

deSignis | HORS
SERIE 01

El rostro en el horizonte digital latinoamericano

Coordinado por / Edited by: Cristina Voto, José Enrique Finol y Massimo Leone



COMITÉ PATROCINANTE: ARGENTINA: Tomás Maldonado† (Politécnico de Milán MITP), Eliseo Veron† (Universidad de San Andrés UDESA); BELGICA: Jean-Marie Kilmberg (Universidad de Leja ULIEJ); ESPAÑA: Román Cudern (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); FINLANDIA: Eero Tarasti (Universidad de Helsinki HYH); ITALIA: Umberto Eco† (Universidad de Bolonia UNIBO), Paolo Fabbr† (COIS-Universidad de Urbino UNUIBR); PERÚ: Desiderio Blanco (Universidad de Lima ULIMA).

COMITÉ DE REDACCIÓN: ARGENTINA: Gastón Cirigliani (Universidad Nacional de las Artes), María Teresa Dalmaso (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Lucrécia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR - EHESS CERMA Montdes Américaines UMR1818), Claudio Cuerrí (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo FADU, Universidad de Buenos Aires UBA), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido), Rosa María Ravera (Universidad Nacional de Rosario UNR), Universidad de Buenos Aires UBA), Oscar Sternberg (Universidad Nacional de las Artes UNAr), Oscar Traversa (Universidad Nacional de Rosario UNR), BRASIL: Cláudia Perez (Universidad de San Paulo USP), J. Mônica Rector (Universidad North Carolina UNC), Maria Lucia Santarella (Pontificia Universidad Católica de San Paulo PUCSP), COLOMBIA: Armano Silva (Universidad del Externado UE), Chile: Rafael del Villar (Universidad de Chile UC), Elizabeth Parra (Universidad de Concepción UDEC), ESPAÑA: Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Jorge Lozano (Universidad Complutense de Madrid UCM), Cristina Penharnán (Universidad Complutense de Madrid UCM), José María Paz Gago (Universidad de La Coruña ULC), Carlos Scolari (Universidad Pom-pau Fibra UPP), Teresa Valázquez García-Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona UAB); MÉXICO: Alfredo Tenoch Cid Turado (Universidad Autónoma de México- Xochimilco), Lidia Elizalde (Universidad Autónoma del Estado de Morelos UAEM), PUERTO RICO: Eliseo Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico UPR), REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY: Fernando Andacht (Universidad de la República, UR), REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: José Enrique Fiol (Universidad del Zulia LUZ), Recco Mangieri (Universidad de los Andes UA).

COMITÉ CIENTÍFICO: Wlirified Nabh (Universidad de Kassel UK, Alemania), Noé Jirík (Universidad de Buenos Aires UBA, Argentina), Herman Parret (Universidad Católica de Lovaina KULeuven, Bélgica), Jesús Martín Barbero (Universidad del Valle Univalle, Colombia), Xiong Xiang Wang (Chinese Semiotics Studies, China), Carmen Bobes (Universidad de Oviedo UNICOV, España), José Romero Castillo (UNED, España), Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla US, España), Anne Henault (Université de Paris Sorbonne, Francia), Jacques Fontanille (Université de Limoges UNILIM, Francia), Erik Landowski (Centre National de la Recherche Scientifique CNRS, Francia), Patricia Vio† (Universidad de Bolonia UNIBO, Italia), Oscar Quezada Macchiavello (Universidad de Lima UL, Perú), Paul Colby (Middlesex University MDX, Reino Unido), Bernard McCurik (Universidad de Nottingham NTU, Reino Unido), Greg Philo (Universidad de Glasgow UC, Reino Unido).

COMITÉ ASesor: ALEMANIA: Stephanie Auebeck-Lietz (Universidad de Bremen UB), AUSTRIA: Jörg Tuschmann (Universidad de Viena UNIVE), ARGENTINA: Bery Amarrn (Universidad Nacional de Córdoba UNC), Leonor Arfuch (Universidad de Buenos Aires UBA), Mario Carlin (Universidad de Buenos Aires UBA), Olga Corra (Universidad Nacional de Rosario UNR), José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires UBA), Susana Frutos (Universidad Nacional de Rosario UNR), María Ledesma (Universidad de Buenos Aires UBA), Isabel Molinas (Universidad Nacional del Litoral UNL), Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan UNSJ), Mariana Soto (UNA), Sandra Valdeator (Universidad Nacional de Rosario UNR), BOLIVIA: Victor Quella (Universidad Autónoma Gabriel René Moreno UACRM), BRASIL: Ana Claudia Alves de Oliveira (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Luiz Carlos Assis Iabschek (Universidad Católica de Brasília UCB), Beth Brat (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Heloisa Duarte Valente (Universidad de São Paulo), Yvana Fachine (Pontificia Universidad Católica de São Paulo PUCSP), Irene Machado (Universidad de São Paulo SP), Eurfrasio Prates (Universidad de Brasília UB), Darcilia Simoes (Universidad Estadual de Rio de Janeiro UERJ); BULGARIA: Christian Bankov (Universidad de Sofia US), COLOMBIA: María Cristina Asqueta (Unimimuto), Gladys Lucía Acosta Valencia (Universidad de Medellín UDEM), Andrea Echeverri (Universidad de los Andes UA), Douglas Niño (Universidad Jorge Tadeo Lozano UTL), Claudia Maya (Universidad de Medellín UDEM), Eduardo Serrano (Universidad del Valle UNIVALLE), Álvaro Córrego (Universidad Javeriana UJ), CHILE: Rubén Dittus (Universidad Central de Chile UCC), María José Contreras (Pontificia Universidad Católica de Chile PUC), Paulina Gomez Lorenzini (Pontificia Universidad Católica de Chile UC), Jaime Orazo (Universidad de La Frontera UFRFO), Héctor Porce de la Fuente (Universidad de La Frontera UFRFO), Claudio Cortés (Universidad de Chile UC), Carlos del Valle (Universidad de La Frontera UFRFO), ECUADOR: Jorge Andrés Díaz (COP-DICOM), Alberto Pereira Valera (Universidad Central del Ecuador UCE), ESPAÑA: Eva Aladro (Universidad Complutense de Madrid UCM), Ricardo Carmel Bugas (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Pilar Couro (Universidad de La Coruña ULC), Hector Fouze (Universidad Complutense de Madrid UCM), Rayco González (Universidad de Burgos UB), Asunción López Varela (Universidad Complutense de Madrid UCM), Miguel Martín (CESC, Madrid), José María Nadal (Universidad del País Vasco UPV), José Manuel Pérez Tornero (Universidad Autónoma de Barcelona UAB), Félix Ríos (Universidad de La Laguna UL), Raúl Rodríguez (Universidad de Alicante UA), Vanessa Saiz (Universidad Complutense de Madrid UCM), Marcello Serra (CESC, Madrid), Santos Zanzunqui (Universidad del País Vasco UPV), FRANCIA: Lura Acquarrelli (Universidad de Lille), Juan Alonso (SciencesPo), Claude Chabrol (Universidad Sorbonne Nouvelle), Patrick Charauveau (Universidad de Paris XII), François Jost (Universidad Sorbonne Nouvelle), Guy Leclard (Universidad de Paris VIII), María Severo (Universidad de Nanterre), GRAN BRETAÑA: Alexandra Campos (Universidad de Nottingham UN), ITALIA: Paolo Beretti (Universidad de Siena UNISI), Patrizia Caleraro (Universidad de Bari UNIBA), Massimo Leone (Universidad de Torino UNTO), Universidad de Shanghai SHU), Anna Maria Lorusso (Universidad de Bolonia UNIBO), Giovanni Manetti (Universidad de Siena UNISI), Gianfranco Marone (Universidad de Palermo UNIPA), Roberto Palerri (Universidad de Cénova UNICE), Maria Pia Pozzato (Universidad de Bolonia UNIBO); MÉXICO: Jacobo Barñuelos (Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México ITM CCM), Alberto Betancourt (Universidad Nacional Autónoma de México UNAM), Carmen de la Peza (Universidad Autónoma Metropolitana UAM - X), Roberto Flores (Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH), Tanius Karara (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, UACM), Raymundo Mier (Universidad Autónoma Metropolitana UAM X), María Eugenia Olivaria (Universidad Metropolitana UAM - A), Silvia Tabachnik (Universidad Autónoma de México UAM), PERÚ: José David García Corto (Universidad de Lima UNILIMA), Celia Roldán Vargas (Pontificia Universidad Católica de Perú PUCP); PUERTO RICO: Silvia Alvarez Curbelo (Universidad de Puerto Rico UPR); REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA: Luis Javier Hernández (Universidad de los Andes UA), Alexander Mosquera (Universidad del Zulia LUZ), Dohila de Nery (Universidad del Zulia LUZ), RUSIA: Inna Merkoulova (Universidad Estatal Académica de Humanidades, Moscú).

DIRECCIÓN: Lucrécia Escudero Chauvel (Universidad Nacional de Rosario UNR, CERMA Montdes Américaines, Francia)

SUBDIRECCIÓN: Teresa Valázquez García -Talavera (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB, LAPREC, España)

COMITÉ DE EDICIÓN: María Teresa Dalmaso (Universidad Nacional de Córdoba UNC –CEA, Argentina), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Cristina Penharnán (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), Guillermo Olivera (Universidad de Stirling, Reino Unido)

SECRETARÍA: Sebastián Gastaldi (Universidad Nacional de Córdoba UNC –CEA, Argentina), TRADUCCIONES Carolina Casali (Universidad Nacional de Córdoba UNC –CEA, Argentina) <comiteditorialesdesignis@gmail.com>

SECRETARÍA FINANCIERA: Israel V. Marquetti (Universidad Complutense de Madrid, UCM, España,) <skravemarquez@gmail.com>

SECCIÓN PERSPECTIVAS: Mariano Dagati (CONICET –Universidad de San Andrés, Argentina) <director_onairmardagati@gmail.com>

SECCIÓN LECTURAS: Miguel Martín (CESC Universidad Complutense de Madrid, UCM, España), director <krmiguelmartin@gmail.com>

MEDIOS DIGITALES: Sebastián Moreno Barreneche (Universidad ORT, Uruguay), director <smorenodarreneche@gmail.com>

ASISTENTE TÉCNICO: André Peruzzo (Universidad de São Paulo USP, Brasil)

NEWSLETTER: Mariana Maestri (Universidad Nacional de Rosario UNR, Argentina) <info@designisfele.net>

designis | HORS O1

El rostro en el horizonte digital latinoamericano

The digital face of Latin America

Coordinado por / Edited by: Cristina Voto, José Enrique Fiol y Massimo Leone

El rostro en el horizonte digital latinoamericano

The digital face of latin america

COMMUNITY MANAGEMENT: Sebastian Moreno Barreneche. <<https://www.facebook.com/Revistadesignis>>
WEBMASTER: Iria Caballero Ullate <www.designislatam.net>

RELACIONES INSTITUCIONALES: Maria Rizo (Universidad Autonoma de la Ciudad de Mexico UACM, Mexico), directora <susanabeatrizrfo@gmail.com>

COLABORARON EN DESIGNIS HORS SERIE 01

Fernando Andacht (Universidad de la Republica, Uruguay), Silvia Barboza (Universita degli Studi di Torino, Italia), Andrés Manuel Cáceres Barbosa (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Antonio Roberto Chachiri Filho (Faculdade Casper Libero, Brasil), Gastón Cingolani (Universidad Nacional de las Artes, Argentina), Eliseo R. Colón Zayas (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico), Mariano Dagatti (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Dabolia Dijksh de Nery (Universidad del Zulia, Venezuela), Victoria Vanessa Dos Santos Bustamante (Universita degli Studi di Torino, Italia), Lucrécia Escudero de Nery (Universidad de Lilla, Francia), Irída García de Madero (Universidad del Zulia, Venezuela), Juan Pablo Lobet Valjeles (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina), Sebastian Moreno Barreneche (Universidad CRT, Uruguay), Ana Simovich (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Elisa Soro (Universita degli Studi di Torino, Italia) y Blanca SuarezPuetra (Universidad Nacional de Colombia, Colombia).

Corrección de primeras pruebas, estudiantes (Christian Almonacid, Miguel Ángel Caraballo, Eloisa Figueroa) y docentes (Marisa Elizalde, Maura Lacreu, Mariela Orejgoni, Julia Ortiz) de la Tecnica Universidad en Corrección de Estilo (Universidad de la Republica Uruguay).

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 819649FACETS.



La revisión por pares está a disposición para consulta en el Comité de Edición de la revista <comitedeedicionesignis@gmail.com> Editado con la colaboración del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

DISENO GRAFICO Y PRODUCCION: Iria Caballero Ullate (Pan de Molde). Sobre un concepto de Horacio Wainhaus.

ISSN PAPER: 1578-4223

ISSN DIGITAL: 2462 – 7259

Impreso en Argentina
UNR Ediciones, Uruguay 2050, Rosario 2000 (Argentina) <info-editoria@unr.edu.ar>
Número HORS SERIE 01 (septiembre 2021)

Dirección legal: 17, rue de Pontoise – Paris 75005 - Francia
designis es una publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, asociación Ley 1901 de la República Francesa, con número de registro 1405357K (JO O RF 24/02/2001, n.º 1335), Repositorio Centre ISSN BNF-Quai François Mauriac 75706 Paris Cedex FR. Repositorio digital Universidad Autónoma de Barcelona <<https://ddd.uab.cat/record/204655>>

Depósito Legal B17342-2001.

Publicación indexada en Emerging Sources Citation Index (ESCI), en Dialnet, en Directory of Open Access Journals (DOAJ), en Latindex <www.latindex.com>, <<http://db.unam.mx/clase.html>> y en Redalyc-Amelica, Integral la Red Latinoamericana de Revistas de Ciencias Sociales FLACSO. En proceso de evaluación en Scopus.



7

Presentación. El rostro digital latinoamericano: desafíos y apuestas / introduction. The digital face of Latin America: challenges and opportunities
Cristina Voto, José Enrique Fíndl y Massimo Leone

11

La rostroferra: mediatizaciones entre lo analógico, lo real y lo digital / On the facesphere: mediatizations between analogic, real and digital
José Enrique Fíndl y David Enrique Fíndl

25

Fisionómica en guerra: del reconocimiento facial a la máscara / Physiognomics in war: from face recognition to face mask
Patrizia Magli

37

La herencia fisiognómica en la semiótica del rostro: usos y aplicaciones / The physiognomic inheritance in the semiotics of the face: uses and applications
Alfredo Tenoch Cid Jurado

49

Entre el ojo de Dios y el rostro del fiel: la performatividad de los datos faciales / Between God's eye and the faithful's face: performativity of facial data
Martín Akshaf y Cristina Voto

61

Entre el rostro y la voz: mediatizaciones de la individualidad en plataformas mediáticas / Between faces and voices: mediatizations of the self on mediatic platforms
José Luis Fernández

75

De rostros y signos culturales en la semiótica de la selfie / About faces and cultural signs in the semiotics of selfie.
Juan Ramírez Martínez

89

Consecuencias da renúncia à singularidade do rosto / Consequences of renouncing a la singularidad del rostro / Consequences of renouncing the uniqueness of the face
Camilla Cintra y Lucía Santalla

101

O rosto nu: sobre o disfarce da maquiagem / El rostro desnudo: sobre el maquillaje del maquillaje / The naked face: on the make-up of the makeup
Gabriela Reinhold

111

El óxido y el fénix. Semiótica del rostro transhumano en *El autómata* de Alejandro Pérez. / The rust and the phoenix. Semiotics of the transhuman face in Alejandro Pérez's *El autómata*

Bruno Surace

123

La gravedad y la gracia. Género y música en *Malambo, el hombre bueno* / Gravity and grace. Gender and music in *Malambo, el hombre bueno*

Julia Kraijie

135

La construcción del rostro en la escena hip-hop-trap argentina: el caso Cazzu en Instagram / The construction of the face in the Argentinian hip-hop-trap scene: the Cazzu case on Instagram

Emiliano Vargas

147

rostros digitalizados y desaparición en México. El caso de las fotos carnet de los 43 normalistas de Ayotzinapa / Digitalized faces and disappearance in Mexico. The photo-portraits of the 43 Ayotzinapa students

Sophie Duffays

161

El verdadero rostro de los libertadores: semiosis del proceso de reconstrucción y modelado digital de los rostros de Bolívar y San Martín / The true face of the liberators: semiosis of the process of reconstruction and digital modeling of faces of Bolívar and San Martín

Rosio Mangieri

169

Semiótica del rostro en *Masterchef*: casos Uruguay (2017, 2018) y Brasil (2017) / Semiotics of the face in *Masterchef*: cases Uruguay (2017, 2018) and Brazil (2017)

Karina Abdala

Presentación. El rostro digital latinoamericano: desafíos y apuestas / Introduction. The digital face of Latin America: challenges and opportunities

Cristina Voto, José Enrique Finol y Massimo Leone

Publicar un número especial de revista sobre el rostro conlleva un desafío notable. El rostro es un objeto huyente a partir de su propia definición lingüística: *carra, semblante, rostro* son lexemas que, dentro de una sinonimia superficial, designan matices distintos de una entidad misteriosa. El desafío resulta aún mayor cuando se elige enfatizar, en el estudio, la dimensión geocultural: ¿qué quiere decir, exactamente, *rostro latinoamericano*? ¿No son los rostros biológicos, sociales, culturales y representados de América Latina parecidos a otros rostros de otros continentes? ¿Subrayar su peculiaridad no expone quiénes al riesgo de atribuir una esencia artificial a un conjunto de estereotipos y prejuicios?

Por suerte, a este desafío no se enfrenta un solo director, sino una triada, una configuración numérica mítica en toda la semiótica inspirada por Peirce. En efecto, uno de los directores, José Enrique Finol, se caracteriza por una relación indexical con América Latina: conoce sus rostros, se presenta con uno de ellos, reflexiona, investiga y escribe desde siempre sobre el tema, es el inventor del término *corpófera*. De la segunda directora, Cristina Voto, se podría decir que tiene una relación icónica con América Latina, ya que, aunque no nació allí —es italiana—, ha desarrollado a lo largo de su vida un profundo mimetismo latinoamericano: en la lengua española, que domina; en los temas estudiados; en la mentalidad; en el estudio sistemático de las imágenes latinoamericanas. El tercer director, Massimo Leone, recibe América Latina como depósito de formaciones simbólicas, interpretadas desde una perspectiva europea, y particularmente italiana, con todo lo que esto conlleva en términos de configuraciones míticas e ideológicas. Para analizar una cultura, y aún más para analizar una cultura del rostro, es preciso proyectar una mirada que sea a la vez interior, exterior y participante. Solamente grandes antropólogos y antropólogas de la historia consiguen lograr y mantener esta posición paradójica que, sin embargo, en este número de revista emerge gracias a la cooperación indexical, icónica y simbólica de los tres directores.

Sus esfuerzos, sin embargo, no serían suficientes sin un contexto que les permitiera alcanzar un avance científico en dirección de un mejor conocimiento del rostro en las culturas de América Latina, especialmente en lo que respecta a cómo ellas reciben y al mismo tiempo transforman los aportes de la tecnología digital. Este marco es provisto por la Federación Latinoamericana de Semiótica y por su revista de referencia, es decir, *deSignati*, cuya hospitalidad y profesionalidad cabe agradecer con estas palabras de introducción.

En efecto, concentrarse en una cultura particular del rostro implica principalmente hablar de signos. El rostro biológico existe, como existe la neurofisiología de su percepción sensorial; la biología y las ciencias cognitivas se ocupan perfectamente de él. Sin embargo, en cuanto el rostro se expone o se programa para su exposición, de inmediato se vuelve un lugar de matrices de signos y patrones de interpretación, guiados por una específica ideología semiótica del rostro. El rostro cesa de ser un conjunto de células biológicas y se vuelve una colmena de células semióticas, en cuya configuración y reconfiguración trabajan incansablemente signos, discursos y textos variados, con complicados efectos de superposición en el tiempo y en el espacio. Nuestras caras son enjambres semióticos constantemente mutantes, pero no amorfos. Los rostros individuales se coagulan en semblantes, en contrapartes fisiognómicas, estáticas y dinámicas de las personalidades, de las historias genéticas y psicológicas, de los accidentes y de las decisiones de la vida. Nuestras caras se vuelven rostros, relatos corporales de vidas. De manera análoga, pero con un nivel de complejidad tan elevado que asombra, las semiósferas también tienen rostros, no solamente porque incluyen las caras de los cuerpos biológicos, transformados en matrices de signos, sino también y sobre todo porque dejan circular representaciones de rostros en su interior, a través de una creación hormiguante de mapas y jerarquías. Esta circulación nunca es neutra. A través de sus textos faciales, o sea, a través de la significación de los rostros por medio de dispositivos textuales, las semiósferas organizan biopolíticamente los cuerpos, definen el teatro del poder, determinan inclusiones y exclusiones, dominan y dejan dominar. La hipótesis que subyacía al proyecto de este número especial de *desÍgnis* era, entonces, que una semiósfera tan problemática y conflictiva, pero al mismo tiempo tan matizada y mestizada, como la de América Latina—donde a menudo los rostros se vuelven imágenes de dominación y poder y, al mismo tiempo, de rescate y liberación—no pudiera dejar de presentar rasgos individuales. Se trata de una fisionomía que no necesariamente se pierde en la globalización impuesta por el capital digital, sino que a veces la rearticula y la rescribe dictando sus propias leyes socioculturales a los aplastantes patrones de la tecnología planetaria para la comunicación digital. Los artículos que se presentan en este número monográfico de *desÍgnis* procuran dibujar un retrato del rostro digital latinoamericano, con la intención de caracterizar sus rasgos y determinar su fisionomía a través de miradas atentas a las distintas aplicaciones de la semiótica. El volumen se abre con la contribución de José Enrique Finol y David Enrique Finol, en la que una reflexión sobre el concepto de *natrasyfenz* les sirve para indagar las diferencias entre expresiones faciales analógicas, reales y digitales. Sigue el texto de Patrizia Magli, en el que la autora pone la fisionomía del reconocimiento digital en relación con otra, más indicial e instintiva, que trata de interpretar el rostro y sus pasiones bajo la máscara anti-COVID. Alfredo Tenoch Cid Jurado también recupera los desafíos introducidos por una semiótica atenta a las inflexiones fisionómicas y estudia sus herencias en los dibujos animados.

A esta primera parte, más teórica y conceptual, en la que se destacan nombres fundamentales para la disciplina, sigue un grupo de contribuciones atentas al problema de la digitalización del rostro en la contemporaneidad. El trabajo de Marín Acebal

y Cristina Voto abre esta sección y presenta como caso de estudio la incorporación de tecnología de reconocimiento facial en los contextos litúrgicos evangélicos de Brasil, en los que los rostros de los fieles pasan de ser interpretados como signos de una identidad a ser soportes de una taxonomía de análisis facial. A su vez, selfies y mensajes de audio, en tanto indicios de la individualidad, son el centro de la investigación de José Luis Fernández sobre la indicialidad en las plataformas de mediatización. La fotografía digital y su circulación en las redes sociales vuelven al centro en el escrito de Juan Ramírez Martínez, quien investiga el papel del rostro en la iconosfera cubana e identifica cuatro tipologías de selfies. Camilla Cintra y Lucía Sarmella también se preocupan por las pragmáticas del rostro en las redes digitales y, particularmente, por la estandarización estética del rostro femenino en Instagram, donde observan una vocación mimética facial sin precedentes y no exenta de preocupación. Cierra esta segunda parte la contribución de Gabriela Reinaldo, atenta a delinear los cambios faciales temporales en filtros para aplicaciones móviles y en el uso de maquillaje.

La última sección del volumen abarca la dimensión sociocultural del rostro digitalizado en América Latina, en un horizonte de investigación que cubre la región entera, desde México hasta Argentina, pasando por el Caribe. El ensayo de Bruno Surace, un análisis del cotrometrage cubano *El autómata*, abre este tercer grupo con una reflexión sobre el rostro transhumano en el marco de una estética de los rostros. Sigue la contribución de Julia Kraty, en la que la película argentina *Malambo, el hombre bueno*, de Santiago Loza, deviene la ocasión para pensar el proceso de rostrificación sociosexual de los pies de un bailarín de folklore. La mediatización del rostro de la cantante trap argentina Gazzu es el centro de la reflexión de Emiliano Vargas, enfocada en una sociosemiótica de las mediatizaciones. Por su parte, el ensayo de Sophie Dufays analiza las fotografías carnet de los 43 estudiantes desaparecidos de la Normal de Ayotzinapa, en México, en relación con su contexto mediático y digital de circulación. El problema de la reconstrucción del rostro se encuentra también en la contribución de Rocco Mangieri, quien compara dos ejemplos de rostros patrióticos: el de José de San Martín y el de Simón Bolívar. Cierra el número el artículo de Karina Abdala, que analiza la representación del rostro en el *reality show MasterChef*, en sus ediciones brasileñas y uruguayas, desde una perspectiva basada en la teoría semiótica triádica de Peirce.

La rostrosfera: mediatizaciones entre lo analógico, lo real y lo digital / On the facesphere: mediatizations between analogic, real and digital

José Enrique Finol y David Enrique Finol

RESUMEN

En el presente trabajo analizamos tres tipos de expresiones faciales que forman parte de lo que se ha llamado la *rostrosfera*. Se trata de una búsqueda que indaga en las diferencias entre expresiones faciales analógicas, reales y digitales. Para el análisis se utilizan ejemplos tomados del cine mudo, las cirugías faciales y la transformación digital de fotografías analógicas. El estudio de los rostros se enmarca en el conjunto de otras corporeidades que integran lo que hemos llamado *corposfera* (Finol, 2015).

Palabras clave: Rostrosfera, analógico, real, digital, Semiótica.

ABSTRACT

In the following work, we analyse three types of facial expressions that are part of what have been called the *facesphere*. It is a search that investigates the differences between analogue, real, and digital facial expressions. Examples taken from silent movies, facial surgeries, and digital transformation of analogue photography are used for the analysis. The study of faces is part of the set of other corporeities that make up what we have called *corposfera* (Finol, 2015).

Keywords: Facesphere, analogue, real, digital, semiotics.

José Enrique Finol es doctor en Ciencias de la Comunicación (École des hautes études en sciences sociales, Francia) e hizo un posdoctorado en Semiótica y Antropología (Universidad de Indiana, EUA). Es autor de siete libros, entre ellos *Capitulos a la orilla del camino: una mitociclona funeraria* (con D. E. Finol) y *La corposfera: antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, y de 150 publicaciones. Correo electrónico: <joseenriquefnol@gmail.com>

David Enrique Finol es licenciado en Comunicación Social, mención Audiovisual (Universidad del Zulia, 2007) y magíster en Ciencias de la Comunicación, mención

Sociosemiótica de la Comunicación y la Cultura. Sus principales líneas de investigación son la semiótica de la fotografía, del cine y del cuerpo, áreas sobre las cuales ha publicado varios artículos en revistas arbitradas. Es coautor del libro *Capillinas a la orilla del camino: una microcultura funeraria y del documental Cenotafios: capillinas en el camino*. Ha sido profesor en la Universidad de Guayaquil y en la Universidad San Francisco de Quito. Se desempeña como fotógrafo profesional y ha realizado varias exposiciones. Correo electrónico: <davidefinol@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 30/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 29/11/2020

1. Introducción

El rostro es parte cardinal de un complejo y rico conjunto de procesos de significación: el cuerpo. Se trata de un dominio fronterizo entre lo natural y lo cultural, entre lo biológico, lo fisiológico y lo semiótico que atrajo la atención de muchos investigadores, tanto en la filosofía y la sociología como en la antropología y la semiótica. Desde las antiguas representaciones míticas, ya sean verbales, visuales o ambas, hasta las actuales representaciones mediáticas, el rostro y el cuerpo han sido examinados en sus muchas formas de presentación, representación y transformación. En el antiguo mundo mítico, el cuerpo era el centro de visiones del mundo llenas de imaginarios expresados a través de representaciones verbales y visuales. En dicho mundo encontramos una hibridación constante de cuerpos que se articulan en al menos dos formas:

- 1) Cuerpo animal + cuerpo humano: Minotauro, centauro, sirena, tritón, Esfinge, sátiro, etcétera.
- 2) Cuerpo animal + cuerpo animal: basilisco, hipogrifo, Quimera, Quetzalcóatl, Cerbero, etcétera.

Curiosamente, en el primer caso, por lo general, el rostro humano es una constante, lo que evidencia la extraordinaria importancia corporal que tiene. En las neomitologías contemporáneas podríamos encontrar un nuevo tipo de corporalidad constituido por una transformación del cuerpo diferente a las combinaciones de partes animales y humanas. Tal es el caso del hombre lobo, Drácula y, más recientemente, del zombi. Mientras el primero y el segundo representan transformaciones temporales, reversibles, de humano a animal, o una mezcla de ambos, el tercero es una reversión de una condición humana a otra: de cuerpo muerto a cuerpo vivo, a lo cual se agrega una fuerza sobrenatural y carencia de libre voluntad.

2. Otros cuerpos: robots, cyborgs, avatares

Nuevas formas corporales han surgido en la literatura, la publicidad y la tecnología. Su estudio y análisis nos abrirá hacia teorías y métodos para interpretar otras formas de semiótica y comunicación; se trata también de otras formas de interpretar nuestras culturas y de buscar respuestas a preguntas como, por ejemplo, cuáles son los impulsos simbólicos, pasionales y emocionales que subyacen a nuestros esfuerzos para transformar nuestro cuerpo.

La cara ha sido objeto de interés científico y filosófico durante muchos siglos. Diferentes autores de diversos campos científicos han examinado la cara y han insistido en su extraordinaria capacidad de comunicación. Pero, como dice Fernando Vásquez Rodríguez, "la cara es física, natural; el rostro es una obra humana. El rostro es una construcción" (1992: 32). En consecuencia, más que en la cara, la semiótica se interesa en el rostro, en sus procesos de significación y comunicación, en sus signos y sus extensas capacidades articulatorias, en sus textos y contextos. En la presente investigación proponemos algunas reflexiones sobre las formas en que los rostros comunican y cómo funcionan los procesos de creación de significado facial. Para hacerlo, presentaremos tres materiales que hemos tomado del mundo de la representación visual analógica, del mundo real y del mundo digital. El primer material está tomado de la famosa película de Carl Theodor Dreyer *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*). El segundo corresponde a la percepción del rostro que subyace en los ataques faciales con ácidos perpetrados contra mujeres o como consecuencia de intentos de suicidio. El tercer material está tomado del proceso de cambio de mediatización de la fotografía en papel a la fotografía digital, donde, entre otras cosas, surgen problemas de iconicidad. Creemos que la presentación y el análisis de estas tres construcciones culturales que tienen como centro el rostro nos permitirán extraer algunas conclusiones que contribuyan a una mejor comprensión del trabajo semiótico facial y de su representación social.

3. La rostrofera

En su enorme capacidad de construir significado, los componentes de la rostrofera facial (Finol, 2015, 2016), lo que llamaremos *rostrofera*,¹ pueden convertirse en diferentes tipos de signos: índices, iconos y símbolos. Algunos autores han intentado inventariar una suerte de léxico de las posibilidades significativas del rostro. Paul Ekman y Wallace V. Friesen, por ejemplo, han desarrollado un inventario que les permitió proponer un sistema de codificación de acciones faciales que está "basado en una técnica de describir los movimientos faciales como resultado de las acciones de los músculos faciales involuacrados" (Nath, 1990: 403, traducción propia). También Ray Birdwhistell (1970) ha desarrollado un inventario de elementos faciales de expresión con un sistema de notación acompañante. Esos y otros estudios han propuesto dos teorías opuestas conocidas como la universalidad de las expresiones faciales, por un lado,

y las expresiones faciales determinadas culturalmente, por el otro. Otros autores han propuesto una síntesis entre esas concepciones (Nöth, 1990). Creemos que un fructífero enfoque semiótico debe centrarse en esta última perspectiva. Los elementos básicos de un inventario morfosigno de la rostrofera estarían constituidos por:

- ojos: pestañas, cejas, ojos propiamente;
 - boca: labios, dientes, lengua;
 - nariz: hueso nasal, narinas;
 - mejillas y pómulos;
 - frente;
 - mentón (reducido, cuadrado, proyectado, bajo, redondo, etcétera);
 - mandíbula;
 - orejas;
 - piel: arrugas, color, marcas de expresión, etcétera;
 - pelos: cabello, cejas, pestañas, barba, bigotes, pelo de nariz, pelo de oreja.
- Todos estos elementos básicos están modulados por, al menos, cuatro dispositivos semióticos:
- Movimiento: los movimientos faciales, realizados gracias a 43 músculos, se pueden subcategorizar de la siguiente manera:
 - Velocidad: lenta, rápida, pausada, continua, ritmo, des-orden.
 - Tiempo: una/varias veces, alternativo, repetitivo.
 - Dirección: arriba, abajo, adelante, atrás, lateral, circular, cerca, lejos, abierto, adentro, afuera.
 - Duratividad: corta, larga, continua, discontinua.
 - Decoración: labios y pestañas pintados, aretes, perfumes, colores, cremas.
 - Combinación: construcción de una sinaxis facial: ojos + boca, ojos + nariz, mejillas + boca, frente + ojos + cejas.
 - Presencia/ausencia.²

Gracias a ese conjunto morfosigno y a las operaciones moduladoras, el rostro es capaz de comunicar extensa e intensamente, con o sin combinación con signos lingüísticos, vestimentarios o cronáticos, entre otros, que podrían o no acompañar la performatividad facial. Será necesario tener en cuenta esos elementos y sus modalizaciones para tratar de comprender no solo las semiosis que gracias a ellos ocurren, sino también las encarnaciones sociales y culturales, históricas y artísticas que en ellos y gracias a ellos se expresan.

4. El rostro parlante de Juana de Arco

La película muda *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodor Dreyer (Dinamarca, 1889-1968), está basada en registros históricos y fue filmada en 1927 en Francia, donde los negativos fueron quemados después de ser censurada por razones religiosas, lo que obligó al director a recitar un segundo negativo que también se creía quemado.

do. Durante más de cincuenta años, la película solo fue conocida en copias mutiladas alejadas del original. En 1981 fue encontrada una copia en buenas condiciones en el hospital Gaustad, una institución mental en Oslo. La película, cuya versión restaurada tiene una duración de una hora y veintidós minutos, presenta el juicio a Juana de Arco, hecho histórico ocurrido en el siglo XV en Ruan, Francia. El 9 de enero de 1431, la heroína francesa fue llevada a un juicio políticamente cargado que resultó en su ejecución en la hoguera el 30 de mayo de ese mismo año. En el filme mudo, el director, gracias a la actuación de un conjunto de actores de enorme capacidad expresiva, logra construir a través de los rostros los diferentes significados que intenta comunicar. Allí pueden observarse rostros trabajando con diferentes recursos y gran eficacia semiótica para crear procesos de significación de una gran complejidad. Dreyer encontró en la actriz francesa Maria Falconetti una maravillosa intérprete de Juana de Arco. Su rostro es capaz de hablar a lo largo de la película con una gran eficacia comunicativa. Como dice un crítico, “Falconetti’s mere tilt of the head or gentle glance pierce the soul of the viewer” (edantes2000, 2004). Lo mismo hicieron actores como André Berley, Maurice Schutz, Antonin Arraud, Michel Simon, entre otros, quienes encontraron la forma de comunicar facial y efectivamente con muy poco recurso a los textos escritos. Vemos algunos ejemplos (figura 1) del uso de la dirección de los ojos en *La pasión de Juana de Arco*:



FIGURA 1. *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer, 1928

Cuando miramos estas caras, vemos que los dispositivos de dirección residen no solo en los ojos, sino también en toda la cara, e incluso en la cabeza. Es esta combinación sináctica la que le da su fuerza semiótica a la cara.

— Sinaxis de ojos + boca + inclinación de cabeza
 La mirada se combina en una sinaxis efectiva con una inclinación ligeramente abierta de la boca y la cabeza. Particularmente, la inclinación de la boca + ojos + cabeza construye un significado como *ironía*.

— Dirección: cabeza + sonrisa + mirada torva

A veces Dreyer usa la inclinación transversal de la cabeza en combinación con los ojos colocados oblicuamente (esquina del ojo) para transmitir el significado de *mirada torva* y construir la impresión de *confabular* o *tramar*, mientras usa la cabeza erguida + sonrisa para transmitir el significado de *antontenoriedad* o *condescendencia*.

— Combinación: ojos + boca + manos + mirada oblicua

En pocas ocasiones, Dreyer usa otras partes del rostro para crear sintaxis más complejas. Las manos y los dedos, presentados no en una posición recta, sino en una curva (figuras 2 y 3), junto con una dirección oblicua de los ojos le permiten dar forma al significado relacionado con *angustia* y *desperación*.



FIGURAS 2 Y 3. *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer, 1928

— La mente confabuladora: el poder semiótico de la frente

Dreyer utiliza la técnica del *close-up* (figura 4) para transmitir de manera inequívoca el proceso de *conspirar* + *de una manera malhabida*, significados expresados a través de los ojos y la frente, y, en la última fotografía, también por las cejas curvadas.



FIGURA 4. *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer, 1928

— El poder semiótico de los ojos

Los ojos (figura 5) son un arsenal complejo de procesos de creación de significado. Algunos tipos diferentes de acciones oculares son: mirar, vistazo, ojeadada, mirar fijamente.

Al reconocer el poder de la mirada, José Saramago se pregunta: “¿tienen los ojos expresión, o ella solo les es dada por aquello que los rodea, las pestañas, los párpados, las cejas, las arrugas?” (2007: 119-120).



FIGURA 5. *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer, 1928

4.1. Lágrimas en la rostrosfera

Uno de los procesos semióticos más ricos en la rostrosfera es el llanto, reacción fisiológica durante la cual aparecen las lágrimas, una eficaz pareja de significados. Este proceso es más potente cuando las lágrimas pasan de uno a otro de sus significados principales: *tristeza* y *alegría*.

Durante la película vemos algunas de las técnicas de articulación entre rostro y cabeza utilizadas por Dreyer:

- 1) Movimientos de la cabeza y boca + orejas acercándose entre jueces para transmitir el significado de *conspirar*.
- 2) Proyección de los labios al frente + movimientos rápidos de los labios para expresar *enojo* y *rechazo*.
- 3) Juana mira hacia arriba para comunicar *esperanza de salvación*.

4.2. Contextos

No olvidemos que todos estos significados son intrínsecamente dependientes de los muchos contextos, internos y externos, donde ocurren las representaciones faciales. Algunos de estos contextos son:

- Co-texto: todo el rostro, donde los elementos mencionados anteriormente, o requeridos en una estructura sintáctica, acotan las posibilidades de significado.
- Contexto interno: todo el cuerpo.
- Contexto situacional: el juicio a Juana de Arco (21 de febrero-24 de marzo de 1431).
- Contexto sociohistórico: la guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia (1337-1453).

Al observar estas expresiones faciales convincentes que hemos visto en la película de Dreyer, solo podemos imaginar las poderosas fuerzas semióticas que tiene el rostro. Estas reflexiones conducen al análisis de dos fenómenos que confirman cómo las concepciones sociales y culturales, al realizarse en sus prácticas, a veces de manera terrible, valoran y corroboran la trascendencia del rostro. El primero se expresa en los ataques que con frecuencia realizan algunos hombres contra la cara de las mujeres usando ácidos, puños, etcétera. El segundo es el desarrollo relativamente reciente del trasplante de cara.

5. Ataques faciales con ácidos: la anulación de la identidad

En el primer caso, hemos preguntado a colegas, amigas y amigos cuáles son las razones que subyacen en este tipo de ataques *fundidores de cara* contra mujeres. Las dos respuestas más frecuentes sobre por qué los atacantes eligen esta parte del cuerpo de la mujer fueron:

- a) Para evitar que las mujeres tengan otra oportunidad de ser amadas por otra persona, para destruir su belleza y eliminar cualquier posibilidad de ser atractivas para cualquier otro hombre.
- b) Para borrar la identidad de las mujeres, anularlas como personas, lo que significa que incluso estos agresores violentos piensan que la identidad de una persona está directamente relacionada con el rostro y reconocer que la cara es nuestra tarjeta de presentación ante la sociedad, como ha señalado Goffman.

Lo anterior probaría que el rostro no es solo un grupo de poderosas herramientas de comunicación, sino también una manifestación ontológica de lo que somos, un hecho que parece confirmarse por la atención y los cuidados especiales que los individuos y las sociedades le dan. En el segundo caso, relacionado con los trasplantes de cara (figura 6), vemos los enormes esfuerzos que las ciencias médicas han estado haciendo para reemplazar las caras severamente dañadas, ya sea por accidentes, intentos de suicidio, inyecciones o ataques con ácido.³

Estos trasplantes no solo tratan de solucionar un problema médico, también intentan reconstruir y reemplazar una identidad personal y social.⁴ Como dice Nataly Carrera Zuñiga, “una deformación del rostro tiene graves repercusiones sociales y sobre todo personales, al afectar la esencia misma de la individualización de la persona y su reconocimiento como ser humano frente al resto de la sociedad” (2018: 57).⁵



FIGURA 6. Antes y después del trasplante de rostro de la joven Katie Stubblerfield realizado en la clínica Cleveland (Estados Unidos) en 2017. La señora Stubblerfield se había autoinfligido un disparo en el rostro tres años antes. Foto tomada de https://my.clevelandclinic.org/patient-stories/259-woman-is-youngest-patient-in-untied-states-to-receive-face-transplant y publicada con autorización de Cleveland Clinic Plastic Surgery.⁶

En este panorama, en el que la película de Dreyer hace un magistral uso de las posibilidades semióticas de los elementos de la rostrofera, vemos lo importante que es conocer los roles que ellos cumplen en la semiosis y en la comunicación, procesos sin los cuales seríamos incapaces de comprender nuestra cultura pasada y presente, ya sea basada en dispositivos analógicos o digitales. Hoy el mundo digital nos presenta nuevos desafíos semióticos que no podemos ignorar. Obligados por estos desafíos y a pesar de nuestras limitaciones para estudiar la rostrofera en el mundo digital, presentaremos brevemente las experiencias de un artista que desarrolla una técnica para traducir una fotografía analógica de una cara a su representación digital.

6. La fabricación de un rostro digital

Dado que la semiótica del rostro digital⁷ se dedica no solo a lo que significa este complejo morfogenico, sino, principalmente, a cómo él significa, hemos pensado que observar cómo se construye una cara digital nos ayudaría a comprender su proceso de creación de significado. Encontramos en internet un gran ejemplo sobre la construcción de una cara digital, que es un proceso largo en el que se usan varios programas informáticos especiales. Este proceso fue llevado a cabo por Şekî İbrahim, artista digital residente en Londres, quien desarrolla la creación de un retrato fotorrealista: “the goal was to create a photorealistic 3D bust of a female hero character. To get photorealistic results you have to rely on photographs/references” (İbrahim, s. f.). Intentamos resumir el proceso utilizado por İbrahim, que se puede encontrar detallado en su sitio web. Después del resumen, trataremos de ver su trabajo desde un punto de vista semiótico. Finalmente, intentaremos elaborar algunas conclusiones que podrían abrir caminos de investigación y estimular algunas preguntas.

İbrahim creó una cara digital romando como material original una foto de la actriz inglesa Gemma Arterton (figura 7):



FIGURA 7. Foto tomada de <https://texturing.xyz/pages/making-a-digital-face-se/fki-ibrahim>.

Como dijo Eliseo Verón, la mediatización y la mediatización plantean diferentes tipos de problemas que propagan preocupaciones en el mundo digital. Para este autor, la mediatización es “un resultado operacional de una dimensión fundamental de nuestra especie biológica, que es la capacidad de semiosis” (2015: 174).⁸ Para José Luis Fernández, la mediatización es “todo sistema de intercambio total o parcialmente recursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de *dispositivos técnicos* que permitan la modalización espacial, temporal o espaciotemporal del intercambio” (2018: 31), por lo que siempre se opone a la comunicación cara a cara. En ese sentido, si la pintura, la escultura y la fotografía llevaron a cabo las primeras mediatizaciones faciales, la digitalización llevó a cabo una mediatización final. El proceso desarrollado por Ibrahim (s. f., traducción propia) se compone de cuatro etapas:

- 1) Modelado: “La malla base fue modelada en Maya, me aseguré de incluir una topología para esculpir con bordes claros alrededor de las características principales de la cara. Esta base fue importada a ZBrush para esculpir”.
- 2) Esculpido: “La cabeza se esculpí en ZBrush construyendo los planos de la cara y usando las cabezas de John Asaro como referencia. Estas esculturas dividen la cabeza en planos simples, lo cual me parece una excelente manera de crear el bloqueo inicial de la cabeza”.
- 3) Texturizado: “El proceso de texturizado es una etapa importante en el flujo de trabajo de creación de fotorrealismo ya que las texturas de baja calidad o mal pintadas pueden dar como resultado el *vulgo misterio*. Las texturas más efectivas para usar al crear fotorrealismo son las fotografías”.
- 4) Mapeo: establecimiento de los colores del área y otros detalles.

Estas cuatro etapas ejecutadas por Ibrahim para transformar una imagen analógica en una imagen digital muestran una forma de analizar semióticamente la imagen digital de la cara. A esa transformación de la mediatización analógica a la mediatización digital proponemos llamarla *transmediatización*, por cuanto ella implica una transformación cualitativa cuyas dimensiones extienden los límites de tales mediatizaciones. Por un lado, pasamos de lo ínfimo analógico a lo finito digital y, por el otro, de lo continuo analógico a lo discreto digital. Para resumir, podríamos representar las relaciones entre los tres niveles analizados —analógico, real, digital— en un esquema como el siguiente:



Esquema comparativo de las expresiones analógicas, reales y digitales del rostro

Los tres tipos de casos presentados encarnan tres procesos de semiortización que se articulan para comunicar: *a)* la historia del juicio contra Juana de Arco, con sus argucias, ardidés y trampas, a fin de justificar una condena y una ejecución en la hoguera; *b)* la necesidad de rescatar la aceptación estética y social del cuerpo, tanto del individuo como del grupo y la sociedad, por medio de la restauración facial, lo cual supone una concepción de la belleza así como de la corporeidad; *c)* la transformación de los elementos de una estructura analógica (textura, colores, bordes, planos, etcétera) en una digital. A partir de estos tres ejemplos, elaboramos unas propuestas para el análisis semiótico de las transformaciones digitales del rostro.

7. Conclusiones

Los ejemplos aquí analizados encarnan otras posibilidades significativas en las ricas y variadas semiosis del rostro, articuladas, como se ha señalado, según distintos criterios que se expresan en contextos situacionales diferentes. Después de los análisis anteriores, es posible proponer algunas orientaciones que contribuyan a abordar los corpus faciales en sus distintas dimensiones: analógicas, digitales y reales. En tal sentido sugerimos:

- 1) El cuerpo, las representaciones corporales y las transformaciones corporales juegan un papel clave en las sociedades antiguas y modernas.
- 2) El rostro juega un papel cardinal en las semiosis corporales y en los procesos de comunicación.
- 3) El rostro se ha utilizado como una forma poderosa, dominante, de representación y comunicación en fotografía, cine y, más recientemente, en el mundo digital. Allí, la rostrosfera se caracteriza por una semiosis multimodal, multimedial y multisensorial.
- 4) El rostro es un instrumento privilegiado de identidad personal y social.

Finalmente, nos gustaría proponer una hipótesis arriesgada sobre la relación entre tres formas de expresiones faciales que han marcado nuestra cultura occidental, para lo cual usaremos el concepto de *densidad semiótica*. Para Thomas Turino, *densidad semiótica* “refers relatively to the number of potential signs occurring simultaneously” (2008: 108). Para Robert Corrington, “semiotic density is defined in terms of the amount of power and meaning within a sign as it enters into the orbit of another” (2004: 83). Para John Severn, la densidad semiótica es “the complex performance texturing resulting when a relatively large number of signs occur simultaneously” (2018: 22). Nos parece que, mirando diacrónicamente las tres etapas de la representación de la cara —dibujo, fotografía, diseño digital—, podríamos establecer una secuencia que vaya de la *apertura semiótica* al *cierra semiótica*. En ese sentido, el dibujo sería una forma abierta de representación en la medida en que tiene una densidad semiótica menor y una menor capacidad para relacionarse y representar *lo real*. La fotografía de rostros sería un paso más hacia la densidad semiótica y una relación más fuerte con el *reino real*, pero limitada por sus dos dimensiones. Finalmente, el diseño y la representación de la cara digital tendrían una gran densidad semiótica y una mayor relación con lo real ya que es capaz de representar más de dos dimensiones y agregar movimientos.

Dibujo de caras: menos densidad semiótica + menos relación con lo real.

Fotografía de la cara: densidad semiótica moderada + relación media con lo real.

Cara digital: más densidad semiótica + más relación con lo real.

Esta hipótesis preliminar se beneficiaría de un mayor análisis de la representación facial en otros dispositivos como la pintura, las máscaras y la escultura.

—

Notas

1. El término es de Massimo Leone, el gran especialista en las semióticas del rostro, quien lo propuso en 2020 durante un ciclo de conferencias a llevarse a cabo en la Universidad de Turín en el marco del Proyecto Facets (Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies. <<http://www.facets-erc.eu/>>.
2. Para un análisis de las dialécticas semióticas entre presencia y ausencia, ver Finol (2016).
3. La película completa puede ser descargada en <[https://archive.org/details/DreyerThePassionOfJoanOfArc-arc-1928-1](https://tvm.mv/love/the-passion-of-joan-of-arc-1928-)> y también en (<<https://archive.org/details/DreyerThePassionOfJoanOfArc-arc-1928-1>>).
4. Los ataques con ácido dirigidos al rostro han cobrado una alarmante frecuencia en América Latina. Al respecto ver Carreira Zúñiga, 2018. Para un análisis de las agresiones faciales con ácido, ver Enriquez (2018).
5. Para un estudio de las motivaciones, los orígenes, el concepto, las características de sus victimarios y la normativa del delito de agresión con ácidos, ver Beltrán Ramírez y Cuenca Tovar (2016).

6. Los autores agradecen a la Cleveland Clinic Plastic Surgery de los Estados Unidos, en particular a su Departamento de Comunicaciones Corporativas, por autorizar la publicación de la foto de la figura 6 del presente artículo.

7. Sobre las semióticas del rostro digital, ver Teixeira Filho (2019) y Leone (2020).

8. El número 29 de *designis* <<http://www.designisfols.net>> presenta varios estudios dedicados al concepto de mediatización en Verón.

Referencias bibliográficas

- BELTRÁN RAMÍREZ, J. P. Y CUENCA TOVAR, R. E.** (2016). “Aspectos generales de la agresión con ácidos, un delito que deja huella”, *Criterio Libre Jurídico*, 13 (1), 20-28. Recuperado de <<https://revistas.unilivre.edu.co/index.php/criteriojuridico/article/view/1536>>.
- BIRDWHISTLE, R.** (1970). *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. Harrisburg: University of Pennsylvania press.
- CARRERA ZUÑIGA, N.** (2018). *El tipo penal lesiones por deformidad en el rostro: planteamiento de reforma al artículo 152 COIP, creación del numeral 6* (Tesis Colegio de Pregarado). Recuperada de Repositorio Digital Universidad de San Francisco de Quito <<http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/8013>>.
- CORRINGTON, R. S.** (2004). *A Semiotic Theory of Theology and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EDANTES2000** (2004, 21 de mayo). Falconetti ¡is amazing! [mensaje en foro]. Recuperado de <https://m.jimdb.com/tite/tt0019254/reviews?ref=tt_qt_luv>.
- ENRIQUEZ, W.** (2018). *Las agresiones con ácido como un delito de tortura contra la integridad personal* (Tesis Pregarado). Recuperada de Repositorio Institucional Universidad Regional Autónoma de Los Andes <<https://dspace.unianandes.edu.ec/handle/123456789/9643>>.
- FERNÁNDEZ, J. L.** (2018). *Plataformas mediáticas*. Buenos Aires: La Crujía.
- FINOL, J. E.** (2015). *La rostroferia: antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL. — (2016). “Tu cuerpo es el mensaje”. La rostroferia: cuerpo, ausencia y significación”, *Situarte*, 11 (20), 7-18. <https://www.tilburguniversity.edu/sites/tiu/files/download/TPCS_83_Goebel_2.pdf>.
- IBRAHIM, S.** (s. f.). “Making a digital face”, *Texturing.xyz*. Recuperado de <<https://texturing.xyz/pages/making-a-digital-face-sefki-ibrahim>>.
- LEONE, M.** (2020). “The Limits of Digital Interpretation: Semiotic Versus Syntactic Connectedness”, *International Journal for the Semiotics of Law - Revue Internationale de Sémiotique Juridique*, 33 (4), 969-982. Recuperado de <<https://doi.org/10.1007/s11196-020-09726-5>>.
- NÓTH, W.** (1985) 1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- SARAMAGO, J.** (2007). *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid: Punto de Lectura.
- SEIXERA, J. R.** (2018). *Shakespeares os Jukebox Musical*. Madrid: Routledge.
- TEIXEIRA FILHO, C.** (2019). “Massimo Leone: comunicación digital, ontología e semiótica”, *Matrizes*, 13 (3), 129-135. Recuperado de <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p129-135>>.
- TURINO, T.** (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The Chicago University Press.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, F.** (1992). “Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada)”, *Signo y Pensamiento*, 11 (20), 31-40. Recuperado de <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signo/pensamiento/article/view/3468>>.
- VERÓN, E.** (2015). “Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica”, *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 173-182.
- VITRUVIO, M. P.** (1486] 1997). *De architectura*. Madrid: Alianza.

Fisionómica en guerra: del reconocimiento facial a la máscara / Physiognomics in war: from face recognition to face mask¹

Patrizia Magli

RESUMEN

Desde siempre, el rostro ha exigido potentes instrumentos de desciframiento que han producido a su vez varias formas de fisionómicas a menudo en desacuerdo entre ellas. Hoy, junto a una fisionómica *tecnológica*, medible, cierta, la del reconocimiento digital, se perfila otra fisionómica más indicial, *instintiva*, que trata de interpretar el rostro y sus pasiones bajo la máscara antiCOVID19. Este es un conocimiento circunscripto que trabaja con indicios vagos, inciertos índices y frágiles huellas. Ambas prácticas de descifrar el rostro no son nuevas en el espacio semiótico. Sus orígenes son muy antiguos como lo son las diferentes y divergentes formas de entender la relación con la alteridad.

Palabras clave: fisionómica, reconocimiento facial, máscara, natural/artificial, digital.

ABSTRACT

The face has always required powerful instruments of decipherment that have produced various forms of physiognomy, sometimes at odds with each other. Today, alongside a 'technological', measurable and certain physiognomy, that of digital recognition, there is another, more circumstantial, 'instinctive' physiognomy that seeks to interpret the face and the passions of those under the antiCovid mask. This is a knowledge forced to work on vague clues, uncertain indices and fragile traces. Both of these practices of deciphering the face are not new in the semiotic space. Their origins are very old, as are the different and divergent ways of understanding the relationship with otherness.

Keywords: physiognomy, facial recognition, mask, natural/artificial, digital.

Patrizia Magli es profesora de Semiótica en la Universidad de Bolonia y en la Universidad IUVAV de Venecia, donde ha investigado diferentes formas de textualidad, del teatro al diseño, de la literatura al arte contemporáneo. Es especialista en las teorías del rostro y sus pasiones. Sus libros de referencia sobre el tema: *Corpo e linguaaggio* (1981), *Il volto e l'anima* (1995), *Pitturare il volto* (2013), *Il volto raccontato* (2016). Correo electrónico: <patmagli@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 6/4/2021

FECHA DE ACEPTACIÓN: 20/4/2021

1. Funesta esclavitud la del rostro

Aciega servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa.
J. L. Borges, *El Barabbar*, “Los espejos velados”

Existe una forma ancestral de conocimiento que busca las almas detrás de los cuerpos, los significados secretos detrás de los signos, preguntándose por las misteriosas razones por las que un rostro entre muchos adquiere significado para nosotros. En la sociedad occidental, propensa a una vocación fuertemente individualista, la singularidad del rostro implica la del hombre, así como la noción de individuo reclama un rostro particular. Y es por eso por lo que desde los tiempos más remotos ha existido la necesidad de rastrear una gramática para su reconocimiento, una gramática que ha producido un vasto espectro teórico que se conoce con el nombre de *fisionomía*.

En realidad, bajo este término conviven conocimientos científicos, paracientíficos, prácticas, investigaciones, intuiciones personales. En otras palabras, múltiples formas de fisionómica. Formas que van desde una competencia *intuitiva*, frágil e incierta, que cada uno de nosotros experimenta en la vida cotidiana, hasta una competencia con vocación *científica*, que exhibe principalmente los aparatos de la ciencia, como reglas, leyes, medidas, certezas.

Esta disparidad ya está inscrita en la derivación etimológica del término. De *physis* ‘naturalza’ (subtérminos: ‘disposición, aptitud física’) y *gnomon* ‘juiz, intérprete’, *fisionomía* significa “interpretación de la naturaleza” y, por extensión, “conocimiento de la disposición de alguien a partir de su aspecto físico”. Aunque hay un acuerdo general sobre *physis*, existe una controversia sobre su derivación de *gnomon*. Algunos derivan este término de *gnome*, es decir, de la “facultad de conocer y juzgar”; otros, de *nomos* ‘ley’. No es una controversia menor, ya que revela una doble alma dentro de esta ciencia. Si la medicina griega parece favorecer el aspecto de un conocimiento circunstancial —como la orientación médica de Hipócrates de Cos, quien muestra escrupulosamente señalar lo incierto de un conocimiento basado en la observación de rasgos, síntomas o pistas a veces difíciles de descifrar, desde Aristóteles en adelante, y a lo largo de la tradición medieval hasta el Humanismo—, la fisionomía ya no es *physis* y *gnome*, sino *physis* y *nomos*, es decir, “ley”. Entonces se trata de una ciencia que no se limita a interpretar, sino a establecer un rígido código de reconocimiento. Es un sistema de reglas que relaciona las inclinaciones específicas del alma con las características permanentes del cuerpo. Y así, una nariz de pico de águila indica rapacidad y orgullo en el hombre; si es plana, similar a la del buey, revela humildad y cobardía, etcétera. Es un código que permanece inalterado en el tiempo, proponiéndose, con mínimas variaciones y exasperante monotonía, de un tratado a otro.

Junto a esta fisionómica que legisla en nombre de una ciencia exacta, vive bajo el rostro una competencia generalizada, no formalizada; es ese conocimiento el que nos guía en la experiencia diaria cuando tratamos de comprender quién está detrás del rostro del otro. No nos basamos en reglas, sino en índices, en síntomas, en indicios. Nada es seguro. Estamos frente a una pura conjetura. Se trataría de una lectura indicial que conluga intuición, sagacidad, experiencia; es una forma de conocimiento que se aplica a realidades fugaces, móviles como la cara, que es la forma más voluble que existe.

El rostro, de hecho, no solo está formado por rasgos permanentes, sino que, como las dunas del desierto, está constantemente moldeado y remodelado por la turbulencia mececológica de las pasiones y el tiempo que lo recorren. Cada una de estas es un paso. Es un estado de transformación. Surge, contamina, intensifica, se apaga. La vida de las pasiones no es más que una especie de polifonía habitada por la sucesión y la simultaneidad de estados de ánimo en constante evolución y, a menudo, conflictivos. Por tanto, no tenemos un solo rostro, sino varios rostros. Esta pluralidad que habita un único rostro es el resultado no solo de la continua evolución de su configuración según los diversos estados de ánimo, sino que también puede depender de una simple variación del ángulo visual o de la luz en su superficie, como cualquiera de nosotros sabe cuando se toma una *selfie*. Cuando dices *cara*, ¿a qué transformación te refieres?, se preguntaba Ludwig Wittgenstein. A veces un tic, una mueca, el énfasis o la supresión, a través del maquillaje, de una línea o de un color es suficiente para construir una línea de fuga del orden del rostro hasta deformarlo, como ocurre en las modas, tanto juveniles como de alta costura, sin mencionar el arte o la práctica diaria del maquillaje.

2. Natural, artificial, híbrido

Las manipulaciones actuales del rostro lo convierten en un artefacto cada vez más antinatural hasta el punto de preguntarse si el rostro realmente existe en un estado original que lo manifieste en toda su autenticidad. Detrás de las máscaras solo hay máscaras, declaró Friedrich Nietzsche. Pero ¿qué es realmente la autenticidad? Desde temprana edad, nuestro rostro muestra una asombrosa conformidad con el resultado de que toda manipulación sufrida no es más que una representación que se inscribe, a su vez, en otra representación. Y, en este vertiginoso juego de espejos, el maquillaje femenino juega un papel fundamental que ciertamente no favorece la autenticidad.

Pero hay más formas de no ser auténtico. Si los miembros de la horda primitiva se pintaban de varios colores para diferenciarse unos de otros, decía Adolf Loos, el hombre moderno manipula su apariencia sobre todo para ocultar su propia diferencia. No lo hace para mejorar a sí mismo como individuo, sino para domar su rostro al mimetismo social. La función del maquillaje occidental parecería estar ordenada para ocultar la diferencia, más que para realzar el ser único e irrepetible. En este sentido, el maquillaje no sería más que una especie de camuflaje destinado a asimilar el rostro al fluir indistinto de los otros rostros.

En general, en nuestra sociedad, las dinámicas hacia el *conformismo* y hacia lo opuesto, la *individualización*, han logrado convivir pacíficamente. Si bien hasta hoy, en la dialéctica entre la disposición a la imitación y el deseo de distinguir, las fronteras de la apariencia se han desplazado en líneas de fuga aparentemente ilógicas e impredecibles, el rostro ha mostrado, a pesar de la proliferación de sus apariencias polifacéticas, una irreductible obstinación en reconducir el trabajo de la cultura hacia un epifonónimo perfectamente secundario. Pero, en nuestra contemporaneidad, hay prácticas que modulan nuestra identidad a través de gradaciones de alteridad tan invasivas que anulan el rostro.

Por ejemplo, la remodelación de la cirugía plástica. Hoy, se utilizan máquinas para estandarizar los rostros, en una especie de globalización de la belleza. La fórmula mágica de la belleza, para algunos investigadores de la American Friends of Tel Aviv University, parecería residir en un *software* que, basado en unos algoritmos matemáticos, permitiría transformar cualquier primer plano en un rostro “ideal”. Este simulador no solo puede integrarse directamente en cámaras digitales, sino que también actúa como soporte para la cirugía estética, permitiendo al paciente ver con anticipación el resultado final de la operación. Del mismo modo, algunas investigaciones realizadas por la Universidad de Toronto y la Universidad de San Diego cuantifican la belleza utilizando una ecuación matemática pura.

Esto no es nuevo. Durante años ha habido medidas numéricas precisas para las curvas de las chicas que compiten por el título de Miss. Pero, incluso antes de eso, existen criterios universales de belleza, basados en la armonía superior de números que ya estaban presentes en las leyes pitagóricas, en el canon de Policleto y, luego, en Vitruvio, hasta llegar al Renacimiento. Es un ideal tan rigurosamente cuantificable como desoladoramente uniforme que ha encontrado su realización en tecnologías avanzadas.

Frete a este espejismo de un cuerpo perfecto, idéntico y replicante, propuesto por los laboratorios de cosmética, el arte contemporáneo exhibe una imagen completamente diferente. Los artistas exponen el rostro a todo tipo de experimentos capaces de ultrajar su morfología más allá de todos los límites. El rostro a veces aparece como una extraña amalgama de representación artística e investigación científica, en parte virtual y en parte real, en parte artificial y en parte natural. Su desfiguración se ejerce por una contaminación real entre mundos, no solo humano y animal, sino también vegetal e incluso mineral, según un extravagante acuerdo con las más recientes revelaciones de la ciencia sobre cuánto de nuestra herencia genética se comparte con el resto del mundo natural, incluido el inanimado. El resultado es una representación híbrida, producida por la proliferación de piezas y fragmentos, provenientes de conjuntos heterogéneos.

La pintura y la fotografía contemporáneas nos ofrecen rostros cuyo denominador común es una forma inestable que denuncia cómo lo humano es solo un momento de transición, una etapa transitoria en la incesante transformación de lo vivo. Fotógrafos como David LaChapelle o Toledano o artistas como Matthew Barney muestran personajes que comparten el haber cambiado de sexo o el haberse operado la cara cuatro o

cinco veces. Son retratos de personas con una identidad en transición, a medio camino entre un punto de partida perdido y un punto de llegada que, con la tecnología, se pospondrá indefinidamente.

Como dice Hans Belting, la era cibernética ha desafiado la división tradicional entre natural y artificial, porque mientras tanto hemos logrado programar realidades híbridas que se colocan en un mundo medio y se refieren a la naturaleza como si fuera una cita y nada más.

La cuestión de la carne mutante y sus posibles transformaciones, provenientes de las nuevas tecnologías, se encuentra en el centro de las intersecciones entre el cuerpo y sus dobles, clones, ciborgs, avatares. Las manipulaciones genéticas, los injertos, los implantes y la clonación real o virtual dan la imagen del cuerpo como material vivo disponible para cualquier tipo de modificación.

Esta inestabilidad de fronteras también concierne a la ansiedad de diferenciación por parte de los jóvenes, en cuyas diferentes estrategias de aparición se realiza la violencia virtual del arte en un cuerpo real. Un ejemplo de ello son los grupos clandestinos cuyas manipulaciones del rostro y el cabello, los colores inverosímiles, los *pierings* y los tatuajes se muestran con agresiva ostentación y funcionan no tanto para marcar una diferencia como seres individuales, sino para señalar la pertenencia a una tribu metropolitana o a un clan tribal.

3. Solamente las máquinas nos reconocen

Podríamos preguntarnos entonces si el material *corporal*, sometido continuamente a transformaciones naturales —como accidentes, vejez o enfermedades— y artificiales —como cirugías plásticas, tatuajes o injertos—, no acaba por socavar la idea misma de la identidad como condición de permanencia en el tiempo y si al cambiar de rostro repetidamente, el hombre contemporáneo no compromete para siempre su identificación. Vinculado fatalmente a la variación y deformación del rostro, surge el problema de su reconocimiento.

¿Cómo identificar un rostro más allá de su mutable apariencia? Hoy, la multiplicación de rostros —no solo los que abarrotan nuestras calles, plazas y metrópolis, sino también los que continuamente nos proponen los medios de comunicación— y la coexistencia misma de sus múltiples formas de ser producen la convivencia de una pluralidad de destinatarios y de prácticas para su identificación. Las técnicas de reconocimiento facial son un ejemplo. Son muchas las investigaciones que hoy hacen uso, con gran provecho, del ordenador cuyas operaciones en el rostro muestran hasta qué punto perdura su reconocibilidad, más allá de las más atroces variaciones y distorsiones.

Las máquinas, ya sean cámaras de vigilancia de teléfonos inteligentes colocadas en bancos, discotecas o casinos, reconocen la persistencia de una identidad a través de variaciones faciales y manipulaciones de personas que ni siquiera su madre sería capaz de reconocer.

El reconocimiento facial, uno de los protagonistas tecnológicos de nuestro tiempo, es una técnica biométrica diseñada para identificar de manera única a una persona, comparando y analizando modelos basados en sus contornos faciales. Al recurrir a la aplicación de un *software* biométrico, es posible descubrir la identidad de una persona gracias a los rasgos distintivos de su rostro frente a los de otras imágenes ya adquiridas. Mi iPhone, por ejemplo, desactiva el dispositivo de seguridad gracias al reconocimiento de mi rostro. Me reconozco, aunque esté maquillada, con la cara devastada por un día estresante o relajada después de una sesión de *shirtsu*, siempre que haya suficiente luz y un ángulo correcto. Estoy segura de que pronto me reconocerá incluso en la oscuridad y desde puntos de vista excéntricos e improbables.

También es una técnica que evoluciona rápidamente. Las imágenes faciales se pueden capturar de forma remota, sin el conocimiento de las personas interesadas. Solo las máquinas son capaces de procesar rápidamente nuestra fisonomía exacta y reconocerla entre miles de otras. Ignoro totalmente los dispositivos de escaneo facial, no sé cómo, gracias a un *software* o algoritmo en particular, el pulso láser que se refleja en su superficie es capturado por una cámara IR (infrarroja) presente en el dispositivo. No sé cuántos bits de luz se necesitan ni cómo se refleja la luz de la nariz, que tiene un camino más corto que la luz que se refleja en los oídos. Sé que hay varias formas de identificar una cara.

Son técnicas increíblemente complicadas, pero todas comparten algunas características fundamentales. Por ejemplo, el principio de que la cara tiene una forma unitaria y coherente y que es mensurable, cuantificable, numéricamente detectable. De ello se desprende que las técnicas actuales de reconocimiento facial digital tienen un origen común y muy remoto.

4. Una mirada atrás

Ya en el siglo XVIII, la forma del cuerpo era un terreno de estudios sistemáticos, de cálculos algebraicos, de complicadas construcciones geométricas. Fue en el período iluminista cuando se inició un verdadero estudio morfológico del cuerpo y del rostro en particular, una suerte de precursor del reconocimiento facial actual. El célebre fisiólogo Johann Kaspar Lavater, en su impresionante obra *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, en una edición científicamente más actualizada y con un tono más místico, recuperó lo que siempre había sido la idea principal de la fisionómica: gracias a la singularidad del alfabeto divino, se puede en-

contrar la idea hermética de una red de correspondencias entre todos los elementos de la naturaleza. De ahí la visión organicista según la cual un solo detalle de un cuerpo, incluso el más pequeño, es suficiente para sugerir su arquitectura general. De acuerdo con el principio de conformidad, la forma del conjunto se puede deducir de la forma de cada una de las partes: ciertas narices nunca se combinarán con ciertas caras y ciertas caras nunca se combinarán con ciertos ojos.

Para una evaluación morfológica de este tipo, las técnicas de medición humana se desarrollarán en el siglo XIX. A medida que las ciudades comenzaron a volverse inmanejables debido a la gran afluencia de personas, la necesidad de una técnica de identificación rigurosa se hizo más urgente. El problema de identificar al hombre a partir de los parámetros más objetivos posibles es el fundamento de la medición antropométrica que aseguró que las características de esta identificación fueran definidas con recursos matemáticos inapelables.

En el siglo XIX, y sobre esta base morfológica y numérica, el cuerpo entra en un complicado dispositivo de poder que lo rompe, lo mide, lo recompone. Es una "anatomía política", según la expresión de Michel Foucault, producida por la concurrencia de una multiplicidad de prácticas que se repiten, imitan, apoyan y se legitiman entre sí. La naciente psiquiatría, el poder judicial y la antropología criminal fueron particularmente activas en Francia, donde el número de reincidentes, en continuo aumento desde 1870, después de la prohibición de marcar a los presos con hierro candente, alcanzó un porcentaje igual a la mitad de los criminales procesados.

Un intérprete meticuloso de esta necesidad fue Alphonse Bertillon. Su método antropométrico incluía una ficha para cada preso donde las medidas de la cabeza y su fotografía de rostro y perfil eran los elementos prioritarios, a lo que se sumaba una detallada descripción verbal de las marcas que caracterizan a un individuo. La identificación se llevó a cabo con el apoyo del lenguaje. De ahí la importancia otorgada a lo que él llama *retrato hablado*, donde se destacaban los rasgos más significativos y lo que singularizaba el rostro. Básicamente, explica, es el mismo procedimiento que empleamos todos los días en el lenguaje natural cuando, al dar rápidamente la descripción de alguien, nos enfocamos en esas tres o cuatro características típicas, realmente *señales*, que emergen como salientes.

Los rasgos salientes, la morfología, el conformismo y los cálculos matemáticos están también en la base de los procedimientos de reconocimiento científico, tanto en la antropología criminal del italiano Cesare Lombroso (1835-1909) como en la práctica de la *vigilancia* del siglo XIX, hasta el punto de convertirse, en el siglo XX, en un verdadero sistema discriminatorio. Hoy, los herederos de esa tradición, como dice Yuval Noah Harari (2018), estamos cerca de la confluencia de dos grandes revoluciones: la de los biólogos y la de la informática. La de los biólogos proporcionará información sobre nuestras emociones, preferencias, intolerancias, mientras que los informáticos procesarán los datos. Dice Harari:

Cuando la revolución de la tecnología biológica se una a la revolución de la tecnología de la información, producirá algoritmos que pueden comprender y controlar mis sentimientos mejor que yo, y la autoridad pasará de los humanos a las computadoras (2018: 87).

5. El sistema vale por sus puntos de fuga

Frete a esta inquietante visión de Harari —y si vamos a acordar con John Maynard Keynes, según el cual: “Lo inevitable nunca sucede, lo inesperado, siempre”—, la propagación de las mascarillas o los barbijos quirúrgicos, debido a la irrupción de la COVID19, es un evento que recientemente ha subvertido el mundo, cambiando la forma de reconocernos como efecto secundario de la pandemia y produciendo no poca confusión entre los humanos y también entre las máquinas. Mi iPhone, por ejemplo, ya no me reconoce. La máscara ha borrado el rostro de todos: viejos, niños, jóvenes —bellos, feos, de cualquier raza o religión—, homologándolos globalmente. Como máscara, la máscara enmascara, se esconde. Es su trabajo.

Pero lo interesante de la máscara no es el esconderse, sino cómo se esconde. En algunos aspectos, este ocultamiento recuerda al velo musulmán, pero con diferencias sustanciales. No solo las mujeres usan la máscara, sino también los hombres. Se dice que esta cancelación del rostro tiene consecuencias muy graves a nivel psicológico y social, especialmente en los niños que ya no ven las sonrisas de familiares, amigos y sobre todo extraños. Es difícil orientarse en un mundo donde el rostro del otro ya no funciona como indicador ni orientador.

La palabra *rostrum*, de hecho, evoca inmediatamente presencia. Si se suprime el rostro de alguien, se suprime su individualidad. Para Occidente, ocultar el rostro significa aislarse del mundo de los vivos. Desde el antiguo Egipto persiste la costumbre de velar el rostro del criminal que lleva a la tortura, y la orden de que “se cubra el rostro” equivale a una sentencia. El rostro de los muertos está velado. De manera similar, *tomar el velo* significa, para una mujer cristiana, “dejar la sociedad civil para entrar en la congregación religiosa”. Pero el rostro también se oculta por otros motivos como la *banitta* detrás de la cual los nobles venecianos cubrían parte del rostro cuando no querían ser reconocidos. La *banitta*, eclipsando al individuo en el anonimato, desorientaba la mirada de los extraños para ofrecer al portador la ilusión de encontrarse dentro de un espacio inviolable, donde nadie más que él lo veía. La *banitta* era, por tanto, un signo de libertad si no de libertinaje, como lo era en parte el velo que cubría el rostro de nuestras abuelas, dejando maliciosamente la boca descubierta, a menudo enfatizada con lápiz labial. La máscara, por tanto, como idea de separación pero también de abrigo protector. En sus orígenes, incluso el velo musulmán lo era, aunque hoy solo tiene una función ideológica.

¿Cómo encaja el barbijo en esta constelación de rostros velados? A diferencia del velo musulmán, es la consistencia del material de la tela de la máscara lo que marca la diferencia. Este tiene una textura ligera y porosa que permite respirar. Más que una tela,

el barbijo es un velo. De hecho, este término significa *una tela delgada que —mientras cubre y esconde— deja que algo de lo que rodea brille a través*. Es una tela que cubre, pero a través de la cual se puede vislumbrar. Por este desafío entre su naturaleza oscura y su papel de morada secreta, de *involverum* (Vasilin, 1997: 282), el velo en Occidente, especialmente en el campo artístico, se ha entendido como un complemento de gracia. Al ser una fina capa que supuestamente cubre la desnudez de un rostro o un cuerpo, en realidad lo resalta como las ligeras cortinas de las niñas griegas. Este tipo de velo trabaja para una forma de erotización de la mirada, transformando el acto de ver en un “intentar ver” y el de mostrar en un “frento mostrarse”. Y, como siempre hay algo más que el ojo desea ver, las estrategias de seducción suelen recurrir a un velo como ese intervalo o esa mediación capaz de alternar misterio y sorpresa, en un complicado juego entre velar/levantar/revelar.

En cuanto a la forma, el barbijo o la mascarilla tiene una morfología anatómica que no es completamente independiente de la configuración del rostro que cubre. Entre los restos de sus pliegues, la forma humana permanece suspendida como un rastro que se puede adivinar, aunque sea con dificultad. Es una forma aún no formada, sino solo perfilada, sugerida, evocada; una forma que nunca cae en lo informe, proponiéndose como lugar de conjeturas fisonómicas.

Al cubrir el rostro, el barbijo, gracias a su mitigada transparencia o, alternativamente, gracias a su adherencia cuando es espesa y opaca, no anula por completo la identidad de un individuo. Esta función es muy diferente del velo musulmán. Este último cubre solo una parte del rostro femenino, deformándolo irremediablemente: corra la frente, la encierra, suprime el cabello, cancela la nuca. Y, sin embargo, todo el mundo se queja del barbijo. ¿Por qué?

Como todos los objetos colocados en el rostro, la mascarilla que se interpone entre el ojo y el rostro genera ruido: es una especie de interferencia entre el rostro y el observador. Incluso las gafas, en este sentido, son una especie de máscara. Destruyen la armonía del rostro, lo fragmentan, lo convierten en una odiosa hibridación. Un individuo con gafas pierde su identidad visual para convertirse en “uno con gafas”, como dice Calvino, en el cuento “La aventura de un miopo”. Es una interferencia que se reabsorbe lentamente para producir, con el tiempo, una nueva unidad, a tal punto que nos desconcierta cuando alguien se quita las gafas mostrándonos una fisonomía inesperada. Lo mismo ocurre con la máscara. Poco a poco nos vamos acostumbrando no solo a ponérmola, sino que empezamos a hacer distinciones en la uniformidad de las máscaras.

Este mecanismo está bien explicado por Roland Barthes (1970), a partir de su viaje a Japón. Un francés en Francia, dice, no puede clasificar rostros franceses. Indudablemente percibe los rasgos que los unen, pero la abstracción de estos rostros repetidos (que es la clase a la que pertenecen) se le escapa. A la inversa, si este mismo francés ve a un japonés en París, lo ve bajo la abstracción de su raza, sin detectar ninguna

diferencia que lo distinga de todos los demás japoneses que ha visto en el cine, en los periódicos o en los medios. Se limita a devolver este tipo a la imagen cultural que tiene del japonés. La experiencia de nuestro francés en Japón es bastante diferente. Frente a millones de cuerpos que pasan, es capturado por la transformación de la calidad en la cantidad, por la dialéctica entre *langue* y *parole*, entre serie e individuo, entre raza y persona. En este inmenso diccionario de rostros, dice Barthes, cada rostro (como palabras) significa solo él mismo, refiriéndose, al mismo tiempo, a una clase. Roland Barthes dice:

Immergé dans ce peuple de cent millions de corps on échappe à la double platitude de la diversité absolue, qui n'est finalement que répétition pure [...] et de la classe unique, mutilée de toute différence (1970: 129).

Asimismo, inmersos en este pueblo de millones de mascarillas, estamos atrapados en la dialéctica entre la abstracción general (el barbio) y el tipo individual que la porta. Más allá de las diversas formas de la mascarilla, algunas serias y profesionales, otras coquetas, algunas incluso sexis, otras aún al azar con la nariz asomando, en fin, más allá del objeto de la máscara, lo que importa es lo que deja visible: el resto de la cara y especialmente de los ojos. Frente a estas pocas pero preciosas piezas del rostro del otro ofrecidas a la visibilidad, la mirada se vuelve más atenta y sensible. Trate de adivinar la forma de la cara que está debajo de la tela del barbio, trate de entender si la boca está sonriendo o haciendo pucheros o simplemente se abre para respirar. De esta manera, relaciones fortuitas se abren a la voluptuosidad de un encuentro en el que se juega la fragilidad y singularidad del otro. Pero también la nuestra. A menudo registramos una sonrisa que lo hace no solo por las arrugas que momentáneamente se forman radialmente alrededor de las esquinas exteriores de los ojos, sino por una luz particular que brilla allí. Este *look* nos dice: tú usas la máscara y lo haces para protegerme como yo la uso para protegerme. Los dos nos cuidamos mutuamente, y este tipo de solidaridad y de suave complicidad nos acerca en este difícil momento.

En conclusión, podemos decir que hoy, junto a una fisonomía medible, *tecnológica* —la del reconocimiento digital—, está emergiendo otra fisonomía: es la forma antigua de lo *instintivo*, lo *frágil* y lo *incierto* de la otredad, es más sensible y trabaja con pistas vagas, con índices tenues. Pero, a pesar de todo, creemos que vivimos en un espacio semiótico estable y coherente. En realidad, este espacio, dice Yuri Lotman (1993), está constantemente atravesado por incursiones de elementos provenientes de esferas extrasemióticas que, abriéndose paso, lo transforman, aunque, a la vez ellos mismos se transforman según sus leyes. Al mismo tiempo, el espacio semiótico expulsa capas enteras de cultura que forman una capa de sedimentos más allá de los límites de la cultura. Estos estratos esperan su hora para volver a entrar en ella. A menudo se olvidan tanto que se los percibe como nuevos.

Notas

1. Traducción del italiano de Lucrecia Escudero Chauvel de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), investigadora asociada en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) y en Laboratori de Prospectiva i Recerca en Comunicació, Cultural i Cooperació (LAPREC).

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1970). *L'Empire des Signes*. París: Flammarion.
- HARARI, Y. N. (2018). *21 lezioni per il XXI secolo*. Milano: Bompiani.
- LOTMAN, Y. (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- VASILIU, A. (1997). *Du Diaphane*. París: Vrin.

La herencia fisiognómica en la semiótica del rostro: usos y aplicaciones / The physiognomic inheritance in the semiotics of the face: uses and applications

Alfredo Tenoch Cid Jurado

RESUMEN

La lectura del rostro ha motivado diversos estudios a partir de la semiótica. El rostro entendido como signo ha puesto en marcha importantes reflexiones al respecto. Una semiosis del rostro es resultado de una herencia en la aproximación con pretendido carácter científico. La falta de un sustento teórico no ha impedido la necesidad de reconocer en el rostro respuestas de tipo general. Por el contrario, ha fijado bases interpretativas heredadas a las prácticas de elaboración del rostro. El presente trabajo retoma las reflexiones semióticas sobre el rostro y describe la ruta seguida en los estudios contemporáneos y en su aplicación a otros campos del reconocimiento del rostro y de la producción artística. La herencia fisiognómica se constata en las formas de abordar el rostro y de concebirlo a través de cánones generales y de pretendida universalidad utilizados en las reproducciones del rostro, como sucede, por ejemplo, en los dibujos animados.

Palabras clave: rostro, fisiognómica, fisonomía, semiótica visual, cuerpo.

ABSTRACT

Face reading has motivated various studies based on semiotics. The face understood as a sign has launched important reflections in this regard. A semiosis of the face is the result of an inheritance in the approximation with a supposed scientific character. The lack of theoretical support has not prevented the need to recognize responses of a general nature in the face. On the contrary, it has established interpretative bases inherited from the practices of making the face. The present work takes up the semiotic reflections of the face and describes the route followed in contemporary studies and in its application to other fields of face recognition and artistic production. The physiognomic inheritance is confirmed in the ways of approaching the face and conceiving it through general canons and the supposed universality used in the reproductions of the face, as happens for example in cartoons.

Keywords: face, physiognomics, physiognomy, visual semiotics, body.

Alfredo Tenoch Cid Jurado es profesor titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco, de México; es responsable del Área de Especialización

en Semiótica Visual y Semiótica de la Imagen y coordinador de la Cátedra Mexicana de Semiótica Umberto Eco. Correo electrónico: <alfredo.cid.jurado@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 24/12/2021

FECHA DE ACEPTACIÓN: 10/03/2021

—

1. Una semiótica del rostro: distintas vías de estudio

La principal contribución de la semiótica a la comprensión del rostro como vehículo del significado reside en considerarlo un sustituto de algo. Al ser signo de algo, el mecanismo lógico de relación ha interesado a la semiótica por el tipo de proceso cognitivo realizado en esa conexión de reenvío o semiosis (Eco, 1975). La puerta de ingreso al entendimiento de las pasiones, “el volto dell'anima” (el rostro del alma), se sitúa como problema semiótico ya en el mundo clásico (Pseudo Aristóteles, fs. III a. C.) 2019; Galeno, 2003) al reconocer una base de sustitución signica en la conducción de un significado. Posteriormente, ha desarrollado una peculiar forma de semiosis al desplegar una gramática de reconocimiento altamente eficaz en diversos campos que van desde la investigación policíaca hasta la producción artística (Gombich, [1956] 1960), el retrato de grupo (Calabrese, 2003), la instantánea fotográfica, los dibujos en caricatura (Töpffer, 1845), etcétera. La pertinencia semiótica llega con la tarea de constatar la existencia de un lenguaje a partir de prácticas consolidadas en la lectura del rostro (Magli, 1995, 2001), reconocidas también en su comportamiento como auténticas gramáticas. Es precisamente en el desarrollo de la tradición clásica donde la búsqueda de una conexión entre los rasgos y componentes del rostro y significados de tipo pasional ha establecido criterios radicados, al punto de establecer un comportamiento similar al de un lenguaje.

El trazado anterior hace posible el surgimiento de una serie de cuestiones. ¿En qué radica la fuerza de una lectura del rostro al momento de establecer una gramática en uso? ¿Se trata de una semiosis vigente y trasladada a nuevas expresiones materiales para crear identidades y hacerlas circular por los medios de comunicación? ¿Es posible identificar reglas fisiognómicas en la producción de dibujos; cómics que revelan un comportamiento heredado en la lectura del rostro? La presente reflexión centra su atención en el recorrido seguido por la fisiognómica para individuar su influencia en la conformación del rostro identitario y en sus usos diversos.

2. *Physiognomic haereditatem: interpretación y semiosis*

La herencia fisiognómica surge de la premisa “il volto è lo specchio dell'anima” (Eco, 1985: 45)¹ y parte de establecer conexiones signicas entre rasgos figurativos y manifestaciones semánticas, entre el rostro y las pasiones. Tal conexión ha llevado a usos diversificados por las necesidades sociales de lectura del rol de cada individuo en su cotidianidad. Las primeras comprobaciones empíricas se atribuyen a Aristóteles (Pseudo Aristóteles, fs. III a. C.) 2019), para quien las manifestaciones caracteriales y las pasionales pueden resultar evidentes en el comportamiento humano y, al mismo tiempo, verse reflejadas en las acciones gestuales del rostro. Cada uno de los elementos componentes participa en la tarea de mostrar un estado de ánimo, quizá momentáneo, o bien trascendente, con el cual identificar rasgos somáticos atribuidos a comportamientos propios del carácter humano. De ese modo resulta posible reconocer un principio semiótico de base del cual surgirán usos del concepto derivados en práctica social (Cid Jurado, 2010). Una semiótica del rostro parte de tal exigencia, según la cual una serie de manifestaciones perceptibles con la mirada se hacen coincidir con comportamientos derivados del sentir humano identificados como pasiones. La búsqueda de un plano de las expresiones faciales en correspondencia con contenidos significativos precedentes del estado del alma traza el primer requerimiento para iniciar una incipiente semiótica del rostro. De la misma manera se responde al requerimiento de establecer una conexión unívoca con un comportamiento general en los individuos y se abre la necesidad de una mayor profundización en su conocimiento. Esa exploración expresa, entonces, exigencias básicas para dar pie a una ciencia de la comprensión facial en la comunicación humana a partir del umbral de cada sujeto: su rostro. Así, la fisiognómica es la respuesta inmediata al requisito natural de reconocer un carácter a través de la simple observación, pero sienta, en consecuencia, una base para un posterior desarrollo como pseudociencia.

La herencia fisiognómica parte, entonces, de la necesidad de conocer al hombre a partir de manifestaciones evidentes presentes en la fracción desnuda de su cuerpo: el rostro. Se consolida así una forma de mirar el cuerpo humano (Courrine, 2005: 321) y, al mismo tiempo, una para ser mirado (Ekman, 2003). Por otro lado, alimenta el filón falsamente sustentado en las ideas preestablecidas sobre la semejanza antropomorfa de los animales y una zoomórfica humana orientada a reconocer comportamientos identificados similares entre humanos y animales (Darwin, [1873] 2011). Umberto Eco reconoce justificadamente una línea de continuidad en el desarrollo y en la aplicación de la fisiognómica que va de la comparación del animal con el hombre al establecimiento de una pretendida gramática de las pasiones. Una semiótica del rostro surge del requerimiento de hacer coincidir una serie de manifestaciones perceptibles con la mirada con comportamientos derivados del sentir humano identificados como pasiones. La búsqueda de un plano de las expresiones faciales en correspondencia con contenidos significativos procedentes del estado del alma traza el primer requerimiento para fundar una incipiente semiótica del rostro. Se inicia al conceptualizar una correspondencia mutua entre alma y cuerpo, en la que hay signos que vehiculan unidades significativas reconocidas también en los

animales. Ya desde los trabajos de Rodolphe Töpffer (1845), se reconoce un doble valor a la reproducción del rostro y Ernst H. Gombrich ([1956] 1960) recupera diversas características en la reducción a dimensión de caricatura.

3. La fisiognómica natural y la pretendida ciencia del rostro

El filósofo y naturalista italiano Giovanni Battista Della Porta ([1586] 2007) sustenta en los estudios clásicos la cientificidad de la fisiognómica. Della Porta es considerado el iniciador de una perspectiva fisiognómica orientada a la edificación de una ciencia del rostro al plantear un ejercicio de observación científica sostenida en principios considerados naturales. Se inicia al conceptualizar una correspondencia mutua entre alma y cuerpo, donde se vehicularían unidades significativas reconocidas también en los animales. El rostro es solo la puerta de ingreso al resto del cuerpo, que expresa los signos de su temperamento a través de dicotomías procedentes de Galeno: cálido/frío, húmedo/seco, etcétera (Della Porta, [1586] 2007: 47-50). La comparación zoomórfica inicia la tradición de conectar aspectos somáticos de los animales con formas de comportamiento a través de un ejercicio de iconismo ingenuo (Ecco, 1975). La conexión directa entre un rasgo somático animal y un comportamiento humano establece el reenvío del tipo específico y de la apariencia del individuo a un único significado: un cabello crespo denota *león* y reconoce en el humano que lo lleva valentía y coraje (figura 1). Los signos apuntan, además, a un tipo de carácter específico reconocible en el semblante: flemático, colérico, sanguíneo, apático, apasionado, sentimental, etcétera. La animalidad supera el simbolismo inicial y basa su observación en la conexión alma/animal/animalidad, como la observa Patrizia Magli (1995). Según Magli, se procede de taxonomías zoológicas para crear *emblemata* fisiognómicos con los cuales sustentan la evidencia necesaria para construir una ciencia. Sin embargo, la perspectiva trazada por Della Porta inserta la fisiognómica al interior de una amplia constelación de ciencias de la adivinación (Magli, 1995: 168). Pareciera así ser resultado de una magia natural con la capacidad de corromper el cuerpo con las pasiones humanas (Eco, 1985: 48). Las pasiones y los rasgos somáticos del rostro sientan un filón heredado a las generaciones posteriores por medio de la comparación animal desarrollada y fortalecida en los tipos de conexión lógica mediante el parecido y la observación. En consecuencia, el suizo Johann Kaspar Lavater sostenía al respecto: “Physiognomie kann wie alle nichtmathematischen Wissenschaften zu einer Wissenschaft werden” (Lavater, [1775] 1989: 49).² De acuerdo con Lavater, tal disciplina se comporta como toda ciencia basada en su acción gracias a la transformación de una noción u operación lógica en una conexión sígnica. El efecto establece la correspondencia necesaria de signo, pues responde al requisito de referir el significado en palabras, imágenes, reglas y definiciones. Así, el reconocimiento de las cualidades interiores a través de su representación exterior hace posible el reenvío semiótico y garantiza una semiosis, no obstante se encuentre fincada en un iconismo ingenuo en la mayoría de las veces. El análisis se sustenta, además, en la observación descriptiva del carácter de grandes personajes de la historia con sus rasgos somáticos para evidenciar el recorrido de las virtudes en su capacidad de embellecer, mientras los vicios, por el contrario, deforman principalmente el rostro (Eco, 1985: 49).

4. La fisiognómica y las pasiones espejo del alma

Si las pasiones se expresan en el rostro, estas provienen de una necesidad real, producto de ser observadas como manifestación corpórea para lograr su representación. La pintura requiere de la observación minuciosa para la reproducción del carácter humano retratado y demanda también un compendio de pasiones manifestadas en el rostro. Leonardo da Vinci destacaba la importancia de establecer las pautas para reconocer la belleza del cuerpo sin partir de la propia subjetividad, sino de un criterio basado en la variedad. En su *Trattato della pittura* sentencia: “La bellezza de’ volti possono essere in diverse persone di pari bonetà, ma non mai simili in figura, anzi saranno di tante varietà quant’è il numero a cui quelle sono congiunte” (Da Vinci, [1548] 1990: 75).³ El rostro es variedad, pero en su belleza refleja las bondades internas del poseedor, idea para nada distante de una relación entre aspectos morfológicos y pasiones contenidas. Un siglo más tarde, el pintor de la corte de Luis XIV Charles Le Brun redacta una serie de conferencias donde explicita el modo con el cual el rostro expresa las pasiones del alma ([1662] 2018). Conoce el trabajo de Della Porta y lo introduce en su cuidadosa compilación de pasiones expresadas por el rostro, donde reconoce, además, la idea de la colocación de ciertas funciones del cerebro de acuerdo con su ubicación en el cráneo. De ese modo se proyecta, seguramente, un avance en la tarea de identificar pasiones simples y pasiones complejas, necesarias para lograr la reproducción del rostro al momento de ser dibujado o pintado. La tarea reside en “la nature de ces passions pour les mieux connaître, avant que de parler de leurs mouvements extérieurs” (Le Brun, [1662] 2018: 42).⁴ Cada pasión posee su propia morfología fincada en la conformación de elementos componentes del rostro y gracias a su articulación es posible reconocer cada una, desde las más simples hasta las más complejas. Nos encontramos, según JeanJacques Courtiue, frente a un hecho: “c’est un langage des causes et des effets qu’articulent dorénavant les signes du corps” (Courtiue, 2005: 324).⁵ Proceder, entonces, a una tipología de pasiones a través de su representación facial rebasa las necesidades de un instrumento sistematizado para la enseñanza del dibujo. Por el contrario, cubre la necesidad de una especie de cartografía requerida para organizar aquello que se debe saber del rostro humano en su inmediato entendimiento.

5. El rostro orgánico y el rostro expresivo

La conexión entre elementos morfológicos y significados unívocos persiste no obstante el declive de la fisiognómica al no ser considerada ciencia y permanece radicada en la práctica gracias a la explicación teórica del proceso de sustitución. Los trabajos en torno a la fisiognómica traen consigo importantes aportaciones a un “conocimiento común” (Courtiue y Haroche [1988] 1992: 79), pues responden a necesidades sociales en la lectura del rostro. Tales requerimientos son resultado de aproximaciones de tipo natural: las semejanzas animales para facilitar el reconocimiento de la singularidad en el individuo o de un comportamiento cultural, la tipificación de las emociones expresadas por un rostro en la necesidad de reconocerlas para ser reproducidas, la asociación

del cuerpo con un signo para remitir a su significado profundo. La herencia fisiognómica es resultado del vacío de una ciencia y, al mismo tiempo, la solución a una necesidad en la práctica común del reconocimiento del otro. Un rostro orgánico es producto de una serie de componentes fisiológicos que reúnen, a su vez, gestos tipificados como respuestas de los tipos de carácter orgánico traducidos en manifestaciones ante los acontecimientos. El carácter adquirido, el carácter dominante, el carácter heredado (Mora y Sanguinetti, 1994: 52) determinarán la base para un rostro expresivo, es decir, producto de una gramática facial, y para su posterior entendimiento como vehículo de emociones comprensibles, legibles e identificables (Elkman, 2003).

6. El rostro como mirada de uno mismo y del otro

La mirada cultural al rostro es el resultado del comportamiento de una semiótica plena basada en reglas de interpretación para el reconocimiento de unidades morfológicas significantes a partir de agentes faciales en conexión con sus respectivos significados (Magli, 1995 y 2001). Sin embargo, es importante destacar un uso ulterior manifestado en la lectura del rostro y en la mirada dirigida al propio reconocimiento gracias a signos organizados por un sistema de reglas y normas. El apogeo de una fisiognómica de las pasiones ha permitido reconocer la necesaria distancia de lectura de los signos del cuerpo para desplazar la atención a la realidad interior. El rostro requiere, entonces, de una lectura en la que su estructura formal constituya un umbral de conocimiento de los propios sentimientos (Rodler, 1996). Tal fisiognómica hereda la responsabilidad de diferenciar en el rostro, el espejo del alma, los valores internos del individuo, sin el estrato de ciencia, pero con la evidencia de su existencia real, suficientemente articulada para expresar emociones y pasiones. La vuelta hacia el rostro y el espejo como mecanismo filtrante refleja el yo interno, sortea los traslucidos de un iconismo ingenuo y verifica el proceder natural del reconocimiento del *yo mismo*. La distancia de la observación a través de un filtro registra la separación emocional de las pasiones y de su corporeidad, pero permite la descripción de los rasgos somáticos necesarios para recuperar repertorios de expresiones significantes. La distancia de observación incluye la separación entre el acto de mirar y la acción receptiva de ser mirado, entre el sujeto de la mirada y lo que mira a través de su rostro.

La consecuencia se vislumbra, entonces, en la definición de las rutas asignadas al acto de mirar el rostro y a la acción de indagar sobre su significado general para estandarizarse como vehículo accesible a la comprensión del significado. Las vías heredadas construyen dos caminos fundamentales en la lectura cultural: en la constatación médica de la naturalización de los rasgos gracias a su morfología variada a través de una gestualidad comparada como miembros de una especie animal y en el discurso gestual de la manifestación de los estados emocionales del individuo, sin considerar la limitación científica para explicar su existencia (Courtine, 2005: 324). Cada ruta desarrolla sus instrumentos de observación y traza la pertinencia de sus aproximaciones descriptivas para responder a las tareas encomendadas: qué dice el rostro y cómo lo dice.

7. Rostro, identidad y forma

El rechazo de una cientificidad en la fisiognómica no impide comprobar el poder comunicativo del rostro, un poder entendido como posibilidad de expresar significados articulados para ser interpretados. El antropólogo Daniel McNeill (1998) (1999) ubica componentes con tareas comunicativas para quien lo observa: lo blanco de la córnea acentúa el movimiento de los ojos y dota de significado a la mirada al ver al otro, la respuesta en el ritmo cardíaco del individuo que se siente observado, la cantidad mayor de músculos faciales respecto a otros animales, etcétera. Se trata de indicios presentes en la anatomía capaces de comunicar sin requerir de una gramática elaborada con semejanzas o conexiones icónicas a otros seres vivos y asociadas a la necesidad preexistente de establecer un carácter. McNeill destaca así la función del espejo como generador de posibilidades para observarnos a nosotros mismos y para expandir la mirada escrutadora de regiones de otro modo inaccesibles. La visión reflejada permite el reconocimiento de la propia identidad y su potencia significante y constituye además una cartografía de aquello que deseamos comunicar a los demás. Los antecedentes se encuentran ya en el retrato y en el autorretrato (Calabrese, 2003), y en su consecuencia se extienden a nuevas posibilidades, producto de las tecnologías digitales, como ha sucedido con las denominadas *reflexes*.

La identidad especular actúa al interior del individuo, fortalece la exposición externa al reconocimiento del otro y hace posible resaltar características propias que se desea que sean reconocidas por otro. El antropólogo David Le Breton explica así una conducta de manipulación de las formas del rostro a través del ocultamiento (2010: 183-216). Desde tal perspectiva entran en juego la gesticulación, el maquillaje, el enmascaramiento, a lo que podemos agregar la cirugía facial cosmética. Incluso la aparición de la máscara no se limita a cubrir el rostro con un objeto externo, pues forma parte de la adecuación al ideal por mostrar y del modo requerido para ser interpretado. Retocar los rostros, transformar colores y texturas, resaltar o crear contrastes existía ya en la fotografía analógica y se amplía nuevamente en los programas actuales de edición fotográfica.

La eficacia simbólica es el resultado de la conformación del rostro y de la posibilidad de detectar significación específica y general: la presencia de agentes patémicos en expresiones naturales; el denominado *rostro experimento* en expresiones naturales como el miedo, la sorpresa, la repugnancia, la tristeza (McNeill [1998] 1999); el valor del rostro en la comunicación cotidiana, reflejado en operaciones simples como la atracción o el rechazo (Le Breton, 2010); la identificación de emociones transversales sin importar la cultura gestual (Elkman, 2003). El ejercicio de una eficacia simbólica aprueba la utilización cotidiana y concede universalidad en el uso, pues responde a una práctica necesaria. Establecer un carácter por la morfología del rostro carece de cientificidad, pero simplifica la representación, así como su reconocimiento al momento de emplearlo para comunicar.

La gramática de las pasiones asociadas a los tipos de semblantes es requerida en el dibujo, en la pintura, en la caricatura, en la animación, en el diseño de juguetes, etcétera.

Mirar al rostro y mirar el propio rostro consiste en recurrir a una síntesis para el reconocimiento y, al mismo tiempo, para ser mirado en el propio espacio y tiempo, en el reflejo de un estado de ánimo al momento de querer comunicarlo. Como tarea compleja, debe ser desempeñada por medio de los sistemas semióticos en los que el rostro es requerido como subsistema de comunicación, pero demanda un ejercicio de síntesis. Los rasgos de individuación son reconocidos por la mirada gracias a esa reducción metonímica y, si bien su presencia se encuentra circunscrita en la corpórea, es gracias a ella que plantea sus propios límites (Finol, 2015: 125). Estos pueden extenderse a una dimensión de la comprobación del mensaje comunicado a través de la mirada presente o distante, inmediata o tardía, presencial o virtual, inscrita en las posibilidades ofrecidas por las tecnologías a disposición. Mirar el rostro es reconocerlo y escudriñarlo, comprender aquello que comunica de manera consciente e inconsciente, y esa tarea ha motivado la infinidad de aproximaciones existentes para su estudio.

8. La imagen cultural del rostro en el cómic

La estrategia del espejo ha sido descrita ampliamente como recurso para realizar la representación del paisaje basado en la forma de mirar y de reflejar lo mirado en una táctica de visualidad, según el historiador del arte Ernst H. Gombrich ([1956] 1960). El dibujo actúa como forma de reproducción de un concepto presente en la mente y en su ejercicio dota de significado a la reproducción del rostro observado en las imágenes a través de un saber conceptual específico. La idea de representación en Gombrich no se relaciona con los parecidos posibles entre lo visto y lo pintado, pues consiste en reproducir los conceptos mentales preexistentes en el individuo. El rostro, al ser reproducido y expresado de manera visual, debe recurrir a una de las dos estrategias: o se presenta como *se ve* o como se *cre que se ve*. Lo anterior se observa nítidamente en el dibujo del rostro y en su principal producto a partir del bosquejo y el delineado: la caricatura. Esta actúa como sistema de reducción con la tarea de facilitar su reconocimiento de manera sintética y determinada por su condición de comunicador de las expresiones humanas. Según Eco:

Sianno al fumetto. E infatti fumetto e caricatura sono luoghi in cui la fisiognomica acquista valore operativo di stenografia e accenna, in pochi tratti enfaticizzati, una intera storia psicologica e morale. Basandosi appunto sui pregiudizi (e in parte sulla sapienza antica) di una fisiognomica naturale: usandoli e rafforzandoli (1985: 52).⁶

La síntesis permite fijar la interpretación del rasgo fisonómico, diferenciar el *carácter* de los *indicios de expresión*, distinguir los rasgos permanentes de los no permanentes y, de esa manera, garantizar la circulación comunicativa. Ahora bien, los usos en la animación definen su estatuto de sistema semiótico y el ejercicio de sus recursos ex-

presivos la dotan de la capacidad para asignar valores signícos a su materia expresiva (Lorran, [1977] 2000). La condición de autonomía permite un tratamiento del rostro similar a cuanto sucede en el cómic y la caricatura, al otorgarles un tratamiento de signo completo, franco y enfático. En tanto sistema semiótico, el dibujo refleja esa condición al operar el conocimiento fisiognómico con la representación de la expresión humana. Los rasgos permanentes se ven aderezados por los efectos de la gestualidad y en esa convergencia logran alcanzar la comunicación pasional para separar lo general de lo específico y dotar un rostro de vida, acción y expresión. Es bajo tal condición que se muestra la apropiación del sistema para transmitir la visión del mundo propia de cada cultura y que el rostro representado se convierte en imagen vehículo del signo identitario de un rostro cultural.

9. Lectura cultural y proceso de síntesis: el rostro en dibujo animado

Un rostro digital como herencia fisiognómica es resultado del reconocimiento por medio de una estructura de representación. Y, como se observa en los dibujos animados, es la respuesta lograda con las tecnologías de la visualidad a partir de los modos de verlo en su posibilidad de comunicar. Las vías de lectura del rostro delineadas en los incisos anteriores muestran la convergencia fisiognómica al momento de subrayar la pertinencia metonímica de un semblante convertido en vehículo de una pasión, pero al mismo tiempo de una identidad. El paso a la identidad colectiva resulta, entonces, de la suma de una estructura de rasgos permanentes y de las variaciones expresadas por la reproducción de los gestos. De ese modo, invade los campos de reproducción a través de una necesaria gramática, como se verifica en la animación (Slenz Valiente, 2011). Dotar a un personaje de un rostro consiste en proporcionar una materia expresiva a través de la cual pueda llevar consigo los significados permanentes y activar los gestos circunstanciales (Gombrich [1956] 1960: 344). A lo largo del tiempo, la caricatura ha servido para alcanzar una síntesis comunicativa en la que un personaje representa a un colectivo a través de la generalización de las expresiones estables, pero adquiere diversidad en el juego de las variaciones gestuales (Sáenz Valiente, 2011: 243). La representación incluye, además, la conexión zoomórfica o antropomórfica de cosas y animales, y en esa pléyade de opciones surgen las asociaciones de rostros de personajes con los cuales se representa una imagen cultural. Los dibujos animados son prueba de representación identitaria en las formas de ver y describir una determinada cultura. Lo anterior sucede en el color de la piel, en los agentes patémicos del rostro, en gestos y movimientos, como se observa en Pancho Pistolas de Disney Productions, de 1944 (figura 2); Speedy González de la *Looney Tunes* de Warner Brothers, de 1953 (figura 3), y en el personaje de Miguel Rivera en la película *Coco* de Walt Disney Pictures-Pixar Animation Studios, de 2017 (figura 4). De esa manera, es representada la mexicanidad por la cultura visual norteamericana. Un rostro de dibujos animados como herencia fisiognómica es resultado del reconocimiento por medio de una estructura de representación y es la respuesta lograda con las tecnologías de la visualidad a partir de los modos de verlo en su posibilidad de comunicar.

10. Conclusiones

La herencia fisiognómica ha conducido las aproximaciones realizadas desde diversas perspectivas para responder a la necesidad de leer y comprender un rostro, pero también para controlar la exégesis en sus posibilidades expresivas. El proceso de síntesis fisiognómica refleja su potencial como trayectoria y como memoria para interpretar un rostro en su pertenencia a una identidad colectiva. La caricatura en el dibujo animado ilustra la eficacia en un mundo de ficción y revela un comportamiento existente a partir de síntesis logradas entre asociaciones libres e incluso de iconismo ingenuo. Un rasgo puede dotar de identidad al mismo tiempo que implantar una generalización. Es necesario un estudio detallado de los efectos de esa generalización en el imaginario, donde José Carioca de *Los tres caballeros* de Disney Productions, de 1944 (figura 5), fue la síntesis del rostro brasileño o Gauchito, del pueblo argentino en el mundial de fútbol de 1978 (figura 6).

La vía fisiognómica muestra la necesidad resolutoria de una lectura semiótica del rostro y requiere de una aproximación minuciosa a las representaciones generalistas del rostro a partir de caricaturas y animaciones. Sin embargo, la misma herencia es general en cualquier lectura del rostro y es aquí donde emerge la reflexión sobre las gramáticas erigidas sin cientificidad con capacidad de valorar al sujeto por su mera apariencia fonómica. Su presencia en el uso del rostro digital requerirá ahora evaluar los efectos y alcances de esa herencia fisiognómica.



FIGURA 1. *De humana physiognomica* (1586), de Giovanni Battista Della Porta



FIGURA 2. Pancho Pistolas (1944)



FIGURA 3. Speedy González (1953)

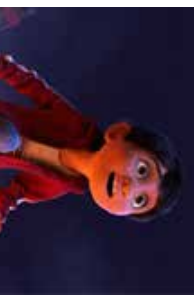


FIGURA 4. Miguel en Coco (2017)



FIGURA 5. José Carioca (1944)



FIGURA 6. Gauchito (1978)

Notas

1. El rostro es el espejo del alma.*
 2. La fisiognómica puede convertirse en una ciencia como todas las ciencias no matemáticas.
 3. La belleza de los rostros puede ser en diferentes personas de igual bondad, pero nunca similar en la figura; por el contrario, serán de tantas variedades como el número al que se unen.
 4. La naturaleza de estas pasiones para conocerlas mejor, antes de hablar de sus movimientos externos.
 5. Es un lenguaje de causas y efectos que los signos del cuerpo articulan a partir de ahora.
 6. Estamos en el cómic. Y, de hecho, los cómics y las caricaturas son lugares en los que la fisonomía adquiere el valor operativo de la taquigrafía e insinúa, en unos pocos trazos enfatizados, toda una historia psicológica y moral. Basándose precisamente en los prejuicios (y en parte en la antigua sabiduría) de una fisonomía natural: utilizándolos y reforzándolos.
- *Todas las traducciones son propias.

Referencias bibliográficas

- CALABRESE, O. (ed.) (2003). *Personae: Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*. Milán: Silvana.
- CID JURADO, A. (2010). "Corporalidad: de la semiótica signfica a la semiótica textual". *deSignis*, (16), 151-162.
- COURTINE, J.J. (2005). "Le miroir de l'âme". En G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 1: De la Renaissance aux Lumières*, 319-326. París: Points.
- Y HAROCHE, C. (1988) 1992). *Storia del viso [Histoire du visage]*. Palermo: Sellerio.
- DA VINCI, L. (1548) 1990). *Trattato della pittura*. Catania: Brancato.
- DARWIN, C. (1873) 2011). "General Principles of Expression". En D. Martinelli, M. Timó y A. Turowski (eds.), *Readings in Zoosemiotics*, 39-50. Berlín-Boston: De Gruyter Mouton.
- DELLA PORTA, G. B. (1586) 2007). *Fisiognomía* (ts. I y II) [*De humana physiognomica*]. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- ECO, U. (1975). *Trattato di semiótica generale*. Milán: Bompiani.
- (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Milán: Bompiani.
- EKMAN, P. (2003). *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. Nueva York: Owl Books.
- FINOL, J. E. (2015). *La corporatura: antroposemiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL.
- GALENO (2003). *Sobre las facultades naturales: Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*. Madrid: Gredos.
- GOMBRICH, E. H. (1956) 1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Nueva York: Pantheon Books.
- LAVATER, J. K. (1775) 1989). *Frammenti di fisiognomica: per promuovere la conoscenza e l'amore dell'uomo*. RomaNápoles: Theoria.
- LE BRETON, D. (2010). *Rostros: ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.
- LE BRUN, C. (1662) 2018). *L'Expression des passions et autres conférences*. París: Pocket.
- LOTMAN, Y. ([1977] 2000). "Sobre el lenguaje de los dibujos animados". En *La semiótica*, t. III: *Semiótica de las artes y de la cultura*, 138-142. Madrid: Cátedra.
- MAGLI, P. (1995). *Il volto e l'anima*. Milán: Bompiani.
- (2001). "Maquillaje: autenticidad del artificio". *deSignis*, (1), 199-211.

- MCNEILL, D. ([1998] 1999). *The face: a natural history*. Boston: Little, Brown and Company.
- MORA, F. Y SANQUINETTI, A. M. (1994). *Diccionario de neurociencias*. Madrid: Alianza.
- PSEUDO ARISTÓTELES ([s. III a. C.] 2019). *Fisiognómica*. Madrid: Mármara.
- RODLER, L. (1996). "La fisiognómica allo specchio". En G. Aleandro, G. Rocco y M. Giovannetti (eds.), *Esercizi fisiognomici* 7-42. Palermo: Sellerio.
- SAENZ VALLENTE, R. (2011). Arte y técnica de la animación: clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- TÖPFFER, R. (1845). *Essay zur Physiognomie*. Ginebra: Autographié chez Schmidt.

Entre el ojo de Dios y el rostro del fiel: la performatividad de los datos faciales / Between God's eye and the faithful's face: performativity of facial data*

Martín M. Acebal y Cristina Voro

RESUMEN

En este artículo presentamos algunas reflexiones surgidas a partir de la incorporación de tecnología de reconocimiento facial en iglesias evangélicas de Brasil. En estos contextos, los rostros de los fieles pasan de ser interpelados como signos de una identidad a ser soportes de una taxonomía de análisis facial. En esa interpelación se construye una gradual semejanza entre lo que reconoce y anuncia la tecnología artificial y lo que el sacerdote o el pastor espera ver. En esta tensión entre lo alejico y lo escópico, el rostro del creyente deja de ser un punto de conexión con una individualidad para transformarse en la fuente de datos faciales. Esos datos, finalmente, tienen capacidad performativa: las categorías y los patrones de reconocimiento forman una realidad.

Palabras clave: semiótica del discurso religioso, inteligencia artificial, rostro digital, datos faciales, Brasil.

ABSTRACT

In this paper we present some reflections that have emerged from the incorporation of facial recognition technology in evangelical churches in Brazil. In these contexts, the faces of the believers shift from being questioned as signs of an identity to being supporters of a facial analysis taxonomy. In that interpellation, a gradual similarity is built between what the artificial technology recognizes and enunciates and what the priest or pastor expects to see. In this tension between the alethic and the scopic, the face of the believer ceases to be a point of connection with an individuality to become the source of facial data. These data, finally, have a performative capacity: categories and patterns of recognition forge a reality.

Keywords: semiotics of religious discourse, artificial intelligence, digital face, facial data, Brazil.

Martín M. Acebal es doctor por la Universidad de Buenos Aires y docente de Semiótica (UNTRF) y de Teoría de la Argumentación (UNL). Es secretario de la Asociación Argentina de Retórica. Correo electrónico: <martin.acebal@gmail.com>.

Cristina Voto es doctora por la Universidad de Buenos Aires, investigadora postdoctoral del proyecto ERC-FACETS, docente de la Universidad de Turín y docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es curadora de la Bienal de Imagen en Movimiento de Buenos Aires. Correo electrónico: <crivoto@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 29/9/2020
FECHA DE ACEPTACIÓN: 7/12/2020

—

1. Una deidad incómoda y su mirada

[... los guaraníes] se presentaron al director [de la reducción], comunicándole que se hallaban resueltos a adoptar su antigua vida; pues el Dios que se les predicaba era una deidad muy incómoda, a causa de que estando en todas partes no había cómo librarse de su fiscalización. Leopoldo Lugones ([1904] 1985:136)

En este artículo presentamos algunas reflexiones surgidas a partir de la incorporación de tecnologías automatizadas de reconocimiento facial en iglesias evangélicas de Brasil. Comenzaremos con la descripción de un caso, luego propondremos un análisis del fenómeno estudiado en el campo religioso y de la relevancia que este espacio social le reconoce al saber del clero. En este punto atenderemos al modo en que se inscriben la obtención y el procesamiento de datos en la construcción de un conocimiento sobre la comunidad que participa del culto. A continuación, nos focalizaremos en las particularidades del reconocimiento facial como fuente para la recolección de datos y en la orientación antropomórfica que implica esta tecnología. En esta instancia profundizaremos en la sobrecodificación del rostro y en las transformaciones y pervivencias que supone el pasaje de la identificación facial al análisis facial. Como conclusión, el artículo propondrá una necesaria reflexión acerca de la capacidad performativa del reconocimiento artificial para hacer que ocurra aquello que declara predecir.

2. Reconocer a los fieles

A finales del 2019, en la ciudad de San Pablo se llevó a cabo la 15.ª edición de la Expo Cristã, un evento en el que se presentan conciertos, muestras de editoriales evangélicos¹ y simulaciones virtuales de episodios de la Biblia, entre otras ofertas. Construye la mayor plataforma de lanzamiento de productos y servicios para el público cristiano

evangélico y a la que concurren cerca de cien mil personas durante los cuatro días de realización. En esta última edición, entre las ofertas más llamativas se destacó la que brindó la empresa de inteligencia artificial Kuzzma bajo el eslogan “Cambie la manera de gestionar su iglesia”. La campaña exhibió un servicio de reconocimiento facial especialmente dirigido a iglesias. Durante el primer día de la Expo Cristã, Marcelo Scharran, director ejecutivo de Kuzzma, dictó una conferencia titulada *Personalization, dados e igrejas*, en la que sostuvo que “datos como sexo, edad, frecuencia, horario de llegada, motivos probables de retraso y muchos otros son analizados y presentados en informes” (citado en Rudnitzki, 2019).² Según el sitio web de Kuzzma, el reconocimiento facial funciona a partir de una cámara panorámica de alta resolución instalada en las iglesias, que identifica tanto datos personales como la asiduidad de los fieles al culto. A partir de eso, se generan informes para cada persona, que incluyen estadísticas sobre su comportamiento y que incluso avisan en caso de actividad considerada anormal.

3. De la racionalización del ministerio sacerdotal a la potencia performativa de los datos

3.1. La religiosidad del saber

La oferta de tecnología de reconocimiento facial para iglesias retoma, de diferentes maneras, las tensiones internas que atraviesan el vínculo entre saber y religiosidad. La primera de estas tensiones marca la escisión fundante, según Bourdieu, del campo religioso: la distinción entre el *clero* y los *laicos*, fundada en la posesión o la no posesión del capital religioso.

En tanto que es el resultado de la monopolización de la gestión de los bienes de salvación por un *cuero de especialistas* religiosos, socialmente reconocidos como los detentadores exclusivos de la competencia específica que es necesaria para la producción o la reproducción de un *cuero deliberalmente organizado* de saberes secretos (luego raros), la construcción de un campo religioso es correlativa de la desposesión objetiva de los que están excluidos de él y que se encuentran constituidos por eso mismo en tanto que *laicos* (o *profanos* en el doble sentido del término) y desposeídos del *capital religioso* (como trabajo simbólico acumulado) y que reconocen la legitimidad de esta desposesión por el solo hecho de que la desconocen como tal (Bourdieu, 2009: 54).

En este sentido, al incorporar la tecnología digital como instrumento de producción de conocimiento, los sacerdotes y los pastores de estas iglesias continúan con un proceso de racionalización del saber religioso. Este primer proceso se plantea en el cristianismo a través del pasaje del *carisma* al “cuerpo de especialistas”, como menciona Bourdieu. El carisma —sea que se lo entienda en el sentido de Rudolph Sohm o en la reelaboración weberiana— construye la singularidad de los individuos según *donner de la gracia* que han recibido o según las cualidades únicas —raras, desigualmente distribuidas— de un individuo que lo diferencian del resto. Ante la dificultad de objetivar y transferir estas cualidades singulares, el clero —en tanto grupo de especialistas—

conforma un modo de racionalización y de sistemización de los criterios para el reclutamiento y la selección de los encargados de administrar los “bienes de salvación”. Al mismo tiempo, la sistemización alcanza a los saberes producidos y administrados por el clero. En tal sentido, la organización de los saberes sagrados, su ordenamiento en una doctrina, se presenta como una reacción a las respuestas ambiguas y enigmáticas de los oráculos. El sacerdocio brinda “métodos más racionales para conocer la voluntad divina” (Bourdieu, 2009: 51) y, a la vez, un cierto conocimiento estable, a cambio de monopolizar la administración, sea de un cuerpo doctrinario, sea de la exégesis de los textos sagrados. De este modo, la ampliación de los métodos de obtención y de distribución del saber va en la dirección de brindar al clero la infalibilidad que le permite seguir reafirmando su lugar hegemónico en el campo.

3.2. Conocer el rebaño

La propuesta de la empresa de inteligencia artificial Kuzzma para reunir datos procesables de los feligreses también responde a otra de las tensiones que atraviesa el campo religioso: la necesaria adecuación del saber especializado a su comunidad. Como señala Bourdieu:

[...] el campo religioso se distingue del campo intelectual propiamente dicho en que [el clero —los especialistas—] jamás puede consagrarse total y exclusivamente a una producción esotérica, *i. e.* destinada solo a los productores, y debe sacrificarse a las exigencias de los laicos (Bourdieu, 2009: 53).³

Esta respuesta a las exigencias de los laicos explica la búsqueda de una homología de pertenencia entre los sacerdotes y el clero:

[...] la eficacia de la acción simbólica del clero [...] reside primero en los mecanismos sociales (reclutamiento de base local, lógica de la “vocación” que lleva a cada agente hacia su “lugar natural”, lógica de cooptación, etc.) que pone “the right man in the right place”, destinando al hijo del campesino rescatado por el seminarista, a una parroquia rural, donde esas disposiciones cognitivas y éticas encuentren inmediatamente su correspondencia con las disposiciones de sus feligreses (Bourdieu, 2009: 145).

Ante la precariedad y las limitaciones de esta homología, Kuzzma promete en su sitio web:

Tenha as principais informações sobre seus cultos, membros, campus em um único lugar. Nossa plataforma coleta e analisa os dados da sua igreja automaticamente. Ao final de cada evento acessa os relatórios dos cultos e tenha informações sobre o que aconteceu em todas as igrejas da sua organização.

De este modo, la inteligencia artificial neutralizaría la vulnerabilidad y la falibilidad de los agentes religiosos, su limitada materialidad, que los obliga a ocupar apenas un lugar y un tiempo a la vez; la tecnología para la recolección y el procesamiento de la

información otorga la ubicuidad que tanto incomodaba a las comunidades guaraníes: “informação sobre o que aconteceu em todas as igrejas da sua organização”. Pero no es la mirada divina del dios de los jesuitas —que demandaría nuevamente una adivinación o una exégesis—, es una mirada y un método de recolección de información automatizada, aparentemente despojada del error y los afectos.

Como veremos en el siguiente apartado, tampoco se trata de una tecnología que se ofrezca como extensión o prótesis de la mirada humana. Kuzzma no ofrece el registro visual de los oficios, horas y horas de imágenes que nadie podría ver —de hecho, aclara que tales imágenes luego se eliminan—. Por el contrario, ofrece ya el procesamiento de esas imágenes, su transformación en datos que pueden sistematizarse. El oficiante, el sacerdote, no mira los rostros, no se demora en una cara nueva o familiar sino que ve la información que se ha obtenido de ellos. La inteligencia artificial libera al sacerdote de sus afectos, lo releva de esa búsqueda de homología, como decía Bourdieu, entre las “disposiciones cognitivas y éticas” de sus fieles y las propias. La inteligencia artificial brinda la buscada organización ideal de las cosas, al hacer desaparecer la resistencia de la realidad. Sacerdotes y laicos dejan de ser esos seres complejos, nunca plenamente semejantes. El rostro del creyente deja de ser el punto de conexión con una individualidad, para transformarse en la fuente de la información que luego se procesará y se le presentará prolijamente al pastor o al sacerdote al final de la jornada. Es esta información la que le brinda al sacerdote un conocimiento sobre sus fieles y es partir de ese conocimiento que decidirá cursos de acción. “Conseguimos definir en nuestras métricas hasta incluso si alguien necesita de una visita pastoral”, afirman las personas responsables de Kuzzma (citado en Rudnirski, 2019).

Aquello que caracteriza a la inteligencia artificial es la extensión de una taxonomía de la clasificación y de las relaciones, destinada a aplicarse a todos los ámbitos de la vida humana (“datos como sexo, edad, frecuencia, horario de llegada, motivos probables de retraso y muchos otros son analizados y presentados en informes”, promete la empresa). No se trata ya de las “exigencias de los laicos”, de sus “disposiciones cognitivas y éticas”, sino del modo en que las categorías analíticas clasifican los datos para el procesamiento de la información. Y a estos datos se adecuarán las acciones —discursivas y no discursivas— del clero. Cada enunciación automatizada de la verdad está así destinada a producir el acontecimiento, a desencadenar una acción que procede de un estímulo artificial y potencialmente ininterrumpido, acumulativo, de la realidad. Los fieles son interpelados según la taxonomía y las categorías con que se procesa la información que se obtiene de sus rostros a través del análisis facial. En esa interpelación, el sacerdote o el pastor construye una gradual semejanza entre lo que reconocen las cámaras en los rostros y lo que el sacerdote o el pastor espera ver en ellos.

4. De la identificación facial al análisis facial

En su libro *Our Biometric Future* (2011), Kelly Gates reconoce en los sistemas de representación de rostros las significativas pistas con las que describir la sociedad y el

momento histórico que la produjo. Si recuperamos su propuesta, podemos afirmar que la actual difusión de rostros artificiales en la cultura digital puede decirnos algo nuevo con respecto a antiguas prácticas sociales como la *identificación facial*, es decir, la conexión de la imagen de un rostro con una individualidad, y el *análisis facial*, la extracción de información de una imagen facial (Voto, 2021).

Para poder reconocer y analizar cómo estas dos prácticas siguen teniendo sentido hoy en día, ante todo se propone dar cuenta de cómo el arte y el proceso de atriferación (Heinich y Shapiro, 2012) al que se ha sometido la informática y, en particular, la inteligencia artificial, han dado forma y materia a una serie de gestos de detección facial automatizada. Estos gestos designan una tecnología que deja de ser un discurso sobre la técnica para convertirse en un agente ejecutor. Se trata de una tecnología que ya no tiene la tarea de facilitar el almacenamiento, la indización y la manipulación de colecciones de datos cifrados, textuales, sonoros o icónicos, sino la de revelar de manera automatizada la composición de circunstancias de todo tipo (Sadín, 2020: 11). Tal como reconocíamos en la autocaracterización del servicio ofrecido por la empresa Kuzuma, el propósito no es almacenar las imágenes registradas, sino obtener información para su procesamiento: “As imagens capturadas ficam armazenadas por no máximo 5 horas para fins de geração de relatório. Após isso, são deletadas em definitivo”. Una tecnología que revela, visualiza y, por lo tanto, crea nuevas facultades: una tecnología *aleteica* (Sadín, 2020) capaz de manifestar la realidad y revelar la verdad de los fenómenos faciales más allá de su apariencia y sustancia.

Sin embargo, esta posibilidad aleteica está condicionada por un factor determinante, una orientación antropomórfica que atribuye a los procesadores artificiales cualidades humanas, en particular, las relacionadas con las capacidades cognitivas y perceptivas. El paso de una dimensión de artefacto y prótesis —las cámaras que multiplican los ojos, pero que, a la vez, requieren luego ser observadas por una mirada— a una dimensión de tecnología neuromorfológica y automatizada marca un cambio de paradigma hacia una tecnología humanizada modelada en el cerebro humano. No se trata en ningún caso de un antropomorfismo en sentido estricto, aunque esté marcado por una fuerte redundancia semántica: se habla de *inteligencia artificial*, de *redes neuronales artificiales* y *antagónicas*, de *aprendizaje automático*, de *sinapsis artificiales*, etcétera. Como escribe Eric Sadín, podemos rastrear al menos tres características —una *inventada*, una *fragmentada* y otra *empendolera*— que establecen puntos de distancia entre la inteligencia artificial y la humana:

[Con la «inteligencia artificial»] entramos en *la era antropomórfica de la técnica*. [...] un antropomorfismo *inventado*, extremo o radical, que busca modelarse sobre nuestras capacidades cognitivas, ciertamente, pero presentándolas como palancas a fin de elaborar mecanismos que, inspirados en nuestros esquemas cerebrales, están destinados a ser más rápidos, eficaces y hábiles que aquellos que nos constituyen ([...] tendencialmente inalterables). [...] un antropomorfismo *parcial*: no tiene como vocación abarcar la totalidad de nuestras facultades cognitivas y tratar, como nuestras mentes, una infinidad de asuntos, sino que está solamente destinado, en el estado actual de las cosas, a garantizar tareas específicas. [...] un antro-

pomorfismo *empendolero*, que no se conforma con estar dotado solamente de disposiciones interpretativas, sino que está considerado como un poder capaz de emprender acciones de modo automatizado y en función de conclusiones delimitadas. Este triple devenir antropomórfico de la técnica pretende ser explorado, precisamente, a fin de conducir a largo plazo a una gestión sin errores de la casi totalidad de los sectores de la sociedad (Sadín, 2020: 32).

En el carácter empendolero del antropomorfismo de la técnica postulado por Sadín, no podemos dejar de reconocer, en las ofertas de la empresa Kuzuma para sus usuarios, la posibilidad de identificar qué fiel necesita una visita pastoral. Los otros aspectos —el carácter parcellario y el aumentado— nos interrogan acerca del poder aleteico y revelador que se atribuye esta tecnología y del modo en que el término —*aléteica*— queda investido de la búsqueda de infalibilidad de la autoridad religiosa. Ante la amenaza siempre constante de un *autoconsumo* o de un *cuantíproposito religioso* (Mallimaci, 2008) —donde el fiel modela su religiosidad por fuera de las estructuras institucionales— o ante la competencia misma en un mercado religioso siempre activo en América Latina (Frigerio, 2007; Martín, 2007),⁴ se dota al sacerdote de un conocimiento nuevo, sistemático, despojado de su mirada singular, parcial.

Se trata, a la vez, de un saber diferente al letrado o erudito, conformado por un corpus de normas y de doctrinas, de teogonías, cosmogonías o teologías e incluso por una capacidad exegética. Su diferencia no radica solo en la legitimidad tecnológica, sino también en la antropomorfización del contacto visual que supone. La información brindada, el poder aleteico, no es un saber que se pretenda universal, sino un saber acerca de la comunidad religiosa de la iglesia que contrata el servicio. En declaraciones a *Pública*, agencia brasileña de periodismo de investigación, Luís Henrique Sabatine, director de desarrollo de Igreja Mobile —otra de las empresas que ofrecen servicios de reconocimiento facial—, sostiene:

[...] conseguimos definir para el cliente la frecuencia del usuario, comate de personas, humor del usuario, si [...] está feliz, si está angustiado[lo], con miedo. Nosotros conseguimos definir todo eso (citado en Rudnirski, 2019).

El carácter parcellario del antropomorfismo de la técnica mencionado por Sadín también se reconoce en estos reportes obtenidos por el reconocimiento facial. El pastor o el sacerdote puede legitimar ese saber en su origen comunitario, pero también en que la fuente de ese conocimiento no han sido las siempre engañosas palabras, sino la transparencia del rostro, que solo requiere de las tecnologías y de las categorías adecuadas para ser escrutado.

5. Diagrama de rostridad

En *Mil nuevas* (1980) (2002), Gilles Deleuze y Félix Guattari describen el proceso de subjetivación como la actualización de un diagrama de la rostridad, una máquina abstracta que nace de la cabeza y se expande por todo el cuerpo. El diagrama de rostridad actualiza sinápticamente el proceso de subjetivación:

[...] el rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, superficie agujereada. Pero este sistema no debe confundirse con el sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo (pro-pioceptivo). La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. [...] Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro solo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro— (Deleuze y Guattari, 2002: 175176).

El verbo *sobrecodificar*, utilizado por los autores desde *El Anti-Edipo* (1972) (2005), indica un proceso de codificación de segundo nivel, una codificación operada por un lenguaje capaz de asignar nuevos códigos expresivos. El rostro como una sobrecodificación del organismo opera, de hecho, en beneficio de una semiótica de significado y subjetivación. En este sentido, según Deleuze y Guattari, el diagrama de la rostridad no es absoluto universal, sino que es lo que surge de las formas de expresión del hombre-blanco, de su desarrollo que se origina con el rostro de Cristo, con los códigos que permieren producir todas las unidades coherentes de rostro y todos los rechazos de desviación, todo lo que es propio e impropio a partir del rostro del hombre-blanco.

Pensar en el diagrama de la rostridad como un diagrama sobrecodificado de la subjetividad se convierte, entonces, en una propuesta para comenzar a imaginar los niveles de traducción intersemiótica entre los lenguajes de la inteligencia artificial y los lenguajes de la inteligencia humana. Esta recodificación establece, de hecho, niveles de comunión entre la máquina abstracta de la rostridad y la acumulación social de la facialidad. El planteo de Deleuze y Guattari se inscribe en el estudio de los modos de construcción de la subjetividad a partir de la interpelación de los diferentes dispositivos culturales. Los postulados reconstruyen, en cierta medida, las formulaciones más o menos contemporáneas que realizaban los estudios semióticos acerca de la codificación icónica: rasgos inherentes, percepción selectiva, códigos de reconocimiento, enervación de la realidad (Eco, 1972).

La sobrecodificación que sugiere el análisis facial introduce modos de categorizar el rostro inherentes al análisis computacional y a su capacidad para procesar la información extraída. A diferencia de un diagrama de rostridad cultural e históricamente coordinado, la inteligencia artificial postularía categorías orientadas por la eficiencia, la celeridad del procesamiento y el carácter parcelario —en los términos de Sadin— de su mirada. En una primera aproximación, el desvío se considera ruido, *noise*:

Applied to real life data, regression models typically can only predict some of the data but not all of it. The part that is not predicted is often treated as “noise” because it does not fit the mathematical model. In fact, in the standard presentation of the regression analysis, the term that is added to the model to represent the unpredicted data is called an *error term*, or *noise*. The assumption is that the noise part is due to some possibly random variation, which adds disturbance to the process we are observing and modeling. However, this “noise” part is maybe most important in the case of cultural artefacts and experiences (Manovich, 2008: 20).⁵

En la cita —y en la totalidad de su artículo— Manovich insiste en la necesidad de que los los estudios en *Cultural Analytics research* se vuelvan sensibles a la variabilidad.⁶ Sin embargo, en una identificación de la capacidad performativa de la enunciación automatizada de la verdad, la atención está puesta menos en lo que no alcanza a percibirse —a ingresar en el modelo— que en el modo en que las categorías y los patrones de reconocimiento forjan una realidad, constituyen aquello que dicen registrar.

6. Conclusiones

La presencia preponderante de la inteligencia artificial en nuestras culturas ya es una instancia performativa del comportamiento, destinada a ofrecer, momento a momento, los modelos de existencia individual y colectiva considerados como los más aplicables; y esto sucede casi imperceptiblemente, con fluidez, hasta el punto de dar la sensación de un nuevo orden natural de las cosas. Por ello, las tecnologías aleatorias pueden entenderse gracias a la aparición de una mirada invisible automatizada, en un mundo regido por la retroalimentación: una sociedad dirigida por los datos, en la que cada manifestación de la realidad se encuentra sometida a una serie de operaciones con el fin de tomar de vez en cuando la dirección correcta, al seguir criterios definidos con precisión. En otras palabras, se trata de un proyecto continuamente dirigido para evitar cualquier forma de inercia, con el propósito no solo de corregir formas de desorden, sino también con el objetivo de aprovechar la interpretación automatizada de cualquier circunstancia. En este sentido, la inteligencia artificial ayuda a preparar el fin de lo político, entendido como la expresión de la voluntad general de tomar decisiones, cruzando contradicciones y llegando a la deliberación.

La inteligencia artificial haría desaparecer la realidad: más que una singularidad tecnológica —es decir, el advenimiento de una ruptura antropológica debido al imminente surgimiento de una superinteligencia omnipotente y a la fusión de cerebros y procesadores—, lo que está destinado a suceder es una singularidad ontológica, que redefiniría la figura humana, su estatuto, sus poderes, sus derechos, todo lo que hasta ahora le ha garantizado teóricamente la posibilidad de ser libre y de realizarse. Por ello, la naturaleza de la inteligencia artificial, sus campos de aplicación, los intereses en juego, la vastedad constatada y la presumible amplitud de sus efectos representan una de las principales cuestiones civilizatorias y filosóficas de nuestra época, tal vez la más importante, a pesar de que no es, de hecho, objeto de investigaciones teóricas a la altura del desafío. Por lo tanto, surge una nueva capacidad que corresponde exactamente a la función aleatoria de la inteligencia artificial, es decir, revelar situaciones generalmente ocultas a nuestro intelecto. Los dispositivos aleatorios están destinados, debido a su creciente sofisticación, a imponer su ley: son sistemas capaces de dictar los gestos a realizar. A partir de este momento, la tecnología tiene un poder de requerimiento; el libre ejercicio de nuestra facultad de juicio y de acción se reemplaza por protocolos diseñados para cambiar nuestra acción individual e infundir la trayectoria correcta a seguir.

Notas

- * Esta publicación es parte de las investigaciones de Cristina Voto en el marco del proyecto de investigación FACETS –Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies– proyecto financiado por ERC (European Research Council) en el marco del programa Horizon 2020 (grant agreement: 8196649).
1. En este artículo atenderemos al fenómeno de la incorporación de la tecnología de análisis facial dentro del culto religioso cristiano, sin avanzar en las diferencias entre las diferentes iglesias, sean estas católicas o evangélicas. De todos modos, corresponde recordar que el evangelismo constituye, como ha señalado Wymarzyk (2007), un espacio complejo, “un conjunto de iglesias y organizaciones atravesado por tensiones internas propias de un campo de fuerzas” (Frigerio y Wymarzyk, 2008: 236).
 2. Para esta caracterización hemos tomado la crónica realizada por Ethel Rudnitzki para *Publica*, agencia brasileña de periodismo de investigación, publicada el 13 de noviembre de 2019 y replicada después en diferentes medios.
 3. Para Agamben, este constituye el rasgo aporético de la liturgia cristiana: “Aquello que define la liturgia cristiana es justamente la tentativa aporética, pero siempre reiterada, de identificar y de articular en el acto litúrgico —entendido como *Opus Dei*— el misterio y el misterio a la vez, de hacer coincidir, entonces, la liturgia como acto soteriológico eficaz y la liturgia como un servicio comunitario de los clérigos, el *opus operatum* y el *opus operantis Ecclesiae*” (Agamben, 2012: 39).
 4. “La reorganización permanente del trabajo de la religión ha dado lugar a dos expresiones alternativas de ‘recomposición del creer’, típicas de la ‘modernidad religiosa’ (Hervieu-Léger, 2008): la ‘comunitarización del lazo social’ y la búsqueda de opciones de creencia sobre la base de un ‘significado personal’ [...] Estas tendencias concomitantes se dan en el marco de un proceso más amplio de desinstitucionalización religiosa y pérdida del poder de los especialistas religiosos con vocación monopolítica, frente a un nuevo escenario de pluralización de actores religiosos con presencia en el espacio público y de pluralización de opciones dentro de cada universo religioso” (Mallimaci y Catoggio, 2008: 10).
 5. Aplicados a los datos de la vida real, los modelos de regresión típicamente solo pueden predecir algunos de los datos, pero no todos. La parte que no se predice es a menudo tratada como *ruido* porque no encaja en el modelo matemático. De hecho, en la presentación estándar del análisis de regresión, el término que se añade al modelo para representar los datos no previstos se denomina *término de error o ruido*. Se supone que la parte del ruido se debe a alguna variación posiblemente aleatoria, que añade perturbaciones al proceso que estamos observando y modelando. Sin embargo, esta parte de ruido es tal vez más importante en el caso de los artefactos y experiencias culturales (traducción propia).
 6. “To observe and analyse culture means to be able to map and measure three fundamental characteristics. These characteristics are *diversity*, *structures* (e. g., clusters networks, and other types of relations), and *dynamics* (temporal changes). In the case of cultural situations where we may expect many works to follow some prescriptive aesthetics or use templates—for example, Instagram filters provided by the app, or the themes described and illustrated in thousands of advice posts—we can also look at the fourth characteristic: *variability*” (Manovich, 2018: 18).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2012). *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURDIEU, P. (2009). *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires: Biblos.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. ([1972] 2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.

- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. ([1980] 2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos.
- ECO, U. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- FRIGERIO, A. (2007). “Repensando el monopolio religioso del catolicismo en la Argentina”. En M. Carozzi y C. Cernadas (Eds.), *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*, 87-118. Buenos Aires: Biblos.
- FRIGERIO, A. Y WYNARCZYK, H. (2008). “Diversidad no es lo mismo que pluralismo: cambios en el campo religioso argentino (1985-2008) y lucha de los evangélicos por sus derechos religiosos”, *Sociedade e Estado*, 23 (2), 227-260.
- GATES, K. (2011). *Our Biometric Future*. Nueva York: New York University Press.
- LUCONES, L. ([1904] 1985). *El imperio jesuítico*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- MALLIMACI, F. (2008). “Cuentapropismo religioso: crear sin ataduras. El nuevo mapa religioso en la Argentina urbana”. En A. Ameigeiras y J. Martín (Eds.), *Religión, política y sociedad. Pujos y transformaciones en la historia argentina reciente*, 15-43. Buenos Aires: UNCS/Prometeo.
- MALLIMACI, F. Y CATOGGIO, M. (2008). “Introducción”. En F. Mallimaci (Ed.), *Religión y política. Perspectivas desde América Latina y Europa*, 930. Buenos Aires: Biblos.
- MANOVICH, L. (2018). “Can We Think Without Categories?”. *Digital Culture & Society*, 4 (1), 17-28.
- MARTÍN, E. (2007). “Aportes al concepto de ‘religiosidad popular’: una revisión de la bibliografía argentina”. En M. Carozzi y C. Cernadas (Eds.), *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*, 61-86. Buenos Aires: Biblos.
- RUDNITZKI, E. (2019). “Empresas lanzan servicio de reconocimiento facial para iglesias en Brasil”, *Publica*. Recuperado de <<https://publica.org/2019/11/empresas-lanzan-servicio-de-reconocimiento-facial-para-iglesias-en-brasil/>>
- SADIN, É. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SHAPIRO, R. Y HEINICH, N. (2012). “¿Qué es-ce que l’artification?”. En Heinrich, N. y Shapiro, R. (Eds.), *De l’artification. Enquêtes sur le passage d’art*. Paris: Eheess.
- VOTO, C. (2021). “Opacizzare il volto artificiale attraverso le arti digitali: errori, deformità, materia, intersoggettività”, *Lexia*, 3738, 285-302.
- WYNARCZYK, H. (2007). *Ciudadanos de dos mundos: la entrada de los evangélicos conservadores a la vida pública desde los 80 en la Argentina* [tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica Argentina]. Recuperado de <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/171>>.

Sitografía

<<https://site.kuzzma.com/>>

Entre el rostro y la voz: mediatizaciones de la individualidad en plataformas mediáticas / Between faces and voices: mediatizations of the self on mediatic platforms

José Luis Fernández

RESUMEN

Selves y mensajes de audio, entendidos como mensajes de voz, han venido destacando lo individual en las distintas plataformas mediáticas y contribuyen a esta era de auto-percepciones. Ambas manifestaciones llevan otra vez al centro de la escena semiótica la cuestión de la indiciabilidad. Este artículo propone encontrar modalizaciones de los intersticios indiciales, fronteras y semióticos que permitan enfriar el excesivo entusiasmo frente al estado actual de las mediatizaciones y sus limitaciones al sujeto. Un ejemplo: el software de reconocimiento facial traza un recorrido desde instituciones hasta personas, el software de reconocimiento de voz, en cambio, va del individuo a sus dispositivos. Dos usos absolutamente diferentes de accesorios de la inteligencia artificial.

Palabras clave: rostro, voz, mediatizaciones, indiciabilidad, plataformas.

ABSTRACT

Selves and audio messages, understood as voice messages, have been highlighting the individual in the diverse media platforms. They are among those who contribute to this age of self-perceptions. Both manifestations bring the question of indiciability back to the center of the semiotic scene. This article proposes to find modalizations of the indexical, border and semiotic interstices that allow to cool the excessive enthusiasm in front of the current state of mediatizations and their limitations to the subject. An example: facial recognition software ranges from institutions to individuals, voice recognition software, on the other hand, goes from the individual to their devices. Two absolutely different uses of artificial intelligence accessories.

Keywords: face, voice, mediatizations, indiciability, platforms.

José Luis Fernández es profesor e investigador en semiótica de las mediatizaciones en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctor en Ciencias Sociales (UBA). Recibió el premio a la Producción Científica y Tecnológica de la UBA en 1994. Sus últimos libros de autoría individual son *Plataformas mediáticas* (2018) y *Vidas mediáticas* (2021). Correo electrónico: <unjlfmas@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 23/3/2021

FECHA DE ACEPTACIÓN: 25/4/2021

1. Introducción. Las tendencias y sus matices de primer nivel

—
 Frente a esta vida, perceptiva, el intelectualismo es insuficiente, ora por defecto, ora por exceso.
 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*

Tanto el rostro como la voz son aspectos que, si bien muy diferentes entre sí, forman parte de la presencia indiscutiblemente única de lo individual en cada ejemplar de nuestra especie. Los parecidos y diferencias en las mediatizaciones del rostro y de la voz son el objeto de este artículo. Ambos fragmentos corporales son percibidos en los intercambios discursivos cara a cara y en los intercambios mediatizados. En ambos tipos de sistemas de intercambio, la percepción se realiza como parte de series contextuales, de interacción y de intertextos discursivos. La cercanía multipercceptual de los intercambios cara a cara contribuye al mito del contacto directo, que, sin embargo, puede enfocarse desde una mirada semioantropológica como la de la *corpósfera* (Finol, 2014). Si bien en los intercambios mediatizados solo intervienen, desde lo perceptual, la visión y el oído, ello no ha impedido la proliferación del registro y de la crítica sobre la individualidad, en los que ocupan un lugar central la presencia del rostro en las *selfies* y la extensión o poca oportunidad de los *mensajes de voz*.

Las reflexiones sobre las diversas presencias del rostro y de la voz en la escena social son claves en momentos en que están en cuestión, porque están en transformación, las barreras entre lo público y lo privado, lo individual y lo social. No hace falta aclarar que las mediatizaciones ocupan un lugar central en esas preocupaciones. La individualidad está en el centro de la escena de los estudios sobre la cultura contemporánea y sus mediatizaciones. En ese contexto, no hay dudas de que es el rostro y sus mediatizaciones lo que convoca buena parte de las preocupaciones de la época. Pero la presencia intersticial, aunque de extensión masiva, de las *selfies* como expresión de la individualidad producida y emitida (es decir, *posturada*) va acompañada por otros fenómenos mediatizados que, además, presuponen la presencia de rostros fuera de las *selfies*. También son rasgos de expansión de la individualidad mediatizada la presencia creciente de los *mensajes de audio*, dentro de los cuales ocupa un lugar relevante la presencia de la voz. Aun dentro de la semiótica, las reflexiones sobre las mediatizaciones parecen sintetizarse con buena parte de los entques sobre la vida social y cultural. Se convive, esquemáticamente, con dos tendencias que, si bien opuestas, coexisten sin conflictos evidentes entre ellas. Por un lado, la de poner límites a la condición excepcional de la especie *Homo sapiens* y a su cultura; por el otro, la de resguardar el concepto de individualidad que parece destacarse especialmente en las vidas dentro de las plataformas mediatizadas como Facebook, Instagram, Twitter, YouTube o TikTok.

El cuestionamiento a la concepción de la *excepción humana* reconstruye un proceso comenzado por el positivismo al tratar de aplicar al estudio de las sociedades y sus fenómenos los principios de las ciencias naturales, en el mismo movimiento en el que se fundaban dos objetos excepcionales pero relacionados, como el de sociedad y el de lenguaje. Según JeanMarie Schaeffer, es en Edmund Husserl donde convergen los rasgos centrales de la *tesis de la excepción humana* (Schaeffer, 2009: 21-26). Desde ese punto de vista, parece una cúspide demasiado cercana para una tradición occidental que presuntamente recorre milenios. En el otro extremo, la epítima de la explosión ilimitada de la individualidad en épocas de *modernidad líquida* que cuestiona: “La capacidad autoafirmativa de los hombres y mujeres individualizados en general no alcanza los requerimientos de una genuina autoconstrucción” (Bauman, 2003: 40). ¿Se trata solo de una reflexión de un sociólogo prestigioso filosofando en retirado? No, es un rasgo de las ciencias sociales y las humanidades de la época. Un filósofo en plena actividad, delante del ocultamiento parcial del rostro por el uso de las mascarillas frente a una pandemia global, afirma:

Lo que el rostro expone y revela no es algo que pueda decirse con palabras, formularse en tal o cual proposición significante. En su propio rostro el hombre inconscientemente se pone en juego, es en el rostro, antes que en la palabra, que se expresa y se revela. Y lo que el rostro expresa no es solo el estado de ánimo de un individuo, es ante todo su apertura, su exponerse y comunicarse con otros hombres (Agamben, 2020: s. p.).
 Giorgio Agamben, en el mismo blog, termina preocupándose porque el uso de barbijo, tapabocas o como se los denomine resulte en que “un país que decide renunciar a su propio rostro, cubrir con máscaras por todas partes los rostros de sus ciudadanos es, entonces, un país que ha cancelado de sí toda dimensión política”. Un clásico de las reflexiones *marx*, se justifican en un caso *mito*.

En este artículo nos proponemos introducir, en paralelo con algunas mediatizaciones del rostro, el tema de la mediatización de la voz, entendida como cuerpo (Rosolaro, 1981) y tradicionalmente relacionada a la presencia individual en los medios y en sus producciones verbales o musicales. La cuestión de la individualidad y de la subjetividad también está en el centro de la escena académica desde hace tiempo. Hace unos cercanos años, un sitio de la prestigiosa Flacso (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) convocaba a:

participar de este intercambio en línea a partir de los siguientes interrogantes: ¿cambian las subjetividades en estos tiempos?, ¿cómo se construyen las identidades en el actual contexto tecnológico-cultural?, ¿hay diferencias entre generaciones?, ¿cómo se reconstruye lo público y lo privado?, ¿cuáles son los desafíos educativos en este contexto? (PENTFlacso, 2015, s. p.).

Es de destacar la compleja red de presuposiciones sobre las que se convocaba a esos intercambios horizontales: subjetividades genéricas, que cambiarían o no, identidades, contexto tecnológico-cultural y procesos de reconstrucción de lo público y lo privado. Sobre cómo las mediatizaciones transforman y no transforman la escena educativa hemos escrito previamente (Fernández, 2019). La relación entre lo masivo y lo individual y las construcciones de esas relaciones de manera intersticial y fronteriza, es decir, escapando a ese modo de presuposición del *mainstream* académico, está en el centro de

nuestras preocupaciones de investigación (Fernández, 2017 y 2021). En ese recorrido, serán objetivos de este artículo sostener a la sociosemiótica como un importante enfoque de deconstructor de los verosímiles de época.

El artículo y sus contenidos se inscriben en una tensión entre dos extremos. Por un lado, sigue presente como guía de nuestro trabajo el anátoma anátoma de Claude Lévi-Strauss acerca de que “quien empieza por instalarse en las pretendidas evidencias del yo ya no sale de ahí. El conocimiento de los hombres les parece, a veces, más fácil a quienes se dejan coger en la trampa de la identidad personal” (Lévi-Strauss, 1970: 361). Pero, al igual que frente a muchos problemas de actualidad, el evitar los riesgos no impide que los problemas que expulsamos por la puerta reingresen por la ventana de los verosímiles de época, frente a los que las ciencias sociales y del discurso también tienen problemas para ejercer resistencia. Por suerte, el largo recorrido de la semiótica produce resultados esclarecedores. En un artículo sobre la semiótica de las selfies que ha servido de inspiración de nuestro trabajo, Massimo Leone, desde el propio resumen, diferencia:

el sentido de la práctica misma de tomarse selfies y el sentido de las selfies mismas como imágenes [...] Hay selfies cuya naturaleza de selfie se oculta en la comunicación de estas imágenes (criposelfies), así como hay imágenes que circulan como selfies, pero que en verdad no lo son desde el punto de vista de su producción empírica (pseudoselfies). Hay, entonces, criposelfies, pseudoselfies e incluso metaselfies, es decir, representaciones de contextos sociales en los que se sacan selfies (este último subgénero, como veremos, es muy utilizado por los políticos) (Leone, 2019: 53).

Queda claro, entonces, que no se puede ni siquiera comenzar a comprender el sentido de una selfie si no se tiene en cuenta el *sistema de intercambio discursivo* en el que se constituye. Es decir, las clasificaciones sociales que la hacen selfie o pseudoselfie, o la presencia en un mensaje de audio/voz de elementos propios de lo afectivo o de lo profesional. En definitiva, no hay rostros ni voces en mediatización fuera de los dispositivos técnicos que le dan materialidad, lo genéricostilístico que reproducen o hasta cuestionan y sus diferentes usos por diversos actores sociales que dejan marcas en sus materialidades mediáticas. Son inentendibles esas presencias mediáticas sin la presuposición sociosemiótica sobre los retratos y sus diversas trayectorias, que no resuenen como intertextos, así como las tradiciones, no estudiadas en profundidad, de las conversaciones telefónicas, las escuchas radiofónicas o las nuevas experiencias del *podcasting*. En ese marco teórico y metodológico, no para clausurar, sino para aportar a los reconocimientos de la individualidad mediatizada, proponemos presentar enfoques generales sobre lo indicial mediatizado en el caso de rostros y voces y, de un modo exploratorio, tendencias de diferentes recorridos e inserciones sociales que esperamos que aporten a las discusiones centrales del tema. Los tópicos a tratar son la revisión de la revolución de lo indicial en lo mediático, la transformación de los ecosistemas mediáticos, los límites que los propios sistemas de intercambio ponen a la expansión de la indicialidad y, por último, la presentación de dos muy diferentes usos de los software de reconocimiento de rostro y de voz.

No se pretende, por supuesto, encontrar conclusiones, sino apenas contribuir a evitar confusiones habituales cuando se enfrentan temas de actualidad.

2. La fuerza de lo indicial en lo mediático

En el ámbito de la semiótica de las mediatizaciones, se han tenido en cuenta las transformaciones producto de la tecnología indicial. Lo fotográfico, lo telefónico y lo fonográfico produjeron que, por primera vez en la historia conocida de la humanidad, *algo* de la naturaleza forme parte de lo que, en términos peircianos, está en lugar de otra cosa para alguien, pero preservando muchos rasgos de lo representado. La magnitud de esa revolución está por estructurarse en su totalidad, pero, a partir de allí, rostros y voces fueron mediatizados y adquirieron vida social, despegados de sus cuerpos y de sus fuentes sonoras, humanas o no, en este caso. Régis Debray fue, entre los que gustan de las teorías comunicacionales macro y relacionadas con el sistema socioeconómico general, quien acuñó apocalípticamente el término *revolución indicial*. Su preocupación estaba en ese momento en la oposición de la *imagen fotográfica a la cultura escritural*. “La videocracia es un daguerrrotipo gigante, excrecencia póstuma y cancerosa del índice primero. En la grafosfera, el Estado podía presentarse como un Verbo hecho carne. En la videoesfera, es una carne a la búsqueda de Verbo” (Debray, 1995: 29). Esa especie de sínecdoque generalizante que, desde una parte, describe el todo, si bien explícitamente se apoya en la segunda tricromía peirciana del índice, el ícono y el símbolo, no tiene en cuenta que en las primeras definiciones de Charles S. Peirce:

El índice no asevera nada; solo dice: “¡Ahí!”. Toma nuestros ojos, por así decirlo, y los dirige forzosamente a un objeto particular y ahí se para. Los pronombres demostrativos y relativos son casi puros índices, porque denotan cosas sin describirlas; también lo son las letras en un diagrama geométrico y los subíndices que en el álgebra distinguen un valor de otro sin decir cuáles son esos valores (Peirce, [1885] 2012: 354).

De nada sirve que Peirce, como se ve, en cuanto formula la inmediatez de lo indicial, aun dentro del contacto visual, requiera para la explicación pasar a la complejidad de los deícticos o a la presencia de la letra en las formulaciones matemáticas. Lo visual/fotográfico gana otra vez en Debray la escena contemporánea y lo sonoro queda, como casi siempre, olvidado. Esa deriva rápida hacia lo macro impide que se aprecien diferencias que, sin embargo, son de gran importancia. La fotografía *captura* un rostro que, si es aislado del resto del cuerpo, se procesa inevitablemente en términos de *retrato*, un género visual de origen pictórico y barroco, es decir, de largo recorrido cultural. ¿El teléfono, en cambio, en sus inicios, se metaboliza también rápidamente como propio de lo conversacional? En realidad, en las mediatizaciones del sonido, por su rareza, las tradiciones pasan desapercibidas, por lo que:

es un individuo o un grupo dentro de la sociedad el que propone que en la primera transmisión por teléfono estuviera presente una banda de música además de palabras entre individuos; y es el conjunto de la sociedad el que decide que la música quede localizada en el

fonógrafo y en la radio y que el teléfono sea por décadas solamente conversacional (Fernández, 2008: 22).

Desde los trabajos deconstructivos de Jacques Derrida (1984, 1985), que, si bien se publican en 1967 en francés, son traducidos al castellano en la década de los ochenta, algo ocurre con el problema de la voz dentro de las ciencias humanas y sociales y, como en todo proceso fundacional, la defensa de la nueva perspectiva hace inevitables las exageraciones. En el marco del rescate de lo corporal en los años ochenta, que atraviesa desde la sociología hasta el psicoanálisis pasando por la filosofía y la semiótica, por fin la voz y la oralidad ocupan un lugar, si no central, al menos alternativo.

Aun entre quienes no se inscriben dentro del paradigma de lo indicial, la voz aparece ligada a ese efecto de *contato*. En Derrida, la voz es desde el principio *señal sin sentido* y, sin embargo, no deja de ser *señal*. En “La voz que guarda el silencio”, se esfuerza en discutir la noción husserliana de *voz interior* y en relacionarla con la que *indica*, con la *phoné*, y con la *expresión* (1985: 127-146). En François Dolto, quien anotó la precocidad del oído desde el vientre materno, la voz viene asociada a “intercambios de orden psíquico únicamente en el plano de la voz, de la mímica, del gesto” (1983: 57). Es en ese intertexto en el que llegamos a Paul Zumthor, quien, luego de largos años de trabajo, recién publica en los años ochenta *Introducción a la poesía oral* (1983) y *La letra y la voz* (1987) (1989). Allí reanotó la erotización de la oralidad (1983: 193-195) y fue clave en ese momento de descubrimiento de que “la voz es cuerpo del emisor. Fragmentado, pero plenamente corporal como componente de individualización absoluta” (Fernández, 1994: 38-39). En buena parte, aquí se vienen a saldar esas exageraciones de los inicios. Según Oscar Traversa, “el retorno del cuerpo” en Eliseo Verón (1987) se debe a la condición procesual, dinámica, de la incorporación del modelo sígnico peirciano, que abre la posibilidad de “poner en juego el cuerpo [...] en todas las modalidades de manifestación como materialidad signifiante” (Traversa, 2015: 135-136). Es decir que el enfoque peirciano habilita un enfoque abierto sobre la semiótica y la mediatización en relación con el *Homo sapiens* como especie. Las mediatizaciones de rostros y voces consisten, como primer movimiento común, en la separación de ambas partes del cuerpo del conjunto corporal. Para sostener lo común de ese movimiento, que luego disolveremos en parte, conviene destacar que ese efecto de *abstracción* es doble: separa partes del cuerpo y, a su vez, distancia a esas partes de esa fuente considerada como *natural*.

No hay dudas de que en esos gestos —en definitiva, tecnológicos— se encuentra la fuente de buena parte del malestar occidental con las mediatizaciones. Debe de haber sido escrito por allí algún mandamiento imaginado del tipo: no separarás de su fuente partes de lo corporal que Dios ha unido. Pero, al menos desde nuestra Modernidad, todo lo que produce rechazo también produce fascinación. Seguramente para evitar la fascinación indicial de la *imagen fotográfica*, JeanMarie Schaeffer propone comenzar su análisis de ese *arte precario* por la noción de *dispositivo fotográfico*. De allí lo del *arché* de la fotografía, constituido por dos dispositivos técnicos necesarios, en ese momento, para

comprender lo fotográfico: la captura óptica y la impresión química. Sin impresión, no hay fotografía y de la conjunción de ambos dispositivos deviene la consideración de la fotografía como un fenómeno *icónicoindicial*. Esos dispositivos de efecto sígnico deben considerarse, en Schaeffer, como unidos para no disolver lo fotográfico. Para comprender su circulación/recepción deben agregarse dos rasgos claves para el funcionamiento sociosemiótico: el de las *reglas comunicacionales* y el del *saber lateral*. Es decir que para que lo fotográfico circule socialmente, es necesario saber aspectos de lo que la fotografía contiene en su vida sociocultural, y esas reglas, aunque Schaeffer no las denomine así, tienen que ver con los patrones genéricoestilísticos que, si bien conflictivamente, comparte una cultura y con el contexto de recepción y sus necesarios conocimientos laterales. Aunque parezca superficial, es muy importante comprender que cuando reconocemos el origen corporal e individual de un rostro fotografiado no es solo por lo icónicoindicial, sino porque conocemos, cara a cara o mediatícamente, al fotografiado.

En su gran libro *El sonido: música, cine, literatura...*, Michel Chion (1999) no comienza por lo que, aunque no lo denomine así, podría decirse que es el *arché* de la mediatización de sonido. Está aproximadamente en la mitad de su extenso libro, luego de diversas precisiones que incluyen una larga sección sobre la voz. Chion, en “El corre”, su sección específica sobre los dispositivos técnicos de la mediatización del sonido, dice que consta de siete *efectos técnicos básicos*, aquí los traduciremos en tanto efectos sobre la mediatización de la voz:

- Captación: separación de la voz del cuerpo emisor.
- Telefonía: posibilidad de trasladar las voces capturadas a diferentes espacios.
- Acusmatización sistemática: aceptación social de convivir con voces separadas de sus cuerpos.
- Amplificación/desamplificación: el volumen ya no depende de la capacidad fonatoria.
- Fonofijación: construcción de archivos de voces capturadas.
- Fonogeneración: creación de voces que nunca pertenecieron a ningún cuerpo.
- Remodelado: los rasgos que distinguen una voz de cualquier otra pueden ser variados.

Si bien en nuestros trabajos sobre lo radiofónico hemos aplicado la *Estética radiofónica* de Rudolf Arnheim (1936) (1980), en este caso conviene poner en paralelo a Schaeffer con Chion porque, como se verá, se aplica mejor a nuestros objetivos aquí.

Sin entrar en las complejidades a las que una epistemología semiótica obliga, se ve que las definiciones de Chion incluyen lo espaciotemporal desde un principio, en cambio, en Schaeffer, arado por la impresión y su efecto de fijación, la temporalidad aparecerá muy luego, porque diferencia el *analogon fotográfico* del *analogon del ojo perceptivo* (lo cinematográfico o la grabación de vídeo). Es interesante que, a pesar de ello, sostiene que, por esa limitación secuencial, “su carga temporal sea más fuerte” (Schaeffer, 1990: 48-49). Una diferencia clave en la construcción de la materialidad fotográfica

es que, sea cual sea su proceso de fijación, esa materialidad es diferente a la del cuerpo, o el rostro, fotografiado. En cambio, luego de la captura de una voz —vale para cualquier sonido, pero en el caso de la voz es más importante—, ese material capturado es sometido a muy diversas operaciones de transformación —esquemáticamente, el sonido es convertido en señal eléctrica, electrónica o digital y luego reconvertido otra vez a sonido—, pero, como se ve, el resultado material es el mismo que el del principio, salvo que se introduzcan distorsiones o efectos, la voz que se captura es la voz que se fija o que se transmite en vivo. No creemos que sea este el lugar para introducirnos en la problemática que emerge, pero resulta evidente que toda la oposición entre representación —fotográfica— y presentación —telefónica y fonográfica— está presente en estas mediatizaciones de base. Por supuesto, la digitalización ha transformado tanto la *producción* y *representación* de rostros fotografiados como la *captura* y la *presentación* de voces. El efecto central es el de la disolución, o al menos la puesta en cuestión, de lo que Schaeffer denomina *teixis de la existencia* sobre lo fotográfico, pero que era pertinente para la captura de la voz. ¿Es que se produce una desconfianza generalizada sobre las individualidades de rostros y voces mediatizados en la era digital? Más bien, el efecto de confianza parece seguir siendo necesario aun en nuestra cultura posmoderna. Lo que tal vez se ponga más exigente es la presencia del saber lateral: necesitamos chequear más datos antes de tomar un rostro o una voz como provenientes de los cuerpos originarios. Si lo digital cuestiona la homogeneidad del efecto de indicalidad en la *producción* textual, no necesariamente se transforman las condiciones de recepción una vez establecida la confianza sobre su condición de referencia indicial.

Hay dos aspectos que permanecen con fuerza como diferentes en la recepción de un rostro o de una voz en cualquier escenario de mediatización: el de la complejidad material perceptible y el de las diferencias espaciales en la recepción. La visión tiene gran capacidad de complejizar lo recibido: los cuadros de Brueghel o de Dalí obligan a un recorrido para capturar la diversidad de fenómenos, pero en ese recorrido se pueden capturar sus detalles. Un rostro, finalmente, puede ser distinguido dentro de una multitud aumentando solamente de la precisión de la imagen original y de su capacidad de ser aumentada sin disolverse. En la audición también existe una capacidad y función de filtro y selección que permite enfocarla y eliminar, al menos parcialmente, el ruido. El otro aspecto para tener en cuenta, y del que todavía no se han sacado todas las conclusiones que se sugieren, es que, por principio, si vemos un rostro mediatizado, este está fuera de nuestro cuerpo y a cierta distancia. La proximidad impide la percepción. Esto parece ser lo mismo aun en las representaciones holográficas: si el espectador se acerca demasiado, termina introduciéndose en la imagen y pierde su percepción. En cambio, si se percibe una voz, se percibe en el oído interno, es decir, *adentro* del cuerpo receptor. Los juegos de interfaces entre las mediatizaciones de rostros y voces y sus audiencias son muy diferentes. En este sentido, lo audiovisual se presenta como un sistema de equilibrio entre ambas mediatizaciones extremas y no solo como una convocatoria a la *naturalidad*. De allí su importancia, y los temores específicos que genera, frente a la brutal mediatización, naturalizada, de la escritura impresa.

3. Tendencias de modalización de lo indicial

Rostros y voces no permanecen estables en sus mediatizaciones. Sobre sus presencias intervienen las tendencias de época, pero también los procesos de maduración de los medios, las plataformas y las aplicaciones de la vida mediática. Tanto las diferentes mediatizaciones y sus diseñadores como sus usuarios van incorporando nuevos usos y costumbres. La mediatización, cualquiera sea esta, jamás depende solo de la capacidad y las limitaciones de los dispositivos técnicos. Los géneros en los que se inscriben y los usos a los que se aplican ponen en cuestión a los propios dispositivos técnicos.

Las selfies grupales y los mensajes de voz insertados en intercambios escriturales —chats o privados—, interindividuales o no, son dos casos de puesta en evidencia, si no de cuestionamiento, de los dispositivos técnicos. A ellos se puede acceder en cualquier recorrido por plataformas como WhatsApp, Facebook, Twitter o Instagram. Se manifiestan allí tendencias básicas de realización y uso en las representaciones de rostros y en la presencia de voces. Se ha dicho que el dispositivo fotográfico reproduce, al menos parcialmente, la visión del ojo y la perspectiva central propia del Renacimiento, sin embargo, parte del sentido de las *selfies explícitas* tiene que ver con el cuestionamiento de ese punto de vista centrado y ordenado. El objetivo de la cámara sostenida en el brazo estirado del retratado o, en el caso de las selfies grupales, del retratador genera puntos de vista en diagonal, más propios del manierismo veneciano que de la centralidad florentina. La deformación de los cuerpos y sus rostros y el esfuerzo inevitable de *lo representado* por entrar en el cuadro forman parte estilística, más o menos evidente, en la construcción de un género de larga tradición, como el del retrato grupal.

En otro sistema de intercambio discursivo que, aunque de actualidad, está muy distante de las representaciones del rostro, el auge de los mensajes de audio ha traído a la escena cotidiana mediática la tensión entre la palabra escrita y la palabra hablada. Hemos mostrado previamente que la vida en WhatsApp genera dos tipos de conflictividades muy diferentes (Fernández, 2018). Por un lado, la presencia del audio en lo escritural y sus diferentes regímenes de producción, circulación y recepción. Por el otro, las particularidades de la vida grupal, que se facilitan en el diseño del ambiente de usuario de la plataforma, que lleva a la inmersión propia de lo grupal sin que haya necesariamente registro de sus peculiaridades. Ambos problemas convergen en los intercambios de grupo que, sin aviso previo, incluyen mensajes de voz. Aun desde el punto de vista gráfico, el mensaje de audio interrumpe el flujo de la conversación, obliga a un cambio en la temporalidad y amenaza con generar una respuesta equivalente de más integrantes del grupo. Un intercambio grupal con mensajes de voz expande el tiempo necesario del intercambio porque el sonido no permite lecturas en diagonal o con saltos: nada garantiza que precisamente en el momento saltado no se encontrara lo importante del mensaje. Otra tendencia que atraviesa de modo muy diferente las presencias individualizadoras de rostros y voces es la de las *aplicaciones de edición*. Ello ocurre en intercambios internos o externos al diseño de ambiente propuesto por las compañías propietarias de las plataformas. El usuario puede reservarse la posibilidad

de articular posteos de Facebook, Instagram o TikTok con aplicaciones de diseñadores independientes y externos.

La presencia de filtros trabaja muy diferenciadamente sobre rostros y voces. Mientras que los filtros de distorsión de la imagen tienen un amplio margen de *variabilización* sobre la voz, con los que el aspecto referencial rápidamente se pierde —deja de presentarse como la voz del individuo—. Todas las prácticas de edición derivadas de la digitalización tienen un efecto de sentido general que es poner en evidencia la capacidad del software y sus dispositivos técnicos para generar sentidos particulares, pero también mostrar la capacidad del individuo para aplicar y manipular el software. En ese sentido, la voz como individualidad parece resistirse a ese juego. En otras palabras: se puede jugar con la manipulación de sentido, pero la voz original desaparece como representamen referencial.

Una última tendencia sobre la que hablaremos aquí, sin la pretensión de poner límites a la cantidad de ellas, es la de los usos *divergentes* de los *software de detección de rostros* y de los de *reconocimiento de voces* para las aplicaciones de la *internet de las cosas* (figuras 1 y 2).



FIGURA 1. La mediatización del rostro como pasividad



FIGURA 2. La mediatización de la voz como actividad

El software de reconocimiento de voz y su incorporación a dispositivos como celulares y los asistentes virtuales también permiten la identificación del individuo y su diferenciación en términos de preferencias por parte de las plataformas. Podríamos denominar así los resultados de esa tendencia: mientras que a través del rostro se procura capturar, ubicar, diferenciar y controlar al individuo, mediante las aplicaciones de voz se propone que el individuo capture, adapte y controle su contexto cotidiano. Como una primera aproximación, de un lado, el software se dirige al individuo y al registro de su ubicación, mientras que, en el otro camino, el individuo se impondría al software y hardware. Más allá de la convivencia dentro del mismo ecosistema mediático y sus aplicaciones por fuera de las mediatizaciones, sea para el control social o el hogareño o laboral, ¿hay aspectos comunes o solamente diferenciales en estas propuestas de desarrollo, en definitiva, social, cultural e industrial?

4. Tópicos de discusión permanentes y emergentes

Hemos realizado un recorrido breve por las mediatizaciones de la voz y el rostro, y ello no habilita a extraer y proponer conclusiones definitivas, pero sí a proponer nuevos espacios de investigación y reflexión sobre ellas. No pueden negarse ni la presencia creciente de la individualidad en las mediatizaciones de la época ni lo inevitable de que la preocupación sobre esa tendencia ocupe espacio en el ámbito y la producción académica. Pero sí pueden revisarse tanto los alcances específicos de esa corriente como las características y límites que encuentra en su desarrollo. Y en ello las diferentes ciencias sociales, y entre ellas especialmente la sociosemiótica, tienen mucho que aportar, describir y explicar. El primer aporte debería ser la insistencia de que en las mediatizaciones del rostro y de la voz no son ellos los que aparecen, sino su posición en cada sistema de intercambio discursivo. No hay rostros y voces, sino marcas que llevan solo parcialmente a sus referentes individuales y personales. Es gracias a los diferentes sistemas de intercambio, gracias al verosímil rostro y a la verosímil voz, que se construye la individualidad. En el mismo movimiento se evidencia que, en las nuevas mediatizaciones, sin duda, como en las previas, nos encontramos con fenómenos que aparecen como en parte únicos, pero en parte sistemáticos. Esa tensión entre *emergente y sistema* es más evidente en las mediatizaciones en plataforma, debido al desarrollo constante de aplicaciones que facilitan la edición y publicación por parte de cualquier usuario. Es decir, se multiplican los emergentes, aunque no se transformen necesariamente los sistemas. Como se ve, hay un residuo de individualidad en cuanto lo indicial —efecto de dispositivo técnico— se presenta como transparente, pero lo genéricoestilístico y los usos en cada intercambio devuelven a la socialidad. El estudio del rostro y de la voz —¿en convergencia?, ¿en paralelo?— puede ser iluminador. ¿De modo independiente? Ese ha sido hasta ahora el destino de las mediatizaciones de sonido. Los estudios etnográficos y psicológicos sobre la presencia y los usos de la individualidad, y sus derivados, como los de las nuevas subjetividades, autopercepciones e identidades, solo podrían verse beneficiados por esa convergencia.

En el recorrido propuesto aquí, se puso en evidencia que no todo es *novedad* en las mediatizaciones. Hay procesos de mediatización que provienen de mediados del siglo XIX y de su pasaje hacia el XX: la presencia de lo fotográfico en el retrato selfie y de la mediatización de la voz como registro de la individualidad. En las discusiones sobre los fenómenos de actualidad de las mediatizaciones, esa revolución de lo indicial todavía no ha sido metabolizada lo suficiente. Rostros y voces se presentan entramados en la vida en plataformas como contextos. Viven en Instagram, Facebook, Twitter, TikTok o WhatsApp y participan en la maduración de sus intercambios, que generan nuevas formas de masividad aunque solo se registre la expansión de la individualidad. Toda presencia de un rostro o de una voz en mediatizaciones está atravesada por el complejo proceso de transformaciones que están sufriendo sus ecosistemas. Entre diversas tendencias que se perciben en esas transformaciones está la del pasaje del *broadcasting* (ecosistema propio de los medios masivos, pocos emisores para *n* receptores) al *postbroadcasting* (eco-

sistema de la actualidad, en el que conviven, interactúan y compiten medios masivos con plataformas y aplicaciones de redes). En el *postbroadcasting* se evidencian tensiones e hibridaciones entre medios/plataformas que llevan a una vida pública las intersticialidades del álbum familiar o a lo interindividual de lo telefónico. Esa complejidad de las vidas mediáticas, propia de las plataformas y sus relaciones con diversas aplicaciones y medios, obliga a prestar atención a que nuestro objeto de análisis sociosemiótico ya no son conjuntos de textos o subconjuntos de ellos, sino los *sistemas de intercambio discursivo* que justifican la presencia y el sentido social de esas manifestaciones materiales.

De lo único que estamos seguros es de dos aspectos completamente diferentes. Por un lado, las mediatizaciones de rostros y voces pertenecen a universos de mediatización muy diferentes que solo lo audiovisual y las costumbres académicas han mantenido como unidos. Y, por el otro lado, lo que sin dudas permite que estas divergencias pasen inadvertidas es el desconocimiento de las particularidades de la mediatización del sonido y el audio, de las que el caso de la voz es uno entre otros, aunque muy relevante en la evaluación de la individualidad.

Notas

1. El par modo/modalización tiene una larga trayectoria en la lingüística del discurso como punto de vista para comprender lo enunciativo (Mainqueneau, 1980; Genette, 1986). En semiótica de las mediatizaciones, lo venimos utilizando para comprender la presencia de los dispositivos técnicos en las enunciaciones mediáticas (Fernández, 1994: 68-78).

Referencias bibliográficas

- ACAMBEN, G.** (2020). "Un país sin rostro", *Artillería Immanente*. Recuperado de <<https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=1924>>
- ARNHEIM, R.** (1936) 1980). *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAUMAN, Z.** (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CHION, M.** (1999). El sonido: música, cine, literatura... Barcelona: Paidós.
- DEBRAY, R.** (1995). El Estado seductor: las revoluciones mediológicas del poder. Buenos Aires: Manantial.
- DERRIDA, J.** ([1967] 1984). *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- ([1967] 1985). *La voz y el fenómeno*. Valencia: PreTextos.
- DOLTO, F.** (1983). *En el juego del deseo*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, J. L.** (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- (dir.) (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- (2017). "Semiotics and Interstitial Mediatizations". En K. Bankov y P. Coblery (eds.), *Semiotics and Its Masters*, vol. 1, 169-182. Berlín: De Gruyter.
- (2018). Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias. Buenos Aires: La Crujía.
- (2019). "Los cursantes como investigadores en la enseñanza universitaria: producción y

circulación". En M. Fernández y S. Sánchez (eds.), *Mediatizaciones: territorios y segmentaciones*, 55-76. Universidad Nacional de Rosario.

——— (2021). *Vidas mediáticas: entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires: La Crujía.

FINOL, J. E. (2014). "Antroposemiótica y corpórea: espacio, límites y fronteras del cuerpo", *Opación*, 30 (74), 154-171.

GENETTE, G. (1986). "Introduction à l'Architexte". En: G. Genette y T. Todorov (dirs.), *Théorie des Genres*. París: Seuil.

LEONE, M. (2019). "Semiótica de la selfie". Letra, Imagen, Sonido, Ciudad Mediatizada (L- I, S.), (20), 53-68.

LÉVISTRAUSS, C. (1970). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAINGUENEAU, D. (1980). "La enunciación". En *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.

MERLEAUPONTY, M. ([1945] 1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.

PERICE, C. S. (1885) 2012). "Sobre el álgebra de la lógica: una contribución a la filosofía de la notación". En N. Houser y C. Kloessel (eds), *Obras filosóficas reunidas*, t. 1, 354-360. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PENTFLACSO (2015). "Nuevas subjetividades en contextos digitales". En <<http://www.pent.org.ar/debates/subjetividades/>>

ROSOLATO, G. (1981). *La relación de desconocido*. Barcelona: Petrel.

SCHAEFFER, J.M. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.

——— (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

TRAVERSA, O. (2015). "Eliseo Verón y el 'trayecto largo de la mediatización'", *Estudios*, (33), 131-149.

VERÓN, E. (1987). "El cuerpo reencontrado". En *La semiología social*, 140-155. Barcelona: Gedisa.

ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. París: Seuil.

——— ([1987] 1989). *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

De rostros y signos culturales en la semiótica de la *selfie* / About faces and cultural signs in the semiotics of *selfie*

Juan Ramírez Martínez

RESUMEN

Las redes sociales digitales, más allá de las facilidades de comunicación y de familiarización que ofrecen, se han convertido en redes de seducción por medio de la manipulación de sus actores. Internet se consolida con los datos que aportan los consumidores de los productos y con las opciones con que se tientan a través de diversas plataformas, hasta que el consumidor llega a convertirse en el productor. Sobre la fotografía personal conocida como *selfie*, uno de los mecanismos mencionados, versa este artículo. Para el análisis de la *selfie* se han tenido en cuenta el papel del rostro y la cultura del *selfista*. Se provee, además, una clasificación de las fotografías *selfies* atendiendo a diferentes enfoques, elementos y estéticas de las composiciones caracterizadas por el autor.

Palabras clave: *selfie*, *selfista*, estructuras estructurantes, narcisista, lúdica.

ABSTRACT

Virtual-digital social nets, far beyond from the facilities for familiarisation and communication offered, have become nets for seduction by means of the manipulation of its actors. Internet is consolidated with the data given by the consumers of the products and options use to tempt through the different digital platforms until the consumer becomes the producer. About the personal pictures known as *selfies*, one of the before mentioned mechanisms, deals this article. The role of the face and the culture of the *selfiest* are elements taken into account for the analysis of *selfies*. It is also provided a classification of *selfies* pictures taking into consideration different conceptions and aesthetics compositions characterised by the author.

Keywords: *selfies*, *selfist*, structuring structures, narcissism, ludic.

Juan Ramírez Martínez es doctor en Ciencias Sociológicas; profesor de Análisis del Discurso en la Universidad de Oriente; presidente del Comité Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en Granma; miembro de FIPRESCI y asesor y director de programas y documentales para televisión y cine. Correo electrónico: <Florentino53@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 15/3/2021

FECHA DE ACEPTACIÓN: 23/3/2021

1. Introducción

Internet es un espacio con poder simbólico que se construye mediante una autogeneración propiciada por el consumo de los internautas. De este modo se posicionan, se empoderan y se reafirman las diversas estructuras y los mecanismos estructurantes del poder de las redes-mallas que tejen las redes sociales virtual-digítiles. Cada día son más las personas atrapadas por las redes sociales digitales a través de entretenimientos y del intercambio de informaciones. Para suscribirse a cualquier de las plataformas existentes se hace necesario ofrecer una serie de datos personales que forman parte de la intimidad y de la identidad del internauta, futuro consumidor. Dos de los elementos que deben ofrecerse inicialmente son la edad del solicitante y su imagen, su rostro. Posteriormente, muchas de las personas comienzan a colocar en esos sitios detalles de sus vidas, sus contextos y los de quienes las rodean, con el pretexto de buscar amistades y conocidos de una manera más fácil, sin percibirse del riesgo que corren al regalar su identidad y sus preferencias privadas, que pueden ser usurpadas y manipuladas.

En nuestros días, la tecnología ha logrado incorporar nuevas formas de procesar la afectividad: los amores virtuales, el sexo a distancia, el cibersexo, actividades que van creando nuevos mercados y en las que las relaciones humanas, en sus planos más ligados con la emoción y con la identidad, tienden a volverse irreales e incorpóreas. En el mundo virtual, el amor se aleja de sus antiguas restricciones y tal vez de su antiguo compromiso e intensidad emocional, al perder las limitaciones que le imponen el propio cuerpo y aun la propia identidad (Margulis, 2009). La colocación de imágenes contribuye a “vender” las identidades a quienes se sirven de las redes digitales para gobernar los sentimientos de las personas y para inducir las determinadas acciones dentro del mercado desde una posición virtual. En este cúmulo de imágenes se destacan las llamadas *“fotografías selfies”* o sea, espacios donde el/la internauta se convierte en protagonista de un hecho específico: el *“mi mismo”* como protagonista de un hecho de autoobservación y de contemplación desde la posición de un supuesto *“tú”* que usurpa su propia imagen. Es evidente que hay una relación entre la tendencia individual a publicar selfies y una psicología caracterizada por un relativo narcisismo, por un cierto exhibicionismo, e incluso por la condición de dependencia de la aprobación de los demás, como bien resalta el semiólogo italiano Massimo Leone (2019).

Sin embargo, en algunas selfies se puede apreciar, además, una tendencia a la búsqueda estética o a la comparación de informaciones que, en algunos casos, se dirigen más hacia lo conceptual y, en otros, son meras formas comunicativas en las que el rostro y la figura humana en sus extensiones no son más que partes integrantes de un texto.

El presente trabajo, en su objetivo esencial, se propone indagar en algunas de las motivaciones e interpretaciones de una fotografía selfie. Aborda, además, el papel que

desempeñan el rostro y el cuerpo humano dentro de la lectura textual y de las relaciones paratextuales que se derivan de los interpretantes posibles ante diversos tipos de selfies identificados por el autor. Se plantea, de este modo, asumir la fotografía selfie como una nueva práctica cultural, un nuevo lenguaje o unidad cultural que se erige como una nueva forma de comunicación a través de las redes sociales digitales o, sencillamente, como una nueva forma de extensión de las expresiones artísticas.

2. Del disparador automático en la cámara analógica al temporizador de la selfie digital

La representación del *“mi mismo”* hoy se recibe a través de lo que se ha dado en llamar *“fotografía selfie”* o, sencillamente, *selfie*. Sin embargo, se podría decir que la representación desde la visión propia no es un hecho nuevo. Las artes plásticas presentan varios ejemplos de celebridades que decidieron dejar sus rostros plasmados en lienzos mediante el autorretrato. Ejemplos de ello podemos citar en épocas diferentes de la historia del arte, como Vincent van Gogh, Leonardo da Vinci y posiblemente quien más se haya autorretratado: Rembrandt.

En la evolución de la cámara fotográfica analógica se puede apreciar la creación del dispositivo que recibió el nombre de *“disparador automático”* o, sencillamente, *“autómato”*, que se empleaba, entre otras cosas, para que el fotógrafo pudiese incorporarse al encuadre fotográfico en el momento de la instantánea. Las cámaras digitales incorporadas a los teléfonos actuales tienen las mismas propiedades, solo que, en ocasiones, no es necesario el temporizador para poder incluir el rostro del fotógrafo: este, con su brazo extendido, enfoca hacia su rostro y logra incorporarse a la escena, ya que puede observarse a sí mismo con el referente visual que le ofrece la cámara espejo de su aparato fotográfico. A este proceso de autofotografía se le ha dado en llamar *selfie*, término-morfema proveniente del inglés *self*, palabra que se emplea para referirse a uno mismo o alguien que hace algo por sí mismo/a.

La selfie incorpora varias manifestaciones culturales y genera lecturas diversas, tanto de contexto como de texto. Genera, simultáneamente, “formas socialmente estructuradas de percibir, de sentir, de valorar, de gustar, en valores, estéticas y modos de procesar el tiempo y el espacio” (Margulis, 2009: 25). La sintaxis visual, la semántica y la pragmática del rostro humano están evolucionando rápidamente en sus formas de ser vistas y de comunicar a través de las selfies. La tríada ojos-nariz-labios, con sus funciones primarias y con las de generación de signos y de conceptos paratextuales, encerrada en el espacio semiosférico del rostro, va generando acciones culturales transformadoras de las prácticas usuales. El imaginario del rostro como presentación y expresión de sentimientos y sus variaciones, dadas las acciones mediadas por las redes sociales a través de la selfie y sus funciones indiciales e icónicas, ha ido transformando no solo los sistemas de comunicación, sino los propios conceptos culturales de determinados sectores consumistas de esos códigos visuales. En ello, la tríada ojos-nariz-labios desempeña un papel de suma importancia.

En el presente trabajo se considera indispensable acudir a las observaciones de Leone (2019) en torno a la selfie, que se erigen como punto de partida para posteriores análisis. Leone afirma que el objetivo de una selfie no es funcional sino simbólico, ya que estas imágenes funcionan como un índice, lo que significa que el/la selfista no estaría allí si la cámara no hubiera estado en contigüidad física con su cuerpo y especialmente con su brazo extendido. Otro interesante aporte de Leone es el de plantear que la función simbólica de una selfie deriva de sus propiedades indexicales e icónicas. Invita a pensar las selfies como un dispositivo visual para recordar el presente como presente, y no como pasado. Esta aseveración es justa y válida hasta el instante en que la selfie adquiere independencia y asume otras funciones, como se expondrá más adelante.

Se propone partir de las reflexiones anteriores para poder indagar dentro de otras vertientes de la fotografía selfie. La fotografía selfie debe verse, inicialmente, como un proceso comunicativo, como un lenguaje estructurador de conceptos, amén del narcisismo que en algunos casos se pueda percibir en ella al ingresar en el universo del sentido. Es decir, en ese instante en que se establece la comunicación entre un interprete y una señal denotada a través de una selfie, se abre:

[...] un proceso de significación, porque la señal no es únicamente una serie de unidades discretas, computables por bits de información, sino que es también una forma significante que el destinatario humano deberá llenar con un significado. [...] El destinatario humano atribuye un sentido a la señal [...] porque posee un código. (Eco, 2006: 6263).

La señal preconcebida —de ser intencional— por la/el selfista en la emisión de su producto visual puede tener diversas connotaciones que dependen de la cultura a la que pertenece el interpretante. Para quien la recibe, la imagen estará compuesta por elementos denotativos y por códigos extrasemióticos que no siempre fueron la intención del selfista al ilustrar el *selfie*. Este proceso de decodificación se produce al entrar en conexión con otras culturas a través de internet y su red de redes.

3. El rostro y la cara: función comunicativa de la selfie

Del mismo modo que para introducirse en el estudio de la selfie es necesario acudir a Leone, la recurrencia a la semiótica de la mirada que hace Fernando Vásquez se considera un punto obligado de referencia. Este autor habla de la cara como una forma física, natural, y del rostro, como una obra humana:

[...] la cara forma parte del cuerpo; el rostro es una construcción. La cara forma parte del cuerpo; el rostro está prendido a nuestras imágenes. Sabemos de nuestra cara por los demás, pero cuando ellos nos la describen, casi nunca coincide con la que nosotros creemos poseer. Nuestro rostro es una arquitectura (Vásquez, 1992: 1).

Ciertamente, el rostro puede, incluso, transformarse mediante recursos cosméticos y de ese modo cambiar su arquitectura. El rostro se define por las características únicas de

la triada integrada por los ojos, la nariz y los labios. De modo que el rostro, según los códigos culturales, es no solo un territorio sistemático de comunicación extraverbal objetiva, deducido de la comunicación directa tradicional que una cultura dada atribuya a cada uno de sus componentes centrales —ojos, nariz, labios—, sino que se manifiesta, además, como fuente de comunicación extraverbal subjetiva. Se puede asumir el rol del rostro dentro de la construcción de interacción comunicativa a través de la selfie como una estructura estructurante de nuevos códigos dentro de un espacio semiótico que genera la identidad gráfica de una persona. El rostro se erige como una semiótera anatómica en el contexto cara. La selfie, que podría aparecer en la comunicación como un *no signum*, se construye, inicialmente, ante los ojos del sí mismo y luego ante los ojos del otro para establecer el diálogo de un interprete con un interlocutor ausente que ofrece su figura a una interacción social de la cual no siempre tendrá referentes. La triada facial compuesta por los ojos, la nariz y los labios desempeña una serie de acciones y de funciones que se integran de manera directa en la composición de la selfie, ya sea intencional o no intencional. A partir de la reflexión anterior se pueden deducir los signos no verbales como elementos de comunicación en la interacción social. Estos, en ocasiones, resultan de vital ayuda en la estructuración del discurso al expresar sensaciones y sentimientos y al determinar nociones. Según testimonios de dos cirujanos estéticos consultados para el presente trabajo, de la triada facial mencionada, son los ojos el eje de la composición del rostro. Se puede variar el significado identitario mediante cirugía estética con el engrosamiento o la disminución de los labios, o con el perfilado o la deformación de la nariz, pero lo que no se puede variar es el contenido de los ojos ni la expresión comunicativa de la mirada. Los labios pueden expresar diferentes emociones, pero siempre apoyados en la expresión de los ojos y sus miradas; estos son el complemento de los labios, pero a su vez son independientes en la expresión; de ahí la importancia de la mirada y de la expresión de los ojos en la selfie. La mirada en la selfie no es evasiva; nos desnuda, nos descubre ante los ojos del otro:

[...] la interpretación que nosotros hagamos de lo que observamos y la interpretación que los otros realicen de nuestras actitudes llevará al proceso comunicativo a desembocar en unos fines, unas expectativas, unas emociones que facilitarán o dificultarán otros procesos comunicativos (Cruz, 2003: 188).

Ver es una capacidad biológica de los seres humanos. En este caso, sin embargo, cuando se habla de *mirar*, se involucran otros factores como la percepción voluntaria y la disposición preconcebida. En la selfie, por tanto, el interlocutor del selfista se dirige al mirar, o sea, a buscar sentido en lo que observa, una vez que ha cruzado la frontera del ver. El selfista ofrece sus imágenes para ser parte del escudriñamiento que otros, conocidos y desconocidos, harán de sus características e interioridades personales, ya que, de hecho, está ofreciendo sus intimidades, aquellas que se desbordan a través de la triada facial y principalmente a través de los ojos, que son, según varios especialistas, lo más expresivo y comunicativo del rostro. A través de la mirada se pueden percibir muchos signos para establecer una decodificación interpretativa de la imagen. El rostro es la parte del cuerpo que se presenta abertamente al mundo, y es también la primera que se examina en otra persona, como asegura Cruz (2003). La mirada está enmarcada en el rostro, que en su conjunto triádico es una fuente de comuni-

cación extraverbal de primer orden. La mímica facial agrupa el conjunto de las expresiones del rostro. Mirarnos y reconstruir desde la mirada distorsionada que se proyecta en un espejo, se convierte en una representación de nuestro ser; el reconocimiento obsesivo del autorretrato. Desde la perspectiva del lenguaje no verbal, podemos hablar de tres tipos de miradas: *la mirada de poder*, *la mirada social* y *la mirada íntima*. La mirada de poder es aquella que se compone de un triángulo que va de un ojo al otro ojo y luego a la frente. Es el recorrido que tiende a hacer nuestra mirada en contextos profesionales. Las miradas de este tipo indican que la otra persona nos percibe desde la distancia de una relación puramente profesional. Por su parte, la mirada social forma también un triángulo, pero invertido. El recorrido va de un ojo al otro ojo y a la boca. En contextos sociales se da este tipo de mirada constantemente, sobre todo en la medida en que vamos ganando confianza con la otra persona. Por último, la mirada íntima forma un triángulo similar al anterior pero más amplio. El recorrido va de un ojo al otro ojo y al pecho, poco más abajo de la altura de las clavículas. Cuando se concibe la selfie, su creador no es consciente, generalmente, de que será objeto de análisis por estos tres tipos de miradas. Recibirá una evaluación, superficial o no, de cada uno de sus rasgos identitarios y de sus intimidades, como producto mediático que ha pasado a ser. Cuando se habla de la mirada, de lo que dicen los ojos, es difícil dejar de pensar en rasgos personales sin remitirnos inmediatamente a nuestras propias actitudes y consideraciones, interrogándonos sobre cómo miramos y qué miramos. Como bien ha dicho Cruz (2003), mirar y ver son actos bien diferenciados, tanto por la intención que les da sostén como por la atención que les dedicamos, aunque intrínsecamente queden ligados por una raíz biológica y anatómica. Estas raíces están condicionadas por la expresión y composición del rostro.

4. Selfies: estructura y funciones

Las selfies se asimilan como una nueva práctica cultural de relativa universalidad, dotada de un lenguaje estructurado desde los consensos interactivos que se generan entre el selfie y el verdadero otro. En este instante se hace necesario acudir nuevamente a Leone (2019) en sus descripciones: *crip-to-selfies*, *pseudo-selfies* y *meta-selfies* son conceptos que ayudan a generar nuevas clasificaciones que parten de nuestras realidades.¹

Existe un recorrido de propuestas entre la *intention auctoris* y la *intention lectoris*: de este modo, se ve cómo la selfie va tejiendo una serie de significados que se incorporan a un lenguaje cuasi internacional, amén de las connotaciones que puedan adoptar en diversos contextos culturales. De cualquier manera, se observa que la cultura, como ese complejo entramado de significados, asimila la selfie como un nuevo modo de expresión visual, como una nueva unidad cultural estructuradora de nuevos códigos culturales. Aunque la selfie encuentra su origen principal en la generación digital y su proliferación se hace a través de las redes sociales digitales, suele llevar la cultura de las redes sociales comunitarias, o sea, de aquellas figuras de una o más personas captadas por un aparato óptico —en este caso, el teléfono digital— para interactuar desde la posición de un supuesto otro con el verdadero otro. La selfie es el tránsito de la imagen real a la imagen virtual, vista a través del lente de una cultura dada. De modo

que la selfie es algo que está allí por alguien, o sea, es un signo que adquiere categoría simbólica en un momento dado, ya que:

[...] el hombre se relaciona con el mundo a través de signos: es su modo de vinculación con los objetos materiales e inmateriales, con los problemas y con los saberes, con lo que siente y lo que percibe. El signo es un mediador entre el hombre mismo y los procesos materiales o inmateriales que presenta la existencia. El hombre ha desarrollado (y es tal vez el rasgo particular que lo hace humano) esa capacidad de significar (Margulís, 2009: 19).

La selfie, de este modo, aparte de ser símbolo y código comunicativo dentro de las redes digitales, se convierte en una representación plástica de una persona que se asume, en cierto modo, como una efigie que es objeto de culto al sí mismo por el selfieista. La alteridad —vista en este trabajo como la otredad, término más corrientemente empleado— genera, o puede generar, en la interpretación de una selfie, algunas barreras comunicacionales, si se tiene en cuenta que la variedad —de códigos— cultural presenta realidades transver-salizadas por las prácticas de una cultura dada. Es necesario tener en cuenta, como se ha dejado claro, que las selfies han ido creando sus propios códigos comunicativos. Podrían compararse con un idioma que genera sus propias teorías sobre la realidad que muestra el selfieista. Al decir de Mario Margulís, las fotografías selfies podrían asumirse como “formas socialmente estructuradas de percibir, de sentir, de valorar, de gustar, en valores, estéticas y modos de procesar el tiempo y el espacio” (Margulís, 2009: 25).

Por medio de los códigos estructurantes de un lenguaje visual, la selfie lleva al interlocutor a una representación mental a través de una imagen idílica de la persona en un campo que no siempre corresponde a la realidad, al verdadero aspecto extremo de las personas representadas. La telefonía digital se hace cada día más accesible a todos por su rápida proliferación, lo que provoca en muchas oportunidades la necesidad de expender los productos a bajos precios. Estos dispositivos permiten diversas acciones y una de ellas es la de incorporar la imagen del sí mismo a contextos diversos. Estas selfies pueden tomarse deliberadamente para ubicar al selfieista en un contexto dado o sencillamente por un impulso de sentido narcisista, en busca de la evaluación del otro (Leone 2019). Por tanto, una selfie puede tener un carácter muy responsable o puede ser un sencillo producto de la irresponsabilidad. Las fotografías selfies se caracterizan, además, por sus textos y paratextos descriptivos, así como por los modos en que incorporan el rostro o el cuerpo del selfieista y su entorno. Partiendo de este punto de vista, se pueden apreciar cuatro grupos fundamentales de selfies: *lúdicas*, *informativas*, *de narcisismo ingenuo o exhibicionistas* y *artísticas*. Cada uno de estos grupos es, a su vez, muestra de una concepción ideológica² del selfieista, en la medida en que las selfies remiten a su mundo simbólico cultural.

5. Selfies lúdicas

El ejemplo muestra imágenes selfies colectivas de una familia del oriente de Cuba en un día de playa (figuras 1 y 2). Los rostros de los bañistas evidencian la felicidad de la

diversión y a la vez se denota la intensidad del sol en sus ojos semicerrados. Una sonrisa amplia remata el regocijo. Estas imágenes, como se puede apreciar, están relacionadas con la festividad y con el juego. Este tipo de selfie no toma en cuenta una composición fotográfica predeterminedada y ajustada a valores plásticos, sino que el selfieista solo busca que aparezcan los rostros deseados dentro del encuadre. La estética no es la principal preocupación del selfieista, sino la perpetuación temporal del hecho festivo. El selfieista está dejando crónica visual que simbólicamente se debe leer como placer.



Figura 1. Un día de playa en familia (cortesía del selfieista)



Figura 2. Un día de recreo (cortesía del selfieista)

6. Selfies informativas-descriptivas

En este tipo de selfie se ofrece una descripción del contexto que rodea al selfieista. De esa manera deja sentada su estancia en un sitio que resulta de interés como huella histórica y que puede resultar indicativo para el otro en la lectura que haga de la composición. En la selfie descriptiva aparece el selfieista en primer plano comunicacional; sin embargo, este se esmera en dejar la mejor y mayor evidencia de su interés comunicativo.

Luis Miguel Sánchez es un joven guitarrista y cantante cubano, convertido en turista por el azar de su profesión. Miguel ha sido invitado a cantar en diversos concursos europeos y de su presencia en esos eventos nos llegan imágenes que, en forma de reportaje, describen no solo sus estancias, sino sus relaciones con las personas de su contexto y con las de los países donde se ha desempeñado como artista. El autor del presente trabajo goza de su amistad y ha podido disfrutar de los lugares visitados por Miguel gracias a la información que él aporta a través de reportajes donde emplea solo fotografías selfies, en las cuales se ubica como elemento dentro de la composición.

En el primero de los ejemplos gráficos (figura 3) muestra su presencia en Atenas, y en el segundo, ilustra su estancia en Tesalónica (figura 4), a través de imágenes que, por sus valores, se han convertido dentro de la historia de la humanidad en iconos de la arquitectura y de la civilización. La imagen selfie adquiere un carácter informativo y a la vez descriptivo. En la mayoría de las fotografías selfies las personas sonríen para llenar ese espacio lúdico con el interlocutor. Sin embargo, en el interés de nuestro artista-turista-selfieista se observa que su autorretrato no es solo el hecho de mostrarse a cámara en lo esencial, sino el de dejar una huella ilustrativa de aquellos sitios históricos por los que va pasando. Su mirada fija

se pierde en la meditación, en la concentración. Su pose se manifiesta preconcebida, si se tiene en cuenta que hay una premeditación en la composición de las selfies y que busca, como todo selfieista, una ubicación a partir de su inserción en el contexto como evidencia.

Estas imágenes selfies muestran una alteridad radical con respecto a la persona que viene de otra cultura. La selfie genera una alteridad interna y, en cierto grado, asimétrica. Aquí el joven es asimétrico respecto de la cultura que descubre: aunque incorpora elementos de su arquitectura, se advierte la asimetría, la distancia cultural. En el caso de la visita a Roma (figura 5), sus ojos, conjuntamente con el gesto de la nariz y de los labios, nos muestran que hay un nivel de agrado y de satisfacción; sin embargo, en la selfie que lo ubica en Tesalónica, se crea un cierto grado de distanciamiento con el receptor, dada la sobriedad que caracteriza su mirada, concentrada en la descripción deseada del contexto y evidenciada con la visión aparentemente perdida, pero que en realidad revela la búsqueda de una perfección en la composición del cuadro. Su interés por dejar marcado su tránsito por esos lugares geográficos, ajenos a su cultura, es como el descubrimiento de lo que hay en una cultura y en otra. Cuando observamos las publicaciones de Miguel como selfieista, se aprecia una tendencia a ubicar secuencias de selfies en un mismo contexto, o sea: hace del texto una función narrativo-descriptiva. Véase en estas selfies como el rostro del turista lo mantiene en el protagonismo textual de un primer plano, pero se preocupa por plasmar una intención artística ante el deslumbramiento que para él resultan los sitios visitados. El rostro muestra más interés en la composición que en su propia imagen, en la búsqueda de composiciones atractivas en la narración de su estancia.



Figura 3. Atenas (cortesía del selfieista)



Figura 4. Tesalónica (cortesía del selfieista)



Figura 5. Roma (cortesía del selfieista)

7. Selfies de narcisismo ingenuo o exhibicionistas

La observación y la búsqueda de imágenes, principalmente en Facebook, condujo la investigación al público adolescente que ejerce la práctica de este tipo de selfie. La mayoría de las imágenes correspondían a las personas incluidas dentro de este grupo: los llamados *teenagers*, adolescentes que, en sentido general, las toman con absoluta candidez. En el análisis de esta categoría fue necesario hacer una encuesta a un grupo de jóvenes luego de una observación minuciosa a una serie de páginas de Facebook. Se pudo comprobar que las personas adultas no eran proclives a este tipo de selfie, sino a las anteriores. La mayor parte de los casos se identificaron con jóvenes menores de 30 años de edad. Se hizo una selección que partió de una muestra aleatoria consistente en diez mujeres y diez varones de secundaria y preuniversitarios, cuyas edades oscilaran entre los 13 y los 17 años, todos estudiantes activos.

El narcisismo se traduce como una admiración excesiva y exagerada que siente una persona por sí misma, por su aspecto físico o por sus dotes o cualidades. En esta modalidad, el selfista trata generalmente de causar un impacto visual en los receptores y por ello se preocupa por la idea, opinión o impresión que causa o intenta causar en los demás. Como se puede apreciar, estas conductas frisan con actitudes narcisistas y, a la vez, ingenuas.

El adolescente, en el caso de los varones consultados, solo busca mostrarse y ver la reacción que puede tener en determinados grupos femeninos. Otros, practicantes de ejercicios fisiculturistas, deseaban mostrar sus avances musculares. Estos jóvenes del sexo masculino apuestan por la selfie lúdica fundamentalmente; solo dos de ellos confesaron haberse hecho selfies “promocionales”. Las mujeres encuestadas mostraban una extraordinaria ingenuidad; a pesar de la madurez biológica de algunas de ellas. Todas desconocían la posibilidad de que sus imágenes fueran manipuladas por terceras personas en las redes sociales. Sus deseos se circunscriben a mostrarse en poses llamativas y para ello acceden, incluso, al temporizador para hacer la selfie de cuerpo entero. Esta es una edad en que el coqueteo y la exposición de virtudes estéticas son muy importantes para la autovaloración de la adolescente. Algunas de las jóvenes manifiestan hacerlo como un juego o como broma. Al estudiar las poses de algunas de ellas, se evidencia cierto erotismo en las miradas y en las posiciones de los labios, lo que ofrece lecturas paralelas al juego y denota que sí existe cierta tendencia a impresionar al sexo opuesto o a atraerlo de algún modo. Se observó que muchas de ellas se muestran con los labios húmedos y entreabiertos; en algunas, la mirada directa al objetivo de la cámara se hace retadora y sugerente de intercambios. En algunos de los casos, las fotos sugieren un mero juego juvenil, pero no dejan de tener un carácter de erotismo velado y propositivo, en el que la persona se convierte en una especie de mercancía sugerida.



FIGURA 6. Autorretrato de Salomé (cortesía de la selfista)



FIGURA 7. Autorretrato de Salomé (cortesía de la selfista)

8. Selfie artística

Asegura Leone (2019) que no es fácil sacar una selfie que no parezca una selfie, como puede apreciarse en la categoría de selfies artísticas. El talento y el ingenio del selfista reconocen a su yo no como fragmento, sino convertido en objeto de arte, y así logra un

alto nivel artístico en su composición fotográfica. Revisando a Sonesson, encontramos que acude a Barfin para plantear:

[...] que es solamente el otro el que puede (y tiene que) ser visto desde el exterior. Y que por esa razón es percibido siempre como una unidad completa y acabada; el uno mismo, por otra parte, es un proceso ilimitado que nunca se puede comprender en su totalidad [...] solamente el cuerpo del otro se puede ver en su totalidad [...]. En el caso de nosotros mismos a la imagen siempre le falta una u otra parte, incluso como lo refleja un espejo. Esta diferencia se traduce al nivel mental. En este sentido, el otro, contrariamente al uno mismo, tiene la característica de estar afuera o de transgredencia (Sonesson, 2002: 107).

Si se analizan los razonamientos anteriores a partir de la selfie artística, se puede llegar a la conclusión de que no siempre es el otro quien logra tener una visión completa del selfista. Para demostrarlo, se acude a la obra desarrollada por la periodista cubana Zeide Bahada Camps, quien convierte el yo en el otro a través de la selfie. El periodo de confinamiento provocado por la pandemia de COVID-19 condujo al desarrollo del intelecto de muchos artistas e, incluso, del de personas que no se concebían como tales. Las redes sociales digitales permitieron conocer obras de teatro y otras manifestaciones artísticas que no eran comunes en esos espacios comunicativos, al menos en Cuba. En una entrevista concedida por Bahada, ella acentúa que fue la soledad y el pequeño espacio de su habitación lo que la condujo a hacer fotos con su teléfono celular a diversos objetos que tenía a la vista, hasta que le surgió la idea de recrear con su propia persona algunas escenas de la literatura o de la pintura clásica. Desnudos y madonas del clasicismo y del modernismo la inspiraron a tratar de reproducir o de reinterpretar dichas escenas. Para ello contó solo con su propio cuerpo. Creó instrumentos para la colocación del teléfono y, una vez estudiada el área de modelaje y pensada la obra que pretendía reinterpretar, hacía varios ensayos, luego colocaba el teléfono en la función de cámara y accionaba el temporizador del disparador (figura 8). De ese modo, pudo captar la totalidad de su cuerpo (figura 9) y demostrar que puede darse otra visión exterior de sí misma. Así, el yo puede llegar a tener una visión completa de sí mismo y comprenderse en su totalidad.



FIGURA 8. Instrumento para las imágenes cenitales (cortesía de la artista)



FIGURA 9. Desnudo entre flores (cortesía de la artista)



FIGURA 10. Madona (cortesía de la artista)

9. Conclusiones

Las redes sociales digitales, al igual que cualquier otro tipo de comunidad, se erigen como estructuras estructurantes de nuevos lenguajes que, a su vez, deben formular sus propios códigos comunicativos y de identidad. Los códigos y los símbolos empleados deben tener una connotación internacional para que los asimilen los interlocutores de otras culturas. La selfie es uno de estos lenguajes internos en los que el rostro marca la esencia de los textos. De acuerdo a las categorías propuestas en el presente trabajo, la selfie puede tener diferentes formas de recepción según su complejidad. No serán similares los interpretantes generados por una selfie lúdica que aquellos que surgen de la contemplación de una selfie artística. En este último caso, la selfie ha adquirido, además de su valor signico, una asociación con otra obra cuyo valor simbólico debe asumirse desde una perspectiva diferente, la del selfista, y esa selfie pasa a formar parte de una memoria colectiva cuyo valor asociativo se asume desde otra óptica. El rostro, elemento principal de la selfie, se convierte en un área de lectura cuyo contexto semiosférico se ve agredido por la visualidad del otro, que hará diversas interpretaciones en los espacios de fracturas. La mirada, sea de poder, social o íntima, se leerá según los códigos del interpretante. Interpretantes múltiples se generarán a partir de las múltiples visiones que se tengan, las que dependen de las prácticas culturales de las personas. La selfie es, entonces, un producto icónico que va adquiriendo simbolismo a partir de su generación social. No obstante, en el caso de las selfies artísticas, el rostro adquiere su valor dentro del discurso corporal que propone la obra artística en su conjunto.

Concluyendo, se puede decir que las selfies pueden generar diversos interpretantes que dependen de los contextos culturales en los que sean recibidas. Ya que se ven valoradas, decodificadas, por las mediaciones culturales y estéticas del receptor, por sus emociones y principios culturales y estéticos. Partiendo de lo anterior, se puede asumir que este tipo de fotografía refleja, a través de la composición y demás factores estéticos, el estado de una sociedad, de una cultura o de un momento del desarrollo de la humanidad y de sus estructuras de sentimientos, así como de otros elementos asociados a la imagen. La selfie rompe las fronteras de la intimidad y de lo personal. La identidad se fractura al socializarse desde el espacio vacío de una determinada red social. En muchas ocasiones, la selfie genera una conducta de intercambio vanidoso de intimidades ingenuamente ofrecidas a través de los paratextos legibles en los discursos no verbales evidenciados en los rostros y demás elementos de la composición fotográfica. Finalmente, se puede decir que la selfie se ha convertido en una práctica cultural relativamente apologetica hacia el *uno mismo*, en la que el selfista se convierte en su *otro* asimétrico dentro del entramado de internet, en el que millones de personas comparten un mismo espacio de lucha entre el ego y el *alter ego*.

Notas

1. "Lo que solemos llamar 'realidad' [...] lo captamos y procesamos por medio de esos signos. Los signos son elaborados social y culturalmente, es decir, son producidos por un grupo humano en su interacción recíproca a lo largo del tiempo; por consiguiente las palabras son construidas históricamente por hombres y mujeres en su vida social" (Margulis, 2009: 20).
2. "Las formas de significación —socialmente construidas—, conjugadas en discursos de diferente tipo, contienen aspectos que denominamos 'ideológicos': en tanto son las huellas dejadas en el plano simbólico (en lenguajes, discursos, instrumentos para conocer) por las formas de dominación, del poder, de la desigualdad; [...] definimos 'ideología' no como un discurso sino como un nivel de significación presente en los discursos, que puede ser puesto de manifiesto mediante un análisis crítico del mismo" (Margulis, 2009: 7273).

Referencias bibliográficas

- CRUZ, M. (2003). "De lo que dicen las miradas". *Comunicar*, 20, 188-194. Recuperado de <<https://doi.org/10.3916/C20-2003-28>>.
- ECO, U. (1974) 2006. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- LEONE, M. (2019). "Semiótica de la selfie". *LIS. Letra, Imagen, Sonido, Ciudad Mediatizada*, 20, 53-68.
- MARGULIS, M. (2009). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- SONESSON, G. (2002). "Dos modelos de la globalización". *Criterion*, 33, 107-134.
- VÁSQUEZ, F. (1992). "Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada)". *Signo y Pensamiento*, 20, 31-40.

Consequências da renúncia à singularidade do rosto / Consecuencias de renunciar a la singularidad del rostro / Consequences of renouncing the uniqueness of the face

Camilla Cintra y Lucia Sanraella

RESUMO

O artigo se dedica à discussão da padronização estética do rosto feminino no Instagram, ambiente onde a vocação mimética torna-se norma, gerando consequências físicas e procedimentos estéticos reais. Busca-se compreender, a partir de um ponto de vista semiótico, a abdicación de uma face singular em prol de uma face padronizada, a partir da pergunta: o que é o rosto em si? O rosto como quali-signo icônico é o foco primordial que dá unicidade a cada ser humano, servindo como uma espécie de impressão digital com atributos qualitativos. Conclui-se que a renúncia à singularidade do rosto próprio constitui-se em renúncia de uma marca fundamental da subjetividade. A força da vocação mimética, que leva ao abandono do rosto próprio, conduzido pela idealização de um modelo, está fadada a provocar consequências psíquicas que, à luz da psicanálise, só se deixam explicar na história pessoal de cada um.

Palavras Chave: Rostro. Instagram. Face. Quali-signo. Semiopsicanálise.

RESUMEN

El artículo está dedicado a la discusión de la estandarización estética del rostro femenino en Instagram, donde la vocación mimética facial se convierte en norma, generando consecuencias físicas y procedimientos estéticos reales. Buscamos entender, desde un punto de vista semiótico, la abdicación de un rostro singular a favor de un estandarizado, con la pregunta: ¿qué es un rostro en sí mismo? El rostro como un signo cualitativo icónico es el foco principal que le da singularidad a cada ser humano funcionando como una especie de huella dactilar con atributos puramente cualitativos. La renuncia a la singularidad del rostro propio constituye una renuncia a una marca fundamental de subjetividad. La fuerza de la vocación mimética, que lleva al abandono del rostro propio, impulsada por la idealización de un modelo, está destinada a provocar consecuencias psíquicas que, a la luz del psicoanálisis, sólo pueden explicarse en la historia personal de cada uno.

Palabras clave: Rostro. Instagram. Face. Signo-cualitativo. Semiopsicoanálisis.

ABSTRACT

This article aims to discuss the aesthetic standardization of the female face on Instagram, where the facial mimetic vocation becomes the norm, leading to physical consequences and real aesthetic procedures. We seek to understand, from a semiotic point of view, the abdication of a singular face in favor of a standardized face, starting with the question: what is a face in itself? The face as an iconic quasi-sign is the primary focus that gives uniqueness to each human being by functioning as a type of fingerprint with purely qualitative attributes. Renouncing the singularity of the individual face constitutes a renunciation of a fundamental mark of subjectivity. The strength of the mimetic vocation, which leads to the abandonment of one's own face, driven by the idealization of a model, is bound to cause psychic consequences that, psychoanalytically, can only be explained by the personal history of each individual.

Keywords: Face. Instagram. Visage. Qualisign. Semiotics/psychoanalysis.

Lucia Santaella es investigadora I.A. Profesora titular da Universidade Católica de São Paulo, na pós-graduação em Comunicação e Semiótica e coordenadora da pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade de São Paulo e livre docente em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo. Email: Ibraga@puccsp.br

Camila Cintra es graduada em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo, com passagem de estudos pela Sapienza Università di Roma, e especializada em Cultura Material e Consumo - perspectivas semiopsicanalíticas pela Universidade de São Paulo. Autora do livro: O Instagram está padronizando os rostos?, publicado em 2021. Email: camila.cintra@gmail.com

RECIBIDO: 15/03/2021

APROBADO: 23/03/2021

—

1. Introdução

Nem sempre o rosto teve a imensa visibilidade que tem hoje e que adquiriu em função das tecnologias de registro da imagem, desde a invenção da fotografia. Antes disso, imagens do rosto eram privilégio das classes dominantes que podiam encomendar retratos realizados por artistas. É certo que a primeira forma de registro do rosto, a que semioticamente chamamos de signo, era constituída pela imagem especular, de

que o mito de Narciso é exemplar. O comportamento sógnico do espelho é *uni-generis* e, por isso, tende a confundir os semióticos que buscam compreendê-lo. O espelho é capaz de registrar uma imagem na medida em que algo que está à sua frente é nele projetado. Essa projeção é um signo. Mas que tipo de signo? Nesse ponto, se bem aprendida, a classificação de signos de Peirce pode ser de grande ajuda.

Trata-se, sem dúvida de um *sin-signo* indexical, quer dizer, um *sin-signo* porque aquela imagem projetada no espelho é um signo singular, existente, no seu aqui e agora. Um signo de presença que indica aquele algo que está diante do espelho, e que se constitui em objeto do signo, também existencialmente presente. Portanto, em relação a esse objeto, o *sin-signo* funciona como índice. Não há como recusar a presença daquilo que está projetado no espelho e que o espelho reflete. Tem-se aí, sem dúvida, uma dupla presença, tanto do reflexo — signo — quanto daquilo que produz esse reflexo — objeto.

A partir desse exercício semiótico torna-se compreensível o grande impacto que a fotografia provocou em nossos antepassados. Mantendo-nos na questão do rosto, embora se repita, na fotografia, a mesma relação indexical do espelho, o que muda, em primeiro lugar, é o fato de que a foto fixa a imagem, quer dizer, a imagem que, diante do espelho, pode dissipar-se na medida que o objeto do reflexo abandona a sua presença diante dele, na fotografia, essa presença é eternizada, fixada para sempre em cópias potencialmente infinitas. Inicia-se, então, a complicada dialética de uma presença eternizada que pressupõe uma ausência, ou seja, tem-se aí a dialética da representação, muito embora nesse caso não passe de uma dialética da presença-ausência ainda simples, aquela que é própria da indexicalidade. Embora o objeto do signo esteja ausente na fotografia, ele permanece presente na foto como um rastro que não se apaga.

Com a reprodutibilidade, que é constitutiva da fotografia, o mundo começou a ser habitado por duplos e se desdobrar em duplos. Isso é levado a consequências ainda mais intensas com o advento do cinema e a emergência das celebridades eternizadas em repetidas poses e fotos cujas contradições semióticas foram lucidamente capturadas por Andy Warhol, nas suas encenações repetitivas de rostos célebres.

Com o mundo digital, ocorre uma grande reviravolta. Com uma câmera sempre à mão, cada um pode capturar-se a si mesmo em qualquer lugar, a qualquer momento. O registro fotográfico ganha volatilidade e pode voar pelos ares da conectividade para se distribuir com facilidade ímpar pelas plataformas sociais. Entramos na era das selfies e de tudo que elas deram o que falar. A vida digital da face, como trabalhada por Leone (2020) provocou uma virada no entendimento sobre o rosto que tínhamos há algum tempo, ou melhor, antes da invasão digital.

Nos últimos anos e, principalmente, meses, intensificou-se a virada digital. É possível verificar um fenômeno que tende à repetição de rostos femininos no Instagram, em um processo gradual e crescente de padronização facial. Independentemente dos traços originários de cada rosto feminino, chega-se a um mesmo resultado em traços, contornos,

proporções, volumes, cores. Esse novo rosto, conhecido como *Instagram Face*, é comum entre as chamadas influenciadoras digitais. Mas o que chama atenção é que não somente elas, mas cada vez mais meninas e mulheres buscam alcançar o mesmo resultado facial, tanto por meio de filtros quanto de procedimentos cosméticos, estéticos e cirúrgicos.

Do ponto de vista dos impactos desse movimento, não há como evitar o questionamento: a partir do Instagram, não estariam os rostos femininos ficando parecidos *demais*, ou praticamente *iguais*? Por que aproximar o rosto de um padrão, afastando-se de uma expressão singular e própria? Qual o impacto disso na identidade, sobretudo feminina? Que estamos imersos na onipresença proliferante dos rostos na sociedade atual não é novidade para ninguém. Com isso, a autonarrativa se potencializa e dá aos usuários o controle sobre a própria imagem, controle que é acrescido por ferramentas digitais, como programas e aplicativos de edição. Isso produz como consequência uma tendência também inegável, especialmente no Instagram, de padronização dos rostos. Tem-se aí um tipo de visibilidade que vale a pena explorar analiticamente para que possamos, por fim, avaliar as consequências semióticas que a renúncia ao rosto próprio pode trazer, como base para interrogações de ordem psíquica e social.

2. Instagram Face: a face-performance

O termo *Instagram Face* foi definido em 2019 pela jornalista Jia Tolentino em publicação do jornal *The New Yorker*:

“um rosto único, ciborguiano. É um rosto jovem, claro, com pele sem poros e maçãs do rosto rechonchudas e salientes. Ele tem olhos de gato e longos cílios de desenho animado; tem um nariz pequeno e elegante e lábios carnudos e exuberantes. Ele olha para você com ar tímido, mas sem expressão.” (Tolentino, 2019).

As origens desse rosto têm nome: Kim Kardashian e Kylie Jenner. As irmãs do clã Kardashian representam uma potência imagética e ajudaram a moldar o referencial estético na era Instagram. Cada uma conta com mais de 200 milhões de seguidores, além de uma vida exibida por uma década no *reality show* da família, ao lado de outras *Instagram Faces* Kardashian-Jenner. Elas são a representação máxima do rosto no Instagram (figuras 1 e 2).

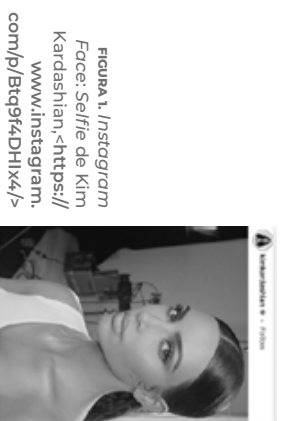


FIGURA 1. Instagram Face: Selfie de Kim Kardashian, <https://www.instagram.com/p/Btq9f4DH1x4/>



FIGURA 2. Instagram Face: Selfie de Kylie Jenner, <https://www.instagram.com/p/CCAAEmsnJlD/>

Juntas, essas mulheres representam um novo tipo de autonarrativa feminina. Kim Kardashian massificou o fenômeno da selfie, tendo inclusive lançado um livro apenas com selfies suas. Ela também popularizou a técnica do contorno facial, pela qual ensinou milhares de mulheres a assumir o controle de suas formas e volumes faciais com técnicas de luz e sombra com maquiagem. Nos últimos anos, Kim e Kylie tornaram-se proprietárias de marcas milionárias da indústria de cosméticos, maquiagem e beleza. Os desafios de maquiagem lançados por Kylie adquiriram características virais, ou seja, viralizam nas redes. Grandes proporções e volumes de lábios são inclusive algumas das promessas de seus produtos - vendidos por meio de imagens que vão bem além da maquiagem, espelhadas em um rosto com intervenções como preenchimento labial, filtros faciais e edição de imagem.

Tais atributos são centrais na composição da *Instagram Face*: não se trata de um padrão de beleza simplesmente orgânico ou cosmético, mas de uma verdadeira estratégia de manipulação estética. Em seu monólogo *Saturday Night Live*, Amy Schumer refere-se à família Kardashian-Jenner como “uma família inteira de mulheres que tomam os rostos com que nasceram como leve sugestão” (*Saturday Night Live*, 2015). Nas figuras 3 e 4, pode-se notar a transformação dos rostos das irmãs ao longo do tempo e a chegada a faces que se *torram*, assemelhadas entre si para muito além da genética.



FIGURA 3. Evolução dos rostos das irmãs Kendall e Kylie Jenner <https://www.instagram.com/p/CJzo4PvUjOC/>



FIGURA 4. Comparativo e semelhança entre os rostos das irmãs Khloé e Kim Kardashian <https://www.instagram.com/p/CEU9_3FFH8S/>

Difícil pontuar em que medida o Instagram apenas espelha um valor estético típico da hipermodernidade, como trabalham Lipovestky e Serroy (2015), e quanto foi capaz de elevá-lo exponencialmente, dado o terreno fértil em que o Instagram se transformou. É um ambiente que instaura um modo de viver, criando e alimentando o referencial a ser seguido por milhões de pessoas, sobretudo jovens e mulheres. Na toada da cultura da *selfie* e em pleno gozo da lógica de espetacularização de si, o Instagram é um potente ambiente de relações sociais, expressão e projeção de si, tendo o rosto como principal interface.

Tal ambiente, ao instraurar esse jeito de se mostrar, definiu o modo como uma geração de fato vive. Arrumam-se *para* aparecer no Instagram, encarnam trejeitos e uma gramática de expressões faciais e corporais para performar adequadamente na rede, como uma vida se forjando arte. Em suma, uma rede na qual o espetáculo se atualiza, já que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediaticizada por imagens” (Debord, 2005, n.p.). Assim, o ideal de comportamento hoje, pós-Instagram, é um ideal estético e estetizante, aplicado fortemente à face.

3. A vocação minética tornada norma

Nessa medida, o Instagram tem funcionado como fonte para a mimetização dos rostos femininos. Ali, há um tipo de alteração icônica, ou seja, de um signo – a imagem de si – que está para o seu objeto – a imagem tomada como modelo – em uma relação imitativa. Entretanto, quando esse procedimento se torna norma e ideal a ser alcançado a qualquer preço, gera-se uma relação simbólica em que a imagem tomada como modelo torna-se valor social. Daí a necessidade de imitá-la. Com isso, o rosto do Instagram parece ser fruto de um dispositivo reproduzido em que as diferenças se apagam. Nesse sentido, não só se padronizam os rostos, como é gerada uma monotonia facial que os torna inclusive contra-estéticos, especialmente pela ausência de espontaneidade e de originalidade que se espera de um signo estético.

Como reforço a esse ideal de comportamento, a chegada dos filtros faciais entregou nas mãos dos usuários mais uma forma de controlar a própria imagem. O Instagram acaba por se configurar como rede voltada para a profissionalização da beleza padrão, passando a fornecer o ferramental profissionalizado de embelezamento instantâneo. Isso não significa que o desejo pelo embelezamento para ser visto em público seja novidade, mas é a primeira vez na história que, em segundos, é possível experimentar versões diversas de máscaras digitais – um ritual cada vez mais encurtado e erodido de sensorialidade física (figura 5). Nada poderia ser mais adequado a uma sociedade de consumo que valoriza a economia do tempo e a otimização de etapas e processos.



FIGURA 5. Instagram Face: Selfie de Kylie Jenner com filtro facial e efeitos visuais. <<https://www.instagram.com/p/CCFwdoTh-QaI/>>

Um ponto interessante é que, com a *Instagram Face* e os filtros digitais, alcança-se também a representação de rostos cada vez mais semelhantes à imagem computadorizada, beirando o inorgânico e seus códigos visuais artificiais. Por vezes, confundem-se os limites entre um rosto humano editado e uma *cyberface*, como nas figuras 6 e 7. A primeira, uma *cyberface* do site gerador de *cyberfaces This Person Does Not Exist*. Ao lado, uma foto postada por Kim Kardashian em seu Instagram. Fica cada vez mais difícil a olho nu identificar a diferença entre essas faces – o que nos ajuda a antecipar um tipo especial de problematização.



FIGURA 6. Cyberface produzida pelo site *This Person Does Not Exist* <<https://thisperson-doesnotexist.com/>>



FIGURA 7. Rosto de Kim Kardashian em seu perfil. <<https://www.instagram.com/p/BTfa-T7aIfIC/>>

Quando são mencionados os filtros faciais, é notório que a possibilidade de experimentação, o caráter lúdico e o potencial criativo e utilidades em diversas áreas, entre outros pontos, são elementos relevantes e positivos desse tipo de ferramenta. Negar ou se contrapor às expressões tecnológicas é cair em um tipo de nostalgia distópica que não acrescenta valor à discussão. O que se busca é atentar para o lado perverso embutido no discurso publicitário de “seja a sua melhor versão” que circula nesse sentido.

4. A beleza pré-programada

Os filtros, em sua grande maioria, não conduzem somente a uma beleza padronizada, mas a uma beleza *pré-programada*. Rostos de usuários comuns são pasteurizados para chegarem a resultados muito semelhantes. Mas quem define que rostos-modelo são esses? A lógica estruturante é a dos algoritmos, cuja programação não escapa à lógica de poder da cultura, nem aos estereótipos do que já é reforçadamente belo e dominante – em geral, um ideal eurocêntrico ou americanocêntrico. São pré-estruturas faciais que transformam traços, formatos, texturas, volumes, proporções, cor da pele, cor dos olhos. Grande parte dos filtros não somente ameniza expressões no rosto, mas efetivamente clareia peles, clareia e alonga olhos, afina narizes, destaca bochechas, entre outros efeitos. À parte toda a imposição estética já existente no imaginário dos usuários que seguem os critérios de beleza de celebridades e influenciadores digitais, é por meio dos algoritmos dos filtros que esse padrão se encarna, digital e voluntariamente, no rosto do usuário – ou para sermos mais precisas, das usuárias.

O sucesso dos filtros se dá, em suma, porque as pessoas gostam do que veem, e gostam de poder simular e viver personas ou versões comunicadas como “melhores”. O uso dessa ferramenta evoca um senso de si, expresso em uma grande vontade de poder, espelhada na tela do *smartphone*. É uma espécie de desejo de potência encarando o que poderia, porventura, ser o melhor de si. Ao observar o rosto com filtro, encena-se na tela um encontro que, embaldado na fantasia high tech, devolve a miragem de uma melhor possibilidade de si.

Sair do efeito do filtro e da magia estética por ele gerada faz com que as pessoas entrem em uma espécie de dissonância cognitiva e em geral mergulhem na insatisfação com a própria face. Uma parte das pessoas pode simplesmente não utilizar filtros ou não se sentir mal com eles. Mas há uma grande - e crescente - parcela dos usuários, sobretudo a feminina e mais jovem, que se vê afetada em níveis psicologicamente mais complexos, saindo do território do lúdico e entrando em um desencantamento real, com impactos na autoestima, autopercepção física e crises de identidade.

Não sem causalidade, a partir dos filtros faciais surgem formatos contemporâneos das dimorfias corporais, como a facial, chamada “*Snubnati dynamibia*”, em referência ao aplicativo em que surgiram tais filtros. Enquanto discursivamente se prega o empoderamento feminino e o controle do próprio corpo, os efeitos psicológicos vão na direção contrária. Enquanto a utilização do filtro é efêmera, seus efeitos não são. Diferentemente de outros momentos na cultura da beleza, aqui o usuário não se compara apenas ao outro, mas sobretudo a si. É no comparativo consigo mesmo e com a sua máscara digital que se vê exposto à sua insuficiência.

A própria semântica na denominação de filtros como “*Fix me*” ‘conserte-me’, “*Plastic surgery*” ‘cirurgia plástica’, sugerem, ainda que inconscientemente, que as formas faciais devem ser corrigidas e modificadas. O desejo que provocam ecoa e faz com que se componha um critério de beleza cada vez mais rígido e difícil de alcançar manualmente. A possibilidade de adquirir esse rosto, como quem compra produtos, acaba por gerar uma busca incessante e consumista pela *Instagram Face*, com alternativas na realidade física, por meio de procedimentos estéticos e intervenções cirúrgicas.

Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, aumentou em 141% o número de procedimentos estéticos feitos por jovens brasileiras entre treze e dezoito anos, nos últimos dez anos - década de massificação do Instagram (Eiras, 2020). O Brasil é líder mundial em cirurgias plásticas no mundo, segundo a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética (ISAPS, n.d.). De acordo com a pesquisa realizada pela ISAPS, em 2018, foram registradas quase 1,5 milhão de cirurgias plásticas estéticas no país, e mais de 969 mil procedimentos estéticos não-cirúrgicos. O interesse pelo tema só cresce. Recentemente, em julho de 2020, segundo reportagem do portal de notícias G1 (Matos, 2020), após as influenciadoras digitais Flávia Pavanelli e Gabi Prado terem publicado fotos depois de procedimentos estéticos – *rhinoplastia e faxy eyes*, uma técnica de alongamento para os olhos –, as buscas pelos termos no

Google aumentaram em 78% e 1.250% respectivamente. Um estudo de 2019 da University College London relata que as redes sociais elevam a ocorrência de depressão em meninas adolescentes: 40% delas passam mais de três horas diárias nas mídias sociais. Das meninas que sofrem depressão, 75% estão insatisfeitas com sua aparência (Eiras, 2020). O que os dados mostram é que usuários se inspiram em representações digitais para desenhar novos contornos físicos à sua imagem e semelhança. Trata-se de um novo tipo de rosto, uma espécie de superfície a ser mapeada e ajustada, tal como um produto customizado.

A *Instagram Face* é resultado da articulação das esferas estéticas do Instagram, da possibilidade de manutenção de si – icônica e simbolicamente – e da transformação física; uma retroalimentando a outra, em uma espiral estética onde os rostos nitidamente se tornam mercadoria consumível com efeitos psíquicos. Na era do Instagram, a *expressão facial dá lugar à reprodução facial*.

Ao fim e ao cabo, imerso em uma sociedade de consumo, é um rosto que alcança bom desempenho. É uma Face-Performance, em uma dupla aceção do termo: parte fundamental da espetacularização de si na rede, seguindo a ética social vigente; ao mesmo tempo em que encarna a eficácia e o imperativo da otimização de si, espelhando os valores de sua época. Uma reorganização física e simbólica da face feminina, para atender às demandas de um capitalismo estético que lucra ao alimentar incessantemente o desejo por corrigir o corpo feminino, desta vez insuflado pela tecnologia. Um rosto que, por imitação, voluntariamente abdica do que lhe é mais *vir-generis*: a unicidade da face constitutiva da formação psíquica do eu.

Felizmente, o desejo por sustentar o próprio semblante parece emergir em resposta. Nos últimos meses, diversos movimentos femininos começaram a surgir no Instagram (figuras 8 e 9). Filtros faciais programados para mostrar os efeitos do filtro versus o rosto real; movimentos como o uso da *hashtag #filterdrop* incentivando mulheres a não usarem filtros em suas postagens. No Brasil, influenciadoras digitais começaram a refletir e discutir em favor de um rosto sem edição, dessa vez com a *hashtag #SoulIndaSemFiltro*.

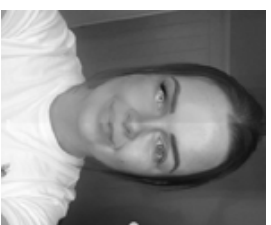


FIGURA 8. Influenciadora digital posta resultado de filtro facial comparativo entre rosto real versus rosto com efeitos, com a *#filterdrop*, ">https://www.instagram.com/p/C1c5ImheD->

FIGURA 9. Ana Furtado, apresentadora de televisão brasileira, usa filtro comparativo em postagem com a *hashtag #SoulIndaSemFiltro* ">https://www.instagram.com/p/CM1Pezt-TPaQk->

Em 2021, após a campanha #*filterdrop*, o Advertising Standards Authority (ASA), órgão que regulamenta publicidade no Reino Unido, proibiu o uso de filtros por influenciadores digitais em campanhas publicitárias nas redes sociais. O próprio Instagram anunciou a retirada da plataforma de filtros chamados como “cirurgia plástica” e “*fix me*”, em 2019.

5. A renúncia ao rosto próprio

Para que se possam avaliar as condições semióticas da renúncia ao rosto próprio, é preciso sair do registro indexical que, sem excluir o icônico e o simbólico, predomina na semióse do espelho e da foto. A análise das condições semióticas do rosto em si implica penetrar no registro do qual-signo, icônico, remático, via régia para a compreensão daquilo que caracteriza o rosto tal qual é, sem relação com nenhuma outra coisa.

O rosto é o atributo mais pessoal que existe (Le Breton, 2019; 11). Sua centralidade na figura humana se dá porque é o elemento que ajuda a constituí-la: todos os animais têm cara, mas “o rosto é o privilégio do ser humano” (ibid., 2019; 17). Em termos psíquicos, isso foi exemplarmente expresso no “estágio do espelho” trabalhado por Lacan que explicita como se dá a constituição do eu na sua relação indissolúvel e problemática com o outro, visto que o eu só se reconhece no espelho do outro, pequeno outro da intersubjetividade (Lacan, 1998).

Sob o ponto de vista social, Agamben (apud: Reinaldo, 2019; 4) explora o aspecto normativo social do rosto, pois o rosto não diz respeito apenas ao formato com que nasce, mas à forma que *adquire*, moldado pela cultura. Semioticamente situado no circuito do simbólico, evidencia-se o quanto as normas sociais, as convenções culturais e os referenciais estéticos jogam com os aspectos identitários de cada indivíduo.

Tocar na questão da identidade, em termos psíquicos, é um problema complexo. Ao contrário, sob o ponto de vista social ou socializado, a questão é bem mais simples, pois, no social, o indivíduo pode ser identificado por um feixe de índices identitários, como nome, carteira de identidade, número na Receita Federal etc. e também pela impressão digital e a biometria, casos em que ocorre uma identidade por atribuição. Do ponto de vista psíquico, entretanto, pode-se em princípio entender a identidade como a insistência do humano em ser único, “ilusão necessária para sustentar o narcisismo” (Debieux, 1997; 122). Mas ela também aparece “como construção imaginária de uma representação social que mascara a presença do Outro – o grande outro da cultura – no si mesmo e avaliza sua pertinência no mundo humano”, quando a identidade “surge como sintoma, defesa contra a angústia de não poder saber de si, a não ser a partir da imagem, tomada em si mesma, como metáfora congelada em um único sentido, sem, no entanto, perder a propriedade de ser mensagem” (ibid.; 122). É importante tocar, mesmo que de modo breve, nessas questões para evitar o senso comum equivocado

de encapsular como “narcisismo” o fenômeno da *Instagram Face*, ou a proliferação das selfies na cultura digital. De resto, uma tendência que revela a banalização dos conceitos resultante da falta de conhecimento da psicanálise. Entretanto, aquilo que estramos colocando em questão -- a renúncia do rosto próprio -- está aquém e deveria estar na base da discussão sobre identidade ou perda da identidade. Trata-se, portanto, de uma questão semiótica que deveria ser tratada de antemão. Afinal, do ponto de vista semiótico, o que é o rosto em si, o rosto nele mesmo?

A resposta deve ser buscada na chave do qual-signo icônico. Cada rosto é um qual-signo, um composto de qualidades que fazem do rosto de cada um aquilo que ele é: único, *uni-generis*. Não há um rosto exatamente igual a qualquer outro. Mesmo no caso dos gêmeos univitelinos, há sempre algumas sutilezas qualificativas que permitem a diferenciação. Por isso, cada rosto é tão singular quanto cada vida. Uma vida, assim como um rosto, é única, irrepetível, ela nela mesma.

É certo que rostos fazem parte de corpos que existem no tempo e no espaço, portanto, são sin-signos e, como tal, são uma síntese de múltiplas determinações porque funcionam como feixes indexicais do contexto – objeto do signo – de que são parte e no qual existem. É certo também que rostos humanos seguem determinados padrões no display dos traços que permitem reconhecer esses rostos como humanos, ou seja, especificamente como rostos, reconhecimento que é privilégio do humano. Nesse sentido, rostos são também legi-signos que simbolizam nosso pertencimento à espécie humana.

Embora esses registros semióticos também estejam sempre em operação, é preciso atentar para o fato de que é o rosto como qual-signo icônico que nos permite falar da renúncia ao rosto próprio, como uma renúncia àquilo que é biológica e semioticamente fundamental ao reconhecimento do outro e também de si próprio diante do espelho, e que o bebê já é capaz de processar muito cedo em sua vida. Afinal, é o rosto que nos dá unicidade funcionando como uma impressão digital puramente qualitativa. Enquanto a impressão digital é um ícone diagramático com fortes traços de indexicalidade, o rosto é pura qualidade, um ícone de si mesmo. Assim a pura qualidade é entendida na matriz teórica da semiótica periciana, ou seja, como qual-signo icônico, quando se pode dizer que A não é igual a B, o que constituiria um hipócone, mas sim, A é igual a A, é o que é, daí sua unicidade.

Isso nos leva necessariamente à interrogação: o que pode significar e como pode ficar marcado o psiquismo de uma pessoa quando ela, por pura vocação mimética, abandona a singularidade de seu rosto em prol de um ideal socialmente imposto e de cuja imposição ela própria não se dá conta? A resposta a isso só pode ser dada pela psicanálise. Contudo, a psicanálise não nos fornece respostas generalistas, nem peremptórias, pois trata cada vida como história de vida, nenhuma igual à outra. Portanto, a resposta de cada um só pode ser buscada nas marcas de sua história própria, no presente que cifra o passado na incerta direção do futuro.

Referencias bibliográficas

- DEBIEUX, M. (1997) *A psicandlise frente à questão da identidade*. [S.n.] acceso em 16 nov 2020. <<https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/06/a-psicanca3alise-frente-c3a0-questc3a3o-da-identidade.pdf>>.
- DEBORD, G. (2005) *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Projeto Periferia.
- ERAS, N. (2020), "Os filtros do Instagram estão mudando a nossa aparência na vida real?" *Elle*, acesso em 26 ago 2020. <<https://elle.com.br/beleza/filtros-instagram-nos-deixam-iguais>>.
- INTERNATIONAL SOCIETY OF AESTHETIC PLASTIC SURGERY (2021) *Estudo internacional mais recente revela que as cirurgias estéticas continuam crescendo em todo o mundo*. ISAPS, acesso em 14 mar 2021. <<https://www.isaps.org/wp-content/uploads/2019/12/ISAPS-Global-Survey-2018-Press-Release-Portuguese.pdf>>.
- LACAN, J. (1998) "O espelho do espelho como formador da função do eu". *Escritos*, 96-103. Rio de Janeiro: Zahar.
- LE BRETON, D. (2019) *Rostos: ensaio de antropologia*. Trad.: Guilherme João de Freitas. Petrópolis: Editora Vozes.
- LEONE, M. (2020) "Estéticas faciais nas sociedades digitais contemporâneas". Em *Contribuições da Semiótica ao ensino de português no mundo*, M.T. Tedesco, C., Correia (eds.), 13-22. Rio de Janeiro: Dialogarts.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2015) *A estetização do mundo. Viver na época do capitalismo artístico*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MATOS, T. (2020) *Rosto de influenciadora: Por que ex-BBBS e celebridades estão cada vez mais parecidos?* G1, acesso em 26 ago 2020. <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/07/08/rosto-de-influenciadora-por-que-ex-bbbs-e-celebridades-estao-cada-vez-mais-parecidos.ghtml>>.
- REINALDO, G. (2019) "Rosto na mídia e rosto como mídia: As contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto". *Revista Farneco*, 26 (2), acesso em 26 ago 2020. <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.2.32442>>.
- TOLENTINO, J. (2019) "The age of Instagram Face". *The New Yorker*, acesso em 26 ago 2020 <<https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>>.

O rosto nu: sobre o disfarce da maquiagem / El rostro desnudo: sobre el maquillaje del maquillaje / The naked face: on the make-up of the makeup

Gabriela Reinaldo

RESUMO

O presente artigo reflete sobre as modificações faciais temporárias, como filtros de aplicativos e maquiagens, especialmente no que diz respeito ao discurso sobre uma prática que nega a si mesma — um discurso sobre técnicas que ao mesmo tempo em que operam por superposição de camadas, defendem a cara desnuda, a cara "lavada", como sinônimo de pureza. Pureza que promete refrear os perigos da contaminação (Douglas 1976) e que exerce controle sobre os corpos. Ainda que sejamos evolutivamente programados para reconhecer rostos, sob pena de atentarmos contra a nossa própria sobrevivência (Darwin 1872; Leone 2018; Sacks 2010), ao longo da história temos modificado nossos rostos tensionando o par natureza e cultura. Se o tempo e as experiências vividas são fatores de transformações faciais ditos "naturais", o gesto de modificar intencionalmente o rosto se afirma como um gesto político (Agamben 1996), é um gesto volitivo.

Palavras Chave: Rosto. Maquiagem. Filtros de aplicativos. Pureza. *Media*.

RESUMEN

Este artículo refleja sobre los cambios faciales temporales, como *app filters* y maquillaje, especialmente en lo que respecta al discurso sobre una práctica que se niega a sí misma — un discurso sobre técnicas que al mismo tiempo que operan por superposición de camadas, defienden la cara desnuda como sinónimo de pureza. Pureza que promete contener los *peligros* de la contaminación (Douglas 1976) y que ejerce control sobre los cuerpos. Aunque estamos programados evolutivamente para reconocer rostros, bajo pena de poner en peligro nuestra propia supervivencia (Darwin 1872; Leone 2019; Sacks 2010), históricamente hemos cambiado nuestros rostros voluntariamente convulsionando naturaleza y cultura. Si el tiempo y las vivencias son factores de transformación faciales entendidos como "naturales", el gesto de modificar intencionalmente el rostro se afirma como un gesto político (Agamben 1996), es un gesto volitivo.

Palabras clave: Rostro. Maquillaje. Filtros de aplicaciones. Pureza. *Media*.

ABSTRACT

This article reflects on temporary facial changes such as app filters and makeup, especially with regard to the discourse about a practice that denies itself — the

discourse of techniques that while operating by superimposition, defend the naked face as synonymous with purity. Purity that promises to prevent the dangers of contamination (Douglas 1976) and that exerts control over bodies. Although we are evolutionarily programmed to recognize faces, under penalty of endangering our own survival (Darwin 1872; Leone 2019; Sacks 2010), historically we have voluntarily changed our faces convulsing nature and culture. If time and experiences are factors of facial transformation understood as “natural”, the gesture of intentionally modifying the face is affirmed as a political gesture (Agamben 1996), it is a volitional gesture.

Keywords: Face. Makeup. App filters. Purity. Media.

Gabriela Reinaldo é professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC) e membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do ICA-UFC. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, fez estágio pós doutoral sênior no departamento de História da Arte da Universidade de Cambridge, UK. Coordenadora do Laboratório *Imago*, conduz a pesquisa *As faces do rosto*. E-mail: <gabriela.reinaldo@ufc.br>.

RECIDADO: 18/08/2020
APROBADO: 11/12/2020

—

1. As faces do rosto

Desde que nascemos, nos capacitamos, evolutivamente, ao reconhecimento de rostos (Darwin, 1872; Leone 2019; Sacks, 2010). Há zonas do cérebro que funcionam de modo não apenas a identificar feições, mas a reconhecer expressões faciais (Sacks, 1997; 2010). Num ambiente hostil, não identificar rostos ameaçadores – que podem ser o rosto de inimigos tribais, cujas marcas faciais não são tão diferentes das nossas, mas também rostos de feras, de leões, escondidas nas savanas ou florestas – comprometeria nossa sobrevivência nos apartando dos grupos aos quais pertencemos (Sacks, 1997). Assim, evolutivamente, os indivíduos cujos cérebros eram capazes de reconhecer rostos e emoções obtiveram vantagens sobre os indivíduos cuja competência para identificar rostos e expressões faciais era inexistente ou insuficiente para assegurar a vida em grupo (Leone, 2019). Com a modernidade, o rosto assume o lugar do sujeito (Courtine e Haroche, 2007) e equivale à sua própria interioridade, confundindo-se com o que se convencionou chamar *identidade*.

Apesar da importância do reconhecimento facial, historicamente, contudo, também modificamos nossos rostos – numa atitude de subversão do par natureza x cultura. Ou seja, há, no exercício de disfarçar ou esconder as faces, um aspecto essencialmente negentropico e intencional. Se o tempo e as experiências vividas são fatores de modificação facial ditos “naturais” – rugas, pigmentações quimicamente produzidas pela ação do sol, temperatura e umidade, manchas senis, perda da elasticidade causadas pela idade – o gesto de modificar intencionalmente a face se afirma política e historicamente, é um gesto volitivo.

Em *Il Volto*, Agamben refere-se ao caráter eminentemente político do rosto. A exposição, diz ele, é o lugar da política. Se não há uma política animal é porque os animais estão sempre em aberto (Agamben, 1996) – os animais não se apropriam dessa exposição, por isso não se interessam pelos espelhos do mesmo modo que nós. O homem quer se reconhecer e se apartar dos objetos, por isso manipula sua aparência e faz política.

As ações intencionais de modificação facial podem ser de caráter permanente – como é o caso das escarificações, tatuagens, implantes ou cicatrizes – ou temporário. Este é o caso, por exemplo, dos pigmentos químicos que não ultrapasam a camada mais superficial da pele, as maquiagens. Com as imagens técnicas, essa modificação temporária dos rostos se banaliza e passa a fazer parte das dinâmicas de sociabilidades das redes sociais. Postar um *selfie* numa rede social é, necessariamente, escolher filtros (ou a apenas *aparente* ausência deles), enquadramentos e toda sorte de recursos de alteração do rosto. Artífícios que fazem parte do programa dos aparelhos (Flusser, 2008; 2011) e que atendem, portanto, a determinações políticas e ideológicas. O desaparecimento ou dissimulação dos códigos de programação não é uma simples consequência das imagens técnicas – ao contrário, faz parte do projeto que naturaliza a produção de imagens, desencorajando usuários/as a questioná-las, a lidar com elas criticamente.

Modifica-se o rosto com intenções variadas, mas que podem ser descritas basicamente de duas maneiras: a de velar (subtrair/silenciar) e o desejo de desvelar (acrescentar/aparecer). Na subtração, rosto é disfarçado a fim de elidir o sujeito ou de excluir traços que o desagradam; já na aparição, o rosto quer revelar, ou seja, o sujeito modifica as faces a fim eliminar as supostas barreiras entre a sua interioridade (palavra imprecisa e escorregadia), o modo como acredita que a comunidade o enxerga e o modo como deseja ser visto. Vale dizer que as ações de excluir ou revelar não são excludentes. Ao contrário: são o próprio modo de agir do rosto.

Em todo caso, é importante sublinhar que não existe um rosto natural (Belting, 2015). Mesmo o rosto que não se esconde atrás de máscaras ou pigmentos não o é. A máscara – quer a máscara facial, a mínima do rosto vivo ou o artefato – é uma invenção da cultura. Os mecanismos e movimentos anatômicos da face tornam-se recursos semióticos “primitivos” que constituem um raciocínio abstrato fenomenologicamente corporificado e uma formação lógica (Schiller, 2018) – em inglês, se diz “facing the facts, to face off”. Schiller atribui essas expressões ao fato de, no humano, a face estar localizada anteriormente no plano coronal, e na parte superior, assumir uma posição vertical.

Também o historiador da arte e estudioso das imagens Hans Belting (2015) se refere à face como uma “imagem por antonomásia”. Ou seja, a face (ou fronte ou ainda cara) ultrapassa a dimensão fisionômica e, linguisticamente, diz da variedade metonímica ligada a expressões que se referem à resignação, à falsidade ou à covardia (em português, por exemplo, se diz “ter duas caras”), à honra, à coragem ou ao ímpeto – como *entfremt*, *entfremt* ou *defronten*, além das expressões “encarar os fatos” e “dar a cara a tapa”.

No caso das expressões faciais, os neurônios motores superiores (UMNs, *Upper Motor Neurons*) transmitem impulsos motores dos centros motores do cérebro para o tronco cerebral (ou tronco encefálico) e medula espinhal; em seguida, os chamados Neurônios Motores Inferiores (LMNs, *Low Motor Neurons*) transmitem esses impulsos para os próprios músculos. Os movimentos involuntários inervam a partir da tira motora cortical – que, filogeneticamente, é a parte mais ancestral do cérebro.

2. A evolução tecnológicas de captação e produção das imagens e a evolução dos cosméticos

A história dos cosméticos é a história da evolução da Química, mas também do desenvolvimento das cidades, do cinema e da emancipação feminina. É o que nos conta a história de Max Factor, narrada por Fred E. Basten (2008) em *Max Factor - The Man who Changed the Faces of the World*. Sobre o peruqueiro polonês e sua biografia, o escritor John Updike (2008) escreve na revista *The New Yorker*: “Makeup And Make-Believe: Max Factor’s life of beautification”, fazendo um trocadilho com a expressão “make up”, que, a partir de Max Factor, vira um substantivo (o “make-up”, assim com o hífen, foi batizado por ele) e faz com que as pessoas desafiem padrões de comportamento e assumam o “make-believe”: a experimentação, a invenção, a truagem, a falsificação, em suas próprias faces.

Grças às invenções de Max Factor, o cinema conseguiu fazer closes mais prolongados e mais próximos dos rostos sem que as câmeras captassem os compostos faciais craquelando. No cinema, a evolução das lentes, das películas, dos microfones – e as consequentes modificações na temperatura, no tempo de exposição dos *frames*, na acuidade dos *claves* – só foram possíveis graças à evolução dos cosméticos.

Quando o som chega aos cinemas, nos anos 1920, as lâmpadas de tungstênio entram em cena. A iluminação anterior era mais ruidosa, mas as novas lâmpadas são mais quentes e derretem os compostos sobre a pele. Películas ortocromáticas, que capturavam todas as cores com exceção do vermelho, e pancromáticas, que ampliavam a variedade de cores, também requerem substituições nos componentes químicos da maquiagem.

Se os clios postiços tornavam o olhar mais lânguido, as sombras esfumadas contribuíam para o mistério da cena. Já o *glow* captava as luzes do estúdio e ressaltava os lábios – efeitos que não passariam despercebidos pelos espectadores, desejosos de consumir o visual de seus ídolos. Por outro lado, alguns cosméticos que funcionavam bem no cinema (como

os batons muito escuros e amarronzados nas filmagens em preto e branco) pareciam artificiais na vida real. Em 1914, Max Factor encontra a fórmula mágica: um creme capaz de encobrir as imperfeições da pele ao mesmo tempo em que é fino o bastante para não parecer artificial. Nasce o *pan-cake*, que se torna a maior invenção comercial de Max Factor. O produto que deixava o técnico mais agradável, vira o primeiro item de maior e mais rápida vendagem na história dos cosméticos (Basten, 2008).

Na evolução do cinema e da fotografia há um rosto/tela indissociável da imagem – evidenciando a tráfada proposta por Hans Belting entre corpo, *media* e imagem. De acordo Belting, o que de uma imagem (o problema ao qual a imagem se refere) é conduzido pelo “como” ela é transmitida. “Na verdade, o ‘como’ é frequentemente difícil de distinguir do ‘o quê’; nisto repousa a essência da imagem. Mas o ‘como’, por sua vez, é em grande parte modelado por um dado meio visual no qual a imagem reside” (Belting, 2016: 36). As imagens não existem por si de forma isolada nas mentes ou nas superfícies dos objetos: elas *acontecem* via *media* (no sentido latino do *medium*, o que medeia, o intermediário ou veículo) e corpo; tanto o corpo que as produz internamente (imagens que Belting chamará de endógenas), quanto o corpo que as performa (Belting, 2016).

A TV de alta definição, os recursos 3D, *produzem presença*, dissimulando o veículo, apagando-o, como se o espectador estivesse diante da imagem sem mediação, do atleta pulando na piscina em tempo real da transmissão das olimpíadas, ou do gol arrancando rufos de grama; tudo isso operando por ocultação do intermediário, do *medium*, como a constituição de uma verdade sem filtros, sem edição, sem opinião.

Atualmente, as tecnologias de filmar e fotografar e os *corpos/meios/screens/telas* onde essas faces serão veiculadas são juizes impiedosos. Se um dia o cinema exigiu a modificação dos cosméticos para acompanhar os desenvolvimentos tecnológicos (sonoros, luminosidade, sensibilidade das películas, tempos de exposição...) hoje, a tecnologia full-HD das telas de TV e computadores e a proliferação de smartphones com câmeras cada vez mais sofisticadas reconfigura a indústria cosmética e a impele a produzir substâncias capazes de construir uma pele “perfeita”.

Por imperfeições entenda-se: linhas de expressão, rugas, poros dilatados e manchas; ou seja exatamente tudo o que qualquer pele após a puberdade tem e que pode até passar despercebido a olho nu, mas que não escapa a uma projeção em grande escala. Mas não é só a tela do cinema que amplia o rosto numa dimensão inumana, tornando esse rosto agigantado e etéreo um modelo para os outros rostos. A pele “natural”, a pele “como ela é” não é aceita mesmo em telas bem menores, como as telas de celular. Digitalizado, o “natural” é laboriosamente confeccionado; quer por meio de filtros e aplicativos de manipulação de imagens e/ou cosméticos. Um natural artificialmente construído.

Em termos de cosméticos, os mecanismos de construção das novas máscaras faciais se dão basicamente em duas direções: os ácidos que prometem reter, remover e purificar e os que prometem preencher, aplanar e sobrepor. Na esfoliação há a descamação de resíduos

que obrigam, do ponto de vista celular, a pele a se renovar. Refeita, a essa são justapostas novas camadas de maquiagens cujos efeitos devem parecer não conter “nada”.

3. O rosto desnudo - o discurso da pureza

Dentre os discursos produzidos sobre as modificações temporárias, chama atenção a promessa de um rosto desnudo, sem filtros, sem camadas. Um discurso que tenta se validar como contraponto ao excesso de recursos existentes atualmente (sejam produtos químicos ou da ordem das techno-imagens). A questão é: o que quer dizer um discurso sobre uma técnica que nega a si mesma, uma vez que opera por acréscimo, alteração e sobreposição, ao mesmo tempo em que defende a aparência “natural” como um signo de pureza de intenções e ausência de propósitos? O controverso discurso da *neutralidade*.

“Make-nada também é tudo. Na pele menos também é mais”, prega a apresentadora de TV Adriane Galisteu e blogueira de um programa singular (e sintomaticamente) chamado por “Sem Filtro”. Diz a apresentadora:

Feche os olhos e imagine uma mulher linda... Como ela é? Você consegue descrever um rosto lindo e perfeito de mulher? O fato é que as lindas chamam atenção por tudo, mas A PELE... Me diz! Como elas conseguem aquela pele? Pois é... na maioria das vezes, nem parece que estão maquiadas. <<https://adrianeagalisteu.com.br/2015/10/5/maquiagem-que-parece-photoshop/>>

E o que parece conter nada – ou quase nada –, revela-se um ritual de muitas camadas. Por “nada” na pele “natural” leia-se: máscara para cílios, um corretivo no “tom certo” (Galisteu dá a dica do uso de um corretivo dois tons mais claros do que o da pele da usuária), bases de cores diferentes para criar efeitos de sombreamento, pós iluminadores, lápis para sobrancelha, “blush” nas bochechas, pós ou cremes *fondant* no tom bronze (para garantir um “ar saudável”), curvex (que é um curvador de cílios, mas também cílios postiços são considerados itens capazes de garantir uma pele “sem maquiagem”) e um brilho ou leve rubor nos lábios – sem esses “reales” nos lábios, bochechas, nariz, têmporas, olhos e sobrancelhas, a aparência humana não é considerada saudável –.

A nudez, a idealizada “pureza” da pele, tem correspondências para além da Química. Em *A pele*, Vilém Flusser (s/d) diz: “O mistério não está escondido: está na cara. E não apenas na cara: está na superfície toda do corpo. Está na pele. À flor da pele”. Leiamos: “o mistério não é que pela pele transpire o mundo e eu (...) eu sou explicável e o mundo é explicável. O meu estar no mundo é inexplicável porque é um dado concreto. A pele é inexplicável” (Flusser s/d).

Reafirmando a tendência em colocar público e celebridade mais próximos – o que se traduz em filtros, ceras e pigmentos “imperceptíveis”, a chamada *naked skin* –, abundam no mercado promessas de venda de uma pele saudável. Mas não apenas substâncias químicas agem na consecução de uma pele “perfeita”. Os aplicativos de celular também atuam no sentido de produzir um rosto mais agradável e saudável – recurso chamado “filtro de embelezamento” –. Embelezamento que, na grande maioria dos aplicativos,

arredonda olhos, afina têmporas e narizes, *uniforiza* (eufemismo para dizer “clareia”) tons de pele e deixa as bochechas mais rosadas. Ou seja, apagando marcas pessoais e étnicas, “embelezar” é tornar feições asiáticas, indígenas, árabes ou de matriz africana mais próximas ao padrão/modelo ocidental, branco, europeu de rosto.

Como reação ao uso abusivo de filtros (sejam filtros cosméticos ou de manipulação de imagens digitalizadas), surge a hashtag #NoMakeup (sem maquiagem) e a #wokeuplikethis (acordei assim). No site *The list*, lê-se a matéria “Stars who are completely unrecognizable without makeup” <<https://www.thelist.com/19920/unrecognizable-photos-celebs-without-makeup/>> com imagens de pessoas famosas como Demi Lovato, RuPaul, Sharon Stone, Marilyn Manson e Kary Perry. Na maioria das fotos, o “irreconhecível” se traduz em forografias casuais, “acidentais” – um “acidente” editado, cuidadosamente escolhido –.

A *US Magazine* também traz sua lista de famosas e famosos sem maquiagem – não para dizer que essas pessoas ficam irreconhecíveis, mas para dizer que “mesmo” sem maquiagem, continuam lindas. Estar sem maquiagem, aqui, é privilégio de poucas. A matéria diz que fora do tapete vermelho celebridades como Katie Holmes e Emma Stone preferem deixar sua beleza natural tomar o centro do palco. Num determinado trecho, compara-as às/aos leitoras/es: “Sim, assim como você, as estrelas ocasionalmente permitem que o mundo veja sua pele sem base e cílios sem rímel” com o objetivo de “celebrar” (diz a matéria “celebrate their bare-facedness”!) pequenas imperfeições como sardas e brilho indesejado. Uma imagem comparativa de Jennifer Lopes em trajes de gala e protagonizando uma cena doméstica. Gwyneth Paltrow com ares praianos, Jenna Dewan detrida em lençóis brancos com os cabelos molhados de quem acabou de sair do chuveiro são exemplos de rostos serenos, descansados e satisfeitos com a própria aparência. A fundadora da Kylie Cosmetics, Kylie Jenner também aparece no site, que diz que ela expõe sem maquiagem suas sardas e sua “#Flawless complexion” (tez impercível).

Pureza e impureza, ao longo da História, vão além de dimensões como higiene e saúde. Em *Pureza e Perigo*, Mary Douglas (1976) lembra que noções como tabu, interdição e as dicotomias civilizado e selvagem, *eu e não eu*, culto e inculto se ligam ao que se julga puro ou impuro. A autora recupera o que diz Paul Ricoeur, quando afirma que a noção de impureza é ligada ao terror e está imersa num medo muito específico que impede a reflexão. O que uma cultura ou um povo considera puro ou impuro reforça constrangimentos sociais, uma vez que poluição e perigo, simbolicamente, se ligam à ansiedade do contágio e/ou ao medo que o desafio a um tabu pode provocar.

Ou seja, essa determinação, essa exigência, de um rosto puro como sinônimo de um rosto “natural” – discurso propalado pela publicidade de cosméticos e recorrente no discurso midiático – se enraíza em práticas ancestrais e está ligada às disputas pelo poder. São discursos que, ao prometerem afastar as impurezas que supostamente colocariam as sociedades em perigo, disputam territórios de prevalência sobre um determinado imaginário a partir do controle dos corpos. Nas reportagens acima há *permissões* sob o disfarce de incentivos como “você *pode* andar sem rímel ou base” (desde que a “pele nua” seja jovem e esteja em

acordo com os padrões ditados pela mídia hegemônica) ou que a face de determinada atriz permanece agradável e aceita *ainda que* a pessoa esteja de “cara lavada”.

No contexto atual, é sintomático que a grande maioria das reportagens sobre o rosto puro ou “natural”, o rosto sem maquiagens, se destine ao rosto feminino. Embora homens – mesmo que não costumem consumir cosméticos na mesma proporção que as mulheres – também façam retoques (com cosméticos ou usando *apps/filtros*) para aparecerem diante das câmeras, o discurso do rosto “puro” não se dirige a eles – como se o rosto masculino, de algum modo, já estivesse em acordo com os ideais de pureza e naturalidade.

Como, historicamente, às mulheres são atribuídas características como inconstância, irracionalidade, histeria, infantilidade e imprevisibilidade, o corpo feminino, “impuro” – um corpo que menstrua, polui, um corpo que precisa ser vigiado uma vez que durante séculos foi a única garantia da preservação de uma linhagem genética – precisa ser constantemente constrangido e docilizado –.

4. Considerações finais - a dissimulação das estratégias

Na tríade imagem, corpo e mídia, Belting afirma que quando um meio se propõe transparente, quando não aparece, está escondendo suas manobras, está dissimulando. É assim nos rituais de comunhão da Igreja católica em que a hostia equívale ao corpo do próprio Cristo e não a um composto de amido e água, assim como nos rituais de possessão do candomblé em que os espíritos ou divindades incorporados se materializam no corpo do médium. Também na magia, o meio, que é opaco, deve se tornar translúcido, como garantia da eficácia mágica. No que diz respeito ao discurso da neutralidade das técnicas, também Flusser (2008, 2011) denuncia a programação dos aparelhos que condicionam comportamentos e sensibilidades.

Quando me refiro a palavras como estratégia, manipulação, manobra ou dissimulação não me interessam aqui os juízos de valor negativos ou positivos desses termos. Penso neles como o próprio *modus operandi* dos processos de linguagem e de comunicação – quer no âmbito da cultura ou da natureza (esferas que não podem ser dissociadas, sob pena de procedermos a partir de dualismos redutores) –. O signo participa de um processo de produção de verdades – e o que pode dizer a verdade também pode mentir, como justificava Eco sobre a capacidade semiótica dos espelhos como paradigma signico –.

A face nua, *purra*, que se propõe neutra e verdadeira graças à ausência de um elemento intermediário (*media*) é falsamente e trapça. A pele maquiada que se pretende sem produtos químicos ou a pele produzida pelos programas de computador reconstruam o que entendemos como “natural”. A questão é: o que esses rostos “naturais” propõem estética e politicamente, de que modo interferem na nossa percepção corporal e o que vamos fazer com isso. Também é bastante significativo que essa exigência de pureza seja, na imensa das imagens e seus discursos, imposta ao feminino.

Notas

1. Sobre as contribuições de H. Belting para o estudo do rosto, publiquei na revista *Famecos* “O rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto”. Informações nas referências.
2. Na matriz religiosa judaica, temos as prescrições alimentares ditadas por Moisés. O Deuterônimo 14:3-7 diz: “Não comerás coisa alguma abominável. 4. Eis os animais que comerás: o boi, o cordeiro, a cabra, a gazela, 5 a corça, o gamo, o antilope, o búfalo e a cabra montês. 6. Comerás de todos os animais que têm a unha e o pé fendidos, e que ruminam. 7. Mas não comerás daqueles que somente ruminam ou somente tenham a unha e o pé fendidos, tais como o carneiro, a lebre, o coelho, que ruminam, mas não têm a unha fendida: tês-los eis por impuros.” Além do Deuterônimo XIV, recomendo o capítulo II do Levítico. Nas antigas práticas nigerianas (Douglas 1976), também há recomendações sobre a ingestão e, no culto Iorubá, recomenda-se usar a mão esquerda para tocar tudo o que for poluente, uma vez que a direita deve levar os alimentos à boca.

Referências bibliográficas

- ACGAMBEN, G. (1996) *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollinghieri.
- BASTEN, F. E. (2008) *Max Factor - The Man who Changed the Faces of the World*. New York: Arcade Publishing.
- BELTING, H. (2007) *Antropologia da Imagem para uma ciência da imagem*. Lisboa: KXXM + EAUM.
- (2015 [2013]) *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocci Editore.
- COURTINE, J. E COURTINE, H. (2007) *L'Histoire du visage – exprimer et taire ses émotions (du XVIe siècle au début du XIXe siècle)*. Paris: Payot.
- DARWIN, C. (2009 [1872]) *The expression of the emotions in man and animals*. London: Penguin.
- DOUGLAS, M. (1976) *Pureza e perigo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- FLUSSER, V. (2011) *A filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume.
- *s/d*). *A pele* (sem referência de data, *s/d*) Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art54.pdf>> Acesso em: 01 jan. 2020.
- (2008) *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: AnnaBlume.
- LEONE, M. (2019) “The semiotics of the face in digital dating: A research direction”. *Digital Age in Semiotics & Communication*, 2, 18-40.
- REINALDO, G. (2019) “Rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto”. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 26, 9, 1-21.
- SACKS, O. (2010) *O olhar da mente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997) *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHILLER, D. (2019) “The Face is (Not) Like a Mirror”. *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, 1, 2, 29-54.
- UPDIKE, J. (2008). “Wake-up and Make-Believe: Max Factor’s life of beautification”. *The New Yorker*, 1/09/2008, 124-128.

El óxido y el fénix. Semiótica del rostro transhumano en *El autómata* de Alejandro Pérez / The rust and the phoenix. Semiotics of the transhuman face in Alejandro Perez's *El autómata*.”

Bruno Surace

RESUMEN

El cortometraje de Alejandro Pérez *El autómata* (2016) presenta una serie de instancias relevantes con respecto al tema del rostro transhumano, que se convierte en una alegoría de la relación con la alteridad en sus varias facetas y abre una reflexión significativa sobre la relación que la humanidad mantiene consigo misma en el pasado, presente y futuro. Gracias a las herramientas de la semiótica es posible extrapolar los valores presentes en la película en el marco de una estética peculiar de la chararra, la escoria, los restos.

Palabras clave: *El autómata*, rostro transhumano, semiótica de la chararra, alteridad, semiótica del rostro.

ABSTRACT

Alejandro Pérez's short film *El autómata* (2016) presents a series of relevant instances with respect to the theme of the transhuman face. This becomes an allegory of the relationship with otherness in its numerous facets, and triggers a significant reflection on humanity's relationship with itself in the past, in the present, and in the future. With the tools of semiotics it is possible to extrapolate the values from the film, in the framework of a peculiar aesthetic of wreckage, waste and debris.

Keywords: *El autómata*, transhuman face, semiotics of wreckage, otherness, semiotics of the face.

Bruno Surace es doctor por la Universidad de Turín, posdoctor en el proyecto de ERC FACETS, profesor adjunto de Semiótica y Cine y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Turín y profesor en el Colegio Interuniversitario Renato Einaudi. Es autor de la monografía *Il destino impresso* (2019). Ha publicado artículos en varias revistas, así como capítulos de libros. Correo electrónico: <b.surace@unito.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 30/09/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/12/2021

1. El óxido y el fénix

Es una pareidolia¹ aquella que abre, en un encuadre desenfocado que gradualmente se hace visible, el corrometraje del cubano Alejandro Pérez (2016) llamado *El autómata*, producido por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños (Cuba). Sonidos acusmáticos de un repiqueteo indistinto, mezclados con soplidos de origen incierto, acompañan el detalle de lo que se muestra como un perno oxidado, rodeado de irreconocibles chararras metálicas oxidadas por el tiempo. Sin embargo, nosotros, casi *naturalmente*, vemos un ojo vidrioso, rodeado por un grabado de metal, que mira fuera del campo. El programa narrativo de la película se encuentra todo ahí, y el título, en letras minúsculas y destacadas sobre fondo negro, nos lo confirma. Este primer encuadre y su *acusma* —es decir, el sonido cuya fuente no es visible— son la sinécdoque de un cborg atemporal, cuya alma trahumana es subsumida por aquel ojo metálico.

Es después del título que la inferencia se confirma realizada. Ya no malinterpretable, desambiguada, la pareidolia se revela verídica, los sonidos se vuelven más inteligibles (ahí está para sancionar el comienzo de la película un pesado martillazo), y una serie de cuatro encuadres nos devuelven otros rostros en primer plano frontal, seguidos de otros tres planos más filmados de lado. Partimos de los cuatro primeros, que configuran un clima, desde lo mecánico hasta lo carnal, estableciendo una isotopía que mantiene unidos estos dos polos a partir del común denominador de un grito tan claramente munchiano, ahogado por la firmeza de la escultura, eterno y también cambiante dada la peculiaridad plásticocromática de las obras. En los dos primeros encuadres se tratará de esculturas rubicundas; la primera, con engranajes oxidados; la segunda, de una resina “muscular”, mientras que la tercera y la cuarta esculturas se vuelven cerúlas. En lo que parece ser un proceso de susstracción progresiva, nos encontramos con rostros que aparecen cada vez más despojados de sus rasgos básicos, momificados, alisados hasta más no poder, cuya boca ya ha desaparecido y solo presentan dos débiles cavidades y una ligera elevación para simular los ojos y la nariz. Se comienza a intuir, en esta breve parte de la secuencia, quién produce esos sonidos. Es el creadordemiurgo, dios silencioso que en su taller cubano genera criaturas híbridas, definidas precisamente en virtud de sus rostros, y comprometidas en el fondo entre lo humano y lo no humano, entre el pasado y el futuro (lo mecánico y lo biológico que se convierten en uno), una especie de ontogénesis basada en la escoria, el desecho, la sobra. Rostros, por lo tanto, residuales y que nacen gritando (figuras 15).

Esto nos es confirmado por la segunda parte de la secuencia, donde somos transportados al exterior, quizá el lugar de eterno descanso de las obras (in)completas. Aquí retorna un ser similar al primero de los cuatro precedentes. Visto de lado, un rostro metálico y oxidado, entero —pero tan descompuesto que desde sus cavidades transparentes se puede vislumbrar el fondo— grita observando su propia mano, en una especie de condena eterna generada por la cognición de un yo mutilado. La triangulación entre el cuerpo, la mente y el medio ambiente, como una triada que genera la

autoconciencia, produce el efecto de un *impasse*, de algo que ha salido mal. Nos habla en tanto ruina:

[...] estas ruinas son los restos de un sistema de vida y de gestión del territorio que ya no se practica, son restos abandonados y desagregados que desaparecen de forma lenta pero segura. Sin embargo, son restos (y como tales, restos completos) de un orden sociocultural que hemos dejado atrás. Estos restos, a pesar de su caducidad, aún se resisten a nuestros ojos, a nosotros que no los utilizamos más y, por lo tanto, a pesar del tiempo, permanecen. Y nos hablan (Trezza, 2012: 8, traducción propia).

El desplazamiento al exterior ha silenciado entretanto los sonidos del diosfabricante, ahora reemplazados por la vibración del aire, que reverbera visualmente en el animado follaje de las palmeras del fondo y del gorjeo de los pájaros.

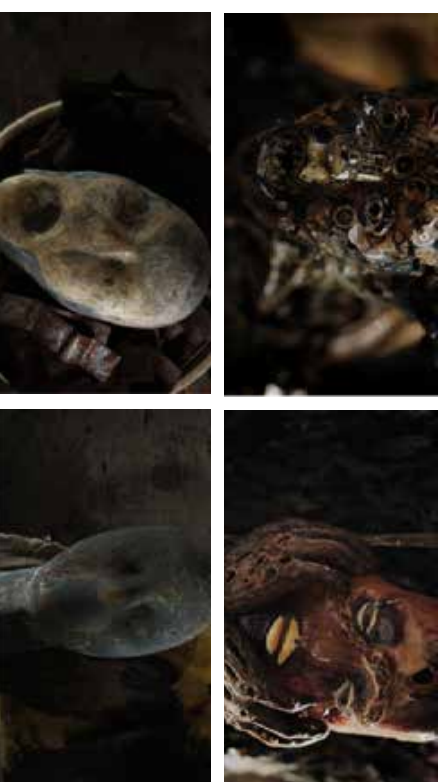


FIGURA 15. *El autómata* (2016)

Esto también amplifica la semiosis: el nuevo cuerpo se inerta en el medio ambiente al que, sin embargo, se opone alguna especie de refractariedad primigenia, exteriorizada por el grito incommensurable. El chillido del hombre de hierro es más visual que sonoro, como el de los sueños de Allen Ginsberg: “[...] and picked them-

selves up out of basements hungover with heartless Tokay and horrors of Third Avenue iron dreams & stumbled to unemployment offices” (1956). Sigue el encuadre de un hada mecánica, de nuevo desde el interior, pero con una vista hacia el exterior. Los sonidos de la naturaleza se fusionan con los del martilleo de la cultura que se inietta y genera la entropía. Por su parte, ella ya no grita, se encuentra en una especie de éxtasis entre lo desesperado y lo cogitabundo, el rostro a mitad del cual aún se transparenta una tez rosada, pero ya corroída por las arrugas del tiempo (figura 6). Recuerda, a su vez, al hada tunquesa de *A. I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), atrapada durante milenios en las profundidades del océano y, por lo tanto, oxidada en sus alas, vestido y pelo, en un primer momento, de color zafiro, después, gradualmente verde (figura 7). La referencia evidente de Spielberg a Pinocho, cuyo principal autómatra parece ser una especie de *alter ego*, que es de hecho un:

[...] elemento construido [...] un producto de artificio con animación propia. [...] por eso [...] hoy ha entrado directamente en el mundo de la inteligencia artificial y por eso *Artificial Intelligence* de Spielberg entra inmediatamente en Pinocho, con el país de los juguetes que acaba convirtiéndose en el mundo de la reparación de máquinas (Fabbri, 2002: 294).

FIGURA 6. *El autómatra* (2016)FIGURA 7. *A.I. Artificial Intelligence* (2010)

2. En país de los juguetes

Y todavía en el encuadre precedente, en otra parte del taller que adquiere cada vez más las connotaciones de una choza en desuso, dos humanoides más; el primero, en el plano delantero, siempre de lado, circular; el segundo, en la profundidad del plano, desenfocado, sentado con las manos en las mejillas, el cuerpo atravesado y la espalda sobrepasada por lo que parecen ser tres troncos de madera.

Solo a partir de este momento, comienzan los primeros movimientos de la máquina. Un paneo horizontal nos muestra a uno de los humanoides naciendo. Rodeado de chararra, es levantado pesadamente y por primera vez se nos muestran las manos del demiurgo, que son las de Jesús Chu Herrera, actual escultor de la *marioneta*. Son manos probadas por el trabajo: las uñas sucias, los nudillos desgastados. Pero también son manos que con cuidado taciturno atan con cables de cobre las piezas de los órganos —de los cuerpos sin órganos (cf. Deleuze, 1969)— de la escultura y sueltan la man-

dbula de hierro para concluir el acto creativo. Un encuadre *plongée* nos muestra más caras. Nos encontramos de nuevo con rostros encerrados, aquí un triptico donde los dos primeros no son más que materia inerte, cuyos rasgos distintivos apenas se mencionan en la masa momificada,² y el tercero es otro grito murchiano. Luego volvemos al cuerpo sobre el que el demiurgo hace los últimos ajustes, tumbado en una mesa del taller que tiene todo el simbolismo de una mesa de operaciones, o de un alquimista, de un Dr. Frankenstein tratando de instilar la chispa vital en un cuerpo muerto, en este caso nunca antes nacido. Es un demiurgo, precisamente porque manipula la materia inerte, artificial porque es metálica —pero devuelta a un estado de naturalidad—, oxidada; un residuo muerto que tiene vida *in nuce*. Lo hace como un niño con los juegos más simples:

Cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una *demiurgia*: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad. Los objetos se conducen por sí mismos, ya no son una materia inerte y complicada en el hueso de la mano. Pero esto es poco frecuente: de ordinario, el juguete francés es un juguete de imitación, quiere hacer niños usuarios, no niños creadores (Barthes, [1957] 1980: 60).

Finalmente, el negro.

Un corte negro, duradero, introduce otro paneo horizontal de derecha a izquierda. Aquí, con un trasfondo de sabor metafísico, privado de cualquier componente, para devolver una especie de ambiente fetal, ahí está por primera vez el autómatra que se mueve en su placenta de resina. El pelo emmarañado hecho de clavos le da rasgos juveniles. Los ojos vacíos son cavidades de las que surge una especie de tristeza. La boca es una sonrisa afíggida, siempre reclinada. El cutis es de bandas metálicas que hacen brillar el óxido de bermellón (figura 8).

FIGURA 8. *El autómatra* (2016)

Cada débil movimiento de este ser recién nacido parece estar denotado por la inmensa fatiga de despertarse de un torpor atáxico, aumentado por el sonido de sus pequeñas maquinicas. Jadea visiblemente, como si el *pneuma* le fuera recién insuflado. La secuencia es introducida por primera vez mediante una voz en *off*, acompañando su

lenta e incierta elevación, definiendo al ser como un equilibrio caduco de “óxido y trastos”. Son lo nuevo, la vida, como resultado de la corrosión y la escoria, los “restos de sentido” que se convierten en semiosis *ex novo* (cf. Ciozzo, 2012), para corroborar el enfoque de este corto. El autómatas nace de su óxido como el ave fénix de sus cenizas, el énfasis fílmico es puestro principalmente en su rostro que mira aturldido a su alrededor, todavía en ese antiespacio negro del que se originó, luego sus pies vacilantes comienzan a moverse, lo suficiente para hacer que la secuencia termine y comience la siguiente, en la que la criatura aparece nuevamente acostada, esta vez en un espacio situado. El indistinto espacio anterior se configura, por lo tanto, como un lugar de contracción imposible, entre lo viviente y lo no viviente, lo humano y lo mecánico. Espacio de elaboración necesario en el que, sin embargo, el demirurgo ha desaparecido y la máquina se hace cargo de su agentividad y su semioticidad. Es el espacio como toma de conciencia (cf. Noë, 2009), como extensión a la espera de ser significada (cf. Greimas, 1976). En este sentido, es relevante que el énfasis esté puestro, sí, en todo el cuerpo, pero con dilación en el rostro como lugar de apropiación del límite del yo y del otro:

Tanto el rostro de un oyente como el de un locutor silencioso lo que muestran es la *emoción*, ya sea la de la producción o la de la recepción: iritación, sonrisa, desencanto, indignación, reproche, etcétera. Liberados de la presión analógica del discurso verbal sincrónico, los rostros quedan disponibles para otras *semiósis*, y particularmente abiertos a los códigos somáticos de la emoción (Fontanille, 2017: 99).

La metafísica, como topía de la contaminación, da paso, luego, a la repentina y brutal proyección de la criatura en el espacio público, ahora nuevamente filmada en primer plano, en su innata e inalterable expresión sombría, que intenta con fatiga levantarse, tambaleándose. A su alrededor las voces de los niños y las personas, filmadas en el contracampo mientras observan con curiosidad a la criatura, lo diferente que irrumpe, exorbitando por el espacio compartido. Aquí, la criatura mira a su alrededor, apareciendo inicialmente como animada con su propia vida, mientras que los transeúntes continúan violándola con sus miradas, en las que ella es impotente. De este espacio la criatura es un huésped no deseado, no es totalmente capaz de apropiarse, en términos sociosemióticos, del espacio que implica: “La participación de todos los sentidos” (Greimas; Courtés, 2007: 339). El cuerpo tiene una motilidad lábil, que en el rostro no está dada en absoluto, por lo que el estado emotivo solo puede entenderse por una colaboración parcial entre la expresión fija y el movimiento, cuya proxiémica (acercarse y alejarse de su público, por ejemplo, nos habla de una potencial curiosidad, quizá incluso más animal que humana) se somete a algunas hipótesis hermenéuticas. Los niños, por su lado, sonríen, se acercan cada vez más después del temor inicial, pero de nuevo el elemento sonoro configura el deslizamiento de la perspectiva.³ El vociferar de antes es reemplazado por susurros atenuados e incomprensibles que siguen el punto de vista de la máquina, por primera vez visible incluso gracias a las manos de su demirurgo que, con una tímida revelación del fuera de campo prohibido, lo muestran como lo que es, el titiritero que da vida al cuerpo cadáver, obliigado a una discrepancia sinestra (cf. Mori, 1970; Surace, 2021), estar vivo y no estar vivo al mismo tiempo:

El centro del *Unheimliche*, en efecto, parece ser la cara. No hay que excluir que esa sensación incómoda se pueda sentir de otra manera (frente al renáculo de un pulpo que se mueve cuando cremos que está muerto, por ejemplo), pero es evidente cómo el rostro constituye una especie de topología semiótica, dentro de la cual se inscribe un acto básico y fundacional de la semiosis: ¿la cara al que uno se enfrenta es “falsa” o “real”, “muerta” o “viva”? A esto se añade una cierta duplicidad intrínseca del rostro, por lo que siniestro no es solo el rostro de los muñecos de cerámica, dentro del cual se inscribe la pedofobia, sino también en cierta medida el rostro que se nos parece pero que no es realmente nuestro, el de la heterotopía del espejo (Foucault, 1967), que genera eisoptrofobia, o el del doble: un individuo que es como nosotros, pero, de aquí el abismo de la percepción errónea, *no es* nosotros (Surace, 2021: 36036).

3. El otro catóptico

En esta danza de contactos escópicos, de miradas curiosas y exorbitantes (cf. Ponzio, 2007), la escena madre se destaca.



FIGURA 9. *El autómatas* (2016)

Un niño sostiene una máscara, procedente del mismo taller donde “nacío” la criatura (se supone que todo esto, que tiene sabor a espectáculo artístico y a teatro de calle, está sucediendo en las cercanías). Es un rostro nuevamente oxidado, rasguñado, pero que tiene una mirada más venusta y paternal. La pone a mirar a la criatura, que, filmada desde abajo, la observa y luego se va asustada (figuras 912). De hecho, todo se filma desde abajo, para magnificar la agnición eisoptrofóbica de la criatura, incapaz de mirarse en el espejo, consciente de su irreducible orredad. La perspectiva es espacialmente la de la criatura, de hecho, genuflexionada, y configura un sistema semi-

simbólico (cf. Hjelmstev, 1943) también regido por las miradas de los niños que la observan desde arriba y que parecen negarle, cada vez más, la empatía que requiere su imperturbable reclinarse. El espacio de confrontación entre seres similares parece traducirse en una etnografía perversa, en la que el otro, como cuerpo y rostro disonantes, es cercado y embrutecido en la conciencia colectiva de una conciliación imposible. La máscara levantada por el infante nos parece más una prueba de fuerza que una apertura dialéctica, y esto se confirma con el repliegue de la criatura hacia abajo para enfrentarse a otro rostro, esta vez abandonado, indefenso, como muerto, que es la prolepsis de un arco aséptico, la fase terminativa e inaltable de la denegación del otro. Su símil, el trasto que fue o que será, cuya empatía se establece precisamente en virtud de una facialidad, incluso sabiendo que es falsa. Es el rostro como motor empático y, al mismo tiempo, principio antrópico y entrópico, crisol de una humanidad incapaz de reelaborar sus retazos y recuerdos. ¿Hay quizás una conexión, aunque fuera paretimológica, entre la escoria y la memoria? ¿No es, tal vez, la reminiscencia aquello que permanece y después regresa? ¿Es posible que el trasto sea un recuerdo no solo de lo que ha sido, sino también de lo que será? (Appiano, 1999).

Estas preguntas parecen estar cerradas en la escena *clou*, dominada por un encuadre arrotizado, suelo afeitado, un suelo de tierra y suciedad donde la criatura, en una desesperación que se injerta cada vez más diegéticamente en esos ojos huecos, tiene un verdadero contacto háptico con la áspera tierra de la que fue y aún se siente parte, como si su regeneración no fuera un prodigio técnico, sino un aborto de la sociedad. Y cara a cara con la máscara muerta, el yo abandonado. El *color parhétinas* de este encuadre, seguido de la impasibilidad de los niños que impávidos observan lo que sucede, es la clave de lectura de un texto que subvierte la retórica del rostro clásico y a través de la movilidad se pueden leer las expresiones e intenciones de los demás. Los rostros de los transeúntes son, en realidad, rostros embalsamados, incapaces de escapar del circuito de una legítima (al menos inicialmente) curiosidad, para evolucionar patéticamente hacia alguna forma de pietismo, de acogida, de indignación. El rostro inmóvil del fénix nacido del óxido está, en cambio, lleno de connotaciones, de matices, realizado con la delicadeza del aparato de dirección y diegético, una historia cuya base sustractiva, sobre la lección de Bresson (cf. Schrader, 1972), esconde un profundo sustituto simbólico. La nueva humanidad transhumana, hecha de los restos de su pasado, construida sobre sus propias ruinas, no tiene la fuerza —pero tampoco, saussuriana—, la *langue* —para dialogar con la vieja humanidad, incapaz de manejarse a sí misma. Como afirma Donna Haraway:

Los cuerpos, por lo tanto, no nacen, son fabricados [...]. Los organismos son fabricados, son constructos de una especie de mundo cambiante. [...] Los cuerpos como objetos del conocimiento son nodulos generativos materiales y semióticos (1991: 357-358).

Aquí, asistimos a un giro posterior. Es ahora una nueva criatura protagonista, fruto del mestizaje entre el metal y la resina. Ya no gruñendo, sino con labios carnosos cerrados y asentimientos pupilares, en ese pequeño teatro que la voz del director, al

reaparecer, describe como una especie de encrucijada entre la persona y el personaje,⁴ mientras las manos del titiritero perseveran en moverlo.⁵ Después de eso, una serie de contraccamos nos muestra ahora a los adultos desinteresados, en una serie de escenarios disparatados: un hombre en una especie de bar al aire libre, algunas personas en una parada de autobús, un *strawberry* en una calle de tráfico medio, un hombre mirando desde su balcón, el exterior de una casa popular, algunos trabajadores de la construcción —la misma escena filmada por medio de una superación del campo—, algunos trabajadores en un techo, un panteo en la parte posterior de un edificio lleno, en mal estado. Un canto monocrorde acompaña este montaje que nos muestra una Cuba reducida a un tiempo suspendido (es la voz en *off* que sanciona la indistinción entre pasado y futuro), en condiciones de pobreza, donde la vida fluye lentamente y, en cierto sentido, privada de un metabolismo mnésico de algún tipo. Es una Cuba inmovilizada, como la que narra Wim Wenders en *Buenos Aires Social Club* (1999):

[...] menor rastro de laboriosidad, solo coches viejos, pistras abandonadas, Cuba fuera del tiempo, donde el tiempo se ha detenido: donde no pasa nada, no hay la gente corriendo en círculos y ocasionalmente cantando y jugando. [...] un espacio fuera de la historia, fuera de la dinámica de esta segunda modernización. La paradoja (y tal vez el mensaje final de la película) es que es precisamente en esto en lo que radica la función última de la revolución: no en acelerar el desarrollo socioeconómico sino, por el contrario, en obtener "islas" donde el tiempo se suspende (Žižek, 2003: 94).

Y, de hecho, una fina continuidad en el movimiento nos transporta del panteo anterior al siguiente, de nuevo dentro del taller, donde entre las herramientas oxidadas algunas manos de metal, primero, y luego algunos rostros se nos ofrecen.

Así termina la película, con un fugaz retorno al espacio negro del que tomó inicio/vida la criatura original, y al que parece retroceder, al no haber encontrado ningún lugar en el mundo, transhumano, transénte. En el rostro de la criatura, se ha visto el fracaso preliminar de la ideología *inhibitizada* del transhumano,⁶ como un proyecto filosófico basado en un neopositivismo tecnocientífico: "Que pretende 'superar' la especie humana hacia una especie superior, ensalzada por cada 'escoria' orgánica o por cada contingencia corporal e histórica" (Bellino, 2005: 90). Nada más posmoderno (cf. Jameson, 1989) en este tipo de herencia ideológica marcada por imaginar un futuro cuyo pasado es una *tabula rasa* o, a lo sumo, una superficie *glabra*, privada de la herramienta del tiempo, de esa capa donde está la diferencia y, por lo tanto, el sentido. Por otra parte, la propuesta de Pérez es la de un futurible recto sobre lo áspero, sobre el *vigmo* del tiempo, en la indexicalidad antrópica encallada en la naturaleza. El autómata, por su parte, parece al fin respirar profundamente, vuelve a un sueño letárgico, puesto a sí mismo en espera —o en *standby*— para un mundo que haya desarrollado las capacidades para entenderlo y, por lo tanto, acogerlo. El trasto que se convierte en el baluarte de una esperanza de reconciliación con el rostro de los demás y, por lo tanto, con el rostro de una humanidad constitutivamente espuria.

Notas

- * Esta publicación es parte de las investigaciones del proyecto de investigación FACETS –Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies– proyecto financiado por ERC (European Research Council) en el marco del programa Horizon 2020 (grant agreement: 8196649).
- ** Agradezco a Cristina Voto por la traducción y a Andrés Manuel Cáceres Barbosa por la corrección de estilo.
1. La paredolía es un fenómeno visual peculiar, por el cual tendemos perceptivamente a atribuir formas, a menudo rostros, a conformaciones naturales o aleatorias de objetos. Se trata de un caso particular de *apofenía*, que en términos semióticos es el intento de establecer conexiones significativas a nivel perceptivo para “ordenar” un panorama (visual, auditivo, táctil, etcétera), que de otro modo carecería de sentido. Así que cuando escribimos “paredolía planificada” nos referimos a la puesta en escena. Sobre el concepto de *paredolía* en clave semiótica (cf. Leone, 2020).
 2. Está jugado el “Diálogo di Federico Ruyssch e delle sue mummie”, del poeta italiano Giacomo Leopardi, en la paradoja de que las momias, muertas, viven —al menos enunciativamente— en la duración de su canto “Eguamente lontane dalla vita, come in vita lo erano dalla morte: Come da morte / vivendo rifuggia, così rifugge / dalla fiamma vitale / nostra ignuda natura”.
 3. Ciertamente también existe, hay que subrayarlo, una posible perspectiva opuesta, para la cual la curiosidad infantil es el contrapeso de una perturbación hacia el “muñeco” vivo y no vivo, que genera la perturbación de la que habla Ernst Jentsch (1906) cuando analiza *Der Sandmänn* (Hoffmann, 1915). La cavidad ocular del autómata recuerda la isotopía primaria de la historia alemana. Sin embargo, la hipótesis de lo perturbador confirma una especie de irconciliabilidad básica, situada en el abismo cognitivo entre la percepción y la interpretación.
 4. Sobre los profundos e inextricables vínculos entre la persona, el personaje, la máscara y su relación con la subjetividad (cf. Paolucci, 2020).
 5. Un primer intento de semiótica de la relación entre las manos y la cara está en Marfino (2020).
 6. El término especializado *eubiótico* suele asociarse al ámbito de la nutrición. Designa una filosofía alimentaria que tiene que ver con comer bien para vivir *saludablemente*. En términos etimológicos, *eubio* significa “buena vida”. El contenido ideológico de este término, sin embargo, trasciende el ámbito estrictamente alimentario, y tiene que ver con la idea de una especie de *purezza* (pléñese en términos de construcción similar, como *eugenésido*), que prevé la exclusión de su horizonte epistémico de toda una serie de sustancias que se leen como nocivas o residuales.

Referencias bibliográficas

- APPIANO, A.** (1999). *Estetica del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte*. Roma: Meltemi.
- BARTHESES, R.** (1957) 1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BELLINO, F.** (2005). *Eubiosia. La bioetica della “buona vita”*. Roma: Città Nuova.
- CUOZZO, G.** (2012). *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*. Roma: Aracne.
- DELEUZE, G.** (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FABRRI, P.** (2002). “Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà”. En L. Pezzini y P. Fabbrri (eds), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, 277-298. Roma: Meltemi.
- FONTANILLE, J.** (2017). *Soma y semá. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- GINSBERG, A.** (1956). *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books.

- GREIMAS, A. J.** (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Éditions du Seuil.
- HARAWAY, D.** (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HELMMSLEV, L.** (1943). *Omkring sprogtteoriens grundlæggelse*. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- JAMESON, F.** (1989). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso.
- JENTSCH, E.** (1906). “Zur Psychologie Des Unheimlichen”, *PsychiatrischNeurologische Wochenschrift*, 8 (22), 195-198 y 203-205.
- LEONE, M.** (2020). *Scenà. Parasemiotiche*. Roma: Aracne.
- MARINO, G.** (2020). “Facepalm. Semiótica epifacial de la frustración”. En M. Leone (ed.), *Volte Virali*, 6700. FACETS Digital Press. Recuperado de <<http://www.facets-erc.eu/wp-content/uploads/2020/05/Massimo-LEONE-2020-Volte-viral-PDF-Editoriale-Compreso.pdf>>.
- MORI, M.** (1970). “Bukimi no tani genshō” (不気味の谷現象), *Energy*, 7(4), 33-35.
- NOË, A.** (2009). *Out of our heads: why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill & Wang.
- PAOLUCCI, C.** (2020). *Persona. Semiótica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*. Milán: Bompiani.
- PONZIO, A.** (2007). *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*. Roma: Meltemi.
- SCHRADER, P.** (1972). *Transcendental Style in Film*. New York: Da Capo Press.
- SURACE, B.** (2021). “Semiótica dell'Uncanny Valley”, *Lexia. Rivista di Semiótica*, (3738), 359-380.
- TREZZA, A.** (2012). “Resti che ritornano testi: il ruolo della memoria in una possibile semantizzazione di luoghi”, *Occhio. Occhio semiótico sui media*, (13-13). Recuperado de <<https://www.ocula.it/files/OCULA-13-TREZZA-Resti-che-ritornano-testi.pdf>>
- ŽIŽEK, S.** (2003). *Tredici volte Lenin. Per sovvertire il fallimento del presente*. Milán: Feltrinelli.

La gravedad y la gracia. Género y música en *Malambo, el hombre bueno / Gravity and grace*. Gender and music in *Malambo, el hombre bueno*

Julia Kratje

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio del film de Santiago Loza *Malambo, el hombre bueno* (2018) con el fin de indagar la elaboración cinematográfica de universos sociosexuales contemporáneos. Se analiza la creación de atmósferas afectivas conectadas con la masculinidad, teniendo en cuenta la articulación entre la música y el proceso de rostrificación de los pies del protagonista, un bailarín de malambo, género musical del folklore argentino. La hipótesis es que el despliegue de ciertos procedimientos audiovisuales, enunciativos y narrativos del film tiene un potencial de renovación poética y política de la perspectiva de género con respecto a los personajes masculinos en el cine argentino.

Palabras clave: estudios de género, cine argentino, retórica musical, masculinidad, Santiago Loza.

ABSTRACT

This work presents a study of Santiago Loza's film *Malambo, el hombre bueno* (2018) in order to investigate the cinematographic elaboration of contemporary sociosexual universes. The creation of affective atmospheres connected with masculinity is analyzed taking into account the articulation between music and the rostrification process of the protagonist's feet, a malambo dancer, which is a musical genre of Argentine folklore. The hypothesis is that the film's audiovisual and narrative procedures poetically and politically renew the gender perspective with respect to the male characters of Argentine cinema.

Keywords: gender studies, Argentine cinema, musical rhetoric, masculinity, Santiago Loza.

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora del CONICET en el IIEGE (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Es autora de *Al margen del tiempo. Deceos, ritmos y arañas en el cine argentino* (2019) y compiladora de *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (2020). Correo electrónico: <juliakratje@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 12/8/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 17/12/2020

1. Introducción

Hay películas que invitan a deslizar la mirada por las imágenes, invocando una experiencia palpable donde el espacio bidimensional parece inquietarse ante el flujo físico, táctil y sonoro, que recorre las profundidades del plano. Lo perceptible no se detiene en lo evidente, pues como dice Georges DidiHuberman, guiándose por la perspectiva de Maurice Merleau-Ponty: “Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendidada, inestable, agitada, abierta” (1997: 47). Al ponderar los pliegues sensoriales del discurso cinematográfico, se descubren otras semblanzas visibles y audibles como si se tratara de cuerpos tangibles.

Malambo, el hombre bueno (2018), décimo film del cineasta, dramaturgo y escritor Santiago Loza, constituye un ejemplo notable en este sentido. Alrededor del baile y de la música, se condensan prácticas sociales y construcciones simbólicas que producen efectos en la experiencia corporal y subjetiva de Gaspar, el protagonista, aspirante a malambista profesional.¹ Para eso, debe cumplir con una sacrificada rutina de entrenamiento en la que continuamente se pone a prueba su capacidad de resistir el cansancio, el dolor y las adversidades que lo podrían haber desviado de la meta que finalmente logra alcanzar. Gaspar gana el certamen para el que ha venido preparándose toda su vida. Pero la película no reproduce un relato triunfalista, sino que desanda con minuciosidad los entretelones de una coreografía en la que se cristalizan valores —fortaleza, tenacidad, perseverancia, disciplina— encarnados en vivencias tradicionalmente masculinas. Si para narrar competencias y victorias el cine ha forjado personajes heroicos, muchas veces indolentes, arrastrando el mito de una constante biológica y psicológica de la masculinidad definida por su afán de omnipotencia, la obra de Loza amplifica, en cambio, los matices, los altibajos y las vulnerabilidades.

Aunque podría ubicarse a la par de films *inspiracionales* (tal como se denomina habitualmente un vasto repertorio cuyos argumentos enfatizan la motivación y la superación personal) que exponen los preparativos para un campeonato artístico o deportivo, el esfuerzo del cuerpo para sobrepasar sus limitaciones, los pormenores con los rivales, la relación entre maestros y discípulos y la ardua adquisición de hábitos por un ideal de realización; más allá de este tópico, *Malambo, el hombre bueno* se destaca por el despliegue de una atmósfera sensorial y afectiva que introduce nuevas coordenadas para pensar el cruce entre género y música en el cine argentino contemporáneo. La tactilidad de la cámara y la expresividad de los paisajes sonoros propician la inmersión en un ambiente acentuadamente estilizado.

Sucede que los desplazamientos que atan a la figuración de los géneros sexuales indudablemente repercuten en el universo sensible. Es así como una serie de películas

estrenadas después del cambio de milenio, cuyas intervenciones narrativas y estéticas se presentan como alternativas al *mainstream* audiovisual, tienen un potencial para renovar poética y políticamente el perfil de los personajes masculinos: *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005), *Vil romance* (José Celestino Campusano, 2008), *Fulboy* (Martín Farina, 2014), *Hijos muertos* (Nicolás Suárez y Juan Fernández Gebauer, 2015), *Takeundo* (Marco Berger y Martín Farina, 2016), *Soldado* (Manuel Abramovich, 2017), *Cantano* (Nicolás Suárez, 2017) y *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017) sobresalen por los desvíos que asumen ciertas figuras altamente codificadas, tales como el taxi boy, el futbolista, el crack, el hincha, el taxista, el gaucho, entre otras. En el caso de *Malambo, el hombre bueno*, las dislocaciones de la masculinidad se enfocan desde concepciones materialistas, humanistas y fenomenológicas.

2. La doble cara de los pies

La película presenta un sistema de oposiciones, contrastes y bifurcaciones entre los polos de la gravedad y de la gracia —para evocar la emblemática obra de Simone Weil, retomada más adelante— donde se entrelazan elementos objetivos y subjetivos. De las distintas entradas plausibles al análisis de este marco formal, me interesa partir de aquellos planos que encuadran los pies descubiertos, descalzos y desnudos, del malambista. No se trata de un detalle menor, ya que lo descalzo apunta a las condiciones materiales de una vida austera, despojada, sacrificada, mientras que lo desnudo alude a una mirada que se deja arrastrar por la sensualidad del baile.

Siguiendo a Jacques Aumont, el proceso de rostrificación conecta el rostro con el cuerpo, provocando una expansión de su humanidad: “El rostro ordinario del cine es ese lugar de imágenes en el que el sentido se inscribe fugitiva y superficialmente para poder circular” (1998: 55). En esta línea, los primeros planos que se concentran en los pies del malambista no resquebrajan el rostro humanista, sino que proyectan necesariamente un resquebrajamiento del rostro humanista. Más bien podría decirse que en *Malambo, el hombre bueno* el rostro va más allá de la unidad entre boca, palabra y voz. Si los rostros, según Gilles Deleuze y Félix Guattari, constituyen “espacios de resonancia” [1980] 2002: 174), los planos de los pies remiten a quienes andan descalzos y, como suele decirse, con los pies sobre la tierra. La cámara de Loza focaliza las humildes condiciones de vida del malambista para narrar su esfuerzo, sus sueños, sus desventuras, pero sin tomar derivas épicas, trágicas o melodramáticas ni desenvolver su destino apelando a designios sociales o divinos. Como escribió Béla Bálazs en 1923: “Los buenos *clownys* son líricos; es el corazón, y no los ojos, el que los percibe” (1970: 78).

Así, por una parte, las imágenes de los pies *descalzados* acarrean sentidos que refieren, de un lado, a la explotación y al dolor que el protagonista tiene que sobrellevar, que llamaremos *la fuerza de gravedad*. El film incrementa su percepción gracias a un tratamiento minucioso de las texturas, de los filtros cromáticos, de los claroscuros y de

La profundidad de campo. Del otro lado, los pies descalzos conllevan repercusiones subjetivas que se traducen en la valoración de una vida sencilla, que denominaremos *la gracia conquistada*. Con el fin de triunfar en el torneo (cuyo trofeo se vislumbra como una meta exterior, concreta, objetivable), se necesita fortaleza para resistir al desgaste físico en condiciones materiales desfavorables. Pero para transitar los avances y los retrocesos, los temores y las expectativas, Gaspar no solo tiene que afanzar a diario una preparación física con resultados marcadamente visibles, sino también dispónese hacia una formación del carácter: desde el mismo título, el film enseña la interrelación entre cualidades morales y cualidades prácticas del malambo.

Por otra parte, la desnudez de los pies apunta hacia una intimidad. El film no expone únicamente circunstancias históricas y biográficas atravesadas por el dolor del despojo y por la humildad del carácter, sino que construye un juego de miradas entre la cámara, el personaje y la audiencia, en torno a coreografías que expanden el atractivo y la belleza del cuerpo en toda su gracia. A este respecto, de nuevo, asoman contrastes entre una vía objetiva y una vía subjetiva. Una cara exhibe el fetichismo de la mirada turística que se distrae con el espectáculo del malambista en el escenario de un cruceo internacional, donde la reproducción descontextualizada de la tradición muestra la explotación de las costumbres regionales en clave de exotismo (llamamos a esta instancia *la mirada desgraciada*). Otra cara elabora un acercamiento a los pies desnudos desde primeros planos que sostienen una mirada embelesada con la sensualidad (que se podría designar como *la mirada agraciada*).

En relación con estas disyunciones y derivas, la música toma dos caminos diferentes: por un lado, el malambo sobresale en los niveles objetivos de la estructura mencionada (la fuerza de gravedad y la mirada desgraciada); por otro lado, la música experimental, compuesta por Zypce, prevalece en relación con la dimensión subjetiva (la gracia conquistada y la mirada agraciada). Tal como se verá a continuación, los campos semánticos y los contrastes sensibles que en el film de Loza intensifican la experiencia cinematográfica de la percepción establecen un entramado dialéctico entre la gravedad y la gracia, entre lo desasosegante y lo esperanzador, donde las coreografías y los pasajes musicales actualizan retóricas de la masculinidad que delimitan lugares comunes, alteridades y sentidos de pertenencia. La duración necesaria para trasladar la mirada de un lugar a otro (sin cortes abruptos, sino enlazando distintos planos espaciales y emocionales) se realiza por medio de dos modalidades temporales interrelacionadas: el tiempo marcado por los ritmos heterónomos de la competencia y el tiempo subjetivo, reversible, onírico e introspectivo. En el primer caso, el repiqueo del malambo abreva el peso de la tradición que el protagonista carga sobre sus espaldas para avanzar a lo largo de su carrera profesional; en el segundo caso, la música experimental, que recurre a intervalos disonantes y a una gama de armónicos de las cuerdas frotadas, introduce un contrapunto respecto de la danza folklórica para dar cuerpo a la idea de un camino sinuoso, poblado de remembranzas, insondables anhelos, temores e inseguridades que marchan en paralelo a las exigencias del malambista.

2.1. La fuerza de gravedad

Durante los entrenamientos, en la relación que Gaspar tiene con su maestro y en las clases de malambo que imparte a los niños, no se exalta una moral heroica ni se pretende simplemente documentar el entorno que los personajes habitan. A la descripción realista de lo cotidiano, el film contrapone una mirada estética. En este punto, la obra se aleja del tono demagógico y didáctico de otro film argentino que retoma el folklóre para narrar un drama social, basándose en los sentidos asociados a la virilidad y a la costumbre popular: *Malambo* (1942), de Alberto de Zavallía, con música de Alberto Ginastera, cuyo personaje central representa por analogía con el baile solitario “un alma en pena” y “un corazón bien templado”.²

Casas de negros, una curiosa obra sobre la cultura afro de la zona rioplatense escrita en 1926 por Vicente Rossi —uruguayo multifacético que se radicó en Córdoba—, detalla del siguiente modo la habilidad del bailar de malambo: “Es danza de destreza y de aguanate, por lo tanto de hombres. Si no es el negro su creador solo el gaucho ha podido serlo, porque en medio de su persistencia fatigadora hay ausencia de desplantes, manteniéndose inalterable la línea clásica del arte aborígen” (1958: 199, gráfia original). El malambo se define por la resistencia y por el entusiasmo. Junto con la “gñella”, según Rossi, es auténticamente gauchesco debido a que surge en los fogones de las patriadas: “[...] por eso el Malambo une lo alegre a lo esforzado, y es callado, tenaz e infatigable como el gaucho mismo, vale decir como el autóctono; y es danza de varones” (Rossi, 1958: 200). El pulso grave, intenso y resonante que determina su parámetro rítmico prevalece sobre el melódico y aun sobre el armónico (los acordes tienen, más bien, una función percusiva). Las vibraciones del bombo legüero, que se utiliza en el repertorio folklórico de tierra adentro, no solo afectan al tímpano, sino que repercuten en el resto del cuerpo.

No hay dudas de que los géneros musicales contienen significaciones ligadas a lo nacional y a lo sexual. El malambo que suena a lo largo del film de Loza aparece ejecutado por un bombo o por una guitarra criolla (a veces, con énfasis metálicos de cascabeles o de platillos) para acompañar la danza en su versión sureña (típica de las provincias de Córdoba, Santa Fe y Mendoza), cadenciosa, con un zapateo más bien suave, en el que predominan las figuras escobilladas desmenuadas con botas de potro que dejan los dedos al descubierto. En este sentido, el cuerpo movilizad por los latidos del rasguero y del repiqueo, que irrumpen en medio de un silencio atronador y no cesan hasta que todas las fuerzas se consuman y se consumen, aparece connotado genéricamente.

El ritmo vigoroso, los movimientos enérgicos, la exhibición de fortaleza, el registro grave, el carácter decidido, la afirmación de los tiempos fuertes y la resolución de los puntos climáticos son rasgos que, desde el siglo XIX, han sido considerados como exponentes musicales de la masculinidad por oposición a la flexibilidad, la dulzura, la gracia, la suavidad, la elegancia, la verbosidad, la emotividad y la seducción de los sonidos asociados al universo femenino. Tal como señala Susan McClary (1991) para el

caso de las tonalidades en la música occidental, su sistema de expectativas y de satisfacciones parece inspirarse en la excitación y en la canalización del deseo sexual masculino.

“Estrás desprolijo”, “no estás dominando los brazos”, “respirá, mirá para adelante, levantá el mentón”: las órdenes impartidas por el maestro van moldeando la tenacidad del malamambista, como si se tratara de un mártir criollo en quien se plasmaban, además, algunas características atribuidas al gaucho indómito, solitario, taciturno, curtido: la valentía, la lealtad, la fortaleza, la austeridad. La alusión al autocontrol del sujeto pone de manifiesto ciertas facetas viriles o racionales de la masculinidad que suelen diferenciarse del descontrol emocional atribuido a grupos subalternos, sean mujeres, niños y niñas, homosexuales. El proceso de virilización de actitudes como el estoicismo, que reside en acallar, combatir, resistir, ocultar el dolor, se muestra en la escena en la que Gaspar conversa con la enfermera.

Frente al riesgo de que la musculatura se desgarte y las articulaciones se atrofen, el personaje debe recurrir a tratamientos kinesiológicos para aliviar el sufrimiento y la fatiga, ya que su cuerpo se entrena según las pautas de exigencia física y psicológica de un deportista de alto rendimiento, como expone Leila Guerrero en su magnífica crónica *Una historia sencilla*, que Loza en Batlle (2018) menciona como fuente de inspiración para el guion. Además de ser un atleta del folkllore, Gaspar sigue un ritmo de vida medido por una capacidad de renuncia a cualquier actividad que lo desvíe de su meta. La cruz de plata que se cuelga con una cadena al cuello y la estampa con la imagen de las espigas clavadas en la cabeza de Cristo que decora la puerta de su casa familiar completan gráficamente el vía crucis del malamambista.

2.2. La mirada desgraciada

Al inicio del film, una placa antecipa el desenlace del entrenamiento feroz: “Un bailarín de malambo se prepara durante toda una vida para el campeonato. Si alcanza la victoria será su fin. El vencedor ya no puede competir y debe retirarse. Podrá entrenar a otros que intenten el mismo desafío. Esto es una ficción sobre la vivencia de algunos malamambistas”. El premio supone consagración, honra, prestigio. Como “no se posee más que aquello a lo que se renuncia” (Weil, [1947] 1999: 102, traducción propia), la victoria es, a un tiempo, cúspide y conclusión: el malamambista se alza para sucumbir. Esta regla tácita de la cultura del campeonato se sostiene como un pacto de caballeros en defensa de un título, pues si se llegara a perder el primer puesto en algún otro festival, no se difundirían apenas el honor y el esfuerzo, sino el ritual del concurso en su totalidad: una tradición entera correría el riesgo de quedar desnutrida en sus inevitables componentes de arbitrariedad, de suerte, de coyuntura. Los vientos que juegan a favor pueden cambiar de rumbo porque el triunfo no se puede prever, ni controlar ni tan siquiera revaldar. Evitar repetir la prueba es garantía de inmortalidad porque, en este contexto, lo eterno es aquello que no puede interrogarse.

Gaspar triunfa en Cosquín, un festival rimbombante, aunque secundario respecto del Festival Nacional del Malambo de Latorde, cuyo “espíritu refractario a las concesiones y apegado a la tradición es, probablemente, el que lo ha transformado en el festival más secreto de la Argentina” (Guerrero, 2013: 17). En efecto, Cosquín condensa la evolución mercantilista de la tradición del malambo: si en sus orígenes este baile estrictamente masculino suponía un desafío entre gauchos que buscaban superarse en resistencia y en destreza, a lo largo del siglo XX se ha ido transformando en una danza cada vez más coreografiada, hasta el punto de convertirse en un producto de consumo *for export*.

La estructura cerrada del film propone una simetría entre las secuencias del inicio y del final, donde el malambo se exhibe como un espectáculo desarraigado de su cuna de origen. No es casual que las palabras del comienzo se impriman sobre la imagen de un crucero, que representa el destino del malamambista. Yendo de su camarote al escenario, en el encierro del horizonte infinito que se avizora a través de la borda, zapatea disfrazado de luchador mexicano, tras haberse convertido en animador de turistas que navegan arrastrados por un aién de consumo flotante, indiferente, global. El film parecería indicar que, lejos de su terruño, todo folkllore resulta exportable. Arriba de un barco da lo mismo si es lucha libre o malambo, deporte, danza autóctona o arte marcial. La tradición que ha sido capturada por el vistoso mercado de las competencias se pone al servicio del entretenimiento bajo los cánones del turismo de masas.

El malambo, entonces, sigue vigente como elemento popular residual pero activo en la configuración de sentidos asociados al imaginario folklórico que se incorpora al circuito del turismo globalizado. Sin embargo, la película toma distancia tanto del costumbrismo pintoresquista como del frío desapego, a partir de una visión que no se adhiere a la mirada del turismo ejercida, implícitamente, por un sujeto masculino que se concentra con firmeza en el objeto que despierta su interés. En este punto, como se expone en el último apartado del trabajo, la película despliega el placer visual suscitado por el cuerpo del malamambista sin detener la mirada en su objetualización.

2.3. La gracia conquistada

La música experimental, ejecutada por un ensamble de cuerdas restituras aparceren mezcladas, produce un efecto de indistinción que contrasta de plano con el malambo. El clima étéreo generado por instrumentos de cuerda frotada, cuyas ligaduras de expresión destacan el *legato* que resulta de la unión de las notas por un solo movimiento de arco, materializa sueños y pesadillas, recuerdos y esfuerzos del malamambista para sobrellevar el dolor y llegar a la competencia en condiciones de ganarla. Se trata de una música empática que cumple la función de expresar el estado de ánimo, de una manera semejante al papel que desarrolla la voz del narrador cuando relata en primera persona lo que Gaspar estaría pensando: “Soy dueño de mi silencio. Me gusta esta certeza”.

Páginas atrás, mencionamos que ciertas corrientes de la fenomenología, del humanismo y del materialismo confluyen en esta obra. Por cierto, el personaje está situado en el mundo social y económico, y por el trabajo y la vida práctica se va transformando en un hombre bueno que se encuentra abierto a la acción. Se trata de una concepción del cine que no implica un afán utilitario ni pretende obtener respuestas o develar enigmas, sino confirmar una disposición de asombro y un estado de apertura ante el mundo para redescubrir el entorno que, por cotidiano, se tiende a olvidar. Esta forma de revelación se traduce en una invitación a desandar hábitos, aprender a ver de nuevo, volver a escuchar. Naturalmente, ello involucra todo el cuerpo. Afirma MerleauPonty: “Es verdad, como dice Marx, que la historia no anda cabeza abajo, mas también lo es que no piensa con los pies. O mejor, no tenemos por qué ocuparnos ni de su ‘cabeza’ ni de sus ‘pies’, sino de su cuerpo” (2002: 496).

El entrenamiento físico y la formación del carácter se llevan adelante con humildad: “No [es] el tipo que ganó para levantarse minas ni llevarse el mundo por delante” (Guerriero, 2013: 94). La grandeza moral del personaje, con sus movimientos, penas y placeres, emerge de la fragilidad, de las dificultades, de los obstáculos materiales y subjetivos. Según Mariano Dagatti: “La cinematografía de Loza está decididamente orientada a pensar las relaciones entre los seres humanos, y a hacerlo bajo un código específico: el del prójimo. Ninguna relación es para Loza apenas contable, calculable, matemática, económica, pragmática” (2019: s. p.). Esta disposición mancomunada se manifiesta en la solidaridad entre malambistas que habían sido contrincantes, entre Gaspar y su compañero de cuarto, su familia, sus alumnos, que las palabras de Weil grafican cabalmente:

La verdadera humildad es el conocimiento de que no somos nada en la medida en que somos seres humanos como tales y, en general, en la medida en que somos criaturas. En esto, la inteligencia juega un gran papel. Tenemos que formar una concepción de lo universal. Cuando escuchamos a Bach o cuando escuchamos una melodía gregoriana, las facultades del alma se ponen tensas y silenciosas para poder aprehender su belleza perfecta. Allí, la inteligencia no encuentra nada que se afirme o se niegue, pero se alimenta de ello. ¿No debería ser la fe una adhesión de este tipo? Los misterios de la fe se degradan si se convierten en un objeto de afirmación y de negación, cuando en realidad deberían ser objeto de contemplación (1947/1999: 129, traducción propia).

Estas condiciones señalan dos cuestiones centrales que en el film de Loza se hacen cuerpo: que la desgracia implica una prueba de resistencia física y fortaleza del ánimo, y que la humildad, como dice Victoria Ocampo, se destruye en cuanto uno se jacta de ella, pues “reacciona como la sensitiva; no soporta el contacto de las palabras sin repliegarse” (1999: 238). Ante una sociedad dividida, el pensamiento libertario resiste a los usos instrumentales y doctrinarios de los lazos. La persistencia de la lucha de clases, vista y vivida desde abajo, y la centralidad del trabajo productivo que involucra esfuerzo, cansancio, agobio, dolor, sufrimiento, alienación y deseo de libertad son dimensiones que en el cine de Loza encuentran eco y amparo. “El hombre bueno” florece en un momento extático, figurado por el silencio como interrupción del transcurso del

tiempo, sobre un fondo histórico donde sobresalen las injusticias sociales.

La película deja al descubierto que la esperanza duele: “Gaspar recordó el cansancio que tenía en el campeonato. Intentó derrotar a Lugones, pero el esfuerzo se hacía cada vez más inútil e imposible”, anuncia el narrador, compartiendo su intimidad y sus debilidades; el detrás de escena de la competencia: la disciplina diaria y milimétrica que conduce a un crecimiento moral en paralelo al afianzamiento de las rutinas de entrenamiento y cuidado tanto personal como de los otros (familiares, compañeros, alumnos). Así, en algunas de sus facetas, las vertientes fenomenológicas, humanistas y materialistas se plasman como *ambos* donde se figuran posiciones de género flexibles, en proceso de transformación, que abarcan de la determinación del malambo a la indeterminación de la música contemporánea.

2.4. La mirada agraciada

La gama cromática expresa cargas afectivas que traman una atmósfera moral: el blanco y el negro, los filtros rojos y azules revelan el mundo subjetivo del protagonista que la voz del narrador va enseñando desde una mirada que, más que omnisciente, se acerca al sentido del tacto. Como explica Laura Marks (2002), la “visualidad háptica” se caracteriza por su materialidad. Si lo erótico puede definirse como la habilidad de oscilar entre la cercanía y la lejanía, entre el control y su extravío, entre el dar y el recibir, el film se desplaza entre una visión que consigne dar lugar al tacto y una imagen táctil que reconsidera la percepción del objeto a cierta distancia.

Malambo, el hombre bueno elide la instancia de la competencia y la deliberación del jurado para concentrarse en la figura del personaje principal: no aparecen los demás competidores ni las diferentes *performances* que cada uno tiene que realizar durante las sucesivas etapas del certamen, así como tampoco se muestran los pormenores de la espera a que se defina la decisión. Incluso se omite el momento del anuncio del nombre del campeón: “Un hombre que, en el mismo momento en que recibe su corona, es ampujado” (Guerriero, 2013: 18). Toda la atención está puesta en los dolorosos preparativos y en las consecuencias del triunfo. En efecto, la explosión ardiente del baile que estralla sobre las tablas, el éxtasis y la agonía inmediatamente posteriores no aparecen representados, ya que no interesa volver ostensible la conquista heroica del premio, sino enfocar al personaje de Gaspar como un hombre que sufre y lucha con dignidad, que acepta y lleva adelante con humildad su vocación, así como unos lo han hecho antes y otras generaciones lo sucederán. De este modo, la vida del malambista se recorta sobre un trasfondo histórico.

Siguiendo a Jeffrey Weeks, la perspectiva constructorista del género sostiene que “la masculinidad y la feminidad, como la organización de las sexualidades en categorías tales como heterosexual y homosexual, son históricamente específicas y están construidas de manera social” (2012: 157), es decir, consisten en prácticas culturales y no en verdades eternas. Si el imaginario occidental tiende a percibir la masculinidad como

una posesión del individuo en términos de fuerza, capacidad intelectual, proeza sexual, poder sobre las mujeres y los demás hombres y exclusión de la homosexualidad, aquellas creencias, estereotipos e imágenes próximas a la sensualidad —lo afeminado, lo femenino, lo andrógino, lo perverso—. Lo desviado— mantienen una conexión estrecha con representaciones normativas, pero también señalan nuevas narrativas sobre la masculinidad que iluminan vulnerabilidades, deseos, fantasías, angustias y conflictos que, sin duda, desestabilizan la idea de una masculinidad monolítica.

En esta línea, por la forma esmerada y erótica de aproximarse al cuerpo de Gaspar, *Malambo, el hombre bueno* expone su poder de atracción física y espiritual. El acercamiento al personaje comunica admiración y deleite (sin limitarse a la puesta en abismo de la extracción del placer visual que arrojan las escenas en las cuales el encadenamiento de las acciones se interrumpe para dar lugar al espectáculo del baile en el escenario del cruceo). Este punto de vista se combina con el estímulo afectivo, sexual y amoroso que proviene de la experiencia del tacho, un sentido que suele estar marginado, oculto o invisibilizado.

Un sucinto repaso por la teoría fílmica feminista permitirá, entonces, arriesgar algunas consideraciones acerca de las dislocaciones de la masculinidad que repercuten en el film. Siguiendo a Laura Mulvey (1975/2007), el cine se articula con el inconsciente de la visión patriarcal, donde el varón ocupa una posición activa, mientras que la mujer connota un deseo de ser mirada. Para desafiar la cosificación, según este planteo, el cine debería derribar el placer visual. En contraposición con la radicalidad de esta premisa, Teresa de Lauretis (1984/1992) indica que la elaboración de otro marco de referencia para el deseo no debería suprimir la magia del cine que reside en placeres visuales y narrativos. En esta línea, Mary Ann Doane (1991) afirma que tanto o más importante que la oposición entre actividad y pasividad es la distinción entre proximidad y distancia en relación con la imagen. Puesto que el *voyeur* necesita mantener una distancia entre sí mismo (su propio deseo) y la imagen (el objeto deseado), no resulta sorprendente que las artes consideradas “menores” (el arte culinario o el arte de los perfumes) sean precisamente aquellas que dependen de los sentidos del contacto físico. Siguiendo a Doane (1991), la “imagen táctil” pone en primer plano la proximidad del cuerpo que podría habilitar un reposicionamiento de la mirada.

Si bien este encuadre teórico parecería concebir el universo sexual de modo bipartito (mujeres/varones), aún puede resultar plausible para pensar el acercamiento de la cámara al cuerpo del malambista desde una mirada sensual, táctil, como si deseara acariciarlo. Según la conocida fórmula de Gilles Deleuze “la imagenafcción es el primer plano y el primer plano es el rostro” (2009: 253), precisamente, la película de Loza es sensible —epidérmicamente sensible— al detalle: cuanto más restringido es el campo del objetivo, más concentrada es la intensidad de la fisonomía que se logra captar evitando la distancia de una visión objetualizadora y desatada. Es así como emergen las intensidades fugaces del deseo, al dejarse llevar por la atracción del cuerpo masculino con sus pies descubiertos en primer plano.

3. Consideraciones finales

A mitad de camino entre la vigilia y el sueño, desde registros heterogéneos que sortean las convenciones del realismo, la poética de Loza experimenta con el documental ciertas veras de una mirada que pondera el universo de la sensación como una comunicación viral con el mundo. El campo fenomenal que se invita a recorrer y a palpar no apunta a una interioridad o a un hecho psíquico ni tampoco a una completa exterioridad del estado de conciencia. Siguiendo la concepción merleaupontiana del quiasmo, desarrollada en *Lo visible y lo invisible* (2010), que refiere a la reversibilidad de lo visible y lo tangible, se podría afirmar que, en *Malambo, el hombre bueno*, el adentro y el afuera están ligados por una sensibilidad que envuelve y abraza las cosas visibles para recuperar un lazo de vibración con el entorno.

Si bien el film está desprovisto de cualquier nostalgia por las instituciones tradicionales, como la familia o la religión, subsiste una convicción acerca de la relevancia de algunos valores y virtudes que estas instituciones promueven, tales como la ternura, la lealtad, la honestidad, la integridad, el altruismo. La vida espiritual que el malambista va forjando en cada una de las etapas de preparación física para la competencia implica una lucha interna por conquistar una gracia, en el sentido de una actitud moral que se manifiesta con procederes y no solo con palabras: la disciplina del ejercicio educa al cuerpo para que obedezca y no para que mande.

Pero el cine de Loza no ignora que un cuerpo domado no es un cuerpo olvidado: si el entrenamiento apasionado insensibiliza el cansancio llegando incluso a eclipsar el dolor, el film no hace de ello un elogio de la resistencia; enfoca, más bien, las condiciones históricas del trabajo del malambista. Las dificultades materiales, invocadas por el fenómeno descendente de la gravedad, no suprimen la belleza del cuerpo entregado a la coreografía. Tanto el ritmo del malambo como la música que apunta a la dimensión subjetiva —por sus cualidades móviles, abiertas, fluidas, capaces de atravesar fronteras— crean un clima de contrastes, de la gravedad a la gracia, donde los matices del género sexual desarticulan posiciones binarias, ampliando el campo de lo sensible.

Notas

1. En línea con los postulados centrales de la musicología feminista, que produjo una transformación de dicho campo de estudios en los ochenta —ya sea a partir de trabajos sociohistoriográficos que rescatan del olvido, de la exclusión o de la marginalidad a compositoras, intérpretes, críticas y mecenas; o bien, a partir del análisis formal de las representaciones de lo femenino y de lo masculino que se plasman en las obras—, la “retórica musical”, tal como ha sido propuesta por Melanie Plesch (2002), sostiene que la música no está separada de la red de significaciones que constituye el contexto cultural en el que los entramados sonoros se forjan y, a su vez, contribuyen a otorgarle sentido.

2. Recurriendo a la iconografía de la religión católica entretenerada con supersticiones y leyendas populares, el film de 1942 introduce por medio de voces en *off* masculinas una serie *flashbacks* para remontarse a una historia alejada de los grandes centros urbanos. La teatralidad de los parlamentos, la exaltación de la determinación, de la destreza y de la fuerza definen la actitud de Malambo, el hijo de Gaspar Taguada, "vengador de los pobres", un hombre que encarna la figura del justiciero implacable, para salvar a los habitantes de una localidad perdida en Santiago del Estero de la sequía provocada por la tala indiscriminada de los bosques de quebracho.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BATLLE, D. (2018). "Entrevisita a Santiago Loza, director de *Malambo, el hombre bueno*", *Otros Cines*. <<https://www.otrosocines.com/nota?idnota=12997>>.
- DAGATTI, M. (2019). "La eternidad y un día", *Kilómetro 111*. <<http://kilometro111cine.com.ar/la-eternidad-y-un-dia/>>.
- DE LAURETIS, T. (1984) 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Y GUATTARI, F. (1980) 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Prefextos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DOANÉ, M. A. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- GUERRIERO, L. (2013). *Una historia sencilla*. Barcelona: Anagrama.
- MARKS, L. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MCCLEARY, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MERLEAUPONTY, M. (2002). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- MULVEY, L. (1975) 2007. "El placer visual y el cine narrativo". En K. Cordero e I. Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 81-94. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- OCAMPO, V. (1999). "Malandanzas de una autodiáctea". En E. P. Leston (ed.), *Testimonios. Series primera a quinta*, 236-250. Buenos Aires: Sudamericana.
- PLESCH, M. (2002). "De mozas donosas y gauchos maternos. Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera", *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, (2), 24-31. <<https://bdigital.uncu.edu.ar/app/havegador/?idobjeto=1273>>.
- ROSSI, V. (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- WEEKS, J. (2012). *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WEIL, S. (1947) 1999. *Gravity and Grace*. London and New York: Routledge.

La construcción del rostro en la escena hip-hop-trap argentina: el caso Cazzu en Instagram / The construction of the face in the Argentinean hip-hop-trap scene: the Cazzu case on Instagram

Emiliano Vargas

RESUMEN

El artículo aborda la mediatización facial de la artista Julieta Cazzuchelli, *Cazzu*, a partir de una *muestra diversa* de imágenes extraídas de su perfil en Instagram. Se revelan vínculos entre su cuerpo, la plataforma mediática y su semiosfera a partir de distintas operaciones semióticas. El trabajo se desprende de un corpus de investigación mayor en el que se estudia la construcción *postbroadcasting* de la *black music* en Argentina. El análisis se realiza desde un enfoque que incluye la semiótica de la cultura y la socio-semiótica de las mediatizaciones.

Palabras clave: vida cultural, cultura latinoamericana, iconografía, medios sociales, música.

ABSTRACT

The article deals with the facial mediatization of the artist Julieta Cazzuchelli—Cazzu—from a diverse simple—muestra diversa—of images taken from her profile on Instagram. Links between her body, the media platform and her Semiosphere are revealed on the basis of different semiotic operations. The work is part of a larger research corpus where the Postbroadcasting construction of Black Music in Argentina is investigated. The analysis is carried out from an approach that contains the semiotics of culture and the socio-semiotics of mediatizations.

Keywords: cultural life, Latin American culture, iconography, social media, music.

Emiliano Vargas es becario de posgrado de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado "Mediatizaciones en *jams* de música de raíz afroantioqueña de Buenos Aires" (*Cuadernos del CIM*, 2020) y "*Jams* de *black music* en Buenos Aires: relaciones entre *performances* en vivo y sus mediatizaciones en Spotify" (*Austral Comunicación*, 2021). Correo electrónico: <emilianov1988@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 29/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 6/11/2021

1. Introducción

Juliena Cazzuchelli, bajo el seudónimo Cazzu, es una música nacida en 1993 en Fraile Pintado, pueblo situado en Jujuy, provincia que limita con el Estado Plurinacional de Bolivia en el extremo norte argentino. Durante un lapso de diez años, su carrera artística ha transcurrido desde la periferia argentina, lugar de los *caberitas negras*¹ (Gubert, 1999: 113), hacia el centro económico y de producción cultural del país: desde Fraile Pintado (Jujuy) a San Miguel de Tucumán (Tucumán), y de allí a Palermo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). En este trayecto, la artista asimiló elementos de géneros entre los que se destacan el hip hop, el trap y algunos géneros locales como la cumbia villera y el *rock chabón*. Su *ecosistema mediático* (Fernández, 2017; Scolari, 2018) incluye la plataforma Instagram, donde aglutina más de 7.000.000 seguidores. Si bien se trata de una red social digital que contiene algunos dispositivos técnicos que mediatizan discursos narrativos, sus sistemas de intercambios discursivos ponderan la construcción de *textos masivos* (Fernández, 2017: 130132) en los que la artista garantiza la circulación autónoma de sus producciones. Sus publicaciones en el *feed* se caracterizan por encapsular y mediatizar su figura corporal mediante diferentes operaciones de representación visual.

2. El rostro y el cuerpo en la semiosfera

2.1. Las figuras del rostro

Patrizia Magli (2013) se preocupa por las diferentes formas que adquiere el velo en el rostro artístico y profundiza en las funciones semióticas del maquillaje, que caracteriza como “un paso intermedio entre la cara desnuda y la máscara” (Magli, 2013: s. p.). Es decir, identifica etapas basándose en diferentes niveles de veladura que separan, por ejemplo, la máscara de los distintos usos del maquillaje, a partir de un concepto de identidad que pondera la idea de alteridad (Vernant, citado en Magli, 2013). Massimo Leone (2019, 2021), cuyo interés se centra en la construcción del rostro en la era digital, propone discutir el concepto de alteridad y definir los patrones de normalidad que determinan tanto representaciones como percepciones de los rostros humanos en relación con la neurofisiología humana de la percepción de rostros, la cual resulta de la combinatoria entre “la evolución biológica de la especie con la influencia de una cultura visual que opera sobre ella” (2021: 191). En esa dirección, propone un análisis plástico desde la semiótica estructural, capaz de contemplar lo que una semiosfera cultural considera dentro de sus parámetros de normalidad en términos de percepción y representación de los rostros. Desde su óptica, una metodología descriptiva del rostro parte de la premisa de que “el rostro, en todas las culturas visuales humanas, no es una figura simple, sino una figura compuesta de otras figuras a partir de una relación de

figura englobante a figuras englobadas” (2021: 195). Es decir, pondera las relaciones mereológicas contenidas en los distintos niveles de articulación que van de lo macro a lo micro o viceversa. Por ejemplo: figura ojo > subfigura bulbo ocular > sub-subfigura iris > sub-sub-subfigura pupilas.

Desde una concepción mereológica, el rostro constituye una subfigura dentro del cuerpo, considerado como corpusfera (Finol, 2014), en tanto permite identificar signos, códigos y diversos mecanismos de significación en los que interviene y es intervenido el cuerpo humano en el marco de la semiosfera, según un análisis semiótico basado en la reflexión sobre las interacciones entre el plano neurofisiológico-cognitivo y el medioambiente sociocultural (Belting, citado en Leone, 2019: 4). También se atiende al estudio semiótico del tatuaje, que constituye una forma retórica de exteriorización del mundo interior (Migliore, 2018; Fabbri, 2019), un objeto de estudio semiótico que abarca el campo de la afectividad y la semiótica de las pasiones. Es decir, una tercera dimensión, denominada *dimensión tímica*, que permite describir “esas actividades particulares que componen la ‘vida interior’” (Greimas, citado en Migliore, 2018: 38). El tatuaje, en tanto objeto rímico, manifiesta figuras ambivalentes como placer y sufrimiento, posesión y goce, euforia y disforia, afecto y apego (Migliore, 2018: 38-43).

2.2. La semiosfera de la black music

Dentro del modelo de la investigación mayor a la que pertenece el presente trabajo, se considera semiosfera (Lorman, 2000) la *black music* (Neal, 1999), en tanto constituye una *materialar* —geográfica/localativa/étnica— de géneros musicales (Marino, 2020: 102) que anida en su interior *microsistemas discursivos* lo suficientemente unidos pero lo suficientemente separados a través de *fronteras*, es decir, barreras con porosidades que permiten intercambios retóricos, temáticos y enunciativos entre unos y otros. Los microsistemas son los distintos géneros que van adoptando diferentes grados de cristalización o de liquidez, y que producen sentido no solo en materialidades sonoras, sino también visuales, a través de operaciones de *transposición* (Greimas, 1968; Steimberg, 1993). Los microsistemas de la *black music* comparten elementos retóricos rastreables en la tradición de música afroortamericana que se visibiliza desde finales del siglo XIX en los Estados Unidos y que se expande globalmente durante el siglo XX gracias al desarrollo de los medios de comunicación sonoros y audiovisuales. Mientras el *blues* y el *jazz* constituyen el núcleo del modelo, a su alrededor se configuran otros microsistemas como el *funk*, el *new soul*, el hip hop y el trap, que se acercan a los márgenes de la semiosfera.

Sobre la base de literatura especializada proveniente de campos como la musicología, los *popular music studies* y los *cultural studies* (Tagg, 1989; Gilroy, 1993; Neal, 1999; Ripani, 2006), se distinguen dos unidades temáticas de la *black music* que no pretenden ser excluyentes sino ordenadoras: 1) la reivindicación de libertades sociales y derechos civiles vinculados a narrativas religiosas y étnicas, las cuales mutan según cada microsistema en su modalidad enunciativa y se acercan, por ejemplo, al lamento

en el caso del *blues*, a la festividad en el caso del *funk*, o a la reivindicación de la marginalidad social y delincencial por medio de la exaltación de la figura del *gánster* en la cultura hip hop; 2) una unidad remática que se teje en torno a la dialéctica sexo/amor y que varía de igual modo según las modalidades enunciativas de cada género.

En el plano latinoamericano, la cumbia villera (Alabarces y Silba, 2014: 65) y el *rock chabón* (Semán, 2007: 241-245) —influencias locales de Cazzu— se han descrito desde la perspectiva de los estudios sociales de la música, que han señalado tanto similitudes remáticas como nexos visuales y sonoros con la cultura hip hop. Es decir, funcionan como correas de *traducción intercultural* de tipo étnica (López Cano, 2012: 4). La cumbia villera es un subgénero argentino de música popular nacido a partir de la cumbia, clasificación macro con la que se nombra a un conjunto de músicas inscriptas dentro de la denominada *movida tropical*. Se trata de un género musical históricamente vinculado a los sectores marginales de la sociedad (Alabarces y Silba, 2014).

El *rock chabón* es una categorización de origen argentino. Se trata de una nominalización que se realiza sobre retóricas que atraviesan horizontalmente diversos estilos musicales, entre los que se destacan una sonoridad y una performatividad *Stone* (Semán, 2007).

3. Análisis descriptivo

Para llevar a cabo el análisis se optó por extraer una *muestra diversa* (Hernández, Collado y Baptrista, 2006: 567) con ocho figuras pertenecientes al perfil de Cazzu en la plataforma Instagram. La figura 1 muestra cuatro rostros. La subfigura central se encuentra provista de maquillaje facial, tanto de naturaleza física como digital. Dentro de las subfiguras englobadas se destaca su pómulo izquierdo, con una intervención estética de origen tecnológico sobre la epidermis. Se trata de cosmética digital, es decir, no coincide con las características visuales de los filtros provistos por la plataforma Instagram. La morfología de la epidermis que resulta de la intervención digital presenta una textura que, en una primera mirada, produce un efecto monocromático; pero, en una observación más detenida, se perciben distintas marcas de píxeles a partir de las formas geométricas que caracterizan las unidades básicas de imágenes digitalizadas, huellas que suelen emerger del uso de *software*, como Photoshop, Affinity Photo y Pixelmator. Si bien la intervención digital de la epidermis abarca también su pómulo derecho, la operación mantiene desnudo un tatuaje facial debajo de la subfigura ocular derecha, que es apenas perceptible debido a sus características morfológicas. Se volverá sobre él más adelante.

En la parte inferior de ambos bordes oculares se manifiestan ojeras, también intervenidas digitalmente. En esta ocasión, la intervención queda expuesta a partir del recorte geométrico perceptible en los bordes de las sub-subfiguras ojeras, en las que la intervención digital exagera el color oscuro de la epidermis que recubre el contorno plástico del ojo. En la parte superior de la figura ocular se percibe una prolongación de características plásticas en las sub-subfiguras pestañas. Se acentuó la pigmentación

negra de sus cejas, al igual que la de sus pestañas y ojeras. Los contornos deplados de las cejas se estilizaron digitalmente.

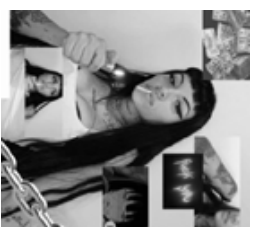


FIGURA 1. Publicada en el perfil de Instagram de Cazzu, 2020



FIGURA 2. Publicada en el perfil de Instagram de Cazzu, 2020

La posición corporal, el flequillo cortado en línea recta horizontal —que también responde a la cultura visual del *rock chabón*, puntualmente a la estética de la cultura *Stone* argentina— y la mirada fija a la cámara con un cigarrillo en la boca, mientras sostiene el fuego de su encendedor con la mano derecha, son rasgos que dialogan con uno de los atiches más populares que se utilizaron para la promoción de la película *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994). Separadas de la figura corporal se distinguen cinco subfiguras distribuidas alrededor del rostro central, dos de las cuales corresponden a su rostro. Una tercera imagen corresponde a una cara estilo *manga-anime*, es decir, pertenece a la subcultura *otaku*. En el contexto de exposición, es susceptible de ser asociada con el rostro de Cazzu. De las otras dos imágenes que rodean la figura principal, una contiene fajos de dólares, y la otra, las palabras *fuck you*.

La figura 2 es una *meta-séñe* (Leone, 2019: 7). Se trata de un autorretrato de la artista que luce su rostro velado por un pasamontañas, dispositivo de ocultamiento facial que, en el contexto de la cultura visual latinoamericana, tiene como mínimo dos lecturas posibles. La primera, como *seño simbólico* de la tradición política del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El EZLN ha construido una retórica visual de gran interés semiótico, dentro de la cual se destaca la práctica de velar los rostros mediante el uso de pasamontañas, dispositivo que comenzó representando la contracara del ideal personalista con el que la izquierda carga desde al menos la primera parte de la Revolución rusa en adelante, para luego convertirse en uno de los principales símbolos del movimiento. A su vez, el pasamontañas, en la cultura visual latinoamericana, funciona como uno de los dispositivos de veladura utilizados para anular la identidad del sujeto en la cultura narco, es decir, un dispositivo *meta-semiótico* (Leone, 2012). Circulan en internet imágenes de batallas en calles de distintas ciudades con integrantes de carteras de droga que lucen pasamontañas mientras se baten con armas de fuego, o incluso imágenes de capos narcos en sus perfiles de Instagram, quienes ocultan su rostro de diversos modos mientras exhiben lingotes de oro, cantidades excesivas de dólares y

armas. El pasamontañas que vela el rostro de Cazzuchelli posee una carga ambigua que permite las dos lecturas posibles, mientras que la reiterada presencia de fajos de dólares, esta vez sostenidos por su mano derecha al costado igualmente derecho de su rostro velado, constituye un signo que refuerza la segunda hipótesis.

Simona Stano (2012) y Massimo Leone (2012) se han ocupado del estudio de la veladura facial en la cultura islámica y de sus implicancias políticas, culturales, identitarias y proxémicas en el contexto contemporáneo. Según Stano, la palabra *velo* proviene del latín *velum* y hace referencia a la polisemia que lo distingue. La autora adscribe al dispositivo cuatro dimensiones semióticas fundamentales: una dimensión *materia*, que lo interpreta como ornamento estético para cubrir la cabeza, los hombros e inclusive el rostro; una dimensión *espacial*, en la que el énfasis se deposita en la capacidad de dividir y proteger el rostro y la cabeza del espacio físico externo; una dimensión *comunicativa*, es decir, un dispositivo *meta-semiótico* (Leone, 2012), en tanto se produce un acto comunicativo a partir del ocultamiento y de la invisibilidad del rostro, como también sucede en el caso de la cultura narco; finalmente, una dimensión *religiosa*, la cual responde a una necesidad de anular la atracción sexual. En el caso analizado, el uso del pasamontañas suprime la dimensión religiosa del velo islámico, pero mantiene las dimensiones material, espacial y comunicativa. En este sentido, el velo utilizado por Cazzu, si bien podría vincularse a la cultura narco, desde un punto de vista semiótico cumple la función de dispositivo *semi-simbólico* (Leone, 2012; Calabrese, citado en Stano, 2012). Es decir, escapa del plano simbólico, en tanto no existe isomorfismo entre el plano de la expresión y el plano del contenido. No se evidencia intención real de ocultar la identidad de la artista, ni de constituir un símbolo de resistencia zapatarista, ya que la imagen se encuentra en su *feed* de Instagram y se utiliza para difundir sus producciones. Ambos planos —expresión y contenido— no prevén la existencia de unidades isomorfas, como sucede con un pasamontañas dentro de las culturas narco o zapatarista, en las que el velo puede adquirir un valor simbólico.

Las figuras 3 y 4 corresponden a representaciones de su rostro utilizadas para promocionar dos productos musicales y su circulación mediática a través del perfil de Instagram. La imagen 3 ha sido extraída para publicarse en el *feed*. Se trata de una representación del estilo transgénero manga-anime, también presente en la figura 1. El manga y el anime son estilos estéticos de origen japones mediatizados en el cómic, y en la televisión y el cine, respectivamente, que se popularizaron y se globalizaron desde mediados de la década de 1980. La utilización de productos culturales inscriptos en el estilo y en la representación de su rostro bajo sus parámetros de normalidad inscribe a la artista en la subcultura oraku (Galbraith y Schodt, 2009: 171).



FIGURA 3. Cuadro del videoclip *Una niña inútil*, Imagen publicada en el *feed* de Instagram

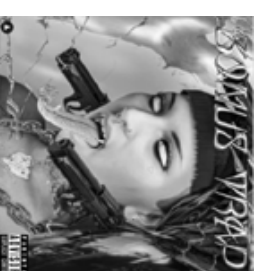


FIGURA 4. Portada del EP *Bonus Trap*, también publicada en el *feed* de Instagram, 2020

Si bien es cierto que la redondez exagerada de la figura plástica ocular se hace presente de modo más pronunciado en la fisionomía japonesa, este rasgo es uno de los atributos característicos de la estética facial del manga-anime. En este sentido, sus ojos no son exageradamente redondos como dicta el estilo japonés, sino que tratan de mantener algo de la morfología plástica original de la cantante. La joyería y los detalles faciales exhibidos en las figuras 1 y 2 parecieran reducirse a lo mínimo indispensable en la figura 3. Se mantiene uno de sus *piercing* en medio de la subfigura nariz. A excepción de los ojos, todos los elementos plásticos del rostro se reducen al mínimo. Al igual que en la figura 1, se puede apreciar el único tatuaje facial, ahora visiblemente descubierto. Se trata de la representación simbólica de un corazón, dibujado solo en sus contornos, de color rojizo o magenta que, en una variación cromática, coincide con el color del cabello y con el de la sub-subfigura iris. La subfigura nariz ha disminuido su tamaño en comparación con el resto de las imágenes que la exhiben, mientras que las sub-subfiguras fosas nasales se representan mediante leves líneas de color negro, al igual que la boca. La subfigura nariz se manifiesta a partir de dos finos trazos que se unen en un delicado vértice, al igual que el mentón. Dentro de las subfiguras oculares, las sub-subfiguras pupilas se encuentran dilatadas, en correspondencia con el estilo manga-anime. Toda marca de la epidermis facial desaparece, lo que uniformiza la superficie dérmica del rostro, a excepción del tatuaje y del contraste causado por el efecto de sombra que atraviesa su hemisferio izquierdo.

La figura 4 es la portada de su *extended play* (EP) titulado *Bonus Trap*. Lejos de la imagen naïf que propone el estilo manga-anime, se trata de un rostro que evoca agresividad. Es la figura híbrida de una mujer con colmillos y lengua visiblemente exagerados, como si adoptara rasgos de una vibora. En cuanto a las subfiguras oculares, no hay proyección de la mirada. En una primera observación, los globos oculares parecerían no contener sub-subfiguras, aunque una observación más detallada permite apreciar el iris de ambos globos oculares en una tonalidad gris que se distingue con dificultad del blanco, mientras que las pupilas se representan mediante un punto negro dentro de cada subfigura que limita con las pestañas superiores. La disposición de su mirada y la difícil percepción de las sub-subfiguras producen un efecto expresivo similar al de un ataque epiléptico, un

estrado de trance o, incluso, si las sub-subfiguras oculares no se detectan, pueden evocar la metáfora de una entidad humanoide que mira hacia dentro de sí misma. Nuevamente aparece joyería que puebla su rostro: aros en su oreja izquierda y dos *piercing* en la sub-figura nariz. El tatuaje facial vuelve a manifestarse, no ya en su pómullo derecho sino en el izquierdo, lo que coincide con el perfil facial que exhibe la representación. Se subraya la decisión de incluir el tatuaje cuando el perfil que exhibe la imagen no se corresponde con el costado que lo contiene originalmente: el cambio de pómullo del tatuaje denota una intención de significación. A ambos lados de su rostro, dos pistolas de aspecto 9 mm flotan en el aire mientras apuntan hacia el frente. Su cabello ha mutado de rojo a negro, pero se mantiene el flequillo en su frente, estilo *rock* chabón. Para comprender el estilo estético que propone la imagen es necesario atender a los condicionamientos contextuales de producción. El efecto de los globos oculares blancos, los tatuajes al costado del rostro y la utilización de colores fríos y metalizados en el fondo y en la tipografía del título del EP sobre la frente se inscriben en un intertexto, en tanto dialogan con portadas de diferentes obras discográficas de artistas contemporáneos de la escena hip hop y trap argentina. Estos elementos se consideran rasgos de estilo, en tanto se trata de un fenómeno cultural incipiente, que carece de una trayectoria temporal que permita un proceso de cristalización, pero las características fisionómicas de las representaciones—como la blancura casi total de los globos oculares—constituyen parámetros de normalidad dentro del microsistema, en tanto establecen una relación de coherencia con otras portadas de la escena hip hop y trap argentina.

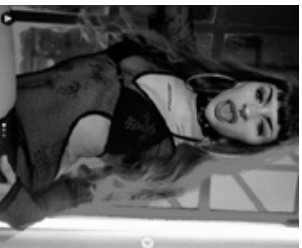


FIGURA 5. Imagen extraída de Instagram, 2020



FIGURA 6. Cuadro de un videoclip publicado en el feed de Instagram, 2020

En la figura 5, la expresión que surge del conjunto superior e inferior de las partes del rostro *finje* una mueca que se encuentra entre la seducción y el asco o el dolor. En la figura 6, el cuerpo aparece enjaulado. Sus manos fueron capturadas en el momento en que la artista intenta sacudir los barrotes de la celda mientras rapa. El maquillaje facial alrededor de sus globos oculares simula un trayecto casi geométrico de lágrimas. Se trata de trayectorias muy bien delineadas en negro, color que coincide con el de su indumentaria.

Ambas figuras mediatizan rostros con expresiones vinculadas al sufrimiento o a la experimentación de sensaciones dolorosas, pero conviven con evidencia gestual que

indica cierto nivel de fruición. Al situar la atención en el resto de su corpórea visible y en algunos elementos que la rodean, es posible vislumbrar la inclusión de diversos elementos de la cultura BDSM (*bondage*, disciplina y dominación, sumisión y sadismo, masoquismo): el uso de ropa negra, de redes en el caso de la figura 5 y de cuero artificial que aprieta sus senos y deja semidesnudo su torso en la imagen 6, así como la utilización de collares de tachas en ambas figuras y de la celda con barrotes metálicos. La erotización en las sesiones de BDSM se da a partir de distintas *representations del poder* en las relaciones de dominación/sumisión, que se basan en el respeto y en la confianza entre las personas implicadas para llevar a cabo prácticas que tienen como objetivo satisfacer deseos, intereses y fantasías mediante la utilización de diversas herramientas e indumentarias (Marcet, 2017). María Eugenia Marcet señala una gama de gestos, de vestimentas y de herramientas que utiliza esta subcultura, entre los que destaca una preferencia por “el uso de cueros, látex y vinilo, uso de collar como símbolo de la sumisión y propiedad del otro, entre muchos otros” (Marcet, 2017: 1-3). En este sentido, se destaca que la jaula de metal exhibida en la figura 6 funciona como un dispositivo de sumisión, en tanto priva de libertad a Cazzu, a la vez que permite observar su cuerpo completo desde el exterior y lo muestra susceptible de ser tocado o golpeado a través de los espacios que separan los barrotes. El uso de collares de cuero y tachas, junto con su cuerpo enjaulado, muestran a la artista en un claro rol de sumisión controlada.



FIGURA 7. Imagen extraída del feed en Instagram, 2020



FIGURA 8. Imagen de perfil y biografía de Cazzu en Instagram

La figura 7 muestra nuevamente el color rojo cobrizo en su cabellera: se mantiene el flequillo de corte horizontal estilo *rock* chabón y el cabello rapado en el costado derecho de su cabeza, también perceptible en imágenes anteriores. El rostro denota un aparente descuido, que se evidencia en la epidermis de sus pómulos así como entre sus ojos y boca, ya que exhibe pequeñas imperfecciones que se velaron sistemáticamente en las representaciones anteriores. Mientras descuida las imperfecciones, vuelve a mostrar el único tatuaje de su rostro, devuelto a su costado derecho original. Sus ojeras se visibilizan nuevamente, ahora sin necesidad de ser intervenidas digitalmente. Vuelven a destacarse las subfiguras cejas de color negro, prominentes aunque cuidadosamente depiladas y delineadas, que producen nuevamente el efecto de ceño fruncido aun cuando su rostro carece casi por completo de expresividad.

Los elementos de joyería se manifiestan una vez más. Un collar donado rodea la subfigura cuello. Aparecen nuevamente marcas del estilo manga-anime mediante una representación icónica sobre las subfiguras pechos, impresa en la remera musculosa blanca. Entre los múltiples tatuajes de la corposfera, se destaca una imagen situada en la sub-subfigura antebrazo izquierdo: un fusil AK-47, arma de origen soviético, vinculada tanto a la cultura visual revolucionaria como a la narcocontraficante. Por último, la figura 8 pertenece a una captura de pantalla de la biografía de su perfil en Instagram. Se puede apreciar su isologo, que también aparece en la figura 4 como parte de su joyería. Se trata de su nombre artístico escrito dentro del contorno de un corazón color magenta. Es decir, su imagen de perfil coincide simbólicamente con el único tatuaje facial de la artista, que alude a una de las unidades temáticas de la semiosfera.

Su corposfera, además de las relaciones meteorológicas, presenta una frontera a partir de la relación presencia/ausencia provista por los trazos de tinta entre la figura cuerpo y la subfigura rostro. Su rostro se diferencia de tatuajes, salvo por la delicada representación del corazón en su pómulo derecho. El tatuaje facial se mantiene en todas las imágenes —a excepción de las figuras 2 y 6, en las que aparece velado con pasamontañas y maquillaje, respectivamente—, aun cuando el costado exhibido cambia, es decir, del pómulo derecho al pómulo izquierdo. El tatuaje facial mantiene la ambivalencia de la dimensión tímica y constituye *signo simbólico* de la unidad temática sexo/amor de la semiosfera; mientras que el símbolo del corazón en su imagen de perfil de Instagram es *signo icónico* de su rostro. Los bordes superior e inferior contienen cuernos y una cola con la punta triangular, elementos que en la cultura visual católica representan a Saratás. Por su parte, en el sector de información del perfil, debajo de la imagen, hay una transposición del efecto de ambigüedad hacia lo gráfico-textual que se manifiesta en un emoji de un corazón junto a las palabras “nena TRAMPA”.

4. Conclusiones

Se distinguen cuatro tipos de intervención de la figura rostro: *rostro maquillado* cosmética y digitalmente; *rostro velado* a partir del uso de maquillaje y de pasamontañas como dispositivo semisimbólico; *rostro dibujado digitalmente*, que conecta a la artista con la subcultura otaku y con el medioambiente sociocultural de la escena hip hop y trap argentina; y *rostro tatuado*, que resume la ambigüedad de la unidad temática sexo/amor de la semiosfera. Se destaca que la temática se reitera mediante operaciones de transposición, al adoptar la estética de la cultura BDSM expresada en términos de dominación/submisión. El cuerpo de Cazzuchelli constituye un espacio de pasaje de sentidos, en el que dialogan unidades temáticas de los microsistemas discursivos y estilos transgénero audiovisuales, o inclusive subculturas que se corresponden con lo que Lotman (2000) denomina *nocturno*.

En términos de relación rostro/cuerpo-plataforma-semiosfera, se destaca la construcción de *textos mosaico*, en tanto la estructura narrativa se reemplaza por intervenciones

de distintos elementos que aparecen de modo desordenado y granular, en ocasiones con la utilización de dispositivos semisimbólicos. El texto mosaico coincide, en términos de forma, con la propuesta de intercambio discursivo que propone la plataforma, donde son pocos los dispositivos técnicos que permiten establecer relaciones cronológicas directas: la disposición de su *feed* es el ejemplo más claro.

Algunos parámetros de normalidad dentro de los microsistemas hip hop y trap se visibilizan en su rostro a partir de la permanencia de ciertos rasgos, como la exhibición de ojeras con y sin maquillaje y la joyería facial; o bien a través del diálogo con otras portadas de la escena hip hop y trap argentina, en las que se reiteran las subfiguras globos oculares blancos y el tatuaje facial. El rostro es la síntesis de su texto mosaico, y la imagen de perfil, la síntesis de su rostro a partir de una relación icónica con el tatuaje facial. La ausencia étnica de lo afroamericano se suple con rasgos étnicos y elementos de la cultura visual latinoamericana, a partir de la exhibición de signos pertenecientes a subculturas caracterizadas por la marginalidad social, la multiplicidad étnica y las relaciones asimétricas de poder.

Notas

1. *Cabezas negras* es un epíteto que designa peyorativamente a la población mestiza presente en la zona norte de Argentina, donde las confluencias migratorias ultramarinas fueron menores.

Referencias bibliográficas

- ALABARCES, P. Y SILBA, M. (2014). “Las manos de todos los negros, arbat, género, etnia y clase en la cumbia argentina”. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8 (16), 52-74. Recuperado de <<http://www.cultureys.unam.mx/index.php/CRS/article/view/377/377>>.
- FABBRÍ, P. (2018). “Artificare il tatuaggio: un dermatoscopio semiotico”. En G. Marrone y T. Migliore (Eds.), *Iconologie del tatuaggio. Scrittura del corpo e oscillazioni identitarie*, 13-28. Milán: Meltemi.
- FERNÁNDEZ, J. (2017). *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Buenos Aires: Crujía Futuribles.
- FINOL, J. (2014). “Antropo-semiótica y corposfera: espacio, límites y fronteras del cuerpo”. *Opción*, 74, 154-171.
- GALBRAITH, P. Y SCHODT, F. (2009). *The Otaku Encyclopedia: An Insider's Guide to the Subculture of Cool Japan*. Tokio: Kodansha International.
- GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- GREIMAS, A. (1968). *Semántica estructural*. Milán: Rizzoli.
- GUBER, R. (1999). “El ‘cabeza negra’ o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina”. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 14, 108-120.
- HERNÁNDEZ, R.; COLLADO, C. Y BAPTISTA, L. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.

- LEONE, M. (2012). "Cultures of Invisibility: The Semiotics of the Veil in Ancient Christianity". *Gramma*, 20, 273-286.
- (2019). "Semiótica de la selfie". *LIS. Letra, Imagen, Sonido, Ciudad Mediatizada*, 20, 53-68.
- (2021). "Mala cara: normalidad y alteridad en la percepción y en la representación del rostro humano". *Signa*, 30, 191-211. Recuperado de <<https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29305>>
- LÓPEZ CANO, R. (2012). "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura*, 14 (24), 81-98.
- LOTMAN, I. (2000). *La semiósfera*, vol. III: *Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MAGLI, P. (2013). *Pitturare il volto. Il Trucco. l'Arte. la Moda*. Venecia: Marsilio. Edición Kindle. Recuperado de <<http://www.amazon.com>>
- MARCEI, M. (2017). "Procesos de construcción de identidades en una comunidad BDSM en Buenos Aires". *Ontaiken*, 24, 97-110. Recuperado de <<http://ontaiken.com.ar/boletin-no-24>>
- MARINO, G. (2020). *Frammenti di un disco in cantata. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*. Roma: Aracne.
- MIGLIORE, T. (2018). "Tatuaggi basoni del 'me': L'annunziatore dalla persona alla personalità". En G. Marrone y T. Migliore (Eds.), *Iconologie del tatuaggio. Scritture del corpo e oscillazioni identitarie*, 29-58. Milán: Meltemi.
- NEAL, M. (1999). *What the Music Said. Black Popular Music and Black Public Culture*. Nueva York: Routledge.
- RIPIANI, R. (2006). *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi.
- SCOLARI, C. (2018). *Las leyes de la interfaz: diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.
- SEMÁN, P. (2007). "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'", *Versión*, 16, 241-255.
- STEIMBERG, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- TAGG, P. (1989). "Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'", *Popular Music*, 8 (3), 285-298.

Rostros digitalizados y desaparición en México. El caso de las fotos carnet de los 43 normalistas de Ayotzinapa / Digitalized faces and disappearance in Mexico. The photo-portraits of the 43 Ayotzinapa students'

Sophie Dufays

RESUMEN

Este artículo explora la fluctuación semiótica de las fotografías carnet de los 43 estudiantes desaparecidos de la Normal de Ayotzinapa (México), en relación con su contexto mediático y digital de circulación. Analiza cómo este contexto ha afectado los usos de esas fotos y de esos rostros como instrumentos de control y como prueba documental, así como sus significaciones sinecdóquicas y simbólicas. Al examinar algunas apropiaciones *artísticas* de los retratos de los 43, el artículo distingue entre dos modos principales: un modo que insiste en la inscripción física o en la materialidad de las imágenes y de los rostros, y un modo más reflexivo que da cuenta de la fugacidad y de la duplicidad que genera su diseminación.

Palabras clave: fotografía, imagen digital, desaparición, México, Ayotzinapa.

ABSTRACT

This paper explores the semiotic fluctuation of the ID photoportraits of the 43 missing students from the Ayotzinapa teachers' school (Mexico) in relation with their media and digital context of circulation. It analyzes how this context has affected the photos' and faces' uses as tools of control and as documentary evidence, as well as their synecdochic and symbolic meanings. By examining some activist appropriations of the photoportraits, the article distinguishes between two main modes: one mode that insists on the physical inscription or on the materiality of the images and the faces, and a more reflexive mode that accounts for the fugacity and the duplicity allowed by its dissemination.

Keywords: photograph, digital image, disappearance, Mexico, Ayotzinapa.

Sophie Dufays es profesora invitada en la KU Leuven e investigadora posdoctoral en el proyecto "Digital memories". Es autora de los libros *El niño en el cine argentino de la postdictadura* (2014) e *Infancia y melancolía en el cine argentino* (2016) y coeditora de dos volúmenes colectivos sobre los usos de la canción en los cines de América Latina y Europa (2018 y 2019). Correo electrónico: <sophie.dufays@kuleuven.be>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 30/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 9/12/2020

1. Introducción

Lo que se dio a conocer como *el caso Ayotzinapa* —que tiene como núcleo la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa (Guerrero), durante la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014— tuvo entre muchos efectos el de volver más visible el problema endémico de las desapariciones forzadas en México, vinculado al carácter fundamentalmente disfuncional del sistema judicial.

Entre los medios visuales utilizados para pedir justicia y recordar a los 43 normalistas desaparecidos, ha sido particularmente llamativo y comentado el uso de sus retratos fotográficos, las fotos carnet en blanco y negro que el Estado mexicano utilizó en primera instancia para lanzar un aviso de búsqueda el 30 de septiembre de 2014. La apropiación, por sus familiares, de esos documentos oficiales de identidad, a la vez que “invierte el sistema de control (el protocolo de identificación) para acusar al emisor de la imagen (el estado mexicano)” (GonzálezFlores, 2018: 494, traducción propia), remite claramente a la práctica activista de las madres y abuelas de Plaza de Mayo que, desde los años setenta, en Argentina, pidieron de este modo la “reaparición con vida” de sus hijos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983 (Da Silva, 2009). Asimismo, como observa Silvana Mandolessi, la función documental o referencial de las fotografías de los 43 se ve reduplicada: además de operar como pruebas testimoniales de la existencia de los estudiantes de Ayotzinapa, sus retratos “son ‘citas’ de una representación ya establecida: reconocemos en ellas la figura de los desaparecidos y los reclamos, las luchas, la historia del activismo que se invoca para dar sentido a la desaparición del presente” (2019: s. p.). Es de notar que, si bien esta forma de reclamo existió en México desde los años de la guerra sucia (la impulsó en particular Rosario Ibarra de Piedra, fundadora del Comité Eureka), fue mucho más marginal y menos visible que en Argentina; en los años previos al caso Ayotzinapa dominaban otros medios de protesta contra la violencia, medios no visuales, sino textuales y manuales como el bordado (Olalde, 2016).

Al mismo tiempo que la reapropiación de los retratos de los normalistas retoma una práctica activista transnacional, responde a un hecho concreto del caso, relacionado con un contexto de lucha mediática que involucra los medios sociales. Uno de los estudiantes asesinados durante la misma noche del 26 de septiembre, Julio César Mondragón, fue encontrado al día siguiente con el rostro desollado, y la fotografía siniestra de

su cuerpo sin cara se difundió en las redes sociales como Facebook. Esta circunstancia sirvió para que los medios oficialistas sugirieran sus vínculos con el crimen organizado, ya que este tipo de tortura suele ejercerse entre miembros de bandas criminales opuestas (cf. GIEI, 2016: 356). Como comenta el periodista Heriberto Yépez (2015: s. p.), a propósito del proyecto #IlustradoresConAyotzinapa, el uso de las fotos carnet de los 43 “se opone a esa pérdida del rostro” y a esa criminalización de las víctimas por parte del gobierno y de los medios hegemónicos.

Una criminalización similar a la que se encontró en los medios institucionales se desprende de la puesta en escena tendenciosa de las fotos carnet de los normalistas en el documental *La noche de Iguala* (Quintanilla, 2015), basado en la falsa versión de los hechos que quiso imponer el gobierno para enterrar el caso (su autoproclamada “verdad histórica”).¹ Este filme pretende emplear los retratos fotográficos como documentos de identificación oficial, pero lo hace de un modo sesgado. Cuando el relato menciona el nombre de un estudiante, aparece su foto carnet, pero enmarcada dentro de un cuadro de luces electrónicas sobre una pantalla negra, que alude a la puesta en escena del retrato de un sospechoso (figura 1). Ahora bien, los sicarios y miembros de cárteles que se mencionan aparecen en la pantalla de la misma manera (figura 2). En contraste con el color azul escogido para los miembros de Guerreros Unidos, el color rojo que enmarca a los rostros de estudiantes anuncia su presunto vínculo con el cartel de Los Rojos, insinuado en la película. Este uso del rostro, que queda asociado no solo con un nombre, sino con la presunción de alguna culpa, refleja el origen de las fotos carnet, que “responden a un mecanismo de control, en la medida en que han sido producidas para ser utilizadas en tarjetas de identificación federales y universitarias” (GonzálezFlores, 2018: 499, traducción propia). La fotografía de identidad, aquí, participa en transformar a la víctima en culpable; asimismo, *La noche de Iguala* da cuenta del estereotipo o prejuicio criminal asociado tanto a la imagen mediática institucionalizada del hombre joven de rasgos indígenas —proveniente, se supone, de sectores económicamente marginados— (Pérez, 2013) como a las fotos carnet tales como fueron publicadas con el aviso de búsqueda en este caso.

La reivindicación de los retratos de los normalistas desaparecidos, por parte de sus



FIGURA 1 y 2. Fotogramas de *La noche de Iguala* (Quintanilla, 2015)

familiares, y sus diversas apropiaciones activistas y artísticas, *artistas*, se entienden como modos de resistencia contra el control y la represión estatales y mediáticos de las identidades y de los rostros, un control y una represión que se ejercen también desde el terreno de lo digital. Como ha analizado Emiliano Treré (2016), la lucha mediática y digital en México se ha vuelto particularmente aguda desde la campaña electoral que llevó a Enrique Peña Nieto a la presidencia en 2012. Durante esta campaña, las manipulaciones mediáticas del equipo de Peña Nieto fueron denunciadas desde un videoseñal que 131 estudiantes de la Universidad Iberoamericana publicaron en YouTube.² El movimiento estudiantil #YoSoy132 que nació de ahí procede de una voluntad de exponer su rostro, “dar la cara”, en los medios sociales como prueba de autenticidad para protestar contra los engaños y las mentiras del sistema mediático estatal.³ De modo sugerente, Yépez vincula los reemplazos artísticos de los retratos de los 43 con el video de los 131, afirmando que fue en 2012 cuando lo que llama “la estética del rostro joven mexicano postmediático” tomó la relevancia que se cristalizó en el caso Ayotzinapapa. Esta estética, en la que la mirada a la cámara es central y susceptible de significar varios niveles de pertenencia (al Estradonación o a una comunidad estudiantil inconfórme con ese Estado), entraña una actitud política que “fluctúa entre encarnar el anonimato social hasta reivindicar el rostro liberalindividual” (Yépez, 2015: s. p.).

Las fotos carnet de los normalistas tienen entonces un valor sinecdótico múltiple o “fluctuante”. La fotografía de un estudiante, al mismo tiempo que insiste en un individuo concreto, remite a los otros 42 y lo erige en figura anónima de los desaparecidos en general. Sin embargo, es importante señalar con GonzálezFlores que las fotos de los 43, consideradas juntas, ponen en evidencia una especificidad del caso: el carácter fenotípico del grupo étnico que conforman, “un grupo de hombres jóvenes [...] de clase social baja, de origen indígena o mestizo, de piel morena” (2018: 495/496, traducción propia), un carácter que, sumado al formato y origen de las fotos, les designa como potenciales delincuentes, como hemos visto. Según sus usos, las mismas fotos reciben así un valor más general o particular: representan el problema de las desapariciones en México (y su hasta entonces invisibilización mediática y estatal), o incluso en América latina, o remiten a la localidad y la singularidad del caso, vinculadas a la represión de la que son víctimas las escuelas normales rurales y especialmente la de Ayotzinapapa (Coll, 2015), como parte de unas prácticas racializadas de violencia estatal.

Además de sus valores documental y sinecdótico basados en el carácter indexical e icónico del medio fotográfico, los retratos de los 43 recuperan las funciones expresivas atribuidas a las fotos de los desaparecidos argentinos desde los años setenta. Como sintetiza Mandolessi (2019), esas fotografías, en tanto pruebas de su existencia y signos de su ausencia, vienen a simbolizar la sobrevivencia, la reaparición fantasmática de los desaparecidos, su estatus indeciso entre vida y muerte. Asimismo, GonzálezFlores considera que los retratos carnet de los 43 constituyen interpelaciones que recuerdan al espectador (mexicano) el espacio espectral en el que vive:

Cada vez, los desaparecidos de Ayotzinapapa nos miran desde su pedestal imaginario en las

fotografías, en las calles, en el metro, o en el museo, parecen preguntarnos, a nosotros es-
pectadores [...] si queremos seguir viviendo en *ese* espacio social: el espacio social de los
ciudadanos-espectro (2018: 501, traducción propia).

En este artículo, me propongo explorar cómo el contexto mediático y digital de circulación de las fotos y el efecto que tiene en la percepción de su (in)materialidad han afectado sus valores como instrumentos de control y como pruebas documentales, así como sus respectivos sentidos sinecdótico y simbólico y su capacidad de interpelación emotivaefectiva. Me parece que la espectralidad particular de los retratos fotográficos de los desaparecidos, que resulta de su densidad y fluctuación semiótica —ya que son a la vez signos de control y de resistencia; de individualidad y de anonimato; de vida y de muerte—, es intensificada no solo por el contexto mexicano de una violencia espectral (Barrindos, 2019),⁴ sino también por el contexto digital global que modifica su materialidad y su circulación. La tecnología digital, en efecto, ha llevado a una nueva concepción de la fotografía como *transient*, que Stephen Bull sintetiza de la manera siguiente:

Las características esenciales de la fotografía [transient] son que está *en transición*:
siempre y fácilmente abierta a la manipulación; *en tránsito*: transmisible, móvil, y vista en
pantallas; *en estado transitorio*: inherentemente efímera, puede (2010: 29, traducción propia).

La ubicuidad, la versatilidad y la fugacidad de las fotos en la época digital, que se ven “asimiladas a un flujo global de datos de información” (Lister, 2013: 4, traducción propia), son cualidades susceptibles de expresar el estatus espectral de los desaparecidos, así como las manipulaciones y el olvido de estos que se impulsan desde las esferas del poder. En lo que sigue, voy a examinar cómo esas características de la fotografía son reivindicadas o, al contrario, invertidas en algunas apropiaciones de los retratos de los 43, desde diferentes ámbitos audiovisuales y artísticos, y aclarar algunos de los procesos semióticos subyacentes en esas apropiaciones. Primero voy a detenerme en su puesta en escena en algunos documentales sobre el caso Ayotzinapapa; luego tomaré dos ejemplos de recreaciones artísticas que materializan los rostros de los normalistas desaparecidos; finalmente consideraré dos cortometrajes experimentales que manifiestan una estrategia opuesta de desmaterialización.

2. Inscripciones espectrales del rostro

De manera general, llama la atención una tendencia recurrente, en los usos audiovisuales o artísticos de las fotos, a enfatizar su materialidad mediante estrategias de inscripción y de encarnación que contradicen tanto el carácter manipulable y controlable como el valor efímero asociados a las imágenes digitales. Contra la manipulación y el control de datos que operan los medios hegemónicos al servicio del Estado,⁵ hay una voluntad de reafirmar, una y otra vez, la contundencia de esos rostros como pruebas infalsificables e imborrables de la existencia física de los ausentes y del crimen imprecipitable de la desaparición, o sea, como índices inalterables.

En la gran mayoría de los documentales cinematográficos o audiovisuales que se hi-

cieron sobre el caso Ayotzinapapa, esta función testimonial de las fotos se combina a la expresión de su sobrevivida. El valor espectral e icónico de las fotos es reforzado por el hecho de que, dentro del plano fílmico, aparecen claramente como cuadros dentro de otro cuadro, con un efecto de *mise en abyme*. Pero, en la mayor parte de las obras, este efecto no da lugar a una reflexividad explícita, sino que se articula con un efecto de identificación con los sujetos fotografiados (los desaparecidos).

Así, en el reportaje *Ayotzinapapa. La historia de los 43* (Telesur, 2014) —uno de los primeros que se hicieron sobre el caso—, la madre que, mientras habla de su hijo desaparecido, lleva su imagen sobre su cuerpo remite a la práctica inaugurada por las madres y abuelas de Plaza de Mayo, que expresa el lazo primordial, corporal con el hijo desaparecido (Da Silva, 2009). El plano añade un sentido espiritual y sagrado a este valor habitual, al integrar en su encuadre los iconos religiosos del altar, creando un vínculo visual entre estos y la foto (figura 3). En un plano sintomático del corto *The Fight Continues* (Quercke, 2018), la cámara se enfoca en los retratos impresos en la camiseta que lleva el padre de un normalista y deja su cabeza fuera del cuadro (figura 4). La impresión de las fotos en una prenda es una manera de expresar materialmente la permanencia de su memoria; además, el encuadre significa claramente que la cabeza de los padres de los desaparecidos está *habitada* por las imágenes de sus hijos.

Las fotos carnet conservan su valor espectral cuando están presentes en segundo plano

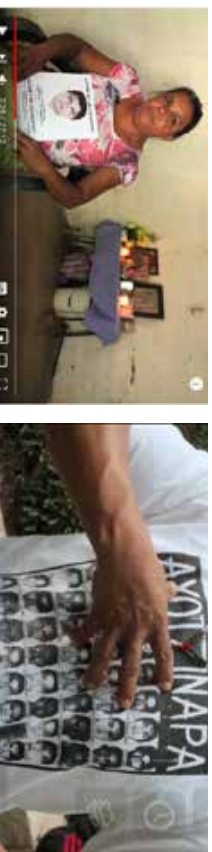


FIGURA 3 y 4. Fotogramas de *Ayotzinapapa. La historia de los 43* (Telesur, 2014) y de *The Fight Continues* (Quercke, 2018)

de un testimonio que no concierne directamente a sus sujetos (por ejemplo, en la figura 5, toma en la que un exstrudiante de la Normal comenta el papel de Lucio Cabañas): mucho más que formar un decorado, los rostros impresos que han viajado entre diferentes soportes (foto, pared, plano) parecen hablar por el cuerpo del entrevistado. Muchos planos de manifestaciones también expresan esta reaparición de los ausentes, desde el uso y la apropiación de sus fotos (figura 6), que “dan pie a su reencarnación por medio de los cuerpos solidarios de otros” (Wood, 2019: 135).

En contraste, en el “video/documental” *43 preguntas* (Celis, 2015), que subraya la indi-



FIGURA 5 y 6. Fotogramas de *Ayotzinapapa: la otra historia* (Ibero MX, 2018) y de *Marchas por Ayotzinapapa, de la indignación a la digna acción* (Arteaga, Coronel y Velazco, 2016)

ferencia y la ignorancia de muchos jóvenes mexicanos respecto a la tragedia de Ayotzinapapa, el rostro de un desaparecido aparece aislado en una pared blanca o con la boca tapada (figura 7), sin ningún cuerpo que lo reencarne o se identifique con él.

El video digital exhibe un rostro impreso que “no comunica” y trata de conver-



FIGURA 7. Fotograma de *43 preguntas* (Celis, 2015)

tir este valor no comunicativo en una capacidad para interpelar desde su montaje —que obliga al espectador a mirarlo— y sobre todo mediante su difusión en internet (está en YouTube).

Esos montajes y puestas en escena de los rostros de los desaparecidos insisten en que, para seguir existiendo como signos, necesitan cuerpos para portarlos y exhibirlos, así como estrategias (audio)visuales que activen su potencial de interpelación.

3. Estrategias de rematerialización de los rostros

El carácter móvil, manipulable y efímero de las fotos digitales tiende a hacernos creer que son inmateriales (cf. Bull, 2010: 26). Sin embargo, como señala José Van Dijk:

Las imágenes codificadas tienen un valor material que es similar a su contraparte en celuloide, aunque no puedan ser miradas sin convertirse en objetos pixelados. Una vez que aparecen en pantalla, son entidades visibles, aunque provoquen otra sensación que las diapositivas o las placas laminadas. Es precisamente esa calidad pixelada o la pantalla brillante, retroiluminada, la que puede causar su afecto específico (2007: 109, traducción propia).

Algunas estrategias de apropiación de los retratos de los 43 juegan precisamente con esta cualidad pixelada de las fotografías digitales para reforzar su carga afectiva. La más conocida probablemente sea la del famoso artista chino Ai Weiwei, que ha hecho

realizar inmensos retratos en Lego de los rostros de los normalistas (basados en sus fotos carnet). Esos retratos fueron presentados en el marco de la exposición “Restablecer memorias” que acogió el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México en 2018 (figuras 8 y 9). El resultado visual alude al pixel de las imágenes digitales, a la vez que recuerda el antiguo arte del mosaico. El artista explicó que los bloques Lego permiten remediar la calidad dispar de las fotografías; así, para Cuauhémoc Medina, las obras en Lego de Weiwei “proveen una base uniforme y colorida a imágenes de identificación de baja calidad, ofreciendo una igualación de la representación que vence en cierto grado la pobreza de la imagen de los luchadores sociales y su entorno” (2019: 17). Las construcciones en Lego, que implican un trabajo manual colectivo (participaron cien voluntarios para ensamblar casi un millón de piezas), se presentan como un modo de apropiarse del rostro digital estandarizado y del formato inexpressivo de la foto carnet desde una (re)materialización. Comentando los retratos redibujados del proyecto #IlustradoresConAvotzinapa,⁶



FIGURA 8. Weiwei. *Retratos de Lego, Casa Avotzinapa* (Weiwei, 2018). Fuente: MUAC. Al Weiwei. *Restablecer memorias* (2019)

Yépez considera que manifiestan una voluntad de humanizarlos y de acercar al cibernauta a los desaparecidos, pero lo hacen desde una *estética cool* que alude al estilo del afiche *Hope* de Barack Obama, creado por el artista urbano Shepard Fairey, y un estilo de *animation global* donde predomina lo retro, lo cual acarrea una cierta pérdida de especificidad. El mismo comentario podría aplicarse a los retratos Lego, que evocan de modo lúdico la estética pop a la Andy Warhol y que han sido realizados bajo el mando de un artista extranjero, usando materiales globales como son los bloques Lego. Estos retratos manifiestan así una tensión característica de los rostros digitales, entre su disseminación —que les permite ser conocidos y reapropiados por artistas y activistas del mundo entero— y su reinscripción material.

Según Medina, las obras en Lego de Weiwei “cuestiona[n] el criterio de ‘lo político’ en la recepción del espectador [...] refieren a la ambivalencia de la representación del arte pop que [...] incorpora a la vez la ubicuidad de la estética de la mercancía y la inadecuación de la imagen producida en masa ante la realidad de la muerte y el sufrimiento” (2019: 17). Se puede discutir si, en este proceso de resignificación, las características del Lego y la referencia estética al *pop art* amenazan o banalizan la materialidad propia de las fotografías y su inestabilidad semiótica: en cierta medida, los nuevos sentidos simbólicos vinculados a este arte global desplazan u obliteran las particularidades de su referente y su función indexical. Pero lo que me interesa aquí es

la rematerialización que generan las fotos digitalizadas y pixeladas. Otro juego visual con los píxeles de las imágenes digitales se encuentra en el *Retra-*

to imposible realizado por el artista mexicano Rubén Ochoa, que sintetiza los 43 rostros: una especie de rompecabezas con 48 piezas recorridas de las 43 fotos carnet produce un rostro Frankenstein, que evoca también la pintura cubista (figura 10). Ochoa explica en su página de Facebook que reveló la fotografía sobre un panel de madera de grandes dimensiones (2,4 x 1,8 m), inspirándose en fórmulas del siglo XIX.

Las 48 piezas, los trozos recortados de los retratos se



FIGURA 10. *Retrato Imposible* (Estrella Roja 3278) (Ochoa, 2016). Colección Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (México)

dan aquí como píxeles de una imagen digital de muy baja resolución y nos incitan a mirarlos de forma independiente, reivindicando cada uno su existencia autónoma. La virtualización asociada al píxel es aquí doblemente alterada por la revelación e inscripción de la foto en un soporte de madera y por la descomposición del rostro en un conjunto de unidades —la cual por otra parte condensa su multiplicidad y fluctuación semiótica—. Al mostrar que cada pieza del retrato (cada falso píxel) pertenece a un rostro distinto, esta imagen invita a mirar los retratos digitales y las fotos carnet de otro modo. Al exponer los gestos humanos que producen la imagen —escogiendo, recortando y juntando piezas—, también modifica la inexpressividad dictada a los rostros de las fotos carnet y produce un rostro inquietante, amenazante. Manifiesta que el rostro de los estudiantes desaparecidos es el lugar espectral de una lucha de poderes entre control estatal y expresión individual, entre automatización de la imagen y liberación de los elementos que la componen, sean píxeles o partes del rostro.

4. Retratos (des)controlados, (des)apariciones efímeras. Dos cortos experimentales

En contraste con las estrategias de reencarnación o materialización de los rostros de los 43 que hemos visto, voy a comentar brevemente dos cortometrajes en los que la inscripción de las fotos es puesta en tensión por su disseminación. El corto 43, incluido en la antología *Avotzinapa 26* y dirigido, en 2016, por el rockero argentino Jorge Alderete con Laura Alderete y Veronique Decroux, documenta unas intervenciones

clandestinas que consiguieron en proyectar imágenes de los rostros de los normalistas en varios sitios de la Ciudad de México como “*efímeros gráficos*”.⁷ Cada imagen se va modificando hasta que la cara se parece a una calavera (figuras 11 y 12) o desdibujándose “por obra y gracia de líneas y manchas animadas que parecen agredir a una iconografía que ya se basta a sí misma para significar un acto de barbarie” (De la Vega, 2017: 303). El procedimiento videográfico condensa los valores opuestos que entraña el formato de la foto carnet: por un lado, ataca a esas fotos como instrumentos de control estatal sobre las identidades y las vidas de sus sujetos; pero, por otro lado, manifiesta el carácter espectral de los rostros fotográficos, susceptibles de (re)aparecerse en los sueños o pesadillas de los *ciudadanos*, en el espacio y la memoria, más allá de las manipulaciones y el olvido mediáticos, judiciales y políticos.

La pieza audiovisual *Ayotzinapapa* (Herremán y Salomón, 2014)⁸ insiste en la naturaleza



FIGURA 11 Y 12. Fotogramas de 43 (Alderete, 2016)

efímera de la imagen digital en movimiento desde juegos de interferencia de liberada y el uso sistemático de la sobreimpresión.⁹ Las fotos carnet de los 43 aparecen y desaparecen fugazmente, sustituyéndose los unos a los otros con tanta rapidez que parecen sujetos a una metamorfosis permanente, en la que no queda ninguna identidad fija y cada rostro resulta intercambiable. En una secuencia, unas siluetas dibujadas de militares en posturas de combatir se sobreimpresionan a las fotos (figuras 13 y 14) que se esfuman, como si la violencia del ejército venciera el recuerdo de los estudiantes desaparecidos; pero, al final del corto, ocurre el proceso inverso y son las siluetas de militares las que son reemplazadas por los rostros intermitentes. La idea del corto es que los rostros de los desaparecidos, reprimidos por las imágenes de un poder violento, vuelven como fantasmas.

Esos usos más experimentales ponen en escena la desaparición y la reaparición inter-

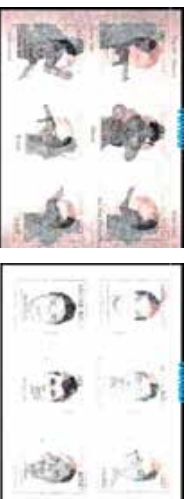


FIGURA 13 Y 14. Fotogramas de *Ayotzinapapa* (Herremán y Salomón, 2014) y 43 (Alderete, 2016)

peativa de las fotos carnet y de los rostros, interrogando su capacidad como medios para representar o recordar a los ausentes. La postura estética que se desprende de ambos cortos es que tal representación requiere estrategias reflexivas de puesta en escena o de montaje (como la sobreimpresión), estrategias que inciten a relacionar la memoria de los desaparecidos con las formas mediáticas que soporran o encarnan esta memoria. Esas obras muestran que las fotos de los 43 han perdido (o corren constantemente el riesgo de perder) su función indexical, sus poderes icónicos e incluso su capacidad simbólica; en un gesto crítico, convierten los rostros de los estudiantes en algoritmos, en el sentido barroco de esta figura que ha sido conceptualizada por Walter Benjamin en su famoso estudio sobre el Trauerspiel, y cuyos emblemas son la ruina y la calavera.¹⁰ Los rostros alegorizados —transformados en calaveras o en imágenes intermitentes— son signos disfuncionales, significantes aislados, fragmentarios, indeterminados, que apuntan hacia otro nivel de sentido (simbólico) inaccesible, y reseros caducos de una historia ruinosas; la calavera en la que se transforma el rostro en la obra de Alderete se presenta como resultado inquietante de un proceso de (des)memoria y (de)significación.

5. Conclusión

La densidad semiótica de los retratos fotográficos aquí considerados estriba en que en ellos chocan dos prácticas opuestas, definiendo dos sistemas de significación de los rostros: la práctica estatal que registra y controla las identidades de sus ciudadanosestudiantes —desde la producción de unas fotografías de formato estándar en las que todos los rostros, obligados a la misma inexpressividad, tienden a parecerse (unas fotografías-fásdatos)— y las prácticas ciudadanas activistas que se reapropian de esas identidades serializadas y controladas, haciendo expresar a los rostros y sus miradas dirigidas a la cámara mucho más que unos *datos de información* cuantificables. La digitalización de las fotos carnet refuerza ambas prácticas: por un lado, corresponde al interés estatal de producir identidades manipulables, sustituibles y desechables; por otro lado, su circulación en la red permite apropiaciones muy diversas que escapan de cualquier control y que tratan de devolver a los rostros su fuerza afectiva, es decir, su capacidad para afectarnos, para suscitar una reacción que pasa por el cuerpo antes de que podamos interpretarla. Tales afectos son estimulados por las estrategias estéticas que invierten la cantidad de informaciones contenidas en los retratos en una cualidad inconmensurable.

La idea que ha sustentado este artículo es que la visibilidad extrema que han alcanzado los retratos fotográficos de los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapapa ha marcado un punto de inflexión en la manera de representar a los desaparecidos en México, en un contexto digital y mediático en el que los videosseseli de los estudiantes se han alzado como modos de resistencia contra los medios hegemónicos. En las múltiples apropiaciones de las fotos de los 43, se agudiza su carácter espectral desde una tensión entre dos modos. Por un lado, varias obras reivindican la materialidad de los retratos desde estrategias de inscripción y de encarnación o de identificación corporal que subrayan su valor documentalindexical más allá de los materiales que los componen; por otro

lado, en obras más experimentales destaca la insistencia en su carácter transitorio y manipulable. Este segundo modo, más reflexivo, enfatiza la fugacidad y la duplicidad que genera la diseminación digital de las fotos e interroga su estatuto como pruebas, estatuto que el primer modo tiende a reforzar y autentificar. He destacado cómo esa tensión, que puede traducirse en una oscilación o una combinación, da cuenta no solo del estatuto legal y mnemónico indeterminado de los desaparecidos y de su fluctuación entre anonimato social e individualidad, sino también de la versatilidad de la propia imagen digital.

Notas

- * Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto "Todos somos Ayotzinapa: el rol de los medios digitales en la formación de memorias transnacionales de la desaparición", dirigido por Silvana Mandolesi en la KU Leuven (Bélgica). El proyecto ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (CEI), en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 ("Digital Memories", Grant Agreement n° 677995).
1. La investigación del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) —grupo que fue creado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) para asistir al gobierno mexicano en la investigación del caso, a raíz del rechazo masivo, por parte de la población mexicana, de la primera investigación llevada a cabo por la Procuraduría General de la República (PGR)— demostró que la versión oficial —según la cual los 43 cadáveres de los normalistas habían sido quemados en el basurero del municipio de Cocula por miembros del cartel Guerreros Unidos— era inconsistente; demostró también la inocencia de los normalistas (GIEI, 2016). Para una síntesis del caso y de esta versión que la PGR y el gobierno proclamaron como "verdad histórica", véase David Wood (2019), quien también analiza el discurso audiovisual de *La noche de Iguala*.
 2. <<https://www.youtube.com/watch?v=P7Xboc5FRkI>>. Sobre el movimiento #YoSoy132, véanse Emiliano Treté y Rodrigo Gómez (2014) y Emiliano Treté (2016).
 3. Véase uno de los videos del movimiento, siguiendo el mismo principio del videoselfi, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=t6L9XA-7FM8&t=4s>>.
 4. Joaquín Barrientos relaciona esta "violencia espectral" con el estatuto legal/jurídico inestable y la corporeidad fantasmal de los desaparecidos: "La transposición biopolítica del terror desde los cuerpos ausentes hasta la sociedad se pueden considerar como características propias de la condición espectral de la violencia masiva. A la diferencia de otras formas de terror estatal, la violencia espectral impacta el cuerpo social a la vez directa e indirectamente, usando la 'materialidad' fantasmagórica de los desaparecidos como un instrumento de su propia encarnación y reproducción somática en la vida cotidiana" (2019: 11, traducción propia).
 5. La investigación del GIEI (2016) da amplia cuenta de esta manipulación, sobre la colusión entre el Estado mexicano y el aparato mediático, véanse Treté (2016) y Wood (2019).
 6. Para un análisis de este proyecto, en vínculo con el concepto de *memoria digital*, véase Mandolesi (2019).
 7. Cf. la descripción del proyecto en la página: <<http://orgaeldereite.com/ayotzinapa-26/>>. La antología completa de cortos *Ayotzinapa 26* se puede ver en <<https://www.youtube.com/watch?v=z4-mrVTW7J&feature=youtu.be>>.
 8. Cf. <<https://vimeo.com/114920213>>.
 9. Véase el análisis más detallado de Wood (2017: 228-229).
 10. En México, Ileana Diéguez (2016) ha retomado esta concepción de la alegoría, para analizar ciertas prácticas artísticas marcadas por el duelo desde la guerra contra el narco.

Referencias bibliográficas

- BARRIENDOS, J.** (2019). "Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico", *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, 24 (42), 118. Recuperado de <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/104676/57310>>.
- BENJAMIN, W.** (1990). *El origen del drama barroco alemán*. J. Muñoz Millanes (trad.). Madrid: Taurus.
- BULL, S.** (2010). *Photography*. New York: Routledge.
- COLL, T.** (2015). "Las Normales Rurales: noventa años de lucha y resistencia", *El Cotidiano* (199), 83-94.
- DA SILVA, L.** (2009). "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina". En C. Feld y J. Stiles (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, 357-361. Buenos Aires: Paidós.
- DE LA VEGA, E.** (2017). "El inmediato impacto del caso Ayotzinapa en los cines mexicano e internacional". En C. Chinas y J. Preciado (eds.), *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, 279-308. Cuadalajara: Universidad de Guadalajara.
- DIÉGUEZ, I.** (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- GIEI** (2016). *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*. Recuperado de <<https://prensajelaayotzi.wixsite.com/giei-ayotzinapa/informe>>.
- GONZÁLEZFLORES, L.** (2018). "What is Present, What is Visible: the PhotoPortraits of the 43 'Disappeared' Students of Ayotzinapa as Positive Social Agency". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27(4), 487-506.
- LISTER, M.** (ed.) (2013). *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.
- MANDOLESSI, S.** (2019). "Memorias digitales y desaparición: el caso Ayotzinapa". *Revista Tránsitos. Letras y Artes de América Latina*. Recuperado de <<http://www.revistatransitos.com/2019/09/26/memorias-digitales-y-desaparicion-ayotzinapa/>>.
- MEDINA, C.** (2019). "Algo bello ya no está. Sobre el quebranto de la memoria". En Aí Weiwéi. *Restablecer memorias / Resetting Memories*, 10-17. Ciudad de México: MUAC.
- MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO** (ed.) (2019). *Aí Weiwéi. Restablecer memorias / Resetting Memories*. Ciudad de México: MUAC.
- OLALDE, K.** (2016). *Bordando por la paz y la memoria en México: marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la "guerra contra el narcotráfico"* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México).
- PÉREZ, C.** (2013). "Marcando al delincuente: estigmatización, castigo y cumplimiento del derecho", *Revista Mexicana de Sociología*, 75 (2), 287-311.
- TRETÉ, E.** (2016). "Distorsiones tecnológicas, represión y resistencia algorítmica del activismo ciudadano en la era del 'big data'", *Trippos* (39), 35-51
- **Y GÓMEZ, R.** (2014). "The #YoSoy132 movement and the struggle for media democratization in Mexico", *Convergence*, 20 (4), 496-510.
- VAN DUICK, J.** (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- WOOD, D.** (2017). "Desastres mediáticos: (des)memoria y pérdida en el cine documental y experimental contemporáneo". En J. Amiot-Cuillouet y N. Berthier (eds.), *Frente a la catástrofe: temas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, 217-230. París: Éditions Hispaniques.
- (2019). "Nombrar lo ausente. Cine documental y la 'verdad histórica' después de Ayotzinapa". En A. Estrada, N. Défosé y D. Zavala (eds.), *Cine político en México (1968-2017)*, 125-141. New York: Peter Lang.
- YÉPEZ, H.** (2015). "Los 43 y el 2014 visual", *Milenio*. Recuperado de <<https://www.milenio.com/cultural/los-43-y-el-2014-visual>>.

El verdadero rostro de los libertadores: semiosis del proceso de reconstrucción y modelado digital de los rostros de Bolívar y San Martín / The true face of the liberators: semiosis of the process of reconstruction and digital modeling of faces of Bolivar and San Martin

Rocco Mangieri

RESUMEN

Los discursos sobre los rostros verdaderos son tan antiguos como la civilización misma. Su relevancia social y religiosa está atestiguada a través de numerosas prácticas simbólicas y semióticas que abarcan un amplio espectro de soluciones y alternativas en diversas sustancias y formas de la expresión: dibujo, ilustración, ékfrasis y prosopopeya verbal. Este ensayo se basa en la comparación y análisis crítico de dos ejemplos de reconstrucción del rostro del héroe nacional desde una perspectiva semiótica.

Palabras clave: rostros digitales, semiótica, cultura latinoamericana, estrategia política.

ABSTRACT

Discourses about true faces are as old as civilization itself. Its social and religious relevance is attested through numerous symbolic and semiotic practices covering a wide spectrum of solutions and alternatives at the level of various substances and forms of expression, drawing, illustration, ekfrasis and verbal prosopopeia. This essay is based on the comparison and critical analysis of two examples of reconstruction of the face of a national hero from a semiotic perspective.

Keywords: digital faces, semiotics, Latin America culture, political strategy.

Rocco Mangieri es arquitecto y semiólogo, egresado la Universidad de Bolonia y del doctorado por la Universidad de Murcia. Es becario de la Universidad de Urbino, profesor visitante de la UILB y de la Unimore. Dirige el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes. Miembro *staff* de la IASS. Correo electrónico: <roccomangieri642@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/9/2020
FECHA DE ACEPTACIÓN: 17/12/2020

1. Verónicas contemporáneas

En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada.

Umberto Eco (1975, traducción propia)

Los discursos sobre los verdaderos rostros son tan antiguos como la civilización misma. Su importancia social y religiosa está atestiguada a través de numerosas prácticas simbólicas y semióticas que cubren un amplio espectro de soluciones y alternativas en varias sustancias y formas de la expresión: el dibujo, la ilustración, la éfrasis y la prosopopeya verbal y poética, las monedas y esfinges, la fotografía, el cine y los nuevos medios digitales. Son imágenes *efímeras* y con un intenso poder social, político o religioso (Freedberg, 2009: 312). Para nosotros, siguiendo otras aproximaciones teóricas análogas a este tipo de imágenes, son ejemplos de una *paradoja visual*, un signo de *doble cara*, en cuanto, si bien por un lado deben lograr la representación de un rostro *singular*, un cuerpo único discernible e incontestablemente original y “verdadero”, por otro lado deben cubrir la función semiótica de lo *general*, de lo simbólico, e insertarse eficazmente en la red de la interpretación social, religiosa y política de una comunidad de intérpretes, en sus creencias y expectativas. Los verdaderos rostros de los próceres poseen funciones semióticas análogas a las de la iconografía religiosa, mítica y popular. Son una suerte de Verónicas contemporáneas, con un mayor grado de iconicidad y de estilización: si bien son *rostros digitales*, pensados y elaborados a través de complejos algoritmos computacionales y de procesos sofisticados de modelado y de *rendering* 3D (Leone, 2019), pertenecen también a la categoría central de los signos que operan por *reconocimiento*, junto con las huellas, las improntas, los modelados en negativo del rostro, las esfinges, los dibujos del contorno de parres de nuestro cuerpo.

2. El discurso político latinoamericano y la figura del prócer: José Francisco de San Martín y Matorras

Su mirada era vivísima, ni un solo momento estaban quietos aquellos ojos; era una vibración continua la de aquella vista de águila: recorría cuanto le rodeaba con la velocidad del rayo. Gerónimo Espejo (1882: 33)

Recientemente, la Cámara de Diputados de la Nación, en Buenos Aires, dio un reconocimiento oficial a Ramiro Ghigliazza, diseñador gráfico y artista plástico santafesino, autor de una reconstrucción del rostro de José de San Martín que está expuesto en el Museo Conventual de San Lorenzo. Ghigliazza siguió un proceso de trabajo basado en varias fuentes de información: las descripciones literarias, una fotografía de 1848 y las pinturas elaboradas anteriormente por artistas.¹ Pero lo más relevante fue el uso de rostros actuales de personas cuya fisonomía se acercaba a las descripciones verbales e históricas. La comparación entre los rasgos descritos en la literatura y los rasgos físicos actuales y vivos de las personas seleccionadas fue el sistema de base para la construcción del retrato digital de San Martín. Es el mismo proceso usado por muchos pintores

clásicos (Caravaggio, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci) para otorgarle a la imagen el rasgo de vitalidad, de actualidad, además de la verosimilitud: reconstruir una nueva imagen del rostro con rasgos icónicos de personas comunes que viven en nuestro contexto social y cultural. Este *arguimiento* icónico de una *imagen hegemónica* (Dagatti y Siganevich, 2013) es para nosotros un proceso semiótico de *invención moderada*² (figuras 1 y 2).

Pero la cantidad de retratos del general era extensa; por tanto, el artista debe tener una cierta táctica de selección, alguna lógica que le otorgue cierto nivel de cientificidad biométrica o, cuando menos, un grado consistente de verosimilitud y una base discursiva que se acople también a los sistemas sociales de creencia y, paralelamente, en un registro más particular pero decisivo, al discurso del prócer nacional como un cuerpo que oscila entre lo eterno, lo sublime y la transparencia del sentido. Ghigliazza relata que, en las postimerías de la ceremonia del reconocimiento oficial, decidió elegir un retrato de San Martín que el propio general conservó con especial esmero en un espacio íntimo de su casa hasta el final de su vida. Así que, recordando las propuestas de Deleuze y Guattari (2006), se trata de un verdadero proceso de *rostrificación* en el que se cruzan varias líneas de fuga para la producción semiótica de una imagen del rostro que articula elementos que, en principio, aparecen como inconexos: 1) la tensividad del discurso político sobre la figura del héroe de la patria; 2) el imaginario y la creencia colectiva; 3) las intenciones y el estilo personal del artista. De esta manera, desde el metalenguaje semiótico deberíamos diferenciar términos como *rostro*, *rostridad* y *rostrificación*,³ un aspecto que solamente señalamos y que abordaremos en futuros ensayos. Por ahora, solo podemos afirmar que la reconstrucción digital del rostro de un personaje ilustre o famoso es una semiósis visual multimodal, sinérgica y cruzada por varios modos de producción signfica, desde las operaciones de reconocimiento, pasando por la selección de *patrones* y la *estilización*, hasta procesos de *invención moderada* (Eco, 1975: 309320; Mangieri, 2014: 9199).



FIGURA 1. El paso a paso de la reconstrucción del verdadero rostro. Notese en la columna de la derecha los cinco rasgos elegidos de personas reales, luego modelados e insertados en la imagen digital en 3D. En la columna izquierda se aprecia el trabajo previo de ajuste y comparabilidad entre la malla facial del único retrato fotográfico de San Martín y la malla facial del retrato con la bandera argentina. (Cortesía del artista).



FIGURA 2. Modelado y resolución final 3D. El artista tomó como referente y modelo el retrato de San Martín preferido por el prócer. (Cortesía del artista).

3. La *Vera Icon* bolivariana: Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Palacios y Blanco

Bajo de cuerpo; un metro con sesenta y siete centímetros. Hombreros angostos, piernas y brazos delgados. Rostro feo, largo y moreno. Cejas espesas y ojos negros, románticos en la mediación y vivaces en la acción. Pelo negro también, cortado casi al rape, con crespos menudos. Las patillas y los bigotes se los cortó en 1825. El labio inferior prominente y desdentado. Larga la nariz que cuelga de una frente alta y angosta, casi sin formar ángulo.

El General es todo menudo y nervioso. Tiene la voz delgada pero vibrante [...].

José Antonio Páez

La semiósis de reconstrucción digital del rostro de San Martín no es propiamente biométrica ni arqueológica. No recurre a la exhumación de los restos, sino a un conjunto de signos y discursos sociales, culturales y artísticos contemporáneos o ulteriores a la vida del prócer. Pero para no basarse solamente en la verosimilitud y en los sistemas de creencia social o en las presiones políticas, se recurre a un proceso analógico de comparación e inserción de rasgos actuales de cuerpos vivos. Esta es una fase autoral o *antlográfica*⁴ que estará ausente en el discurso bolivariano de reconstrucción. La operación semiótico-analógica de actualización somática y el discurso autobiográfico que se articula con ella y que refuerza el valor de una elección personal —el retrato preferido por el mismo prócer— son, a nuestro modo de ver, los dos elementos fundamentales de la eficacia semiológica, tanto de la reconstrucción en el plano de los sistemas de verosimilitud, de *creencia*, como en cierto modo del roce tangencial de este retrato con el discurso científico y biométrico actual.

Por el contrario, el proceso de la reconstrucción del rostro de Simón Bolívar se ha configurado estratégica y completamente sobre la base de un discurso arqueológico, científico y biométrico radical. La operación semiótica oficial ha tendido como eje ordenador del discurso un objetivo político que ha pretendido separar dos etapas iconográficas irreconciliables: por un lado, todas las representaciones anteriores serían manipuladas, “falsas”, sin base científica y habrían sido usadas por las clases dominantes a su imagen y semejanza, según sus gustos; por otro lado, la verdadera imagen amulada del rostro de Bolívar, oculto y finalmente develado, es “devuelto al pueblo” en su fisonomía viva y palpable. Este proceso icónico y plástico de reconstrucción figurativa ha sido, en este caso emblemático, un proceso de manipulación ideológica: todas las series o piezas únicas de retratos anteriores serían falsas y la única verdadera sería aquella que el Gobierno y el presidente habrían promovido y presentado finalmente al pueblo y a la nación venezolana en enero del 2016. Es la reactivación de un código sagrado y religioso, de una *vera icon* manipulada con fines políticos para reconvertir los rasgos fisionómicos dentro de un modelo analógico muy sesgado ideológicamente.

El Gobierno venezolano ha pilotado todo el proceso y lo ha enmarcado en el efecto de un discurso objetivo y científico que no “dé lugar a dudas” en relación con el resultado visual. Los roles temáticos clave del discurso narrativo han sido el del antropólogo, el del enólogo especialista en exhumación y relevamiento biométrico, el del médico forense, mientras que el rol del diseñador digital es completamente secundario y perifé-

rico. Esta diferencia puede observarse en la forma de presentación de algunas imágenes del proceso realizadas por Philippe Froesch (figura 3) y por Omar Cruz.⁵ La meta es la de configurar una *vera icon* patriótica bolivariana que se ha ido construyendo “por sí misma” y en la que la intervención del especialista no ha sido interpretativa y subjetiva, sino lo más ajustada a una metodología positivista que excluye la influencia del sujeto en los procesos de investigación experimental. Una suerte de anacronismo histórico, en cierta forma asombroso pero explicable una vez que lo insertamos en el interior del discurso político profundamente polarizado que se construye sobre categorías estructurales irreconciliables: lo propio y lo ajeno, lo verdadero y lo falso, lo subjetivo y lo objetivo. Todo rasgo autoral y autográfico se excluye oficial y cuidadosamente del discurso.



FIGURA 4. Hugo Chávez, en frente del retrato de Simón Bolívar (Juan Barreto, AFP, 2012, <https://elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343837626_628498.html>). Para observar todo el proceso de reconstrucción digital, remitimos al lector a <<https://www.youtube.com/watch?v=KygawAaIjXg>> y a <https://www.youtube.com/watch?v=Vx_hj5238->.

4. Modos de producción semiótica y transformaciones icónico-plásticas

Desde una mirada semiótica interpretativa, estos procesos digitales de reconstrucción pueden remitirse al amplio espectro de *modos de producción de funciones signiáticas*, algunas de las cuales ya hemos apuntado. Pero las funciones semióticas dominantes son la de reconocimiento, además de modelados por patrones, estilizaciones programadas, inserciones de réplicas e invenciones moderadas. También podemos analizarlas a través del cuadro de *transformaciones retóricas*,⁶ teniendo en cuenta que el momento clave o foco polémico y contractual será la determinación del *Type* que debe estabilizar la relación entre significantes y referentes para que, empíricamente, pueda efectuarse una operación de reconocimiento en el plano perceptivo.

En este punto se produce la divergencia sintáctica y semántica: en el caso de San Martín, se recurre a una imagen pictórica anterior, que funciona como *tipo estabilizador*. El artista introduce un texto y una cita intertextual pictórica. En el proceso icónico digital del rostro de Bolívar, el tipo no está posicionado visualmente, se rechaza cualquier iconografía anterior y se pretende que surja de la pura objetividad científica. La semiósis icónico-plástica es distinta en los dos ejemplos. Incluso pueden verse didáctica-

mente como semiosis radicalmente opuestas. El modelado digital de San Martín es más *autográfico*, con funciones semióticas más diversificadas y queda como una *solución abierta* a otras posibilidades y juegos interpretativos, a la vez que pone el énfasis en un proceso de *invención materializada* y en una fase constructiva sobre la base de una segmentación de rostros vivos que le otorga un efecto de actualidad. El modelado de Bolívar pretende ser radicalmente *allográfico*, objetivo, *definitivo* y “científico”, una suerte de *vera icona* en el mismo sentido de la famosa impresión “inobjetable” del rostro de Jesús en la sábana santa de Turín. Un rostro, más que construido, *revelado* a través de la ciencia exacta, sin la intervención de ninguna voluntad ni influencia extrema humanas. El *sujeito de la enunciación* desaparece durante todo proceso de una aséptica revelación científica y biométrica.

5. Las políticas del rostro, la imagen como dispositivo

Superficie de expresión, el rostro es un palimpsesto que lleva las marcas de una historia personal fijada en la fisonomía, e incluso transpersonal con las marcas genealógicas de un linaje, no es menos revelador de un grupo social, de un estilo de vida y de una época. Patrick Vauday (2009: 71)

Sobre el cuerpo se han instalado una serie de *gramáticas de rostridad*, que detienen la *potencia corporal*. Con el rostro, la cabeza se separa del cuerpo y este se rostrifica para así poder identificarlo mejor. Este *agenciamiento maquínico* regula las formas legítimas que pueden hacer emerger la imagen rostritaria, que no es otra cosa que un producto de un dispositivo, la articulación propia de una *política de las imágenes*, o bien, la evidencia de que el rostro es una política. Santiago Mazzuchini (2017: 4, destacado nuestro)

Finalmente, deseamos cruzar, en un gesto en cierta forma indisciplinado, la frontera de la teoría semiótica en un movimiento breve hacia lo que Deleuze y Guattari han denominado como procesos políticos de *rostrificación* de los cuerpos, como construcción de dispositivos de *agenciamiento maquínico* (Deleuze y Guattari, 2006). La reconstrucción política, religiosa o artística de los rostros, además de ser un buen ejemplo de una semiosis del reconocimiento que oscila entre lo *allográfico* y lo *autográfico* (Goodman, 1968), es también una perfecta y acetada máquina de representación política, un dispositivo de segmentación del cuerpo o, mejor, de la *corporalidad*: una dimensión mucho más amplia que la de cuerpo como figura acorada, enmarcada e identificable a través de agenciamientos locales o globales, analógicos y digitales.

Decimos que el rostro es un *patricio*, una superposición de signos y de capas de memoria, un texto cruzado por varios relatos, completos o no: un *palimpsesto carnal*. Pensemos que existen, de algún modo, retratos (incluso de héroes, próceres, figuras míticas o religiosas) que funcionan de esta manera: como *patricios*. Pero son muy pocos en la historiografía del rostro del notable, del prócer, del famoso, del noble: en estas series, de acuerdo con Deleuze y Guattari, el valor irrenunciable de la *opacidad* de la corporeidad se reduce a un efecto ideológico de transparencia radical. Nada debe “aparecer oculto” en ellos. Toda reconstrucción debe representar un cuerpo completamente *transparente*, más allá de todo secreto, misterio o creencia.

Sin embargo, casi ninguno de estos retratos (improntas, dibujos, vestrigios icónicos, pinturas, imágenes digitales 3D) ha podido sustraerse completamente del ejercicio indelible de la imaginación ciudadana, del juego entre lo falso y lo verdadero, de la fabulación y la imaginación, en el sentido de que toda imagen política de este tipo cruza también el imaginario mítico y religioso, los sistemas de creencia, sobre todo en el espacio de las culturas híbridas latinoamericanas, donde las fronteras entre lo profano y lo sagrado, lo institucional y lo popular son muy porosas y permeables.

Notas

1. Ver la edición digital del diario *La Nación* del 13/9/2020: <<https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/el-rostro->>.
2. Ver el subcapítulo sobre la invención en “Tipología del modo de producción segnica” del *Tratado de semiótica general* (Eco, 1975: 309-320).
3. Términos empleados por Deleuze y Guattari en el capítulo “Año cero-rostridad” del libro *Mil mesetas*. Los autores relacionan el rostro “con la máquina abstracta que la produce; las relaciones del rostro con los agenciamientos de poder que necesitan esa producción social. El rostro es una política” (Deleuze y Guattari, 2006: 186).
4. Los diferencia entre *allográfico* y *autográfico* fue propuesta por Nelson Goodman (1968). Una obra o pieza puede considerarse autográfica cuando su identidad específica puede variar, además de estar marcada por un sujeto de la enunciación. La obra allográfica, en cambio, pretende instituir una identidad ideal, en cierto modo más abstracta e invariable en el tiempo. En el arte digital, ambas piezas pueden reproducirse casi al infinito, pero la diferencia es que la pieza autográfica siempre implica un efecto de marca autorial y de singularidad más intenso.
5. Entre estos dos operadores se produjo una intensa disputa a nivel mediático y legal por los derechos de autor o *copyright* del retrato digital, lo cual refuerza la idea de que la separación radical de lo autográfico y lo allográfico, de lo falso y lo verdadero es solo un esquema teórico de base y, además, significa que toda imagen, aun siendo digital en el plano de la producción y de la circulación, siempre es analógica en las instancias de reconocimiento y de mediación social, basada en una semiosis de la *creencia* y de la *fiducia*.
6. Las transformaciones retóricas aplicables a ambos retratos digitales son de supresión y adjucción: geométricas (transformaciones topológicas), analíticas (filtrados), ópticas (acentuaciones o atenuaciones) y cinéticas. Remitimos al subcapítulo “El sistema de las transformaciones” del *Tratado del signo visivo* (Gruppo U, 2007).

Referencias bibliográficas

- DACATTI, M. Y SGCANEVICH, P. (2013). “El diseño gráfico en la era de la ‘precarización de sí’”, *deSignis*, 21, 92-100.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1980) 2006. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- ECO, U. (1975). *Tratado de semiótica general*. Milán: Bompiani.
- ESPEJO, G. (1882). *El paso de las Andes: Crónica histórica de las operaciones del ejército de los Andes, para la restauración de Chile en 1817*. Buenos Aires: Casavalle Editor.
- FREEDBERG, D. (2009). *El potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. Turín: Einaudi.

GOODMAN, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

GRUPPO U (2007). *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*. Milán: Mondadori.

LEONE, M. (2019). "The semiotics of the face in digital dating: A research direction". *Digital Age in Semiotics & Communication*, 2, 18-40. Recuperado de <<https://doi.org/10.33391/dasc.19.2.2>>.

MAZZUCHINI, S. (2017). "Dislocar los rostros: imágenes, cuerpos y formas de construcción de identidades colectivas". *Estudios em Comunicação*, 24, 197-208. Recuperado de <<http://ojs.labcom-ffpubli.pt/index.php/lec/article/view/74/67>>.

VAUDAY, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.

Semiótica del rostro en *Masterchef*: casos Uruguay (2017, 2018) y Brasil (2017) / Semiotics of the face in *Masterchef*: cases Uruguay (2017, 2018) and Brazil (2017)

Karina Abdala

RESUMEN

Este artículo analiza la estructura narrativa de los programas pertenecientes al formato del *reality show* / *talent show* gastronómico *Masterchef Uruguay* (2017, 2018) y *Masterchef Brasil* (2017). Para esto, se hace uso del concepto de *semionarrativa* (Santangelo, 2018) ya que posibilita ir más allá de la narración del programa y así poder comprenderlo en un sentido social y cultural. Para analizar la representación del rostro en los programas, esta contribución propone un análisis semiótico comparativo basado en la teoría triádica de Charles S. Peirce dado que permite superar la visión dualista y la ideología entre el signo y lo que representa. El enfoque de la investigación se centrará en la circulación no controlada de los rostros del programa.

Palabras clave: semiótica, rostro, narrativa, reality show, talent show.

ABSTRACT

This article analyzes the narrative structure of the programs belonging to the gastronomic reality show / talent show format: *Masterchef Uruguay* (2017, 2018) and *Masterchef Brazil* (2017). For this, I take the concept of 'semionarrative' (Santangelo, 2018) as it allows going beyond the narration of the program and being able to understand it in a social and cultural sense. To analyze the representation of the face in the programs, I propose a comparative semiotic analysis based on Peirce's triadic semiotic theory since it allows me to overcome the dualistic vision and ideology between the sign and what it represents. I will focus on the circulation of uncontrolled faces in the program.

Keywords: semiotics, face, narrative, reality show, talent show.

Karina Abdala es magíster en Ciencias Humanas, con especialización en Antropología, por la Universidad de la República (Uruguay). Obtuvo la beca para *Visiting Students: Master's Thesis Research* de la Universidad de Turín (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione [CIRCe]). Correo electrónico: <karinaabdala13@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 21/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 11/11/2021

1. La narrativa y el género televisivo en *Masterchef*

Los programas que forman parte del presente corpus de análisis son *Masterchef Uruguay* (de aquí en adelante: *MCU*) y *Masterchef Brasil* (de aquí en adelante: *MCB*). *Masterchef* (de aquí en adelante: *MC*) es un formato televisivo creado en Reino Unido y reventado a múltiples países en el que diversos concursantes, cocineros aficionados, compiten por ser el mejor. Cada prueba es evaluada por tres jurados, chefs profesionales, que varían según las ediciones de los respectivos países. En cada episodio se elimina a un concursante hasta que queda el ganador de *MC*.

Los programas analizados para este artículo pertenecen al género híbrido compuesto por el *talent show* y el *reality show*, que deriva de las diversas construcciones narrativas que estos poseen. Por un lado, los jurados y conductores, en la mayoría de sus discursos, posicionan al programa con un enunciado que destaca el concurso culinario (*talent show*) y, por el otro, existen discursos que apuntan a una construcción de identidades por parte de los concursantes (*reality show*).

Para entender las diferencias de ambas categorías se recurre al análisis de Annette Hill, quien destaca el macrogénero *televisualidad*, que “cambió del infoterceramiento a un énfasis en el drama y la actuación, con múltiples puntos de narrativa, caracterización, compromiso e interacción” (2014: 117).¹ John Corner (2002), por su parte, coincide en que la categoría *televisualidad* se centra principalmente en la utilización de narrativas dramáticas, elemento presente en los programas *MC*.

La macroclase *televisualidad* abre, por un lado, lo que se conoce como *reality show*, una categoría en la que los concursantes que compiten no necesariamente presentan alguna habilidad en particular. El *reality show* se centra en “la construcción dramática de historias fuertes que tienen un impacto emocional, funciona junto con momentos de experiencia humana real” (Hill, 2014: 122). Por otro lado, surge el *talent show*, en el que los concursantes deben presentar algún talento.² Sin embargo, como enfatiza Hill, este último género es un ejemplo de “la forma en que los productores pueden extender las experiencias narrativas” (2014: 120), ya que, por pertenecer a la *televisualidad*, “no es tanto la habilidad técnica o el nivel de profesionalismo del artista lo que está en juego, sino su capacidad para expresar algo que se sienta auténtico, para conmovernos de alguna manera” (Hill, 2014: 124).

Fernando Andacht y Carlos E. Marquioni (2017: 3) coinciden en que *MC* pertenece al género híbrido entre *talent show* y *reality show*, debido al conocimiento culinario no profesional que deben presentar los concursantes y a las narrativas dramáticas que se observan. Según lo anteriormente justificado, se sostiene que *MC* pertenece a esa categoría híbrida compuesta por los géneros mencionados.

Con el fin de comprender los aspectos narrativos del programa *MC*, en el presente ensayo se llevó a cabo un análisis desde la perspectiva semionarrativa (Santangelo, 2018: 115), puesto que permite entender la relación social y cultural en los discursos que operan en los programas analizados. Esta relación se produce porque se toma en cuenta el entorno del texto. Es decir, no se realiza un análisis solamente estructural del discurso, sino que se lo relaciona con la sociedad en la cual fue creado y su historia. Desde esta perspectiva, las narraciones que se presentan en los programas tienen como eje central a los jurados y conductores, ya que marcan las reglas y cómo debe accionar cada concursante. Con respecto a los valores sociales que transmite el jurado de *MCB*, estos se exponen en la presentación de cada programa. Henrique Fogaça,³ chef brasileño, expresaba: “Queremos cocinar con amor tradicional”. Paola Carosella,⁴ jurado argentina, destacaba: “A partir de ahora son solo cocineros. La comida es cultura”. Érick Jacquin,⁵ jurado francés, señalaba como importante el hecho de que los participantes deben ser “humbles y aprender”. En lo que respecta al jurado de *MCU*, los elementos que pretenden enfatizar cada uno son, según Sergio Puglia,⁶ “apuntar a la tradición”; según La argentina Lucía Soría,⁷ “buscar un constante aprendizaje”; y según el francés Laurent Lainé,⁸ la “disciplina, limpieza y humildad”. Todos estos valores que destacan los jurados son fundamentales para la construcción de las narrativas expuestas por cada concursante y son parámetros fundamentales a la hora de la evaluación del jurado.

En lo que respecta a los conductores del programa, Ana Paula Padrião,⁹ quien conduce *MCB*, tiene una mayor participación en comparación con Diego González,¹⁰ conductor de *MCU*. En el primer episodio, Padrião expresó: “Los concursantes vienen preparados en términos culinarios y control emocional, dos factores importantes”. Ella, con su discurso, constantemente genera esa mezcla entre los géneros *talent show* y *reality show*: por un lado, entrevista a los concursantes, pero, por otro lado, marca sus aspectos más emocionantes. Con esta acción apunta a destacar las narraciones personales de cada participante dejando en segundo plano el talento culinario. En cuanto al conductor de *MCU*, este normalmente describe los lugares donde los concursantes deben realizar la prueba de exteriores. Con esta acción narrativa marca la importancia cultural y tradicional de cada lugar. Dicho elemento se logra comprender si se toma en cuenta el entorno del discurso, dado que allí se justifica la importancia histórica de cada escenario. La prueba de exteriores es el vínculo que el formato mundial tiene con cada localidad que transmite el programa. Este ejemplo lo podemos encontrar en múltiples episodios, pero para los fines de este artículo se señala el episodio 4 de la segunda temporada de *MCU*, en el que cocinaron en el Museo del Carnaval.

Retomando las reflexiones de Antonio D. Santangelo, el modelo de la semionarrativa permite entender las estructuras discursivas consideradas “como una descripción del plano expresivo de la propia historia, con actores, espacios, tiempos” (2018: 106). Esto se puede observar desde la escenografía de *MC*, porque demuestra las relaciones de poder entre los jurados y los concursantes, y entre los participantes que salvan las pruebas y los que no. El jurado está en un estrado, mientras que los cocineros se encuentran en sus estaciones de trabajo a un mismo nivel. Sin embargo, existe un balcón

al cual solo pueden acceder los concursantes que lograron superar la prueba. Cuando se establece el ganador, se lleva a cabo un ritual que consiste en que este suba al estrado del jurado para así otorgarle los premios. Claramente, estos aspectos expresivos tienen elementos simbólicos con diversos significados que son fundamentales para el desarrollo de la narrativa del programa. Como elementos simbólicos instrumentales, cada aspecto de la escenografía cumple una función con una finalidad determinada: que cada concursante se consagre vencedor de cada prueba.

En lo que respecta a las pruebas, estas corresponden a un primer nivel de enunciación dentro de la narrativa del programa porque representan el elemento fundamental para que la narración se desarrolle hasta llegar al ganador. Cada concursante tiene tres minutos para dirigirse al mercado y conseguir los ingredientes para luego cocinar en cuarenta y cinco minutos. Son los miembros del jurado y, sobre todo, la producción del programa quienes determinan los tiempos y qué ingrediente debería ser central en el plato. Cuando se realiza la *prueba de eliminación*, los concursantes del balcón que logran salvarse tienen un delantal blanco, mientras que los demás visten un delantal negro. Podría afirmarse que son símbolos —si se quiere, ritualísticos— dentro de la *performance*, ya que generan ciertos valores y normas, asociando el delantal blanco a la supervivencia, a la permanencia en el concurso, y el negro, a un significado negativo, ya que existe la posibilidad de ser eliminado de *MC*.

Otro elemento fundamental es el segundo nivel de enunciación dentro del programa, que es protagonizado por los concursantes y que proviene del fenómeno denominado *soliloquio*, descrito por Minna Aslama y Mervi Pantri. Dicho recurso escenográfico dramaturgico es valioso en el formato reality show porque implica un “monólogo que es utilizado como una verdadera señal de acceso directo a la autenticidad” (2006: 167). Así, el monólogo tiene más relevancia puesto que actualmente vivimos en una sociedad en la que se considera terapéutico contar las intimidades. Los medios de comunicación cumplen con ese rol y por eso consideran el “reality televisivo como una ilustración de la contemporánea cultura confesional, en la que la clave de la atracción es la revelación de ‘verdaderas’ emociones” (Aslama y Pantri, 2006: 168). Asimismo, las autoras destacan que este género televisivo ha vuelto a poner de moda esta forma de expresarse hacia el espectador, pues los orígenes del soliloquio se remontan al teatro: “Argumentamos que los momentos específicos de hablar solo son usados generalmente como signo verdadero del acceso directo a lo ‘real’” (2006: 175).

De acuerdo con Aslama y Pantri, el soliloquio es uno de los componentes que generan una narrativa dramática dado que la forma de hablar “se asemeja más cercanamente a la declaración melodramática, porque su contenido principal confiesa la revelación de emociones, especulaciones y análisis” (2006: 176). Por lo tanto, este recurso funciona para que el concursante pueda construir una identidad acorde a los valores establecidos previamente por los jurados. Cuando algún concursante presenta un problema, este elemento suele aparecer como un mecanismo de respuesta. Es por esta razón que define el soliloquio como un segundo nivel de enunciación, debido a que se produce como

un modo de respuesta a las pruebas (primer nivel de enunciación) y porque se utiliza para que los concursantes narren hechos personales de sus vidas. Un ejemplo de esto aparece en el último episodio de la segunda temporada de *MCU* cuando la participante finalista Luciana narra su lucha contra el cáncer. A su vez, las narraciones ocurridas en el soliloquio son claramente dirigidas al espectador, quien posteriormente podrá elegir qué participante es más verosímil.¹¹

Por consiguiente, en los programas seleccionados en los que aparecen estos enunciados, así como en la escenografía, las reglas y el soliloquio, queda explícito que *MC* no busca solamente el mejor cocinero, sino también que los participantes brinden la mejor presentación de sí mismos mediante el manejo de estos elementos que construyen la narrativa.

2. Representación de los rostros en *Masterchef*

Para explicar la representación de los rostros, se hará uso de la teoría semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), puesto que rompe con la dicotomía radical de la relación entre la realidad y su representación en los medios. Según Peirce (CP 5,89),¹² toda representación contiene tres elementos: 1) la imagen, el signo correspondiente a lo icónico; 2) el hecho concreto, el cual atañe a lo indicial, y 3) lo general, en este caso el universo social que pertenece a lo simbólico. Esta idea es utilizada por Andacht cuando explica que “lo esencial a la hora de considerar la incorporación de la semiótica triádica al campo de la comunicación no radica en el uso de su terminología. [...] [Su] principal aporte es comprender la generación del sentido como una relación” (2013: 30) triádica que propone una lógica de continuidad entre los signos y lo que estos representan.

Una de las categorías de la semiótica triádica que sirve para el análisis de la representación de los rostros es el índice, que sería aquel elemento semiótico que desempeña una función hegemónica en el formato y que permite describir las acciones no controladas de los participantes. Me refiero a toda la gama de gestos inconscientes: aquellos signos que muestran clara y enfáticamente lo que la producción del programa busca que se comprenda, así como lo que realmente sintió el participante, más allá de que sea o no sea cierto (Abdala, 2020: 95). De acuerdo con Peirce, “el índice, que, como un pronombre demostrativo o relativo, obliga a la atención a lo particular del objeto designado sin describirlo” (CP 1,369). Estos rostros, con gestos no controlados verosímiles, se generan fundamentalmente por las características del género telerrealidad. Por lo tanto, la representación de los rostros de los concursantes en los programas estruendados está en consonancia con la identidad narrativa que estos exponen en el concurso, a la vez que construyen estereotipos (Dyer, 1984). Para que esto funcione, el programa realiza un aumento de los aspectos indiciales (Andacht, 2003) de los rostros de los concursantes. Esto implica resaltar los gestos que parecen ser inconscientes, lo que genera una búsqueda de rostros que sean lo más verosímiles posible. Con esta idea, se deja en segundo plano la forma en la cual el concursante se desempeñó al preparar su plato.

Como establece Massimo Leone con respecto al rostro, se busca su poder comunicativo, ya que no puede evitar controlar todas las expresiones faciales. En tal sentido, “muchas prácticas socioculturales buscan moldear el poder comunicativo de la cara. La cara es objeto de innumerables estrategias de importancia, como controlar las expresiones faciales de uno” (2018: 27). A través de la idea de Leone es posible comprender que existen ciertos elementos, como describe el autor, que no se pueden ocultar: “[Las] emociones e intenciones se hacen visibles en la cara. Algunas de sus características no se pueden controlar: el sonrojo, por ejemplo, traiciona la cara” (2019: 19). Esto se puede observar en los rostros de los ganadores de *MCU* y *MCB* —figuras 1 y 2, respectivamente—, pues a través de sus narrativas, gestos y actitudes, continuamente presentaron características que los proyectaban como luchadores y humildes. Así construyeron su identidad fundamentada en estereotipos aceptados por su sociedad. Según Andacht, los gestos y los discursos realizados por Nilson “no [son] otra cosa que la modestia incansablemente elogiada como la virtud cardinal uruguayaya” (2018: 75). A su vez, por lo anteriormente descrito, estos rostros aparecen representados como verosímiles por las características del género televisivo del formato *MC*.



FIGURA 1. Rostro del primer ganador de *MCU*, Nilson



FIGURA 2. Ganadora de la cuarta edición de *MCB*, Michèle

Otro elemento presente en la estructura del programa que favorece a los aspectos indiciales de los sujetos es la *caja misteriosa*. Esta logra aumentar tales aspectos, no solamente en el rostro de los concursantes, sino también en los jurados. Ellos deben, desde las expresiones faciales, resaltar los gestos que les producen los alimentos que preparan los participantes por medio de la *caja misteriosa*. Tal como establece Gianfranco Marrone, “la *caja misteriosa* es, por lo tanto, el signo más evidente de *MC*, su verdad” (2013: 251).

En suma, el elemento central dentro de la estructura de estos programas es el cuerpo y los gestos no controlados por los sujetos que aparecen en cada *MC*. Los jurados, al degustar los alimentos, marcan de manera exagerada sus gestos, para enfatizar el gusto y el sabor de la comida. La exaltación de esos rostros indica al espectador los detalles referidos al sabor y a la textura de la comida preparada por los concursantes. Todos estos elementos del plato son esenciales para la degustación, pero el espectador no puede acceder a ellos.¹³

Los jurados, con las pruebas que realizan en los programas, también buscan destacar los rostros no controlados por los concursantes. Un ejemplo de esto se puede observar en el primer episodio de *MCU*, temporada 3, cuando se le exige al participante Joaquín que, por ser vegetariano, realice otra prueba. El concursante había realizado un plato con carne. Más tarde, se le exige que desmenuce un pollo para así provocar una reacción en él. A este hecho se le suma lo acontecido en el episodio 9 de *MCU*, cuando aparece nuevamente una prueba que demuestra esta tensión entre la filosofía de Joaquín y la gastronomía tradicional uruguayaya, ya que se le exige comer carne. La idea de probar la carne de pato, por ejemplo, era para conocer su punto exacto de cocción. El rostro con las reacciones de Joaquín se observa en la figura 3. De acuerdo con Gustavo Laborde, en Uruguay existe una identidad culinaria de tipo carnívora, por eso la tensión entre la tradición y la filosofía del vegetariano. Laborde establece que el asado es el elemento identitario de la culinaria uruguayaya debido al ritual que conlleva realizarlo y, en consecuencia, la carne es un ingrediente principal: “[E]l asado se encuentra profundamente arraigado en los hábitos sociales de los uruguayos” (2013: 9).



FIGURA 3. Rostro de Joaquín mientras prueba carne, *MCU*, episodio 9

Al retomar las narraciones de los concursantes durante la construcción de sus identidades bajo determinados estereotipos, es prudente destacar el caso de la venezolana María Gracia, segunda ganadora de *MCU*. Tal victoria produjo una circulación en el rostro de Luciana, su contrincante. Como se muestra en la figura 4, Luciana tenía las características propias de una luchadora, con un estereotipo más aceptado por la sociedad. Era una chica que venció al cáncer, pero, sin embargo, fue expulsada de *MCU* en el primer episodio de la primera temporada. Al momento de dedicarle unas palabras a su rival María Gracia, Luciana expresó: “Sin ella no hubiera llegado a la final”. A su vez, Puglia —miembro del jurado—, al definir la final, expresó: “Nosotros estamos nerviosos también, para nosotros son nuestras mejores alumnas. Dos mujeres con problemas: una abandonó su patria y la otra, una enfermedad”. Esto destaca a Luciana como luchadora y humilde.



Figura 4. Rostro de Luciana con el cuerpo de Luis Suárez, en Twitter

Esta circulación del rostro de la concursante demuestra lo mencionado por Leone, puesto que existe una representación del rostro “en las culturas visuales contemporáneas, pero también a una imagen dinámica, en la que se ven grupos de tipos de íconos de rostros en su evolución e interacción mutua, con eventos históricos y tendencias socioculturales” (2018: 27). Así, en la figura 4 aparece la importancia sociocultural de los estereotipos de esta concursante: se compara el concurso de cocina con el fútbol, debido a la relevancia que tiene dicho deporte para la sociedad uruguaya.

3. Conclusiones

En los programas analizados se desarrollan diversas tramas narrativas. Cada sujeto cumple diferentes funciones para enfatizar una determinada narración. Por un lado, los conductores de los programas son esenciales pues establecen la relevancia cultural y social en los lugares donde los concursantes deben cocinar, para generar así el anclaje local dentro del formato mundial de *MC*. Por otro lado, aunque ellos señalan en su discurso el elemento talent show del programa, al indagar sobre los aspectos personales de cada participante, destacan el aspecto reality show.

Para que los concursantes desarrollen identidades de acuerdo a los valores que los jurados esperan, es fundamental el recurso escenográfico del soliloquio. Por lo tanto, además de juzgar sus platos, los jurados también brindan elementos para el accionar de cada individuo, por lo que aparece una hibridación de los géneros anteriormente mencionados. El soliloquio permite desarrollar discursos que sean lo más verosímiles posible para que el espectador logre seguir las diversas tramas que se representan en estos programas. En suma, las pruebas (primer nivel de enunciación), el soliloquio (segundo nivel de enunciación) y los rostros forman una narrativa que apunta a lo verosímil de acuerdo al género del formato *MC*.

Desde esta perspectiva, los rostros que se representan en *MC* tienen como finalidad acercarse a una *verosimilitud*, y para que esto se produzca es necesaria la actuación del jurado junto con la producción del programa, ya que establecen reglas que buscan destacar los aspectos indiciados de los concursantes. En suma, se busca que el espectador centre su atención en esos momentos en que los participantes expresan con sus rostros gestos no controlados. Este elemento es posible debido al género al que pertenece el formato *MC*, ya desarrollado. A su vez, los aspectos indiciados pueden establecer que la presentación de los sujetos sea la más acorde posible a los valores que los jurados pretenden destacar como adecuados.

Para finalizar, lo central en estos programas no radica solamente en espectacularizar la cocina, sino también en representar los rostros del modo más verosímil posible. Todo esto gracias a los elementos de la producción de *MC*. Por lo tanto, podría afirmarse que una de las narraciones más relevantes dentro del programa es la de destacar los signos incontrolables en los rostros de los cocineros aficionados.

—

Notas

- * Todas las traducciones fueron realizadas por la autora.
- 1. Un ejemplo sería *Gran hermano (Big Brother)*.
- 2. Un ejemplo sería *Cat Talent*.
- 3. Chef y empresario brasileño nacido en 1974 y reconocido por participar en las ediciones de *MasterChef Brasil*.
- 4. Chef y empresaria argentina residente en Brasil, nacida en 1972 y reconocida por participar en las ediciones de *MasterChef Brasil*.
- 5. Chef francés residente en Brasil, nacido en 1964 y reconocido por su participación como jurado en *MasterChef Brasil*.
- 6. Chef, empresario y comunicador uruguayo nacido en 1950 y reconocido por la conducción de varios programas televisivos en los que la gastronomía es central.
- 7. Chef y empresaria argentina residente en Uruguay, nacida en 1982 y reconocida por su participación en *MasterChef Uruguay*.
- 8. Chef y empresario francés residente en Uruguay, reconocido por ser jurado en las ediciones de *MasterChef Uruguay*.
- 9. Periodista, editora y empresaria brasileña nacida en 1965 y reconocida por ser presentadora de varios programas periodísticos.
- 10. Conductor y comunicador uruguayo reconocido por presentar diversos programas en su país.
- 11. Defino la *verosimilitud* de acuerdo con los autores Julia Kristeva, Tzvetan Todorov y Christian Metz. Por un lado, Kristeva (Barthes et al., [1970] 1972: 63) define la verosimilitud como un intento de persuasión, más allá de que lo expresado nunca haya sucedido, pues este término no es sinónimo de verdad. Por otra parte, Todorov (Barthes et al., [1970] 1972: 176) destaca la importancia del receptor, debido a que él brinda el sentido de lo verosímil. A su vez, Metz (Barthes et al., [1970] 1972) agrega que el discurso verosímil se crea a partir de otros discursos, por consiguiente, siempre depende de otros para construirse como verosímil. Este caso se puede observar claramente con la narración en los soliloquios, ambos protagonistas de las situaciones problemáticas dan su versión de lo acontecido. El autor destaca que existe “un arsenal sospechoso de procedimientos y ‘trucos’ que querrian hacer natural al discurso” (Barthes et al., [1970] 1972: 14).

12. Las citas de la obra de Charles S. Peirce se consignan del modo habitual: CP x.y; donde x remite al volumen e y al párrafo en la edición de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.
13. Marrone (2014), respecto al sabor de la comida, destaca el término *food porn* y entiende que lo importante es preguntarse “¿qué conexión puede existir entre imagen y sabor? [...] En resumen: ¿cómo saborear con los ojos? ¿Cómo funciona la eficacia gustativa de las imágenes, si hay una?” (2014: 325). Por lo tanto, los rostros del jurado con dichos gestos son otra manera de *food porn*.

Referencias bibliográficas

- ABDALA, K.** (2020). *Representaciones culturales en los programas reality show culinarios* (Tesis de maestría). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.
- ANDACHT, F.** (2003). *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Buenos Aires: Norma.
- (2013). “¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática?”, *Galaxia*, (25), 24-37.
- (2018). “El irresistible ascenso de un cocinero mesocrático: revisitando el imaginario social a través del reality show gastronómico y glocal *Masterchef Uruguay*”. En D. Araujo, A. T. M. P. Barros, M. Contrera y R. de Melo Rocha (eds.), *Imag(em)inário: Imagens e Imaginário na Comunicação*, 67-90. Imaginalis. Recuperado de <http://www.pagina42.com.br/pdfs/imaginario_compos.pdf>.
- **Y MARQUIONI, C. E.** (2017). “Conversando com a comida: MasterChef e o solilóquio como acesso privilegiado à autenticidade”, *Revista Famecos, Mídia, Cultura e Tecnologia*, 24 (2), ID24523. Recuperado de <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.24523>>.
- ASLAMA, M. Y PANTTI, M.** (2006). “Talking alone: Reality TV, Emotions and Authenticity”, *European Journal of Cultural Studies*, 9 (2), 167-184. Recuperado de <<https://doi.org/10.1177/1367549406063162>>.
- BARTHES, R.; BOONS, M. C.; BURGELIN, O.; GENETTE, G.; GRITTI, J.; KRISTEVA, J.; METZ, C.; MORIN, V. Y TODOROV, T.** ([1970] 1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CORNER, J.** (2002). “Performing the Real: Documentary Diversions”, *Television & New Media*, 3 (3), 255-269. Recuperado de <<https://doi.org/10.1177/152747640200300302>>.
- DYER, R.** (1984). “Stereotyping”. En R. Dyer (ed.), *Gays and Film*, 353-365. Nueva York: Zoetrope.
- HILL, A.** (2014). “Reality TV Experiences: Audiences, Fact, and Fiction”. En L. Ouellette (ed.), *A Companion to Reality Television*, 116-133. Wiley-Blackwell. Recuperado de <<https://doi.org/10.1002/9781118599594.ch7>>.
- LABORDE, G.** (2013). *El asado: origen, historia, ritual*. Montevideo: Banda Oriental.
- LEONE, M.** (2018). “The Semiotics of the Face in the Digital Era”, *Perspectives*, (17), 27-29.
- (2019). “The Semiotics of the Face in Digital Dating: A Research Direction”, *Digital Age in Semiotics & Communication*, 2, 18-40. Recuperado de <<https://doi.org/10.33919/dasc.19.2.2>>.
- MARRONE, G.** (2013). “Cucinare senza senso. Strategie passionali e significazione spaziale in Masterchef”, *Studi Culturali*, 2, 235-252.
- (2014). “Gustare con gli occhi: l'enunciazione in Masterchef”, *Lexia, Immagini Efficaci/Effacious Images*, 17-18, 319-339.
- PEIRCE, C. S.** (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 vols.), C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SANTANGELO, A. D.** (2018). “On the Meaning of Narrative Texts: Reconsidering Greimas' Model in the Light of a New Sociosemiotic Narrative Theory”. En D. Martinelli (ed.), *CrossInterMultiTrans: Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, 105-116.