



FACES

UNA HISTORIA DEL ROSTRO

Hans Belting

AKAL / Estudios Visuales

AKAL

ESTUDIOS VISUALES 14

DIRECTORES

Alejandro García Avilés y Miguel Ángel Hernández Navarro



akka |

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Motivo de cubierta: José Manuel Ciria



Título original: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*

© Verlag C. H. Beck oHG, Munich, 2013

© Ediciones Akal, S. A., 2021

para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4855-5

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Hans Belting

FACES
Una historia del rostro

Traducción

Jesús Espino Nuño



akal

ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO



Fotograma de *Persona* de Ingmar Bergman (1966). Cf. pp. 235-236

INTRODUCCIÓN

UN INTENTO DE DELIMITACIÓN

Para nosotros, la superficie más entretenida que existe sobre la Tierra es la del rostro humano.

Georg Christoph Lichtenberg, «Sudelbücher», fol. 88

1

¿Una historia del rostro? Se trata de un arriesgado intento de abordar un tema que supera cualquier marco y que conduce a la imagen de todas las imágenes con las que viven los seres humanos. Pues ¿qué es «el rostro»? Todo el mundo tiene uno. Pero es un rostro entre otros, y no se convierte en rostro hasta que entra en contacto con otros rostros, los contempla o es contemplado por ellos; algo que se evoca en la expresión «cara a cara», que hace referencia al contacto directo –o más bien inevitable– que se produce en el intercambio de miradas entre dos personas. La mirada y la voz insuflan vida al rostro en el más literal de los sentidos. Y lo mismo sucede con el juego gestual de la expresión facial. Hacer un gesto significa «poner cara», reflejar un sentimiento o también «dirigirse» a alguien sin palabras; dicho de otro modo: representar su yo en y con el propio rostro, pero respetando unas convenciones para hacerse entender. El lenguaje proporciona diversas muestras que tienen que ver con la praxis facial. A este respecto son particularmente instructivas las metáforas que usamos continuamente sin ser muy conscientes de ello. «Dar la cara» o «partir la cara» son algunas de ellas. Hablan del control o de la amenaza del rostro, pero ambas llevan al centro de la persona de cuyo rostro se habla. Sin embargo, no siempre logramos controlar nuestro rostro. Los rostros están ligados a una vida, a lo largo de la cual van cambiando, y están marcados por esa experiencia vital. Pero también se pueden heredar, practicar con otros (p. e., entre madre e hijo) y, por último, rememorar, cuando queremos evocar a una persona.

Por el contrario, en el espacio público los rostros adoptan otros papeles y se adaptan a convenciones, o se someten a la omnipresencia de iconos oficiales producidos por los

medios que ejercen su dominio sobre los rostros en lugar de intercambiar su mirada con ellos¹. «El rostro es la parte social de nosotros; el cuerpo es la naturaleza»². A este respecto viene a la cabeza la máscara en la que transformamos nuestro rostro cuando queremos representar un papel. Incluso se puede hablar de «modas faciales». Así, el «rostro de época» se entiende como una cierta uniformización de los rostros característicos de un periodo concreto; hoy los difunden los *mass media*, pero también existieron en tiempos históricos, cuando plasmaban un «tipo» dominante y aceptado al que todos querían ajustarse³. En esta misma línea se sitúa el ideal de belleza característico de una época, que se manifiesta en la preferencia por rostros «suaves» o «fuertes».

2

Desde el principio queda claro que «el rostro» no se puede entender sólo como una característica individual, pues obviamente está condicionado por limitaciones sociales. Así, el aburguesamiento de los rostros es un rasgo histórico del siglo XIX; por el contrario, August Sander plasmó los cambios radicales de la sociedad alemana después de la Primera Guerra Mundial en un volumen ilustrado al que dio el título de *El rostro de nuestro tiempo*⁴. Con ello también nos situamos ante el problema de si se puede hablar de una «historia del rostro», un asunto distinto a la historia europea del retrato, ese género que se inició en la Edad Moderna y entró en una primera crisis con la invención de la fotografía en el siglo XIX (pp. 103, 170). Pero ¿qué quiere decir «rostro» en nuestro caso? ¿Qué sentido puede tener en el marco de este libro si lo ampliamos a rostros en general? Pues bien, son varias las posibilidades que se nos presentan a la hora de hablar de una historia del rostro.

La historia vital de un rostro individual le corresponde a cada cual; sin embargo, no es nuestro tema. Un rostro se transforma con la edad, cuando en la piel que se marchita y se va desprendiendo del cráneo se van grabando tanto las arrugas como las llamadas líneas de expresión, resultado del continuo trabajo gestual de la cara. Son testimonio de una praxis facial individual que se ejercita mediante un repertorio permanente de gestos que dejan su marca en el rostro. Por lo demás, hay veces que un rostro puede parecer más viejo o más joven que el cuerpo que lo soporta; este tipo de asimetría es fruto de la interacción que se produce a lo largo de la vida. La fisonomía es congénita y está marcada por la configuración craneal. Sin embargo, en un rostro que volvemos a ver al cabo de mucho tiempo, a veces encontramos una mayor coherencia en la voz, pues su sonido recuerda al rostro de antaño, aun cuando éste haya experimentado un fuerte cambio. A lo largo de la vida, el rostro sigue siendo el mismo, pero ya no es igual.

La «historia natural del rostro», como la llamó Johathan Cole, tampoco es el tema de este libro, si bien su importancia ha sido capital en lo tocante a su capacidad expresiva,

¹ Para más detalle al respecto, Macho, 2011, en su análisis del poder de las imágenes.

² Hanns Zischler en una entrevista sobre el *casting*, en Van Loyen y Neumann, 2006, p. 77.

³ «Gesichtsmoden» («Modas faciales») es el título de un folleto de «Tumult»: Van Loyen y Neumann, 2006.

⁴ Sander, 1979.

pues el rostro que tenemos, tanto como la expresión que le damos, es resultado de una evolución. Charles Darwin, quien a su vez se basaba en los resultados de Charles Bell y Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, se centró en la evolución a la hora de abordar la «expresión facial de seres humanos y animales» (p. 85)⁵. Las alteraciones funcionales en el rostro de los pacientes demuestran que es la interacción de numerosos músculos de la cara la que genera la escala expresiva que confiere a los rostros su legibilidad. «La eficaz diferenciación de conciencia y [...] sutileza emocional transcurrió en paralelo a la evolución del rostro», que desvinculaba la expresión cada vez más del conjunto de gestos del cuerpo para centrarse en sí misma. Partiendo de los resultados de la primatología, Cole concluyó que el «desarrollo de unos rostros matizados» se remontaba a un momento previo al lenguaje y se basaba en la «creciente complejidad de las organizaciones sociales»⁶. La conciencia, para la que el rostro conformó un espejo vivo, también desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la individualidad. Los movimientos faciales de los que disponen las personas, «son, en parte, ancestrales» y, por tanto, reflejo de una prehistoria, y, en parte, surgieron con la evolución del ser humano. «Cuanto más ganaba el rostro en movilidad y expresividad, más se perfeccionaba su capacidad para transmitir sentimientos.»

Sin embargo, este proceso evolutivo había concluido antes de que surgiesen las culturas que conocemos. Y en ellas el rostro asumió aquellos significados que van más allá de la naturaleza y la interpretan. Entre ellos se cuentan los rostros pintados o tatuados, acicalados o estilizados, actuados o reservados. Algo similar se puede decir de las máscaras elaboradas como artefactos que representan rostros y se añaden a rostros. En los cultos funerarios de tiempos prehistóricos se inventó la máscara para restablecer en el cuerpo un rostro perdido (p. 35), pero sólo en la historia cultural y social europea de la Edad Moderna se la entendió como engaño y ocultación del rostro más que como sustituto del mismo. No obstante, en la autorrepresentación que llevamos a cabo con el rostro vivo desempeñaron su papel una serie de normas que estaban marcadas por tradiciones culturales. Asimismo, las culturas se diferencian en su interpretación del rostro, pero no de igual modo que lo hacen las razas.

3

Por su parte, la historia cultural del rostro es un campo abierto que no se deja conceptualizar de un modo unívoco. Sigrid Weigel ha llamado la atención sobre la relevancia histórica del retrato, que siempre era, a su vez, resultado de una interpretación del rostro. «En tanto que exterioridad de un ser dotado de afectos o sentimientos, el rostro, en la historia cultural de Europa, se ha convertido en la imagen condensada de lo *humanum*.» Es precisamente esta imagen la que es objeto de una continua deconstrucción en el arte y los medios de nuestros días. Como muestran los «códigos emocionales y las técnicas culturales», «la historia del rostro [es] sobre todo una historia de los medios».

⁵ Cole, 1999. Sobre Darwin (1872) cf. mis explicaciones en el Capítulo I.5.

⁶ Cole, 1999, p. 265.

Por eso merece la pena llevar a cabo un análisis de los artefactos tradicionales y actuales, ampliándola a «visiones del rostro más allá de los trillados caminos de la fisonomía»⁷. Al mismo tiempo, el rostro siempre ha sido «un medio de expresión, autorrepresentación y comunicación». Así pues, en los artefactos se reiteran convenciones de la praxis facial viva y acaban llevando a la cuestión de la relación especular existente entre imagen y vida.

Otro modelo de una historia cultural del rostro lo encontramos en Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, que entienden su «historia del rostro» (*Histoire du visage*) como una historia social de las emociones en la Europa de la Edad Moderna entre los siglos xvi y xix⁸. En ese periodo, se constituyeron en la sociedad civil las distintas variantes de la individualidad. A este respecto, la autoexpresión (esto es, la voluntad de mostrar las emociones propias) se oponía al autocontrol de la expresión (la voluntad o la obligación de regular las emociones). La Fisiognomía aportó el material docente para una codificación conductual del rostro en la que el individuo podría tanto «estar fuera de sí» como «encerrarse en sí». Podemos, así, describir dos «usos del rostro» que la sociedad demandaba o consentía⁹. Algo que documentan no sólo los textos sino las ilustraciones de la época, en los que aún hoy podemos leer los usos faciales de aquella sociedad.

Estos dos autores se remiten expresamente al modelo de una «antropología histórica». Jacques Le Goff entendía por tal una historia tanto material como moral (*histoire morale*) de las sociedades en las que el cuerpo vivo del ser humano constituía asimismo una realidad social¹⁰. El historiador Jean-Claude Schmitt, que le sucedió en la *École des hautes études*, amplió el ámbito de estudio de una antropología de este tipo al presentar un primer esbozo de una «historia general del rostro, que aún está por escribir»¹¹. Él diferencia tres niveles en el rostro: como signo de identidad, como soporte de expresión y, por último, como lugar de una representación tanto en el sentido literal de reproducción como en el simbólico de sustitución. «Si el rostro ya es por sí-mismo un signo, también responde, pues, por todo lo que le atribuimos y, en última instancia, por aquello que nos oculta»¹².

Una «antropología histórica» habla del ser humano (y de su rostro) en general, pero al mismo tiempo tiene en cuenta el modo en que se ha abordado en la disciplina de la Historia. Por el contrario, Georges Didi-Huberman se ha mostrado partidario de una «antropología del rostro» que abarque distintas épocas y culturas. Prevenía contra cualquier «historia del rostro» que se limite a una gramática histórica de la expresión facial, pues, de la mano de una lectura fisonómica, acaba cayendo rápidamente en un «argumento etnocéntrico»¹³. Por otra parte, si se obvia cualquier contexto histórico, una «gramática general del rostro» alcanza pronto sus límites. Es cierto que la diferencia entre presencia y representación reproduce la diferencia entre rostro e imagen, al implicar la representación necesariamente la ausencia del rostro¹⁴. Pero el rostro vivo también pro-

⁷ Weigel, 2012a, pp. 6s.

⁸ Courtine y Haroche, 1988, pp. 15ss.

⁹ *Ibid.*, pp. 276s.

¹⁰ Jacques Le Goff, «Conclusions», en *id.* (ed.), *Objet et méthodes de l'histoire de la culture*, París, 1982, p. 247.

¹¹ Schmitt, 2012, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ Didi-Huberman, 1992, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

duce una representación gestual o a modo de máscara para mostrar u ocultar un sí-mismo*. La persona, con su rostro, activa una representación. Representa un papel en la vida.

4

En las siguientes páginas trataremos de ver el rostro en un contexto histórico siempre distinto, ya que su historia no se puede integrar en un curso lineal, sino que cambia constantemente, aportando en cada ocasión nuevas perspectivas al tema. La historia como forma narrativa ofrece, pues, la posibilidad de hablar del rostro y de su praxis social o cultural sin tener que acudir todo el tiempo a conceptos universales. En el ámbito de las culturas, no hay una historia en singular. En este sentido, habría que hablar realmente de «historias» del rostro, entre las que hay que elegir y que, a su vez, otras historias rebaten. Por eso la limitación al marco europeo no ha sido fruto de un programa sino de un compromiso. Era la única forma de controlar el material en un ámbito que en sí resulta difícilmente abaricable. Ir más allá de dicho marco plantearía cuestiones completamente nuevas, que al menos vamos a apuntar en esta introducción con algunos ejemplos. Por último, la bibliografía sobre el rostro es muy desigual y, en el campo de la comparativa cultural, tan sólo la Etnología –por ejemplo, en el debate sobre las máscaras– ha aportado algunos modelos.

Así pues, en este libro utilizamos el concepto *historia* sólo como un marco contextual de orden práctico, no como una máxima vinculante. El lector más bien tendrá la sensación de que la historia en su conjunto le será continuamente esquiva si pretende fijar en ella el tema del rostro. En el marco que nos hemos fijado, sólo podemos hablar de historia si la limitamos a un punto de vista determinado; tan pronto como lo cambiemos, esa historia se modificará. Esto es válido, por ejemplo, para la historia del retrato, que en lo sucesivo se presenta y examina críticamente como un tema europeo (no universal). También se puede aplicar a la historia de los *mass media* actuales, en los que los rostros, aunque parecen desaparecer, muestran una obstinada resistencia frente a los vaivenes de los medios más nuevos. La historia del teatro y del actor invita asimismo a una narrativa histórica, algo que se pone de manifiesto en el hecho de que, en la Edad Moderna, la máscara desaparezca de la escena y sea el actor quien, con su rostro, asuma los papeles que ésta tenía en el mundo antiguo. Por último, la historia de ciencias como la Fisiognómica o la Neurociencia es por sí un tema histórico.

5

De la historia cultural del rostro forma parte también la historia de la máscara. No obstante, en algunos estudios sobre esta última no se habla nada del rostro. Parecen abordar un tema completamente distinto, incluso oponerse a la historia de este último.

* Para mantener la diferenciación que hace el autor a lo largo de todo el texto entre *Selbst e Ich*, hemos optado por traducir el primero como *sí-mismo*, como reflejo del yo profundo, de la personalidad total, en el que se funden realidad exterior e interior. [N. del T.]

Sin embargo, la máscara siempre se ha utilizado como un medio del rostro. En cuanto tal, ha acompañado –o producido en realidad– las variables interpretaciones del rostro. Esto es algo que se puede aplicar a las máscaras más antiguas que conocemos. No sólo simulaban con barro y color el rostro tras la muerte, sino que, en cierto modo, plasman en una imagen una visión retrospectiva de la vida (pp. 35ss.). En su libro sobre las máscaras, Richard Weihe ha tematizado la ambivalencia de rostro y máscara, calificándola de «paradoja»¹⁵. En el doble juego de equiparación o contraste entre rostro y máscara «se manifiesta la dialéctica de mostrar y ocultar característica de la máscara». Al equiparar máscara y rostro (la máscara es el rostro) en el culto y el teatro de la Grecia antigua, surge una «unidad prosópica». En la Edad Moderna, continúa Weihe, con la equiparación entre máscara y persona surge el «*homo duplex*», tal como lo denominó Émile Durkheim: en él «se han combinado el modelo del ser humano, de la naturaleza, y las técnicas culturales: *el sí-mismo como rol*»¹⁶.

Posteriormente, Marcel Mauss, en una conferencia de 1938, describió en la máscara al «personaje social» que, en oposición al «yo», asume un tipo fijo o un papel con el que quiere o tiene que comunicarse en la sociedad. El personaje es una máscara. Por el contrario, Erhard Schüttpelz recordó que, en las primeras sociedades, la máscara se caracteriza por una notoria ambivalencia. Puede tomar partido tanto por la sociedad (por tanto, rol y personaje) frente a la naturaleza ajena como por la naturaleza con su carga mágica frente a la sociedad. En este marco, lo mismo puede invitar a la comunicación, anulando así la distancia respecto a su público, que generar una nueva distancia¹⁷. Estas reflexiones confirman un significado básico de la máscara que fundamenta su estrecha relación con una historia del rostro. La máscara estaba destinada a interactuar con rostros vivos, a los que se dirigía de dos maneras. Por una parte, expresa –con tal intensidad que puede causar miedo– una emoción, una agitación, que trasciende la capacidad expresiva del rostro humano; por otra, la paz absoluta del arrebatación, que refrena la inquietud en los rostros vivos de quienes participan en el culto. Ambos tipos de máscaras pueden utilizarse en el mismo contexto y en una secuencia temporal. A este respecto, interacción significa que las máscaras se experimentan como rostros ante las que se reacciona con el rostro vivo de modo similar a un intercambio de miradas, esto es, con una respuesta instintiva¹⁸.

La ambivalencia de rostro y máscara resulta visible en cuanto la interacción viva de mirada y gestos se ve perturbada o interrumpida, algo que puede suceder de dos maneras, que, no obstante, ejercen en nosotros un efecto similar: una, el portador de una máscara artificial, esto es, una máscara hecha de piel, madera o yeso, nos contempla y mira fijamente con sus ojos vivos a través de los agujeros practicados en ella. De repente, ya no podemos interpretar la mirada, que adquiere un poder siniestro a cuya merced nos

¹⁵ Weihe, 2004, pp. 13s.

¹⁶ *Ibid.*, p. 349.

¹⁷ Schüttpelz, 2006, pp. 54s.

¹⁸ Agradezco a Thomas Hauschild las sugerencias para este excursus y también la referencia a Fritz Kramer, *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika* (Frankfurt am Main, 1987), donde se analizan los papeles complementarios del juego de máscaras y la posesión.

sentimos. Ante la barrera que establece semejante mirada desprendida del rostro, ya no somos capaces de llevar a cabo ese intercambio visual que forma parte de la experiencia fundamental de nuestro rostro. Pero la interrupción también se puede producir de otra manera: cuando nos enfrentamos a alguien con un rostro vivo pero sin auténticos ojos. El ciego lleva, pues, una máscara invisible en su verdadero rostro. Pero el miedo también surge cuando los ojos están ocultos por unas gafas oscuras o incluso por unos ojos artificiales. Esta variante la conocemos por la última película que rodó Jean Cocteau, *El testamento de Orfeo*, del año 1960. En ella, los actores que representan a los dioses aparecen con sus ojos cubiertos por grandes ojos artificiales, sin vida, que no cambian su expresión; de igual manera, el propio Cocteau se transforma en vida en una máscara (mortuoria)¹⁹. La gestualidad ya no sirve para nada: el verdadero rostro se congela en la máscara cuando la mirada viva queda excluida del mirar. Pero ni siquiera necesitamos la ayuda de unos ojos falsos; si eliminamos toda expresión, hacemos que nuestro rostro, devenido «impenetrable», se congele en una máscara.

6

La máscara artificial utilizaba un soporte, perdurable como cualquier objeto, pero, en el culto, necesitaba un portador vivo dotado de voz y mirada. Dependía, pues, de un danzante que, al actuar, la hacía vivir. Al contrario, cuando se reproduce el rostro vivo, queda fijado en una máscara cuya expresión ya no se puede cambiar. En este segundo sentido, la *historia del rostro* se nos ha transmitido en forma de máscaras que *reproducen el rostro pero no son rostros*. En ambos casos, se constituye un tipo al que se sustrae el rostro, porque éste sólo existe en la vida y es tan variado o inaprensible, pero también tan fugaz y efímero, como la vida misma. En este libro, el rostro es igualmente el punto en que convergen todas las imágenes, que, sujetas a la temporalidad, fracasan ante la imposibilidad de representarlo, pues nada pueden hacer ante el rostro vivo (cf. también p. 220).

Una investigación que tenga por tema el rostro, se parece a cazar mariposas, y a menudo tiene que conformarse con dobles o derivados que revelan más bien poco de la vida y el misterio del rostro. Así pues, al desarrollar nuestro hilo argumental no siempre procederemos de forma sistemática, sino que a menudo se producirán abruptos cambios de rumbo para aprehender otras perspectivas. El propio tema recomienda que actuemos así si no queremos sacrificar su polisemia. Todo lo que se puede describir y contar del rostro es tan sólo reflejo de aquello que no está directamente en él, rodeado como se encuentra por los decorados con los que las diferentes sociedades y culturas lo han envuelto. La imagen que abre este libro, que pertenece a una película de Ingmar Bergman (pp. 233ss.), muestra la búsqueda del rostro como un agarrarse al vacío, pues en este ejemplo ha quedado relegado a una imagen lejana que las manos no pueden coger. Con cada ser humano nace un nuevo rostro, que envejece y muere con él, al margen de cuáles hayan sido las circunstancias de su época. Asimismo, todas las contrapuestas y de-

¹⁹ Lucien Clergue, *Jean Cocteau and the Testament of Orpheus. The Photographs*, Nueva York, 2001, lám. 107 y p. 120.

construcciones del rostro son sólo episodios de su praxis social, a los que sobrevive y que posteriormente siempre quedan a un lado. Así pues, el centro invisible de este libro, el rostro, sólo se puede encontrar en su periferia social y cultural. Se trata de una forma de vida en bruto y, por tanto, naturaleza en una praxis social.

Los capítulos de este libro tienen carácter autónomo y abordan un aspecto concreto del rostro para presentar la multiplicidad de perspectivas en esta sucesión de narrativas. Pero al mismo tiempo mantienen una relación temática en la que se reflejan recíprocamente, algo que se puede aplicar en especial a la segunda parte, dedicada al retrato como máscara y que sigue su rastro hasta el presente con la fotografía. También resulta válido para la tercera parte, a la que la era de los *mass media* proporciona un contexto sólido. En la primera parte esta conexión no resulta tan evidente desde un principio, sino que va surgiendo paso a paso, a modo de probaturas. Al principio, exige al lector que, a la hora de esbozar una «historia del rostro», acepte como tema único el de rostro y máscara, sin establecer, por tanto, entre ellos una contraposición nítida. Por este motivo, en esta primera parte se abordan desde un mismo punto de vista las máscaras del sí-mismo y los roles del rostro. Luego viene una cesura con la que introducimos la máscara artificial como soporte en dos situaciones muy distintas. Por una parte, está la genealogía de la máscara ritual en el culto, que inaugura la historia cultural del rostro ya en tiempos prehistóricos. Y, como contrapunto, tenemos el reencuentro con la máscara como objeto exótico en los museos de época colonial, en los que de repente, después de haber transitado la modernidad, se experimenta como algo ajeno e incomprensible.

La actuación de la máscara en el teatro establece un doble contexto para el rostro, que se inaugura con el uso que se hace de ella en el mundo antiguo y experimenta en el teatro de la Edad Moderna un giro inesperado, aunque ahora nos resulte familiar. En el mundo moderno la máscara ya no regresa a la escena, sino que es el rostro del actor el que asume sus papeles, convirtiéndose así en el modelo de la máscara social (en la corte y luego entre el resto de los ciudadanos). La reedición de la fisiognomía antigua como ciencia del rostro supuestamente fiable, que alcanzó su máxima expresión en los escritos de Lavater, dejó un legado de desencanto que puso en marcha primero la Frenología y luego la Neurociencia como sus herederas científicas; con ello la atención se apartó del rostro para centrarse en la investigación de un órgano –y ya no el carácter– del ser humano. Por último, el rostro había pasado tan a segundo plano, que un nuevo culto de la máscara mortuoria como verdadero rostro atrajo la nostalgia moderna por el mismo. En los albores de este sentimiento, Rilke se despidió del rostro escribiendo su canto del cisne a partir de lo vivido en la gran urbe parisina.

La segunda parte comienza con una tesis probablemente inesperada: mientras otras culturas tienen máscaras, los europeos desarrollaron, en su lugar, el retrato. La representación del rostro (ya sea como sustitución o como recuerdo) se delegó en una imagen muda que sobrevive al rostro, cierto, pero no tiene su vida. Esta concepción del retrato refuta la entusiasta aceptación del rostro reproducido como un objeto verdadero y en cierto modo vivo que repiten, como un *cantus firmus*, todas las valoraciones del retrato. Pero este parecido estaba vinculado a una superficie muerta, a la que los artistas se enfrentaron con el autorretrato. Y de repente se dieron cuenta con horror de que en su propio rostro no podían representar el sí-mismo que poseían en vida. Por eso focalizaron los

problemas de la máscara en el autorretrato. Incluso en la representación de sus amigos y modelos, el pintor Francis Bacon libró a lo largo de su vida un combate para liberar a la máscara muda y recuperar violentamente la vida gestual en sustitución del mero parecido.

En su gran libro sobre el retrato europeo, Andreas Beyer ha llevado el tema hasta los límites del arte. Pero también acabó constatando que no había ninguna teoría del retrato que hiciese justicia a este concepto²⁰. Didi-Huberman cambia una vez más el tema al analizar el «retrato», en sí contradictorio, de personas anónimas, incluso de masas, en el que el pueblo se representa al tiempo que elude la representación²¹. Pero estas personas inevitablemente exhiben su rostro, que, o vuelve a desaparecer al instante, o, en el umbral de la muerte, están a punto de perderlo. Esta ambigüedad entre aparición y desaparición caracteriza una serie de rostros (*faces*) ancestrales que Philippe Bazin fotografió en los años ochenta del pasado siglo. Mientras que estos rostros tienen una historia tras sí, en el caso de los recién nacidos, a los que Bazin dedicó una serie posterior, esa historia ni siquiera ha comenzado, por lo que no se puede leer en sus rostros. Sólo en la imagen quedan fijados el rostro antiguo y el futuro²².

La asimetría entre el rostro y sus representaciones se pone de manifiesto en un hecho: en los retratos, los rostros no pueden envejecer y, sin embargo, envejecen con el medio técnico utilizado, con la pintura que va acumulando polvo o con la fotografía que amarillea. Aun cuando se haga o se fotografíe una imagen de un rostro vivo, no capta la vida, sino que le sustrae el tiempo, pues el rostro, en el momento mismo de la reproducción, ya sólo puede contemplarse con carácter retrospectivo. Oscar Wilde plasmó esta relación entre imagen y vida en la memorable parábola de *El retrato de Dorian Gray*, al poner de manifiesto, mediante una inversión entre imagen y vida, la paradoja existente entre ambas. Por un pacto infernal sobre la inmortalidad de Dorian Gray, será el retrato el que envejezca con el paso del tiempo, mientras el rostro conservará siempre su juventud. Por eso el vividor tiene que ocultar su retrato, que se ha convertido en la indeseada máscara de la verdad, mientras su propio rostro se ha transformado en una máscara que niega el tiempo vivido. Peter Matt, en su *Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts (Historia literaria del rostro humano)*, añadió un excursus sobre «el principio de indescriptibilidad del rostro humano», válido naturalmente para la literatura y la descripción verbal, pero que también debe serlo para las imágenes, aunque éstas parezcan guardar con el rostro una relación más estrecha.

La propia fotografía, que había garantizado ese parecido tanto tiempo buscado, pronto cayó víctima del desengaño, puesto que sólo conservaba el tiempo, el momento en que se producía. De ahí que las técnicas de las imágenes en vivo, ya fuese en el cine, la televisión o el vídeo privado, prometían escapar de esa máscara generada por la fotografía. Sin embargo, introducen una nueva barrera, pues lo que graba la cámara es algo que no «sucede» hasta que las imágenes se transfieren a una pantalla. Además, frente a la antigua fotografía, la vida útil de las nuevas técnicas se ha acortado drásticamente, por lo que continuamente se necesitan nuevos métodos de conservación que prorroguen la fecha de

²⁰ Beyer, 2002.

²¹ Didi-Huberman, 2012b.

²² Véase al respecto, con más detalle, Didi-Huberman, 2012b, pp. 35-47, con ils.

caducidad. Se ha puesto así en marcha un ciclo interno entre reproducción y reproducción con objeto de preservar el rostro fugaz en las imágenes.

La era de los *mass media* –el tema de la tercera parte– ha desencadenado una producción ilimitada de rostros, echando las bases de un nuevo culto al mismo de la mano de las técnicas de impresión o del cine de Hollywood. A estos rostros públicos Thomas Macho los llama «modelos» (*Vorbilder*), pero no en un sentido ético o social, sino en el sentido de que nos los encontramos (*vorfinden*) siempre sin querer²³. Los «rostros prominentes» se han convertido en productos mediáticos. No se dirigen a un espectador concreto sino a una masa anónima, que trata de encontrar en ellos una especie de rostro colectivo. Al mismo tiempo, la gran urbe moderna hizo necesario el «archivo» para el registro policial de los rostros, que tan fácilmente desaparecían en la masa (p. 206). Por otra parte, el rostro prominente acabó desembocando en un cliché estereotipado y, no obstante, o precisamente por ello, triunfando ante la opinión pública (p. 192).

El rostro cinematográfico tiene tras sí una historia propia y variada, que constituye el objeto de numerosos estudios y análisis²⁴. En su centro se encuentra el primer plano, que a su vez se vincula a la técnica del montaje. En este contexto, el cine ha permitido sacar nuevas conclusiones sobre la legibilidad o la opacidad de la expresión facial. Con el «efecto Kuleshov» se mostraba que la expresión de un rostro puede ser siempre la misma y, sin embargo, interpretarse de un modo muy distinto en cada plano en el que aparece (p. 230). En *Persona*, la película de Ingmar Bergman, en cuya título figura el antiguo concepto de la máscara, el rostro no sólo es motivo y técnica, sino el verdadero tema, que se desarrolla en el diálogo entre dos «rostros semejantes», uno que habla y otro que calla (pp. 233ss.).

El rostro de Mao configura el espejo de dos sociedades radicalmente distintas que en la actualidad son las protagonistas del mundo global. En China, en tanto que único rostro oficial, se politizó en varias fases con tal precisión, que se acabó convirtiendo en símbolo del pueblo y del Partido, ofreciendo una identidad colectiva a la masa anónima, sin rostro. En Estados Unidos, ingresó con retraso en el circuito de los coloristas rostros mediáticos; la mercantilización de la escena artística le abrió la posibilidad de una nueva carrera como inversión de altísimo valor (p. 248). En ambos casos, el mismo rostro suministraba una plantilla en la que los dos sistemas proyectaban su propia imagen del mundo. En la actualidad, su historia ha llegado a un tercer y paradójico estadio: su irrupción en el arte actual chino como una estrella *pop* estadounidense ha posibilitado su confrontación con el icono estatal, que se sigue produciendo.

7

Dejamos aquí el contenido del libro pero sin abandonar el tema, para al menos plantear lo que sucede en otras culturas. Una historia cultural del rostro, conviene repetirlo

²³ Macho, 2011.

²⁴ En esto me limito a tomar como referencia a Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino, I*, Frankfurt, 1989 [ed. cast.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984], y Aumont, 1992.

una vez más, no se puede circunscribir al ámbito europeo, aun cuando la mayoría de los discursos únicamente se puedan aplicar al espacio geográfico y temporal de la Modernidad. Sólo gracias a un análisis comparativo, como el que he tratado de realizar en otro contexto, se puede superar ese limitarse a la cultura propia²⁵. Es entonces cuando adquirimos una mirada desde fuera que permite percibir la especificidad local de una cultura concreta. En el caso del rostro, las investigaciones etnológicas en torno a la máscara han señalado el camino. En el marco del presente libro, los siguientes ejemplos sólo pueden aportar algunas claves de cómo tendría que ser una historia transcultural del rostro.

En los países de religión islámica, el velo es el testimonio de otra cultura facial. Aún está muy fresco el recuerdo del régimen talibán, que quería imponer a la fuerza a las mujeres el uso del velo de cuerpo entero o burka. Esta situación también marcó las fotografías de prensa de este periodo, como muestra la tomada por Santiago Lyon el 13 de noviembre de 1996 en un centro de la Cruz Roja en Kabul (Fig. 2). En ella, el rostro de una joven, que aún no ha sido obligada a llevar el velo o que, en un momento de descuido, ha pasado de hacerlo, se abre paso, con mirada inquieta, por entre otras mujeres cuyos rostros permanecen invisibles para nosotros. Tan sólo las manos, que aprietan el velo contra el cuerpo, indican que las mujeres están atentas tras las rejillas de sus burkas.

El contraste entre el rostro libre y los rostros encerrados tras los velos hace que la imagen provoque un *shock*. De hecho, sobre todo desde la discusión mantenida en Francia en torno a su prohibición, el velo se ha convertido en un asunto político: símbolo de opresión para una parte, símbolo de identidad para la otra. En los textos de una exposición londinense cuyo tema era el velo, se abre una tercera vía²⁶. En el catálogo, el teórico del cine Hamid Naficy recuerda que la regulación de la mirada entre los sexos no se limitaba al velo, sino que, por ejemplo, en el cine posrevolucionario de Irán también afectaba a la mirada directa o no de la mujer²⁷. Asimismo, el velo activa el rostro en un doble sentido: por un lado, en la *mirada al rostro femenino*, que mediante el velo se quiere proteger del acoso de hombres violentos, y, por otro, en la *mirada del rostro femenino*, que tras el velo adquiere una cierta libertad. Al igual que la máscara y el maquillaje, el velo, con sus normas variables a lo largo de la historia para desvelar y ocultar, también formaba parte de la escenificación del rostro a lo largo de la historia.

La búsqueda de la propia identidad en un mundo lastrado por barreras culturales es lo que aborda una obra que la artista paquistaní Nusra Latif Qureshi realizó en 2009 para la Bienal de Venecia (Fig. 1)²⁸. En una película transparente, de casi nueve metros de largo, y mediante impresiones digitales, fundió unas veintenas veces su fotografía de pasaporte como símbolo de una identidad registrada oficialmente, bien con imágenes de perfil a color de soberanos de la época mogola procedentes de manuscritos iluminados

²⁵ Me remito aquí a mi propuesta en *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich, 2008 [ed. cast.: *Florenzia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2012].

²⁶ Leila Ahmed, «The Discourse of the Veil», en Bailey y Tawadros, 2003, pp. 42ss.

²⁷ Hamid Naficy, «Poetics and Politics of the Veil», en Bailey y Tawadros, 2003, pp. 138ss.

²⁸ Jemima Montagu, *Divan. Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan*, Venecia, 2009, pp. 11 y 34s. (con una bio-bibliografía); Evelyne Astner, «Nusra Latif Qureshi», en Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel (eds), *The Global Contemporary and the Rise of New Artworlds*, Cambridge, Mass., 2013, pp. 386ss.



Fig. 1. Nusra Latif Qureshi, *Did You Come Here to Find History?*, 2009.

indios, tradición en la que ella misma se había formado artísticamente, bien con retratos de la pintura renacentista veneciana, el lugar donde tenía lugar la exposición. La clave de esta puesta en escena doble la proporciona el título de la obra, en el que la artista provoca al espectador con la siguiente pregunta: «¿Ha venido aquí para encontrar historia?» («Did You Come Here to Find History?»). Encontramos en ella la sospecha poscolonial de que el público sólo busca los estereotipos de diferencia cultural, dado que en modo alguno pretenden verse identificados con retratos renacentistas.

En esta obra, la superposición de capas de rostros constituye una especie de palimpsesto, y la historia se disuelve en una cuestionable construcción histórica local devenida ella misma histórica. Los retratos reproducen una Historia del arte doble, revelándose como modelo colectivo de una cultura del rostro que refleja su propio canon autóctono. También para el espectador cualquier «historia del rostro» está en cierto modo presente en una galería de antepasados, desde la que proyecta una mirada a otras culturas ajenas. Surge así en este trabajo una curiosa metamorfosis de la mirada cuando la artista nos mira furtivamente con los ojos de un retrato veneciano, rompiendo con ello barreras culturales. De este modo, la historia se transparenta de inmediato. En un presente nuevo, abierto al mundo, los clichés culturales que hemos heredado como imágenes, se mantienen recíprocamente a raya al liberar, en un segundo plano, la mirada de la artista viva.

El tercer y último ejemplo, que de nuevo nos retrotrae al pasado, ofrece un elocuente testimonio de la complejidad con que las distintas cultura abordan el retrato. Apareció en los últimos años en el comercio artístico y se puede considerar el retrato más antiguo (y probablemente único por mucho tiempo) de un esclavo liberto procedente de África, algo sólo posible obviamente en la cultura europea (Fig. 3)²⁹. Hablamos del retrato de Ayuba Suleiman Diallo (1701-1773), pintado en el año 1733 en Londres y que se acabó imponiendo a

²⁹ 76,2 x 63,5 cm. Comprado por el Museo de Doha, Qatar, se autorizó su salida del país por un acuerdo con la National Portrait Gallery de Londres para su exhibición durante cinco años en las colecciones inglesas; cf. Martin Bailey, «Bought by Qatar but Staying in Britain», *The Art Newspaper* 222 (2011), p. 13.



Fig. 2. Santiago Lyon, mujeres en Kabul, 13 de noviembre de 1996, fotografía.

pesar de la feroz resistencia mostrada por quien posó para él. Su «pareja» la constituye la biografía que Thomas Bluett escribió de un «noble africano» (el autor le llamó Job Ben Solomon), para conferirle en imagen y palabra esa identidad como persona que se había vuelto indispensable en la época de la Ilustración³⁰. En esta descripción se despliega una vida de aventuras que se puede considerar única en la historia de la esclavitud.

Suleiman, de origen noble, había nacido en el antiguo reino de Bonda, en tierras del actual Senegal, en África occidental, donde, como buen musulmán, había sido educado en la escritura árabe del Corán. En un viaje a un barco inglés anclado en el río Gambia, fue raptado en 1730 por miembros de la tribu enemiga de los mandingo; luego lo raptaron y vendieron como esclavo al capitán inglés, con quien él mismo quería intercambiar esclavos por papel. Así es como llegó a una plantación en Anápolis, Maryland, donde su posterior biógrafo le localizó en un intento de fuga. Tras infinitas complicaciones, en las que siempre andaba por medio el rescate requerido, fue llevado a Inglaterra, donde se le introdujo en la alta sociedad, que le miraba con asombro como la sensación exótica que era; incluso conoció a sir Hans Sloane, uno de los fundadores del Museo Británico. Mas hasta 1743, cuando, gracias a una cuestación pública, se reunió el dinero del rescate, no pudo recuperar su libertad y viajar a su patria. La Royal African Company, que se prometía con ello mejorar las relaciones comerciales, medió en este asunto.

³⁰ Thomas Bluett, *Some Memoirs of the Life of Job, the Son of Solomon*, Londres, 1734, en torno a 63 páginas, de donde procede lo que se indica a continuación. Cf. también *Gentleman's Magazine* XX (1750), pp. 270-272. Para una bibliografía más reciente: Charles T. Davis y Henry Louis Gates (eds.), *The Slave's Narrative. A Collection of Essays and Reviews*, Oxford et al., 1985, p. 4.



Fig. 3. William Hoare de Bath, *Retrato del liberto Ayuba Suleiman Diallo*, 1733, Museo de Qatar.

El biógrafo también habla del retrato que William Hoare pintó por encargo de un protector de Job/Suleiman³¹. Como buen musulmán, era enemigo declarado de cualquier imagen y, por tanto, del retrato. Finalmente acabó consintiendo después de explicarle que lo único que se buscaba era tener un recuerdo de él. Cuando el rostro estuvo acabado, el pintor le preguntó qué vestimenta quería, y él insistió en la originaria suya; Hoare le dijo que desconocía cómo era, y Suleiman le respondió que, a pesar de no haber visto nunca a Dios, sin embargo lo pintaba. En el retrato parece llevar el traje nacional de seda que había mandado hacer a un sastre londinense según sus indicaciones. Puede que lo considerase un signo colectivo de su identidad social y religiosa, algo para lo que no hubiese bastado su mero rostro. Por eso también parece llevar en el cuello un amuleto coránico, pues tanto su religión como su instrucción le habían proporcionado su libertad. No obstante, al final el retrato no conllevó su asimilación cultural: lo representaba sólo como un sujeto exótico y, por tanto, con todo lo que hoy llamamos «otredad» o «diferencia».

³¹ Bluett, *Some Memoirs of the Life of Job, the Son of Solomon*, cit., p. 50.

ROSTRO Y MÁSCARA EN PERSPECTIVAS ALTERNAS

1. Gestualidad, máscaras del sí-mismo y papeles del rostro¹

El trabajo gestual del rostro vivo consiste tanto en mostrar y revelar como en ocultar y engañar. Un mismo rostro expresa lo verdadero y lo falso: unas veces nos parece que alguien, en él, descubre con claridad su «interior»; otras, la introversión de la cara lo esconde, como si estuviera tras una máscara inanimada. En la vida, la gestualidad transforma el rostro que *tenemos* en el rostro que *hacemos*. Genera un *perpetuum mobile* de muchos rostros que se pueden entender en su totalidad como máscaras, si ampliamos el concepto de esta última. En este sentido, el *rostro-máscara* resulta conceptualmente ambiguo, pues no sólo es un rostro que se asemeja a una máscara, sino también un rostro que produce sus propias máscaras al reaccionar a o actuar sobre otros rostros. Por lo tanto, también podemos hablar de máscaras en el juego gestual.

Por el contrario, la *máscara-rostro* es una máscara artificial, manufacturada, que tiene para el rostro una única expresión, que contribuye a fijar. Precisamente es en este defecto donde reside su paradójica superioridad frente a nuestros rostros mutables e inconstantes. Nos fascina e irrita en la misma medida, ya que se sustrae al intercambio social con otros rostros. La cara que reproduce la máscara-rostro la transforma en un rostro simbólico. Un ejemplo de ello se pudo experimentar en la Schaubühne berlinesa en 1995, con motivo de la representación de una versión escénica del cuento de Borges *La busca de Averroes*, en la que Edith Clever, sola en escena, aparecía durante una hora con diversas máscaras que iban

¹ Sobre el rostro y la máscara, cf. el importante libro de Weihe, 2004, en el que también se explora la considerable bibliografía sobre los distintos tipos de máscaras; por lo demás, Olschanski, 2001. Sobre el rostro, cf. Simmel, 1995; Emmanuel Levinas, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, ed. Peter Engelmann, Viena, 1996 [ed. cast.: *Ética e infinito*, trad. Jesús Mara Ayuso, Madrid, Antonio Machado, 2015]; Sartre, 1970; Agamben, 2002; Gombrich, 1977; Macho, 1996; Macho, 1999. Cf. también Courtine y Haroche, 1988, Macho y Treusch-Dieter, 1996; von Wysocki, 1995; Hindry, 1991; de Loisy, 1992; Landau, 1993; Aumont, 1992; Blümlinger y Sierek, 2002; Schmidt, 2003; Löffler y Scholz, 2004.

cambiando. Cuando al final apareció sin ellas, disminuyó el *pathos* de la distancia que genera toda máscara, y el rostro propio, con su actividad gestual, provocó cierta decepción.

En lo que viene a continuación, *rostro* y *máscara* sólo se utilizan como conceptos operativos, es decir, no tienen significados fijos, sino que representan los límites difusos que hay entre ambos. No obstante, cualquier intento de ver en ellos un tema común, genera un objeción inmediata, casi refleja, que viene de una tradición de pensamiento que idealiza el «rostro verdadero» y pretende ver en la máscara sólo engaño y expresión falsa. La tendencia a diferenciar rostro y máscara como verdadero y falsa es una opción que hemos experimentado². A este respecto, también desempeña un papel el distanciamiento físico presente en nuestro concepto de imagen, que asigna la iconicidad sólo a la máscara y pasa por alto las imágenes que tienen su origen en el rostro³. La etimología de la palabra alemana para rostro, *Gesicht*, permite percibir que un *Ge-sicht* es aquello que *es visto* por quien contempla, lo que se podría aplicar también al antiguo concepto griego de *pros-opon*, que, por cierto, designaba tanto el rostro como la máscara (p. 54). La historia del término comenzó con el rostro que otros ven⁴. Al «leer» su expresión, «hacen una imagen» del rostro, aunque saben que las imágenes pueden engañar.

Nuestros rostros pueden cerrarse o transformarse en máscaras en cualquier momento. Esta transformación es una capacidad natural, fundamentada en nuestra gestualidad y en nuestra voz. Por eso rostro y máscara no se pueden reducir a una oposición. Son justamente esos límites difusos que hay entre ambos los que inducen su aparición temprana en una historia del rostro. Es este último el que, de modo distinto a una máscara, transforma el cuerpo en una imagen. Dicho cuerpo se percibe como imagen a través del rostro y de los gestos. Nuestros rostros despiertan esa imagen en cuanto miramos y hablamos. Con el rostro nos lucimos, nos convertimos en el centro de atención. Con él nos comunicamos y nos representamos. Es más que una parte del cuerpo, pues actúa como delegado o *pars pro toto* de éste en su conjunto.

Rostro y máscara se pueden entender, ambos, como imagen que aparece sobre una superficie, ya sea la piel natural o una imitación de material inerte. Los rostros testimonian en el cuerpo un sentido primero de la imagen. A través del rostro nuestros cuerpos adquieren una cualidad icónica. Por el contrario, el uso de la máscara, a diferencia del rostro, está vinculado a un cuerpo ajeno, que hace las veces de soporte. El rostro-soporte tiene que volverse invisible para prestar a la máscara una totalidad corporal. En última instancia, la *máscara sobre el rostro* y el *rostro en el cuerpo* no se oponen, sino que mantienen una relación que vincula entre sí naturaleza y cultura. En tanto que imágenes, ambos están sujetos a las inevitables limitaciones a las que está sometida toda representación.

En el culto, por ejemplo, es una máscara la que sustituye al rostro auténtico. Con ello, clausura la expresión facial, cambiante, agitada, y la transforma en una expresión absoluta. La media máscara, que deja ver una parte de la cara, pone de manifiesto el difuso tránsito entre rostro y máscara. La máscara ritual sólo reforzaba el papel exclusivo que tiene el rostro para el cuerpo. Si, al ocultarlo, ocupaba el lugar de la faz verdadera, en-

² Weihe, 2004, pp. 52ss. y 179ss.

³ Belting, 2001, pp. 3 ss.

⁴ Jacob y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. IV.1, cols. 4.087ss., s. v. «Gesicht».

tonces otorgaba a su portador un nuevo rostro, que representaba a un otro que tomaba posesión del cuerpo de quien la portaba. Aun cuando descubramos el juego, nos seguimos sintiendo fascinados por semejante simbiosis de rostro artificial y cuerpo. Esa máscara artificial es, ciertamente, la *imagen*, pero no es *reproducción* de un rostro real, sino un rostro simbólico. Se la podría designar como *excarnación* del rostro en el sentido de que «descorporaliza» un rostro para «encarnar» a un otro. A la inversa, puede hablarse de una *encarnación* de máscaras alternantes, que surgen a cada momento fruto de la expresión gestual de nuestro rostro.

No dependemos de un segundo rostro artificial, sino que producimos máscaras con el propio rostro en el momento en que lo inmovilizamos o lo cambiamos. Entonces hablamos de máscara en un sentido metafórico. Este uso lingüístico confirma la naturaleza común de rostro y máscara como imagen: una imagen se transforma en otra. Desde la Ilustración, estamos acostumbrados a negar dicho carácter y a ver rostro y máscara como algo opuesto: el rostro como *imagen del yo* y la máscara como *falseamiento del yo*. Cuando hablamos de un «rostro desnudo», ponemos en evidencia que al rostro se le pueden arrancar máscaras invisibles. Son, pues, máscaras que fingen en lugar de máscaras de la expresión del sí-mismo. Quien «queda mal» (literalmente en alemán, «pierde la cara»), ha perdido la credibilidad y el control sobre su rostro. También el rostro tiene papeles que debe desempeñar. En tanto que rostro de un personaje, es una máscara que representa un papel.

En una ocasión, Nietzsche rompió una lanza en favor de la máscara tanto en el rostro como en el discurso, al postular la necesidad de retirarse tras una para no exponerse. Alguien «que por instinto emplea el hablar para callar y silenciar, y que es inagotable en escapar a la comunicación, *quiere* y procura que sea una máscara suya lo que circule en lugar de él por los corazones y cabezas de sus amigos; y, suponiendo que no lo quiera, algún día se le abrirán los ojos y verá que, a pesar de todo, hay allí una máscara suya – y que es bueno que así sea. Todo espíritu profundo necesita una máscara: aún más, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, *superficial*, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da»⁵. Se trata de una recusación moderna del juego de roles, el cual, no obstante, y de modo paradójico, considera necesario para permanecer en sí y proteger la subjetividad propia. Desde este punto de vista, el rostro está directamente determinado no sólo para llevar una máscara sino para serlo.

Para examinar la interrelación entre rostro y máscara, resulta apropiado el caso particular del retrato, al que está dedicada la parte central de este libro (pp. 103-119). El retrato es la imagen de una imagen, pues reproduce un rostro que, a su vez, es una imagen de nosotros mismos. La imagen-retrato (*Bildnis*), en tanto que concepto, se aplica tanto al rostro (*Bild*, imagen en sí) como a una cosa, la imagen de un rostro. La cultura europea descubrió en el retrato de la Edad Moderna una máscara que es única en el ámbito de la cultura comparada. El rostro que representan, los retratos lo transforman inevitablemente en una máscara que siempre mantiene una distancia respecto al rostro verdadero, porque es un sustituto del mismo. En la Edad Moderna europea, los rostros

⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, n.º 40, en *id.*, *Werke*, ed. Karl Schlechta, vol. II, Munich, 1955, p. 604 [ed. cast.: *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2012].

asumieron la función de las máscaras en las culturas antiguas. En ellos, lo prioritario es el significado como imagen conmemorativa de una persona real o de un rostro auténtico, y con esta finalidad se utilizan convenciones que están sujetas al cambio temporal. Pero el retrato no sólo es *rostro*, sino también un *medio para el rostro*, por ejemplo como pintura sobre tabla, que, al poderse mover en su calidad de objeto transportable, era similar a un cuerpo. De ahí que sirviese para la representación de una persona en sentido jurídico, lo que podemos comprender viendo las fotografías que actualmente encontramos en dependencias oficiales. De forma paradójica, los retratos pintados, en tanto que rostros conmemorativos, viven de la ausencia de la persona a la que, sin embargo, hacen presente. Así pues, son un ejemplo paradigmático de la reificación, que constituye un rasgo característico de la cultura conmemorativa europea. El retrato sólo estuvo al alcance de cualquiera en la era de la fotografía, cuando se podía reproducir y repetir. Sin embargo, ese «retratar» analógico seguía siendo un acto de reificación, que, en lugar de una experiencia y una idea vivas, produce un objeto, la impresión fotográfica (p. 170).

En su ensayo «La máscara y la cara», H. Gombrich sólo estaba interesado en la percepción fisonómica. Cuando escribe que, «antes de distinguir el rostro, primero (vemos) una máscara», se refiere, en sentido fisonómico, a un rostro individual y no a la máscara que un rostro produce de sí-mismo. El parecido sólo se puede conseguir si la mirada del pintor es capaz de una «empatía» que únicamente la experiencia fisonómica hace posible⁶. La máscara de la que habla Gombrich no es precisamente el rostro gestual que nos ocupa aquí. Se trata de un rostro que produce máscaras continuamente y que difícilmente, por tanto, se deja reducir a un «rostro auténtico». Otra diferencia radica en que Gombrich, tras la máscara, busca el rostro verdadero, mientras que en el retrato como género surge la inevitable máscara que nunca deviene un rostro vivo.

No obstante, la búsqueda de la percepción que lleva a cabo Gombrich, comienza con la pregunta de *en qué* consiste el parecido en un retrato y *cómo* se realiza. En el ínterin, hemos sabido que la responsable del reconocimiento fisonómico es una región del cerebro que puede fallar en algunos pacientes. Pues el problema del parecido no se limita a la simple reconocibilidad. Ésta es, en cualquier caso, mayor en la voz que en el rostro. Al escuchar una voz al teléfono o en un magnetófono, reconocemos a una persona con más seguridad y claridad que en el rostro, que va cambiando con la edad. No en vano, a conocidos que volvemos a ver al cabo de mucho tiempo, les aseguramos que no han cambiado nada (en el rostro), porque nos sorprendemos de que su cara haya variado tan poco en el transcurso de la vida.

La máscara gestual, de la que vamos a hablar a continuación, termina en la muerte, cuando se congela en una máscara inerte, sin vida, que percibimos como «vacía» porque ya no hay nadie que viva en ella. Por eso veneramos las llamadas máscaras mortuorias realizadas en yeso o arcilla no como imagen de un cadáver a partir del cual se han obtenido, sino, por el contrario, como imagen del «verdadero» rostro. En nuestra percepción, reúne la suma de los distintos rostros de una vida en una única expresión, que no surge hasta que no se pone punto final al juego de los gestos. Por tanto, la «máscara mortuoria» podía convertirse en objeto de exhibición que concentra la nostalgia del

⁶ Gombrich, 1977, pp. 17, 20, 22 y 42.

rostro, porque tiene una expresión en la que ya no vemos vida. Está, como otras muchas cosas en nuestra cultura, reificada y conceptualmente inactiva (p. 86). Por eso requiere venerar el rostro en una máscara del recuerdo de lo que una vez fue.

Si el rostro cobra vida con el gesto, la mirada o el lenguaje, deviene entonces lugar de múltiples imágenes. De ello resulta que el rostro no sólo *es imagen*, sino que también *produce imágenes*. Su apariencia varía con rapidez entre pasividad y actividad, entre imagen y soporte de imagen. En la expresión y en el trabajo faciales hay un código conductual que responde a una praxis social y en el que las culturas se diferencian de modo significativo. La ambivalencia de presencia y ausencia radica, en todo caso, en el concepto de imagen, pues las imágenes muestran algo que no está en ellas. Esta ambivalencia probablemente se inició en el «teatro» del rostro, que es «teatro» doble. Es cierto que el rostro siempre está presente como portador, pero la expresión cambia, de manera que en un momento dado encontramos en él la presencia de una persona y, al momento siguiente, cuando, en cierto modo, se retira del rostro, experimentamos su ausencia. Así pues, lo visible en el rostro en modo alguno resulta tan unívoco como aparenta, ya que es controlado por la voluntad de aquel cuyo rostro tenemos ante nosotros. Es el actor de su propio rostro.

Cuerpo y rostro los percibimos, bien como unidad, bien como contraste, siempre que el rostro asume la dirección. Ambos efectos son resultado de la distancia espacial –esto es, la lejanía o cercanía de quien contempla–, que determina la percepción. Nuestra mirada llega incluso a alargar o acortar la distancia en la que percibimos a alguien. Atraemos a otro cuerpo a nuestra mirada o, a la inversa, lo mantenemos a distancia. El campo visual es, en consecuencia, partícipe del modo y la intensidad con que percibimos un rostro. Desde la distancia, nos parece parte de un todo corporal. De cerca, ese mismo rostro se desliga del total y monopoliza el cuerpo; nos transmite, por tanto, la impresión del cuerpo en su conjunto, aun cuando *de facto* sólo veamos el rostro. En la Psicología experimental, como la que representa Michael Argyle, una percepción de este tipo se describe como un *gaze-distance effect*⁷. La mirada próxima independiza el rostro cuanto más nos acercamos a él. Con ello el propio afecto con que lo contemplamos adquiere más importancia que la expresión que experimentamos en ese otro rostro. Tiene lugar una transferencia, en el sentido de que ocupamos otro rostro con nuestra expresión. Por eso Gilles Deleuze describió el «primer plano» (*close-up*, como se dice en inglés) o «plano de detalle» (*gros plan*) en el cine como epítome de una «imagen-afección» (p. 231). Y, sin embargo, la situación aquí es distinta, pues el espectador, en la oscuridad de la sala en la que semejante rostro sale a su encuentro, se ve sometido y, por tanto, se le priva de una percepción en la que pueda determinar por sí mismo la distancia necesaria para su mirada.

En cuanto al actor, rostro y máscara constituyen un caso particular. Es cierto que en el teatro estamos acostumbrados a percibir, al mismo tiempo, al actor y el papel que representa. Pero consideramos esta ambivalencia como una alternativa, en la medida en que dirigimos nuestra mirada, bien al rostro auténtico, bien al actuado, al rostro o a la máscara (o a la máscara en tanto que rostro), como si pudiésemos «aguzar» nuestros ojos sin más a propia discreción. Sin embargo, es el propio rostro el que puede desempeñar este doble papel en un mismo momento y con sus propios medios. Que, en realidad, hay

⁷ Argyle y Cook, 1976, pp. 67ss.

dos rostros con los que el actor hace su aparición en escena y con los que realiza un intercambio de máscaras, sólo lo admitimos cuando hace uso de una máscara artificial que no es su propio rostro, y la sostiene en sus manos de tal manera que podemos ver, tras ella, el rostro por así decir «no actuado».

En el año 1938, Ruth Wilhelmi planteó un montaje experimental de este tipo y captó con la cámara, simultáneamente, el rostro de un actor sosteniendo ante sí una máscara (Fig. 4). Mediante esta separación de rostro y máscara, la fotógrafa nos permite observar a ambos interactuando. La fotografía muestra al actor Albin Skoda como Ariel, el espíritu del aire de *La tempestad* de Shakespeare en un momento en el que no sólo es Ariel, sino cuando, por orden de Próspero, asume el papel de la diosa Iris, es decir, teatro dentro del teatro (p. 61)⁸. Consecuentemente, interpreta dos papeles, unas veces como Ariel, con su propio rostro, y otras como Iris, con la máscara, que, por lo general, ya no estaba en uso en el teatro de Shakespeare. Detrás de la máscara, con su superficie rígida, la fotografía registra al actor en el momento en que abandona la expresión de aquélla y retorna a su rostro «no actuado», absorto. Esta inusual perspectiva se debe a que no da forma a la máscara en el propio rostro, sino que la sostiene ante sí como un artefacto, al igual que el actor Gabrielli en una antigua estampa de Carracci (pp. 64s.). Se obtiene así una metáfora que visualiza el rostro actuado y la máscara de rol.

Baudelaire dedicó uno de sus poemas del ciclo *Les Fleurs du Mal*, titulado «La máscara», al escultor Ernest Christophe, cuya «estatua según el gusto del Renacimiento» admiraba. En el «Salón de 1859», describe esta estatua como una alegoría que, vista de frente, mostraba «un rostro agradable, sereno», pero que, desde atrás, presentaba una dolorosa mueca. La moraleja de la historia es que el rostro bello era sólo una máscara teatral, «la máscara universal, vuestra máscara, mi máscara [*la masque universel, votre masque, mon masque*], un bonito abanico del que se sirve una diestra mano para velar a los ojos del mundo el dolor y la culpa»⁹. Estamos en el umbral de la Modernidad, en la que Rilke no tardará en publicar una despedida a modo de canto del cisne del rostro (p. 96).

El rol

Si queremos abordar el rostro, pronto terminaremos en la máscara. Gestualidad y mirada proporcionan un ilimitado arsenal de máscaras. También la voz se convierte en máscara, al tomar parte en el trabajo facial. Los rostros se comportan a menudo como máscaras de rol para ser aceptados por la sociedad y desempeñan aquellos papeles que se espera de sus portadores. Por eso la expresión es también una acción que ejecutamos. El rostro natural está listo en todo momento para actuar como máscara, pues un rostro que asume un rol, ofrece a quien lo porta una identidad social bajo la protección de una máscara¹⁰. Pero, como la máscara tiene que desempeñarse como rostro «auténtico», se produce la paradoja de que los rostros ocultan su fingimiento. En la Edad Moderna, la teoría de

⁸ Cf. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 de junio de 2011, p. 34.

⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pleiade, vol. I., París, 2006, pp. 98 y 830.

¹⁰ Cf. al respecto los trabajos de Olschanski, 2001, y Wysocki, 1995.



Fig. 4. Ruth Wilhelmi, Albin Skoda como Ariel en *La tempestad* de Shakespeare, Berlín, 1938, fotografía. Munich, Deutsches-Theatermuseum, archivo Ruth Wilhelmi.

roles entendía la sociedad como un teatro en el que cada cual desempeña su papel. Estos roles son máscaras que sirven para superar una situación social, sobre todo cuando no hay libertad para elegir un papel¹¹. No obstante, el debate en torno al rostro y la máscara tiende una y otra vez a conceptos de naturaleza moral. La diferencia del rostro natural respecto a una máscara artificial implica, como vimos, los principios éticos de la verdad y el engaño. Pero estas premisas sucumben ante la experiencia.

El antropólogo Helmuth Plessner dudó mucho tiempo en equiparar la expresión en el rostro con una auténtica acción; simplemente «se asemejaba» a una acción. Así, en un trabajo temprano, se dice que nuestra gestualidad «actúa como el símbolo de una acción»¹². Pero ¿dónde está la diferencia? La «imagen gestual», como la llama Plessner con razón, tiene claramente como objetivo generar una expresión. Los gestos son, pues, una acción realizada con el rostro. El rostro produce máscaras cuando «entra en acción» o se cierra ante quien tiene enfrente. Plessner trata de responder a la cuestión de la expresión en su ensayo sobre el actor¹³. Naturalmente, en la vida el rostro no puede interpretarse de un modo tan concluyente como en el teatro, donde existe para ello una trama. Plessner habla de un «doble papel» que la persona interpreta con su rostro, al representar al mismo tiempo a un personaje y a sí mismo.¹⁴ Sin embargo, sigue sin respuesta la pregunta por el «sí-mismo», que en la Modernidad sustituyó a la pregunta por el alma¹⁵. En el psicoanálisis, el yo y su máscara se contraponen al inconsciente sin máscara o el «ello». Pero también los conceptos son máscaras de aquello que designan. Siempre resulta más fácil entender el juego que comprender a sus participantes.

Por su parte, los roles del yo estaban ligados a las normas de comportamiento de una sociedad, que en la Edad Moderna tuvieron su continuación ante el espejo, que servía tanto para la adaptación social como para el deseo secreto de encontrar en él al verdadero sí-mismo. A partir de la «tensión entre ambos», por citar a Sabine Melchior-Bonnet, surge la autognosis¹⁶. Incluso ante el espejo el sí-mismo no está solo consigo, sino que se siente vigilado en la mirada de la sociedad. «El derecho de dirigir la mirada hacia uno mismo estaba sujeto al control moral.» Aquí el espectador se sometía a una censura que ya había interiorizado. Los seguidores de Descartes rechazaban confiar la búsqueda del sí-mismo a la imagen especular mecánica. No obstante, ante el espejo tampoco se podían romper las ataduras del sujeto. El Ricardo III de Shakespeare, tras su abdicación, destruye el espejo linsojero (*the flattering glass*), decepcionado por que siempre le muestra el mismo rostro que él, tan confiado, había tomado por la imagen de su sí-mismo regio; esa imagen que antaño había deslumbrado a sus súbditos como el sol, antes de que un rival, que había usurpado el trono, lo arrostrase (*outfaced*). Furioso, se deshace de ella haciendo añicos el espejo¹⁷.

¹¹ Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main, 1983 [ed. cast.: *El declive del hombre público*, trad. Gerardo dei Masso, Barcelona, Anagrama, 2011]; Goffman, 1986.

¹² Plessner, 1982a, p. 272.

¹³ Plessner, 1982b, pp. 410s.

¹⁴ Plessner, 1982a, pp. 240s.

¹⁵ Cf., por ejemplo, Ulrich Fülleborn y Manfred Engel (eds.), *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*, Munich, 1988.

¹⁶ Melchior-Bonnet, 1994, pp. 146ss. y 162ss.

¹⁷ William Shakespeare, *Ricardo II*, Acto I, escena 1.^a.

Como sabemos, la transformación del rostro cortesano en el rostro burgués fue puesta sobre el tapete por Jean-Jacques Rousseau, que invocaba la naturaleza frente al mundo artificial de la corte. «Odio las máscaras», pone en boca de uno de sus personajes. «Uno ya no se atreve a presentarse tal como es», sino que, «en este rebaño que se llama sociedad», se encuentra continuamente bajo la presión de la adaptación o el fingimiento. Nos distanciamos de nosotros mismos cuando nos vemos enredados en los juegos que determinan la vida en la corte¹⁸. Surgía así la «desigualdad entre los hombres», como dice el célebre título del libro de Rousseau, y esto es algo contra natura. Mas, ¿qué es el rostro auténtico? No bastaría con dejar caer la máscara y ser persona. El rostro volvería a necesitar de una nueva práctica para expresar aquello que es natural. Pero el sueño de la naturaleza auténtica del ser humano no se iba a cumplir. Durante un tiempo, la voluntad de expresarse a sí mismo se opondría a la presión de desempeñar un papel que era dictado por la corte y que, fuera de ella, no permitía adoptar rol alguno. El llamamiento combativo en pos del rostro natural o auténtico servía para liberarse de la máscara exigida en el rostro cortesano.

Louis-Sébastien Mercier, contemporáneo de Rousseau, no se consideraba un fiscal, sino que, en calidad de cronista, describía la corte con una distancia irónica. En ella todos han estudiado su rostro, y «las mujeres alteran su fisonomía aún más que los hombres». Sin embargo, todos estos rostros, a pesar de sus máscaras (*malgré leur masques*), no ocultan las pasiones que los consumen. Mercier no podía describir todo, porque nunca se le permitió acceder a los aposentos íntimos. «Mas es seguro que allí sólo se alcancen a ver superficies (*surfaces*) y que todas estas personalidades no sean más que simples personajes de un tapiz. El trabajo [del rostro] queda oculto tras la tela (*le travail caché derrière la toile*)»¹⁹. Este comentario fue escrito pocos años antes de que toda aquella fantasmagoría desapareciese con la Revolución francesa, aunque sólo fuese para hacer hueco en los rostros a un *pathos* republicano. En la época de la Ilustración tuvo lugar la proclamación de los derechos universales del hombre, más allá del orden social existente. También la Fisiognomía, tal como la practicó el pastor suizo Lavater, puede entenderse como una campaña contra ese rostro actoral cortesano, ya que quería evidenciar la dimensión de una persona sin máscara alguna (p. 72). Pero la euforia duró mientras existió la sociedad burguesa. Cuando los modernos *mass media* vulgarizaron los rostros de la masa, se comprobó que en ningún momento habían escapado de la máscara.

El concepto *mímica*, *gestualidad*, que, como se sabe, tiene su raíz en los mimos del mundo antiguo, se limitó al rostro en fecha tardía. Johann Jacob Engel, el maestro de los hermanos Humboldt, publicó en 1785 un libro sobre el arte dramático con el título *Ideas para una mímica*. Él entendía la mímica como concepto universal del teatro, sin limitarlo al rostro en particular. Por ello, su traductor francés sustituyó en el título este concepto por *geste* y *action*, para captar mejor el contenido del libro. Sin embargo, los términos usados ponen de manifiesto la estrecha relación que se veía entre teatro y rostro. La mímica, si continuamos esta idea, sería, pues, el teatro que alguien representa con su rostro.

¹⁸ Courtine/Harouche, 1988, pp. 238s., con citas de «Discours sur les sciences et les arts» (1754) y «Discours sur l'origine [...] de l'inégalité parmi les hommes» (1754).

¹⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, vol. IX (1782-1783), reimpr. París, 1995, vol. II, pp. 513-517.

El concepto *máscara de carácter*; en sí mismo un oxímoron, se explica por el hecho de que pronto se equipararon los personajes con papeles estamentales de la sociedad. En la época de Rousseau, el debate en torno al verdadero carácter de una persona se había convertido en el tema principal. La Fisiognomía pretendía percibir el carácter en el rostro, sin identificarlo con una expresión gestual individual. Jean Paul designaba «el rostro o el exterior de una persona» como «máscara de carácter del yo oculto»²⁰. Para Diderot, antaño «en la comedia el carácter había sido lo principal y el estado (*état*) sólo algo accesorio». Sin embargo, ahora ya no era así, pues se representa ante todo el propio estado y resultaría imposible «obviar las obligaciones inherentes al mismo»²¹. Marx retomó el concepto de máscara de carácter para, en el proceso de producción social, describir con él como «máscaras [de carácter] económicas» papeles como los de señores feudales y vasallos²². En Kant se utiliza a veces con un sentido descriptivo y otras normativo; en este último caso queda excluida la mujer como portadora de un «determinado carácter»²³. Un «determinado carácter» se veía, consecuentemente, como un privilegio.

La cuestión de los roles que se desempeñan con la máscara ha recibido un nuevo impulso con el debate en torno al género. Los roles de género, en los que el ser y la apariencia se alternan en el rostro, se describían preferentemente como «máscaras» de las que se arman los sexos; pero también ejercen una coerción, contra la que se rebelan sus portadoras. La teoría de género parte de la diferencia entre lo que está condicionado biológicamente y lo que es un rol social²⁴. En la sociedad actual, los travestis, precisamente por su «intromisión» en las reglas de ese juego social, producen un especial rechazo. Ya en 1929, Joan Rivière alegó argumentos que fueron objeto de reflexión en el debate en torno al género. Si el «rol de género» es una máscara, ¿entonces quién se oculta en él? Detrás de la máscara, Rivière no pretendía identificar a un sujeto que se sirve de ella. Habla de una «*mask of womanliness*» o de una de «*femininity*»²⁵. Pero si detrás de la máscara no hay un sujeto actante mujer, entonces la diferencia entre feminidad y máscara se viene abajo. La genuina «*womanliness*» y la máscara «son lo mismo», en palabras de Rivière²⁶.

Esta afirmación provocó objeciones en el debate en torno al género. En la estela de los Cultural Studies, Judith Butler encontró la fórmula de una *identidad* múltiple y transformable. Si los roles de género se interpretan con máscaras cambiantes, no se acaba produciendo una verdadera oposición entre el sí-mismo y la máscara²⁷. La diferencia de

²⁰ Cf. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, cit., vol. 2, col. 613.

²¹ Wolfgang Fritz Haug, «Charaktermaske», en id. (ed.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, vol. 2, Hamburgo, 1995, col. 439. Agradezco la cita a Georg Schneider.

²² *Ibid.*, cols. 442s.

²³ *Ibid.*, col. 440.

²⁴ Weihe, 2004, p. 345.

²⁵ Joan Rivière, «Womanliness as a Masquerade» (1929), en Victor Burgin *et al.* (eds.), *Formations of Fantasy*, Londres, 1989, pp. 35-44. Cf. al respecto: Stephen Heath, «Joan Rivière and the Masquerade», en *ibid.*, pp. 45-61; Emily Apter, «Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Rivière», en Weissberg, 1994, pp. 177ss.; Julika Funk, «Die schillernde Schönheit der Maskerade. Einleitende Überlegungen zu einer Debatte», en Bettinger y Funk, 1995, pp. 15-28; Inge Kleine, «Der Mann, die Frau, ihre Maske und seine Wahrheit. Zur Maske bei Jean-Jacques Rousseau», en *ibid.*, pp. 154-168.

²⁶ Rivière, *op. cit.*

²⁷ Judith Butler, «Subjection, Resistance, Resignification: Between Freud and Foucault», en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Nueva York *et al.*, 1995, p. 232 [ed. cast.: «Sometimientos, resistencia, resignación»].