

EL INDIVIDUO Y SUS MÁSCARAS

Individuals and Their Masks

BELÉN ALTUNA*

Universidad del País Vasco (UPV/EHU) - España

RESUMEN

Ensayo sobre la contraposición rostro/máscara, donde por ‘rostro’ se entiende aquello que singulariza a cada ser humano, aquello que hace visible su ser único y valioso, mientras que por ‘máscara’ se hace alusión a aquello que oculta esa singularidad, aquello que lo remite a una categoría, a un estereotipo. La historia etimológica que relaciona rostro y máscara con persona, y la historia del retrato moderno que alterna representaciones del ‘rostro’ y de la ‘máscara’, conducen a la discusión con los autores que diagnostican una “derrota del rostro” contemporánea, fruto de la crisis del humanismo y del individualismo ético que dotan de sentido y dignidad a ese rostro.

Palabras clave: rostro, máscara, persona, individualismo, retrato.

ABSTRACT

This essay works on the opposition between face and mask, where ‘face’ is understood as that which makes every human being singular, and makes visible her or his unique worth, while ‘mask’ is understood as whatever hides that singularity, and refers to a category, stereotype or cliché. The etymological history that relates face and mask to the concept of person, and the history of modern portrait painting, which alternates representations of face and mask, both lead to a discussion with authors who diagnose a contemporary “defeat of the face” as a result of the crisis of humanism and of ethical individualism, which give meaning and dignity to that face.

Keywords: face, mask, person, individualism, portrait.

El rostro no suele ser un tema filosófico muy habitual. Siguiendo la vía cartesiana, ha primado la tradición racionalista del pensamiento *desencarnado*, pura abstracción sin anclaje en la corporalidad situada y concreta. Al menos hasta que las corrientes fenomenológicas y existenciales –hasta Marcel, Sartre y, especialmente, Merleau-Ponty– empezaron a subrayar precisamente esa carnosidad, la idea de que somos una conciencia corporal, mundana, encarnada, situada, temporal. Todos ellos hablaron del “significar” del cuerpo, no del rostro en concreto. Si bien

Artículo recibido: 24 de abril de 2008; aceptado: 2 de agosto de 2008.

* belen.altuna@ehu.es

resulta claro que por muy expresivo que pueda ser el cuerpo en su conjunto (y lo es), es el rostro el espacio donde esa expresividad y ese “significado” se condensan de manera más palmaria. Tuvo que ser otro filósofo, Emmanuel Levinas, ya en la década de 1960 y alimentado por esas fuentes fenomenológicas, quien por primera vez en la historia concediera centralidad filosófica al *rostro* como categoría metafísica y ética.

Por muy valiosa y fascinante que sea la aportación levinasiana, el presente artículo toma otro punto de partida. Por una parte, entiende el *rostro* como aquello que singulariza a cada ser humano, aquello que hace visible su ser único y valioso, aquello que el humanismo y el individualismo ético han ensalzado; por otra, entiende la noción de *máscara* como aquello que oculta esa singularidad, aquello que lo remite a un tipo, a una categoría, a un estereotipo, aquello que corre el riesgo de ser intercambiable, borrable, prescindible. Como resume Jacques Aumont, “la máscara, que tiende a una tipología construida, social, diferenciable, comunicante o simbólica, llega a dificultar la percepción del rostro individual, innato, personal, expresivo, proyectivo, empático” (25). Ver al otro en sus máscaras sociales es un fenómeno habitual, sin duda, pero ver *únicamente* la máscara social o el tipado, sin reparar en el rostro único, personal, es la raíz de cualquier tipo de actitud racista, clasista, sexista, etnicista, etc.: mirar a una persona y ver *un* musulmán, *un* gitano, ver una *nariz de judío*, una *piel oscura*, antes que –en lugar de– una cara singular.

Esa contraposición entre el rostro individual y único, y un tipo de rostro genérico se aproxima también a la oposición de Levinas (1999) entre el *Infinito* y la *Totalidad*, cuando aboga por concebir el rostro del otro como Infinito, como singularidad irreductible a los conceptos, de manera que no pueda quedar en ningún momento subsumido en *mi idea de él*, es decir, por ninguna tarea de objetivación o tematización que le haga desleír en alguna forma de Totalidad (lindante siempre con el totalitarismo). Levinas es consciente de que todos los mecanismos de percepción que normalmente resumimos bajo la noción de *visión* están conceptualizados, son una inmensa máquina de *clasificación*. Es decir, que generalmente vemos los rostros como *máscaras*, velados y distorsionados por nuestros anteojos culturales, por los prejuicios y estereotipos que nos sirven de atajos cognitivos para tipificar rápidamente a los otros. Son formas de *vestir* el rostro, mientras que el verdadero rostro –que, según él, “se expresa”, “significa” y nos “visita”– estaría *desnudo*.

Ahora bien, sentadas estas similitudes, no seguiremos aquí el desarrollo de la ética metafísica que elabora Levinas, sino que nos centraremos en algunos aspectos de la contraposición rostro/máscara, especialmente en la sociedad individualista moderna, en donde el reconocimiento de nosotros mismos y de los demás se hace a partir de nuestro reconocimiento en cuanto individuos, más allá

de nuestra pertenencia a un grupo, una categoría o a un rol social. En este contexto, la singularidad del rostro llama a la singularidad del hombre en cuanto *individuo*, de modo que la distinción individual hace del rostro un valor, el exponente más nítido de nuestro ser único y singular. Por supuesto, siguen funcionando aquí los mecanismos de la tipificación, de la construcción de máscaras, e incluso habrían sido reforzados en la sociedad de masas, según algunos autores, lo que les lleva a anunciar una “derrota del rostro” que analizaremos y discutiremos.

Para esa reflexión partiremos de dos historias que rara vez suelen relacionarse: la reveladora historia etimológica que une las nociones de persona, rostro y máscara, y la historia del retrato moderno y contemporáneo que expone un muestrario de ‘rostros’ y ‘máscaras’ igualmente reveladora. Terminaremos en nuestra sociedad contemporánea, intentando componer un balance de los dos rostros, los *vestidos* y los *desnudos*, que se nos ofrecen en el seno del imperio de la imagen.

1. Rostro, máscara, persona: una historia etimológica

Rostro, máscara, rol, personaje, persona... Todas esas palabras están entrelazadas si nos atenemos a su pasado etimológico. Empecemos con el término clásico griego para rostro, *prosopon*, que literalmente significa “lo que está delante de la mirada de otros”. Lo más curioso para nosotros es que la misma palabra designa, al mismo tiempo, la máscara (tanto la máscara escénica como la ritual). Es decir, los griegos carecían de un término específico para diferenciar lingüísticamente la cara de la careta, como tampoco las distinguían iconográficamente (en las representaciones de los vasos griegos no aparece ninguna demarcación entre rostro y máscara).¹

Para entender esa indistinción de *prosopon* tenemos que tener en cuenta que la cultura griega es, como todas las culturas tradicionales, una cultura del cara a cara, de la exterioridad, una cultura del honor y de la vergüenza. Al individuo se le aprehende desde fuera, por la mirada que los otros le dirigen. De modo que el rostro es un espejo del alma, sí, pero siempre *para los otros*. No tiene en sí la función de esconder; por el contrario, es el revelador de las emociones, de los pensamientos, del carácter. A pesar de los intentos de Platón para prevenir sobre las confusiones entre ser y apariencia, lo cierto es que en la cultura griega no se palpa esa oposición; al revés, la apariencia revela al ser, *es el ser*. Y el conocimiento de sí que se

1 Véase Frontisi-Ducroux (1995). Sin duda, éste es el mayor estudio sobre los usos del ‘*prosopon*’ en la antigua Grecia. Un anticipo en Frontisi-Ducroux (1992). Y buenos resúmenes comentados de las aportaciones de la investigadora francesa en Magli (1995) y Vernant (2002).

produzca pasa necesariamente por esa reciprocidad: son los espejos laterales de los otros, de los semejantes, donde se *ve* uno y se percibe con una identidad determinada. De hecho, en los textos clásicos griegos, *prosopon* aparece casi siempre referido a otro –*tu* rostro o *su* rostro–; los casos de primera persona, de reflexividad, son excepcionales.

Así que el *prosopon*-máscara es lo mismo que el *prosopon*-rostro: es lo que se presenta a la vista de los otros, lo visible, frente a las partes tapadas del cuerpo. *Prosopon* está siempre relacionado con el mirar, con lo que se mira y puede a su vez devolver la mirada. Por eso, por ejemplo, no llamaban así a la cara/máscara de la Gorgona, porque cruzar su mirada, según la mitología griega, equivalía a la muerte; y puesto que no podía ser mirada, sólo tenía cabeza, no *prosopon*. Lo mismo ocurría con la faz de los muertos, dado que ya no era posible la reciprocidad visual con ellos. Pues bien, en esa comunidad del cara a cara, el rostro no disimula, ni encierra o esconde nada. Al contrario, es una película translúcida que expresa y revela, proyecta una personalidad orientada hacia fuera. Exactamente igual sucede con la máscara, cosa que nos cuesta más entender, puesto que nosotros la relacionamos con la disimulación; para los griegos, en cambio, tiene principalmente una función de representación e identificación. Porque:

[L]a máscara que se llevaba no escondía la cara que recubría. La suprimía y la reemplazaba. Bajo la máscara dramática, la cara del actor, substituida a la vista, es abolida y su identidad propia, la que revelaba su propia cara, cede su plaza a la del personaje que encarna. Él es ahora Hécuba, Príamo o Paris. (Frontisi-Ducroux 1992 65)

Del mismo modo, el fiel que participaba en una mascarada ritual no tenía otra cara que su máscara, ni otra personalidad durante el tiempo de la ceremonia.

Para empezar a pensar la cara y la careta como dos realidades distintas que incluso se puedan oponer es necesario primero distinguirlas lingüísticamente. Es lo que hacen los romanos: llaman *persona* a la máscara y *vultus* o *facies* al rostro. La autonomía de esas dos nociones (que se expresa asimismo en la iconografía romana) les permitiría en adelante pensarlas juntas o por separado, tal como lo hacemos nosotros. Según una vieja tradición etimológica, *persona* derivaría del verbo *personare* (es decir, “sonar a través de algo”); de acuerdo con esta explicación, *persona* sería en origen la máscara teatral equipada de un dispositivo especial que alzaba la voz del actor. Sin embargo, los etimologistas actuales prefieren enraizarla en el término etrusco *phersu*, que significaba también ‘máscara’.² (cf. Dumery 925; Frontisi-Ducroux 1995 16; Mauss 323).

2 Véase en Dumery 1989 925, y Frontisi-Ducroux 1995 16; y apuntado antes en Mauss (1977 323).

Persona designa al mismo tiempo la máscara y el rol o papel, de modo que no señala en primer lugar una individualidad –cuya representación no necesitaría una máscara–, sino un tipo, una realidad atemporal. Pero esta ampliación semántica lo encontrábamos ya en griego, donde, a partir del s. II a. de C., *prosopon* viene a designar también *personaje* (en Polibio, Plutarco, etc.). Además, *prosopon* comienza a designar la “persona gramatical”: serían algo así como “las caras puestas en juego por la relación del discurso” (las tres *prosopa* o personas del discurso: yo, tú, él).³

Es interesante relacionar la noción de *prosopon* o de *persona* como ‘personaje’, ‘rol’ o ‘papel’ con la evolución del término *charakter* en griego. Su sentido inicial de “cuño”, “marca” o “impronta” visible, adquiere, entre los siglos IV y III a. C., el sentido de “característica distintiva” y, al fin, el de “carácter moral”. Según el sentido original, el carácter sería lo que está inciso en la carne o en el alma al modo de una escritura permanente. Los ‘caracteres’ (como se les sigue llamando en inglés) o las *dramatis personae* encuentran una representación figurativa en las máscaras de la tragedia. Estas máscaras congelaban la expresión en algunas configuraciones emblemáticas, reconocibles incluso a distancia, creando así una auténtica tipología expresiva del rostro. El hombre toscó es representado como de piel, ojos y cabellos oscuros, con labios gruesos y nariz con verrugas; los personajes de alma noble, los héroes, en general se representaban con máscaras de grandes narices “a la griega”, etc. El dramaturgo desarrollaba la caracterización fisonómica tipificando al extremo los personajes. Cada máscara se oponía a las otras enfatizando alguna marca somática: “una especie de traducción visiva de lo que la enciclopedia de la época definía, a nivel semántico, como un carácter, una pasión, un vicio o una virtud” (Magli 96).

Así, el personaje, el rol hacía referencia a tipos sociales, no específicamente a individuos singulares. Para que *persona* pase a designar una categoría moral nueva, para que termine por significar “todo individuo de la especie humana”, han de confluír todavía muchos factores: han de desarrollarse el derecho romano, la ética estoica y la teología cristiana. Son estas dos últimas las que nos han traído la noción de *persona moral*, mientras que el derecho romano nos ha legado la de *persona jurídica*.

Efectivamente, con el derecho romano se transforman en ciudadanos romanos todos los hombres libres de Roma, todos adquieren *persona civil*, es decir, se convierten en ‘personas’ capaces de poseer propiedades, de firmar contratos, de pleitear, de adquirir derechos y contraer obligaciones, etc. En su plenitud, sólo los *paterfamilias*

3 Así aparece en Denis el tracio, un gramático del s. II a. C. (cf. Frontisi-Ducroux 1992 68; 1995 59).

dispondrán de ese estatus. Por supuesto, “*servus non habet personam*” (“el esclavo no tiene persona”), pues el esclavo carece, en efecto, de ancestros y de derechos. Igualmente, los jurisconsultos griegos llaman *aprosopon* a los esclavos, que no pueden representarse a sí mismos y son ‘caracterizados’ por sus amos. El derecho romano, por otra parte, subraya el sentido de rol o papel social otorgado a “persona”: “*homo plures personas sustinet*” (“el hombre sostiene muchas personas”), lo que significaba que “persona” es, de algún modo, un concepto sobreañadido al de hombre, pues éste es capaz de ‘sostener’ o representar distintas funciones, de revestirse con diferentes ‘máscaras’: actuando ora como padre, ora como comerciante, ora como fiel de tal religión, etc.

Pero la noción de persona carece todavía de una fundamentación metafísica clara, y va a ser el cristianismo el que se la va a dar. Como insiste Mauss, es entonces cuando se va a producir “el paso de la noción de *persona*, *hombre revestido de un estado*, a la noción de hombre sin más, a la de persona humana” (Mauss 329). Ese paso comienza a gestarse, curiosamente, en el contexto de las controversias sobre la unidad de la Santísima Trinidad. En el s. iv, en el Concilio de Nicea, los teólogos discuten –en griego– sobre la naturaleza de Cristo, y establecen que tiene una doble naturaleza (la divina y la humana), pero que sólo tiene una persona, la cual es única e indivisible. Ahora bien, el término griego más usado para ‘persona’ no fue *prosopon*, sino *hipóstasis*, algo así como ‘substrato’ o ‘sustancia’. Unas décadas más tarde, San Agustín desarrolló la noción de persona, de modo que podía usarse para referirse tanto a la Trinidad (las “tres personas”) como a los seres humanos. Además, la idea de persona en San Agustín pierde la relativa exterioridad que seguía caracterizándola, para enfocarse decididamente sobre la intimidad (cf. Ferrater Mora 1994 2.760).

Pero fue sobre todo Boecio, en el siglo vi, el que dotó a la noción de persona de una definición que tuvo gran seguimiento: “*persona est naturae rationalis individua substantia*” (“la persona es una sustancia individual de naturaleza racional”). “Persona” pasaría a ser, así, el nombre de todos los individuos de la especie humana, constituidos por la razón. De modo que el término, que no tenía nada de metafísico en su origen, entra en el vocabulario de la ontología y termina significando el principio último de individuación: es lo que singulariza a cada uno de nosotros, y lo que nos singulariza no accidentalmente, sino sustancialmente, lo que subsiste o permanece más allá de los cambios y transformaciones. La tradición cristiana divulga esta noción que, posteriormente, es enriquecida por numerosos pensadores con las notas de individualidad, igualdad, inmortalidad, dignidad, trascendencia, etc. Entre ellos destaca Kant, quien resalta el sentido ético de “persona” como “un fin en sí misma”, que “tiene dignidad y no precio”.

Una de las cosas más llamativas de esta trayectoria etimológica es que pasamos de una visión exterior y relacional del rostro/persona a otra interior y sustancialista. Como hemos visto, en la antigüedad griega, el *prosopon*, tanto como rostro, como máscara o como personaje, es algo que se ofrece a la vista de los otros, que sólo tiene sentido en el cara a cara. También en la *persona*, como máscara dramática, como personaje o como rol, o incluso en la *persona jurídica* en la visión del primer derecho romano, percibimos esa exterioridad, ese sentido tan sólo comprensible en la intercomunicación humana. En todos esos casos se trata de representaciones e identificaciones que requieren álgos egos, interlocutores o espectadores. En cambio, en la visión metafísica de persona como sustancia (como la misma palabra indica, lo que sub-yace, lo que está debajo y es invariable, antítesis de nuestra idea de máscara, como algo superpuesto, que esconde), se le otorga un valor intrínseco, una dignidad propia, independiente de sus roles sociales, de sus manifestaciones particulares, de sus máscaras.

En la época moderna y contemporánea, sin embargo, han sido muchos los que han reformulado un concepto relacional de la persona, dejando a un lado su definición como “sustancia racional”. Algunas de estas tendencias modernas retoman el origen teatral de *persona* para subrayar el carácter de la existencia humana como *theatrum mundi* y de los individuos como actores que representan distintos papeles en diferentes situaciones, en los tribunales de justicia o en los rituales de sociedad no menos que en los escenarios. Según esta perspectiva, nuestra cara sería una careta, o mejor, un soporte para múltiples caretas, según la ocasión, como en la teoría sociológica de E. Goffman, quien populariza el modelo dramático para explicar las interacciones sociales en la que el yo no sería más que una percha donde cuelgan los vestidos del papel que interpreta.

Así, habríamos pasado de percibir las máscaras como otros rostros, como los griegos, a percibir (en algunos casos) los rostros como máscaras sociales. Y ahora en el triple sentido de representación, identificación y disimulación. Cuando decimos de alguien que “no enseña su verdadera cara”, que se esconde tras “una máscara de hipocresía”, etc., no estamos hablando como un griego o como un miembro de una pequeña comunidad donde la comunicación es íntegramente cara a cara, donde la interioridad y la subjetividad no han sido desarrolladas. Estamos hablando como sujetos modernos que perciben el rostro, a la vez, como lugar del ser y de la apariencia, como lugar de la esencia y del fingimiento, de la verdad misma y del artificio. El lugar en el que el alma se muestra y se disfraza. Pero también el lugar en el que proyecta sus propios estereotipos la persona que está mirando ese rostro, el lugar que otros *visten* de máscaras, que *perciben* de acuerdo a esas máscaras...

2. Retratos: el sujeto moderno en sus rostros singulares

Pues bien, una breve historia del retrato moderno nos lleva a recorrer, desde otra perspectiva, la complejidad de la contraposición rostro/máscara que hemos vislumbrado en la historia etimológica. Lo que generalmente llamamos *retrato* es la “representación de un sujeto”, tal como se ha desarrollado —en especial de forma pictórica— desde el siglo xv a las vanguardias del xix. La idea que nos viene primero a la cabeza es la de semejanza, la de mimesis: la de que el retrato constituye una especie de *espejo congelado*, un reflejo permanente y generalmente mejorado del sujeto retratado. Por eso, Peter Burke proponía esta definición: “aquella representación de una persona que sus amigos y allegados pueden reconocer como imagen suya, lo cual incluye desde la caricatura en un extremo hasta la idealización en el otro” (VV. AA. 2004 92).

Pero, en verdad, puede ‘representarse’ un sujeto sin que el parecido físico exacto sea determinante; el que sea presentado con su nombre, o con toda una serie de atributos o símbolos correspondientes a su cargo o su posición social, ya le hacen ‘reconocible’. En general, es por esa razón por la que hablamos también de ‘retratos’ antiguos, anteriores al Renacimiento (y también de ‘retratos’ vanguardistas y contemporáneos): porque es suficiente con que el retrato *evoque* a la persona, aunque no se le asemeje demasiado. Además, la esencia del retrato no suele estar únicamente en su fidelidad a los rasgos físicos del modelo. De alguna manera, se espera de él que plasme el interior del modelo, la viveza de su espíritu, su *verdad*. Todo retrato aspira así, de algún modo, a ser retrato del alma o de la interioridad. Qué se entienda por *interior* o *alma*, he ahí la cuestión, pues no es lo mismo que se trate como algo singularizado (como “rostro”) o como algo tipificado (como “máscara”), como fuente de subjetividad o como eje de la posición social. Por eso, la historia del retrato no puede menos que reflejar la evolución del lugar del hombre en la sociedad, la evolución de las ideas relacionadas a su valor y a su dignidad. Y es fascinante observar cómo se plasma esa evolución en los modos en que va representando su propia imagen, su propio rostro.

Será por consiguiente el caldo de cultivo del humanismo del Renacimiento, el paso de una visión teocéntrica de la vida a otra antropocéntrica, el que haga que la figuración realista de las personas comience a considerarse importante y deseable. Habrá que esperar al retrato flamenco del siglo xv (empezando por van Eyck y van der Weyden) y al retrato italiano y alemán del xvi (Durerro, Holbein, da Vinci, Rafael, Tiziano) para que esa decisiva transformación y consolidación del género comience a dar sus frutos. Hasta ese momento lo normal es representar tipos esquemáticos, formas santificadas de papas y reyes, sin las marcas físicas reales de individuación. Desde el Renacimiento, el retrato seguirá siendo en gran medida retrato del poder, de los privilegiados; seguirá tratando de impresionar y

reclamar el reconocimiento de un estatus elevado del retratado en la sociedad. Pero, poco a poco, comenzará a extenderse el número de personas que reclaman para sí ese preponderante papel social. Así, junto a los príncipes y a los miembros del alto clero y de la nobleza, a partir del siglo XVI se hacen retratar también los burgheses: comerciantes, banqueros, artesanos, humanistas y artistas, contribuyendo así a realzar su reputación.

Hasta el siglo XVI, “la fisonomía no era todavía vitrina del carácter, no aparece aún el interior del ser humano individual, sino la imagen externa de su identidad social” (Mena Marqués, citado en VV. AA. 2004 350). Hasta entonces lo habitual era ‘retratar’ las máscaras sociales (los *prosopa* de los actores protagonistas de la vida civil y religiosa); ahora, poco a poco, irá apareciendo el *individuo*, se irá pasando “de la pintura del nombre a la pintura del yo” (Martínez-Artero 82). En efecto, es casi un lugar común –desde que ya lo hiciera Jacob Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860)– relacionar la eclosión del retrato en esa época con el nacimiento del individualismo en Occidente. La existencia de “galerías de hombres ilustres” para exaltar los hechos de individuos sobresalientes apunta a enlaces entre el auge del retrato y lo que Burckhardt llamó “el sentido moderno de la fama”. Es asimismo llamativo que coincidiera el auge del autorretrato y el de la autobiografía, o incluso que empezara a desarrollarse el retrato literario, es decir, la descripción narrativa de los rostros de los personajes, cosa inusual hasta la época. Sin duda, la idea de individuo irrepetible encaja bien con las exigencias crecientes de verosimilitud, de búsqueda de *parecido*. La obra *Vida de los pintores* (1586) de Vasari es sintomático a ese respecto, pues muestra la preocupación por los retratos y las biografías de los artistas, dos signos evidentes del nacimiento del individualismo, de la valoración de la propia autonomía y de la libertad individual.

Aunque esa sociedad individualista no estuviera sino emergiendo tímidamente en el Renacimiento, y el rol social siguiera siendo determinante (como lo corroboran, a su vez, múltiples retratos), lo cierto es que esa visión apunta al aspecto más llamativo desarrollado por el arte occidental, y especialmente por el retrato: su dirección fundamental hacia la mirada *introspectiva* y hacia el rostro *singularizante* y *único* del sujeto retratado. Que esta dirección no fuera en absoluto evidente “lo demuestra el hecho de que ello no ha ocurrido en las otras tradiciones figurativas maduras en este planeta. Ni en la pintura china, lírica y naturalista. Ni en la ruso-bizantina, hierática, trascendente y espiritualista. Ni en la islámica, abstracta e iconoclasta. Ni en la india, plástica y decorativa. Ni en la africana, sintética y a su modo formalista” (Caroli 12). Según Caroli, ese acercamiento de la pintura figurativa occidental a la psicología individual constituiría su principal “originalidad”.

La búsqueda de parecido que es indicio de esa incipiente toma de conciencia de la propia singularidad no excluía, en cualquier caso, un grado más o menos alto de idealización. Como expuso, a fines del siglo XVI, Lomazzo en su tratado de pintura, “el pintor, en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza” (citado por Schneider 18). Así, muchas de las obras del renacimiento italiano –piénsese en las de Boticelli, por ejemplo–, como también de la pintura francesa de la época, parecían imágenes de estatuas, más que de seres de carne y hueso: figuras nítidas, con superficies lisas, sin arrugas, perfectamente silueteadas. En la pintura flamenca, que continúa la línea abierta por Van Eyck, en cambio, eso es menos habitual. Influido, sin duda, por la reforma protestante, el retrato comienza a funcionar como un espejo que refleja la verdad sin retoques embellecedores; las figuras empiezan a exponerse a cara limpia, a menudo con toda su fealdad. Ello es especialmente claro en los retratos manieristas y barrocos germanos, flamencos y holandeses.

Así, la profundización psicológica alcanza en la retratística barroca un virtuosismo más que notable, con artistas como Velázquez, Rembrandt, Franz Hals, Rubens o Goya. El retrato se hace más descarnado y realista, prescindiendo a menudo de la idealización. Además, la lista de las personas retratadas irá en aumento, pues si bien son los retratos de la realeza y los retratos burgueses por encargo los principales, algunos pintores comenzarán a fijarse en *los otros*, en los miserables, los deficientes mentales, los humildes. No es que hasta entonces no hubieran aparecido reflejados en las obras artísticas, pero “al igual que ya había ocurrido con la pintura de los locos, ancianos, ciegos, tullidos y deficientes físicos en general que habían invadido el arte de Brueghel y del Bosco, las imágenes renacentistas de los pobres no constituían verdaderos retratos individuales, sino que mostraban tipos humanos casi caricaturescos, cargados además de connotaciones morales. Eran la representación del vicio y la sinrazón más que la de un desposeído en concreto” (Azara 110). Pero, ya a principios del siglo XVII, Annibale Carracci, Caravaggio, Ribera, Murillo y otros artistas realizaron lo que parecen verdaderos retratos de figuras humildes como un aguador o una freidora callejera de huevos; aunque, eso sí, seguían siendo figuras anónimas, su nombre no importaba. Después, Velázquez pintó a los enanos y bufones de la corte dotándoles ya de una considerable dignidad. En el siglo XVIII, pintores como Traversi, Chardin o Goya retratan también otras figuras humildes, no como meros personajes graciosos o como representantes de alguna profesión, sino como individuos con rostro propio. Los retratos de estilo neoclásico y romántico (David, Ingres, Delacroix), sin embargo, volvieron a dar mayor idealización a los personajes, en detrimento del realismo alcanzado en las etapas anteriores.

Con las vanguardias comienza el declive de lo que hasta entonces se había entendido como retrato. A partir de 1900, la mimesis, el parecido del retrato artístico con el retratado deja de ser un criterio definidor, por lo que en esos casos sólo podemos seguir hablando de retratos en un sentido aproximativo, por evocación. Se habla, por tanto, de la decadencia del género retrato. Ahora bien, debemos tener claro que estamos hablando desde un punto de vista artístico, pues desde un punto de vista sociológico no se puede hablar de fracaso, sino de triunfo absoluto del retrato tras la invención de la fotografía y de las posteriores técnicas de reproducción visual. De hecho, no se puede negar que, cuantitativamente hablando, sea ésta, la contemporánea, la verdadera época dorada del retrato. Tanto que, como sugiere Calvo Serraller (cf. vv. AA. 2007 9), podemos hablar del ««triunfo-derrota» del retrato contemporáneo»: el retrato como mero documento triunfa arrolladoramente; el retrato como arte sufre una derrota o, al menos, una transformación abrumadora.

La fotografía, inventada por Niepce en 1824, y perfeccionada por Daguerre, llega al dominio público a partir de 1839. Para entonces el retrato pictórico por encargo ya había alcanzado, desde la segunda mitad del siglo XVIII, una extensión sin precedentes. La demanda a disponer de la propia imagen, la conciencia de la propia singularidad, no hará sino crecer de manera espectacular en capas cada vez más amplias de la sociedad mediante la técnica fotográfica, un modo más cómodo, económico y exacto de acceder a la reproducción de la imagen. La invención de la fotografía coincide, además, con una revolución industrial que modifica en profundidad las pertenencias locales, provoca el éxodo rural, acentúa la urbanización y suscita en cada vez más gente el sentimiento de su propia individualidad. Es significativo, asimismo, la coincidencia con la extensión del espejo, que empieza a ser un objeto doméstico común incluso en los estratos más humildes. *Verse a sí mismo*, por tanto, se convierte en un hecho habitual, casi banal. Y más con la fotografía, que supone aún más claramente ese “advenimiento de yo mismo como otro”, en palabras de Roland Barthes: “[e]s curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia” (44). Sin duda, ya a fines del siglo XIX, nos encontramos en pleno proceso de *democratización del individualismo*.

Precisamente, poseer una imagen propia, un retrato singularizante, deja de ser un signo distintivo, un privilegio de unos pocos. La oportunidad de *tener un rostro* que proporciona a cualquiera el retrato fotográfico irrita a más de uno, empezando por Baudelaire, quien –en 1859– escribe: “[l]a sociedad inmunda se abalanza como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen sobre el metal” (citado por Le Breton 42ss). Pocos años antes, en 1850, Melville ya había expresado su profundo disgusto: “el retrato, en lugar de inmortalizar al genio como hacía antes, no hará dentro de poco más que mostrar un tonto al

gusto de la moda. Y cuando todo el mundo disponga de su retrato, la verdadera distinción consistirá sin duda en no tener ninguno” (*ibid.*).

Melville, sin duda, no alcanzó a comprender lo que se avecinaba: la absoluta imposibilidad en un mundo como el nuestro de mantenerse anicónico, de sustraerse de tener múltiples retratos e imágenes de sí mismo. Más pronto que tarde, en la segunda mitad del siglo XIX, empezaron a barajarse diversas propuestas para establecer un documento de identificación con una fotografía del rostro. En la Exposición Universal de 1867, en París, fueron utilizadas ya como cartas de acceso. Después, las autoridades policiales y la administración del Estado no tardarían en desarrollar la idea: cada individuo debería ser identificado mediante una carta de identificación con su nombre completo y una fotografía de su rostro. Una fotografía de frente, con la expresión más neutra posible, sin sonrisa o gesto de ningún tipo. Exactamente igual que la foto del Documento Nacional de Identidad que cada cinco o diez años debemos renovar, rostro en reposo sobre un fondo claro. Hecho de forma mecánica, a menudo sin mediación humana (en un práctico fotomatón), solemos llamarlo “foto de carné”, pues ya ni siquiera solemos ser conscientes de que nos estamos haciendo un *retrato*. Un retrato que hace ya mucho tiempo pasó a ser absolutamente obligatorio como documento identificador.

La pintura difícilmente podía rivalizar con el hiperrealismo que producía la fotografía. Es claro que lo que a un tiempo se interpretó como una dura competencia, también resultó liberador para las artes plásticas. La obsesión por la mimesis, por la semejanza perfecta, decreció –para eso ya estaba la fotografía–; el artista quedaba libre para explorar vías abstractas, más allá de la imitación formal de la naturaleza. Ello, como no podía ser de otra manera, afectó sobremanera al más figurativo de los géneros: al retrato.

3. ¿La “derrota del rostro”?

Comienza así con las vanguardias –y especialmente, con el cubismo– un proceso de des-figuración, de progresiva pérdida del grado de semejanza que escandalizó a los espectadores de su época. De pronto, el sujeto retratado tiende a desdibujarse, a fundirse con los demás elementos del entorno. Sin carnosidad, los rostros se aplanan, se uniformizan. Para Galienne y Pierre Francastel, ya no puede hablarse de retrato, dado que –siguiendo la vía inaugurada por Cézanne– los artistas consideran a los sujetos básicamente como fragmentos de realidad entre otros fragmentos:

[N]o se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del

modelo por sí mismo. Ahora bien, en ningún momento un Matisse o un Picasso se esfuerzan por vincularnos a la personalidad de su modelo. No hacen más que insertarlo en la compleja red de sus actividades imaginarias. (Francastel 228)

Dicho de otra manera:

Los fauves y los cubistas utilizan al hombre como lo hacen con una botella o una guitarra, como simple accidente de lo sensible, sin otorgar ninguna acción al carácter individual de este objeto, ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos. (Francastel 230).

Pero no es sólo en los retratos, sino en las representaciones de las cabezas y los rostros en general donde ocurre esa desfiguración, hasta tal punto de que hay quien, como Jacques Aumont, llega a hablar de una “derrota del rostro” que se apreciaría de forma evidente en la pintura vanguardista, y que es después extendida a todas partes en la sociedad de la imagen: desde el cine a la prensa, desde la publicidad a la televisión. Esa “derrota” se expresaría en factores como los siguientes:

Vuelta del tipo, de lo genérico: el individuo sólo interesa en cuanto pertenece a una clase o a un grupo; la representación del rostro excluye la expresión, o sólo la incluye si fortalece el tipo, lo transindividual. Extensión de la rostreidad: [...] alcanza a todo, potencialmente –animales, máscaras, paisajes, partes del rostro–. Disgregación del rostro, rechazo de su unidad: partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen. Magnificación infinita, monstruosidad del tamaño, o a veces, por el contrario, liliputización. Toda suerte de daños, tachaduras, desgarraduras [...]. (Aumont 20)

Factores, todos ellos, que abundarían en la misma dirección: “la de un abandono de la referencia al rostro como concentrado expresivo de humanidad, e incluso, en la mayoría de las ocasiones, la de una destrucción deliberada de esa referencia” (Aumont 170).

Todos estos movimientos de desfiguración, de descomposición, se perciben claramente, en efecto, en la pintura contemporánea: rostros explosionados (por el cubismo de Braque o Picasso); rostros disgregados (esparcidos por todo el lienzo, Duchamp; y más, con la técnica del *collage*); rostros retorcidos (rostros como de goma; o mordidos, roídos por dentro..., Francis Bacon); rostros tachados (raspados, como con heridas..., Atlan, Dubuffet, Lam); rostros desenfocados (frecuentes en los 70 en pinturas hechas a partir de fotografías..., Gerhard Richter); rostros ampliados (Warhol y el pop art, Chuck Close...), etc.

Podríamos aumentar la lista fácilmente, pues son numerosísimos los casos en los que la subjetividad del individuo retratado queda diluida, convertido en uno más de una masa anónima. Como son numerosos los retratos en los que el rostro se asemeja a una máscara.

Pensemos en el famoso retrato de Gertrude Stein, pintado por Picasso en 1906: su rostro es como una talla de madera, sin ningún accidente, liso e impersonal; más claro aún en el ‘retrato’ de Ivonne Landsberg, de Matisse, sorprendentemente semejante a una máscara africana. Algo parecido ocurre en los retratos pintados por Modigliani o Giacometti, por ejemplo. Esos “retratos” no se distinguen apenas de las otras pinturas de rostros anónimos y despersonalizados que cuajan los cuadros de los artistas de vanguardia. Malevitch, por ejemplo, se acerca al arte de los iconos: sus cuadros planos, geométricos, austeros, presentan personajes frontales, una especie de maniqués o robots, inmóviles, intemporales, con los rostros vacíos y los rasgos borrados. A veces reemplaza los rasgos de sus rostros por la hoz y el martillo, otras veces por la cruz cristiana. Como los maniqués de Chirico, esas cabezas en forma de huevo, que no pueden mirar, ni diferenciarse por unos rasgos únicos, no tienen ningún signo individualizador, sólo son peones de la masa, máquinas inexpressivas.

Otros muchos retratos artísticos del siglo xx, impulsados por el expresionismo alemán (pensemos en los retratos de Kirchner, Beckman u Otto Dix), pierden la calma de las facciones en reposo, como hasta entonces había sido habitual, y añaden el grito, la desfiguración consciente, la violencia. A ello se suma que a menudo no se haga un único retrato (retrato-resumen o retrato-biografía) del modelo, sino una serie de ellos, siguiendo con frecuencia un proceso de metamorfosis. El género clásico del retrato se basaba en la idea de que la identidad de un individuo estaba fundamentalmente definida y era más o menos invariable, de modo que el retratista no tenía más que plasmarlo en el lienzo, copiando sus rasgos individuales, la expresión de su carácter. El artista del siglo xx, en cambio, a menudo ha retratado repetidamente a la misma persona, cada vez con una identidad diferente, refractario a la idea de que sólo una de ellas sea la ‘verdadera’. En este sentido, hay quien concibe el género del retrato moderno como “un muestrario de máscaras –como, tal vez, todos los retratos en cierta medida– pero de forma diferente en cuanto que lo es de forma abierta y consciente” (M. Warner, citado por VV.AA. 2007 20).

También los ‘retratos’ de Warhol son más parecidos a una máscara o a una superficie sin sustancia, sin fondo psicológico alguno. Como han señalado numerosos críticos, más que hacer retratos, Warhol fabricó iconos transformando la identidad de sus personajes –y de sí mismo– en una imagen congelada y despersonalizada a través de la manipulación de la fotografía. Con ese brillante uso de la superficialidad, es considerado como el perfecto ilustrador de la sociedad del espectáculo, el iniciador de la estética posmoderna que hoy inunda por doquier la publicidad en todas sus formas.

En las últimas décadas se habla de un impulso del retrato, especialmente tras la revitalización de la escuela figurativa inglesa,

con Hockney, Freud y Bacon. Sin duda, se percibe en ellos un renovado intento de desentrañar al hombre. Lucian Freud, por ejemplo, desarrolla la tendencia (infrecuente en la época clásica del retrato) a retratar completamente desnudos a sus personajes (y a sí mismo), haciendo de todo el cuerpo, y no sólo del rostro, un significativo lienzo psicológico. También Francis Bacon se centra obsesivamente en los cuerpos humanos que ‘retrata’: seres siempre aislados, indefensos, inestables, cuyos límites corporales y faciales están inacabados, desdibujados, o más bien retorcidos, esbozados, deformados. Se trata en muchas de sus obras de cuerpos contorsionados, mutilados, con los rostros reventados o medio borrados, que expresan –y crean en el espectador– una angustia existencial considerable. Afirma Cortés: “[n]o hay identidad, sólo dolor, rebelión animal, carne mortal amenazada” (200); y añade: “lo que Bacon intenta apresar es la psique del sujeto, sus denodados esfuerzos por conocerse y llegar a definirse en una imagen que se disemina y dispersa como respuesta al mito de la unidad del sujeto” (*ibíd.*).

El “mito de la unidad del sujeto”: precisamente eso es lo que parece haber saltado en pedazos en la época contemporánea. Pedro Azara interpreta ese descalabro del retrato tradicional (que plasmaba tan serena y reconociblemente ese sujeto íntegro) como una consecuencia de la muerte (desaparición u ocultación) de Dios, tantas veces pregonada desde el siglo XIX. Si estábamos hechos a su imagen y semejanza, y ahora ya no existe, es que no tenemos ya *un* modelo, una imagen a la que parecemos y según el cual componer nuestra integridad. La desaparición de Dios conlleva asimismo la pérdida de la fe en la unidad del ser. De modo que ya sólo quedarían las apariencias: “el artista contemporáneo se contenta con máscaras porque el modelo ya no existe (fuera del juego de máscaras)” (Azara 134). Este hecho no dejaría por ello de ser revelador de la condición del hombre actual:

La imagen, que en la antigüedad tuvo como fin rescatar el alma de la muerte y del olvido, devolviéndoles un cuerpo impercedero, ha acabado por ser la exposición de la condición fugaz y terminal del hombre contemporáneo. (Azara 134)

Pero es en la multiforme sociedad de la imagen donde se apreciarían las manifestaciones más fundamentales de la “derrota del rostro”, según Jacques Aumont. Los síntomas de esa ‘derrota’ que hemos visto en el arte pictórico, o los que el propio Aumont analiza en la historia reciente del cine, no serían sino reflejos de la descomposición más generalizada del rostro en la circulación extra-artística de las imágenes. Su tesis es que “la representación ha afectado, extremadamente, a su objeto más querido”: “a fuerza de ser blanco de miradas, el rostro acaba desfigurado” (Aumont 16). Si en los primeros tiempos de la representación naturalista del rostro

ésta obedecía a un impulso humanista de dignificación del hombre (al menos del retratado), en la actualidad la sobrerrepresentación multiforme llevaría en numerosas ocasiones a su despersonalización, a su cosificación.

El principal efecto de todo ello sería, por lo tanto, la preeminencia del tipo, del rostro genérico sustraído de su individualidad. Un proceso que arranca en los primeros tiempos de la reproducción técnica del rostro, con el inicio de la fotografía como un medio documental que deja en el anonimato a los múltiples rostros que plasma o, más aún, contribuye a realizar catálogos, tipologías, secundando el afán administrativo y policiaco: “[e]l rostro ha de ser idéntico, no al sujeto, sino a su definición. Ya no es la ventana del alma, sino un cartel, un eslogan, una etiqueta” (Aumont 190).

El mayor medio de difusión de rostros actual, la televisión, que nos acompaña constantemente con sus bustos parlantes y sus primeros planos, y donde vemos desfilar a millones de rostros, cercanos y lejanos, nominados o innominados, produce un efecto de masificación, de saturación. Y, por supuesto, siendo el pilar básico de la sociedad de la imagen, está cuajado de publicidad, directa o –más habitual– indirecta, que remite a alguna tipología, a una sucesión de rasgos y gestos estereotipados. Los rostros de la publicidad son rostros que representan un ideal del consumidor/espectador, y que generalmente son de una exaltada perfección, fruto del retoque informático. Una perfección sin fondo, como el maniquí de un escaparate. Y es que en el rostro del retrato publicitario difícilmente encontraremos el alma. Más bien, nos quedará únicamente la sospecha de que no hay nada debajo de esa hermosa fachada. De hecho esos estilizados retratos publicitarios no son más que simulacros de retratos, máscaras de la marca que promocionan.

En definitiva, esa sobreexplotación de la imagen y de los medios de reproducción técnica de la misma ¿se ha convertido hoy en un factor de banalización, privando al rostro del sentido y del valor que sus primeras representaciones humanistas parecían conferirle? La hipertrofia del rostro o de su representación ¿supone su pérdida, su silencio, su disolución en la masa?

4. Individualismo y sociedad de masas: los rostros y las máscaras

Lo hemos visto en los breves recorridos por la historia etimológica y por la historia del retrato. Durante mucho tiempo la conformación gregaria de los conjuntos sociales no suscitaba en sus contemporáneos la preocupación por su rostro; la singularidad no estaba valorizada, el sentimiento de autonomía o de libertad personal no estaba asociado a la definición social del individuo. Es en la modernidad cuando se produce una conciencia más aguda de la individualidad del hombre, un ‘sentimiento de sí’ que acompaña a –y es potenciado por– la

difusión del espejo y del retrato en el que se busca el parecido singular del modelo. Al rostro se le empieza a dar valor como elemento de individuación y de exponente de la dignidad humana, en paralelo al auge del individualismo en las clases sociales privilegiadas.

Como subraya el antropólogo y sociólogo David Le Breton:

[L]a promoción del individuo sobre la escena de la historia es contemporánea del sentimiento agudo de que posee un cuerpo y la dignidad de un rostro que revela ante los ojos de todos al mismo tiempo su humanidad y su desemejanza personal. (50)

No hay duda de que –sigue Le Breton– “cuanto más importancia dé una sociedad a la individualidad, más agrandará el valor del rostro [puesto que, en definitiva] la dignidad del individuo entraña la del rostro” (50). En todo este proceso parece claro, por consiguiente, que la singularidad del rostro llama a la singularidad del hombre en cuanto *persona*.

La visualización, objetivación y exteriorización del propio rostro y el de los demás resulta claramente positiva para impulsar esa conciencia del yo. A fines del siglo XIX, la proliferación de los artefactos útiles a tal fin (espejo, fotografía, retrato pictórico), coincidió en Occidente con la industrialización, la urbanización y el creciente desarraigo de las sociedades holistas, que amplió a grandes capas de la población esa conciencia de la propia individualidad. Fue ese mismo proceso el que desembocó en la sociedad de masas, una sociedad eminentemente urbana, con una población multiplicada.

Los primeros grandes pensadores de esa moderna metrópoli tecnológica –como Simmel, Spengler, Kracauer, Jünger o Benjamin–, ya advirtieron, sin embargo, sobre la disolución del individuo moderno en la masificación y el gregarismo de las grandes ciudades. Todos ellos aludieron de una u otra forma a la *neutralización* del rostro en el anonimato de la masa; hablaron de las máscaras que poblarían ese universo metropolitano, privadas de expresividad individual. Y es que el desarrollo de la medicina, la higiene, la educación, la migración de la población, contribuyeron cada vez más a la homogeneización de los tipos físicos y a borrar en la constitución de las clases medias ciudadanas los orígenes sociales inscritos en sus rostros. La identidad de origen se desdibuja, las caras, las vestimentas, los andares comienzan a homogeneizarse, a convertirse en anónimas. Los mecanismos reflejos de imitación y emulación colectiva del comportamiento, así como de la gestualidad y de la expresividad facial promueven un asemejarse masivo. Simmel (1986) insiste en que, en ese contexto, los rostros se empañan y se vuelven manchas grises informes y uniformes, y el “tipo humano metropolitano” aprende a poner una cara neutra, una cara de desapego como “parachoques mímico”, una defensa natural frente a los peligros inherentes de vivir entre extraños.

La homogeneización y tipificación de las formas vendría pareja, cómo no, a una estandarización y neutralización de los caracteres, a una despersonalización del individuo. En varios de los autores citados se prefigura ya el hombre-masa, carne de cañón de los totalitarismos de uno y otro signo. La misma disolución o enajenación del rostro en gran parte del arte del siglo xx –que hemos repasado– puede entenderse asimismo como un intento de plasmar esa realidad social: el rostro de las multitudes, una mancha vacía, intercambiable, anónima. O borrada, desprovista de singularidad.

En ese sentido, todos esos pensadores ya anunciaron, de alguna forma, la “derrota del rostro” que leíamos en Jacques Aumont. Esa sociedad de masas tecnificada y, posteriormente, esa sociedad de la imagen y del consumo, habría privilegiado la mirada técnica-objetiva-conceptual que transforma la cualidad en cantidad, el rostro en número, en estereotipo; en definitiva, en máscara. Las teorías del rol para explicar nuestras interacciones sociales parten también de ese principio: anuncian que en esas interacciones tratamos con máscaras –clases de máscaras, estereotipos, como aquellas *personae* romanas– más que con rostros singulares, únicos. La máscara determina con quién trato y cuáles deberán ser mis respuestas; es decir, el aprendizaje social consistiría en gran parte en asimilar los significados de cada *tipo* de máscara y en desplegar las respuestas asociadas.

Ahora bien, la afirmación de que nuestra interacción social es una relación de máscaras ya tuvo a su más radical profeta en Nietzsche⁴. Para él, la lógica de la máscara lleva al aniquilamiento del rostro: no hay ya una interioridad que esconder. Habla de la multiplicidad de máscaras que llevamos, de modo que el sujeto no sería sino sus máscaras, sin que detrás, debajo, dentro de cada una de ellas hubiera un yo, un carácter, un individuo, sino sólo otra y otra máscara, hasta el infinito. Sería, por tanto, el reino de la pura apariencia privada de esencia.

Pero, si fuera así, la idea misma de máscara perdería su sentido, pues en ella permanece implícita la idea de disimular, ocultar o cubrir artificialmente algo: un rostro natural, auténtico, sustancial frente a la variabilidad de la máscara. Es decir, las dicotomías interior/exterior, esencia/apariencia dejarían de tener sentido como tal. Y, realmente, ello supondría una revuelta metafísica que, por mucho que pueda pensarse en el campo filosófico, excede nuestra vida común.

Frente a los voceros de la “derrota del rostro”, que afirman cosas tales como que “la larga época histórica de los caracteres plenos y de los rostros reales ya ha pasado, absorbida por la época sin-historia de las máscaras vacías y los rostros virtuales” (Gurisatti 444), me inclino a pensar que la sociedad contemporánea, urbana, mediática y masificada, ofrece tanto la oportunidad de dignificar como de tipificar el

4 Véase especialmente Nietzsche 2006 (1874), y su estudio en Gurisatti 2006 219 y ss.

rostro. Es decir, la sociedad contemporánea de la imagen reproduce hasta la saciedad los dos rostros de los que hablábamos antes: en gran medida, desde luego, la máscara social, la tipología, la asignación de los individuos a unos grupos, según unos estereotipos; pero también el rostro individual, aquel que era el protagonista del retrato clásico, aquel al que le bailan en el rostro todas las profundidades del alma, la valiosa singularidad de sus emociones y sus pensamientos. La preponderancia mediática del primer *rostro* tal vez no sea suficiente para hablar de su “derrota”, como hace Aumont, ni para sostener que toda interacción es una relación entre máscaras; no, al menos, mientras sigan dando batalla las causas humanistas que dignificaron al *otro rostro*, mientras sigamos recordando o potenciando el sentido y el valor de *ese rostro*.

Bibliografía

- Aumont, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Azara, P. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Pili, 2002.
- Barthes, R. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Caroli, F. *L'Anima e il Volto: Ritratto e Fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Catálogo de la Muestra de Milán: Electa, 1998.
- Cortés, J. M. G. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Dumery, H. “Personne”. *Enciclopedia Universalis*. París, 1989. 925-926.
- Ferrater Mora, J. “Persona”. *Diccionario Filosófico*. Madrid: Alianza, 1994. 2.759-2.762.
- Francastel, G. & Francastel, P. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Frontisi-Ducroux, F. “Jeux des masques, jeux de visage”, en VV.AA (1992).
- Frontisi-Ducroux, F. *Du masque au visage: Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. París: Flammarion, 1995.
- Goffman, I. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1987.
- Gurisatti, G. *Dizionario fisiognomico: Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata: Quodlibet, 2006.
- Le Breton, D. *Des visages, essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 2003.
- Levinas, E. (1961). *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme, 1999.

- Magli, P. *Il volto e l'anima: Fisiognomica e passioni*. Milano: Bompiani, 1995.
- Martínez-Artero, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Madrid: Montesinos, 2004.
- Mauss, M. (1950). "El sujeto: la persona". *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.
- Nietzsche, Friedrich. (1874). *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Schneider, N. *El arte del retrato*. Madrid: Taschen, 1999.
- Simmel, G. (1908). *Sociología*. Madrid: Alianza Universidad, 1986.
- Vernant, J.P. *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- VV. AA. *À visage découvert*. Paris: Flammarion, 1992.
- VV. AA. *El retrato*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado/ Círculo de Lectores, 2004.
- VV. AA. *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*. Madrid, Museo Thyssen/ Caja Madrid, 2007.