

ROSTROFERAS DE AMÉRICA LATINA CULTURAS, TRADUCCIONES Y MESTIZAJES

Este es un volumen de semiótica dedicado a las culturas del rostro en América Latina. Ha tomado su forma a raíz de una serie de diálogos seminariales organizados virtualmente con las personalidades más destacadas de la semiótica latinoamericana durante el período pandémico. Gracias a las trasducciones de las rostroferas incorporadas por las múltiples y variadas comunidades que atraviesan el continente, el rostro ha devenido un dispositivo en tensión entre dimensiones públicas y privadas, identidades y alteridades. En las contribuciones, la significación del tiempo transversal, así como la argumentación del espacio liminal son elementos importantes del recorrido en su conjunto: épocas pasadas se plasman en rostros contemporáneos, se vuelven carne, papel y pixel en paradigmas decoloniales y fundamentos críticos hacia la historia dominante; cuerpos, materias e imaginarios se agregan en un abanico híbrido, mestizaje policromo, remix narrativo resemantizado.

Escritos de Fernando Andacht, Silvia Barbotto, José Enrique Finol, Roberto Flores, Carmen Fernández Galán Montemayor, Eduardo Gallegos Krause, Jaime Orazo Hermosilla, Neyla Graciela Pardo Abril, Clotilde Perez, Camilo Alejandro Rodríguez Flechas, María Luísa Solís Zepeda, Silvio Koiti Sato, Marita Soto, Celia Rubina Vargas.



SILVIA BARBOTTO

Es investigadora posdoctoral del proyecto ERC FACETS donde estudia las dinámicas de significación del rostro en la sociedad contemporánea. Es doctora en Arte por la Universidad Politécnica de Valencia; es docente en la Universidad de Turín y en la Universidad Autónoma de Yucatán. Con un enfoque teórico-práctico, es especializada en la semiótica de la cultura, el arte, el espacio y el cuerpo.



CRISTINA VOTO

Es investigadora posdoctoral del proyecto ERC FACETS y docente de la Universidad de Turín. Es profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina) y de la Universidad de Caldas (Colombia). Es curadora de la Bienal de la Imagen en Movimiento de Buenos Aires.



MASSIMO LEONE

Es Investigador Principal del proyecto ERC FACETS. Es profesor titular de Filosofía de la Comunicación, Semiótica de la Cultura y Semiótica Visual en el Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Turín. Es director del Centro de Estudios Religiosos de la Fundación "Bruno Kessler" de Trento, profesor a tiempo parcial en la Universidad de Shanghai y miembro asociado del Centro "Cambridge Digital Humanities" de la Universidad de Cambridge.

ROSTROFERAS DE AMÉRICA LATINA EDITADO POR SILVIA BARBOTTO, CRISTINA VOTO, MASSIMO LEONE

LEXS 44

ROSTROFERAS DE AMÉRICA LATINA CULTURAS, TRADUCCIONES Y MESTIZAJES

editado por

SILVIA BARBOTTO, CRISTINA VOTO, MASSIMO LEONE



portada
Graciela Iturbide, "Nuestra Señora de las Iguanas". Fotografía analógica B/N
Juchitán, México 1979 (cortesía del artista)

18,00 EURO



I SAGGI DI LEXIA

44

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

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

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

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

Ugo Volli



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

ROSTROFERAS DE AMÉRICA LATINA

CULTURAS, TRADUCCIONES Y MESTIZAJES

Editado por

SILVIA BARBOTTO, CRISTINA VOTO, MASSIMO LEONE



aracne



ISBN
979-12-5994-921-9

PRIMERA EDICIÓN
ROMA 27 JULIO 2022

ÍNDICE

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

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

ROSTROS ESCINDIDOS: METAMORFOSIS, ANAMORFOSIS Y FICCIÓN

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR*

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

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

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

1. Introducción

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

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

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

2. Pintar con las palabras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. De la anamorfosis a la pintura metamórfica

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

4. Rostro profundo y abstracto

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

5. Teatro y autoficción

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

5. Conclusiones: el rostro el movimiento

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

Bibliografía

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

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

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