

Del rostro al retrato

Román Gubern

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
 08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

and similar papers at core.ac.uk

provided by Diigo

Resumen

El artículo propone una reflexión acerca del modo en que el rostro humano, un verdadero palimpsesto orgánico, es representado a través de las imágenes icónicas, y muy en especial a su intensa carga semiótica, históricamente cambiante y sujeta, por tanto, a distintas interpretaciones culturales. En la medida en que es, a la vez, el lugar más íntimo y más exterior del sujeto, el rostro ocupa un lugar de privilegio entre los motivos que pueblan las representaciones mediáticas de lo humano.

Palabras clave: rostro, retrato, iconografía, representación.

Abstract. *From the Face to the Portrait*

This article offers a reflection regarding the manner in which the human face, a truly organic palimpsest, is represented through iconic images, and in particular its intense semiotic charge, changing throughout history and, consequently, subject to different cultural interpretations. Insofar as it is at the same time the most intimate and most exterior site of the subject, the face occupies a privileged place among the motifs that populate the media representations of what is human.

Key words: face, portrait, iconography, representation.

El hombre comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas, sombras y reflejos. Sus límites corporales se desbordaban de un modo que no podía controlar, con extrañas derivaciones aparentes, y pronto supo que aquellas prolongaciones dispersas de su yo podían ser manipuladas en su contra con prácticas mágicas. La semiótica moderna planteó esta cuestión de modo distinto y reconoció que los seres y objetos se manifiestan de modo indicial (Peirce) a través de su huella, su sombra y su reflejo. Los dos últimos indicios citados son de carácter lumínico, mientras que la huella es un indicio corpóreo y volumétrico. La sombra y el reflejo requieren la copresencia del referente para ser percibidos. Mientras que la huella tiene el estatuto de un signo temporal o duradero: es una huella del pasado. Y mientras este indicio interesó especialmente a la literatura policial (Sherlock Holmes, el padre Brown), la literatura y el arte fantásticos se interesaron en cambio por el reflejo en el espejo que perdura y

adquiere vida autónoma (como en *El estudiante de Praga*) y por la sombra que posee una vida independiente del sujeto (como en *El hombre que vendió su sombra*, de Chamisso; o el film *Sombras*, de Arthur Robison).

El reflejo está, como es sabido, en el origen del retrato, o más bien en el del autorretrato. La identificación del sujeto en el espejo nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propioceptivo es también lo que ve. Pero la leyenda de Narciso trastocó este fenómeno y lo cargó con fuertes connotaciones culposas. Rechazando el amor de la ninfa Eco, Narciso no se enamoró de sí mismo —como se repite falsamente—, sino que quedó fascinado con una imagen, sin reconocer que era la suya, y fue castigado (¡mucho antes del nacimiento de Lacan!) por haber rechazado la mediación de otro sujeto en la construcción del yo y haberse contentado con un mero simulacro. Narciso proporcionó la base filológica a la palabra *narkosis* y, por todo esto, en la Grecia antigua se pensaba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma. En efecto, en muchas culturas campesinas occidentales, cuando alguien muere se tapan los espejos de su casa, para que el alma del difunto no quede atrapada en ellos. Y de ahí deriva también la superstición del espejo roto, como premonición de mal agüero, pues algo se rompe también en las personas que se reflejan en él.

Hoy sabemos que los chimpancés y orangutanes reconocen su propia imagen en el espejo, mientras que para otros animales supone la representación de una mera alteridad. Preyer estudió el caso de un pavo real que, a la muerte de su compañera, se colocaba constantemente ante un espejo situado cerca, pues le ofrecía la imagen consoladora de un segundo animal.

El espejo transforma al ser en apariencia, la materia en forma, en simulacro fantasmal. De ahí la desconfianza de los moralistas cristianos hacia su uso y su inserción iconográfica en el género pictórico de las «vanidades». Pero mediante el reflejo —en el agua, en el espejo— el ser humano no solamente descubre su aspecto físico, sino también su propia alteridad a través de la imagen. Y por ello el espejo se usa para controlar la propia representación social, la puesta en escena corporal, y acomodarlas a nuestras necesidades privadas y públicas. Mucho antes de que Erwin Goffman meditara acerca de la puesta en escena de nuestros cuerpos en las interacciones de la vida cotidiana, los moralistas cristianos, los tratadistas de urbanidad y los actores y directores de escena habían desarrollado una copiosa sabiduría acerca de la autorrepresentación y de sus exigencias sociales. Por eso el espejo no sirve sólo para halagar, sino también para delatar.

En el siglo XVIII, en muchos palacios los espejos sustituyeron a las grandes pinturas murales. Y en 1686, cuando Luis XIV, el Rey Sol, tras una grave enfermedad, regresó a París, en el puente por el que debía pasar para ir al palacio en el Hôtel-de-Ville se colocaron hileras de espejos para multiplicar su imagen. Un proyecto propagandístico yacía en aquel juego magnificador de reflejos, a escala de la era pre-mediática, para impresionar a sus súbditos. En una época en que la tenencia y el uso de espejos era un caro privilegio social, la ini-

ciativa del monarca absoluto, más que servir a las necesidades de su ego, nos parece avecinarse al efecto de consolación de aquel pavo real solitario. Así, el rey enfermo y desfalleciente se veía a sí mismo acompañado por sus clónicos ópticos, que le susurraban a lo largo de su travelín visual: «no estoy solo, porque somos muchos».

Las imágenes de los reyes aparecían también entonces en las monedas. Pero como las imágenes frontales eran erosionadas y se borraban fácilmente sus rasgos, se representaban siempre de perfil, proporcionando una información muy pobre de su apariencia. Por aquel entonces, la gran mayoría de sus súbditos no conocía el aspecto físico de sus soberanos y un campesino podía toparse con el monarca en un bosque sin reconocerle. La idea de un poder político personal absoluto, pero sin rostro, nos repugna en nuestra era de hiperinflación icónica, pero aquella situación cambió muy poco hasta inicios del siglo XX, pues los noticiarios cinematográficos no se consolidaron hasta la Primera Guerra Mundial y las fotografías en la prensa no se generalizaron hasta los años veinte. Puede decirse, sin exagerar, que hasta 1900 el poder político fue un poder sin rostro visible para las masas ciudadanas.

Como es sabido, el arte pictórico del retrato moderno nace en Holanda en el siglo XV y encontró una de sus funciones más conspicuas para favorecer pactos matrimoniales en la realeza europea, en una época en que las distancias dificultaban el conocimiento personal de los futuros contrayentes. Pero mucho antes había nacido, en curiosas circunstancias, el retrato-robot o retrato memorístico. En efecto, en el siglo V el papa Gregorio Magno, mientras celebraba misa, tuvo una visión de Cristo doliente que le impresionó mucho y ordenó pintarla. Es decir, dirigió con sus explicaciones su *constructo* icónico, con una imagen que pasó a tener el estatuto de un «retrato auténtico» de Cristo (hoy se conserva una réplica suya en mosaico bizantino en un convento cartujo). En nuestra sociedad de la masificación, en la que la mayoría de las personas portan el rostro del anonimato, en calidad de sujetos estadísticos dotados de «rostros-promedio», la técnica del retrato-robot policial procede de lo general a lo concreto, de lo categorial a lo específico. A partir de rasgos enciclopédicos impersonales intenta construir, siguiendo las indicaciones de testigos, una personalidad individual, un sujeto singular. Pero pocos saben que esta técnica —que hoy realizan los ordenadores— se fraguó en la pintura sagrada vaticana.

El rostro humano fue desposeído de vello por la evolución biológica, a fin de que sus congéneres pudieran leer con facilidad sus expresiones. El rostro humano es el lugar a la vez más íntimo y más exterior de un sujeto, el que traduce más directamente y de modo más complejo su interioridad psicológica y también el que padece más coerciones públicas: el velo que tapa el rostro femenino en el islam, por ejemplo, confirma una observación de Freud, en el sentido de que allí donde hay una prohibición es porque existe un deseo. Mientras que a mucha gente le violenta llorar en público y no está bien visto reír estruendosamente en una ceremonia seria. El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la

espontaneidad y del engaño. No otra cosa expresa la famosa nariz que se alarga de Pinocho, pues manifiesta el temor universal de que al mentir el rostro nos delate.

El rostro es, en definitiva, un verdadero palimpsesto orgánico, y su movilidad hace que, más que expresiones, resulte pertinente considerar sus resultados como verdaderas «frases faciales». El pintor Charles Le Brun, un buen racionalista bajo la influencia de la teoría de las pasiones de Descartes, estableció, con sus *Conférences sur l'expression des passions* (1668), una morfología de la expresión facial, una verdadera normativa de las expresiones faciales en pintura, que todavía puede leerse con provecho. Se trata de una verdadera teoría sintagmática, de un repertorio de combinaciones sintácticas de los signos en el óvalo facial (cejas, ojos, bocas, etc.), para producir con sus articulaciones representaciones convincentes de estados emocionales en el hombre. Codificó Le Brun veintiuna emociones, a saber: admiración, estima, veneración, éxtasis, desprecio, horror, espanto, amor simple, deseo, esperanza, miedo, celos, odio, tristeza, dolor corporal, alegría, risa, llanto, cólera, desesperación extrema y rabia.

Pero ¿por qué decimos que Fernandel tenía un «rostro caballuno», Natasha Kinski un «rostro felino», Charles Laughton un «rostro porcino», André Breton un aspecto «aleonado» o Luis Buñuel una apariencia «batracia»? Ya en 1586, Giambattista Della Porta estableció, en *De humana physiognomía*, una analogía entre el parecido físico de algunos rostros humanos con ciertos animales, poniendo de relieve su carácter similar. Según él, habría rostros felinos, ovejunos, porcinos, etc. De modo que la proyección imaginaria sobre los rostros, a partir de algún o algunos rasgos físicos afines, permite este tipo de fantasías. Análogamente, podemos decir que Julia Roberts exhibe una «gran boca vaginal», que contribuye a sexualizar su expresión. Y, desde hace mucho tiempo, los artistas se han divertido antropomorfizando la apariencia de los objetos. Así, a la luna creciente o menguante se le atribuye en dibujos infantiles un perfil humano, mientras al sol se le dota de un rostro frontal. Y el pintor y dibujante alemán Lyonel Feininger convirtió las fachadas de las casas y a un tranvía y una locomotora, en su sorprendente cómic *Wee Willie Winkie's World* (1906), en rostros humanos (puerta = boca, ventanas = ojos, etc.), en una operación animista, pues con ello sugirió su personalidad viviente. Y la misma antropomorfización se ha operado muchas veces al dibujar la parte frontal de automóviles (faros = ojos, guardabarros = boca, etc.). André Breton, y los surrealistas con él, sabrían sacar buen partido de esta forma peculiar de «azar objetivo».

Tanto la expresión facial como la gestualidad se asientan en una fisiología universal (es decir, en códigos biológicos de respuestas mímicas y comportamientos innatos), sobre la que se superponen los códigos culturales de cada sociedad. Y, en este apartado, entrarían las distinciones del mundo rural y del mundo urbano, o de las costumbres diferenciadas de los sicilianos, alemanes, japoneses, mexicanos o rusos. Es decir, las referidas a una «dialectización» de la expresión facial y gestual. Esta importante distinción se superpone a la de lo espontáneo (involuntario) y lo fingido (voluntario) en la expresión humana.

Al referirnos a las diferenciaciones culturales hay que recordar que el protestantismo privilegió, en contraste con el catolicismo, la vida interior, el diálogo con Dios sin intermediarios, favoreciendo la introversión sobre la extroversión, mientras que el catolicismo romano privilegió la exteriorización de la culpa, mediante la confesión. El rostro impávido, testimoniando el control de las pasiones y de las emociones, se convirtió así en un atributo característico de la virtuosidad protestante, mientras que la extroversión y la gran movilidad facial —que delataba falta de control de las emociones y vulnerabilidad al pecado— fue propia del catolicismo. Pero los jesuitas, desde la Contrarreforma, también valoraron la autorrepresión psicológica, y uno de sus más ilustres miembros, Baltasar Gracián, prescribió la impassibilidad facial como virtud pública en *El cortesano*. La palabra *impassible* significa, literalmente, ‘sin pasiones’. Pero es bueno recordar que la frontera que separa la elegancia distante del impassible del rechazo del taciturno es muchas veces frágil. En la actualidad se utilizan muchas veces las gafas de sol como máscara de las emociones, para ocultar en público el llanto o los ojos enrojecidos: se trata de un repertorio común en las fotografías de la llamada «prensa del corazón». La iconografía del cine, en cambio, ha recurrido muchas veces a las gafas de sol como atributo de los personajes dobles o hipócritas, que quieren ocultar aviesamente sus intenciones malévolas, como hace François Périer en su confrontación con la inocente Giulietta Massina en *Las noches de Cabiria* (1957), de Federico Fellini.

En nuestros días el rostro se ha convertido en objeto privilegiado de las industrias del deseo (cosmética, peluquería, cirugía estética, etc.) y del espectáculo. Y se han desarrollado muchas técnicas para favorecerlo. Desde 1917, en su artículo *What I Demand of Movie Stars*, D.W. Griffith teorizó acerca de la fotogenia de los rostros, primando las cualidades de la tez clara y de las facciones angulosas, que permitían reflexiones lumínicas nítidas. En el fondo, y tal vez sin saberlo Griffith, era una teoría que primaba a la belleza (o expresividad) del arquetipo anglosajón sobre el arquetipo latino, de tez morena.

Pero, ya en el cine mudo, los operadores fotografiaban muchas veces a las estrellas con un halo de contraluz, para divinizarlas, como en las estampas religiosas tradicionales. El tratamiento lumínico de William Daniels del rostro de Greta Garbo resultó, por ejemplo, magistral. Por entonces ya todas las estrellas sabían que tenían un lado del rostro más favorecido que el otro y procuraban imponer su criterio a sus directores y operadores. Fue entonces cuando se acuñó el concepto de *glamour*, asociado a la atracción de los rostros en la fotografía en blanco y negro, un concepto que luego se banalizaría en la publicidad comercial y en el lenguaje corriente: en nuestros pagos se asegura ahora que fulano o fulana son o no son *glamurosos*. Las técnicas de realce facial se fueron sofisticando en los años cincuenta, a contracorriente de los formatos distorsionadores de los alargados *scopes* —de eso sabía mucho nuestro Néstor Almendros—, y Henry Fonda, por ejemplo, al rodar primeros planos, hacía colocar junto a su rostro una pequeña luz, de modo que al mirarla se convertía en un fotogénico destello en sus ojos.

Pero la prodigalidad mediática actual de las estrellas, modelos y figuras públicas ha creado también una nueva casuística jurídica. En mayo de 1996, la modelo Claudia Schiffer desaprobó que Mel Ramos, una celebridad del pop art, la pintase desnuda dentro de un *hot dog* o de una copa de vermut. Un tribunal de Hamburgo ordenó descolgar estos cuadros de una galería, por considerar que resultaban ofensivos y atentaban contra su vida privada, prohibiendo además su reproducción en el catálogo. Resultó ser una sentencia interesante acerca del derecho a la propia imagen (aunque tal imagen no fuese indicial, o autenticadora, como lo es la fotográfica) y estableció que la fantasía de los artistas es libre mientras permanezca en sus cabezas, pero que está sujeta a limitaciones cuando se plasma materialmente en forma de expresión icónica.

Román Gubern, doctor en Derecho, ha desplegado amplia actividad en el seno de la industria, la investigación y la pedagogía de los medios audiovisuales. Ha trabajado como investigador de la comunicación de masas en el Massachusetts Institute of Technology y ha sido profesor de cinematografía en la Universidad de Southern California (Los Ángeles). Actualmente ejerce como catedrático de la Universitat Autònoma de Barcelona.
