dada por el no estatismo (más que el movimiento) proceso que sin embargo es perturbado por las distorsiones provenientes de la variación de tipos y calidades de los dispositivos a las que se suma la diferencia de destrezas en sus usos. Habíamos mencionado dos caminos posibles para iniciar una reflexión sobre la visibilidad de los rostros en las nuevas plataformas, el otro es el del espejo.

Dice Luis Gusmán⁽⁹⁾ en el posfacio a la *Historia del espejo* de Sabine Melchior-Bonnet:

Esta historia se puede condensar en un movimiento que se sitúa en dos direcciones aparentemente contrarias pero que se implican en forma recíproca. La primera dirección es un movimiento hacia el exterior y su surgimiento como mito en el mito de Narciso, esa imagen reflejada en el agua y que encontramos en más de una pintura; hay una segunda dirección de sentido inverso, cuando el espejo refleja un estado interior como espejo del alma, que con el surgimiento moderno de la psicología —en su sentido más amplio— se extiende a la imagen del yo. (2014, 412)

Y más adelante:

En tal sistema, la imagen del espejo perturbaba el conocimiento y confundía el juicio, pues hacía creer que un objeto se encontraba allí donde no estaba: *deceptio visus*. El reflejo era una ilusión óptica, una apariencia engañosa. (2014, 416)

Repasando entonces esa historia tenemos una cierta estabilidad de los dispositivos, a diferencia de lo que ocurre con el retrato: del espejo en metal se pasa al vidrio (producción liderada por Venecia) y el punto de llegada a la imagen plana garantiza una mayor capacidad para reflejar sin deformar. En el siglo XVII entonces, tenemos el espejo como instrumento de adaptación social y tímida apropiación de lo íntimo...

Aunque la línea de las especulaciones, las investigaciones y los ensayos sobre el reflejo continúan y siguen —no solo hasta las propuestas de Lacan sobre el estadio del espejo, las distorsiones de la mirada y de la mirada de los otros y a los despliegues en la literatura y el arte—, en nuestro caso no se trata de una

(9) La obra recorre los cambios del lugar del espejo a lo largo de su historia.

imagen reflejada en una superficie, no se trata de la exactitud de esa imagen, no se trata tampoco de la profundidad espacial que duplica el espacio cotidiano. No hay detalles de la intimidad aunque la intimidad acecha.

Queda sin embrago la gestualidad del mirarse...

2. Nuestro caso: las reuniones remotas

La video conferencia o video-colaboración implica usos múltiples, ahora con una expansión inédita. Su masividad abarca a usuarios con más o menos saberes específicos y cubre acciones que atañen tanto a la esfera de lo privado como a la de lo público, a partir de la capacidad de reemplazar los encuentros personales o institucionales, cualquiera sea la característica o envergadura de la institución de que se trate (parlamento, universidad, empresa).

Si nos centramos en la organización de una reunión observamos que son conducidas por anfitriones (convocan, invitan, permiten, dan paso, admiten o no, abren sala, silencian, dan la voz, ceden el rol de anfitrión, comparten documentos) pero no se trata de las posiciones tradicionales del par emisor-receptor sino más bien de una transposición de denominaciones de roles presenciales que pasan a hacerse cargo de operaciones técnicas.

Ahora bien, repasando una vez más nuestros interrogantes y las posibilidades de las tecnologías en uso entendemos que no se trata de la semejanza, ni de la ambigüedad. No se trata tampoco de las anomalías ni del estatismo de las imágenes. El problema es decididamente otro.

Por un lado, observamos un innegable juego figura-fondo (dentro del entramado que impone la regularidad modular) entre el sujeto interviniente y las cadenas metonímicas que funcionan a la manera de indicios e informaciones de la situación: paredes, fotos, paisajes, escritorios, bibliotecas, jardines, rincones. Todo en la trama de pequeños recuadros a la manera de un *patchwork* regular de documentos de identidad. La singularidad se presenta en situación, no tanto como indicación de un hacer sino como reafirmación de una personalidad. Puede asimismo aprovecharse la presentación de una cierta neutralidad.

El nuevo formato implica una ruptura de escala evidente, no es 1:1 y en ese sentido, no hay continuidad con el espacio del que habla; es decididamente un entramado planimétrico. Pero en cambio se produce un acercamiento de distintas geografías, de puntos remotos, de horarios remotos.... Se yuxtapone y multiplica lo lejano, se quiebra la continuidad con lo cercano.

El meme de la Fig. 3 metaforizaba —sin saberlo— al inicio de la pandemia la nueva modalidad de los intercambios, el collage espacial y el quiebre de las miradas.



Fig. 3: meme difundido durante la pandemia de Sars-Cov-2 que cita a la *Última Cena* de Leonardo da Vinci.

Tratándose de la presentación de una singularidad inmersa en una situación, intentamos una primera descripción de posibilidades de las distintas puestas en escena:

1. situaciones como fuga o reemplazo del propio espacio. Por ejemplo, cuando aparece una marca institucional —cuando no se está en la institución— o un paisaje tropical turístico o una pradera artificial (de la galería provista por las plataformas, entre otras). Sabemos que cualquiera de ellas creará una situación enunciativa diferente pero en esta enumeración solo destacamos rasgos generales del funcionamiento;
2. situaciones en el exterior del propio espacio. Presenta similitudes con las situaciones de fuga pero aquí se trata del privilegio de la tematización del aire libre en el sentido “salir del encierro”, que “corra aire”, que haya otra luminosidad (un árbol, un jardín, una galería...);
3. situaciones patentizadas en motivos recurrentes para indicar tipologías convencionales —profesores, biblioteca, escritorio, médico, consultorio—. Se pone en juego un catálogo de los posibles lugares y sus convenciones: de trabajo, del lugar en el que se vive, del lugar de la profesión, del oficio;
4. situaciones que enfatizan —aunque no de manera deliberada— la condición de rincón posible indicando solo el espacio desde donde se puede hablar...las no situaciones, indefinición espacial, fondo neutro, encuadre neutro y /o apretado, o en extremo el reemplazo por el nombre.

No se trata de mostrarlos o mostrarnos situados ni de señalar su particularidad como eventualidad sino de un espacio que define el sujeto escenográficamente o bien, por el contrario, indica su neutralidad silenciando otras informaciones.

3. Los rasgos nuevos

Hasta aquí hemos podido rastrear comportamientos y funcionamientos anteriores que sobreviven en la videoconferencia. Ahora bien, con algunos cambios. Por ejemplo, la plataforma permite:

1. poder mirarse cuando se dialoga con otros, cuando se comparte una reunión de trabajo, una comida o un brindis.
2. yuxtaponer una espacialidad múltiple transformándose en viñeta simultánea.
3. el quiebre en los juegos de miradas. Se distorsiona el juego de miradas en tanto creación de espacialidad —a partir de Masaccio—; se pierde la mirada presuntuosa de la corporación (Rembrandt), se pierde la escala 1:1 del espacio representado en el barroco (Calabrese: 1994), se pierden los juegos de los ojos en los ojos (espacio umbilical en la televisión); se pierde lo situacional efímero o lo construido como efímero como lo describía José Luis Fernández para la clasificación de los funcionamientos de la *selfie*.

Como Narcisos desorientados, miramos la pantalla, miramos el entramado de retratos y bodegones (sin detalles). Se pierden las luces y las sombras, se pierde el peso de los cuerpos y los modelados. Se pierden los sonidos (me refero a las videoconferencias y no al silencio en o de las plataformas), las musicalidades, las afinaciones. No hay ruido ambiente, también constructor de espacio. Cuando lo hay, se lo censura. Perdemos el espacio en la grilla y perdemos el espacio en el silencio forzoso de la cotidianeidad o dicho de otra manera en la cotidianeidad silenciada.

No sabemos qué miramos. Nos miramos.

En un principio pensé que la pregunta derivada era ¿dónde está el otro? Pero no, sé dónde está, se trata de un saber conceptual claro, un saber supuesto en el marco de nuestro sistema de creencias; puede provenir de una información generada en el intercambio mismo.

La pregunta se transformó en ¿a quién miro? ¿a quién creo mirar? Y ¿quién me mira? O ¿quién creo que me mira?

Miradas inciertas o dicho de otra manera, la incerteza de la mirada. Desenfocada. Multiplicidad de espacios, pero eso ya lo sabemos. Lo que se agrega es la multiplicidad de los fuera de campo.

Y más que la incerteza de la mirada, se trata de la suposición de la mirada del otro. No se tiene percepción concreta, se presupone, no se sabe. Como si miráramos de lejos o sin anteojos o en un espejo empañado, o en el medio de la bruma. En un permanente presente...el de la conversación.

Mantiene por un lado la singularidad en situación del retrato y por otro, lo circunstancial del espejo. Pero a diferencia de los retratos, no puede hablar de la condición permanente de esa *constancia fisonómica*.

Y a diferencia de la imagen en el espejo es casi solo una alusión en la pantalla.

Bibliografía

- CALABRESE, O. (1994) *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid.
- CARLÓN, MARIO (1993) *Avatares de un transgénero "alto": vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos*, "Fichas de la Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos", UBA.
- FABBRI, PAOLO (1995) *Táctica de los signos*, Gedisa, Buenos Aires.
- FRANCASTEL, P. (1978) *El retrato*, Cátedra, Madrid.
- GOMBRICH, E., J. HOCKBERG Y M. BLACK (2007) *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona.
- GUSMÁN, LUIS (2014) "Posfacio", en S. Melchior-Bonnet (ed.), *Historia del espejo*, Club Burton Edhasa, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1994), *Mirar, escuchar, leer*, Spasa-Calpe-Ariel, Buenos Aires.
- SOTO, M. (1989), *Vida y muerte de los géneros pictóricos*, "Fichas de la Facultad de Bellas Artes", UNLP, La Plata.
- STEIMBERG, O. (2013) *Semiótica de los géneros, de los estilos, de las transposiciones*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- TODOROV, TZVETAN (1997) *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle*, Éditions du Seuil, Paris.
- (2004) *Éloge du individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Éditions Adam Biro, Paris.
- TRAVERSA, O. (2014) *Inflexiones del discurso: cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- VERÓN, E. (2013) *La semiosis social 2*, Paidós, Buenos Aires.

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)
Languageescapes. 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 (ed.)
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
ISBN 979-12-255-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
44. Silvia Barbotto, Cristina Voto, Massimo Leone (Editado por)
Rostrosferas de América Latina
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 x 24 cm, 212 pagine, 18 euro

Impresión terminada en agosto de 2022
de la tipografía «System Graphic S.r.l.»
via di Torre Sant'Anastasia, 61 – 00134 Roma