

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Título de la Tesis del Máster

FRENTE AL ESPEJO.
Reflexiones acerca de la identidad:
el concepto de *sí mismo*,
el rostro y la cirugía estética.

Alumno:
Lourdes Pardo Mateu

Director:
Chema López

Tipología 1

Valencia, Julio de 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MASTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

FRENTE AL ESPEJO.

Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética.

Lourdes Pardo

Mi agradecimiento a Chema López por sus acertadas observaciones, y sus magníficas aportaciones.

 Y a todas aquellas personas que me han ayudado a llevar a término este proyecto.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. La representación del rostro en el arte	29
1.1. La Fisonomía	33
1.2. El lenguaje del rostro en su representación	38
1.3. Las máscaras del rostro	44
1.4. El rostro vacío	44
1.5. La espalda del rostro	45
1.6. El retrato como forma de representación de la identidad.....	47
1.6.1. Evolución histórica del retrato	47
1.6.2. El retrato contemporáneo: la descomposición del ser y el alma	63
1.6.3. La fotografía y la aparición del retrato fotográfico.....	69
Capítulo 2. El devenir de la belleza	74
2.1. Historia de la belleza	78
2.2. La belleza en el arte	82
2.2.1. Grecia	83
2.2.2. Edad Media.....	83
2.2.3. Manierismo	85
2.2.4. Barroco y Rococó	86
2.2.5. Neoclasicismo.....	87
2.2.6. Romanticismo	89
2.2.7. Siglo XX	90
2.2.8. La vanguardia o la belleza de la provocación	93
2.3. Belleza y cirugía estética	94

Capítulo 3. La importancia del rostro	105
3.1. El concepto de belleza del rostro. La <i>Divina Proporción</i>	105
3.2. Análisis facial estético	113
3.2.1. Aspectos a considerar en el análisis facial	114
3.2.2. Definición de algunos puntos, líneas y ángulos claves en el análisis facial	116
3.2.3. Aplicación del canon	128
3.2.4. Análisis estético del perfil	131
3.2.5. Análisis del perfil oblicuo	135
3.2.6. Base nasal	136
3.3. Tipos de rostro	137
3.4. Procedimientos más habituales en cirugía estética del rostro	138
3.5. Etnicidad y cirugía estética	140
3.5.1. En busca de una nueva identidad	140
a) Los inmigrantes irlandeses	141
b) El pueblo hebreo	142
c) Norteamericanos africanos	145
d) La mezcla brasileña	146
e) Los párpados japoneses	147
f) Vietnam	148
g) La nueva china capitalista	149
h) Asiático americanos	150
i) Irán: el cuerpo tapado y la importancia de la nariz ..	151
3.5.2. La identidad y la globalización	151
 Capítulo 4. Motivación y expectativas reales en cirugía estética. La dismorfofobia	 152

Capítulo 5. La importancia de la identidad y la identificación de las personas	156
5.1. Etapa precientífica	156
5.2. Los métodos antropométricos	156
5.3. La identificación mediante ADN	159
5.4. Otros sistemas de identificación de las personas	159
Capítulo 6. La identidad y el espejo	161
6.1. La fase del espejo. Wallon y Lacan.	163
6.2. Espejo, identidad y alteridad en Borges	164
Capítulo 7. Cuerpo y self	166
7.1. Las bases neurofisiológicas del <i>sí mismo</i>	167
7.2. <i>Sí mismo</i>	170
7.2.1. <i>Sí mismo múltiple</i>	173
7.2.2. <i>Sí mismo narrativo</i>	175
7.2.3. <i>Sí mismo dialógico</i>	177
7.3. El carácter social y la constricción cultural del <i>sí mismo</i>	178
7.4. <i>Sí mismo</i> y cuerpo	180
7.4.1. La cuestión mente cuerpo y la herencia dualista cartesiana	180
7.4.2. Desde un <i>sí mismo descorporeizado</i> hacia un <i>sí mismo</i> en un cuerpo	182
7.4.3. <i>Sí mismo</i> y cuerpo, más allá del dualismo	184
7.4.4. <i>Sí mismo</i> y cuerpo desde el punto de vista de la experiencia subjetiva	189
7.4.5. <i>Sí mismo</i> , cuerpo y cirugía plástica	191

Capítulo 8. Identidad - sí mismo – rostro - cirugía estética como fuente

de producción artística	194
8.1. Autorretrato	197
8.2. La caja gris	199
8.3. Video	203
8.4. Sí mismo múltiple	207
8.5. Sí mismo dialógico	208
8.6. Sí mismo narrativo	213
8.7. Sí mismo descorporeizado	215
8.8. Dismorfofobias	216
Conclusiones	219
Fuentes y Bibliografía	231

I N T R O D U C C I Ó N

FRENTE AL ESPEJO.

Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética.

Lourdes Pardo

INTRODUCCIÓN

Soy Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia desde Junio del curso 2010 - 2011. Previamente a esta formación, estudié Medicina en la Universidad de Valencia, presentando mi Tesis Doctoral en 1994, que trató acerca de la calidad de vida de pacientes con secuelas de quemaduras graves, entre ellas las quemaduras faciales.

Soy especialista en Cirugía Plástica, Reparadora y Estética, y especialista en Otorrinolaringología y Cirugía Cérvico-Facial. Me he dedicado algún tiempo a la práctica privada de la cirugía estética, y actualmente desempeño mi actividad profesional en un hospital público de la Comunidad Valenciana.

El tema de la identidad, que se ha abordado en diferentes asignaturas de este Máster de Producción Artística, especialmente en la asignatura *La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo*, impartida por los Profesores Chema López y Rosa Martínez-Artero, siempre me ha preocupado por su vinculación con mi actividad cotidiana. Todavía me sigue impactando la imagen de los pacientes que han sufrido quemaduras faciales profundas, las cuales, además de las potenciales secuelas estéticas y funcionales que conllevan, siempre presentan mayor gravedad y peor pronóstico por la posibilidad de lesión inhalatoria añadida. En estos casos, la pérdida de la integridad anatómica lleva a una

disrupción de las unidades estéticas de la cara. El daño tisular y el edema ocasionan una deformidad duradera y permanente del rostro, con cicatrices retráctiles, pérdida de la funcionalidad y secuelas psicológicas y estéticas. Asimismo, en la actualidad asistimos a una banalización de la cirugía estética en los medios de comunicación en forma de publicidad engañosa, que crea expectativas desmesuradas, con los consiguientes riesgos que ello puede acarrear.

Por otro lado, uno de los aspectos que ha definido al hombre en su cualidad como ser pensante ha sido la conciencia de un yo. El hombre siempre ha tenido la necesidad de una autoidentidad: su existencia en el espacio y el tiempo, su conciencia de un pasado y de un futuro inmediato. La identidad viene definida a partir de elementos que singularizan a las personas y las hacen específicas, o por el contrario, semejantes a otras. En todo ello entra en juego el valor que adquiere la localización de nuestra propia imagen corporal en ese proceso de construcción del yo. Es evidente que el rostro está directamente vinculado con la identidad del sujeto. Es la parte más expresiva del cuerpo y es el rasgo social por excelencia, el que sirve para el reconocimiento entre los otros¹. Jean Clair en el *Éloge du visible* señala: "La cabeza, el rostro, la cara, los rasgos, la fisionomía, la faz, lejos de ser un dato, una realidad evidente de la que nadie tiene dificultades para saber lo que es,... es el lugar de una problemática... el crisol en el que se funden las relaciones más singulares que cada uno mantiene consigo y con los otros, irreductibles a cualquier definición objetiva"². Y el sociólogo Enrique Gil Calvo añade que: "El sujeto agente de nuestra vida es nuestro cuerpo, pero también es el teatro donde pugnan las operaciones que se disputan en nuestra identidad"³.

El lenguaje se convierte en la forma de expresión con la que el hombre establece su principal relación con el mundo y con los demás. De la misma manera, el lenguaje artístico se ha convertido en una forma de explorar la identidad. La imagen corporal, el retrato, y especialmente el rostro, aparecen

¹ Lange, F. *El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona: Biblioteca de Antropología, 1942, p.37.

² Clair, J. *Éloge du visible*. París: Gallimard, 1966, p.166.

³ Gil Calvo, E. *Nacidos para Cambiar*. Madrid: Taurus, 2001, p.65.

como la principal fuente de exploración de la identidad, pero con un carácter activo, dinámico, susceptible de transformaciones y sometido a reevaluaciones que se forman paralelamente a los cambios a la hora de entender el yo.

Pero la valoración del cuerpo propio depende, como decía Sartre, de “la mirada del otro”⁴ y de las exigencias que sobre la apariencia física tienen las distintas culturas, con sus diferencias étnicas. La influencia de los medios de comunicación actualmente presiona y fragmenta la identidad corporal, incidiendo sobre el *sí mismo*.

La identidad, la razón de crear y experimentar con identidades, se ha convertido en uno de los fundamentos del artista como instrumento determinante de exploración de la visión del hombre, de su yo e identidad en el mundo moderno. Abundan estudios acerca de la identidad, reflexiones acerca del yo, exploraciones en toda su extensión, simbólica, metafórica, a un nivel empírico en continua evolución. Esto es significativo en el artista de la modernidad, en su concepción del hombre, del *sí mismo*, y es algo que evoluciona a partir de las ilusiones creadas en torno al yo y la identidad por parte de los retratistas, predecesores de un pasado que convive con las formas de exploración que llegan a la modernidad, sus formas y métodos.

Desde tiempos inmemorables, el rostro y el cuerpo se han convertido en objeto de manipulaciones y transformaciones por los artistas en función de las necesidades y voluntades de su sociedad. Las alteraciones en torno a la imagen del cuerpo y del rostro, como sucede hoy con la cirugía estética, han estado asociadas a la necesidad de trabajar y explorar la propia identidad por parte de los artistas.

Todas estas circunstancias me han llevado a querer profundizar sobre el tema de la identidad, el *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética como Trabajo Final de Máster, tipología 1, de manera que pueda conjugar los aspectos artísticos del rostro y su representación con los conocimientos científicos, estableciendo el eterno diálogo entre Arte y Ciencia en la aventura del conocimiento.

¿Cuál es la situación actual del tema en nuestra sociedad? Dentro de la

⁴ Sartre, J.P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2005, p.256.

Medicina, existe la especialidad quirúrgica de la *Cirugía Plástica, Estética y Reparadora*, que requiere titulación específica, y que posee dos vertientes: a) la *Cirugía Plástica Reparadora*, que trata a pacientes que requieren reconstrucciones de ciertas estructuras de cobertura, de malformaciones congénitas, y de secuelas de procesos adquiridos por traumatismos, quemaduras o tumoraciones de cualquier zona del cuerpo; b) la *Cirugía Plástica Estética*, que trata a pacientes sanos que solicitan la mejora estética de zonas de su cuerpo, por considerarlas antiestéticas o mejorables. La cirugía estética comprende los tratamientos quirúrgicos que tienen por objetivo mejorar o restaurar la apariencia, manteniendo o mejorando la correcta funcionalidad.

La cirugía estética es una realidad cada vez más extendida en el mundo. Según la *American Society For Aesthetic Plastic Surgery*, ASAPS, (www.surgery.org), en Estados Unidos, en el año 2010, se realizaron 9,5 millones de procedimientos cosméticos (es decir, procedimientos para mejorar estéticamente una parte del cuerpo, tanto quirúrgicos como no quirúrgicos). El 18% de ellos fueron quirúrgicos, lo que supone un incremento del 9% respecto al año anterior. El procedimiento quirúrgico que se realizó con mayor frecuencia fue el aumento del pecho y el procedimiento no quirúrgico más popular fue la inyección de toxina botulínica (bótox) para la eliminación de arrugas faciales. Las mujeres representaban el 92% del total, casi 8,6 millones de procedimientos cosméticos. Esta cifra de intervenciones para las mujeres ha aumentado en un 164% desde 1997. Con el abaratamiento de sus costes, cada vez más mujeres y hombres se intervienen. Nunca fue más fácil que hoy transformarse físicamente. Si se tiene dinero, el cuerpo ya no es lo que era: si no le gusta, lo puede cambiar. Agrandar, reducir, cambiar de forma, eliminar, aumentar; incluso dibujar, quemar, perforar, teñir, generarle relieves..., es posible hoy.

El cuerpo que se tiene ya no depende exclusivamente de la información genética heredada, de los hábitos alimenticios, ni de la actividad física, sino del poder adquisitivo y de la serie de decisiones que cada sujeto tome al respecto, según indica Giddens⁵.

⁵ Giddens, A. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 168.

En los últimos cinco años, pues, la práctica de la cirugía estética ha experimentado un gigantesco crecimiento en todo el mundo, manifestado en el desproporcionado aumento de intervenciones practicadas año tras año. El número de operaciones se ha más que cuadruplicado en pocos años, y la estadística apunta a que la expansión va en aumento, a pesar de la crisis económica. Los métodos y técnicas son cada vez más sutiles, los resultados mejores, y el breve período de curación, unido a la relativa ausencia de dolor y a la reducción de las cicatrices, animan cada vez a más gente a someterse a una operación. Los pacientes, además, son cada vez más jóvenes. En la actualidad, la cirugía estética ya no está exclusivamente al alcance de unos pocos ricos, sino que son hombres y mujeres de todos los estamentos sociales quienes se aumentan y reducen el pecho, se someten a liposucciones, implantes de cabello, estiramientos de rostro e inyecciones de bótox. Ha podido observarse el nacimiento de una nueva industria, con ramificaciones incluso turísticas, en las que se organizan safaris médicos por los quirófanos de Sudáfrica y operaciones baratas en los países del Este de Europa y en países asiáticos como Tailandia. El aumento de operaciones apreciado en los últimos años es paralelo al incremento en el número de hombres que se somete a una intervención. A lo largo de la historia de la cirugía plástica, sus pacientes fueron casi exclusivamente hombres, circunstancia que no cambió hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX. Desde hace pocos años, el porcentaje de pacientes masculinos vuelve a aumentar.

El protagonismo de la cirugía estética en la televisión también ha ido en aumento. Una teleserie que se emite en algunos países de Sudamérica, *Descarados* (Dirección: Italo Galleani y Guillermo Helo, Canal 13, Chile, 2006), propone la historia de una "Organización de Compra de Identidad". La telenovela *Sin tetas no hay paraíso* (Dirección: Xavi Berraondo, Telecinco, 2008.) aborda la regulación de la estética del cuerpo femenino, entendiéndola como un proceso de normalización producido dentro de la institucionalidad paralela del narcotráfico. Profundiza en la relación entre cirugía estética e identidad femenina, considerando la complejidad adicional que la pobreza y la vivencia en un régimen altamente opresivo imprimen al proceso. En la gran pantalla basta con mencionar películas como *Face/Off* (John Woo, 1997) o *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), que también han tratado la cirugía plástica y los problemas de identidad que conlleva (**Imagen 1 a 3**).

En los medios de comunicación de todo el mundo, en la publicidad y las grandes producciones de Hollywood se ha impuesto un ideal de belleza basado en un conjunto de actrices, actores y modelos, que parece al alcance de casi todos previo paso por el quirófano. Liposucciones, implantes mamarios y reducciones de pecho, operaciones de nariz, aumento de labios, tratamientos de bótox y *liftings* ofrecen la posibilidad de una apariencia perfecta casi para cualquiera.

El modelo de raza caucásico impuesto por la publicidad y las producciones de Hollywood trata de ser imitado también por muchas mujeres y hombres de otras razas, que recurren a la cirugía estética para suavizar sus rasgos étnicos y acercarse a este ideal de belleza. En EE.UU., las personas de color se reducen la nariz y los labios. En muchos países asiáticos las operaciones para agrandar los ojos y que parezcan occidentales son muy solicitadas. Incluso la publicidad de varias clínicas de cirugía estética en Corea y Japón presenta modelos occidentales. En Japón y otros países del Sureste Asiático se operan los párpados de niños y adolescentes para que tengan un aspecto más occidental. La identidad individual intenta aproximarse al mal llamado ideal de belleza caucásico.



Imagen 1: Fotogramas de la serie *Sin tetas no hay paraíso* (Dirección: Xavi Berraondo, Telecinco, 2008).

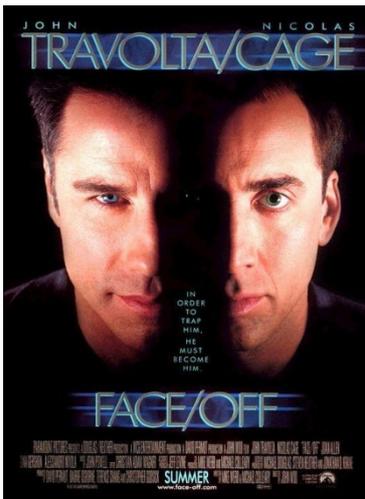


Imagen 2: Cartel de la película *Face/Off* (John Woo, 1997).



Imagen 3: Cartel de la película *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

En Sudamérica, por ejemplo, concretamente en Bolivia, se ha multiplicado la demanda de intervenciones de nariz. La mayoría de la población de Bolivia desciende de los antiguos indígenas y una de sus características es la presencia de una nariz aguileña y prominente. Sin embargo, esta nueva tendencia proquirúrgica no es del agrado del presidente Evo Morales, que defiende la preservación de la identidad y los rasgos étnicos de los indígenas bolivianos. En otro capítulo de esta investigación se expone con más detalle la importancia que tuvieron las diferencias étnicas para el desarrollo de la cirugía estética.

La cirugía plástica ha sido promovida como un medio de lograr una mejor aceptación social hasta el punto de que algunos padres también intentan retocar los rasgos físicos de sus hijos con síndrome de Down, para eliminar el estigma y facilitarles su integración en la sociedad. El bisturí no puede llegar a un cromosoma, aunque sí cambiar algunas de las facciones que ha generado. Las operaciones más habituales son la glosoplastia y la cantoplastia. La primera consiste en la reducción de la lengua, excesivamente grande en algunos casos, para ayudarles a pronunciar mejor o simplemente con fines estéticos. La segunda, la cantoplastia, es una recolocación de los cantos externos de los ojos para quitar la expresión achinada. Sin embargo, la mayoría de las asociaciones de personas con el síndrome de Down están en contra de esta práctica y defienden una plena integración sin necesidad de pasar por el quirófano.

Por otro lado, se está produciendo una peligrosa banalización de la cirugía estética, hasta el punto de que alguna discoteca llegue a plantearse como reclamo la rifa de una intervención de prótesis mamarias. Para un adolescente que no esté a gusto consigo mismo, sometido a lo que dicta la moda, recurrir a la cirugía estética puede parecerle un remedio milagroso para su malestar. Tal vez sea una prueba de la pérdida de la identidad a manos de la conversión del individuo en objeto, sometido a leyes mercantilistas.

Tener una liposucción, una rinoplastia (cirugía estética de la nariz) o una fotodepilación se vende en la televisión y en las revistas, como en la revolución industrial se vendía tener una litografía, o en la Edad Media tener un retrato. Es un signo de clase para algunos.

A propósito de la fama y la cirugía plástica, en la página web www.awfulplasticsurgery.com, puede verse *The good, bad, and ugly of celebrity plastic surgery* (La buena, fea y mala cirugía plástica de las celebridades). La página incorpora casi a diario nuevos casos, y mantiene un archivo comparativo de imágenes antes y después de la cirugía de estrellas como Meg Ryan, Jennifer López, Linda Evans, Courtney Love, Victoria Beckham, Lil Kim, Catherine Zeta-Jones, Emmanuelle Béart, Billy Bob Thornton, Burt Reynolds, Al Pacino y

muchos otros, acompañado de interesantes comentarios, algunas de cuyas imágenes se recogen a continuación (**Imagen 4**).

También en nuestro país, cada vez con más frecuencia, numerosos rostros habituales de la televisión, la prensa del corazón, incluso de la política, recurren a la cirugía estética para mejorar su apariencia (**Imagen 5**).

En el ámbito artístico, la cirugía estética también se deja sentir. Artistas conocidos, como Orlan, Marc Quinn o Ana Laura Aláez se han ocupado del tema de manera directa. La artista francesa Orlan⁶ esculpió, a principios de los '90, su propio rostro mediante cirugía estética en una provocativa cruzada por convertirse en “la obra maestra absoluta” (con lo que actuaba y denunciaba al mismo tiempo las complejas relaciones entre arte y técnica, apariencia y realidad, naturaleza y artificio) en operaciones filmadas. Su idea fue transformar el propio rostro en un collage de rasgos clásicos. A partir de detalles digitalizados de obras famosas, los cirujanos trataron de trasladar al rostro de Orlan la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gèrome, la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y el mentón de la Venus de Botticelli.

Marc Quinn⁷ llevó a cabo en 2010, en la sala White Cube de Londres, la exposición titulada *El arte y la representación de los abusos en la cirugía plástica*. En ella reunió esculturas en mármol, bronce y plata, que representaban a personas que han sufrido niveles extremos de la cirugía plástica y transformaciones, incluido el tratamiento con hormonas, tatuajes, perforaciones, decoloración de la piel, así como implantes y trasplantes.

Por su parte, la española Ana Laura Aláez intenta definir la belleza y la multiplicación de identidades que ello conlleva con su instalación *Beauty Cabinet Prototype*⁸ (2003).

Considerando todas estas circunstancias, surgen las preguntas: Ante una adolescente que se somete a un aumento mamario ¿estamos ante un

⁶ <http://www.orlan.net/>

⁷ <http://www.marcquinn.com>

⁸ <http://www.analauraalaez.net/>



Imagen 4: Cirugía estética de algunas famosas artistas norteamericanas. Aspecto pre y post-cirugía.



Imagen 5: Aspecto pre y postoperatorio de rostros populares en España (de superior a inferior: Duquesa de Alba, Belén Esteban, princesa Letizia, José Bono, Mª Teresa Fernández de la Vega).

problema físico o es un problema de identidad? ¿Puede la cirugía estética eliminar la identidad étnica? ¿Un boliviano dejará de ser boliviano por tener la nariz más chata? ¿Una japonesa dejará de ser japonesa por tener los ojos más redondos? ¿Cómo son los cambios que se experimentan después de una cirugía plástica? ¿Cuál es su relación con las transformaciones percibidas en su *sí mismo* y en su cuerpo? ¿Cuáles son las consecuencias de todos estos cambios? ¿Puede cambiar la identidad de una persona cuando modifica su rostro? La cirugía plástica puede convertir un sueño en realidad, pero ¿cuál es la realidad y cuál es el sueño?

En este trabajo se pretende reflexionar sobre todas estas cuestiones partiendo de la hipótesis que se expone a continuación:

Los modelos que nos proponen los medios de comunicación se han convertido en los patrones de belleza para la sociedad de hoy en día. Estos modelos sociales de belleza influyen en nuestras percepciones y en nuestra autoestima, por lo que mucha gente recurre a la cirugía estética para sentirse mayormente aceptada, llegando a convertirse en una obsesión, con consecuencias a diferentes niveles.

Para llegar a una conclusión que afirme o niegue esta aseveración, me guiaré por las siguientes preguntas clave:

¿En qué aspectos de la vida cotidiana, la cultura, la psicología y la sociología podemos encontrar estas señales?

¿Cómo han representado los artistas el rostro desde que tenemos noticia?

¿Los ideales de belleza de hoy son los mismos que hace 50 años?

¿Cómo eran hace varios siglos?

¿Qué influencia ha tenido la aparición de la fotografía en la representación del rostro?

¿Qué es lo que determina la identidad de una persona?

¿Qué repercusión tiene un cambio en el rostro a nivel de identidad?

¿Hasta qué extremos es capaz de llegar una persona en su afán por la belleza y por mitigar el paso del tiempo?

¿Qué consecuencias trae aparejadas esta situación en el terreno biológico, psicológico, social, cultural y artístico?

¿Podemos encontrar en el terreno del arte alguna manifestación que hable sobre la relación entre la identidad, el rostro y la cirugía estética, que lo haya hecho o lo esté anunciando?

¿Qué significa culturalmente y socialmente este progresivo incremento de la cirugía estética en la sociedad actual?

¿Pueden los excesos de la cirugía estética llegar a generar monstruos?

¿Cómo se representa el rostro en el retrato contemporáneo?

¿Los ideales de belleza del rostro se manifiestan también en el retrato contemporáneo?

Al emprender este trabajo de investigación, me propongo los siguientes objetivos:

- Objetivo general:
 - Reflexionar sobre los problemas referentes a la identidad que suscita el permanente e irreversible cambio que experimenta una persona que se somete a una intervención de cirugía estética, estableciendo un diálogo entre planteamientos artísticos y científicos.
- Objetivos particulares:
 - Analizar la importancia del rostro desde el punto de vista artístico.
 - Hacer un repaso por las estrategias de construcción y representación de la identidad y del rostro.
 - Saber qué modificaciones ha presentado el retrato en el transcurso del tiempo.

- Profundizar acerca de la importancia del rostro en la identidad e identificación de las personas.
- Estudiar la relación entre etnicidad, cirugía estética e identidad.
- Indagar sobre cuáles son los parámetros actuales de belleza del rostro.
- Abordar los aspectos generales del retrato contemporáneo.
- Reflexionar sobre la trascendencia sociológica de la cirugía plástica y las consecuencias que conlleva la transformación física.
- Explorar el concepto de identidad resultante tras la cirugía plástica estética.
- Determinar la relación entre los cambios que se experimentan después de una cirugía estética, y las transformaciones percibidas en el *sí mismo* y en el cuerpo.
- Encontrar un marco teórico desde el punto de vista de la psicología y/o filosofía que explique la experiencia de la cirugía estética.
- Buscar referentes plásticos de la historia del arte y de la fotografía en relación al tema.
- Traducir el marco teórico a obra artística personal.

Tomando como punto de partida los conocimientos adquiridos en este Máster y la experiencia propia, la metodología para llevar a cabo este trabajo de investigación consistirá en la revisión de la bibliografía y de las numerosas fuentes, buscando diferentes puntos de vista sociológicos, filosóficos, psicológicos y estéticos acerca del tema de estudio. Se prestará especial atención a la teoría de Baumeister sobre *el self o sí mismo*, y al espejo, como elemento simbólico de identidad y alteridad, tal como era entendido por Lacan y por Borges.

Tras revisar los antecedentes de la representación del rostro en la pintura, se buscarán referentes plásticos de la historia de la fotografía principalmente, dado que la fotografía es una de las herramientas imprescindibles

con las que cuenta el cirujano plástico y estético de hoy en día. Cirugía estética y fotografía son inseparables, de manera que el registro fotográfico de pacientes para crear un archivo permanente es esencial para esta especialidad. Como indica Solesio, “Las fotografías nos permiten ayudar al diagnóstico, planificar cirugías, explicar detalles de las mismas o del resultado al propio paciente, evaluar resultados, dejar constancia documental, realizar docencia, protegernos legalmente, atestiguar lesiones para las compañías de seguros y, cómo no, compartir información con otros colegas, y como herramienta de marketing, entre otros”⁹.

El desarrollo de la investigación se organiza en ocho capítulos. En el primer capítulo analizaré la representación del rostro en la pintura y en el arte en general en el transcurso de la historia, indicando cuáles son las características generales del retrato contemporáneo. Luego continuaré con el estudio del concepto de belleza y su relación con el arte, así como la vinculación entre belleza y cirugía estética, para llegar seguidamente al tema de la importancia del rostro desde el punto de vista biológico, anatómico y social. Analizaré a continuación la relación entre las características étnicas y la cirugía estética. En el capítulo cuarto introduciré algunas ideas acerca de la motivación y expectativas frente a una intervención de cirugía estética, así como su patología, la dismorfofobia. Estas cuestiones irán seguidas por el análisis de la importancia de la identidad y la identificación de las personas. Luego llegaré al estudio de algunos aspectos filosóficos relacionados, y posteriormente lo llevaré a los ámbitos psicológico y espiritual. En el último capítulo me dedicaré a ejemplificar diferentes visiones artísticas sobre la identidad, el *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética, y para ello recurriré principalmente a la fotografía. Mostraré con mi producción, mi visión artística sobre el tema desde diferentes lenguajes, vinculándolo a la obra de artistas reconocidos. Finalmente, las conclusiones intentarán dilucidar mi intención y respuesta final, aunque no definitiva, de esta

⁹ Solesio Pilarte, F.; Lorda Barraguer, E.; Lorda Barraguer, A.; Laredo Ortiz, C.; Rubio Verdú, R. “Estandarización fotográfica en Cirugía Plástica y Estética”. *Cirugía Plástica Ibero-Latinoamericana*. 2009, 2, 35, p. 39.

gran búsqueda y en consecuencia, responder a las preguntas que me he hecho a partir de la hipótesis. Por último, se incluirán las fuentes y bibliografía utilizada.

No se tratarán las cuestiones relativas a la identidad de género ni al cambio de sexo por exceder de los límites de este estudio.

DESARROLLO DE LA
INVESTIGACIÓN

Capítulo 1

La representación del rostro en el arte

Desde antiguo se ha considerado que el rostro era la parte del cuerpo en la que se expresaba por excelencia el alma. El rostro es una de las mayores señas de identidad, pues es la parte más visible del cuerpo. Cuando conocemos a alguien, solemos fijarnos en su cara, en su nariz, en sus ojos, y a partir de ese instante le identificaremos siempre. Por todo ello, considero indispensable detenerme en el estudio del rostro y sus diferentes formas de representación.

Para Simmel¹⁰, la base en la que se asienta el valor estético del rostro está en estrecha relación con una de las facultades fundamentales del espíritu humano, como es la capacidad de crear unidad en la diversidad. Ante elementos diferentes que se relacionan entre sí de forma diversa, el hombre sabe encontrar su unidad interna. El rostro constituye un ejemplo casi perfecto de esta unidad interna, y la prueba de ello es que cualquier cambio, por pequeño que sea, transforma el rostro en su conjunto: el fruncimiento de la frente, el arqueamiento de las cejas, el guiño de los ojos, el pliegue de la nariz, el abrir de la boca, etc., producen el cambio del rostro en su totalidad. Además, la unidad del rostro, cuyos elementos individuales se pierden hasta constituir un todo, aparece acentuada por el hecho de que la cabeza descansa sobre el cuello: “De esta

¹⁰ Simmel, G. “La significación estética del rostro”. En: Simmel, G. *El Individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península: Barcelona, 1986, pp. 187-192.

manera, el rostro adquiere frente al cuerpo la posición de una península”, como indica Grego¹¹.

El rostro es un misterio, lo más próximo de cada uno de nosotros, pero al mismo tiempo la parte del cuerpo más difícil de aprehender, porque para ello se requiere una operación de objetivación y reconocimiento. Durante siglos, esta operación de objetivación fue complicada y efímera, y la mayoría de las veces reservada a las clases superiores. Las superficies especulares en las que el hombre podía vislumbrar su rostro eran escasas y rudimentarias: bronce, estaño, plata, oro, acero, y, por supuesto, agua. Todas ellas exigían ciertas condiciones: brillo, lustre, pulimento, bruñido, transparencia, quietud. Los pintores, escultores y dibujantes perpetuaban en retratos los rasgos de algunos escogidos. Sólo éstos contaban con una imagen de su rostro. Para la mayoría de las personas, las características de sus rostros permanecían borrosas.

Habría que esperar hasta mediados del siglo XVI, cuando en los talleres de Murano se inventó la técnica moderna del espejo, para que éste llegara a generalizarse. Las fábricas de espejos empezaron a proliferar por toda Europa y lo que antes era un utensilio de uso íntimo, pasó a formar parte del mobiliario de las capas superiores de la sociedad. En las capas más bajas, la incorporación del espejo al espacio cotidiano se hizo con un ritmo más lento. Durante largo tiempo, siguió siendo un utensilio exclusivo del barbero. Solo a finales del siglo XIX, los espejos pasaron a ser objetos de uso doméstico habitual y generalizado. También fue por aquel entonces cuando la fotografía empezó a popularizarse, democratizando definitivamente la percepción del rostro. El hombre empezó a vivir rodeado de su rostro.

Precisamente el artista David Hockney, en su libro *El conocimiento secreto*¹², descubre que el surgimiento del realismo de los maestros flamencos se debió al uso de espejos y lentes para copiar con precisión casi fotográfica las imágenes reflejadas. Hockney revela el uso de instrumentos ópticos (espejos y

¹¹ Grego, C. *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*. Madrid: Abada Editores, 2004, p.11.

¹² Hockney, D. *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino, 2001, p. 69-70.

lentes, los dos elementos básicos de la cámara moderna) en las obras de artistas como Vermeer, Caravaggio, Leonardo, Velázquez, Rembrandt, Van Eyck, Holbein o Hals. Una práctica mantenida en secreto entre los miembros del gremio, entre otras cosas, por las posibilidades de ser perseguidos por la Inquisición, y que fue el detonante de cambios radicales en la pintura. Hockney advierte el enorme salto en el realismo de las pinturas alrededor de 1430 en Flandes, y piensa que no sólo se debió a la difusión de la pintura al óleo. En pocos años los retratos adquirieron cualidades casi fotográficas, que no sólo sorprendieron, sino que entusiasmaron tanto a los otros pintores como a los propios personajes que quisieron verse así reflejados. El uso de la cámara oscura en las obras de Vermeer y Canaletto es algo que se ha investigado, pero Hockney sugiere que se empezó a usar mucho antes y que fue una práctica bastante difundida. Los rasgos de una cara, el dibujo intrincado de los pliegues en un tapiz oriental o la perspectiva de un objeto esférico surgen en la pintura flamenca, en unos pocos años, con una precisión inigualada y unos detalles que delatan el uso de nuevas herramientas. El “secreto” se guardó en el norte de Europa hasta que en 1480 se envió a Florencia el *Tríptico Portinari*, encargado a Hugo van der Goes por el agente de la banca Medicis en Brujas, y empiezan a verse pruebas del uso de la óptica en la pintura italiana, que coinciden con el posterior estallido del naturalismo. Algo que es evidente en algunas de las pinturas realizadas por Caravaggio en Roma, alrededor de 1595, cuando formaba parte de un activo círculo de intereses científicos y experimentales que también frecuentaba Galileo. Una época en la que ciencia y magia eran a veces peligrosamente confundidas. Los profundos claroscuros, las dramáticas fuentes de luz fuera de cuadro y la espontaneidad de los gestos y actitudes de los modelos le sugieren a Hockney que Caravaggio era también una especie de director de cine. “Iluminación, vestuario, gesto, todo habría sido escenificado con cuidado”¹³, escribe. Caravaggio es un maestro de la organización de la escena, narrando la historia de lado a lado del cuadro, no dentro de él. Caravaggio no hacía dibujos preparatorios para sus cuadros. Tampoco lo hacían pintores como Franz Hals o

¹³ *Ibidem*, p.56.

Velázquez. “Por lo tanto, ¿cómo hacía composiciones tan complicadas sin errores ni correcciones?”, se pregunta Hockney, quien no sólo no pone en duda el talento de éstos y los otros grandes maestros de la pintura que pudieron ayudarse de estos instrumentos, sino que defiende su habilidad para utilizarlos y hacer evolucionar la pintura. Pero Hockney, no sólo traza paralelos con una puesta en escena cinematográfica y la capacidad de capturar un instante similar a la de la fotografía en esos cuadros, sino que señala la estructura de collage de algunas de estas composiciones, en los que cada una de las partes fue pintada por separado (la capacidad de un reflejo fiel con la óptica no suele ser mayor a unos treinta centímetros cuadrados) y luego unida en un sistema de “multiventanas”, como él lo denomina. En este terreno, Hockney señala el impacto que tuvo el archifamoso retrato de la Mona Lisa, en la que sus rasgos levemente diluidos en los bordes dan un efecto de “foco suave” como el que se obtiene en fotografía. Otro retratista sublime, Rembrandt, también pudo usar instrumentos ópticos para el dibujo básico, que él enriquecía con su gran capacidad para captar y representar las emociones de sus personajes. Resulta paradójico que al inventarse la fotografía, a mediados del XIX, los pintores se alejaron del realismo y descubrieran nuevos rumbos. Las composiciones que pintó Cézanne, analiza Hockney, son producto de la visión binocular de la vista humana y por eso se ven mejor a la distancia, mientras las de los viejos maestros (producto de la visión monocular de una imagen fija proyectada) sólo se vean bien de cerca.

Ahora bien, retomando el tema que nos ocupa, el hecho de que el rostro se hubiera convertido en algo corriente no era suficiente para despejar las sombras ni las ambigüedades que le rodeaban y que le siguen rodeando. El rostro es siempre Otro. Nuestras fotografías, nuestros retratos, incluso la imagen que de nosotros refleja el espejo no nos presentan a nosotros, sino que nos ofrecen a Otro, un ser ajeno, distinto de como nosotros mismos nos percibimos. Ésta es la paradoja del rostro: su inmediatez y fundamental subjetividad, por una parte, y su inaprehensibilidad y objetividad, por otra. Por un lado, es la parte del cuerpo más conocida, hasta el punto de encarnar nuestra identidad, pero, por otro lado, no deja de mostrarse como extranjera. Al reconocernos en las fotos o en el reflejo

del espejo siempre hay un asomo de sorpresa que nos es imposible eliminar. El rostro es siempre ese extraño que se refleja en el espejo cuando nos acercamos a él, que creíamos familiar y conocido, pero que nos sorprende con un nuevo gesto, un color extraño, un rictus que hasta entonces no habíamos descubierto.

Por otra parte, no hay rostro sin el Otro; entre el espejo y uno mismo aparece la imagen del Otro, y es a través de ese Otro cuando nos distanciamos del yo y entramos en la dimensión simbólica específica del ser humano y de la relación social. No hay expresividad en la biología. El simbolismo del cuerpo y del rostro se constituyen a través de la dimensión social en la que los hombres se encuentran. El rostro del Otro es nuestro espejo sobre el que se va conformando nuestro rostro. El rostro es un lenguaje, un sistema simbólico, sometido a una serie de reglas como la lengua, pero que posee tal variedad que difícilmente se puede codificar. “La aventura, la gran aventura, es ver surgir algo desconocido cada día en el mismo rostro”, señalaba Giacometti¹⁴. Se analizará, a continuación, alguno de los “secretos” que encierra el rostro.

1.1.- LA FISIONOMÍA

A pesar de la infinita variedad del rostro y de su interminable capacidad de metamorfosis, el hombre ha intentado crear unidad y orden en ese conjunto de elementos diversos. Con el desarrollo de la fisionomía, conocimiento que, como afirma Cano Baroja¹⁵, surge en el mismo momento que la literatura occidental, se fue otorgando a los diferentes rasgos físicos significados a fin de aprehender el espíritu y el carácter del representado.

La primera premisa de la ciencia de la fisionomía se basa en la idea de que se pueden hallar elementos comunes y rasgos generales en la singularidad preeminente del rostro. La segunda premisa reside en considerar que esos rasgos comunes están vinculados a ciertas disposiciones del individuo. En el fondo, el

¹⁴ Giacometti, A. *Écrits*. París: Hermann, 1999, p.279.

¹⁵ Caro Baroja, J. *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Alianza, 1988, p.246.

papel de la fisonomía consiste básicamente en seleccionar una serie de particularidades del rostro e interpretarlas, bien por analogía o bien por deducción directa, como indicios de ciertas características psicológicas.

La *fisiognomía* (del gr. “*physis*”, naturaleza, y “*gnomon*”, juzgar o interpretar), pues, es una pseudociencia basada en la idea de que por el estudio de la apariencia externa de una persona, sobre todo su cara, puede conocerse el carácter o personalidad de ésta. En el idioma español, el nombre de la disciplina ha dado origen a la palabra *fisonomía*, cuyo significado es “aspecto particular del rostro de una persona”, o “aspecto exterior de las cosas”.

Las nociones de cierta relación entre la apariencia exterior de un individuo y su carácter interno, son tan antiguas como el tiempo mismo, y han sido reflejadas en la poesía griega antigua. Las primeras indicaciones de una teoría desarrollada aparecen en Atenas, donde un tal Zopyrus era reconocido como un experto en tales artes.

El primer tratado sistemático de los que sobreviven al día de hoy es un pequeño volumen llamado *Physiognomonica*, atribuido a Aristóteles, aunque tal vez pertenezca a algún miembro de su escuela y no a al filósofo mismo. La fisiognomía o fisiognómica es, siguiendo a Aristóteles, el estudio de aquellos signos corporales permanentes que indican condiciones permanentes del alma, como también el estudio de los signos transitorios del cuerpo que indican condiciones transitorias del alma. El tratado se divide en dos partes, las cuales se cree fueron originalmente dos obras separadas. La primera sección se concentra en el comportamiento humano.

Aunque el origen de la fisonomía se remonta a la tradición hipocrática y a Aristóteles, como ya se ha comentado, fue en el Renacimiento cuando esta disciplina vivió su momento de mayor esplendor. En 1586 aparece la primera edición de la *Fisionomía Humana* de Gian Battista Della Porta. En esta obra se ofrecía un resumen de los conocimientos fisiognómicos adquiridos hasta entonces como una codificación bastante completa de los rasgos físicos del rostro y sus

supuestas características psicológicas, junto con una serie de láminas en las que se superponían el rostro de un hombre y la cara de un animal (el hombre-rinoceronte, el hombre-león, el hombre-oveja, etc.) (**Imagen 6**). Era una obra enciclopédica en la que el autor se servía de los tres métodos fisonómicos, que siguiendo la clasificación de Caro Baroja, podríamos resumir de la siguiente manera: la *fisionomía zoológica*, aquella que selecciona en los animales ciertas predisposiciones que luego, por analogía, son predicadas de aquellos hombres que comparten ciertos rasgos físicos con ellos; la *fisionomía etnográfica*, que ponía en correspondencia las características físicas de ciertas razas con determinados caracteres, y la *fisionomía psicológica*, que correlacionaba determinadas características físicas con ciertos temperamentos.

La obra de Della Porta constituyó durante años el punto de referencia fundamental de la fisionomía, hasta que en 1667 el pintor Charles Le Brun publicó en París *Conférences sur l'expression des differents caracteres des passions*. Le Brun aporta dos elementos fundamentales: por una parte, introduce el estudio de las pasiones, es decir, de los estados pasajeros del alma, y por otra, lo hace como pintor, es decir, indica cómo se han de representar esas pasiones. De estos elementos, las cejas y los ojos poseen la mayor capacidad expresiva. De ellos presenta varias láminas con múltiples estudios. Al igual que Della Porta, también Le Brun presenta todo un bestiario, especialmente en su *Traité de la Physionomie ou sur les rapports de la Physionomie de l'homme avec celle des animaux*. En sus obras, las imágenes de hombres se yuxtaponen a dibujos de animales de frente y perfil resaltando sus parecidos (**Imagen 6**). Su minuciosidad y exactitud confieren a esas imágenes algo pavoroso, animal, más propio del reino mágico de las fábulas y del medioevo que del racionalismo del siglo de las luces. Frente al carácter puramente ilustrativo de los dibujos de Della Porta, el *Hombre lechuza* o el *Hombre águila* de Le Brun son más inquietantes, producen cierto malestar al sacar a la luz el carácter híbrido del hombre, ese lado animal reprimido y ahogado que creíamos vencido.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la fisonomía vive un nuevo renacer. Las fronteras entre el reino animal y humano se confunden, popularizándose hasta tal punto este tipo de caricatura que pronto llegó a confeccionarse un variopinto bestiario de la Revolución. En este contexto se publican en 1772 los *Fragments de fisionomía* de Johan Caspar Lavater, un pastor protestante suizo de firmes creencias religiosas que pretendía reconciliar la ciencia y la religión. Esta obra de carácter enciclopédico, en la que colaboró el joven Goethe, aportaba a la fisonomía tanto una labor de sistematización como la integración de los conocimientos procedentes de las nuevas disciplinas. Tras tratar por separado la fisonomía animal y humana, Lavater intentaba trazar una línea evolutiva que ascendía de la rana a Apolo¹⁶ (**Imagen 6 y 7**).



Imagen 6: Estudios de Della Porta (izquierda), Charles Le Brun (centro) y Lavater (derecha).

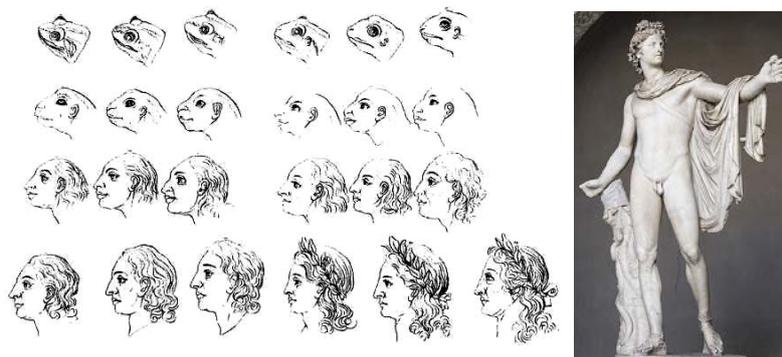


Imagen 7: Izquierda, Evolución de la rana a Apolo (según Lavater); derecha, el Apolo de Belvedere.

¹⁶ El *Apolo de Belvedere*, también llamado el *Apolo pitio*, es una famosa escultura de mármol de la Antigüedad Clásica. Fue redescubierta a finales del siglo XV, durante el Renacimiento. Desde mediados del siglo XVIII, fue considerada la mejor escultura antigua por los neoclasicistas y durante siglos se consideró el epítome de los ideales de perfección estética de la cultura europea y occidental.

La popularidad de la fisiognomía creció a partir del siglo XVIII, hasta todo el siglo XIX. Influyó en las habilidades descriptivas de muchos novelistas europeos, principalmente Balzac, y de retratistas, como Joseph Ducreux; mientras que en Inglaterra se desarrolló en los escritos de Amelia Opie y del viajero y lingüista George Borrow. También en los escritos de otros autores ingleses del siglo XIX, sobre todo en los pasajes en que se describen personajes, su carácter y su apariencia, en novelas de Charles Dickens, Thomas Hardy y Charlotte Brontë. En la literatura estadounidense del mismo siglo, la fisionomía aparece en los cuentos de Edgar Allan Poe.

Actualmente aún se siguen planteando en las corrientes de psicología de la percepción y de psicología del arte algunos de los problemas que ya había abordado la fisonomía. Gombrich intenta, por una parte, definir los rasgos en los que se funda la expresión característica de una persona, aquello que nos hace ver en su rostro algo que está más allá de lo que él denomina “máscara” o forma exterior, y, por otra, estudiar la manera en que se ha de representar esa personalidad¹⁷. La singularidad sigue siendo un misterio, así como el parecido y el ejercicio de reconocimiento.

En esta singularidad del rostro, en esta consciencia de que cada rostro no sólo es en cada momento Otro sino, además, expresión de otra cosa, reside su capacidad inagotable para ser materia de artistas.

La fisonomía concibe el rostro como una superficie y al hombre como un carácter. Por eso, si queremos volver al rostro tendremos que abandonar la fisonomía y dirigirnos directamente a aquellos que lo han trabajado, que lo han modelado para descubrir lo que se escondía tras él. Durante siglos, filósofos, humanistas y fisónomos concibieron el rostro a semejanza del cuerpo humano como una unidad dividida en tres partes. El cuerpo estaba formado por la cabeza que encarnaba la inteligencia, el pecho que representaba la sensibilidad y el

¹⁷ Gombrich, E.H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987, pp.99-127.

vientre que correspondía a lo instintivo. Por su parte, el rostro estaba formado por la frente y los ojos, que encarnaban la inteligencia, la nariz, que representaba la sensibilidad, y la boca, que a su vez era espejo de la sensualidad y de lo instintivo. Se comentará a continuación cada una de estas partes.

1.2.- EL LENGUAJE DEL ROSTRO EN SU REPRESENTACIÓN

Según se recoge en la obra de Beyer¹⁸, para Burkhardt con el culto del individuo en el Renacimiento surge el arte del retrato. Le Breton afirma que en el Renacimiento “La axiología corporal se modifica. Los **ojos** son los primeros beneficiarios de la influencia creciente de una cultura docta y burguesa. Todo el interés del rostro se centra en ellos... en detrimento de otros sentidos, el oído, el tacto, por ejemplo¹⁹”.

Los ojos son mirada. Una de las características de este fenómeno complejo que es la mirada es su narratividad. La mirada transmite contenidos. La mirada de Van Eyck transmite confianza y orgullo. La de *Holzschuher* de Durero, la melancolía clásica; la del autorretrato de Rembrandt de 1652, seguridad en sí mismo e inteligencia. Ahora bien, el hecho de que la mirada sea narrativa presupone una interacción con otra cosa, presupone al otro que a su vez mira, interpreta y lee la mirada.

Esta interacción contiene una potencialidad estética que los pintores no han dejado de explotar. En su artículo sobre el rostro, Simmel señala que “en el arte pictórico... el ojo no solo tiene un efecto estético por su relación con el conjunto de los rasgos del rostro,... sino también por el significado que la mirada del representado tiene para la interpretación y estructuración del espacio en el cuadro”²⁰. Es decir, a la vez que orienta la interpretación del cuadro, es un elemento compositivo fundamental. La mirada del representado dirige nuestra mirada allí, hacia donde él mira, ordenando la composición y jerarquizando el espacio (**Imagen 8**).

¹⁸ Beyer, A. *L'Art du portrait*. París: Citadelles, 2003, pp. 23-24.

¹⁹ Le Breton, D. *Des Visages, essai d'anthropologie*. París: Métailié, 2003, pp. 80

²⁰ Simmel, G. Op.cit. p.192.

Pero la mirada que poco a poco había logrado ocupar el centro de la representación del rostro gracias a ese giro que desde el Renacimiento se había ido produciendo lentamente, pasando de la representación de perfil a la representación de frente hasta dominar plenamente la figura, vuelve a velarse, como en el *Autorretrato con quevedos* de Chardin (1771).

Esa mirada vuelta hacia sí misma, de párpados semicerrados o cerrados del todo, que elimina toda interacción, se iba a convertir en habitual en los retratos de artistas del romanticismo, por ejemplo el *retrato de Paganini* que pintó Delacroix en 1831 tras un concierto. En el *Autorretrato con Lenbach* del pintor alemán Hans von Marées (1863), aparece un personaje tenebroso y oscuro que esconde su rostro tras el sombrero, las gafas y la barba. Las gafas ocultan totalmente su mirada. El hombre moderno se ha convertido en un extraño para sí mismo. Extrañeza e inquietud dominan también en el *Retrato de Guillaume Apollinaire* de De Chirico (1914).

Queda poco de esa mirada confiada y orgullosa de Van Eyck que se extendía sobre un mundo que parecía doblegado o de esa mirada reconciliadora de Chardin que buscaba nuestra complicidad. Ahora la mirada está cegada, vuelta hacia sí misma, donde tampoco le aguarda el reposo, sino la lucha contra la pesadilla y la locura.

Existe una línea, a veces manifiesta y otras veces más oculta, que ha centrado la representación del rostro en la **boca**. La boca ocupó el punto central de la geografía del rostro en la Edad Media. En las representaciones de Brueghel o del Bosco, o en el *Gargantúa* de Rabelais, la boca en su función de absorber o deglutir y de gritar es uno de los principales órganos del hombre.

Aunque en el Renacimiento la geografía del rostro se transforma y la boca pasa a ser un elemento más con sus propias funciones expresivas y psicológicas, a lo largo de la historia de la representación del rostro se puede rastrear esa línea que incide en la dimensión grotesca y en la boca, con su contenido cómico y moralizante o con su desesperanzadora negatividad. Y en esa

Imagen 8: La mirada en la pintura



1

2

3

4



5

6

7

1: J. Van Eyck, *El hombre del turbante rojo* (1433), National Gallery, Londres.

2: A. Durero, *Jerónimo Holzschuher* (1526), Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Gemäldgalerie, Berlin.

3: Rembrandt, *Autorretrato* (1652), Kunsthistorisches Museum, Viena.

4: J-B.P. Chardin, *Autorretrato con quevedos* (1771), Museo del Louvre, Paris.

5: E. Delacroix, *Paganini con su violín* (1831), Philips Collection, Washington.

6: H. von Marées, *Autorretrato con Lenbach* (1863), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakotek, Munich.

7: G. de Chirico, *Retrato de Guillaume Apollinaire*, Paris (1914), Centro Georges Pompidou, Paris.

Imagen 9: La boca en la pintura



- 1: El Bosco, *Cristo con la cruz auestas* (después de 1500). Museum voor Schone Kunsten, Gante.
- 2: Francisco de Goya, *El entierro de la sardina* (hacia 1816). Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- 3: Francisco de Goya. *Están calientes*. Museo del Prado, Madrid.
- 4: J.J. Grandville, *Le jardín des vetes*.
- 5: Gustave Doré, *Gargantúa* (1873), ilustración del libro de François Rabelais.
- 6: E. Munch, *El grito* (1893), Galería Nacional de Oslo.
- 7: A. Kubin. *Hacia lo desconocido*.
- 8: P. Picasso. *El beso* (1931), Museo Picasso Paris.
- 9: P. Picasso. *El Guernica, detalle* (1937). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 10: F. Bacon. *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (1944), Tate Gallery, Londres.
- 11: F. Bacon. *Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953). Des Moines Art Center, Iowa.

Imagen 10: La nariz en la pintura



1

2

1: Piero della Francesca, *Baptista Sforza* (1472), Galería de los Uffizi, Florencia.

2: D. Ghirlandaio, *Viejo con niño* (1490), Museo del Louvre, París.

Imagen 11: Las máscaras del rostro



1

2

3

4

1: Botticelli, *La bella Simoneta* (1475). Palazzo Pitti. Florencia.

2: Leonardo, *Retrato de Ginevra de Benci* (1475-1476). The National Gallery of Art. Washington.

3: P. Picasso, *Gertrude Stein* (1905-1906). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

4: Man Ray, *Negra y Blanca* (1969).

línea que va de Brueghel a Bacon, destacan: Goya, Grandvilla, Munch, Kubin, Picasso, etc.

En las representaciones del rostro de la modernidad la función de la boca ha cambiando. Ha pasado de ser un agujero deglutidor, que tragaba y absorbía todo poniendo al hombre en relación con su naturaleza inferior, a ser, sobre todo, un agujero emisor, del que parte el grito, la maldición, la exclamación y que pone al hombre en relación con su naturaleza psicológica.

La boca abierta es un símbolo del malestar ante la naturaleza humana, de la pesadilla en que se ha convertido la vida para el hombre moderno.

En la pintura moderna la boca va a reflejar el dolor, el deseo, el malestar psicológico o el descalabro del yo, como los personajes esperpénticos de De Kooning, Appel y de otros pintores del grupo Cobra, en los que las pinceladas de color y la pintura entera giran alrededor de un agujero negro o una inmensa boca dentada que deviene al mismo tiempo carcajada y grito. Pero de todos los pintores del siglo XX, probablemente sea Bacon quien con más determinación ha inscrito en la boca el centro de su configuración del rostro **(Imagen 9)**.

A pesar de que la **nariz** fue considerada el órgano de la sensibilidad en la división de la triada del rostro, en la pintura no encontramos muchos ejemplos en los que haya recibido un tratamiento singular. Uno de ellos es el retrato que Piero Della Francesca realizó en 1472 de Baptista Sforza, donde el retratado aparece de perfil ante un vasto paisaje. Según cuenta una descabellada leyenda, el duque había perdido el ojo derecho y se había hecho recortar el nacimiento de la nariz para ampliar su campo de visión.

Por otro lado, en el cuadro *Viejo con niño* de Ghirlandaio de 1490 se reproduce con exactitud una nariz con una enfermedad llamada rinofima. Se podría citar aquí la frase de Kafka a propósito de un retrato de Schiller: "Imposible captar mejor un rostro que por esta nariz"²¹ **(Imagen 10)**.

²¹ Beyer, A. Op.cit., p.100.

1.3.- LAS MÁSCARAS DEL ROSTRO

En el Renacimiento los rostros, tanto en la pintura italiana como en la francesa, incluso a menudo en la flamenca, son superficies lisas, sin arrugas, sin pelos, sin ningún accidente que pueda romper su tersura. Es el caso de Botticelli, Leonardo, Fouquet, Van der Weyden y otros muchos. Sus rostros idealizados se asemejan más a máscaras que a rostros vivos. Poco a poco, gracias sobre todo al empirismo de Van Eyck y de la tradición flamenca, asimilada por los italianos, en la representación del rostro se van incorporando todos los accidentes topográficos que suele presentar: protuberancias, rugosidades, pliegues, surcos, bultos, etc.

En el siglo XX, sin embargo, junto al fracaso de la pintura como mimesis, al desvanecimiento de las grandes verdades en las que se había fundado el mundo y a la desestructuración del rostro y de la figura del hombre, vuelve a aparecer ese rostro-máscara a través de Picasso, por ejemplo en el *retrato de Gertrude Stein*. La máscara se ha convertido así en un instrumento de liberación de la subjetividad, que hasta entonces se había identificado con el rostro. Numerosos artistas de vanguardia se valieron de este recurso (**Imagen 11**).

1.4.- EL ROSTRO VACÍO

El rostro es ahora, más que nunca, el lugar de una problemática. Entre los pintores que nos han legado propuestas más radicales desde esta perspectiva destacan Magritte y Dalí. En *La violación*, Magritte nos ofrece un torso femenino a modo de rostro. Los pechos, el ombligo y el pubis hacen de ojos, nariz y boca, respectivamente.

En la obra de Dalí *El rostro de Mae West como apartamento surrealista*, el espectador no solo tiene que contemplar el cuadro, sino también aprender a descifrar el mensaje.

El intento más extremo de negar absolutamente el rostro lo ofrece el artista español David Nebreda en su *Cara cubierta de excrementos*, una de las creaciones más verdaderamente abyectas del siglo XX (**Imagen 12**).

1.5.- LA ESPALDA DEL ROSTRO

Otra forma de vaciar el rostro, de despojarlo de sus rasgos, es mediante personajes que dan la espalda al espectador. Caspar David Friedrich fue quien inauguró esta forma de representación, al que se le han sumado Magritte con *La reproducción prohibida* y Gerhard Richter con el óleo *Betty*.

El rostro se ha ido desdibujando, pero el mundo ha ido perdiendo también con él los contornos. Éste es el espacio en el que se debate la pintura hoy, un espacio más lleno de sombras y perfiles borrosos que de realidades irrefutables, como pasamos a comentar en el capítulo siguiente (**Imagen 13**).

Imagen 12: El rostro vacío



1: R. Magritte, *La violación* (1934), The Menil Collection, Houston.

2: S. Dalí, *El rostro de Mae West como apartamento surrealista* (1934), Art Institute, Chicago.

3: D. Nebreda, *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990).

Imagen 13: La espalda del rostro



1: C.D. Friedrich, *El caminante ante el mar de niebla* (1818), Hamburger Kuntshalle.

2: S. Dalí, *Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1945), Colección José Mugrabí, Nueva York.

3: R. Magritte, *La reproducción prohibida* (1937), Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

4: G. Richter, *Betty* (1988), Saint Louis Art Museum, Saint Louis.

1.6.- EL RETRATO COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD

El retrato ha estado presente, a lo largo de toda la historia, cumpliendo funciones religiosas, de poder, memoria, identificación, narcisismo, etc. Como indica Martínez Artero, “la consciencia de la muerte y la necesidad de singularizar, dieron lugar a las primeras representaciones de seres humanos... La imagen del rostro se consolidó como la sede simbólica de la identidad”²². En el pasado la imagen del retrato se centraba en una pura deontología que determinaba y evocaba la existencia de unos tipos y formas de representar la identidad. La presencia estaba sustentada por la función social del retrato, había que mostrar al mundo valores y aspectos del retratado que se querían dar a conocer. No obstante, hoy en día existe una libertad propia de esta pérdida de funciones, y el artista de hoy no está sometido a un rigor en la representación en función de un encargo concreto que exige un tipo determinado de tratamiento de la imagen del retratado. La libertad con la que cuenta el artista moderno permite que éste se atreva a proyectarse en un abanico de amplísimas posibilidades a la hora de representar identidades.

Se expondrá a continuación cuál ha sido la evolución histórica del retrato, las características del retrato contemporáneo y el papel del retrato fotográfico.

1.6.1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL RETRATO

En el diccionario aparece definido el concepto de retrato como “la pintura o efigie que representa alguna persona o cosa. Descripción de la figura o carácter, o sea de las cualidades físicas y morales de una persona. Lo que se asemeja a una persona o cosa”²³. Por otro lado, el acto de retratar viene definido como “el acto de copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o cosa. Imitar, asemejarse: describir con exacta fidelidad una cosa. Hacer una

²² Martínez Artero, R. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2004, p.280.

²³ *Diccionario Enciclopédico Salvat*, vol. XXIII. Barcelona. Ediciones Salvat, 1984, p. 2863.

descripción de la figura o del carácter de una persona²⁴. Ambas definiciones se completan la una a la otra en la necesidad de extender la idea de representación de alguien en un amplio ámbito que incluya su identidad, sus cualidades físicas o morales, la semejanza, y la fidelidad al carácter del retratado. Todos ellos son datos que parten de la idea del cuerpo y que se extienden más allá, acercándose de forma explorativa a la idea del yo.

A esta definición de retrato hay que añadir una nueva acepción que aparece en la Enciclopedia Británica: “El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro, de lo que inmediatamente se piensa que puede ser subjetivo”²⁵. No obstante, frente a esta definición, Francastel plantea que ésta “omite todo lo vivo y múltiple” que, según los valores, se desliza en el retrato y silencia todos los sentidos adicionales “con que se han impregnado en épocas ya pasadas, la palabra y la cosa”²⁶.

La definición de retrato también se aparta de la idea de modelo fiel para acercarse a la de “conjunto de signos donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada y que esto ha transcurrido en el lapso de tiempo que puede ser alcanzado todavía por nuestros recuerdos vividos”²⁷. Francastel cita una frase que vio en un catálogo: “No se conoce ni las cosas ni las personas, se las reconoce”, y esta idea es uno de los grandes fundamentos de la imagen del retratado. La diferencia entre lo real y el reconocimiento de lo real. Olivares apunta: “Ni siquiera nuestro propio reflejo en el espejo se parece lo suficiente a nosotros mismos”²⁸.

La evolución del retrato en la historia de la pintura (de la historia del arte, ya que siempre la pintura ha sido considerada como la coronación de las artes) determina la propia evolución social del individuo. En el Neolítico aparecen los primeros indicios del retrato (Neolítico de Jericó). El cráneo de los muertos era cubierto de una capa de yeso sobre la que se reproducían los rasgos del difunto, logrando un algo grado de veracidad (**Imagen 14**).

²⁴ *Ibidem*, p.2863.

²⁵ Cfr. por Francastel, P; Francastel, G. *El retrato*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 9.

²⁶ *Ibidem*, p. 9.

²⁷ *Ibidem*, p.10.

²⁸ Olivares, R. “El retrato como medio de conocimiento”. *Lápiç*, 1996, 127, p.29.



Imagen 14. Cráneo neolítico procedente de Jericó, hace unos 10.000 años
(Museo Arqueológico, Ammán)

Más adelante, en el Imperio aparecen las máscaras mortuorias, modeladas sobre la cara del difunto antes de ser sepultado. Morey²⁹ habla de estas máscaras y su función, que era la de proteger el alma del muerto y mantenerlo presente (representado) en los funerales. Es éste un ejemplo del deseo de manifestar la presencia de una ausencia (**Imagen 15**). También se dan ejemplos de éste tipo en las máscaras mortuorias de sociedades aborígenes en México o el Pacífico. Estos casos se consideran el origen del retrato.



Imagen 15: Encontrada en la necrópolis del Olivar Alto (Utrera). Primer cuarto del siglo I. Alto Imperio Romano. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (*izquierda*). Máscara mortuoria de oro, hallada en la necrópolis de Micenas (*derecha*).

Culturas como la egipcia se interesaron en el retrato y los faraones se hacían representar por estatuas reales en las que aparecían sus rasgos y que eran erigidas en los templos. En estos casos se buscaba “la representación de lo que debía ser un rey de esencia divina”³⁰. Es el caso de una cultura que ve al

²⁹ Cfr. Morey, M. “La máscara en el arte (conjeturas sobre la máscara)”. *Lápiz*, 1996, 127, pp.18-19.

³⁰ Galienne, P; Galienne, G. Op. cit., p.15.

emperador como alguien sagrado. De este periodo se conoce mejor la escultura que la pintura, porque ésta tenía un nivel de abstracción más elevado. Los egipcios centraron su arte sobre todo en la sepultura, la cual jugaba un papel esencial en la vida póstuma, a la que se pensaba accedía el difunto después de la resurrección. Es en este momento cuando se crean cánones que muestran de forma invariable al difunto, las proporciones del cuerpo, que estaban rigurosamente reguladas, determinaban la edad, el aspecto o la actitud (Francastel habla de ideogramas, no de retratos³¹) (**Imagen 16**).



Imagen 16: *Máscara de Tutankamon*. Imperio Nuevo. Dinastía XVIII (1347-1337 a.C.). 54 x 39,3 cm. Oro, lapislázuli, cornalina, cuarzo. Obsidiana, turquesa y pasta de vidrio. Museo de El Cairo (Egipto).

En el mundo griego el canon de belleza ideal implicaba la exención de la fealdad y los efectos de la edad. La prohibición de toda particularidad imperfecta alejaba a los griegos de la concepción clásica del retrato. En este periodo existe una mayor herencia de obra escultórica que pictórica, ya que pudo darse el hecho de que existiera una mayor producción escultórica o la circunstancia de una masiva destrucción de las obras pintadas. A partir de este momento centraré el estudio en la evolución del retrato pictórico, siendo éste el que marcará los cambios y transformaciones y su dirección hacia un empirismo y búsqueda del conocimiento de la identidad humana y su proyección en el campo del arte.

Con la Antigüedad y la Edad Media, la idea de superación de la muerte y del ejercicio eficaz de la función imperial determinaba este tipo de imágenes. El cristianismo proclama la separación completa de alma y cuerpo,

³¹ *Ibíd.*, p. 20.

acompañada de la destrucción de éste último. La vida se transmite a través de la imagen y la preocupación por la idolatría lleva a atacar todo intento de encarnación personal, tanto en las imágenes pintadas como en las esculturas. En zonas del Próximo Oriente se llega a la iconoclastia integral, excluyendo toda representación de la figura humana. Existe también un miedo del hombre por ceder su imagen porque es un designio de adoración, según recoge Apezteguía³².

Durante los siglos XIV y XV surge el *retrato libre*, y es en este momento cuando el retrato se centra plenamente en la persona retratada. Se dice que es “libre” ya que el individuo adquiere el derecho a presentarse sin otro motivo que el de mostrarse. Aparecen aquí figuras como la del “donante”, que mediante el ofrecimiento de un objeto de santidad adquiriría el derecho de ser recordado por medio de una imagen o beneficio excusados en la fe. Uno de los grandes retratos de este tipo es *La Virgen de Autum*, llamada también *La Virgen del canciller Rolin* (anterior a 1425 o hacia 1435), de Jean Van Eyck (1390-1441) (**Imagen 17**). En esta imagen aparece el donante (canciller Rolin) junto a la imagen de la Virgen en un plano de igualdad, no de inferioridad. Esto supuso un cambio hacia una concepción más irreverente o más mundana de la relación hombre-divinidad.



Imagen 17: Jean Van Eyck, *La Virgen del canciller Rolin*, 1435. Museo del Louvre.

En 1425 en Florencia y hacia 1430 en Brujas aparecen los primeros retratos libres. El retrato libre ya no busca una justificación sagrada. La pretensión se concentra en la idea de llegar a ser cuadros por sí mismos, buscando los efectos visuales: trajes, peinados, fondos imaginarios. Los rostros

³² Apezteguía Bravo, M.A. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en, www.ucm.es/BUCM/tesis/bbaa/ucm-t27336.pdf

son sintetizados en contraste con el carácter único del modelo. Van Eyck era uno de esos pintores con ojo implacable y su realismo va más allá del carácter del retratado. Se puede decir que el propio pintor se refleja en el modelo. En este momento se introduce la tendencia de situar al hombre en el marco natural, bien sea en el mundo exterior o bien en el creado (**Imagen 18**).



Imagen 18: Jean Van Eyck, *El hombre del clavel*, 1435, Staatliche Museen, Berlin. Retrato de un desconocido, probablemente un burgués adinerado. Los detalles como las campanillas de la Orden de San Antonio muestran la identidad del ilustre personaje.

El Renacimiento fue un periodo lo suficientemente fructífero desde el punto de vista del arte como para que acrecentaran las relaciones entre el artista y el cliente. Esto hizo que existiera una gran variedad de teorías respecto a cómo realizar retratos. Alberto Durero (1471-1528) aborda directamente el tema de la representación racional del cuerpo humano: investiga sobre el autorretrato (su padre le obligó a hacer un autorretrato a los 13 años como aprendizaje). Ésto permitió que a lo largo de su vida realizase diversos estudios de sí mismo, variando los ángulos de perspectiva psicológica. Le interesó tanto a Durero el tema del retrato que pintó a sus familiares y posteriormente a extraños (utilizaba la novedad de la pantalla cortina, inventada por los venecianos, que plantea la interposición del paisaje y el modelo en un fondo liso delante del cual se recorta la figura). Con Durero regresa el “fondo neutro” que ya no permite restar atención de la observación del rostro y el descubrimiento del alma (**Imagen 19**).



Imagen 19: Alberto Durero, *Autorretrato con pelliza*, 1500, Alte Pinakothek, Munich. Destaca el hieratismo, la mirada sin fondo y una actitud trascendente.

En este momento hay todo tipo de versiones del retrato: el retrato oficial, alegórico, retrato de carácter, tratado como naturaleza muerta (Arcimboldo), etc... Leonardo da Vinci pensaba que el retrato debía buscar una fácil comprensión del espíritu. La mirada en los retratos cambia, no tiene por qué fijarse en el espectador ni en el infinito. Los flamencos plantean la representación de un “interior íntimo”.

Con el Manierismo crece el gusto por los estados psíquicos. Artistas como Hans Holbein (1497-1543) evolucionan desde una seductora espiritualización de la modelo hacia una abstracción cada vez más acentuada (**Imagen 20**).



Imagen 20: Hans Holbein el Joven, *Portrait of an Unknown Lady*, 1541. Royal Collection, Windsor.

Vecellio Tiziano (1485-1576) será el rey del retrato del siglo XVI. Este pintor se interesa por el destino en el hombre y se despreocupa del aspecto característico de los hombres. Predomina en él una tendencia a entender que el aspecto moral, intelectual y físico son resultado del destino particular del

retratado. Los retratados son hombres a los que la vida ha modelado por sus ocupaciones, gustos, pasiones, riqueza... (**Imagen 21**).



Imagen 21: Tiziano, *El hombre del cuello de armiño*, 1540, Museo del Prado.

Con El Greco (Domenikos Theotokopulos, 1541-1614) se mezcla el mundo de lo arcaico y el de lo moderno. El retrato sirve de apoyo al estado desarrollado por el artista. Es un estilo que estira las formas, las distorsiona y disuelve en la luz, de colores irreales, cuerpos “que se quiebran como un cuerpo sumergido en el agua y a través de remolinos acuáticos”³³ (**Imagen 22**).

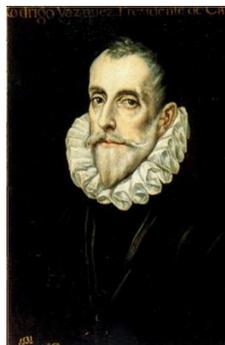


Imagen 22: El Greco, *D. Rodrigo Vázquez, presidente de los consejos de Hacienda y Castilla*, 1585, Museo del Prado.

También en este momento se fomenta el retrato a lápiz, que constituye un fin en sí mismo. Este retrato permitía difundir la cara de los familiares del rey en los medios alejados de la corte, tal como las fotografías y las revistas lo hacen actualmente con personajes célebres.

³³ Francastel, P.; Francastel, G. Op. Cit, p.141.

En el Renacimiento el retrato de corte cristalizó como expresión de la doble naturaleza real e ideal del gobernante. Ello obligaba a conciliar la necesidad de verosimilitud que exigía la creciente personalización del poder con la dimensión simbólica y atemporal del mismo, generando una tensión entre realismo e idealismo que fue y sigue siendo inherente al retrato de estado. Atenuar defectos físicos fue habitual en el retrato del Renacimiento, y para justificar esta selectiva alteración de la realidad los tratadistas retomaron una figura de la retórica glosada por Plinio y Quintiliano: la *dissimulatio*, según la cual, el realismo debía supeditarse al decoro. El ejemplo clásico lo proporcionaba Apeles al retratar de perfil al tuerto rey Antígonos, el mismo Apeles al que Alejandro Magno había otorgado la exclusividad de su retrato. No por causalidad, el pintor griego y el monarca macedonio fueron el espejo en el que se miraron los más destacados artistas y gobernantes del Renacimiento.

Durante los siglos XVII y XVIII prosperan en Francia los retratos realizados mediante el grabado, pero también hay una evolución del pastel como técnica pictórica (destacan artistas como Thomas de Len, con sus grabados, interpretación de los dibujos a lápiz, Roberto Nanteuil con sus grabados en tamaño natural, y los retratos a pastel de Josep Vivien).

Autores como Diego Velázquez (1599-1660) revolucionan en este momento el esquema tradicional del retrato oficial, tal como era practicado en la corte del rey por pintores flamencos o discípulos locales. Son retratos de personajes a pie con armaduras, pero donde las relaciones del espacio, la luminosidad y las proporciones fueron modificadas (**Imagen 23**).



Imagen 23: Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, 1635, National Gallery, Londres.

En Flandes, Rembrandt (Hermensz van Rijn, 1606-1669) realiza autorretratos con trajes exóticos, adornos y peinados variados, donde aparece como guerrero, señor, cazador... hasta sesenta autorretratos (**Imagen 24**). A Rembrandt le apasiona pintar hombres y mujeres viejas o de rasgos extraños.



Imagen 24: Rembrandt, *Autorretrato*, 1655, Museo de la Historia del Arte de Viena.

El retrato se mantiene como género dominante durante los siglos XVII y XVIII. En países como Inglaterra posee un lugar privilegiado, a veces con tendencia a contaminarse con la pintura de género o a adquirir un carácter social, cuando sigue el ejemplo francés, y otras a transformar sus modelos en personajes históricos cuando se acerca a la pintura italiana.

El retrato cambia, “los objetos modernos vienen a reemplazar a los antiguos”³⁴, pero la función sigue siendo la misma: permite determinar al personaje. En Francia, más que en cualquier otro lugar, el uso del retrato se extiende a públicos cada vez más amplios, relegando a un lado los privilegios. Existe la necesidad de circunscribir el modelo dentro de una categoría social, su rango, su función y el papel en la sociedad.

Se tiende hacia la evolución hacia el *retrato psicológico* de los personajes: Diderot decía “yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo capto en su totalidad”³⁵.

Jean Honoré Fragonard (1732-1806) es otro de los grandes pintores franceses del retrato que evolucionan hacia una mayor modernidad en la técnica

³⁴ Ibídem, p.179.

³⁵ Diderot, D. *Salón*, 1769, citado por Galienne, F, en op. cit, p. 181.

del retratado, pero aún así, los volúmenes tradicionales y el hombre siguen siendo un personaje en su papel y acción (**Imagen 25**).



Imagen 25: Fragonard, *La lectora*, 1770-1772, National Gallery, Washington.

Los siglos XIX y XX son épocas de ruptura, momentos en que se pone en duda la noción del retrato, su desaparición como género. Se difunden las formas elaboradas en el pasado entre clases sociales cada vez más amplias, y se cuestiona el carácter del retrato como género artístico. Tiene lugar también una transformación de la noción de cuadro, unido a la problemática general del papel y el valor del individuo. Francastel considera esta época como una etapa en la que fue muy grande “la necesidad de personalización”³⁶. En este momento la burguesía quiere poseerlo todo y contemplarse a sí misma en la vida y legar sus rasgos a su descendencia.

Con la época de las revoluciones a comienzos del s. XIX los rasgos individuales del retratado se borran en provecho de temas generales. Los modelos ya no se sitúan en el entorno, sino que se utilizan sus rasgos individuales para definir “tipos”. Existe una crisis en cuanto al papel y el valor del individuo hasta la aparición del Imperio. Por otro lado, y paralelamente a esto, nace el *retrato psicológico*. Los retratos de Francisco de Goya (1746-1828) revelan todas las posibilidades que había para la expresión de los matices, de la psicología individual en el retrato oficial. Goya logra en sus retratos acentuar, tanto por el gesto como por los rasgos del rostro, su poder de manifestar aspectos de la psicología del individuo a través de pequeños detalles. De hecho, este nuevo

³⁶ *Ibidem*, p.190.

estilo pictórico está vinculado a la definición de un nuevo tipo humano (**Imagen 26**).



Imagen 26: Francisco de Goya, *Autorretrato*, 1815, Museo del Prado.

El interés por dotarlo de un sentido psicológico hace que este retrato, junto con otros realizados a lo largo de su vida, muestren la evolución con el paso del tiempo, tanto de su personalidad como la de su cuerpo.

En los períodos de actividad de artistas como Ingres (Jean-Auguste Dominique, 1780-1867) o Gustave Coubert (1819-1877), se produce un inmovilismo del género, donde estos pintores destacan por su tradicionalismo y por acatar en su conjunto una cierta definición del individuo, caracterizado por una mímica en el rostro o por los accesorios de su entorno. Se plantea en este momento la necesidad de lograr una exactitud, de buscar la identidad del representado. Ingres anuncia en sus dibujos un gran rendimiento de las cualidades plásticas sobre la imitación (**Imagen 27**).



Imagen 27: Ingres, *Retrato de Mademoiselle Revère*, 1806, Museo del Louvre.

Destaca el interés por hallar el secreto de la belleza; cuestión que artistas del siglo venidero no dejarán totalmente de lado.

Otro dato importante que afecta a la concepción del retrato es la aparición de la fotografía en torno a 1850. La fotografía permitía un registro mecánico de los rasgos individuales. Olivares opina que la excelencia del retrato fotográfico radica en el logro del parecido con la realidad, y que ello determinó que la fotografía fuera acogida con tanta expectación como una “técnica reproductora de una fidelidad innegable”³⁷. Se pensó que la forma artesana del retrato quedaría obsoleta ante la aparición de la fotografía. Sin embargo, la pintura al óleo mantiene su prestigio y no es la fotografía quien cuestione el retrato pictórico.

Con el Impresionismo es cuando el retrato no dejará de plantear aspectos cruciales hasta llegar a su eliminación final. Por otro lado, artistas como Ingres se ocuparán más por la representación del problema de la situación del hombre en su entorno que por la representación inmediata de una figura individual. Artistas como Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degàs (1834-1917) y Auguste Renoir (1841-1919) a lo largo de su vida practican el retrato. Pero éste es literalmente absorbido por el género y el tema: no existe suficiente interés por la expresión de la psicología individual. El individuo ya no es considerado como modelo, sino como soporte de lo imaginario frente a la expresión de una actividad, y esto aparta todo acercamiento hacia la personalidad individual (**Imagen 28**).

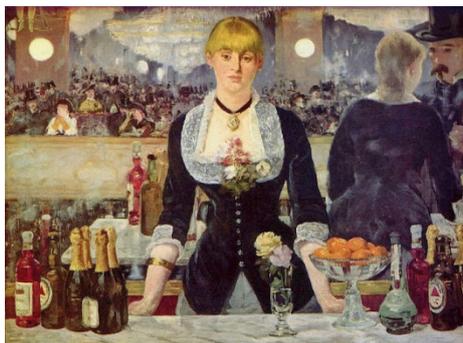


Imagen 28: Edouard Manet, *En el bar del Folies –Bergère*, 1881, Courtauld Institute, Londres.

³⁷ Olivares, R. Op.cit., p.31.

Degas pintó a amigos y familiares, ya no para expresar su personalidad, sino para captar su fisonomía, su gesto, su modo de vida, con la intención de manifestar valores que están desligados de estos individuos (**Imagen 29**).



Imagen 29: Edgar Degas, *La familia Beelli*, 1860-1862, Museo d'Orsay, Paris.

Aspectos como el movimiento llegan a convertirse en una obsesión en la pintura. Hacia 1860-70 los grandes artistas dejan de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico o la representación de los individuos, para ser sustituido por la obsesión por el entorno. Ahora se trata de ver al hombre, pero dentro del medio que lo rodea. Esto significa un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. El individuo aparece como un elemento más entre elementos, y la movilidad de éstos define la búsqueda de esta nueva pintura (**Imagen 30**).



Imagen 30: Renoir. *Jeanne Samary con vestido escotado*, 1877. Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú (izquierda). Paul Cezanne, *Fumador de pipa*, 1895. Museo del Hermitage. San Petersburgo (derecha).

A artistas como Paul Gauguin (1848-1903) les interesa más renovar los procedimientos pictóricos que la profundización de las relaciones entre un hombre individual y el universo.

La figura humana ahora no es más que un conjunto de superficie y de líneas situadas en el espacio. El deseo de interpretar los objetos va más allá del interés de los objetos por sí mismos (**Imagen 31**).

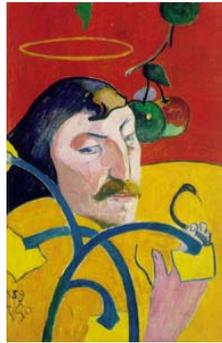


Imagen 31: Gauguin, *Autorretrato con nimbo*, 1889, Museo d'Orsay, París.

Ya en este momento, artistas como Degàs, Ingres, Coubert, Monet, Cezánne o Gauguin introducen en la práctica del retrato elementos renovadores de una originalidad que indican una renovación del género. Existen retratos *fauves*, cubistas o surrealistas, y es en este momento cuando Francastel se plantea la posible desaparición del retrato pictórico: “El retrato se convierte en una actividad episódica, no constituye un estilo”³⁸ (**Imagen 32**).



Imagen 32: Henri Matisse, *L'Algérienne*, 1909. Centre Pompidou, París. El retrato es una de las motivaciones para experimentar con el color y la línea.

³⁸ Francastel, P; Francastel, G. Op.cit., p.128.

Pablo Picasso (1881-1973) no se interesó verdaderamente por el retrato. Para él la figura humana no era más que el soporte para una especulación plástica. A Picasso le interesaba todo lo que le era próximo, objetos, personas, todo adquiriría la misma importancia a la hora de ser interpretado plásticamente: los seres no son sino “fragmentos de realidad entre otros fragmentos”³⁹. Francastel opina que: “No se trata de un retrato cuando el artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlo en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es interesarnos por la figura del modelo por sí mismo”⁴⁰. Y añade: “Por otro lado, puede haber retrato cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia distinta a la suya”⁴¹.

Indudablemente estas teorías establecen en el retrato la existencia de un equilibrio entre la personalidad del artista, la personalidad del personaje, y finalmente, cosa que no aparece en las definiciones, los condicionamientos artísticos y sociales de la época. En este momento de crisis, lo esencial de la observación estética ya no tiene por objeto captar un aspecto del mundo exterior, sino el análisis respecto a sensaciones más vinculadas con aspectos espirituales del propio artista.

Una de las cuestiones que determina la propia evolución es, según Francastel, el hecho de que en nuestra época ya “no se cree en la persona ni en ninguna clase de jerarquía entre los seres vivos”⁴². Existen retratos, incluso muy buenos retratos, en la inmensa producción del último medio siglo, pero esto no implica que la concepción clásica del retrato esté presente, ya que no impide una muerte definitiva del retrato en el siglo XX. Esta opinión pertenece también a Francastel, y se plantea en ella una progresiva sustitución por otro tipo de

³⁹ *Ibidem*, p.228.

⁴⁰ *Ibidem*, p.228.

⁴¹ *Ibidem*, p.230.

⁴² *Ibidem*, p.232.

imágenes adoradas por los espectadores, por ejemplo el cine, donde existe una profundización de la experiencia personal que ofrece al espectador una inmensa cantidad de signos. En definitiva, y tal como piensan estos autores, el cine supone “una experiencia corriente para un gran universo de personas”⁴³.

1.6.2. EL RETRATO CONTEMPORÁNEO: LA DESCOMPOSICIÓN DEL SER Y DEL ALMA

Según recoge Schneider⁴⁴, en la mayoría de los retratos de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna se trataba de conseguir esa semejanza exacta y verificable, que permitiera la identificación del retratado en contra de las ideas posteriores de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que prácticamente se convirtieron en normativas. En su *Estética*, éste se indignaba por “los retratos semejantes hasta la repugnancia”, exigiendo del retratista que halagara, que suprimiera todas las semejanzas, “plasmando y reproduciendo al sujeto en su carácter general y con sus propiedades espirituales permanentes⁴⁵”. El carácter espiritual debía ser la característica predominante y sobresaliente.

En esta concepción se manifiesta la noción de identidad del idealismo alemán, caracterizada por el principio de profundidad de los sentimientos, que se puede relacionar con el retrato del siglo XIX, pero que no se puede extrapolar a los comienzos de este género. La extrema semejanza que allí se encuentra va acompañada por el hecho de que las categorías estéticas de lo bello y lo feo no existen aún. Sólo a finales del siglo XV, y en relación con los estudios de proporciones, como se expondrá en otro capítulo, realizados fundamentalmente por artistas italianos, se imponen normas en el sentido de una idealización. Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) las precisa más tarde en un tratado de

⁴³ Ibídem, p.232.

⁴⁴ Schneider, N. *El arte del retrato*. Colonia: Taschen, 1992, p.22.

⁴⁵ Hegel, W.F. “Vorlesungen über die aesthetic”. En: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Hermann Glockner, 1927, p.73.

pintura, cuando exige que “el pintor, en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza⁴⁶”.

La concepción hegeliana del retrato, ya citada, siguió siendo en el fondo determinante para la interpretación científica del retrato, hasta entrado el siglo XX. La idea del arte que propugnaba el expresionismo ayudó también a evocar metafísicamente el aspecto de la “naturaleza” de las personas representadas en los retratos, pues se creía poder diagnosticarlas directamente partiendo de la fisonomía.

El retrato ha estado presente, por tanto, a lo largo de toda la historia, cumpliendo funciones religiosas, de poder, memoria, identificación, narcisismo, etc. El desarrollo de la fotografía acaparó estas tareas, debido a que su tan debatido carácter indexal facilita una reproducción supuestamente más exacta del sujeto representado. Como señala Azara, “los retratos plasman un único aspecto o una única faceta del modelo, en una época de su vida y en un momento y una situación dados, pero, no obstante, acaban por caracterizar para siempre al modelo”⁴⁷.

Con el descubrimiento de la fotografía, ¿tiene todavía sentido recurrir a la pintura para documentar la apariencia del cuerpo? Según Azara⁴⁸, deberíamos preguntarnos si hay lugar todavía para el arte del retrato, no tanto porque existen toda clase de medios mecánicos de reproducción que hacen que el esfuerzo del artista por copiar la realidad sea inútil o estéril, sino porque se ha puesto en duda que el ser humano siga constituyendo una entidad unitaria, y que pueda ser, por tanto, captada y plasmada en su totalidad.

El gran historiador del arte Panofsky⁴⁹ había observado que un gran retrato debe, en primer lugar, mostrar una figura dotada con un físico suficientemente singular a fin de que sea fácilmente reconocible. Cabe actuar casi como un forense cuando identifica el cuerpo de un desconocido (lo contrario es

⁴⁶ Lomazzo, G.P. *Trattato dell' arte della pittura*. Milan: 1584, p.24.

⁴⁷ Azara, P. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002, p.23.

⁴⁸ *Ibidem*, p.119.

⁴⁹ Panofsky, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1975, p.157.

un retrato ideal del que han sido borradas todas las señas de identidad, manchas, arrugas, bolsas bajo los ojos, etc.). Pero a la vez, la figura tiene que poseer una expresión (una sonrisa, un rictus o una mirada del color que sea) que exteriorice visualmente unos sentimientos con los que el espectador normal se pueda identificar sin problemas, y que puedan ser compartidos por un gran número de observadores. La imagen en un retrato no es un simple y fiel reflejo de un ser humano, sino que siguiendo con la metáfora del espejo, se debe tener en cuenta tanto la calidad y la forma (plana, cóncava o convexa) de la superficie pulida, como la mano que lo maneja. Si los modelos contemporáneos se muestran en las pinturas tan descompuestos, rotos, irreales o incomprensibles, no es debido únicamente al hecho de que están física o anímicamente destrozados. Se debe también a que los pintores ya no disponen de esquemas sólidos y convincentes que les ayuden a dibujar y a pintar, y a que, a menudo, necesitan o prefieren expresarse, de manera personal y nueva, antes que reflejar calladamente el ánimo del retratado. Y así, poco a poco, el rostro contemporáneo va perdiendo sus elementos característicos, se deforma y es abierto brutalmente, como por un pincel-bisturí, para exponer sin formalidades, sin la mediación de la forma y las formas, las interioridades del alma.

Entre los artistas que han trabajado de esta manera en la pintura hay que citar en primer lugar a Picasso. Al estudiar ciertas obras de Picasso, algunos críticos han observado una preocupación intensa acerca de la integridad corporal, de manera que la mutilación del cuerpo es un tema persistente e importante: cuerpos fraccionados de hombres y animales, cabezas vistas simultáneamente de frente y de perfil... Según su ex-amante Françoise Gillot, Picasso tenía una preocupación excesiva por la forma displásica de su cuerpo (excesivamente bajo pero con espaldas grandes), que tal vez influiría en algunas de sus obras (**Imagen 33**). Otro de ellos, Francis Bacon solía representar la figura humana de modo singular, como si ésta hubiera sido producto de las más rigurosas deformaciones. Su propósito no era narrativo, sino más bien constituía un testimonio personal del diagnóstico que el artista hacía de la realidad (**Imagen 34**). Por otro lado, la pintura de Francis Picabia pertenece al movimiento dadaísta de inicios del siglo

XX, que se proponía acabar con las nociones que hasta entonces existían del arte y la cultura. La obra de su etapa conocida como “época de los monstruos” muestra figuras con rasgos extraños o deformes. Para los dadaístas el gesto y la provocación de sus acciones eran más importantes que el objeto en sí mismo (**Imagen 35**). De igual manera, observamos los “cefalópodos” de Horst Antes, extrañas figuras imaginarias con cabeza y extremidades, que portan como vestigios de una posible humanidad (**Imagen 36**). La pintora modernista Tarsila do Amaral hace también su propia interpretación, deformando la anatomía de modo que las extremidades adquieren proporciones gigantescas y la cabeza queda reducida a una mínima expresión. (**Imagen 37**). El norteamericano Willem de Kooning intentaba disolver las fronteras entre la abstracción y la figuración en su obra. En la serie de pinturas de mujeres nos presenta una imagen monstruosa y poco común del cuerpo femenino (**Imagen 38**). Francesco Clemente retoma algunos elementos de la tradición, pero les da un tratamiento distinto. Para el artista, las diferencias entre los seres humanos y los animales no son tan claras como podría pensarse. Al representar a una mujer en cuatro patas con la piel moteada de leopardo y a otra mujer recostada con la piel de animal a rayas, parece cuestionar la relación entre cuerpo e identidad, y subraya la importancia de la piel como símbolo y marca (**Imagen 39**). Igualmente, en algunas de las impactantes y oníricas imágenes surrealistas de Dalí, asistimos a la descomposición y desintegración del rostro (**Imagen 40**).

Como vemos, son infinitas las posibilidades de representación del cuerpo humano como materia expresiva.



Imagen 33: Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, Instituto de Arte de Chicago (izquierda); *Portrait de jeune fille*, 1915 (derecha).



Imagen 34: Francis Bacon, *Cabeza III*, 1961 (izquierda); *Estudio para autorretrato*, 1964 (derecha). Galería de Arte Marlborough. Londres.



Imagen 35: Francis Picabia, *Aello*, 1930 (izquierda); *El bello charcutero*, 1935 (derecha).



Imagen 36: Hors Antes, *Cefalópodos*, 1949.



Imagen 37: Tarsila Do Amaral



Imagen 38: Willem de Kooning, *Mujer I*, 1950-1952 (izquierda); *Mujer*, 1958 (derecha). Museo de Arte Moderno. New York.



Imagen 39: Francesco Clemente, *Abbraccio*, 1983 (izquierda); *Autorretrato*, 1982 (centro); *Mujeres*, 1983, (izquierda). Colección particular. Zurich.



Imagen 40: Salvador Dalí, *Cabeza bombardeada por granos de trigo (Cabeza corpuscular sobre la aldea de Cadaqués)*. 1954, Colección particular (izquierda); *Estudio paranoico-crítico de la "Encajera" de Vermeer*, 1955. Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

1.6.3. LA FOTOGRAFÍA Y LA APARICIÓN DEL RETRATO FOTOGRAFICO

Roland Barthes ha sido uno de los autores que ha mostrado un mayor interés por descubrir el secreto de la imagen fotográfica. Sintió cómo la fotografía le producía un efecto de atracción e incluso lo hacía en detrimento del cine. Barthes habla de un deseo ontológico por saber todo acerca de la fotografía. Pensaba que la fotografía era un instrumento inclasificable y poseía “el poder de repetir mecánicamente lo que nunca más podría repetirse existencialmente”⁵⁰. El poder del referente, el cual lleva consigo siempre la fotografía, la dualidad entre lo real y lo representado es tan directa que no es extraño que su poder haya impactado a los seres humanos, marcando su existencia en un entorno nuevo de imágenes. Barthes habla de “un referente que se adhiere”⁵¹, y por ello a la hora de realizar sus estudios acerca de la fotografía decide acudir a fotografías familiares, “aquellas de las que estaba seguro que existían para mí”.

Pero la fotografía tenía un poder embaucador, existía una transformación de ese “yo” que Barthes buscaba ver reflejado en la imagen fotografiada. Por desgracia, pensaba que la fotografía produciría una condena del individuo que se ve reflejado en ella: “No hay nada como una foto objetiva, del tipo Photomaton, para hacer de usted un individuo penal, acechado por la

⁵⁰ Barthes, R. *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*. Barcelona: Ed. Paidós, 1990, p.68.

⁵¹ *Ibíd.*, p.31.

policía”⁵². La conclusión era que la fotografía transformaba al sujeto en objeto, en referencia a los primeros retratos fotográficos que requerían grandes poses. El acto de fotografiar lleva en sí como proceso un efecto de transformación, de manipulación del individuo, provocando una sensación de “inautenticidad” en ese sujeto que se siente devenir objeto.

Pero también uno de los aspectos más importantes de la fotografía fue su poder de restaurar la memoria, un poder de construir una memoria física, presente, inscrita en la imagen fotográfica.

Joan Fontcuberta habla de cómo a finales del siglo XIX, el jefe sioux *Oglaga*, llamado *Caballo Loco*, jamás permitió ser retratado, incluso después de su rendición a las tropas. Más aún, después de ser asesinado por el ejército federal, nadie osó fotografiar su cadáver, “desproveyendo a la historia de un retrato mortuario parecido al que luego se haría del Che Guevara”⁵³. Fontcuberta piensa que rechazó inscribirse en una memoria que no reconocía como propia, en una memoria beligerante.

De esta manera, el fotógrafo adquiere un poder. Su presencia puede provocar una “incomodidad psicológica”; es un intruso, un ser que transgrede ciertas normas, atacando la intimidad. La imagen fotográfica puede ser explotada de múltiples maneras. Las reproducciones pueden representar una fuente de información que permite desvelar al dominio público intimidades. Esto lo denomina Fontcuberta “el carácter pornográfico de la mostración”⁵⁴. Se refiere al poder de mostrar el objeto sin ocultamiento.

El poder de la fotografía deriva, según Fontcuberta, en una serie de cualidades, en una “extraordinaria densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad y verdad”⁵⁵. En definitiva, el carácter de la fotografía determina, en ocasiones su poder de

⁵² *Ibidem*, p.37.

⁵³ Fontcuberta, J. *El beso de Judas (Fotografía y Verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 31.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 33.

transgresión, una especie de “pecado original” que, según Fontcuberta, hace de la fotografía un objetivo que no nace de la inocencia.

La fotografía tiene la cualidad de recordar el pasado, es un testimonio perfecto de que lo que veo ha sido algo en el pasado. De hecho, Roland Barthes concibe el poder de resurrección de la fotografía como el poder de plasmar “lo que se encontraba ahí”⁵⁶, una esencia del pasado, de lo real y pasado. Esa cualidad de una presencia inmediata en el mundo donde esa presencia puede alcanzar el orden de lo metafísico. La fotografía nos dice (forzosamente) lo que ya no es, lo que ya ha sido. Barthes se plantea el carácter “presencial” de la fotografía (“un certificado de presencia”). Su similitud en un principio con la pintura pudo hacer que las primeras fotografías fuesen confundidas con las pinturas del momento. Un objeto antropológicamente nuevo, que hace que la discusión acerca de su carácter como imagen varíe con respecto al otro tipo de imágenes.

La cuestión está en que la imagen fotográfica ha creado su hueco en nuestro mundo cotidiano y artístico, en la medida en que este lenguaje se ha integrado en la nueva realidad gracias al desarrollo de los *media* en nuestro universo cotidiano. Ha sido en las últimas décadas cuando la fotografía se ha incorporado en un régimen de igualdad al resto de los lenguajes artísticos. Éste es el momento en el que han surgido una serie de actitudes creativas que han reconocido en la fotografía, la materia que sus ideas necesitan. En este sentido, Olivares define el universo fotográfico como un método de trabajo que ha llevado a muchos artistas a ahondar en sus terrenos, que se encuentran entre el arte y el análisis de la subjetividad⁵⁷. La fotografía ha evolucionado hacia una conceptualización, abstracción y también a caracterizarse, como señala Olivares, por una frivolidad en su presencia física que tiende a convertirse en otro fetiche artístico.

Como consecuencia de ésto, la historia de la fotografía se ha convertido en un apéndice de la historia del arte, y de esta manera, la historia del

⁵⁶ Barthes, R. Op.cit, p.146.

⁵⁷ Olivares, R. Op.cit., p.31.

retrato en la historia del arte tiene su continuación en la historia del retrato fotográfico. Hablar de fotografía es, en cierto modo, hablar del retrato.

El retrato fotográfico se ha convertido en un género extensamente trabajado, logrando superar la pura representación física de una persona o de su personalidad hecha símbolo. La fotografía se ha convertido en un fenómeno popular; todo el mundo puede tener su retrato, igual que los reyes o los hombres importantes. La fotografía se ha convertido también en un instrumento de la medicina en estudios pre y postoperatorios de cirugía plástica, en trabajos forenses, estudios antropológicos, etc. pero, no obstante, Olivares concibe la fotografía artística como un instrumento adecuado para convertirse en un método de conocimiento. El retrato fotográfico es un elemento que permite conocer mejor nuestra sociedad contemporánea, nuestro espacio físico, las convergencias políticas, sociales, económicas. Se convierte en una metáfora del placer y del dolor, pero también de la cultura, de las estrategias y de los desastres sociales y políticos.

En el retrato actual los animales y los muñecos se transforman en individuos: se les otorga su apariencia y sus funciones. El individuo o grupos sociales son representados por sus apariencias exteriores, Olivares lo considera el mundo del engaño, un juego de apariencias, donde prevalece la apariencia, no el ser: cualquiera puede parecer lo mismo que otro; todo es susceptible de travestismo, de usurpación.

En definitiva, la fotografía ha superado un cambio en la estructura de su representación que atañe a los procesos simbólicos e imaginarios del arte, un mundo prolífico que Pastor⁵⁸ precisa a partir de un estudio acerca de la fotografía por parte de la escritora y crítica de arte Rosalind Krauss⁵⁹. Ésta habla de la presencia muda de la fotografía, de su carencia de sentido en sí misma, su carácter inicial, su retroceso del lenguaje del arte a la imposición de cosas y la cancelación de la intención formal del artista en la creación de la imagen debido a la aplastante presencia física del objeto original (fijado como la huella de su

⁵⁸ Pastor, E. "La huella como memoria, sombra y enigma". *Lápiç*, 1996, 122, pp. 28-35.

⁵⁹ Krauss, R. *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002, p.148.

sombra). Rosalind Krauss demuestra que es erróneo querer pensar la fotografía a partir de los criterios históricos y taxonómicos que se utilizan en pintura. El universo de la fotografía es el del archivo, no el del museo. Esto ha hecho del lenguaje fotográfico una forma nueva de intervenir estéticamente sobre la realidad que nos rodea: creando su propio imperio en el mundo de las artes y desarrollándose como material plástico con sus posibilidades y logros dados en el ámbito de la creación artística.

Capítulo 2

El devenir de la belleza

En este capítulo se analizará el concepto de belleza y su devenir en la historia, así como su vinculación con el arte y la cirugía estética.

El gesto vanguardista de Marcel Duchamp, al exponer un urinario como obra de arte, asestó un golpe mortal al anhelo de belleza que la humanidad creía implícito en toda expresión artística. Desacreditada, ridiculizada como ideal burgués o decadente, la belleza se tomó venganza invadiéndolo todo: la moda, la publicidad, el diseño y cada rincón de la vida cotidiana.

Como dice Umberto Eco en su "Historia de la belleza"⁶⁰, nuestra época se rindió "a la orgía de la tolerancia, al imparable politeísmo de la belleza".

¿Es posible aún hallar un criterio sobre qué es lo bello y lo feo en el arte?

⁶⁰ Eco, U. *Historia de la belleza*. Madrid: Debolsillo, 2010, p. 207.

Una historia de la belleza se puede transformar con mucha facilidad en una historia del mundo, sin que ello implique, por supuesto, que ni ese mundo ni esa historia hayan sido especialmente bellos. Más bien significa que a lo largo de épocas, y de muy distinta manera en cada una, la belleza ha sido un propósito persistente y un anhelo profundo. Desde la decoración del hogar, del palacio o del templo hasta el encuentro amoroso entre las personas pasando por el éxtasis ante las maravillas de la naturaleza, estuvieron gobernados por un deseo de belleza. Sin olvidar, por cierto, lo que hoy llamaríamos formas estéticas, las cuales contribuyeron a definir la identidad de cada momento del pasado humano.

Pero en la actualidad la idea de belleza parece haber perdido el venerable e indiscutido arraigo del que gozó durante la mayor parte de la historia. Las vanguardias artísticas del siglo XX pusieron en crisis su vigencia, su carácter homogéneo y reconocible, incluso dejaron de aspirar a ella. La marginaron y la ridiculizaron. Pocas nociones se hallan tan asociadas a nuestra idea convencional del arte como la de belleza; pocas, sin embargo, se encuentran tan a menudo alejadas de nuestra experiencia habitual del arte contemporáneo.

¿Cómo se llegó a este exagerado contraste? Desde los griegos, y durante más de dos milenios, la belleza fue la característica principal de la obra de arte o de lo que se entendiera por tal. Si en Platón el concepto no tenía, primariamente al menos, una carga estética, en la *Poética* aristotélica ya encontramos una definición apropiada de belleza artística: orden y magnitud eran los requisitos esenciales que debía cumplimentar una obra lograda. En su *Metafísica*, Aristóteles añadió otro término, el de armonía. Ese legado griego, de ninguna manera originado en Aristóteles, pero potenciado por él, sería una fórmula perdurable en el pensamiento occidental. Tomás de Aquino define a la belleza en términos similares. Sólo en el siglo XVIII la estética burguesa iniciaría una revisión. Pero ella no estuvo dirigida a discutir los términos de la definición, sino que más bien intentó hallar un lugar para las nuevas pretensiones del sujeto.

“El arte bello -afirmaría Kant hacia el final de ese siglo-, era aquel cuya forma generaba un sentimiento de placer en el observador”⁶¹. No eran, por

⁶¹ Kant, E. *Crítica de la razón pura* (*Kritik der reinen Vernunft*), 1781.

tanto, las propiedades objetivas de la obra, sino sus efectos sobre la sensibilidad individual, sobre el gusto, lo que caracterizaba a la belleza. Por otra parte, la belleza no estaba restringida, para Kant, a las obras de arte. También la naturaleza generaba un placer estético análogo.

Hasta el siglo XVIII, entonces, la historia de la belleza presenta muchas ramificaciones si la consideráramos en detalle, pero apenas alguna fase realmente revolucionaria respecto de los parámetros fijados por la antigüedad. Claro que la belleza se adaptó a la poderosa presencia del pensamiento cristiano durante la Edad Media, por no hablar de las evoluciones a todo nivel del Renacimiento. Pero un cierto trasfondo entre platónico y matemático (la noción de proporción asociada al número, por ejemplo) siguió definiendo a la belleza.

Arthur Danto⁶², una de las principales figuras de la estética actual, intentó indagar la crisis del concepto (y del completo cambio en la vivencia) de la belleza en el arte contemporáneo. El verdadero terremoto, sostiene, tuvo lugar ya al comienzo del siglo XX, con el emblemático urinario de Duchamp y las vanguardias plásticas y literarias que allanaron el camino para la introducción de obras difícilmente aceptables siquiera como arte (es decir, sin considerar su valor estético, bueno o malo, sino su mero estatuto) en los 25 siglos que nos preceden. A la muerte del arte anunciada oscuramente por Hegel se sumaba ahora la desintegración de uno de sus componentes básicos: la belleza. La modernidad puede verse, por cierto, como un angustiante funeral colectivo. Todas las grandes y antiguas palabras empezaron a perder su sentido y a prepararse para una larga, interminable agonía. Hace un siglo, la belleza era considerada de forma unánime como meta suprema del arte y hasta como sinónimo de excelencia artística. Hoy, en cambio, algunos la contemplan como algo parecido a un delito estético. En nuestros días, determinada crítica increpa a los artistas cuando sus obras parecen aspirar a la belleza. En los últimos años, sin embargo, algunos artistas, críticos y comisarios de exposiciones han empezado a contemplar la belleza de distinta manera. A menudo el debate resulta confuso: en ocasiones los especialistas ven la belleza como una traición frente al verdadero rol del artista, mientras que en otras

⁶² Danto, A. *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 143.

se esfuerzan por encontrar belleza en lo aparentemente grotesco o repulsivo. Arthur Danto explica cómo se gestó la revolución contra la belleza y cómo fue derrocada por la vanguardia moderna. Danto sostiene que los modernos tenían razón al negar que la belleza fuera consustancial al arte; al mismo tiempo, sin embargo, la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte.

Es en ese contexto que los trastornos de la belleza confluyen con la crisis de la cultura contemporánea constituyendo uno de sus capítulos más curiosos. Aprovechada, y redefinida, por el diseño industrial o el reclamo comercial, ¿qué relación sigue manteniendo la belleza con el arte? Aunque una historia de la belleza no debe confundirse con una historia del arte, no puede prescindir de la tradición visual. La belleza del cuerpo humano resulta por supuesto crucial para una aproximación no específicamente artística (aunque todos los ejemplos previos al final del siglo XIX sean para nosotros artísticos), en especial si recordamos que la hermosura femenina es uno de los temas más remotos y constantes en la tradición occidental desde Homero.

No es sólo que cada época tenga su ideal de belleza, sino que, al mismo tiempo, en cada una conviven muchas tendencias divergentes, incluso sin llegar a los extremos de profusión que distingue a la nuestra, en la que el propio ideal se halla asimismo cuestionado.

Belleza es una noción abstracta ligada a numerosos aspectos de la existencia humana. Este concepto es estudiado principalmente por la disciplina filosófica de la Estética, pero también es abordado por otras disciplinas como la historia, la sociología y la psicología social.

Vulgarmente la belleza se define como la característica de una cosa que a través de una experiencia sensorial (percepción) procura una sensación de placer o un sentimiento de satisfacción. En este sentido, la belleza proviene de manifestaciones tales como la forma, el aspecto visual, el movimiento y el sonido, aunque también se la asocia, en menor medida, a los sabores y los olores. En esta línea y haciendo hincapié en el aspecto visual, Tomás de Aquino define lo

bello como aquello que agrada a la vista (*quae visa placet*)⁶³. La percepción de la “belleza” a menudo implica la interpretación de alguna entidad que está en equilibrio y armonía con la naturaleza, y puede conducir a sentimientos de atracción y bienestar emocional. Debido a que constituye una experiencia subjetiva, a menudo se dice que “la belleza está en el ojo del observador”⁶⁴. En su sentido más profundo, la belleza puede engendrarse a partir de una experiencia de reflexión positiva sobre el significado de la propia existencia.

2.1.- HISTORIA DE LA BELLEZA

La historia de la belleza, pues, podría remontarse a la propia existencia de la humanidad como una de sus cualidades mentales. Antropológicamente se sabe que el sentido de belleza es innato y ha existido desde la creación del hombre.

Se sabe que el hombre de Neanderthal (100 mil años a. de C.), al igual que el hombre de Cromagnon (40.000 años a. de C.) ya tenía un sentido de belleza. La primera obra de arte que el hombre hizo fue adornarse a sí mismo. Se coloreaba la piel con pigmentos minerales o vegetales, se ponía plumas en la cabeza, se colgaba en el cuello collares, etc. Lo hacía posiblemente por imitación al reino animal, en donde el macho es más hermoso que la hembra. En las tribus primitivas que aún existen en el mundo, es el hombre el que se adorna más que la mujer. A medida que la inteligencia fue desarrollándose, el hombre puso como paradigma de la belleza a la mujer. Es ella la que actualmente se adorna más que el hombre.

En las tribus primitivas la belleza femenina consistía en tener las regiones del cuerpo que tenían que ver con la fertilidad, es decir, con la

⁶³ Luengo, G. *Suma de Teología de Santo Tomás de Aquino*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, pp.30 – 33.

⁶⁴ Martin, G. *Beauty is in the eye of the beholder*. The Phrase Finder. <http://www.phrases.org.uk/meanings/beauty-is-in-the-eye-of-the-beholder.html>. Consultado el 8 de junio de 2012.

conservación de la especie, muy desarrolladas. Así, las primeras estatuas del ser humano que se conocen se refieren a mujeres. Observemos que en la Venus de Willendorf, estatuilla encontrada en Alemania y que data del año 25.000 a. de C., al igual que en la Venus de Lausell, las partes más sobresalientes son los senos y las caderas (**Imagen 41**).



Imagen 41: *Venus de Willendorf* (izquierda). *Venus de Lausell* (derecha).

Igual sucede en las Venus de nuestras culturas. Por ejemplo, en la Cultura Paraca del Perú que existió en el año 900 al 1.400 también destacaban las partes femeninas relacionadas con la fecundidad. En la cultura Tumaco del sur de Colombia, que existió del año 225 al año 1400, también son las figuras femeninas los paradigmas de la belleza.

Los fenicios idealizaron la belleza en Adonis, que fue muerto por un jabalí. La diosa Afrodita lo metamorfoseó en la flor anémona. Su nombre es sinónimo de belleza. Por eso se oye decir con tanta frecuencia “este hombre es un Adonis”. Vemos, pues, que en la antigüedad era el hombre el paradigma de la belleza.

Avanzando un poco más en la historia, llegamos a la cultura griega en donde el símbolo de la belleza está reflejado en la Venus de Milo (siglo II a. de C.) (**Imagen 42**).



Imagen 42: *Venus de Milo*.

La belleza se encuentra en obras de filósofos griegos a partir del período presocrático, como Pitágoras. La escuela pitagórica vio una importante conexión entre las matemáticas y la belleza. En particular, notaron que los objetos que poseen simetría son más llamativos. La arquitectura griega clásica está basada en esta imagen de simetría y proporción. Platón realizó una abstracción del concepto y consideró la belleza una idea, de existencia independiente a la de las cosas bellas. Según la concepción platónica, la belleza en el mundo es visible por todos; no obstante, dicha belleza es tan solo una manifestación de la belleza verdadera, que reside en el alma y a la que solo podremos acceder si nos adentramos en su conocimiento. Consecuentemente, la belleza terrenal es la materialización de la belleza como idea, y toda idea puede convertirse en belleza terrenal por medio de su representación.

El *David* de Miguel Ángel simbolizó la belleza masculina en la cultura romana del renacimiento (**Imagen 43**). El cuerpo de David es el de un hombre musculoso, que aparece en tensión y preparado para el combate. Su cuerpo se encuentra girado con un ligero contrapposto y su rostro evidencia esta tensión contenida, además, con una mueca de odio.



Imagen 43: Miguel Ángel Buonarroti, *David*, 1501-1504.

La belleza, generalmente, se ha asociado con el bien. De la misma manera, lo contrario de la belleza, que es la fealdad, a menudo se ha relacionado con el mal. A las brujas, por ejemplo, con frecuencia se les atribuyen rasgos físicos desagradables y personalidades repulsivas. Este contraste aparece representado en cuentos como *La bella durmiente*, de Charles Perrault. En su obra *Las afinidades electivas*, Goethe declara que la belleza humana actúa con mucha mayor fuerza sobre sentidos interiores que sobre los externos, de modo que lo que él contempla está exento del mal y sienta en armonía con él y con el mundo.

La simetría es importante porque da la impresión de que la persona creció con salud, sin defectos visibles. Algunos investigadores han sugerido que rasgos neonatales son intrínsecamente atractivos. La juventud en general se asocia con la belleza. Hay pruebas que hacen intuir un rostro hermoso en el desarrollo infantil, y que las normas de atractivo son similares en culturas diferentes. El promedio, la simetría y el dimorfismo sexual para determinar la belleza pueden tener una base evolutiva. Los metaanálisis de la investigación empírica indican que las tres características producen atracción tanto en caras masculinas como en femeninas y a través de diferentes culturas.

Los artistas griegos y romanos también tenían el estándar de belleza masculina en la civilización occidental. El romano ideal fue definido como un jefe alto, musculado, de piernas largas, con un pecho lleno de pelo grueso, una alta y amplia frente -un signo de inteligencia-, grandes ojos, una nariz fuerte y perfil perfecto, boca pequeña, y una mandíbula poderosa. Esta combinación de factores produciría una mirada impresionante de hermosa masculinidad. Con las excepciones notables del peso corporal y los estilos de moda, las normas de belleza han sido bastante constantes en el tiempo y el lugar.

En el chino antiguo se escribe un signo que significa "hermoso", pero hoy se combina con otros dos signos que significan "grande" y "oveja". Posiblemente, la oveja grande era representativa de belleza.

La cultura maya consideraba que tener estrabismo era bello, y para conseguirlo, las madres ponían jarras delante de los niños para que crecieran con este defecto.

2.2.- LA BELLEZA EN EL ARTE

Tal como recoge Umberto Eco su libro *Historia de la belleza*, el ideal estético, es resultado de una época y su marca para la posteridad⁶⁵. El gran enfrentamiento de nuestro tiempo está en las vanguardias versus los medios masivos.

Imaginemos un historiador del arte del futuro o un explorador llegado del espacio que se planteen ambos la siguiente pregunta: ¿cuál es la idea de belleza dominante en el siglo XX y lo que llevamos de XXI?

En el fondo, en un paseo por la historia de la belleza en la Grecia antigua, el Renacimiento o en la primera o segunda mitad del siglo XIX, siempre tenemos la sensación, mirando "desde lejos", de que cada siglo presenta características unitarias o, a lo sumo, una única contradicción fundamental.

Puede suceder que los intérpretes del futuro, mirando también "desde lejos", consideren que hay algo realmente característico del siglo XX, y que den la razón a Marinetti, por ejemplo, diciendo que la Niké de Samotracia del siglo recién concluido era un hermoso coche de carreras, olvidando tal vez a Picasso o a Mondrian. La primera mitad del siglo XX, y a lo sumo los años '60 de ese siglo (luego será más difícil), es el escenario de una lucha dramática entre la belleza de la provocación y la belleza del consumo. Pero ¿cómo se ha llegado hasta aquí? Se muestra a continuación un breve recorrido.

⁶⁵ Eco, U. Op.Cit., p.246.

2.2.1. GRECIA

El arte griego y el occidental en general, a diferencia de ciertas formas artísticas orientales, dan mucha importancia a la distancia correcta de la obra, con la que no se entra en contacto directo. En cambio, las esculturas japonesas se tocan, y con un mandala tibetano de arena se interactúa. La belleza griega es expresada, pues, por los sentidos que permiten mantener la distancia entre el objeto y el observador: vista y oído más que tacto, gusto u olfato.

Sonido y visión son las dos formas de percepción privilegiadas por los griegos (probablemente porque, a diferencia del olor y del sabor, se pueden reducir a medidas y órdenes numéricos). Pero aunque se reconozca a la música el privilegio de expresar el alma, sólo a las formas visibles se aplica la definición de bello (*kalón*) como "lo que agrada y atrae". Esta diferencia se entiende si se tiene en cuenta que una estatua debía representar una "idea" (y, por tanto, suponía una contemplación detenida), mientras que la música se interpretaba como algo que suscita pasiones.

Debido a esta implicación que se produce en el ánimo del espectador, las formas perceptibles por el oído, como la música, despiertan sospechas. El ritmo de la música remite al fluir perenne (y disarmónico, porque carece de límites) de las cosas. Así pues, desorden y música constituyen una especie de lado oscuro de la belleza apolínea armónica y visible, y como tales se incluyen en la esfera de acción de Dionisos.

2.2.2. EDAD MEDIA

La Edad Media cree firmemente que todas las cosas en el universo tienen un significado sobrenatural, y que el mundo es como un libro escrito por la mano de Dios. Todos los animales tienen un significado moral o místico, al igual que todas las piedras y todas las hierbas. Se llega así a atribuir significados positivos o negativos también a los colores, aunque los estudiosos ofrezcan a veces opiniones contradictorias respecto del significado de determinado color. Ésto sucede por dos razones: ante todo, para el simbolismo medieval una cosa puede tener incluso dos significados opuestos según el contexto en el que se

contempla (de ahí que el león a veces simbolice a Jesucristo y a veces al demonio). En segundo lugar, la Edad Media dura casi diez siglos, y en un período de tiempo tan largo se producen cambios en el gusto y en las creencias acerca del significado de los colores. Se ha observado que en los primeros siglos el azul, junto con el verde, es considerado un color de escaso valor, probablemente porque al principio no consiguen obtener azules vivos y brillantes, y por tanto los vestidos o las imágenes azules aparecen descoloridos y desvaídos.

A partir del siglo XII, el azul se convierte en un color apreciado; pensemos en el valor místico y en el esplendor estético del azul de las vidrieras y de los rosetones de las catedrales: domina sobre los otros colores y contribuye a filtrar la luz de forma "celestial". En determinados períodos y lugares, el negro es un color real; en otros es el color de los caballeros misteriosos que ocultan su identidad. En las novelas del ciclo del rey Arturo, los caballeros pelirrojos son viles, traidores y crueles, mientras que, unos siglos antes, Isidoro de Sevilla consideraba que entre los cabellos más hermosos estaban los rubios y pelirrojos.

Igualmente, las casacas y las gualdrapas rojas expresan valor y nobleza, aunque el rojo sea también el color de los verdugos y de las prostitutas. El amarillo es el color de la cobardía y va asociado a las personas marginales y objeto de rechazo, los locos, los musulmanes, los judíos, pero también es celebrado como el color del oro, entendido como el más solar y el más precioso de los metales.

El ideal de mujer medieval presenta blancura en la piel, cabellera rubia y larga, aunque el pelo puede estar recogido, frente amplia (a veces depiladas) rostro ovalado, ojos pequeños, vivos y risueños, nariz pequeña y aguda, labios pequeños y rosados, torso delgado y compleción ósea como corresponde a las nórdicas, caderas estrechas, senos pequeños y firmes y manos blancas y delgadas (**Imagen 44**).



Imagen 44: Botticelli, *El nacimiento de Venus*, 1483-84.

2.2.3. MANIERISMO

No es casual que el manierismo no haya sido bien entendido y valorado hasta la Edad Moderna. Si se priva a lo bello de los criterios de medida, orden y proporción, inevitablemente es sometido a criterios de juicio subjetivos, indefinidos. Un caso emblemático de esta tendencia es la figura de Arcimboldo, artista considerado menor o marginal en Italia, que alcanza éxito y notoriedad en la corte de los Habsburgo. Sus sorprendentes composiciones, sus retratos con rostros compuestos de objetos, vegetales, frutas, etcétera, sorprenden y divierten a los espectadores. La belleza de Arcimboldo está despojada de toda apariencia de clasicismo y se expresa a través de la sorpresa, lo inesperado, la agudeza. Arcimboldo demuestra que incluso una zanahoria puede ser bella, pero al mismo tiempo representa una belleza que lo es no en virtud de una regla objetiva sino tan solo gracias al consenso del público, de la "opinión pública" de las cortes (**Imagen 45**).



Imagen 45: Arcimboldo, *Spring*, 1563

Desaparece la distinción entre proporción y desproporción, entre forma e informe, visible e invisible. La representación de lo informe, de lo invisible, de lo vago trasciende las oposiciones entre bello y feo, verdadero y falso. La representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas. Por eso, la belleza manierista expresa un desgarramiento del alma apenas velado. Es una belleza refinada, culta y cosmopolita como la aristocracia que la aprecia y encarga las obras (mientras que el barroco tendrá rasgos más populares y emotivos).

2.2.4. BARROCO Y ROCOCÓ

En la sensibilidad barroca se aprecia una tendencia espectacular hacia lo decorativo, un abandono de las reglas de la estética clásica, una búsqueda de originalidad a toda costa, un predominio de la fantasía sobre la fiel representación de la realidad, una exploración minuciosa de la psicología humana y un gusto desmesurado por la ampulosidad.

El ideal de belleza de la época barroca se caracteriza por el uso de pelucas tanto en hombres como en las mujeres, cuando el uso de los perfumes, carmines, lunares pintados y peinados pomposos era frecuente. Se puede clasificar a esta etapa como la época de la coquetería, la pomposidad y del ideal de belleza artificial (**Imagen 46**).



Imagen 46: Rembrandt, *La novia judía*, 1667.

En el Rococó, las mujeres destacan como delicadas y ligeras, siempre buscando la sensualidad. Predominan las formas inspiradas en la naturaleza, en la

mitología, en la belleza de los cuerpos desnudos y en los temas galantes y amorosos (**Imagen 47**).



Imagen 47: François Boucher, *Retrato de Madame Pompadour*, 1756.

2.2.5. NEOCLASICISMO

Don Juan, al representar el fracaso existencial del seductor, propone, en cambio, una mujer nueva. Lo mismo puede decirse de la *Muerte de Marat*, que documenta un hecho histórico ocasionado por una mano femenina. No podía ser de otra manera en un siglo que marca la aparición de la mujer en la vida pública (**Imagen 48**).



Imagen 48: Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793, Museo de Bellas Artes de Bruselas.

También se ve en las imágenes pictóricas, cuando las damas barrocas son sustituidas por mujeres menos sensuales pero más libres, despojadas ya del asfixiante corsé, y con la melena ondeando libremente. A finales del siglo XVIII está de moda no ocultar el pecho, que a veces se muestra libremente por encima de una faja que lo sostiene y marca el talle. Las damas parisinas organizan salones y participan, evidentemente no como coprotagonistas, en los debates que en ellos se desarrollan, anticipando los clubes de la Revolución y siguiendo una

moda que se había iniciado ya en el siglo XVII, en las discusiones de salón sobre la naturaleza del amor. En el seno de estas discusiones nació, a finales del siglo XVII, una de las primeras novelas de amor, la *Princesa de Clèves* de Madame de La Fayette, a la que siguieron en el siglo XVIII *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Pamela* (1742) de Samuel Richardson y la *Nueva Eloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau.

En la novela de amor del siglo XVIII, la belleza es vista con el ojo interior de las pasiones, preferentemente en forma de diario íntimo, una forma literaria que contiene ya en sí misma todo el primer romanticismo. Pero en estas discusiones, sobre todo, se va abriendo paso la convicción –y es la contribución de las mujeres a la filosofía moderna– de que el sentimiento no es una simple perturbación de la mente, sino que expresa, junto con la razón y la sensibilidad, una tercera facultad del hombre.

El sentimiento, el gusto y las pasiones pierden pues el aura negativa de la irracionalidad y, al ser reconquistados por la razón, se convierten en protagonistas de una lucha contra la dictadura de la propia razón.

El sentimiento representa una reserva a la que recurre Rousseau para rebelarse contra la belleza moderna artificiosa y decadente, recuperando para el ojo y el corazón el derecho a sumergirse en la belleza originaria e incorrupta de la naturaleza, con un sentimiento de nostalgia melancólica por el "buen salvaje" y por el niño espontáneo que originariamente se hallaban en el hombre y que ya se han perdido.

Por otro lado, las excavaciones de Pompeya (1748) marcan, el inicio de una auténtica fiebre por lo antiguo y originario, y consolidan una profunda transformación del gusto europeo.

Resulta decisivo el descubrimiento de que la imagen renacentista del clasicismo se refería de hecho a la época de la decadencia. Se descubre que la belleza clásica es en realidad una deformación efectuada por los humanistas y, al rechazarla, se inicia la búsqueda de la "verdadera" antigüedad.

De ahí el carácter innovador que caracteriza a las teorías sobre la belleza en la segunda mitad del siglo XVIII: la búsqueda del estilo originado

implica la ruptura con los estilos tradicionales y el rechazo de los temas y actitudes tradicionales en favor de una mayor libertad expresiva.

Pero no son solamente los artistas quienes reclaman una mayor libertad de los cánones. Según recogen Salas y Martín, para Hume el crítico sólo puede determinar las reglas del gusto si tiene capacidad para liberarse de los usos y de los prejuicios que desde el exterior determinan su juicio, que debe basarse, en cambio, en cualidades internas como buen sentido y libertad de prejuicios, y también método, delicadeza, habilidad⁶⁶. Este crítico presupone una opinión pública en la que las ideas son objeto de circulación, de discusión y también de mercado. Al mismo tiempo, la actividad del crítico presupone la liberación definitiva del gusto de las reglas clásicas, un movimiento que se inicia como muy tarde con el manierismo, y que en Hume llega a un subjetivismo estético que roza el escepticismo (término que el propio Hume no duda en atribuir, con valor positivo, a su propia filosofía).

En este contexto, la tesis fundamental es que la belleza no es inherente a las cosas, sino que se forma en la mente del crítico, esto es, del espectador libre de las influencias externas. Este descubrimiento es tan importante como el descubrimiento del carácter subjetivo de las cualidades de los cuerpos (caliente, frío, etc.), que hizo Galileo en el campo de la física en el siglo XVII. A la subjetividad del "gusto corporal" –que un alimento tenga sabor dulce o amargo no depende de su naturaleza, sino de los órganos del gusto de quien lo prueba– le corresponde una subjetividad análoga del "gusto espiritual". Puesto que no existe un criterio de valoración objetivo e intrínseco a las cosas, el mismo objeto puede parecer bello a mis ojos y feo a los ojos de otra persona.

2.2.6. ROMANTICISMO

A mediados del siglo XVII, la expresión "Como las viejas novelas" se refería a las novelas de ambientación medieval y caballeresca, a las que se oponía la nueva novela sentimental, cuyo tema no era la vida fantástica de las gestas heroicas sino la vida real, cotidiana.

⁶⁶ Salas, J; Martín, F. *David Hume*. Madrid: Editorial Complutense, 1998, p. 203

Esta nueva novela, que había nacido en los salones parisinos, influye profundamente en la idea romántica de la belleza, en cuya percepción se mezclan pasión y sentimiento: una muestra excelente, considerando además el destino posterior del autor. Es la novela juvenil de *Napoleón Clisson et Eugénie*, en la que ya aparece la novedad del amor romántico respecto de la pasión amorosa dieciochesca. A diferencia de los personajes de Madame de La Fayette, los héroes románticos –de Werther a Jacopo Ortis, por citar a los más conocidos– no son capaces de resistir a la fuerza de las pasiones. La belleza amorosa es una belleza trágica, frente a la que el protagonista se encuentra inerme e indefenso.

Además, para el hombre romántico la muerte misma, arrebatada al reino de lo macabro, tiene su fascinación y puede ser bella. El propio Napoleón, una vez convertido en emperador, deberá promulgar un decreto contra ese suicidio por amor al que había destinado a su Clisson, como demostración de la difusión de las ideas románticas a principios del siglo XIX.

El Romanticismo, según Eco⁶⁷, destacaba por la falta de ideales de belleza estética. Era el periodo enmarcado por los ideales de política (**Imagen 49**).



Imagen 49: Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830, Museo de Louvre.

2.2.7. SIGLO XX

El comienzo del siglo XX es tiempo ya para la exaltación futurista de la velocidad, y Marinetti llegará a afirmar, tras haber invitado a matar el claro de la luna como trasto inútil poético, que un coche de carreras es más bello que la Niké de Samotracia. De ahí arranca la época definitiva de la estética industrial.

⁶⁷ Eco, U. Op.cit., p.457.

La máquina ya no necesita ocultar su funcionalidad tras los oropeles de la cita clásica, como sucedía con Watt⁶⁸, porque ahora se afirma que la forma sigue a la función, y la máquina será tanto más hermosa cuanto más capaz sea de exhibir su propia eficiencia.

Sin embargo, en este nuevo clima estético el ideal de un *design* esencial alterna también con el del *styling*, según el cual a la máquina se le da formas que no derivan de su función, sino que tienden a hacerla más agradable estéticamente y más capaz de seducir a sus posibles usuarios.

En esta lucha entre *design* y *styling* es célebre el magistral análisis que hizo Roland Barthes del primer ejemplar del Citroën DS, cuyas siglas, que parecen tan tecnológicas, si se pronuncian en francés, suenan como *déesse*, es decir, "diosa".

Tampoco ahora nuestra historia será lineal. La máquina, que se vuelve bella y fascinante por sí misma, no ha dejado de suscitar en estos últimos siglos nuevas inquietudes que no nacen de su misterio, sino precisamente de la fascinación del engranaje que se pone al descubierto. Pensemos en las reflexiones sobre el tiempo y sobre la muerte que el engranaje de un reloj inspira a algunos poetas barrocos que hablan de esas ruedas dentadas, tan penosas y lacerantes que desgarran los días y rasgan las horas, mientras el fluir de la arena en el reloj se percibe como un constante sangrar en el que nuestra vida se consume en partículas polvorientas.

Dando un salto de varias décadas hacia el pasado, llegaremos a la máquina de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka, en la que engranaje e instrumento de tortura se identifican, y el conjunto resulta tan fascinante que el propio verdugo se inmola a mayor gloria de su criatura. Máquinas tan absurdas como la kafkiana pueden, no obstante, dejar de ser instrumento mortal para convertirse en las llamadas "máquinas célibes", ésto es, en máquinas bellas

⁶⁸ James Watt (Greenock, 19 de enero de 1736 - Handsworth, 25 de agosto de 1819) fue un matemático e ingeniero escocés. Las mejoras que realizó en la máquina de Newcomen dieron lugar a la conocida como máquina de vapor, que resultaría fundamental en el desarrollo de la Revolución industrial, tanto en el Reino Unido como en el resto del mundo.

porque carecen de función, o tienen funciones absurdas, máquinas de derroche, arquitecturas consagradas al despilfarro o máquinas inútiles.

La expresión "máquina célibe" procede del proyecto del *Gran vidrio*, la obra de Duchamp también conocida como *La casada desnudada por sus solteros*, de la que basta examinar algunos componentes para hallar directamente, como fuentes de inspiración, las máquinas de los mecanismos renacentistas **(Imagen 50)**.



Imagen 51: Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, 1943 (izquierda); Jean Tinguely, *Baluba 3*, 1961 (derecha).

Máquinas célibes son las que inventa el escritor Raymond Roussel en el libro *Impresiones de África*. Pero si bien las máquinas descritas por Roussel producen aún efectos reconocibles, como, por ejemplo, sorprendentes texturas, las construidas como esculturas por un artista como Tinguely sólo producen su propio movimiento insensato, y su único objetivo es chirriar sin efecto alguno **(Imagen 51)**.

En este sentido son célibes por definición, carentes de finalidad funcional, nos hacen sonreír y nos incitan al juego, porque con ello mantenemos bajo control el horror que podrían inspirarnos en cuanto distinguiéramos un objetivo oculto, que forzosamente habría de ser maléfico. Las máquinas de Tinguely tienen, por tanto, la misma función que muchas obras de arte que han sabido exorcizar, a través de la belleza, el dolor, el miedo, la muerte, lo perturbador y lo desconocido.

2.2.8. LA VANGUARDIA O LA BELLEZA DE LA PROVOCACIÓN

La belleza de la provocación es la que proponen los distintos movimientos de vanguardia y del experimentalismo artístico: del futurismo al cubismo, del expresionismo al surrealismo, de Picasso a los grandes maestros del arte informal y otros.

El arte de las vanguardias no plantea el problema de la belleza. Se sobreentiende, sin duda, que las nuevas imágenes son artísticamente "bellas" y han de proporcionar el mismo placer procurado a sus contemporáneos por un cuadro de Giotto o de Rafael, precisamente porque la provocación vanguardista viola todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos. El mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables (dadá, etc.), las pulsiones del inconsciente... Sólo una corriente del arte contemporáneo ha recuperado una idea de armonía geométrica que puede recordarnos la época de las estéticas de la proporción, y es el arte abstracto. Rebelándose contra la dependencia tanto de la naturaleza como de la vida cotidiana, el arte abstracto nos ha propuesto formas puras, desde las geometrías de Mondrian a las grandes telas monocromas de Klein, Rothko o Manzoni (**Imagen 52**).

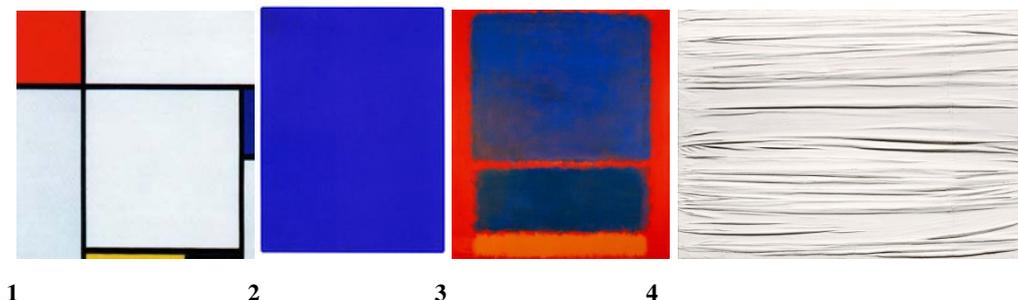


Imagen 52: 1) Mondrian, *Composición con rojo, amarillo, azul y negro*, 1929; 2) Yves Klein, *Azul Klein internacional*, 1950; 3) Mark Rothko, *Azul y rojo*, 1923; 4) Piero Manzoni, *Achrome*, 1958.

Pero quien haya visitado una exposición o un museo en los últimos tiempos con toda seguridad habrá escuchado a personas que, ante un cuadro abstracto, se preguntan "qué representa" y protestan con la inevitable pregunta: "Pero, ¿ésto es arte?". Por consiguiente, este retorno "neopitagórico" a la estética de las proporciones y del número se produce en contra de la sensibilidad común, en contra de la idea que el hombre corriente tiene de la belleza.

Existen, por último, muchas corrientes del arte contemporáneo (happenings, actos en que el artista corta o mutila su propio cuerpo, implicaciones del público en fenómenos luminosos o sonoros) en las que parece que bajo el signo del arte se desarrollan más bien ceremonias de sabor ritual no muy diferentes de los antiguos ritos místicos, cuya finalidad no es la contemplación de algo bello, sino una experiencia casi religiosa (aunque de una religiosidad primitiva y carnal) de la que los dioses están ausentes.

Por otra parte, de carácter místico son las experiencias musicales de enormes multitudes en las discotecas o en los conciertos de rock, donde entre luces estroboscópicas y sonidos ensordecedores se practica una forma de "estar juntos" (a menudo acompañada del consumo de sustancias estimulantes) que puede parecer incluso "bella" (en el sentido tradicional de un espectáculo circense) a quien la contempla desde fuera, aunque posiblemente no sea así cómo la viven los que están inmersos en ella. Los que participan en ella podrán hablar incluso de una "hermosa experiencia".

2.3.- BELLEZA Y CIRUGÍA ESTÉTICA

La búsqueda de medios con los que embellecerse es tan vieja como la humanidad, y la cirugía estética tan antigua como la historia misma de la medicina. Se pueden citar algunos antecedentes históricos que demuestran que la ornamentación del cuerpo ha buscado desde tiempos remotos la exaltación de los valores estéticos del momento histórico y cultural. Las aportaciones que ha hecho la arqueología para sustentar la existencia de la ornamentación con fines rituales

o religiosos son innumerables. En Noruega, cerca de la ciudad de Oslo, se hallaron pinturas rupestres en las cuales se identifica a una mujer que aparece en actitudes cosméticas o de embellecimiento, untando su cara con grasa de reno.

En el milenario Egipto se prestaba gran interés al maquillaje, tanto en mujeres como en hombres. Como ejemplo, se puede recordar el busto de Nefertiti, en el que se aprecia cómo destacan los ojos, cejas y labios, o la máscara mortuoria de Tutankamón. En el Museo Británico de Londres se conservan intactos piezas y enseres utilizados en estas prácticas durante la XXVIII dinastía. Se usaba como cosmético una sustancia compacta a base de cera y antimonio que cumplía las funciones del actual “rimmel”. Existen también descripciones de correcciones nasales y tratamientos de cicatrices que se remontan al antiguo Egipto.

Los griegos se dedicaron con empeño al cuidado del cuerpo y fueron los creadores de la gimnasia y los deportes. Sus esculturas se cuentan entre las manifestaciones plásticas que más se han desarrollado. Apolonio de Herófila, en su libro sobre perfumes citado por Abreu⁶⁹, dice: “La mayor parte de las mujeres emplean compresas de cera caliente para hacer desaparecer las arrugas y preparados cáusticos para suavizar la epidermis”. Tenemos así a los predecesores del actual *peeling*, con fundamentos idénticos a los utilizados ahora.

En el Imperio Romano, ciudadanos de ambos sexos dedicaban gran parte del tiempo a la belleza. Entre las clases patricias, el baño romano constituía una institución social.

Existen numerosas citas bíblicas en las cuales el culto a la belleza cobra un papel de gran importancia. Basta recordar el caso de Jezabel en su intento de seducir a Jehú utilizando aceites en el rostro. Judith, Esther, Dalila y Salomé son algunos de los ejemplos más conocidos que nos ofrece la Biblia del fatal y casi irresistible magnetismo que la mujer ha ejercido sobre el hombre, cambiando incluso el curso de los acontecimientos históricos. Para ello ha usado el realce de la belleza de sus atributos.

⁶⁹ Abreu, C. “Estética y salud mental”. *Cirugía Plástica*. 1997, 7, 2, pp. 62-65.

Así, podemos recorrer a todos los pueblos y civilizaciones de la antigüedad, en toda la faz de la tierra, desde la India, China y el Japón milenarios, pasando por Mesopotamia, Europa, África y América.

En forma paralela, se sabe de cirugías para reparar mutilaciones cuatro mil años antes de Cristo. Por el papiro de Ebers se conoce que dos mil años antes de Cristo, los egipcios corregían quirúrgicamente deformidades causadas por mutilaciones.

Ya en Occidente, las primeras referencias a la cirugía reparadora son de Celso (53 a.C.-7 d.C.) y de Galeno (129-199 d.C.). Después de Galeno, la cirugía plástica sufrió un abandono debido quizá a motivos religiosos, hasta el inicio del Renacimiento.

El advenimiento de la sífilis en el siglo XV, que desfiguraba y estigmatizaba a los enfermos, fue crucial en el desarrollo de técnicas de reconstrucción estética. Y eran precisamente los hombres quienes se operaban, por lo general la nariz, para escapar al estigma de la infección y al desprecio de la sociedad. Por entonces no existía anestesia (ésta no sería inventada hasta 1846) y tampoco se tenía consciencia de las causas y consecuencias de las infecciones, de modo que no sólo toda intervención debía de resultar muy dolorosa, sino que el riesgo de fallecer en el transcurso de la operación era también altísimo.

Durante el Renacimiento surge una de las figuras más importantes de la cirugía estética, el italiano Gaspare Tagliacozzi (1545-1599). En 1597, Tagliacozzi documentó en 22 grabados con explicaciones en latín una reconstrucción nasal (**Imagen 53**).

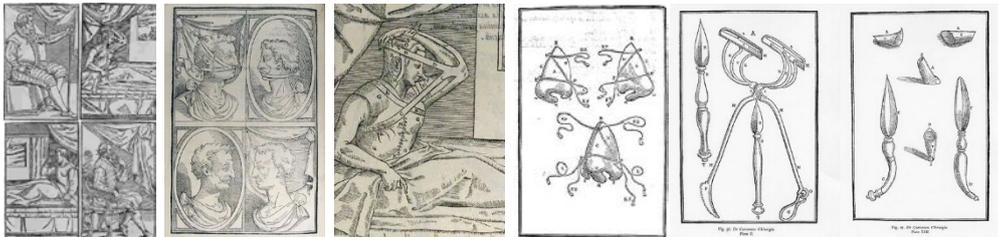


Imagen 53: Las diferentes fases de la reconstrucción nasal. *De curtorum chirurgia per insitionem libri*, Gaspare Tagliacozzi (1597).

El método diseñado por Gaspare Tagliacozzi en 1597 para reconstruir una nariz estuvo en boga hasta entrado el siglo XX.

Los periodos más creativos coinciden con las épocas más sangrientas de la humanidad. Un elevado número de deformidades motivó a los cirujanos a buscar nuevos métodos para corregirlas. Esta lucha del hombre contra las deformidades traduce el deseo de reintegrar al individuo a su comunidad.

Inglaterra tiene un papel relevante en la divulgación de los conocimientos adquiridos durante las dos grandes guerras de este siglo. Sir Harold Gillies, considerado el padre de la cirugía plástica moderna, impulsó los hospitales de campaña y grupos de trabajo que brindaron una atención más especializada a los heridos.

La intubación endotraqueal descubierta por McGill permitió llevar a cabo algunos procedimientos que antes se consideraban prácticamente imposibles de realizar.

En contra de lo que se podía pensar, no fueron médicos norteamericanos del siglo XX quienes escribieron las páginas más importantes de la cirugía estética, sino que en primera línea estuvieron cirujanos alemanes como Carl Ferdinand von Graefe (1787-1840), Eduard Zeis (1807-1868), Hermann Eduard Fritze (1811-1866), Johannes Friedrich Dieffenbach (1792-1847), Jacques Joseph (1865-1934), por citar sólo a los más importantes, que a lo largo de los años hicieron importantísimas contribuciones a las técnicas y procedimientos quirúrgicos, y con ello dejaron una fuerte impronta en la cirugía estética mundial. Todos ellos trabajaron y publicaron sus estudios en Alemania antes de la Primera Guerra Mundial. Sus escritos contribuyeron a popularizar y extender sus prácticas y técnicas por todo el mundo.

Con todo, la cirugía estética tal como la conocemos tiene sus orígenes en la Primera Guerra Mundial, y concretamente en Alemania. El número de víctimas y heridos de guerra era tan enorme que a los cirujanos no les quedaba a menudo otro remedio que improvisar, experimentar y probar nuevas técnicas en plena intervención.

Con los conocimientos obtenidos durante la guerra, fue posible más adelante transformar bellas señoritas en deslumbrantes estrellas de la gran pantalla. En aquella época, el cine empezaba a despuntar como medio de entretenimiento e influencia sobre las masas, y así los ideales de belleza empezaron a proyectarse sobre un público mucho más amplio. La industria cinematográfica tuvo su mayor centro de desarrollo en Alemania desde la época del cine mudo hasta principios de la década de 1930, pero con el advenimiento del Tercer Reich buena parte de la industria se trasladó a Hollywood, donde se consolidó el mayor núcleo cinematográfico del mundo. A partir de entonces, las grandes estrellas nacían en Hollywood. Éstas a su vez necesitaban cirujanos plásticos para poder promocionarse mejor, con lo que la cirugía estética cobró en Hollywood una importancia cada vez mayor. Los Ángeles cuenta en la actualidad con la mayor densidad de cirujanos plásticos del mundo.

Las grandes superproducciones de Hollywood continúan dictando en la actualidad el ideal de belleza de las mujeres, pero también el de los hombres. Sus estrellas muestran el ejemplo a seguir, el modelo de lo que consideramos hermoso. En el pasado, el ideal de belleza lo determinaban las capas superiores de la sociedad. En períodos de hambruna los cuerpos rollizos eran considerados hermosos. Cuando la mayoría de hombres y mujeres trabajaba en el campo, la palidez constituía un rasgo de hermosura. Hoy, cuando casi todos trabajan en una oficina, resulta más deseable un buen bronceado, con el que se demuestra que uno puede permitirse ir de vacaciones a menudo (incluso si dicho bronceado se ha obtenido en el solárium de la esquina). En la década de 1920, estuvo de moda el aspecto andrógino, muy acorde con la tolerancia imperante respecto de la homosexualidad y la bisexualidad, cuestión que ha tratado Estrella de Diego⁷⁰. Hacia 1950, el ideal eran las *pin-ups* exuberantes, puesto que nada había más importante en la vida de una mujer que encontrar marido y tener hijos. Estos modelos masculinos y femeninos aparecen una y otra vez en el cine. Para poder adaptarse al cliché de la gran pantalla y los primeros planos, casi todas las

⁷⁰ De Diego, E. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.

actrices y muchos actores se ven obligados a someterse a numerosas operaciones estéticas si desean seguir trabajando.

En EE.UU. se producen incluso series de televisión, culebrones y programas de testimonios sobre la cuestión de la cirugía estética, y con tanto éxito que son luego emitidos en todo el mundo. Además de los ya citados en otro apartado, el programa *Extreme Makeover*, de la cadena norteamericana ABC, es por ejemplo todo un éxito. Es un *reality show* donde se ofrecen cambios radicales de imagen basados en operaciones de cirugía estética, y que también tuvo su versión española. En julio de 2003 comenzó en nuestro país la emisión de la serie *Nip / Tuck*, que gozó de gran popularidad. Fue una serie de televisión estadounidense ganadora de un premio Emmy y un Globo de Oro creada por Ryan Murphy. Relata de la vida de dos amigos y exitosos cirujanos plásticos de Miami, en los que sus vidas empiezan a desmoronarse a causa del estrés, la envidia, la lujuria, el crimen y posteriormente la fama al mudarse a Hollywood. Otra serie va más allá todavía, *I Want a Famous Face*, producida por MTV. Este programa ha convertido a jóvenes en dobles de Brad Pitt, e incluso ha implantado a un hombre pechos para que se parezca a Jennifer Lopez. El programa documenta también cómo otros participantes se transformaron en Elvis Presley, Kate Winslet, Pamela Anderson y Britney Spears.

Al mismo tiempo se han alzado numerosas voces, entre ellas las de muchos cirujanos estadounidenses, que advierten del peligro de las expectativas desmesuradas, despertadas en buena parte por estos programas, que hacen creer que todo es posible y que la cirugía estética constituye un bien de consumo más, sin tener en cuenta los riesgos y peligros que conlleva para la integridad física y psíquica del paciente.

Existen, como hemos visto, series televisivas de gran éxito; cada vez aparecen más formatos, y más novedosos. Los periódicos dedican también sesudos artículos a la cuestión de la cirugía estética. Pueden adquirirse asimismo innumerables manuales prácticos con los que encontrar al cirujano ideal, calcular cuánto cuesta una operación, saber qué sucede durante la misma, etc., por lo

general publicados por cirujanos de éxito o por las mismas clínicas, y todo esto sin olvidar la literatura médica especializada.

Por otro lado, el envejecimiento de nuestra sociedad transcurre paralelo a un culto desproporcionado por la juventud y la belleza. Es éste un fenómeno a escala mundial: el envejecimiento no se ve ya como parte de un proceso normal, sino como una circunstancia que debe ralentizarse por todos los medios posibles, en especial mediante la cirugía estética. Al mismo tiempo, el avance imparable de la globalización ha llevado a que el ideal de belleza sea cada vez más uniforme en todo el mundo.

Siempre que se discute la cirugía estética se acaba regresando a una misma cuestión mucho más general: ¿Qué es la belleza? Al parecer, la ciencia ha demostrado que niños de tres años tienden a acercarse a las personas hermosas de un grupo. En opinión de los estudiosos del comportamiento, los hombres suelen desear casi siempre a mujeres de labios carnosos, piernas delgadas, cabello brillante, piel sedosa y una proporción determinada entre cintura y cadera. La apariencia tiene también una importancia capital a la hora de solicitar empleo: el más atractivo de los candidatos consigue la plaza con mucha mayor frecuencia que otros quizá más competentes pero menos agraciados. La belleza es siempre el camino más directo hacia el ascenso social, según algunos sociólogos. Pero el culto a la belleza que domina nuestra época del consumismo, no es nuevo. Hoy existen simplemente más medios para crear hermosura y ponerla al alcance de un elevadísimo número de personas.

¿Qué entendemos por una cara bella? Los cirujanos plásticos Perret y May, de Canadá, y Yoshikawa de Japón, publicaron en la revista *Nature*, en el 2001, los estudios que realizaron para tratar de encontrar un modelo de cara que fuera el símbolo universal de la belleza facial⁷¹. Tomaron como muestra una cara típica occidental, otra típica afro-latina y otra oriental. Sobrepusieron las imágenes e hicieron el estudio computadorizado. La cara resultante no es una cara que ganaría un concurso de belleza en ninguna parte del mundo.

⁷¹ Perret, P; May, A; Yoshikawa, J. "The universal face", *Nature*. 2001, 6, pp.884-887.

Si nos referimos a la figura humana comprendiendo la cara y el cuerpo, tenemos que deducir que en belleza no funciona la ley del promedio, es decir, la teoría de la media. Bella, según el concepto moderno, no es la mujer que se encuentra en determinado país con más frecuencia, ni el hombre que se encuentra comúnmente. Son bellos los rasgos que tienen ciertos aspectos ligeramente más acentuados. Por ejemplo: ojos ligeramente más grandes que el promedio, pómulos ligeramente más marcados que el promedio, nariz ligeramente más definida que el promedio, labios ligeramente más carnosos que el promedio, etc. Estos aspectos son los que precisamente buscan las pacientes en la cirugía plástica.

La belleza, tanto femenina como masculina ha sido comercializada y hasta explotada. Por ejemplo, una cara como la de Cindy Crawford gana más de un millón de dólares al mes. En una encuesta que se hizo a finales del siglo pasado, Sean Connery, el famoso actor inglés, fue declarado el hombre más hermoso del siglo pasado. También la belleza masculina ha sido explotada comercialmente, pero nunca tanto como la femenina.

El actual concepto de belleza ha hecho que la cirugía plástica, en su rama estética, esté cobrando una importancia cada vez mayor. Cuanto más desarrollado es un pueblo, cultural y económicamente, más alto es su sentido de autoestima y su sentido de belleza. Esto llevó al Papa Pio XII a declarar en un congreso de cirugía plástica de Roma, que la cirugía del embellecimiento facial y corporal son legítimas desde el punto de vista católico. Sostuvo que “si el cuerpo es el receptáculo del alma, está bien visto que el cuerpo trate de ser tan perfecto como el alma”.

La belleza no es una imposición de los medios de comunicación. La naturaleza misma y la evolución de las especies favorecen la belleza. Dejando a un lado los grandes genocidios, observamos que la naturaleza elimina a las personas que tienen cualidades extremas. El intercambio de razas que actualmente se facilita por la disponibilidad de los medios de transporte y de comunicación, favorece la evolución de la especie humana. Esto no quiere decir

que se llegará algún día a un prototipo de belleza, pues son millones los genes que intervienen en ella.

Si pasamos al otro extremo, el concepto errado de belleza ha traído graves problemas como sucede en ciertas jóvenes, que por el deseo de ser delgadas llegan a la bulimia y a la anorexia nerviosa, a pesar de que desde el punto de vista estético no podemos considerar bella a una mujer escuálida, con rostro demacrado y pálido. En la otra cara de la moneda, está la obesidad extrema, con los problemas de salud que también conlleva.

La evolución y la belleza en el siglo XXI es errática e incierta. El deseo de sobresalir ha traído el auge de los *punk*, los aretes llamativos, los peinados excéntricos, los *piercing*, los tatuajes, los vestidos que cada vez dejan ver más el cuerpo, etc.

También, el auge de la medicina antienvjecimiento tiene su explicación en la conservación, no solamente de la belleza corporal sino de la salud en general, pues la medicina no solamente trata de agregar años a la vida, sino de agregar vida a los años. Hoy la gente vive más. Todos queremos llegar a viejos disfrutando no solamente salud, sino también una agradable apariencia física.

Y es que, como ya se ha visto en otra parte de este trabajo, la ambición por la belleza es tan antigua como el propio ser humano. Como ya se ha señalado, las esculturas clásicas de Fidias, pero en especial las de Leonardo y Miguel Ángel, nos hablan de una pasión por la perfección física, y de unos ideales de belleza que han conservado su vigencia hasta nuestros días (**Imagen 54**). La historia del arte es pues una grandiosa historia de la belleza, en la que determinados ideales estéticos muy similares entre sí reaparecen una y otra vez en épocas muy distintas, separadas por varios siglos. Los parámetros de belleza del rostro se expondrán en el capítulo siguiente.



Imagen 54: La modelo Adriana Lima como Venus moderna

Según Umberto Eco, y como ya hemos citado, nuestra época se rindió “a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza”⁷² ¿Es posible aún hallar un criterio sobre qué es lo bello y lo feo en el arte? Pocas nociones se hallan tan asociadas a nuestra idea convencional del arte como la de belleza; pocas, sin embargo, se encuentran tan a menudo alejadas de nuestra experiencia habitual del arte contemporáneo. ¿Cómo se ha llegado a este importante contraste? Actualmente los trastornos de la belleza confluyen con la crisis de la cultura contemporánea. Aprovechada, y redefinida por el diseño industrial o el reclamo comercial, ¿qué relación sigue manteniendo la belleza con el arte? Eco no ignora la crisis de la belleza ni las provocaciones de los artistas o los escritores y da cuenta tanto de la confusión entre lo culto y lo popular que los medios masivos de comunicación trajeron aparejada, como de la dificultad para identificar un ideal específico de belleza en una era como la nuestra. Eco sostiene que no es sólo que cada época tenga su ideal de belleza, sino que, al mismo tiempo, en cada una conviven muchas tendencias divergentes, en la que el propio ideal se halla asimismo cuestionado⁷³.

A menudo a los especialistas en cirugía plástica se les compara con los artistas, por trabajar de acuerdo con el sentido de lo bello. Pero entre ellos existe una gran diferencia: el artista crea obras de arte para que sean admiradas por el resto de los hombres. Sin embargo, el profesional de la salud ayuda a corregir ciertos detalles anatómicos con el fin de satisfacer ciertas necesidades humanas. El cirujano se enfrenta con la motivación psicológica de la intervención quirúrgica deseada y con las repercusiones psíquicas que se originan como

⁷² Eco, U. Op. cit, p.247.

⁷³ *Ibidem*, p.328.

resultado de un defecto físico o malformación, o simplemente por una desproporción de algún elemento del cuerpo o las huellas del paso de los años. A diferencia de un escultor, que trabaja materiales inertes como la piedra o la madera y obtiene resultados permanentes e inalterables, el cirujano estético trata con tejidos vivos, cuya cicatrización o evolución post-operatoria pueden modificar o alterar el resultado.

Capítulo 3

La importancia del rostro

Todos nos fijamos en los rostros y caras de los demás. El rostro es una de las mayores señas de identidad, pues es la parte más visible del cuerpo. Cuando conocemos a alguien, solemos fijarnos en su cara, en su nariz, en sus ojos, y a partir de ese instante le identificaremos siempre. Además, es imposible que existan dos rostros totalmente iguales. Se expondrá, a continuación, el concepto de belleza del rostro, aspectos relacionados con el análisis facial estético, y por último, los procedimientos más habituales en cirugía estética del rostro. En el último punto de este capítulo se tratarán las características étnicas del rostro y su trascendencia en la cirugía estética y en la identidad.

3.1. EL CONCEPTO DE BELLEZA DEL ROSTRO. LA DIVINA PROPORCIÓN.

Como ya se ha indicado en el capítulo precedente, cuando el ser humano es capaz de percibir, captar y comprender el orden, simetría y armonía de las cosas, propiedades éstas que posee el mundo, tradicionalmente estamos en presencia del concepto de belleza. El concepto de belleza es una percepción subjetiva influenciada por numerosos factores de la sociedad e interpersonales, es decir, el alma humana tiene la simpatía y compenetración para captar y comprender estas propiedades, pero esto varía de acuerdo a su idiosincrasia, personalidad, edad, cultura, religión, raza, filosofía de la época, e incluso viene

motivada por los medios de comunicación globalizados, que tratan de imponer patrones estéticos. Cada persona tiene su propio concepto de la belleza, que determina la forma de mirar, concebir, juzgar y de razonar frente al mundo que le rodea.

El arte siempre ha sido la manifestación universal de lo bello. Mediante la pintura, escultura o arquitectura, se ha expresado una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado. El cirujano plástico incorpora a esta manifestación artística de lo bello aquellas ramas de la medicina que tienen que ver con la apariencia del ser humano.

Este concepto de belleza por su naturaleza multidimensional supone un reto para el cirujano que debe tratar al paciente que desea corregir un defecto físico o perfeccionar algún rasgo de su fisonomía. Los cirujanos plásticos deben complementar sus habilidades técnicas con los conocimientos artísticos y la sensibilidad para lograr simetría, armonía, balance y proporción en el resultado de su trabajo diario. Como decía Carrel, “La habilidad para captar y percibir lo bello, se cultiva y se desarrolla, al igual que el conocimiento científico”⁷⁴.

En la Grecia clásica, los antiguos pensadores destacaron como filósofos y artistas. Cultivaron las matemáticas e hicieron de ellas un sistema filosófico y un medio para explicar la existencia de las cosas, aplicándolas a las ciencias y a las artes. Desde esos tiempos, en el Partenón, se destaca por su belleza e incompresible origen el canon conocido como la “sección áurea”, “número de oro” o también conocida posteriormente, entre otros muchos nombres, como la “divina proporción”, porque tiene un origen inexplicable y se encuentra en todas las cosas bellas, bien proporcionadas.

Policleto (siglo V a.C.) estableció las proporciones del cuerpo humano correlacionando cada una de ellas entre sí y después con la totalidad del cuerpo, buscando una relación matemática (**Imagen 55**). Policleto fue un escultor griego que estableció un canon de proporciones anatómicas que aún siguen siendo válidas en nuestros días. El *Diadumeno* (por la diadema que lleva puesta)

⁷⁴ Alexis Carrel (Sainte-Foy-lés-Lyon, 1873 - París, 1944). Biólogo, médico, investigador científico y escritor francés. Por sus contribuciones a las ciencias médicas fue galardonado con el premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1912.

es una de sus obras maestras. En el Renacimiento italiano, los artistas plásticos utilizaron este canon para componer sus obras.

Leonardo da Vinci, en sus estudios de las proporciones del cuerpo humano, distribuyó su longitud en octavos. La cabeza ocupa un octavo. La mitad de un cuerpo humano proporcionado se encuentra a nivel del pubis. El ombligo es el punto de unión de los cinco octavos inferiores con los tres octavos superiores. Estos segmentos se encuentran en una proporción armónica que se corresponde con la “sección áurea”, también llamada “divina proporción”, y es representada matemáticamente por la cifra 1:1,618...

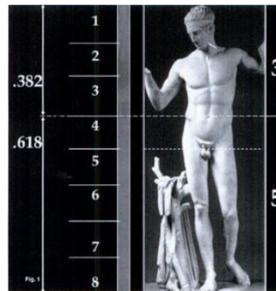


Imagen 55: El *Diadumeno* de Policleto (c. 480-420 a.C.)

Pitágoras sobresale como filósofo interesado en explicar la naturaleza con una relación numérica. La obra pitagórica, geométrica y matemática, nos llega a nosotros gracias a Euclides (c. 325-265 a.C.), que realizó la compilación del conocimiento geométrico por invitación de Ptolomeo I, para ser conservada en la biblioteca de Alejandría. Esta obra, compuesta por 13 libros y denominada *Elementos*, se salvó del incendio que destruyó la biblioteca. En el tomo II explica cómo encontrar la sección dorada en una línea recta. Aquí aparece por vez primera el símbolo f , que corresponde a la letra griega ϕ “phi” (que se usó en honor de Phidias -Fidias-) para representar el sitio en donde se encuentra la sección áurea. Fidias fue el arquitecto del Partenón, obra maestra de la griega clásica, que fue construida casi en su totalidad basándose sus proporciones en la mencionada sección.

Ya en el teorema de Pitágoras (c. 571-497 a.C.) podemos encontrar el “número de oro” (1:1.618) en las armónicas proporciones del triángulo

rectángulo.

De Babilonia y Egipto se supone que Pitágoras trajo el conocimiento geométrico expresado en el teorema que le dio fama, basado en el triángulo rectángulo de proporciones armónicas (tres, cuatro y cinco entre sus lados), y que se expresa así: la suma de los cuadrados de los catetos (los lados que forman el ángulo recto) es igual al cuadrado de la hipotenusa (el lado mayor que une los catetos). La importancia de este teorema en la geometría radica en que su uso permite calcular las superficies o los volúmenes, tan importante para los babilonios y los egipcios que lo utilizaron en la medición de las tierras de cultivo en las márgenes de sus ríos y en sus fastuosas construcciones. Recuérdense las pirámides de Egipto, diseñadas bajo estricta geometría y seguramente motivadas por una mezcla de sentimiento religioso y conocimiento astrológico.

Pero lo interesante para nuestro estudio de los cánones de belleza, es que, en las proporciones de sus tres lados, el triángulo rectángulo lleva intrínsecamente la proporción matemática de 1,618. Para comprenderla y encontrarla, es menester construir paso por paso un triángulo rectángulo para observar el origen de la “sección áurea”.

Para construir el triángulo rectángulo se siguen los siguientes pasos
(Imagen 56):

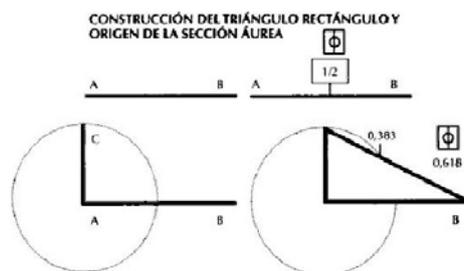


Imagen 56: El origen de la “Sección aurea”.

- Se traza una línea (longitud AB) y se divide en dos partes iguales.
- En un extremo de la línea se coloca un compás, y partiendo de la mitad de esta línea se traza un arco que determinará la altura desde la cual se levanta una perpendicular (punto C). Se traza una diagonal desde el punto C al punto B.
- Apoyando el compás en el punto C se traslada la medida CA a la

diagonal, la cual es seccionada (punto D) y se señala con la letra griega ϕ (phi). Ésta es la sección áurea o divina proporción. En la línea CB (hipotenusa), tomada como unidad y representada como 1, el segmento mayor mide 0,618 y el segmento menor mide 0,382. Las mismas proporciones se obtienen entre la línea AC y la AB.

En resumen, la sección áurea aparece en una línea cualquiera dividida en dos partes desiguales pero proporcionadas entre sí, de manera que el trazo más corto sea, en comparación al mayor, igual que éste es, en comparación a la línea total.

Una manera sencilla de encontrar esta sección en una línea cualquiera es multiplicar su longitud total por la cifra 0,618. Tomemos por ejemplo una línea de 8 mm, al multiplicarla por 0,618 el resultado es 4,944 (segmento mayor) y el restante es 3,056 (segmento menor), que sumados dan 8.000 mm. El punto en donde se divide la línea es la sección ϕ (**Imagen 57**).

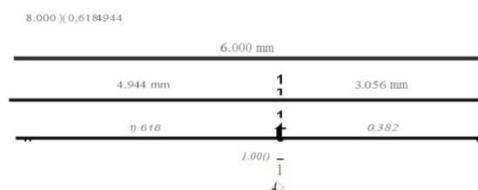


Imagen 57: La sección aurea

Marcus Vitruvius Pollio (25 a.C.), mejor conocido como Vitrubio, fue arquitecto romano constructor durante el Imperio Romano de Oriente y escribió el importante tratado *De architectura libri decem*. Es una obra compuesta por diez tomos. Lo interesante para nuestro tema es que en el último tomo aborda, estructuralmente, las proporciones del cuerpo humano, realizando un singular dibujo de una figura humana masculina, con las piernas abiertas y los brazos extendidos (pero desproporcionados para ajustarlos al espacio) dentro de un cuadrado inserto dentro de un círculo (**Imagen 58a**). La obra de este arquitecto pasó desapercibida en el oscurantismo de la Edad Media, pero, afortunadamente, con el advenimiento del Renacimiento italiano, Leonardo da Vinci conoce el

dibujo de Vitrubio y lo mejora, corrigiendo las proporciones corporales basándose en la “divina proporción”, hasta el grado de ser uno de los más significativos, y quizá el más famoso, de la obra leonardesca (**Imagen 58b**).

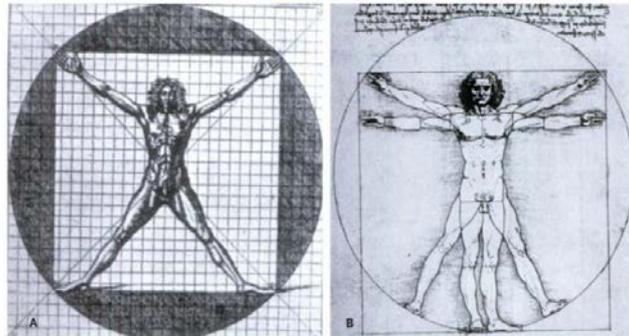


Imagen 58: a) Dibujo original de Vitrubio (siglo I a.C.); b) Dibujo de Leonardo.

El dibujo de Leonardo, conocido como el *Hombre de Vitrubio*, pasa a la historia como un canon de proporciones humanas. Contiene implícitamente una serie de secciones corporales tanto en el tronco como en las extremidades superiores e inferiores, que están en perfecta armonía con la “divina proporción”. Aunque estas secciones no están señaladas por ninguna cifra, su análisis corresponde a las proporciones de la sección áurea. Leonardo establece que la cabeza ocupa un octavo de la longitud corporal. Esta longitud vertical, de pies a cabeza, es la misma que se encuentra horizontalmente con las extremidades superiores extendidas (de ahí el “encuadre” en un cuadrado). Con las extremidades separadas, Leonardo las adaptó al círculo.

Sabemos que Leonardo conocía perfectamente el tema porque ilustró un libro publicado en 1509 por su amigo, el monje Luca Pacioli, sobre matemáticas y geometría y cuyo título era la *Divina Proportione*.

Antes del Renacimiento, la cifra 1,618 ya se había puesto de manifiesto en la obra magna de Leonardo Fibonacci, alias Leonardo de Pisa (1170-1230), pero mejor conocido por el acrónimo de “Fibonacci” (filio de Bonacci). Éste publicó en 1202 un libro llamado *Liber Abaci* (libro del ábaco) en el cual demuestra las grandes ventajas de la numeración arábiga comparada con la romana. El libro tuvo una gran influencia en el desarrollo de las matemáticas

en Europa. Lo interesante para nuestro tema es que en el libro Fibonacci plantea un acertijo matemático para calcular el número de conejos reproducidos mensualmente a partir de una sola pareja. Los números resultantes explican el crecimiento exponencial de los conejos y de muchas otras especies animales, incluyendo, por supuesto, al hombre. Se le conoce hasta la fecha como *La serie numérica de Fibonacci* (**Imagen 59**).

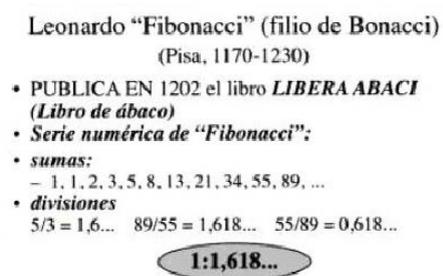


Imagen 59: La serie numérica de Fibonacci

Ésta es una serie de adiciones o sumas que se obtienen empezando por el número 1, y añadiendo otro 1 suman 2, y luego se suman los dos últimos números para obtener el siguiente. Ejemplo: $1 + 2 = 3$, y así hasta el infinito: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etc. Sorprendentemente, la relación entre dos números adyacentes cualesquiera que sean después del 3 es de alrededor de 1:1,618 o exactamente 1:1,618... (los tres puntos suspensivos significan hasta el infinito, pero para fines prácticos se limitan a tres dígitos). Ejemplo: $89:55 = 1,618$, o viceversa: $55:89 = 0,618$, y así sucesivamente hasta el infinito.

La proporción armónica entre cada par de cifras quedó expresada en la ecuación de Binet:

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618 \dots = \phi$$

Ésta es la fórmula matemática de la belleza universal: raíz cuadrada de 5 igual a 2,236, más 1 es igual a 3,236, dividido entre 2 es igual a 1,618...

Decimos que es universal porque todos los elementos bellos y adecuadamente proporcionados de la creación están contruidos a partir del

patrón de la sección áurea o divina proporción. Estas armónicas relaciones numéricas, aplicadas por Leonardo en su estudio de las proporciones del cuerpo y la cara humana, han servido de base para el análisis estético facial con fines quirúrgicos.

Da Vinci no fue el único que intentó ilustrar las divinas proporciones del cuerpo humano. También otros artistas lo habían intentado con diferentes grados de éxito. Alberto Durero (1471-1528) afirmaba que la geometría y las medidas eran la clave para entender el arte renacentista italiano. Su interés por la geometría y las proporciones matemáticas le llevó a realizar su tratado más conocido *Vier Bücher von menschlicher Proportion (Cuatro libros sobre las proporciones humanas)*, publicado a título póstumo en 1528.

En el siglo XVI después de Cristo, se desarrolla una corriente de pensamiento según la cual ante un individuo “feo”, es decir, carente de belleza, no acontecía tan sólo que no se cumplían las medidas externas de proporcionalidad, sino que posiblemente se estaba en presencia de un enfermo mental o de un criminal.

A partir del Renacimiento, los artistas plásticos primero, y en la actualidad los cirujanos plásticos faciales, utilizan el canon que el genio de Leonardo nos dejó en sus dibujos de las proporciones humanas. Estos dibujos anatómicos se encuentran actualmente en Londres, en la Colección Real del Castillo de Windsor, y en Venecia (el “Hombre de Vitrubio”), en la Galería de la Academia.

Las proporciones faciales tienen, por supuesto, que relacionarse con toda la estética corporal, es decir que debe existir una armonía entre las proporciones generales del cuerpo humano y entre cada uno de los componentes de cada región. Por ejemplo, en las manos o en la cara, existe una sorprendente armonía entre todos sus elementos anatómicos constitutivos. Un incisivo central guarda una relación con el lateral de acuerdo con las proporciones de la sección dorada, y lo mismo sucede en las manos entre una falange y la siguiente. En el estudio de Leonardo sobre el cuerpo humano correctamente proporcionado, la mitad de la longitud total, desde la cabeza a los pies, se encuentra a nivel del

pubis y el punto de correspondencia a la divina proporción se localiza a nivel del ombligo, vestigio de nuestra unión con la placenta materna a través del cordón umbilical. Estudios científicos avanzados más recientes han demostrado que lo que intuían estos hombres era cierto. Se ha analizado en fotografías, que desde los cromosomas, los gametos y las fases de mórula, gástrula, disco germinativo, y todo el desarrollo intrauterino y extrauterino, se sigue la armonía de las proporciones (1:1,618...) durante el crecimiento, mientras no haya patologías que lo alteren. En el campo de la odontología, se ha descubierto que la dentadura va creciendo siguiendo proporciones áureas, y de la misma forma lo hacen otros rasgos faciales, como la sonrisa respecto al arco dental, la distancia entre los ojos y muchas más. Tal vez por eso los puntos básicos de acupuntura se distribuyen en la cara en diferentes rectángulos de oro.

Tom Cruise es uno de los actores más famosos del mundo. Casualmente posee unas proporciones áureas casi perfectas: sus ojos, boca, dientes, nariz, cabeza, están distribuidos de forma que la proporción de oro aparece constantemente. Lo mismo ocurre con la actriz Penélope Cruz (**Imagen 60**).

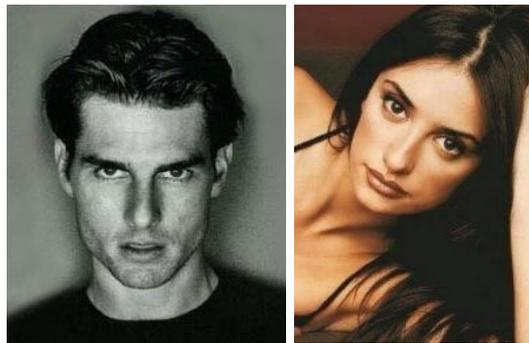


Imagen 60: El rostro de Tom Cruise y de Penélope Cruz

3.2. ANÁLISIS FACIAL ESTÉTICO

La cara está formada por tejidos blandos (piel y músculo) y tejidos duros (hueso y cartílago). El estudio de las proporciones de la cara tiene una gran relevancia en cirugía plástica y estética. El cirujano debe confiar no solo en su

habilidad técnica, sino también en la integración complementaria del arte, e incorporar a su arsenal científico las medidas de proporción facial y la guía de líneas que permitirán lograr un equilibrio y armonía objetiva que suministre al paciente un resultado satisfactorio.

3.2.1. ASPECTOS A CONSIDERAR EN EL ANÁLISIS FACIAL

Como indica Burgué⁷⁵, debemos tener presente en el análisis facial evaluar cinco factores que influyen en la interpretación y el éxito de los resultados alcanzados en una cirugía de la cara. Aunque existen muchos elementos que pueden influir, los siguientes merecen ser considerados: edad, raza, sexo, aspecto corporal y personalidad del individuo.

El envejecimiento es el conjunto de modificaciones inevitables e irreversibles que se producen en un organismo con el paso del tiempo. En el hombre estas modificaciones comprenden la reducción de la flexibilidad de los tejidos, la pérdida grasa en el tejido subcutáneo, pérdida del colágeno, etc., por lo que la piel comienza a ponerse flácida, descolgándose en pliegues y arrugas, que dan como resultado la traslación de las proporciones faciales a favor de las secciones superiores mediante la calvicie, con el retroceso de la línea de implantación del cabello, la caída de la punta nasal, pérdida de los dientes y lipodistrofia subcutánea, que acentúan el esqueleto facial.

Generalmente, los signos de envejecimiento facial aparecen a partir de los treinta años de edad motivando, en algunas personas, la búsqueda de tratamientos médico-quirúrgicos que mejoren su apariencia. Estudios pormenorizados al respecto fueron realizados por González-Ulloa y Flores⁷⁶ en 1965.

En cuanto a la raza (si bien existe opinión mayoritaria entre los especialistas de que es inadecuado el uso del término “raza” para referirse a cada uno de los diversos grupos humanos, y se considera que es más apropiado utilizar los términos etnia o población para clasificar al ser humano de acuerdo a sus

⁷⁵ Burgué Cedeño, J. *La cara, sus proporciones estéticas*. La Habana: Clínica Central Cira García, 1995.

⁷⁶ González-Ulloa, M; Flores, ES. “Senility of the face; Basic study to understand its causes and effects”. *Plast Reconst Surg.* 1965, 36, p.239.

características físicas y genéticas, siendo identificada principalmente por el color de la piel), no cabe duda de que la apariencia y rasgos faciales son muy importantes a la hora de realizar un análisis de las proporciones de la cara.

Watkins y Lubit en 1992, realizaron un estudio en 25 pacientes de raza negra, y concluyeron que los cambios en el perfil blando tienen magnitud impredecible, y que la característica étnica del perfil labial se traducía en una notable reducción en la convexidad del perfil⁷⁷. Roland Song Tek y James D. Smith, en 1999, estudiaron a 100 mujeres chinas seleccionadas al azar y sus proporciones estéticas faciales fueron analizadas por medio de fotografías. Uno de los resultados encontrados es que el promedio del ángulo mentocervical fue de 93.30°, que nos indica que es mayor comparado con las personas caucásicas, donde el promedio se encuentra en 87.50°. Según estos autores se debe a la menor proyección del mentón. De igual manera, el ángulo nasofrontal hallado fue mayor en estas pacientes chinas⁷⁸.

Respecto al sexo, hay que señalar que entre el hombre y la mujer existen diferencias en su apariencia facial, evidentes sobre todo en la nariz. Los hombres tienen el arco supraorbitario más prominente, los ojos más pequeños y la talla cefálica mayor que la mujer. El rostro de la mujer tiende a ser más redondo, con líneas curvas, mientras que en los hombres, sus complexiones son más fuertes y angulares.

Existe también correspondencia entre la apariencia facial y el aspecto corporal. Los individuos brevilíneos, tienden a tener cara ancha y redonda, con nariz pequeña y ancha, mientras que los individuos longilíneos tienden a tener caras alargadas y delgadas, con nariz grande y estrecha.

En cuanto a la personalidad, es bien evidente que la expresión de la cara nos ofrece una impresión del individuo, incluso solemos juzgar a través de los signos faciales la personalidad. No solo con el lenguaje oral nos comunicamos. Con la mímica podemos expresar nuestros sentimientos, deseos,

⁷⁷ Watkins, P; Lubit, E. "Profile changes in the now-growing black patients following extractions mechano therapys". *Am Journal of orthodontics and dento facial orthopedics*. 1992, 1, 102, p. 95.

⁷⁸ Song Tek, R.; Smith, J.D. "Comparison of the aesthetic facial proportions of Southem Chinese and with woman". *Arch Facial Plast Surg*. 2000, 2, p.113-120.

tendencias..., expresar alegría, pena, furia, asco, sorpresa o miedo, como han estudiado V. Contreras y C. Plasencia⁷⁹.

3.2.2. DEFINICIÓN DE ALGUNOS PUNTOS, PLANOS, LÍNEAS Y ÁNGULOS CLAVES EN EL ANÁLISIS FACIAL

Para la evaluación y análisis clínico del rostro son necesarios estudios radiográficos (telerradiografías laterales, TAC, Resonancia nuclear magnética, etc.), fotográficos y clínicos, y el posterior análisis cefalométrico basado en líneas y medidas matemáticas estandarizadas y aceptadas universalmente. En la actualidad la imagen computerizada ha optimizado el estudio de las proporciones faciales. Algunos puntos y planos son tomados como referencias para el análisis. Del mismo modo, la cara se subdivide en unidades estéticas, de gran importancia para colocar las cicatrices en los lugares menos visibles (**Imagen 61**).

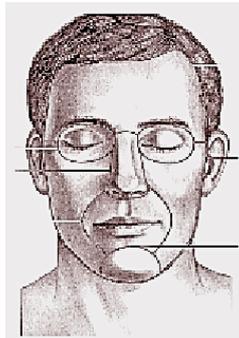


Imagen 61: Unidades estéticas de la cara

El *plano horizontal de Frankfort* es la línea que se dibuja desde la pared superior del conducto auditivo externo hasta el punto más inferior del borde infraorbital, mientras los ojos del paciente están en forma paralela con respecto al suelo (**Imagen 62**).

⁷⁹ Contreras, V. Artanatomía. [En línea] 2005. [Citado el: 05 de 05 de 2012.] <http://www.artnatomia.net/es/artnatomyEsp.html>.



Imagen 62: Algunos puntos clave en el análisis facial

El *Trichion* (Tr) es el punto en el plano mediosagital donde se inicia la línea de implantación del pelo.

La *Glabella* (G) es la zona más prominente de la frente en el plano mediosagital.

El *Nasion* (N) es la depresión profunda donde se unen la piel de la frente con la raíz de la nariz.

El *Punto Subnasal* (Sn) es donde termina la columela (base) y comienza el labio superior.

El *Surco mentolabial* (Si) es la zona más posterior entre el labio inferior y la barbilla.

El *Pogonion* (Pg) es el punto más prominente del tejido blando de la barbilla.

El *Mentón* (Me) o *punto submental* es el punto más bajo del tejido blando de la barbilla.

Debemos señalar que no existe un grado perfecto de simetría facial en la mayoría de las personas. La cara en el plano mediosagital se divide en cinco partes iguales, y cada una de estas partes equivale a la amplitud de un ojo, es decir, que la anchura de un ojo es la quinta parte de la cara (**Imagen 63**). Si trazamos una línea que baje desde el canto lateral de los ojos, veremos que ésta pasa muy cerca del cuello, por lo que el grosor del cuello es aproximadamente igual a la distancia que existe entre los cantos laterales de los ojos.



Imagen 63. Regla de los quintos

Como se verá a continuación, la altura facial se divide en tres partes iguales, el primer tercio va desde el trichion (Tr) a la glabella (G), el tercio medio desde la (G) al punto subnasal (Sn) y desde este punto al mentón, corresponde al tercio inferior de la cara. Por la variación que sufre la altura de la frente con los cambios secundarios que ocurren con la edad, como son las alopecias que elevan la línea de implantación del cabello, muchos prefieren excluir el tercio superior de la cara, y en cambio las medidas se toman desde el Nasion hasta el punto (Sn), que representa la altura nasal (43 %), y desde el (Sn) hasta el Mentón (Me), representando la mitad inferior de la cara (57 %) (**Imagen 64 a y b**).

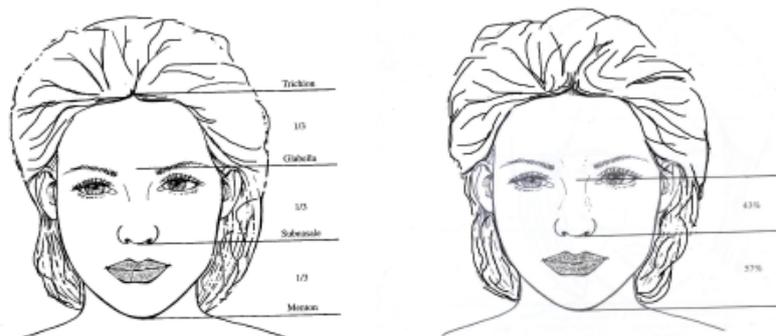


Imagen 64 a y b: Regla de los tercios

La Frente corresponde al tercio superior de la cara que va desde las cejas a la línea de implantación del pelo. Vista de perfil produce una ligera convexidad, aunque varía siendo plana, protuberante, etc.

Las Cejas forman un arco curvilíneo cubierto de pelo sobre la cuenca

de ambos ojos, que en las mujeres se ubica ligeramente por encima del borde supraorbitario y en el hombre descansa sobre éste. Si se dibuja una línea que ascienda desde el surco facial-alar hasta el canto medio del ojo y llegue perpendicularmente a una línea que pasa paralelamente al surco palpebral, tenemos el comienzo de las cejas, y terminan en una línea dibujada desde el surco facial-alar hasta el canto lateral del ojo. El comienzo y el final de las cejas deben estar en un plano horizontal. El punto más alto del arco de las cejas está en la línea dibujada tangencialmente al limbo lateral (**Imagen 65**).

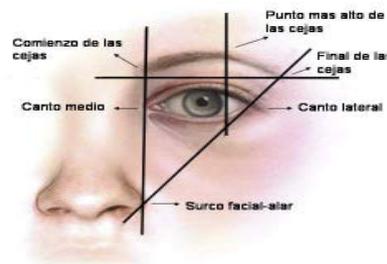


Imagen 65: Posición ideal de las cejas

Los Ojos son más pequeños en los hombres que en las mujeres. Su anchura equivale a la quinta parte de la cara, por lo que la distancia que existe entre ambos ojos es igual a su anchura. Si esta distancia fuera mayor, estaríamos en presencia de un *telecanto*. El canto lateral de los ojos es un poco más elevado que el canto medio. El pliegue del párpado superior está de 7 a 15 mm de la línea de las pestañas. En una mirada neutral el párpado superior cubre un área del iris sin llegar a la pupila y el párpado inferior está de 1 a 2 mm del iris.

Para la evaluación facial se divide un retrato fotográfico en quintos verticales, de modo que la distancia intercantal represente el quinto central (**Imagen 66**).

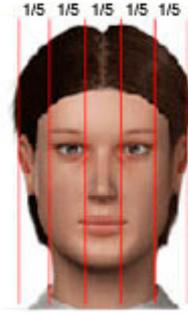


Imagen 66: La distancia intercantal corresponde al quinto central

Sobre esta base se determina el tipo de ojo individual en función de la posición de la vertical media (distancia interocular grande: apariencia abierta y juvenil; distancia interocular pequeña: apariencia tendencialmente dramática o erótica; distancia interocular normal: distancia intercantal entre 30 y 35 mm).

Los párpados pueden ser demasiado pronunciados, normales o demasiado bajos. Si se divide el párpado en tres tercios verticales, el punto más alto del borde palpebral superior debería situarse en la transición entre los tercios central y medial. El punto más bajo del párpado inferior debería situarse entre los tercios central y distal.

La Nariz constituye una unidad estética facial. A su vez es dividida en subunidades que tienen una gran importancia cuando se va a realizar una reconstrucción de la misma y se quiere conseguir un mejor resultado estético, debiendo en ocasiones ampliar el defecto para completar la unidad correspondiente. Si la incisión se realiza por los márgenes de éstas subunidades anatómicas, la cicatriz resultante será menos visible. Las subunidades nasales son: dorso nasal, paredes laterales, alas, punta nasal, triángulos blandos y columela (**Imagen 67**).

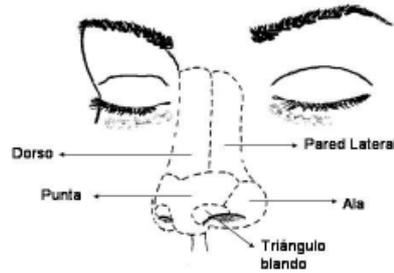


Imagen 67: Subunidades nasales

De una forma simple, basándose en los estudios de Powell que utilizan líneas y ángulos interrelacionados entre sí, se pueden analizar las principales masas estéticas de la cara. Estos estudios formularon relaciones entre la nariz y la cara⁸⁰.

La relación Nasofacial incluye cuatro ángulos:

1.- *Ángulo Nasofrontal*: Se crea en la transición de la nariz a la frente. Se forma por la línea tangente a la glabella a través del nasion que se entrecruza con una línea tangente del nasion al dorso nasal (**Imagen 68**). El valor de este ángulo fluctúa entre 115° y 130°, y está condicionado por la prominencia de la glabella, que presenta modificaciones de un individuo a otro, por lo que muchos autores lo consideran quizás el menos importante.



Imagen 68: Ángulo nasofrontal

2.- *Ángulo Nasolabial*: Define la inclinación angular de la columela al encontrarse con el labio superior. Se forma con la intersección de una línea

⁸⁰ Powell, N; Humphreys, B. *Proportions of the Aesthetic Face*. New York: Thueme-Stration, 1984, pp. 224-227.

tangente al labio superior al punto subnasal (Sn) y de este (Sn) una tangente al punto más anterior de la columela (**Imagen 69**). Este ángulo en las mujeres mide de 95° a 100° y en los hombres de 90° a 95° .

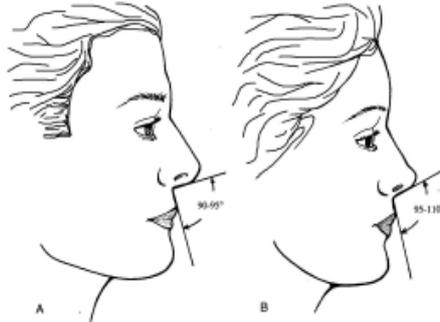


Imagen 69: Ángulo nasolabial

3.- *Ángulo Nasofacial*: Es la inclinación del dorso nasal con relación al plano facial, por lo que primero se debe hallar *el Plano Facial*, que está determinado por una línea que une la glabella con el pogonion, y luego se traza la tangente al dorso nasal, que se halla dibujando una línea que parte de la punta del dorso de la nariz hasta el nasion (**Imagen 70**). Con este ángulo evaluamos el balance de la proyección nasal con el perfil del paciente. El ángulo nasofacial tiene un valor normal de 30° a 40° . Para las mujeres se consideran estéticamente más aceptables valores cercanos a los 30° y viceversa.



Imagen 70: Ángulo nasofacial

4.- *Ángulo Nasomental*: Describe el ángulo entre la línea tangente desde el nasion a la punta nasal con la intersección de la línea desde la punta al pogonion (**Imagen 71**). Este ángulo es considerado el más importante del

triángulo estético de Powell. Tiene un valor normal entre 120° a 132° , y relaciona dos masas muy modificables quirúrgicamente que son la nariz y el mentón.

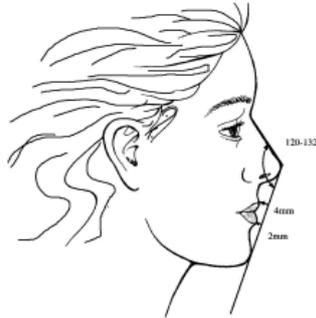


Imagen 71: Ángulo nasomental

Existen múltiples formas de nariz y diversas clasificaciones de acuerdo a su tipo, pero sobre la base de parámetros étnicos pueden considerarse tres grupos principales: Los leptorrinos (nariz caucásica), los mesorrinos (nariz amarilla o mestiza) y los platirrinos (nariz negroide) (**Imagen 72**). La amplitud de la nariz es aproximadamente el ancho de un ojo.

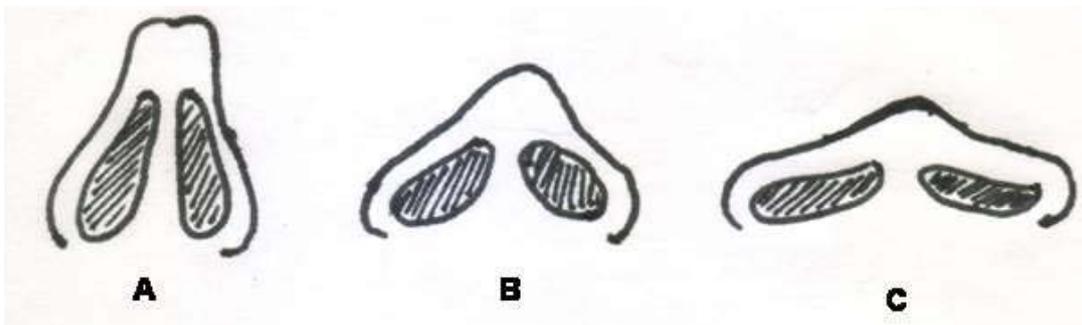


Imagen 72: Grupos étnicos nasales

Para cuantificar la proyección nasal podemos usar el método de Simons entre otros, el cual plantea que la proyección de la punta nasal es aproximadamente igual a la del labio superior. El labio superior se mide desde el borde libre de éste hasta la base de la columela (**Imagen 73**).



Imagen 73: Proyección de la punta nasal igual a la del labio superior

Si observamos al paciente de perfil, la columela nasal debe mostrarse de 3 a 4 mm y la relación entre el complejo lobular del ala y la punta nasal es aproximadamente 1:1.

Nuevamente, mediante la división del rostro en quintos verticales puede determinarse si la anchura inferior de la nariz es estéticamente satisfactoria. En pacientes con color de piel blanco, la distancia entre los pliegues alares debería equivaler a la anchura de un ojo (una quinta parte). En personas con raíces asiáticas o africanas también son “aceptables” narices más anchas. La longitud de la nariz se mide desde N hasta la punta (pronasal o Pn), y la anchura de la base de la aleta equivale a alrededor del 70% de la longitud de la nariz.

Los Labios se encuentran en el tercio inferior de la cara. El labio superior se mide desde el punto subnasal (Sn) hasta el punto más superior del borde libre de los mismos. El labio inferior comprende desde el borde inferior de éste hasta el mentón.

La posición y forma de los labios se determina por dos métodos. El primero, trazando una línea desde el Sn y el pogonion, donde los labios deben estar detrás de esta línea, y el surco mentolabial (Si) también (**Imagen 74**).

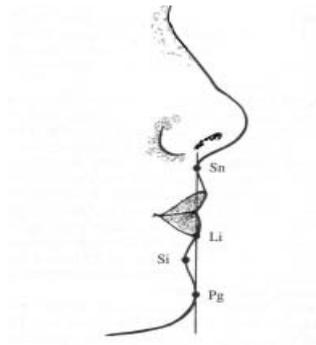


Imagen 74: Posición horizontal de los labios y surco mentolabial

El segundo método es utilizando el ángulo nasomental, donde el labio superior cae detrás de la línea a 4 mm y el labio inferior cae detrás de la línea 2 mm.

También es preciso tener siempre en cuenta que las estructuras faciales circundantes, al igual que los dientes, influyen en la apariencia de los labios. Otros factores para la evaluación clínica de los labios incluyen la dimensión de la anchura, el espacio interlabial y la visibilidad de los incisivos al sonreír. Las comisuras orales deberían rozar líneas verticales trazadas desde el margen medial del iris correspondiente. El labio inferior debería ser algo más lleno que el superior.

Cuando los dientes se encuentran en oclusión con los labios relajados, el espacio interlabial, y por consiguiente la visibilidad de los incisivos, no debería ser superior a 3 mm.

Al sonreír no debería entrar en el campo visual ninguna encía, y sólo deberían hacerlo como máximo dos tercios de las coronas de los incisivos superiores.

Las intervenciones para elevar el labio superior tienen como propósito lograr una medida correcta de exposición dental y una proporción más juvenil entre el bermellón de los labios y la altura total de los labios. Según estudios recogidos por Navarro y Villanueva⁸¹, se llevaron a cabo mediciones labio-orales en 55 hombres y mujeres atractivos. La altura promedio del bermellón del labio (VS-USt) fue de 8,4 mm en los hombres y de 8,9 mm en las mujeres, mientras

⁸¹ Navarro, C.F.; Villanueva, J. "Estética del rostro". *Quintessence técnica (ed esp)*. 2011, 2, 22, p. 87.

que la altura promedio del labio superior (Sn-USt) fue de 22 mm en los hombres y de 20 mm en las mujeres. Otro estudio realizado en adultos blancos jóvenes reveló que la altura del bermellón del labio superior equivalía a entre el 83 y el 85% del valor del labio inferior.

El Mentón o Barbilla, en su posición ideal va a través de una línea desde el nasion que pasa perpendicularmente al plano horizontal de Frankfort (**Imagen 75**). En la mujer la barbilla debe estar posterior a esta línea.



Imagen 75: Posición de la barbilla

En la **Oreja**, para un resultado satisfactorio en una otoplastia, o una reconstrucción del pabellón de la oreja, debemos tener una adecuada idea de sus dimensiones promedio, y de cómo se hallan sus proporciones con otras estructuras faciales. Trabajos interesantes revisan las relaciones artísticas de la oreja con respecto a la cara. El eje largo de la oreja está aproximadamente paralelo al eje del dorso nasal, no siendo así en muchos sujetos normales (**Imagen 76**).

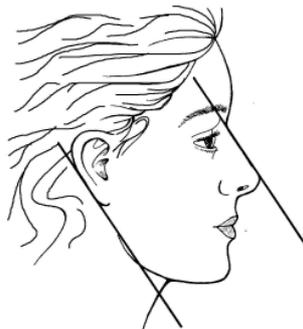


Imagen 76: Eje de la oreja paralelo al eje del dorso nasal

Leonardo Da Vinci apreció que el borde superior del pabellón auricular está a nivel de las cejas y el borde inferior a nivel del ala nasal. La anchura de la oreja es aproximadamente el 55 % de su longitud, desde su borde helicoidal a la piel mastoidea es 15 a 25 mm y el ángulo de protrusión promedia 21° a 25°.

El Cuello juvenil debe poseer una mandíbula bien definida y un surco cérvico-facial armónico.

El *Ángulo Mentocervical* se halla trazando una línea perpendicular al plano horizontal de Frankfort desde la glabella al pogonion (*Plano facial anterior*), y ésta se va a entrecruzar con una línea tangencial del mentón al punto cervical (C). El rango de este ángulo fluctúa entre 80° y 95° (**Imagen 77 y 78**). Este ángulo se modifica en los síndromes de cara larga y en los prognatas.

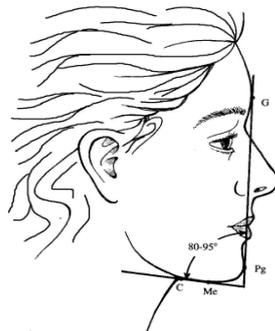


Imagen 77: Ángulo mentocervical

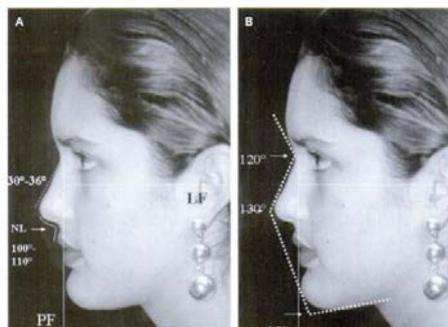


Imagen 78: Análisis facial estético

3.2.3. APLICACIÓN DEL CANON

Según recoge González Romero⁸², tanto arquitectos como escultores y pintores, desde hace muchísimos años, han utilizado un compás de tres puntas que está diseñado de tal manera que cuando el compás se abre, muestra las tres puntas que, por su intencionada construcción, automáticamente dividen el área en un segmento mayor y otro menor, relacionados con la proporción 1:1,618... Ricketts⁸³ adaptó este compás para utilizarlo en sus estudios maxilofaciales, facilitando con ello un análisis rápido y sin matemáticas; basta sólo aplicarlo a cualquier estructura o superficie que se quiera estudiar (**Imagen 79**).

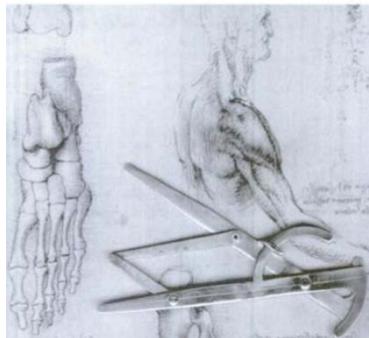


Imagen 79: Compás de tres puntas (modificación de Ricketts)

Para el análisis estético facial, se utiliza el compás de Ricketts como un instrumento preciso y de rápida medición. Sin embargo, como no es fácil conseguirlo, el interesado en utilizar el método de la divina proporción para encontrar las dimensiones armónicas de las estructuras faciales puede hacerlo de una manera muy fácil. Sobre una fotografía, del caso que se va a analizar, se mide la longitud de la superficie que se va a estudiar y después se multiplica por el factor 0,618 para obtener dos segmentos proporcionados.

Supongamos, por ejemplo, que analizamos la fotografía de una cara vista de frente (**Imagen 80**). Si la longitud vertical de la cara es de 9 cm desde el triquion (el punto en el plano mediosagital donde se inicia la línea de implantación del pelo) frontal medial hasta el punto submental (el punto más

⁸² González Romero, A. "Fundamentos en cirugía estética cervicofacial". En: A.A.V.V. *Tratado de Otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*. Madrid: Panamericana, 2008, pp.1943-1976.

⁸³ Ricketts, R.M. "Divine Proportion in facial aesthetics". *Clin Plast Surg*. 1982, 9, p. 401.

bajo del tejido blando de la barbilla) medial, al multiplicarla por el factor 0,618 obtendremos un resultado de 5,562, que en cifras redondeadas será 5,5 cm y otro de 3,5 cm, que en conjunto corresponden a la longitud original de 9 cm.

Si se traza sobre la fotografía una línea horizontal que señale el punto de unión de los dos segmentos, veremos que la línea se localizará a nivel de las cejas, si el segmento mayor comprende los dos tercios inferiores de la longitud facial. Si el segmento mayor comprende los dos tercios superiores faciales, el punto de unión sería a nivel de la base nasal (punto subnasal).

Si dividimos la longitud de la cara en dos partes iguales, la línea divisoria se localiza a nivel de los rebordes infraorbitarios. En esta línea también se ubica la línea horizontal de Frankfort (desde la pared superior del conducto auditivo externo hasta el punto más inferior del borde infraorbital).

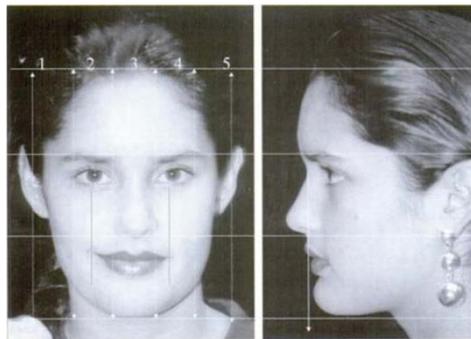


Imagen 80: Análisis facial de las proporciones armónicas

Leonardo utilizó en sus dibujos de las proporciones faciales la forma simplificada, dividiendo la longitud en tercios equidistantes (**Imagen 81a**).

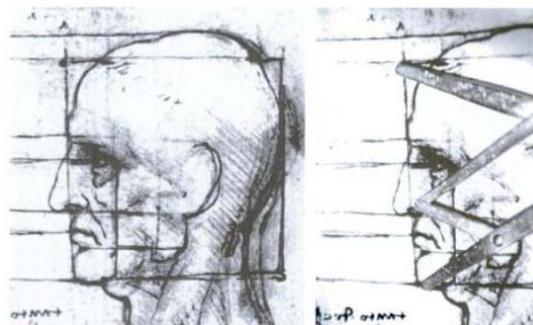


Imagen 81: Dibujo de las proporciones faciales de Leonardo, a y b

Si aplicamos a una fotografía el compás de tres puntas (modificado por Rikkets) observamos que sus puntas señalan las proporciones de la sección áurea (**Imagen 81b**).

En el ejemplo anterior, la longitud de la cara son 9 cm, y en consecuencia, tal división daría tres segmentos (**Imagen 82a**) de 3 cm cada uno. El rostro visto de frente o de perfil queda así dividido en tercios equidistantes separados por líneas horizontales imaginarias que se ubican en:

- El inicio de la implantación del pelo en la línea media frontal (triquion).
- La glabella a nivel de las cejas.
- El punto subnasal correspondiente al sitio de la espina nasal anterior en la base nasal.
- Una línea que toca el punto submental (**Imagen 82b**).

En cuanto a su anchura, un rostro ideal mide a nivel del plano bicigomático dos tercios de su longitud, repitiéndose la relación matemática 1:1,618 de la divina proporción.

Para medir los componentes de una cara armónica y simétrica, vista de frente, Leonardo la dividió en cinco segmentos equidistantes (regla de los quintos) mediante el trazo de líneas verticales paralelas. El resultado es el siguiente: un segmento central ocupado por la nariz, dos segmentos paramediales ocupados por los ojos y, finalmente, otros dos segmentos laterales. Cada segmento debe tener la misma anchura, y se toma como base el diámetro de la comisura palpebral, la cual, en promedio normal, mide 3 cm. De lo anterior se obtiene una correlación práctica: la base de la nariz debe medir lo mismo que el ojo. Finalmente, los otros dos segmentos laterales comprenden el espacio entre el canto externo palpebral y el borde externo del arco cigomático o la superficie externa de la escama del temporal.

Otro parámetro de singular importancia es el relacionado con la anchura de la comisura labial. Ésta debe estar comprendida entre dos líneas paralelas situadas a nivel de las pupilas, con la mirada al frente. Estas líneas verticales también pasan por los orificios de los nervios infraorbitarios y

mentales, referencia ésta muy útil en determinados procesos quirúrgicos.

Podemos sintetizar diciendo que especialmente toda la estructura facial esta llena de armonías ϕ , tanto medidas con el compás de tres puntas, como analizadas con regla. La relación de las cejas con los ojos y los párpados es sólo otra de tantas muestras del triángulo rectángulo asociado a la estética

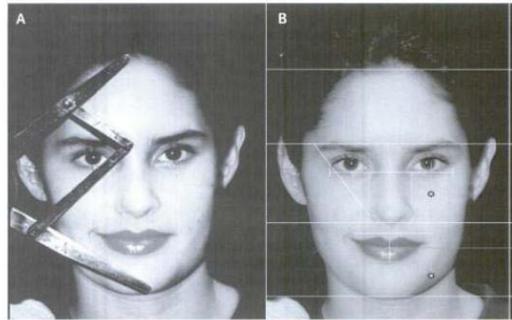


Imagen 82: Los tercios faciales, a y b

3.2.4. ANÁLISIS ESTÉTICO DEL PERFIL

El análisis del perfil del rostro tiene en cuenta ante todo la relación entre la nariz, el labio superior, el labio inferior y el mentón. Estas estructuras son determinantes para la armonía global de la vista lateral del rostro. El perfil puede ser recto, cóncavo o convexo. Las posibles causas de un perfil convexo serían la protrusión labial o una protuberancia del mentón deficientemente pronunciada.

Asimismo, una nariz relativamente grande puede transmitir la impresión de que la boca retrocede y de que existe un perfil convexo. Una nariz “respingona” conduce a un ángulo nasolabial más prominente.

En el perfil destacan por su importancia estética los promontorios frontal, nasal y mandibular con sus correspondientes ángulos nasofrontal, nasolabial y mandibular. Para valorar estéticamente el perfil, González-Ulloa, destacado cirujano plástico mexicano, publicó en 1962 un estudio sobre perfiloplastia estableciendo un parámetro conocido como “Meridianocero”, que se obtiene trazando una línea vertical que parte del nasion hacia el punto más prominente del mentón (pogonion), y otra línea horizontal (línea horizontal de

Frankfort), trazada desde el borde superior del conducto auditivo externo (CAE) pasando por el borde infraorbitario hasta llegar perpendicularmente a la línea vertical⁸⁴. En todos los rostros bellos y proporcionados, estas dos líneas forman un ángulo de 90° (ángulo recto, igual a perfil recto) (**Imagen 83**).

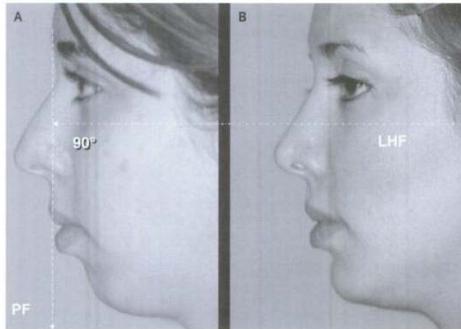


Imagen 83: Análisis estético del perfil

Rees⁸⁵ estableció otro parámetro similar, cambiando sólo el punto de partida de la línea vertical en la glabella y tocando en su trayecto el borde del labio inferior y el pogonion. A esta línea se la conoce como *plano facial*.

Por su configuración, los perfiles faciales se pueden clasificar en convexos, cóncavos y rectos. En los primeros, la característica es una pirámide nasal prominente con giba osteocartilaginosa y una micrognatia o hipoplasia del mentón. En los perfiles convexos, el ángulo del plano facial es menor de 90° por la micrognatia, y generalmente se corrige aumentando el mentón y disminuyendo la prominencia nasal con una rinoplastia de reducción.

En los perfiles cóncavos, por el contrario, existe una hipoplasia o retrusión maxilar, con nariz platirrina (“chata”) y mandíbula prominente, que en ocasiones da el aspecto de un pseudoprogнатismo. El ángulo del plano facial es mayor de 90° y frecuentemente se requiere de cirugía ortognática⁸⁶ para armonizar el segmento maxilar, junto con una rinoplastia de aumento.

Los perfiles rectos se encuentran en todos los rostros bellos porque

⁸⁴ Gonzalez-Ulloa, M. “Quantitative principles in cosmetic surgery of the face (profileplasty)”. *Plast Reconstr Surg.* 1962, 29, pp.186-198.

⁸⁵ Rees, T.D. *Aesthetics Plastic Surgery*. Philadelphia WB: Saunders Co, 1980, p.326.

⁸⁶ Cirugía ortognática es la que tiene como finalidad mover la mandíbula a una posición más adecuada, más estética, más funcional y, por supuesto, más saludable.

existe armonía y proporción entre los tercios faciales, su estructura esquelética y su recubrimiento tegumentario. Además, hay una correcta relación dento-oclusal, a diferencia de los perfiles convexos y cóncavos.

Otra sorprendente armonía de la pirámide nasal es la descrita por Crumley⁸⁷. Éste describe un triángulo rectángulo con vértices a nivel del surco nasolabial, el nasion y la punta nasal. Si aplicamos la metodología geométrica, encontramos una relación entre los catetos y la hipotenusa de 3:4:5, las mismas proporciones del triángulo rectángulo de Pitágoras y su teorema, lo cual se ajusta a la “divina proporción” anteriormente descrita (**Imagen 84**).

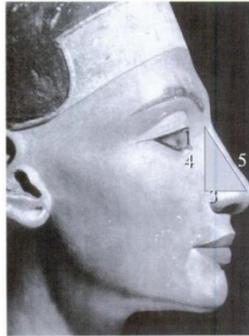


Imagen 84: Perfil nasal de Nefertiti (siglo XIV a.C.)

También la distancia comprendida entre el surco nasolabial y la porción más anterior de la punta nasal se encuentra regida por la misma regla. El cartílago alar, o crura lateral en el punto de unión con el tejido fibroadiposo del ala, guarda una relación de tercios: dos para el cartílago y uno para el ala, en concordancia también con el factor 1,618. Esto sirve como parámetro para modificar por cirugía las desproporciones entre el ala y los cartílagos lobulares.

La escultura en terracota de Nefertiti, reina de Egipto y esposa del rey Amenhotep IV (siglo XIV a.C.), representa una de las obras de arte más bellas de la antigüedad egipcia, y ha sido considerado como un modelo prototipo del perfil facial, aún vigente en nuestros días. En todos los perfiles faciales, destaca la pirámide nasal. Ésta, geoméricamente se puede representar como un triángulo rectángulo estético, de proporciones armónicas de tres y cuatro en los catetos y

⁸⁷ Crumley, RJ; Lancer, M. “Quantitative analysis of nasal tip projection”. *Laryngoscope*. 1988, 98, pp. 201-208.

cinco en lo hipotenusa (recordando al triángulo del teorema de Pitágoras).

El ángulo nasolabial es importante, además de por su importancia estética, por su influencia en la dirección de los flujos inspiratorios y con ello el ciclo nasal. Desde el punto de vista estético, se ha considerado un ángulo recto de 90° como ideal para el hombre, y otro de 100 a 115° para la mujer. Sin embargo, la realidad es que, en sentido estricto, este segmento nasolabial no es estético cuando aparece "angulado". Estéticamente es deseable que tenga la forma de una «S» itálica. Simons⁸⁸ describió una proporción de 1:1 tomando como puntos de referencia el borde del bermellón del labio superior hasta el punto subnasal (proyección de la piel que cubre el sitio de la espina nasal anterior) y desde aquí hasta el sitio más anterior de la punta nasal.

En clínica, esta última relación nasal puede verse modificada por las proporciones del labio superior. Este ángulo es frecuentemente alterado por el desarrollo de los maxilares y el de la pirámide nasal. Generalmente, los leptorrinos tienen una espina nasal prominente con una pirámide nasal alta y estrecha, y un ángulo nasal muy abierto (más de 90°). Por el contrario, los platirrininos, como los de raza negra, tienen una espina nasal hipoplásica con base y pirámide nasal baja y ancha, lo que origina un ángulo nasolabial cerrado (menos de 90°). Independientemente del origen racial, los traumatismos nasales y la respiración oral pueden modificar la forma del complejo nasolabial por su repercusión sobre el desarrollo del tercio medio facial. Con la edad sobreviene la caída de la punta nasal por la combinación de varios factores: reabsorción ósea dentoalveolar y flacidez tegumentaria, entre otros. Con ello sobreviene la disminución del ángulo y su consecuente modificación de las corrientes inspiratorias, que luego modifican la respuesta vasomotora del ciclo nasal. Para su corrección se requiere de una rinoplastia.

⁸⁸ Simmons, R.L. "Nasal tip projection, ptosis and supratip thickening". *J Ear Nose & Throat*. 1982, 61, 8, pp.452-455.

3.2.5. ANÁLISIS DEL PERFIL OBLICUO

Una variante en el análisis facial a la que se le ha dado poca difusión, a pesar de su importancia, es la relacionada con el perfil oblicuo, conocido también como *vista oblicua de tres cuartos o perfil social*, por ser el punto de observación más frecuentemente visto en las relaciones interpersonales y en las fotografías de modelos que se publican en las portadas de las revistas. Este perfil oblicuo pone de manifiesto la armonía de todos los componentes faciales, destacándose entre ellos:

- Las prominencias de la pirámide nasal.
- Los rebordes supraorbitarios y el complejo óculo-palpebral.
- La convexidad de los malares y la correspondiente concavidad submalar.
- La superficie convexa mandibular.

La importancia clínica del perfil oblicuo radica en que, en una sola vista, permite al cirujano analizar las principales prominencias faciales que estéticamente pueden ser modificadas. Los casos de hipoplasias malares o mandibulares son corregidos mediante la aplicación de prótesis de silicona que confieren al rostro la angularidad deseada. Por debajo de la prominencia malar existe una concavidad discreta que le confiere armonía a este segmento facial. Cuando una bolsa adiposa de Bichat es muy prominente, esta concavidad desaparece y el rostro adquiere una forma redonda, poco atractiva. En estos casos se puede extirpar la bolsa adiposa de Bichat mediante una lipectomía por vía intraoral (**Imagen 85**).

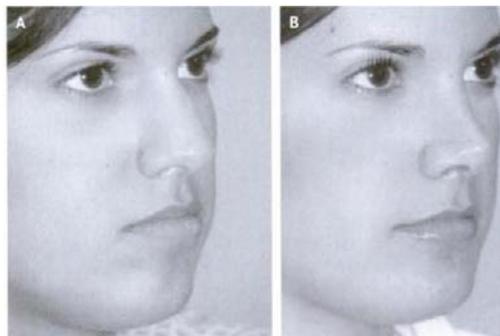


Imagen 85: Perfil oblicuo (pre y postoperatorio)

Otra característica del perfil oblicuo es la línea del dorso nasal, que debe tener continuidad mediante una curva suave con el arco supraciliar, sobre todo en los perfiles femeninos.

3.2.6. BASE NASAL

La misma base nasal, en la nariz bien proporcionada, se ajusta a la forma de un triángulo isósceles (de lados iguales). La relación estética que guardan la longitud de las narinas con la punta nasal es de tercios: dos para las narinas y una para la punta, que corresponde a la regla de los tercios, lo cual significa la proporción de 1,618. La **imagen 86** muestra la base nasal de una paciente con una marcada desviación septal y un lóbulo cuadrado, y la misma base nasal después de la cirugía rinoseptal.

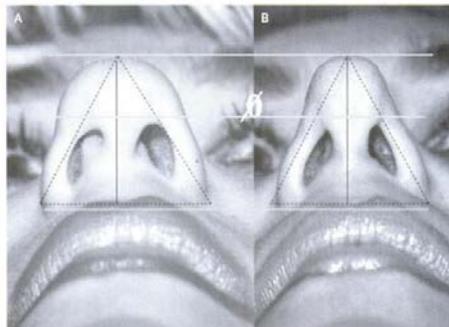


Imagen 86: Base nasal, pre y postoperatorio.

Por tanto, en las ciencias medicas los conceptos matemáticos, las medidas de proporción facial, la guía de ángulos y líneas están bien establecidos y aceptados universalmente. La manera en que cada profesional vinculado de una forma u otra a la estética facial, incorpore estos elementos en su arsenal de trabajo, se traducirá en una mayor ganancia funcional y estética como resultado de su labor.

3.3.- TIPOS DE ROSTROS

Ricketts distinguió en su clasificación biométrica del rostro humano, tres tipos de rostro: *mesofacial*, *braquifacial* y *dolicofacial*⁸⁹ (**Imagen 87**). El tipo de rostro mesofacial se caracteriza por unas proporciones uniformes en los planos horizontal y vertical. El tipo de rostro *braquifacial* presenta una altura escasa y una gran anchura; a la inversa, el tipo de rostro *dolicofacial* presenta una altura superior y una anchura inferior al promedio.

Sobre la base de los distintos vectores, en estos tipos de rostro se diferencia también la musculatura: las personas con tipo de rostro braquifacial presentan una musculatura facial poderosa, mientras que las personas con tipo de rostro dolicofacial poseen una musculatura facial débil. En el tipo dolicofacial, la estructura ósea desde la vista de perfiles convexa y en el tipo braquifacial es más bien recta o incluso cóncava. Además, en el tipo de rostro dolicofacial se observa una mayor distancia entre el punto nasal (N) y el mentón (Me).



Imagen 87: Tipos de rostro. Dolicofacial (izquierda), mesiofacial (centro) y braquifacial (derecha).

⁸⁹ Ricketts, R.M. Planning treatment on the basis of the facial pattern and an estimate of its growth. *Angle Orthod.* 1957, 27, pp. 14-37.

3.4. PROCEDIMIENTOS MÁS HABITUALES EN CIRUGÍA ESTÉTICA DEL ROSTRO

Dentro del amplio espectro de la cirugía estética, la cara es tal vez el punto de mayor interés para muchos, bien sea para corregir defectos, como una nariz demasiado aguileña o unos párpados caídos, o para potenciar algunos rasgos, como levantar pómulos poco prominentes, rellenar unos labios muy finos o desarrollar un poco el mentón. Sea cual sea la situación, en cirugía plástica todo se puede intentar corregir, cambiar o mejorar. Aquí se recogen algunos de los procedimientos posibles para llevar a cabo en el rostro⁹⁰:

a) La **rinoplastia** tiene como objetivo corregir deformaciones nasales modificando la forma de la nariz. Esto conlleva una mejora muy visible del equilibrio y armonía facial. La nariz, el centro del óvalo facial, tiene un protagonismo decisivo en la imagen de una persona. Así, la forma de la nariz puede dulcificar o endurecer la expresión de una cara; también puede definir la belleza o fealdad de un rostro. A lo largo de las décadas se fue perfeccionando la técnica de rinoplastia, pasando de resultados muy agresivos y evidentes a simple vista para el ojo de las personas comunes a resultados naturales. El objetivo que se busca con la cirugía de la nariz es lograr una suavización de los rasgos de la persona adecuado a su sexo, y sobre todo que la nariz se vea natural.

b) Se conoce como **otoplastia** a la cirugía estética que se realiza para mejorar la posición de las orejas prominentes o las llamadas popularmente “orejas de soplillo”. Se trata de recolocar las orejas y situarlas en una posición más normal y más pegadas a la cabeza, incluso puede reducir el tamaño de las mismas cuando las orejas son demasiado grandes. Cuando las orejas se encuentran muy despegadas de la cabeza o son muy grandes, influyen mucho en el aspecto de la cara.

c) La mirada es uno de los aspectos más relevantes del rostro de una persona. Se suele decir que viendo tan sólo los ojos de alguien ya podemos saber de quién se trata. La cirugía de párpados se conoce técnicamente como

⁹⁰ Grabb, W.C.; Smith, J.W. *Tratado de Cirugía Plástica*. Barcelona: Salvat, 1984.

blefaroplastia. Es un procedimiento quirúrgico que extrae la grasa y el exceso de piel o músculo de los párpados superiores o inferiores de los ojos. Esta cirugía corrige la caída de los párpados superiores y las bolsas que pueden aparecer en los párpados inferiores. Estos problemas suelen dar a la persona un aspecto de cansado, e incluso puede parecer mayor de lo que es en realidad.

d) **Prótesis malares** para conseguir unos pómulos más prominentes y una mejor armonía facial.

c) **Ritidectomía, lifting o estiramiento facial**, para proporcionar un aspecto más joven y eliminar el exceso de piel.

d) **Cirugía ortognática** para dar armonía al perfil facial actuando sobre la mandíbula.

e) **Mentoplastia** para corregir el tercio inferior de la cara.

f) **Liposucción mentocervical** (cuello), para eliminar el exceso de grasa del cuello.

g) **Lifting frontal:** Elevación de la frente para estirar la piel de esta zona y minimizar las arrugas.

h) **Aumento de labios**

i) **Reducción de Bolsas de Bichat.** Este procedimiento extrae las acumulaciones anormales de grasa a los lados de la boca, reduciendo la amplitud de las mejillas, y dando un aspecto más natural al rostro.

j) **Resurfacing:** Vaporización con láser de CO2 de las arrugas de la cara, con objeto de conseguir una piel tersa y lisa.

k) **Corrección de cicatrices** diversas, como secuelas de acné, por ejemplo, eliminando con el bisturí (mediante Z-plastias o W-plastias) o láser no sólo las marcas, sino también el sufrimiento y la amargura que muchas veces acarrear.

Actualmente el trasplante de cara es la última frontera que ha rebasado la medicina con respecto al rostro: conseguir unir los vasos, nervios y músculos de la cara de un donante cadáver con los de un receptor y lograr que el nuevo tenga expresión. Los primeros ensayos de microcirugía se hicieron hace 40 años,

al mismo tiempo que veían la luz los medicamentos que evitan el rechazo de cualquier órgano trasplantado, ambos imprescindibles para que esta cirugía de vanguardia haya sido posible. Otro de los puntos inciertos de esta intervención era el de la aceptación psicológica del nuevo físico por parte del paciente. El hecho de que, además de la piel, se le incorporaran el maxilar superior, la mandíbula y los pómulos del donante, abría dudas sobre hasta qué punto el nuevo rostro mantendría reminiscencias del antiguo.

3.5.- ETNICIDAD Y CIRUGÍA ESTÉTICA

Ya se indicó en la Introducción (p.6) que actualmente muchas mujeres y hombres recurren a la cirugía estética para suavizar sus rasgos étnicos y acercarse al ideal de belleza caucásico. Según las estadísticas de la American Society for Aesthetic Plastic Surgery (ASAPS) de la última década, las minorías raciales y étnicas representan el 20% de todas las intervenciones cosméticas realizadas. Los hispanos lideran los grupos raciales y étnicos de las minorías en el número de intervenciones con el 8.5% seguidos por los afro-americanos en un 6.2%; asiáticos en un 4.6%; y en otros no caucásicos en un 1.1%.

Ya en el siglo XIX la cirugía estética se convirtió en una herramienta útil y frecuentemente utilizada para conseguir una nueva identidad, como se expone a continuación.

3.5.1.- EN BUSCA DE UN NUEVA IDENTIDAD

¿Cómo convertirse en un buen ciudadano al trasladarse a un país nuevo? ¿Qué sucede si no basta con cambiar el comportamiento, aprender el idioma local, sino que es necesario transformar el propio cuerpo para poder adaptarse?

Alterar el cuerpo con el fin de convertirse en un “ciudadano de verdad” empezó a ser una realidad posible hacia finales del siglo XIX. La cirugía estética en su forma moderna nace en esta época en Europa y EE.UU. entre

aquellas personas que deseaban someterse a una verdadera transformación física para parecerse a los habitantes de su nuevo país. La manera de conseguirlo variaba según el país y el grupo étnico, tal como recoge Gilman⁹¹. Se expondrá a continuación lo que aconteció en los diferentes grupos étnicos.

a) Los inmigrantes irlandeses

En la década de 1880, en Rochester (Nueva York), John Orlando Roe (1848-1915) realizó una operación para corregir la nariz chata⁹². No se trataba de corregir una nariz sifilítica de pequeño tamaño, sino que su intervención pretendía crear una nueva “nariz norteamericana” a partir de la de los inmigrantes irlandeses. El nuevo tipo de nariz pretendía esconder el hecho de que fueran originarios de Irlanda (**Imagen 88**).



Imagen 88: La nariz chata de los irlandeses. Preoperatorio (izquierda) y postoperatorio (derecha).

La innovación de Roe no sólo convertía a sus pacientes irlandeses en americanos, sino que lo hacía sin cicatrices visibles. En términos científicos de la época, los pacientes dejaban de estar marcados como celtas y se convertían en anglosajones.

⁹¹ Gilman, S.L. “Etnicidad y cirugía estética”. En: Taschen, A. *Cirugía Estética*. Colonia: Taschen, 2008, pp. 111-135.

⁹² Roe, J.O. “The Deformity Termed “Pug Nose” and Its Correction by a Simple Operation”. *The Medical Record*. 1887, 3, pp. 621-623.

La cirugía estética de la nariz, tal como la practicaban hasta entonces cirujanos como Johann Friedrich Dieffenbach (1792-1847), antes de la introducción de la anestesia en 1846 y de la antisepsia en 1867, dejaba cicatrices y ponía en peligro la vida de los pacientes por infecciones. La gran innovación de Roe cambiaría el curso de la cirugía estética.

En Nueva York, los inmigrantes irlandeses también solicitaban los servicios de Edward Talbot Ely (1850-1885) para operarse las orejas y eliminar este signo de “naturaleza irlandesa degenerada” de forma que pudieran pasar por norteamericanos⁹³ (**Imagen 89**).

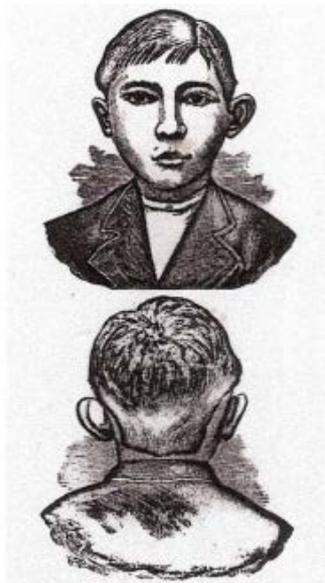


Imagen 89: Aspecto característico de las orejas de los irlandeses. Vista anterior y posterior.

b) El pueblo hebreo

En Berlín, en la década de 1890, encontramos a Jacques Joseph (1865-1934). Joseph era un joven cirujano judío perfectamente integrado en la cultura germánica que ejercía en el Berlín *fin de siècle*. Durante sus estudios de medicina en Berlín y Leipzig, cambió su nombre de nacimiento, Jakob Joseph, porque resultaba “demasiado judío”. Joseph desarrolló el primer procedimiento para reducir el tamaño y cambiar la forma de la nariz judía en un momento en el que

⁹³ Ely, E.T. “An Operation for prominence of the Auricles”. *Archives of Otolaryngology*. 1881, 10, p.97 (reimpreso en Mc Dowell, Source Book, pp.346-349).

el antisemitismo se había convertido por vez primera en una fuerza política importante (**Imagen 90**).



Imagen 90: Aspecto preoperatorio y postoperatorio de la nariz judía

Asimismo, en 1896 aplicó a un niño con orejas prominentes un procedimiento corrector que se parecía al trabajo de Edward Talbot Ely, especializado en operar orejas “irlandesas”. Tanto Joseph como Ely solucionaban la infelicidad producida por sentirse diferente. Unas orejas anormalmente grandes y salientes eran motivo suficiente para explicar semejante infelicidad, pero, en realidad, lo que convertía la burla en insulto era el significado cultural específico que tenían unas orejas despegadas a finales del siglo XIX.

A lo largo de toda la literatura antisemítica del cambio de siglo pueden encontrarse referencias sobre la forma de las orejas de los judíos. El antropólogo racial Hans Friedrich Karl Günther (1891 - 1968) es un buen ejemplo de una opinión muy extendida por aquel entonces que sostenía que los judíos, en especial los varones, tenían los lóbulos carnosos y las orejas grandes y rojas con más frecuencia que otras razas. Los judíos se caracterizaban, pues, por unas “orejas prominentes que sobresalían”. Según Günther, las orejas prominentes abundan sobre todo entre “los niños judíos, y en Austria se las denomina orejas Moritz”⁹⁴. Moritz (o Morris) era un apellido judío muy común en aquella época. Se trata de las “orejas alargadas” que presentan un aspecto de

⁹⁴ Gunther, H.F.K. *Rassenkunde des jüdischen Volkes*. Munich: J.F. Lehmann, 1930, p.218.

“orejas deformadas de gran tamaño, como las de los murciélagos”, según un texto inglés antisemita de 1888, según recoge Gilman⁹⁵.

En su principal artículo sobre la corrección de las orejas prominentes, de 1910, el cirujano neoyorquino William H. Lockett (1872-1925) se refiere indirectamente al odio asociado a dichas orejas⁹⁶. En un contexto norteamericano, este tipo de orejas podrían ser los apéndices gigantes que aparecían en las caricaturas de los irlandeses realizadas en la cultura norteamericana (y que los cirujanos estéticos irlandeses siguen tratando en la actualidad). Sin embargo, también podrían ser las orejas de los inmigrantes judíos del Lower East Side. El estigma que evocaban es la repugnancia ante un signo evidente de diferencia, una diferencia imputable no sólo al cuerpo sino también al carácter. En 1898, Joseph efectuó su primera rinoplastia reductora, cortó la piel de la nariz para rebajar su tamaño y alteró su forma fracturando el hueso y eliminando el cartílago (**Imagen 91**). Detallaba las razones “científicas” para llevar a cabo un procedimiento médico en un individuo completamente sano: “El efecto psicológico de la operación es de la máxima importancia”. Sin embargo, le quedaban algunas cicatrices, derivadas del procedimiento, y ello se convirtió en una preocupación para Joseph⁹⁷.

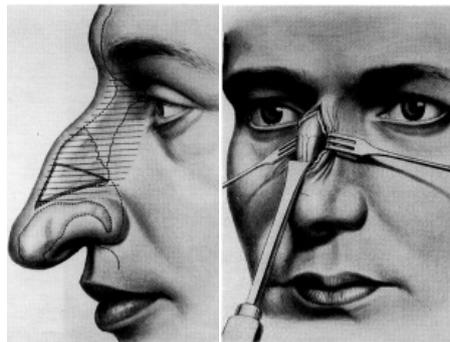


Imagen 91: Esquemas de la corrección de la nariz según Joseph

⁹⁵ Gilman S.L., Op. Cit, p.114.

⁹⁶ Lockett W.H. “A New Operation for Prominent Ears Based on the Anatomy of the Deformity”. *Surg. Gynec. & Obst.* 1910, 10, pp. 635-7.

⁹⁷ Joseph J. “Surgical correction of the nose”. *Berl Klin Woch.* 1898, 40, p.882.

c) Norteamericanos africanos

En EE.UU., la situación de los afroamericanos se volvió aún más opresiva después de la Guerra Civil. Los afroamericanos de piel más clara se adelgazaban los labios y se reconstruían la nariz para poder cruzar la frontera del color de la piel. Si tenían una piel demasiado oscura, se la hacían aclarar. El origen de la corrección de la nariz negra queda totalmente oculto en la literatura médica. A ningún cirujano norteamericano con una cierta reputación le hubiera gustado ser considerado como alguien que ayudaba a cruzar la frontera del color en la época de las leyes de Jim Crow⁹⁸. Es una situación muy diferente de la de los judíos en Alemania, donde en esa misma época se había avanzado mucho en la emancipación civil y el estatus legal del pueblo judío.

En 1892, el cirujano neoyorquino Robert F. Weir (1838-1927) describió un procedimiento para reconstruir las narices hundidas sin dejar cicatrices en la cara⁹⁹.

Este procedimiento modificaba la nariz hundida mediante la introducción de un injerto y estaba dirigido especialmente a las secuelas de la sífilis. Weir también se ocupó de la corrección de las alas nasales. La operación producía una “nariz de loro” que hacía que el paciente pareciera “negro”. Una segunda intervención para reducir los orificios nasales solucionaba este problema. En 1931, al comentar el artículo de Weir, Jacques Joseph describe el procedimiento mencionado como “un método para corregir las alas nasales demasiado acampanadas (nariz negroide) mediante escisiones verticales en forma de hoz”¹⁰⁰. El procedimiento de Weir para reconstruir la nariz sifilítica se consideró también como una intervención destinada a permitir la “adaptación” de la nariz negra (**Imagen 92**).

⁹⁸ Las leyes de Jim Crow fueron unas leyes estatales y locales en los Estados Unidos promulgadas entre 1876 y 1965, que asignaban la segregación racial en todas las instalaciones públicas por mandato *de iure* bajo el lema "separados pero iguales" y se aplicaban a los estadounidenses negros y a otros grupos étnicos no blancos en los Estados Unidos.

⁹⁹ Weir, R.F. "On restoring sunken noses without scarring the face". *Aesthetic Plast Surg.* 1892, 12, pp. 203 - 206.

¹⁰⁰ Joseph J. *Nasal Plastic and various face plastics, as well as mammoplasty*, Leipzig: C. Kabitsch, 1931.

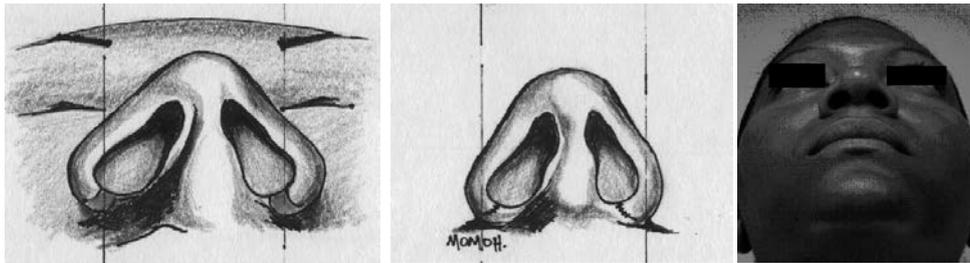


Imagen 92: Estrechamiento de la punta nasal en la nariz negroide

d) La mezcla brasileña

La cirugía estética brasileña puede presumir de una historia de más de 150 años. Farid Hakme, que fuera presidente de la Sociedad de Cirugía Plástica de Brasil, atribuye la fascinación brasileña por la cirugía estética durante la década de 1990 a “la mezcla entre diferentes razas que se registra en el país, lo que puede provocar desequilibrios físicos; - y añade - lo que ocurre es que a veces la nariz no se corresponde con la boca, o las nalgas con las piernas”¹⁰¹. Tales fantasías sobre la simetría y el equilibrio reflejan una preocupación por no parecer “demasiado negro”. “Las mujeres que desean reducir sus pechos aquí en Brasil, probablemente desearían aumentarlos en EEUU.”, afirma Oswaldo Saldanha¹⁰², secretario general de la Sociedad de Cirugía Plástica de Brasil. La explicación que da para este hecho evita referirse a la especificidad de la raza, pues para él los ideales de belleza y las culturas son diferentes en cada país.

En Brasil, el cuerpo sano y erótico no es el cuerpo negro. Tal como ocurrió con las rinoplastias entre los judíos en EE.UU. durante las décadas de 1950 y 1960, en Brasil las reducciones de pecho suelen convertirse en regalos de cumpleaños para adolescentes. Un regalo como éste permite a las jóvenes convertirse en brasileñas de una forma casi inadvertida, quitando énfasis en los pechos y poniéndolo en las nalgas, pues cualquier reducción de una proporción física hace resaltar otras características, que aparecen más pronunciadas.

¹⁰¹ Gomes, I. *En busca del cuerpo perfecto*. El Mercurio (Chile), 9 de octubre de 1999, p.33.

¹⁰² Saldanha, O. *Lipoabdominoplastia*. Lisboa: Amolca, 2006, p.349.

e) Los párpados japoneses

Las nociones globalizadas sobre lo que se considera bello nacen hacia finales del siglo XIX a raíz de la creciente presencia de la cultura occidental en otras partes del mundo. Dichas nociones son modificaciones del concepto de belleza debidas a motivos éticos o racionales que no se derivan de una necesidad de pasar por ciudadanos de la cultura dominante, sino simplemente de parecerse a ellos y, por tanto, de ser más aceptados en su propia cultura.

En Japón, en 1896, K. Mikamo, bajo la influencia de la medicina occidental, introdujo un procedimiento sin incisión para crear un párpado doble que se pareciera al del ojo occidental¹⁰³. Sostenía que el párpado simple contribuía a dar la sensación de una cara "monótona e impassible". De hecho, afirmaba que el párpado simple era un verdadero defecto, y que un ojo de este tipo a menudo se producía después de una infección en una persona con un párpado doble. Su intención era "reconstruir", pero es evidente que el significado y el origen de su procedimiento eran de orden estético. En realidad, tal como escribe en su ensayo de 1896, reconoce que su intención es conseguir unos "ojos que parezcan naturales". Estos "ojos naturales" eran los de los nuevos japoneses: unos ojos que miraban hacia Occidente.

Desde 1896 y hasta la actualidad, en Japón se han descrito unos 32 procedimientos diferentes únicamente para la cirugía estética del párpado. Mucho antes de la derrota japonesa de 1945 y la ocupación del país por los norteamericanos, el objetivo era tener una nariz bien definida, con un párpado doble y bien delineado, y también unos pechos más grandes y atractivos. Los procedimientos para alterar el aspecto del ojo no cambiaron la imagen global de la cara japonesa. En aquella época cambió la forma ideal de la cara con respecto al canon japonés tradicional.

En 1923, T. Nishihata y A. Yoshida presentaron el primer estudio sobre rinoplastia aumentativa que usaba implantes de marfil para modificar la forma de la nariz hundida japonesa¹⁰⁴.

¹⁰³ Mikamo, M. "Mikamo's double-eyelid operation: the advent of Japanese aesthetic surgery. 1896". *Plast Reconstr Surg.* 1997, 3, 99, p. 664.

¹⁰⁴ Nishihata T, Yoshida. A. "Augmentation Rhinoplasty Using Ivory". *Clinical Photography.* 1923, 7, pp. 8-10.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la ocupación norteamericana de Japón, resurgió el interés por crear ojos y cuerpos occidentales, lo que llevó a subsiguientes avances en los procedimientos y a la práctica de aumentos de pecho mediante inyecciones de silicona.

En el Japón actual, el espectacular aumento del interés por la cirugía estética está íntimamente relacionado con el debate sobre si dicha cirugía puede realmente crear felicidad y eliminar el *jibyō* negativo (la infelicidad).

El número actual de pacientes que se operan en Japón es relativamente grande. La suposición de que la vanidad es lo que conduce a la cirugía estética está aún muy presente en la medicina japonesa, pero hoy día los pacientes contemplan tales operaciones como intervenciones “cosméticas” y no como un signo de identidad de clase (**Imagen 93**).



Imagen 93: Cirugía estética de los ojos orientales

f) Vietnam

En Vietnam, tras la retirada de EE.UU. en 1973 y la reunificación del país, un detallado estudio fisionómico determinó las dimensiones faciales relativas de los vietnamitas con el fin de proporcionar a los cirujanos estéticos un modelo adecuado, no occidentalizante, para la relación entre las diversas características físicas, incluidas la forma y el contorno de los ojos. Es evidente que este estudio pretendía ser una reacción al creciente uso de la cirugía estética, que reconstruía las caras y los pechos de las jóvenes vietnamitas y los transformaba en caras y cuerpos “occidentales”.

En el Vietnam actual, la función de la cirugía estética se ha “normalizado”. De hecho, según varios informes realizados en Hanoi, incluso los criminales se someten a dicha cirugía. La nariz y los ojos siguen siendo la

preocupación central en las reconstrucciones faciales que se llevan a cabo hoy día en Vietnam.

Según recoge Gilman¹⁰⁵, ahí la cirugía aumenta el tamaño de la nariz para europeizarla, todo lo contrario que en Europa. Se crea un párpado superior doble, con un surco, para dar un aspecto más vivo y despertar la mirada. Se trata de un procedimiento bastante económico. En Hanoi, reconstruir una nariz cuesta unos 100 dólares, y “occidentalizar” los párpados, sólo 40. Sin embargo, tales operaciones no garantizan ninguna transformación con éxito mental.

g) **La nueva China capitalista**

La función de la cirugía estética como indicador del cambio hacia una economía de mercado, con su retórica sobre la autonomía personal en oposición al control estatal, puede medirse también en la República Popular de China a partir de la liberalización introducida tras la muerte de Mao Zedong. El espectacular aumento del interés por la cirugía estética en China es en buena medida un indicador del incremento del nivel de vida general de la población. Se han extendido por doquier salones de belleza que ofrecen tratamientos de cirugía estética baratos que prometen milagros y a menudo sólo consiguen mutilar a los pacientes. Los procedimientos de cirugía estética más populares de estas nuevas clínicas son la operación del párpado doble y la rinoplastia, en la que se usa un injerto óseo sacado de la cadera o de una costilla del paciente para aumentar el tamaño de la nariz.

Los procedimientos de cirugía estética para modificar los ojos orientales se han aplicado ampliamente entre las comunidades chinas de otros países asiáticos. El motivo de tales intervenciones de cirugía estética es la posibilidad de aumentar los ingresos y las probabilidades de casarse gracias a un aspecto más occidental, lo que les aseguraría, en teoría, una mayor “felicidad personal”.

¹⁰⁵ Gilman S.L., Op. Cit., p. 129.

h) Asiático-americanos

Entre los vietnamitas residentes en EE.UU. también se ha desatado el interés por los descubrimientos más recientes en cirugía estética. La fascinación que producen hoy día el aclaramiento de la piel, el alargamiento de la nariz y la remodelación de los ojos en Japón y Vietnam refleja la globalización de los estándares de belleza, basados en los estereotipos euro-norteamericanos. En el caso de los jóvenes japoneses y vietnamitas, el ideal es “no ser demasiado asiático”. En EE.UU., este deseo está directamente determinado por la idea de alcanzar una fisonomía “norteamericana” aceptable. Al igual que ocurre con muchos de los procedimientos étnicos específicos, las operaciones suelen realizarlas cirujanos especializados, capaces de responder más satisfactoriamente al deseo de sus pacientes.

Encontramos una tendencia paralela en la República de Corea (Corea del Sur), que en la década de 1990 poseía el mayor número de cirujanos estéticos de Asia. Con el ingreso de Corea en la escena mundial durante la década de 1980, la globalización de la publicidad coreana introdujo en la cultura local la imagen de la cara occidental como ideal de la nueva clase media.

En EE.UU., los norteamericano-coreanos, al igual que otros grupos de nuevos inmigrantes, empiezan a ofrecer cirugía del párpado a sus hijos para que sus ojos parezcan más “norteamericanos”. Estos ideales estéticos parecen menos arraigados entre la clase media en Corea o Vietnam, o Japón. Aquí, la cirugía estética es un signo de pertenecer a la clase media y no de “identidad norteamericana”. Entre los asiáticos-americanos de California, la cirugía del párpado doble se ha convertido en “el regalo de los padres a los hijos para celebrar el final de los estudios”¹⁰⁶, en lo que constituye una tendencia muy similar a la registrada en la década de 1960 entre los judíos norteamericanos. Para los vietnamitas y coreanos que viven en E.E.U.U. la cirugía estética se ha convertido en una manera de definir la flexibilidad de la identidad oponiéndola a la permanencia.

¹⁰⁶ Dakota, A. “The Prize of Beauty”. *Asiaweek* (2 de agosto de 1996), p.38.

i) Irán: el cuerpo tapado y la importancia de la nariz

En una cultura en la que el cuerpo suele estar tapado, y la cara, cubierta completamente salvo la nariz, resulta lógico imaginar que la cirugía nasal pueda ser un buen negocio. En segundo lugar se sitúan los *liftings* faciales. Sólo un pequeño porcentaje de mujeres solicita otros tipos de cirugía, pues en Irán tienen muy pocas oportunidades de mostrar el cuerpo. No van a la playa ni a la piscina, a menos que sean sólo para mujeres. Así, pues, si una mujer se somete a cirugía, lo hace por su marido. La cara es la única parte que puede verse fuera del ámbito conyugal.

3.5.2.- LA IDENTIDAD ÉTNICA Y LA GLOBALIZACIÓN

En los últimos veinte años, los cirujanos estéticos han defendido una cirugía que no pretende eliminar la identidad étnica sino mejorarla. Es posible hacer cirugía plástica sin sentir que se está cambiando el origen étnico. Puede argumentarse a favor de la belleza de los negros (o judíos, irlandeses, chinos, etc.), pero nadie quiere ser demasiado negro, judío, irlandés, chino, etc. Los caracteres étnicos ya no se consideran un defecto a menos que sean muy pronunciados. El desarrollo de estándares globales de belleza hace más probable que la cirugía estética se emplee para alcanzar dichos estándares. Hoy día, el objetivo es tanto convertirse en un ciudadano de la nueva cultura global como transformarse en un ciudadano de un determinado país.

Capítulo 4

Motivación y expectativas reales en cirugía estética. La dismorfofobia.

¿Qué le induce a una persona que está sana a querer operarse? ¿Por qué correr un riesgo y exponerse a sufrir alguna complicación? La motivación de cada persona para someterse a una intervención de cirugía estética, y las expectativas que tiene de la misma, son de gran importancia. La intención de operarse viene motivada por el deseo de querer mejorar la imagen o apariencia para agradarse a uno mismo. Un deseo exagerado de agradar a los demás puede enmascarar problemas psicológicos más profundos o problemas de relaciones sentimentales. En estos casos, aunque se consigan objetivamente buenos resultados, el deseo subyacente del paciente (evitar una ruptura sentimental, etc.) puede no conseguirse, y después de la intervención, puede seguir mostrando su desagrado aunque se haya obtenido un buen resultado.

Existen casos más graves, como la *Dismorfofobia*, que hace referencia a situaciones en la que el paciente no se gusta, aunque el defecto que causa su disgusto sea muy leve, y una vez mejorado con cirugía estética, el paciente encuentra otra zona que tampoco le agrada, y así sucesivamente. El paciente nunca queda complacido ya que el problema no es de cirugía estética, sino de psiquiatría.

Las expectativas (lo que la paciente espera de la intervención) deben tener lógica y ser reales, por ejemplo: la mejora de una zona del cuerpo (nariz, cara, mamas,...). Cuando una persona se realiza una intervención de cirugía estética en una zona (ojos, pecho...), no quiere decir que el resto del cuerpo rejuvenezca también 15 años. Asimismo, una nariz o unas mamas como las de una actriz de cine en particular pueden no ser objetivamente posibles de obtener partiendo de la nariz o las mamas que el paciente presente antes de la intervención, y si fuese posible, tal vez no se complementarían con el resto de la cara o del cuerpo.

El *Trastorno dismórfico corporal* (TDC) (también conocido como *Dismorfofobia*), pues, es un trastorno somatomorfo que consiste en una preocupación excesiva y fuera de lo normal por algún defecto percibido en las características físicas (imagen corporal), ya sea real o imaginado. Si dicho defecto existe, la preocupación y ansiedad experimentada por estas personas es excesiva, ya que lo perciben de un modo exagerado. El afectado puede quejarse de uno o varios defectos, de algunas características vagas, o de su aspecto en general. Todo esto causa malestar psicológico significativo que deteriora su desempeño social o laboral, hasta el punto de manifestar síntomas ansioso-depresivos severos, el desarrollo de otros trastornos de ansiedad, aislamiento y exclusión social. Se trata de un cuadro psicopatológico descrito por primera vez en 1891 por el italiano Enrico Morselli (1852-1929), quien acuñó el término en 1886¹⁰⁷. Se estima que el 1-2% de la población mundial reúne criterios diagnósticos para TDC.

Las causas del TDC difieren de una persona a otra. Sin embargo, la mayoría de los investigadores creen que podría ser una combinación de factores biológicos, psicológicos y ambientales de su pasado o presente. El inicio de los síntomas generalmente ocurre en la adolescencia o en la edad adulta temprana, donde comienzan la mayoría de críticas personales relacionadas con la imagen corporal, aunque los casos de aparición de TDC en niños y adultos mayores no

¹⁰⁷ Morselli, E. "Sulla dismorfofobia e sulla tafefobia, due forme non ancora descritte di Pazzia con idee fisse". En: AA.VV. *Bollettino della Regia Accademia delle Scienze Mediche di Genova*. Genova: 1891, pp. 110-119.

son desconocidos. Se cree erróneamente que el TDC afecta principalmente a mujeres, pero las investigaciones muestran que afecta a hombres y mujeres por igual. El trastorno provoca deterioro en la calidad de vida; y suele darse comorbilidad con el trastorno depresivo mayor y la fobia social. Con una tasa de ideación suicida de alrededor del 80%, casos extremos de TDC puede ser considerados factores de riesgo para el suicidio.

El trastorno dismórfico corporal suele ser de curso crónico, y los síntomas tienden a persistir o empeorar con el tiempo si no se tratan. Los afectados por TDC sufren durante muchos años antes de decidirse a buscar ayuda psicológica o psiquiátrica.

En el campo del arte, *Dismorfofobia* (2008) es el título de una colección de fotografía de Miguel Gómez¹⁰⁸. Los personajes de estas obras nacen del más profundo subconsciente de su autor, creando seres de formas delgadas y estilizadas con los que más adelante dará forma a situaciones en las que mostrará sentimientos, vivencias personales, miedos y mundos paralelos no lejanos a la realidad. Nos muestra cuerpos extremadamente delgados, pareciendo que acaban de salir corriendo de la cabeza del autor para plasmarse en la fotografía (**Imagen 94**).



Imagen 94: Miguel Gómez, pertenecientes a la serie *Dismorfofobia*, 2008

Como señala Cuenca¹⁰⁹, según la escala de belleza del Dr. Wright, la cirugía estética no puede subir a alguien más de uno o dos peldaños. Al operar a

¹⁰⁸ <http://www.fotografotoledo.com>

¹⁰⁹ Cuenca Pardo, J. "Imagen corporal y cirugía plástica". *Cirugía Plástica*.1991, 1, 1, pp.26-29.

un paciente deforme no se puede esperar que se transforme en belleza extraordinaria. Se esperará, en este caso, ascenderlo en la escala, colocándolo en el peldaño siguiente, que corresponde a la fealdad o al grupo estándar. En cambio, una persona estándar podrá aspirar a la belleza (**Imagen 95**).

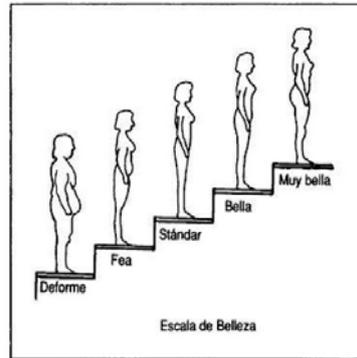


Imagen 95: Resultados a esperar tras la cirugía estética en la escala de belleza

Capítulo 5

La importancia de la identidad y la identificación de las personas

La identidad es el conjunto de características o particularidades que hacen que una persona o cosa sea sólo igual a ella misma. Por lo tanto, la identificación vendría a ser la operación mediante la cual se localiza ese grupo de detalles peculiares en una persona o cosa. En el caso de identidad humana, estas características no deben ser una cualidad accidental, sino permanente. Se deben poder establecer en cualquier momento, lugar y circunstancias con las mismas garantías de infalibilidad, y deben basarse en elementos que acompañen al sujeto durante toda la vida y más.

En el ámbito de lo Penal, la importancia de identificar a los delincuentes (y tan importante como ello, identificar a quien no lo es) ha impulsado desde siempre la búsqueda de métodos cada vez más confiables y válidos.

En lo relativo a la identificación de personas, los primeros antecedentes se remontan a las tribus y clanes de la antigüedad, donde se reconocían mutuamente a través de la fisonomía. Con la llegada de los asentamientos y la distribución de la población, surge la necesidad de los nombres y luego de los apellidos, para diferenciar a las personas con un mismo nombre. Muchas veces, el apellido estaba relacionado con el oficio o lugar de residencia de quien portaba el nombre. Así se constituía el *nombre civil*, para toda la vida del individuo y registro de su existencia. Por su importancia primordial, es objeto de varias garantías, como: inmutabilidad, imprescriptibilidad,

inalienabilidad, inestimabilidad, irrenunciabilidad y, finalmente, intransmisibilidad (con particularidades según la legislación vigente en cada momento y lugar).

Sin embargo, para la identificación de los delincuentes, el *nombre civil* (nombre y apellido/-s) no es suficiente ya que éste puede ser falsificado fácilmente. Es por ello que se emplea el *nombre antropológico*, término con que se describen algunas características que distinguen a una persona.

5.1.- ETAPA PRE-CIENTÍFICA

Las simples facciones de la cara y algunas particularidades corporales eran suficientes al principio. Luego se recurrió a tatuajes y mutilaciones a los reclusos, a veces, en proporción a la gravedad de sus crímenes. En Rusia, por ejemplo, esta costumbre no desapareció hasta el año 1860, en que los condenados en Siberia eran marcados en la cabeza y ambas mejillas. En Francia fue abolida en 1789 con la Revolución, y luego se implantó nuevamente hasta el año 1832. En la India existían las Leyes del Manú, que establecían que al culpable de un delito se le imprimiera una señal con hierro caliente, en la frente.

A continuación se recoge un breve recorrido por los métodos de identificación más importantes.

5.2.- LOS MÉTODOS ANTROPOMÉTRICOS

En una etapa científica de la identificación, se retornó a las características antropométricas. Surgen entonces los estudios de Quetelet, Steven y Bertillon, tal como recogió ya Jiménez Jerez en 1914¹¹⁰. Bertillon inventó un nuevo método para clasificar los delincuentes de acuerdo a las medidas de algunas partes de su cuerpo (**Imagen 96**).

¹¹⁰ Jiménez Jerez, J. *Sistema dactiloscópico de Oloriz y retrato hablado de Bertillon*, s.l. Viuda de A. Álvarez, 1914, p.124.

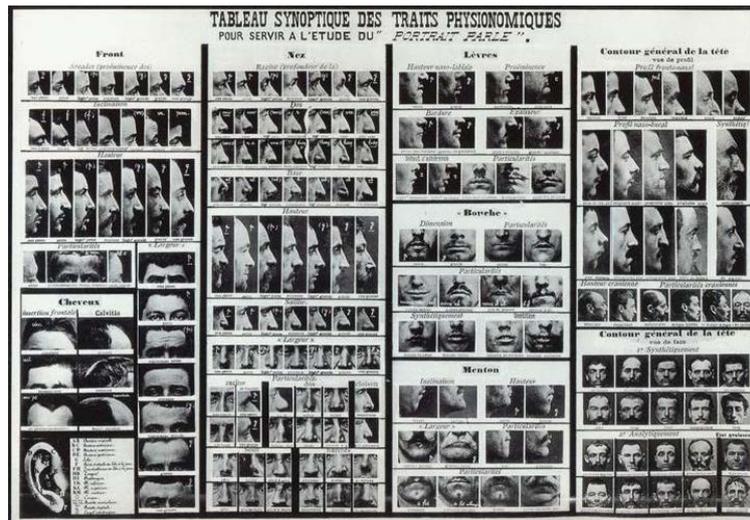


Imagen 96: Cuadro sinóptico de las características fisonómicas, según Bertillon.

Para evitar errores, Bertillon estudió y sistematizó cada movimiento que se debía realizar al tomar las medidas. Además, el mismo Bertillon expresaba que “La antropometría es un mecanismo de eliminación; demuestra ante todo la no identidad, mientras que la identidad directa está probada exclusivamente por las señales particulares que, únicamente pueden producir la certidumbre jurídica”¹¹¹. Al Sistema Antropométrico de Bertillon, se le criticaba por ser de aplicación parcial (no se podía identificar a mujeres ni a menores de 22 años por imposibilidad de fijar el tejido óseo para estudio histológico).

Alfonso Bertillon creó además el *Portrait Parlé* o *Retrato Hablado*, que era un sistema descriptivo, exacto y minucioso de los caracteres de la fisonomía. Estaba dividido en: filiación civil (nombre, apellido, edad, profesión, estado civil, nacionalidad, etc.); filiación cromática (se refiere al color en el cabello, en el cutis y en los ojos, y sus diferentes tonalidades) y filiación morfológica (referente a los rasgos que afectan la fisonomía: la frente, las cejas, la nariz, la boca, y sus particularidades o enfermedades).

En la segunda mitad del siglo pasado se produce el nacimiento de la Dactiloscopia, que rápidamente comenzó a emplearse con éxito en los albores de este siglo. Se trata del método identificativo por excelencia y que ha supuesto la

¹¹¹ *Ibidem*, p.128.

aportación más importante en materia de técnicas identificativas. Es la ciencia que, en palabras de Juan Vucetich, "...comprende el estudio de las crestas papilares situadas en la cara interna de la tercera falange (pulpejo) de los dígitos de las manos, con el fin de determinar, en forma categórica e indubitable la identidad física humana"¹¹².

Hay una larga lista de nombres, de métodos, de técnicas, y de procedimientos, encaminados todos al mismo fin: identificar a cada persona.

5.3.- LA IDENTIFICACIÓN MEDIANTE ADN

Las conocidas como *huellas genéticas* han adquirido en la actualidad gran importancia, ya sea identificando personas vivas, ya a personas fallecidas. El estudio de ciertos aspectos invariables del genoma humano para la tipificación, individualización y posterior identificación de una persona, se ha convertido en el método más fiable, presentando como ventaja respecto de los demás sistemas, el carácter heredable de estos rasgos, lo que permite además realizar estudios sobre la paternidad.

5.4.- OTROS SISTEMAS DE IDENTIFICACIÓN DE PERSONAS

Una investigación realizada por científicos de la Universidad Carlos III de Madrid desarrolla un sistema que reconoce un "DNI" del rostro de cada persona, con las características más reseñables de su cara con una precisión de hasta un 95 por ciento¹¹³. Las técnicas de reconocimiento basadas en los rasgos del rostro, conocidas como *biometría facial*, suelen basarse en la búsqueda de las diferencias que presenta la cara de una persona con respecto a todas las demás. Un sistema de biometría facial consta normalmente de tres componentes. Por una parte, hace falta una cámara que registre una imagen; en segundo lugar, es necesario un software que determine si en esa imagen aparece alguna cara localizando, entre otras cosas, la geometría del rostro (la disposición de los ojos,

¹¹² Vucetich, J. *Dactiloscopia comparada, el nuevo sistema argentino*. Actas 2º Congreso Médico Latino-Americano, Buenos Aires, 1904, p. 104.

¹¹³ Universidad Carlos III de Madrid. [En línea]. http://www.uc3m.es/portal/page/portal/actualidad_cientifica/noticias/biometria_facial. [Citado el: 06 de 02 de 2012.]

nariz, boca, etc.); y en tercer lugar, un sistema que sea capaz de clasificar todos esos elementos para diferenciar entre unas y otras personas. La parte más complicada, es combinar la geometría y la textura de la cara. Cuando este sistema se utiliza en un entorno controlado puede alcanzar el 95 % de precisión (**Imagen 97**).



Imagen 97: Identificación mediante biometría facial.

El principal inconveniente a la hora de utilizar este tipo de sistemas es la iluminación, que puede cambiar el color de la cara. Otro de los retos a los que se enfrentan es el paso del tiempo, porque según va envejeciendo la persona, puede ir cambiando el rostro, engordando o adelgazando, apareciendo arrugas, lo que puede engañar a los clasificadores. En cambio, según indican los investigadores, tiene una gran ventaja frente a otros sistemas biométricos: no necesita la interacción directa de la persona, como ocurre con la identificación por huella dactilar o por el iris¹¹⁴, por ejemplo.

El reconocimiento facial responde a una característica de tipo morfológico variable con el tiempo. En particular, la estructura facial responde a dos tipos de cambios temporales: la variación no agresiva, característica del crecimiento y del envejecimiento del individuo (variación caracterizada por aparecer de forma relativamente lenta), y la variación agresiva, debida principalmente a factores como operaciones de cirugía estética, accidentes...etc., de acción prácticamente inmediata.

¹¹⁴ El reconocimiento del iris es un método de autenticación biométrica que utiliza técnicas de reconocimiento de patrones (los cuales, han sido almacenados anteriormente en una base de datos) en imágenes de alta resolución del iris del ojo de un individuo.

Capítulo 6

La identidad y el espejo

A continuación se expondrá el significado del espejo, al que ya nos hemos referido en capítulos precedentes, en relación a la identidad, fundamentándolo en teorías filosóficas y vinculándolo a su importancia como símbolo de identidad y alteridad, tal como era entendido por Borges.

La construcción de la identidad propia es un asunto complejo que requiere de toda una serie de habilidades psicológicas que van desde las perceptivas y atencionales (cognitivas), hasta las socio-emocionales y lingüísticas¹¹⁵. La construcción de esa identidad pasa en primer lugar e indiscutiblemente por la comprensión y asimilación del propio cuerpo (destacando el rostro).

La identidad es el conjunto de los rasgos propios de un individuo o de una comunidad. Estos rasgos caracterizan al sujeto o a la colectividad frente a los demás, de ahí su importancia para la identificación, como ya se ha señalado. La identidad también es la conciencia que una persona tiene respecto a ella misma y que la convierte en alguien distinta a los demás. Aunque muchos de los rasgos que definen la identidad son hereditarios o innatos, el entorno ejerce influencia

¹¹⁵ Perez, J.; Castelló, A. La mirada fotográfica. [En línea] 14 de 02 de 2010. [Citado el: 09 de 02 de 2012.] www://lamiradafotografica.es.

en la conformación de la especificidad de cada sujeto, de tal manera que la influencia de los medios de comunicación puede hacer que la identidad corporal se resienta.

La vivencia del cuerpo es uno de los elementos más importantes de la estima propia, de manera que las personas que presentan deformidades suelen tener sentimientos de inseguridad. Pero la valoración del cuerpo propio depende, además de “la mirada del otro”¹¹⁶, de las exigencias que sobre la apariencia física tienen las distintas culturas. En la actualidad, los medios de comunicación nos recuerdan que una persona atractiva tiene que parecerse a tal o cual artista, a tal o cual imagen idealizada. Hoy en día podemos ver como la televisión, diarios, revistas y la publicidad exponen cuerpos con medidas biológicamente imposibles, que, sin embargo, se han convertido en los patrones de belleza para la sociedad de hoy en día. Para tener una identidad equilibrada y estable, es necesario tener una imagen corporal positiva. El desarrollo emocional depende de la forma como vivamos nuestro cuerpo. Interacciones positivas crearan una imagen corporal positiva y permitirán al sujeto tener una mayor autoestima. Por ello, esa imagen corporal no depende tanto de nuestro cuerpo real como de nuestra simbolización del mismo.

El espejo, junto con el vídeo y la fotografía, son unas de las herramientas, tal vez las más importantes, que nos permiten crear esa imagen corporal, esa identidad como sujeto. Los retratos del rostro y del cuerpo son el máximo exponente de dicho uso. Pero también son importantes las impresiones de los demás sobre nuestra cara, nuestras manos, nuestras piernas, nuestro sexo, etc. Las palabras que nos dirigen los otros respecto a nuestro cuerpo, la forma como interaccionan con él, y, por qué no, la forma en que nos retratan, son las piezas de construcción que forman el puzzle complejo de nuestra identidad corporal, que evoluciona durante todo el ciclo vital. Pensadores, como Wallon y Lacan, y escritores como Borges, han analizado la importancia del espejo como símbolo de identidad y alteridad, tal como se expone a continuación.

¹¹⁶ Muñoz Arias, A. *Jean Paul Sartre y la Dialéctica de la Cosificación*. Madrid: Cincel, 1988, p.178.

6.1.- LA FASE DEL ESPEJO. WALLON Y LACAN.

Un aspecto esencial en el desarrollo de la integración corporal de la identidad lo constituyen las reacciones del niño frente al espejo. Wallon señaló que el niño llega a reconocer la imagen especular de los otros mucho antes que la suya propia¹¹⁷. Para él, el reconocimiento de la propia imagen implica haber podido integrar perfectamente el espacio óptico, los datos provistos por la imagen con los ofrecidos por su propia presencia corporal.

Por su parte, Lacan postuló la importancia de lo que denominó la “fase del espejo” acerca del problema de la identidad¹¹⁸. En esa experiencia que, según Lacan, conserva todo su sentido hasta los dieciocho meses de edad, el niño conquista fundamentalmente una determinada imagen: la de su propio cuerpo, y es la que estructura al yo antes de que el sujeto se comprometa en la dialéctica de la identificación con el prójimo por la mediación del lenguaje. También Lacan sostiene que el niño tiene al principio una fantasía de su cuerpo fragmentado, con dispersión de sus miembros. La unidad del cuerpo es el resultado de una conquista. La función del espejo consistirá en poner fin a la dispersión angustiante al integrar al niño dentro de una dialéctica que lo constituirá como sujeto.

La fase del espejo se puede descomponer en tres etapas. En un primer momento, el niño percibe su reflejo en el espejo como si fuera un ser real al que intenta captar. Posteriormente, el niño se dará cuenta de que la imagen del espejo no es un ser real y ya no trata de aprehenderla. Finalmente, reconoce que la imagen del espejo es su propia imagen. A través de esta dialéctica del ser y la apariencia, se obtendría la conquista de la identidad del sujeto. La identificación primitiva de la fase del espejo sería la raíz de todas las posteriores identificaciones del sujeto.

¹¹⁷ Wallon, H. *La evolución psicológica del niño*. Paris: Librairie Armand Colin, 1968.

¹¹⁸ Lacan, J. *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis. Zurich, 17 de julio de 1949.

6.2.- ESPEJO, IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN BORGES

El doble obedece a una larga tradición que incorpora el Mito de Narciso, los gemelos y los espejos, como ha estudiado Rodríguez Martín¹¹⁹. El tema del doble trata el concepto de identidad a través de los reflejos, del carácter plural y de la inconsistencia de nuestra identidad a través de la movilidad temporal. Por otro lado, permite conocerse a través del encuentro con el tú, vía de salvación de un yo solipsista¹²⁰ que se aprehende y vive a través de la otredad.

En Borges, según Rodríguez Martín, el acercamiento al tema del doble es un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como el espejo, la coincidencia de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas¹²¹. El doble surgiría como instrumento de búsqueda del otro y del *sí mismo* y, al tener su raíz en la propia conciencia del sujeto, cuestionaría los presupuestos en donde se fundamenta la creencia de y en un yo esencialista.

En la obra *Borges y yo*, perteneciente al volumen *El hacedor*¹²², Borges plantea las bases de la identidad individual al confrontar su ser individual de narrador, su destino como hombre, con su ser simbólico concretizado en el Borges autor. La ruptura del binomio narrador-autor manifiesta la fragmentación del yo. Esta fragmentación persigue la creación de una imagen invertida del *sí mismo* en el narrador. Para Paul de Mann, Borges engendra otro ser que es el reverso de su imagen, como se reflejaría ésta en un espejo¹²³.

Por tanto, a través de la referencia a sí mismo, Borges, paradójicamente, no se nos muestra, sino que se oculta tras la máscara que le

¹¹⁹ Rodríguez Martín, C. *En el espejo: identidad y alteridad en Borges*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, p.64.

¹²⁰ Solipsismo, del latín "[ego] solus ipse" (traducible de forma aproximada como "solamente yo existo") es la creencia metafísica de que lo único de lo que uno puede estar seguro es de la existencia de su propia mente, y la realidad que aparentemente le rodea es incognoscible y puede no ser más que parte de los estados mentales del propio yo. De esta forma, todos los objetos, personas, etc., que uno experimenta serían meramente emanaciones de su mente y, por lo tanto, la única cosa de la que podría tener seguridad es de la existencia de sí mismo.

¹²¹ *Ibidem*, p.126.

¹²² Borges, J L. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

¹²³ De Mann, P. *Un maestro moderno. Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1986, p.134.

proporciona el personaje. Disfrazándose, doblándose, oculta su identidad en la alteridad de su otro yo.

El mito de Narciso se relaciona directamente con el espejo y, a su vez, la búsqueda de la propia imagen comporta un autoconocimiento, la lucha contra el olvido y el descubrimiento del otro. Desde un punto de vista amplio, los espejos se relacionan íntimamente con la conciencia que se constituye en conciencia pura, en espejo que refleja imágenes reflejadas, en subjetividad pura que, como sueños dentro de otros sueños, puede ser objeto de reflexión de otra conciencia. En este sentido, Borges abandonaría la concepción de yo como autoconciencia, como eje sustancial sobre el que fundamentar la identidad personal, como señala Arana¹²⁴.

Tal y como afirma Fernando Pessoa “cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos”¹²⁵. Desde esta perspectiva, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, escrito por Borges¹²⁶, el reconocimiento de la identidad desdoblada de Ts’ui Pên y Stephen Albert implica la acumulación de otros y otras relaciones posibles. Ambos se constituyen como facetas de un yo que sufre la multiplicación infinita del jardín. Desde esta perspectiva, el yo se dispersa en la multiplicidad de sus posibles; desde la egotista¹²⁷, el yo se define y se delimita frente al otro buscando vías para establecer una comunicación y conocerse a sí mismo, como indica Rodríguez Martín¹²⁸.

¹²⁴ Arana, J. *La eternidad de lo efímero: Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p.89.

¹²⁵ Pessoa, F. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

¹²⁶ Borges, J L. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1942, p.127.

¹²⁷ El término egotismo, de origen inglés (*Egotism*), puede ser identificado con el concepto de excesiva importancia concedida a sí mismos y a las propias experiencias vitales. La palabra fue difundida en Europa por Stendhal, que tituló precisamente uno de sus libros de memorias *Recuerdos de egotismo*. Sin embargo, goza de poca raigambre en el contexto hispánico, reducido su uso fundamentalmente a la literatura. El término «egotismo», si bien usado frecuentemente como sinónimo de «egoísmo», no debe equipararse a éste, como apunta Ayn Rand en la introducción a *El manantial* (1968). Según dicha autora, la diferencia estribaría en que el egoísmo se basa en un intercambio más o menos parejo de valores, mientras que el egotismo pertenecería a un ámbito bastante más asincrónico respecto a lo que uno da y recibe.

¹²⁸ Rodríguez Martín, C. *A través del espejo: identidad y alteridad en Borges*. Sevilla: Anuario de Estudios Americanos, 2008, pp. 78-104.

Capítulo 7

Cuerpo y self

En este capítulo se expone el marco teórico, desde el punto de vista de la Psicología, que permite explicar la experiencia de la cirugía estética, y determinar la relación entre los cambios que se experimentan después de una cirugía estética y las transformaciones percibidas en el *sí mismo* y en el cuerpo.

El *sí mismo* es un constructo de varias escuelas de psicología y se usa para traducir los términos *Selbst* en alemán y *self* en inglés. La escuela de pensamiento psicoanalítico más conocida se llama "Psicología del *sí mismo*" (*Self Psychology*), y fue fundada por Heinz Kohut. Las ideas acerca del *sí mismo* divergen mucho entre teóricos y campos de estudio, pero en su mayor parte se refieren al conjunto integrado de elementos que el individuo construye acerca del mismo individuo.

Roy Baumeister ha investigado sobre el *self*, incluyendo diversos conceptos acerca de cómo las personas perciben, actúan y se relacionan con ellos mismos. Baumeister es el Director del Departamento de Psicología Social de la Universidad de Princeton (New Jersey), reconocido por su trabajo sobre el *self*, el rechazo social, la pertenencia, la sexualidad, el autocontrol, la autoestima, la conciencia, los comportamientos autodestructivos, la motivación, la agresión, y el libre albedrío. Escribió el capítulo titulado, *El self* en el *Manual de Psicología*

*Social*¹²⁹, y revisó la investigación sobre la autoestima, afirmando que su importancia está sobrevalorada. Para Baumeister, la autoestima está ligada a la aceptación social, es decir, la autoestima depende de cuánto piensa uno que es la clase de persona que otras querrían incluir en sus grupos y relaciones. Ésto incluye ser atractivo, sociable y agradable, pero también ser competente y moral. Pero ésto no es todo. La autoestima depende también de logros y dominancia, y tal vez del ejercicio de control, entre otros factores. Las autoevaluaciones se basan en parte en realimentación que recibimos de otras personas. Pero las personas no son simplemente receptáculos de opiniones ajenas. Procesan muy selectivamente, y a veces defensivamente. Así que el concepto de uno mismo es producto tanto de realimentación social como de procesamiento interno.

7.1.- LAS BASES NEUROFISIOLÓGICAS DEL SÍ MISMO

Las bases neurofisiológicas del *sí mismo* han sido descritas por Guimón¹³⁰, aunque la observación de que algunos pacientes con lesiones cerebrales presentaban alteraciones del conocimiento de su propio cuerpo proviene de la Antigüedad. Las primeras publicaciones detalladas provienen de los neurólogos franceses de finales del siglo pasado y de principios del XX. Entre los neurólogos británicos se denominó *esquema* al modelo, parcialmente inconsciente, de sí mismo que cada individuo construye a lo largo de su desarrollo y respecto al cual se juzgan posteriormente todos los movimientos y posturas corporales. En las escuelas neurológicas de Austria y Alemania el tema suscitó gran interés. Se interesaron por el fenómeno del "miembro fantasma" (impresión que tenían las personas a las que se les amputaba un miembro de que lo seguían teniendo), proponiendo que las sensaciones experimentadas por los amputados se debían a discrepancias entre la configuración corporal previa y la resultante de la amputación. Lawrie propuso para explicar estos y otros fenómenos el concepto de *imagen espacial del cuerpo* para referirse a una

¹²⁹ Baumeister, R. "The self". En: Gilbert, D.T.; Fiske, S.T.; Lindsey, G. *Handbook of Social Psychology*. New York: McGraw-Hill, 1998, pp. 680-740.

¹³⁰ Guimón, J. "Cuerpo, self y creatividad". En: AA.VV. *Avances en salud mental relacional*. Bilbao: Fundación OMIE, 2009, pp.245-249.

representación corporal interna, consciente, derivada de la información proporcionada por los sentidos, que se va construyendo a lo largo del desarrollo¹³¹. Schilder, en su libro, ya clásico, *La imagen y la apariencia del cuerpo humano* extendió el concepto de imagen corporal a las psicosis funcionales y se interesó por los aspectos psicoanalíticos¹³².

La imagen corporal continuó interesando a los neurólogos posteriores y se describió cómo en la elaboración del esquema corporal, adquirido por el niño en un lento y laborioso proceso. El dolor, el movimiento y las sensaciones táctiles y del movimiento juegan un papel fundamental. En 1964, el psiquiatra español Julián Ajuriaguerra publicó con otros autores sus estudios sobre la integración y la desintegración de algo que con nombres variados y no siempre equivalentes se ha llamado *imagen espacial del cuerpo, esquema postural, imagen de uno mismo, imagen de nuestro cuerpo* o *somatognosia*, además de con el nombre de *esquema corporal* que hemos mencionado¹³³. Se basaron para sus afirmaciones en los trastornos somatognósicos que hallaron en numerosos casos de lesiones encefálicas: el desconocimiento o la desvalorización de la parálisis de la mitad del cuerpo propio (*anosognosia* y *anosodiaforia*, respectivamente); la sensación de ausencia o inexistencia (*hemiasomatognosia*) de la mitad del cuerpo; las ilusiones de transformación corporal; y las antes comentadas ilusiones de “miembro fantasma” en algunos amputados.

Por lo que concierne al cuerpo en su relación con el espacio, estudiaron las desorganizaciones del gesto, de la orientación y del conocimiento de ese cuerpo en el momento de "actuar" o de "ser actuado" (*apraxia constructiva* y *apraxia del vestirse*). Trataron, además, de las perturbaciones del conocimiento del cuerpo (*somatognósicas*) en el transcurso de determinados síndromes psiquiátricos como la despersonalización, el fenómeno del “doble” (o

¹³¹ Lawrie, S. M.; Parsons, C.; Patrick, J., Masson, S.; Sussmann, J.; Cumming, D. “A controlled trial of general practitioners' attitudes to patients with schizophrenia”. *Health Bulletin*. 1996, 54, pp. 201-203.

¹³² Schilder, P. *The image and appearance of the human body: Studies in the constructive energies of the psyche*. London: Paul Kegan, 1935, p.177.

¹³³ Ajuriaguerra, J. *Tonus corporel et relation avec autrui. L'expérience tonique au cours de la relaxation*. Paris: L'Expansion, 1964, p.134.

sosias), la *heautoscopia* y el fenómeno de desaparición de la imagen propia en el espejo (*heautoscopia negativa*).

Los fenómenos hasta aquí comentados tienen una importancia fundamental a la hora de comprender la propia identidad (que es sobre todo corporal) y la de los demás, y han seguido interesando a los neuropsicólogos por sus implicaciones en la objetivación de las demás personas y en la llamada “empatía”. Bachoud – Levi y Degas, en 2004, han presentado su descubrimiento de dos trastornos de la designación desconocidos hasta entonces: la *alotopoagnosia* y la *heterotopoagnosia*¹³⁴. En el primero, los pacientes han perdido la facultad de designar cualquier elemento del mundo externo y, en el segundo, la designación de las partes del cuerpo del otro, pero en ambos conservan la capacidad de designar las partes del propio cuerpo. Parece que hay una relación estrecha entre designación y objetivación, que hace pensar que la designación es correlativa de la objetivación.

Estos trastornos muestran, por lo tanto, una condición primordial de la distinción entre *sí mismo* y el otro. En investigaciones con neuroimagen que recoge Decety, se ve que el lóbulo parietal inferior del hemisferio derecho se activa más cuando el sujeto es imitado por otro, mientras que cuando el sujeto imita al experimentador, se activa más el lóbulo parietal del hemisferio izquierdo¹³⁵. En el lóbulo parietal y en el córtex frontopolar del hemisferio derecho se detecta un fuerte aumento del metabolismo cuando los sujetos toman la forma de pensar de otro al evaluar un suceso. En cambio, se activa más la ínsula, el giro postcentral y el córtex parietal del hemisferio izquierdo cuando los objetos imaginan que realizan una acción en primera persona.

Ya Ajuriaguerra había señalado que, en el bebé, se desarrollan la *somatognosia* (descubrimiento y conocimiento del cuerpo) y la *practognosia* (el cuerpo vivido como operante sobre el medio) a través de la comunicación con el

¹³⁴ Bachoud-Lévi, A.; Degos, J.D. “Désignation et rapport à autrui”. En: Berthoz, A.; Jorland, G. *L’empathie*. Paris: Odile-Jacob, 2004, p. 257.

¹³⁵ Decety, J. “L’empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d’autrui?”. En: Jorland, G.; Berthoz A. *L’empathie*. Paris: Odile Jacob, 2004, p. 342.

otro (inicialmente la madre): caricias, grito, mirada, sonrisa, lenguaje verbal¹³⁶. En esa misma línea, el investigador norteamericano Decety recuerda que en un momento de la evolución difícil de datar, aparece en el niño la discriminación de las expresiones faciales, principalmente de la madre, cuyas emociones constituyen una fuente de información esencial¹³⁷. El niño imita, y esa competencia imitativa refleja no solamente una tendencia a reproducir movimientos de los otros, sino a identificarse con ellos. Hay estudios comportamentales y neurológicos que favorecen la teoría de las “representaciones compartidas”, que implican la influencia de la presencia de los demás sobre nuestro comportamiento.

7.2.- SÍ MISMO

En este trabajo se usarán los términos *sí mismo* y *self* como sinónimos. Domínguez Lazcano¹³⁸ ha analizado las relaciones entre *self*, cuerpo y cirugía plástica a partir de las narrativas de sujetos que se han sometido a cirugía plástica. Como indica en su trabajo publicado en 2009, el concepto de *sí mismo* (*self*) parece un constructo simple, sin embargo, resulta árido y ha suscitado innumerables contraposiciones en los investigadores¹³⁹.

Se ha dicho, que el concepto *self* alude a la vivencia subjetiva de “mismidad” y continuidad de la persona¹⁴⁰.

Por otro lado, Paranjpe¹⁴¹ dice que el *self* es el que conoce, el que goza o sufre y el que hace.

Y Kunda¹⁴² agrega que el *self* es el centro de mis pensamientos, sentimientos, deseos y acciones. Es la parte de mí que intenta controlar mis

¹³⁶ Ajuriarrea, J. Op. Cit., p.178.

¹³⁷ Decety, J. Op. Cit., p. 247.

¹³⁸ Domínguez Lazcano, M. S. *Cuerpo y self: narrativas de sujetos que se han hecho cirugía plástica*. Tesis doctoral. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Disponible en http://es.scribd.com/Macarena_Domin_2099/d/34663591.

¹³⁹ Jussim, L., Ashmore R.D., Wilder, D. *Introduction: social identity and intergroup conflict. Social identity, intergroup conflict and conflict reduction*. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 3-14.

¹⁴⁰ Baumeister, R.F. Op. Cit., p. 689.

¹⁴¹ Paranjpe, A. “The self beyond cognition, action, pain, and pleasure: An eastern perspective”. En: Yardley, K.; Honess, T. *Self and identity: Psychosocial perspectives*. Londres: John Wiley & Sons, 1987, pp. 27-40.

pensamientos, sentimientos, comportamientos y circunstancias, así como la impresión que otras personas tienen de mí. Asimismo, que el *self* es el agente que se forma impresiones y toma decisiones, recuerda el pasado y estimula el futuro, es impulsado por la motivación y es sujeto de la emoción.

Como se puede apreciar hay varios aspectos del *self* que se muestran en cada definición. Por una parte, al entenderlo como **centro** de las vivencias, se alude a una determinada experiencia del sujeto. Tras todas las percepciones de objeto, las acciones, las enunciaciones, hay algo común: que es a él a quien le pasan. Este centro es, asimismo, la condición de posibilidad de la enunciación, ya que para decir algo hay que hacerlo desde alguna posición. Si se le trata como **identidad**, se alude a una generalización posterior a la experiencia subjetiva anterior, al hecho de que el sujeto sienta que “al que le pasan” los eventos, es siempre uno y el mismo. Cuando en la definición de *self* se subraya la **agencia**, se alude al yo como causa u origen de la actividad, algo que no es necesario para el *self* en cuanto centro de las vivencias (puede ser un centro pasivo).

Además, la línea teórica en la que se enmarca este trabajo propone que el *self* es complejo y puede estar constituido por múltiples identidades, posiciones o voces. Si los aspectos anteriores del *self* -centro, identidad y agencia- están superpuestos en un grado considerable con el concepto de yo (es decir, pueden ser considerados como sinónimos en determinados casos), ver al *self* como múltiples identidades transforma *self* y yo en conceptos semánticamente incompatibles. No es pretensión de este estudio esclarecer esta vaguedad conceptual, sin embargo, hay que hacerla notar.

Lo que sí es muy importante subrayar es que el concepto de *self* alude a experiencias privadas desde el punto de vista subjetivo (en primera persona).

Esta investigación parte de una línea teórica en la cual el *self* es visto como complejo o múltiple, dialógico, y narrativo. Autores como Ricoeur¹⁴³,

¹⁴² Kunda, Z. *Social cognition: Making sense of people*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 244.

¹⁴³ Ricoeur, P. *Historia y Narratividad*. Barcelona : Paidós Ibérica, 1999, p. 235.

White¹⁴⁴ y otros, han promovido esta mirada acerca del *sí mismo* que contrasta fuertemente respecto a líneas de investigación enmarcadas en la tradición de la cognición social, teorías que utilizan conceptos como *esquemas*, *auto-concepto*, *representaciones*, *categorías*, en las cuales se entiende la noción de *self* como un sistema o entidad formalizable, que procesa información, que tiene diferentes representaciones acerca de *sí mismo* y que las manipula de acuerdo a reglas.

En el desarrollo de la cognición social se ha intentado investigar empíricamente aquello que experimentamos como el *inner centredness* de nuestras vivencias, como indica Harré¹⁴⁵, traduciendo a leyes universales la interacción entre distintos aspectos del *self* y reduciendo las propiedades narrativas y reflexivas del *self* a operaciones lógicas o funciones.

Por el contrario, la línea teórica en la que se enmarca este trabajo (*self múltiple, dialógico, narrativo*) procura acercarse al conocimiento del *sí mismo* desde una perspectiva diferente: buscando una comprensión del fenómeno más cercana a la fenomenología y a la hermenéutica que al intento de explicarlo mediante reglas universales y trascendentes.

Generalmente, esta perspectiva ha sido asociada a los movimientos postestructuralistas y socioconstruccionistas nacidos dentro de lo que se ha llamado la posmodernidad. Goodson subraya que con el advenimiento de la corriente posmodernista y postestructuralista, se ha cuestionado “la noción de un *self* esencial, singular y susceptible de conocimiento (...) en favor de una visión de la subjetividad más múltiple y disruptiva”¹⁴⁶.

A continuación se abordarán las principales características del *sí mismo*, en la línea teórica que se ha mencionado con anterioridad.

¹⁴⁴ White, M. *Narratives of therapists' lives*. Dulwich: Dulwich Centre Publications, 1997, p. 157.

¹⁴⁵ Harré, R. *Staking our claim for qualitative research as a science*. Massachusetts: Qualitative Research in Psychology, 2004. pp. 3 – 14.

¹⁴⁶ Goodson, I. “The story of life history: Origins of the life history method in sociology”. *International Journal of Theory and Research*. 2001, 2, 1, pp. 129-142.

7.2.1. SÍ MISMO MÚLTIPLE

Mc Adams¹⁴⁷ considera al *self* como un conjunto de *imagoes* (personajes). Un *imago* es una imagen idealizada y personificada del *self* que funciona como un personaje central en la historia de vida de un adulto.

Hermans propone que el *self* sería una multiplicidad dinámica de posiciones, relativamente autónomas, que se mueven en un espacio imaginario¹⁴⁸. El yo podría moverse de una posición a otra de acuerdo a los cambios temporales y espaciales, y estas posiciones podrían incluso ser contrapuestas generando interacciones, argumentaciones y negociaciones en el interior del *self*.

Desde un punto de vista más sociológico se ha dicho que, dado el aumento actual de las ofertas socioculturales para la constitución de identidades, junto con los cambios en las pertenencias grupales (cada vez menos adscritas y más adquiridas, más diversas, extensas y más cambiantes en el tiempo), quienes están más integrados en el contexto posmoderno, poseen *selves* complejos. Gergen¹⁴⁹ propone que en la posmodernidad las personas nos vemos enfrentadas a la saturación de la demanda por establecer contactos sociales con un número creciente de personas cada vez más diferentes entre sí (de lugares remotos, con diferentes culturas), y a la caída de los principios regidores de la modernidad: progreso, racionalidad, verdad objetiva. En este escenario, en vez de identidades coherentes y unitarias, nos encontraremos con subjetividades cada vez más “multifrénicas”, es decir, formadas por múltiples *selves*, no necesariamente coherentes entre sí, que estarían disponibles para interactuar de acuerdo a las demandas del entorno. Nuestras identidades serían como un collage compuesto de muchos trozos, los cuales reflejarían las “ofertas” para la construcción de

¹⁴⁷ Mc Adams, D. P. “The “imago”: a key narrative component of identity”. *Review of Personality and Social Psychology*. 1985, 6, p. 115.

¹⁴⁸ Hermans, H. “Telling and retelling one’s self narrative: A contextual approach to life span development”. *Human Development*. 1992, 35, pp. 361-375.

¹⁴⁹ Gergen, K. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, p.187.

identidad socialmente disponibles en cada contexto específico, según indica Lipovetsky¹⁵⁰. La persona activaría diferentes “trozos” de ella en distintas situaciones, dependiendo su identidad particular de sus interacciones y tareas de cada momento específico.

En el campo de la literatura, el *sí mismo múltiple* puede vincularse al concepto de *heterónimo*. Por *heterónimo* se entiende el autor ficticio o pseudoautor que es también personaje y del que se valen ciertos autores reales, llamados *ortónimos*, para crear una obra literaria paralela o distinta a la suya. El poeta portugués Fernando Pessoa introdujo la noción de heterónimo en la teoría literaria y es el mayor y más famoso ejemplo de producción de heterónimos. Para él ellos eran otros de él mismo, personalidades independientes y autónomas que vivían fuera de su autor con una biografía propia, es decir, dotados de distintos caracteres que fraguasen lo que él llamó *drama em gente*¹⁵¹. Son, por así decirlo, una especie de *alter ego* u otro yo del autor. Así fueron creados los autores Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Antonio Mora, entre muchos otros de menor importancia y desarrollo, algunos de ellos femeninos, hasta un número total de 70, escribiendo una obra poética para cada uno.

También en la literatura española ha sucedido. Antonio Machado creó varios heterónimos, que él llamó *apócrifos o complementarios*, entre los cuales los más importantes fueron el profesor de gimnasia Juan de Mairena y su maestro Abel Martín, entre otros esbozados y poco desarrollados para su "esencial heterogeneidad del ser", según ha estudiado Abellán¹⁵². El poeta Miguel de Unamuno engendró también a un heterónimo suyo, el poeta Rafael, un escritor becqueriano autor de *Teresa*¹⁵³. Max Aub creó al falso escritor y pintor Jusep Torres Campalans, para el cual incluso pintó cuadros¹⁵⁴. En su novela *Rayuela*,

¹⁵⁰ Lipovetsky, G. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986, p.89.

¹⁵¹ Pessoa, F. *Drama em gente. Antología (Edición bilingüe)*. Madrid: Agapea, 2000.

¹⁵² Abellán, J.L. “La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo”. *El basilisco*. 1979, 7, pp. 77-83.

¹⁵³ Unamuno, M. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Madrid: Denes, 2000.

¹⁵⁴ Aub, M. *Jusep Torres Campalans*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Julio Cortázar incluyó a un personaje llamado Morelli, un escritor a quien se le atribuye ser el heterónimo del autor del libro¹⁵⁵.

7.2.2. SÍ MISMO NARRATIVO

Mancuso y Sarbin proponen que el *self* está constituido por un observador que es autor de una narración imaginada y un observado que es protagonista del relato¹⁵⁶. Tal construcción narrativa es posible ya que el *Yo* como autor puede imaginar el futuro, reconstruir el pasado y describirse a sí mismo como un actor. Más aún, la construcción narrativa es un modo de organizar los episodios, las acciones y la evaluación de aquellas acciones.

Según Barresi y Juckes, “Nos experimentamos a nosotros mismos y a nuestras vidas como una estructura narrativa en curso, el significado de la cual se transforma a sí misma constantemente, siendo más evidente para nosotros a lo largo del tiempo. A pesar de que no estamos constantemente narrando la historia de nuestras vidas, estamos siempre en el medio de transformaciones de naturaleza narrativa en la estructura de nuestra experiencia y de nuestras actividades, reinterpretando el pasado y anticipando futuros desarrollos en un relato en el cual nos vemos a nosotros mismos como figuras centrales”¹⁵⁷.

En la *teoría de los guiones* de Tomkins, según indicaban Barresi & Juckes en 1997, el *sí mismo* es visto como un agente activo, un “dramaturgo” que va construyendo guiones (y escogiéndolos de los relatos de ficción, los mitos, las vidas de otros), a partir de los cuales vive la vida en el futuro y por medio de los cuales desarrolla una interpretación narrativa de su vida y de la de otros¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Cortázar, J. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

¹⁵⁶ Mancuso, J.; Sarbin, T. “The self narrative in the enactment of roles”. En: Sarbin, T.R.; Sheibe, K. *Studies in social identity*. New York: Praeger, 1983, pp. 254-273.

¹⁵⁷ Barresi, J.; Juckes, T. “Personology and narrative interpretation of lives”. *Journal of Personality*. 1997, 3, 65, p. 693.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.698.

Según Mc Adams, las personas somos *storytellers*, narradores de relatos que narramos nuestra vida mientras la vivimos¹⁵⁹. En la adolescencia tardía usamos una narrativa verbal para organizar una identidad a lo largo del desarrollo de un “mito personal” que, en períodos posteriores de la vida, es refinado, más desarrollado y posiblemente cambiado. Muchos de los “episodios nucleares” que son incorporados en el mito personal son seleccionados de eventos recordados, con el propósito de definir y valorizar el *self* o la identidad que es construida. “Comenzando en la adolescencia, nosotros escogemos en el presente recordar el pasado de una determinada manera”¹⁶⁰. La persona, en la propuesta de Mc Adams, continuamente trata de construir una identidad con un propósito unificado y un significado, y es por ello que gran parte del esfuerzo en la formación de identidad involucra darle sentido al hecho de que una pura persona puede ser la variedad de personajes que participan en la historia del *self*, y que deben ser integrados en el relato de vida en la edad madura.

Para Barresi y Juckes, el relato de una vida como narrativa autoconsciente es de hecho un mito personal que mientras guía la vida hacia el futuro, no unifica del todo el pasado¹⁶¹. La naturaleza narrativa de la experiencia y la narración acerca de nosotros mismos tienen un rol crucial en el proceso de llegar a tener y mantener una identidad personal. Barresi y Juckes dicen que la naturaleza narrativa de la experiencia es la que provee la continuidad entre el *self* pasado y el futuro mediante la experiencia presente y situada del *self*. La naturaleza narrativa de la experiencia hace posible la conexión, a lo largo del tiempo, de aquellas experiencias que son reunidas para formar y mantener un *self*.

¹⁵⁹ Mc Adams, D. P. *The person: An introduction to personality psychology*. Wisconsin: John Wiley & Sons Ltd, 2005, p.274.

¹⁶⁰ McAdams, D. P. “Unity and purpose in human lives: The emergence of identity as a life story”. En: Zucker, R. A.; Emmons, R. A.; Frank, S.; Rabin A. I. *Studying persons and lives*. New York: Springer, 1990, p. 148.

¹⁶¹ Barresi, J; Juckes, T. Op.Cit., p. 710.

7.2.3. SÍ MISMO DIALÓGICO

Concurrentemente con la teoría de un *self* narrativo, encontramos la teoría de Hermans y Kempen acerca de un *self* dialógico¹⁶². Según estos autores, hay múltiples voces representadas en la imaginación de cada persona que hablan por otros -figuras significativas o grupos- con los cuales la persona está en una relación de diálogo. Algunos de estos otros influyen a la persona a través de su voz, que es usada en su imaginación como un monitor de sus actividades. El *sí mismo* sería el resultado de un intercambio de información, de acuerdos y desacuerdos, preguntas y respuestas entre las diferentes posiciones o voces. Por lo tanto, sería un *self* estructurado de un modo complejo y narrativo. Las voces que constituyen al *self* funcionan como doce personajes interactuantes en un relato. Cada una de ellas tiene una historia que contar acerca de sus propias experiencias desde su propio punto de vista¹⁶³.

En la noción del *self* dialógico, cada persona está comprometida, según Barresi y Juckes, en relaciones sociales de distinto tipo con una gran variedad de individuos, grupos sociales y culturas, tanto directamente como a través de la imaginación¹⁶⁴. Cada individuo, grupo y cultura tiene su propia voz lista para involucrarse en un diálogo con los otros. El individuo experimenta esta misma división internamente, como un diálogo entre las diferentes identificaciones que la persona ha hecho y ha asimilado en su identidad. Cada uno de estos *subselves* tiene una voz que dialoga con otros *subselves* que tienen un punto de vista diferente, “tironeando” a la persona en una dirección u otra. El individuo común, entonces, sería una persona descentrada y dividida, con lealtades hacia otros múltiples y conflictivas, y con versiones narrativas alternativas de su *self*.

¹⁶² Hermans, H., Kempen, H. *The dialogical self: Meaning as movement*. San Diego: San Diego Academic Press, 1993, p. 237.

¹⁶³ Hermans, H.; Kempen, H.; Van Loon, R. “The dialogical self: Beyond individualism and rationalism”. *American Psychologist*. 1992, 47, pp. 23-25.

¹⁶⁴ Barresi, J.; Juckes, T. Op.Cit., p. 734.

7.3.- EL CARÁCTER SOCIAL Y LA CONSTRICCIÓN CULTURAL DEL SÍ MISMO

En relación con el carácter social del *self* entendido como la “participación” de múltiples personajes, figuras y grupos en el *sí mismo*, Baldwin y Holmes, tal como recoge Hermans plantean que experimentamos nuestro *self* en relación a una audiencia: personas presentes o imaginadas, específicas o generalizadas, reales o fantaseadas¹⁶⁵. Esta audiencia privada sería una referencia con respecto a la cual evaluar el propio *self*, es decir, la mayoría de nosotros en diferentes momentos está respondiendo a diversos otros significativos. Éste y otros estudios, sugieren que los otros significativos forman representaciones internas ricas, únicas y accesibles, que funcionan como una audiencia privada que observa y escucha al sujeto y que le responde con evaluaciones cargadas afectivamente.

Desde el punto de vista de la formación del *sí mismo*, la persona aprende quién y qué es de otras personas. La identidad se construye en un proceso dialógico de interacción con otros. Con respecto a la identificación con grupos sociales en la constitución del *self*, los individuos necesitan de un grado óptimo de validación y similitud con un grupo, por un lado, y de diferenciación, unicidad e individuación, por el otro, tal como indica Brewer¹⁶⁶.

Otra forma de advertir el carácter social del *self* es verlo como un producto cultural que se genera, tanto a través del lenguaje como a través de las prácticas o “tecnologías del *self*”, como indica Foucault¹⁶⁷. Según Rom Harré, el *inner centredness*, que llamamos *self*, es una característica de la organización de la experiencia impuesta a través del poder de ciertos modelos gramaticales¹⁶⁸. Para Gergen, la construcción del *self* depende del lenguaje disponible para hacer

¹⁶⁵ Hermans, H. “Voicing the self: From information processing to dialogical interchange”. *Psychological Bulletin*. 1996, 1, 119, pp. 31-32.

¹⁶⁶ Brewer, M. “The Social Self: On being the same and different at the same time”. *Personality and Social Psychology Bulletin*. 1991, 17, pp. 475-482.

¹⁶⁷ Foucault, M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990, p.69.

¹⁶⁸ Harré, R. “The social construction of selves”. En: Honess, T.; Yardley, K. *Self and identity: Psychosocial perspectives*. London: John Wiley & Sons, 1987, pp. 41-52.

distinciones y categorizar al yo¹⁶⁹. Michel Foucault, por su parte, subraya que las prácticas relativas al *self* que están imbricadas en el quehacer de una cultura (por ejemplo las confesiones, el llevar un diario, etc.) son tan constitutivas de la subjetividad como el lenguaje mismo¹⁷⁰.

Sin embargo, en la constitución del *sí mismo* no habría un total determinismo cultural, sino más bien un proceso dinámico y dialéctico entre determinismo cultural y agencia del sujeto. El *sí mismo* sería tanto un producto cultural como un productor de cultura: “El reconocimiento de esta co-constitución de la *psyque* y la cultura es la que suscita el estudio de los *selves culturalmente constituidos* dentro de la psicología cultural. En el estudio de los *selves culturalmente constituidos*, los individuos son entendidos como agentes que utilizan prácticas y símbolos culturales, compartidos y disponibles para todos, para la construcción de sentido. Como resultado de ello, la variación individual y subcultural dentro de las comunidades culturales son interesantes y significativas. Pero sería un error, sin embargo, asumir que los individuos pueden desviarse de las convenciones culturales de maneras infinitas. Más bien, una premisa esencial de la psicología cultural es que la acción individual está constreñida por la cultura tanto como está posibilitada por ella. “Los discursos culturales existentes constriñen la variación en la acción individual dentro de una comunidad cultural particular, mientras, simultáneamente los agentes individuales dan forma, alteran y reproducen esos discursos con vistas a la acción presente y futura”, tal como recoge Gone¹⁷¹.

¿El carácter dialógico y narrativo del *self* se refleja en su relación con el cuerpo con las mismas características? ¿Mantiene el *sí mismo* distintas perspectivas respecto al cuerpo y a la cirugía plástica, producto de las cuales se darían diálogos, negociaciones, reflexiones? ¿Cómo se da el diálogo entre lo que propone la cultura con respecto al cuerpo y a la cirugía, y lo que propone, vive o

¹⁶⁹ Gergen, K. Op. Cit., p.210.

¹⁷⁰ Foucault, M. Op. Cit., p.126.

¹⁷¹ Gone, J.; Miller, P; Rappaport, J. “Conceptual Self as normatively oriented: The suitability of past personal narrative for the study of Cultural Identity”. *Culture & Psychology*. 1999, 5, 4, p. 371.

experimenta el sujeto? Estas y otras preguntas surgen al abordar esta investigación.

7.4.- SÍ MISMO Y CUERPO

En este apartado se abordará el tema de la relación entre el *sí mismo* y el cuerpo. Al referirnos a este tópico, inevitablemente nos acercamos al viejo problema mente-cuerpo. Reflexionar en torno a este asunto excede las posibilidades de este estudio. Sin embargo, se hará una pequeña reseña con el fin de mostrar la herencia filosófica y epistemológica que subyace tras las teorías respecto al *self* y al cuerpo.

7.4.1. LA CUESTIÓN MENTE-CUERPO Y LA HERENCIA DUALISTA CARTESIANA

La psicología tradicionalmente ha asumido el supuesto dualista cartesiano¹⁷². En la teoría de Descartes, la *res cogitans* y la *res extensa* son dos tipos distintos de sustancias que implican dos modos de ser. La mente, es inextensa y es esencial a nuestra identidad. El cuerpo es, de algún modo, un accidente, un accesorio prescindible. Dice Descartes: "...conocí por ello que yo era una sustancia cuya total esencia o naturaleza es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno ni depende de ninguna cosa material. De manera que este yo, es decir, el alma, por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta es más fácil de conocer que él, y aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es"¹⁷³.

Como consecuencia del dualismo cartesiano, la civilización occidental ha tendido a ver al ser humano como un alma encerrada en un cuerpo o como un *yo* aislado dentro del cuerpo. Ha valorado más el trabajo intelectual que el manual, ha desarrollado ciencias separadas para las enfermedades psicológicas y

¹⁷² Arancibia, V. "La relación mente-cuerpo y el sí mismo". En: Gyarmati, G.; Velásquez, O. *Mente y cuerpo. Aspectos psicológicos y filosóficos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1994, p. 69.

¹⁷³ Descartes, R. *Discurso del método*. Madrid: EDAF, 1982.

físicas¹⁷⁴. Pero esto no siempre ha sido así. Cada sociedad construye en el interior de su visión singular del mundo, un saber sobre el cuerpo y le otorga sentido y valor. Las concepciones del cuerpo son dependientes de las concepciones de persona.

Según Morris Berman¹⁷⁵ y David Le Breton¹⁷⁶, esta concepción del cuerpo en las sociedades occidentales es propia de la Modernidad y nace a partir del Renacimiento. Para Berman está asociada con la des-sacralización (o secularización) del mundo, con la Reforma y la revolución puritana, con el surgimiento de la filosofía mecanicista y la revolución científica e industrial, con el nacimiento de la nación-estado y, finalmente, con la manufactura y distribución de espejos que popularizó la posibilidad de mirar el propio reflejo. Para Le Breton, está relacionada con el desarrollo de una estructura social individualista, con la emergencia de un pensamiento racional positivo y laico sobre la naturaleza, con la regresión de las tradiciones populares locales y, también, con el desarrollo de la medicina que representa, desde entonces, el saber oficial sobre el cuerpo.

Le Breton¹⁷⁷ afirma que las sociedades tradicionales o comunitarias, no distinguen entre cuerpo y persona, tampoco entre individuo y comunidad o grupo, ni entre cuerpo-persona y naturaleza. De hecho, las materias primas por las que está constituido el cuerpo son las mismas que le dan consistencia al cosmos. Entre el hombre, el mundo y los otros, existe un solo tejido, con motivos y colores diferentes, pero que no rompen la trama común. El cuerpo de la modernidad, en cambio, es un elemento aislable del hombre, funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto. Esta cosmovisión es factor de individuación e implica la separación del sujeto de los otros (una estructura social de tipo individualista), del cosmos (el cuerpo ya no tiene ninguna referencia en la naturaleza, las materias primas que lo forman no tienen correspondencia en otra parte) y de sí mismo (poseer un cuerpo más que

¹⁷⁴ Berman, M. *Cuerpo y espíritu: la historia oculta de occidente*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1989, p.84.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.122.

¹⁷⁶ Le Breton, D. *Op.cit.*, pp. 145-148.

¹⁷⁷ Le Breton, D. *Op. Cit.*, p. 223.

ser un cuerpo). El cuerpo, factor de individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos. Las sociedades occidentales hicieron del cuerpo una posesión más que una “cepa de identidad”.

El dualismo cartesiano se ha expresado también a lo largo de la historia de la psicología. Por ejemplo, en el área de la psicología cognitiva el debate se ha articulado de manera importante en torno a la relación entre conciencia (auto-conciencia) y cerebro, pensamiento y sistema nervioso, percepción y cuerpo, suponiendo una oposición esencial entre ambos.

7.4.2. DESDE UN *SÍ MISMO* DESCORPOREIZADO HACIA UN *SÍ MISMO* EN UN CUERPO

La radical abstracción del cuerpo en la consideración del *sí mismo* es una corriente que se ha ido debilitando hacia finales del siglo XX en las ciencias sociales y humanas. Hoy podemos encontrar variantes de la conceptualización del *sí mismo* y del cuerpo que se despegan del dualismo cartesiano, pero que aún no lo superan. Entre estas concepciones encontramos aquellas que conciben al *sí mismo* poseyendo al cuerpo, así como habitando en él.

En las siguientes palabras de Paul Ricoeur se aprecia una integración del cuerpo y la mente en un sólo *self*. Sin embargo, el cuerpo se sigue entendiendo como algo que se posee.: “(...) hablo de ideas, de acciones, de sentimientos, y los remito a mi cuerpo con el que mantengo una relación de posesión, de pertenencia. Así puedo decir que mis manos, mis pies, etc., son mis órganos en el sentido de que camino con mis pies o cojo las cosas con mis manos; pero remite a lo vivido y no es preciso encerrarme en una ontología del alma para hablar así”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Ricoeur, P. Op.cit., p.156.

Los estudios de Goffman¹⁷⁹ se encuentran también en esta línea. Muestran un sujeto que ejerce un control completo, ilimitado y estricto respecto a su cuerpo, los gestos corporales, la expresión del rostro y la mirada en todas las condiciones de interacción social y siguiendo pautas o convenciones sociales. En su modelo aparece el *self* como un homúnculo dentro de un cuerpo que es manejado por él, tal como lo hacen los individuos que operan aparatos tecnológicos como robots o aviones.

Anthony Giddens en el ámbito de la sociología, es otro ejemplo de los teóricos que están a medio camino en este cambio hacia una concepción unificada entre *sí mismo* y cuerpo. Giddens dice que “el yo, naturalmente, está corporeizado”¹⁸⁰. En su teoría, el cuerpo tiene una importancia central con respecto a la relación entre *agencia* y estructuras sociales ya que, el control regular y el monitoreo reflexivo del cuerpo por medio del agente, es una condición necesaria para la acción de éste. Para Giddens, en el contexto de la modernidad reciente, la reflexividad se ha exacerbado hasta tal punto que el cuerpo, que antaño fue un aspecto dado de la naturaleza, se convierte en un proyecto progresivamente abierto a la intervención humana para ser colonizado y continuamente revisado: “El cuerpo solía considerarse un aspecto de la naturaleza, regido fundamentalmente por procesos sometidos sólo incidentalmente a la intervención humana. El cuerpo era algo “dado”, la sede del yo, con frecuencia incómoda e inadecuada. Todo esto se vio alterado por la progresiva invasión del cuerpo por sistemas abstractos. El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación, que enlaza procesos reflexivamente organizados y conocimiento experto sistemáticamente ordenado. El cuerpo mismo se ha emancipado, como condición para su reestructuración reflexiva. Si al principio se creyó que era el lugar del alma y, más tarde, el centro de necesidades oscuras y perversas, el cuerpo es ahora plenamente susceptible de ser ‘trabajado’ por las influencias de la modernidad reciente”.

¹⁷⁹ Goffman, E. *Relations in Public*. Londres: Allen Lane, 1971, pp.178-179.

¹⁸⁰ Giddens, A. *Op.cit.*, pp. 267-269.

Shelley Budgeon critica a Giddens y a esta perspectiva de la relación cuerpo-sí mismo argumentando que se trata del establecimiento de una relación binaria y del privilegio de la mente sobre el cuerpo. El dualismo mente/cuerpo impone una limitación significativa a la comprensión de la “manera en que las experiencias y las respuestas de las personas a las estructuras sociales son moldeadas por sus *selves* sensoriales y sensuales”, según plantea Budgeon¹⁸¹. Esta limitación binaria coarta la posibilidad de una consideración más profunda del modo como el cuerpo está implicado en la formación de la identidad. En la teoría de Giddens, las personas son esencialmente entendidas como mentes, porque la reflexividad es privilegiada como la forma primaria de relación con el mundo¹⁸². A través de la participación de las personas con las opciones y las elecciones ofrecidas socialmente, el cuerpo se convierte en la materia sobre la cual la mente actúa y, poniendo el cuerpo “afuera” del actor, el actor se convierte esencialmente en un agente pensante y que hace elecciones, pero no es visto como un agente que siente y que existe. El énfasis excesivo en el proceso de reflexividad produce un actor social cuya mente domina el cuerpo. El individuo es un *self* reflexivo, pero no un *self* corporeizado. Es una conciencia descorporeizada, tal como señala Turner¹⁸³.

7.4.3. SÍ MISMO Y CUERPO, MÁS ALLÁ DEL DUALISMO

Al hablar del cuerpo, puede parecer que se hace referencia a una entidad objetiva del mundo “extenso”. Sin embargo, como bien lo expresa Bryan Turner, “El cuerpo es, al mismo tiempo, la cosa más sólida, elusiva, ilusoria, concreta, metafórica, siempre presente y siempre distante, un lugar, un instrumento, un ambiente, una singularidad y una multiplicidad”¹⁸⁴.

En las últimas décadas, como se ha visto, ha habido un giro importante en las ciencias sociales y en la filosofía en el sentido de ver al sujeto

¹⁸¹ Budgeon, S. “Identity as an embodied event”. *Body and Society*. 2003, 9, 1, pp. 35-55.

¹⁸² Giddens, A. Op. Cit., p. 235.

¹⁸³ Turner, B. *Regulating bodies*. London: Routledge, 1992, p. 267.

¹⁸⁴ Turner, B. *The body and society. Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1984, p.275.

humano como un ser corporeizado¹⁸⁵, como publicó Ozawa-De Silva. Un ejemplo de ello son los trabajos de Bernard Williams en los que afirma que “La identidad corporal no es una condición suficiente, cuando menos, de la identidad personal, y se han de invocar otras consideraciones: las características personales y, sobretudo la memoria, (...) la identidad corporal es siempre una condición necesaria de la identidad personal”¹⁸⁶.

Como expresa Paul Ricoeur, “Debemos, pues, evitar transformar un dualismo de referentes en un dualismo de substancias. El rechazo de esta extrapolación de lo semántico a lo ontológico tiene como consecuencia que, en el plano fenomenológico donde yo me mantengo, el término mental no se equipara al término inmaterial, es decir, no corporal”¹⁸⁷.

Un punto de vista más radical en la dirección de unificar cuerpo y sí mismo lo representan teóricos japoneses como Ichikawa y Nagatomo, tal como recogen Ozawa-De Silva. Nagatomo usa el término japonés *Shutai* para referirse al sujeto humano, pero aclara que este término, en vez de referirse a un sujeto descorporeizado, enfocado principalmente en la racionalidad y el intelecto, conlleva el sentido de un sujeto encarnado o corporeizado que al mismo tiempo es el centro epistemológico de la conciencia. Para Ichikawa, los seres humanos somos una existencia física, y no podemos existir separados del “cuerpo vivido”¹⁸⁸.

Ichikawa no considera al cuerpo y la mente como dos entidades ontológicamente separadas. Afirma que ambos conceptos “cuerpo” y “espíritu”, son conceptos abstractos que representan polos extremos que son usados como claves para entender la vida. Pero la mayor parte de nuestra vida concreta la pasamos dentro de una estructura que no puede ser reducida ni al espíritu ni al cuerpo. Por lo tanto, es incorrecto ver al espíritu y al cuerpo como dos principios existenciales, y entender la realidad a partir de su intersección o su separación.

¹⁸⁵ Ozawa-De Silva, C. “Beyond the body/mind? Japanese contemporary thinkers on alternative sociologies of the body”. *Body & Society*. 2002, 8, 2, pp. 21-38.

¹⁸⁶ Williams, B. *Problemas del yo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 354.

¹⁸⁷ Changeux, J.P.; Ricoeur, P. *Lo que nos hace pensar. La naturaleza y la regla*. Barcelona : Península, 1998, p.204.

¹⁸⁸ Ozawa-De Silva, C., Op. Cit., p.322.

Más bien, podríamos considerar esta única estructura como fundamental en sí misma, en tanto que el espíritu y el cuerpo como aspectos abstraídos de ella.

Ichikawa desarrolla un análisis sistemático del cuerpo y lo divide en 1) el “cuerpo como fenómeno” y 2) el “cuerpo como estructura”. Cada una de estas dos categorías tiene varias subcategorías. El “cuerpo como fenómeno”, que es el cuerpo como aparece en la conciencia cotidiana, tiene siete categorías, pero aquí sólo se hará referencia a aquellas que pueden resultar de utilidad para abordar el tema de la relación entre el *sí mismo* y el cuerpo en la experiencia de quienes se han hecho cirugía plástica: el “cuerpo-sujeto”, el “cuerpo-objeto” y el “cuerpo que percibo como mi cuerpo percibido por otros”. Todos los cuerpos que forman el cuerpo como fenómeno (excepto el cuerpo *Implexe*¹⁸⁹) funcionan como una unidad inseparable.

El “cuerpo-sujeto” es aquél que captamos en la inmediatez, lo vivimos desde adentro. Este cuerpo es la base de nuestra acción. Está siempre presente con nosotros, aun cuando no estemos dándonos cuenta o atendiendo a él. En este sentido, no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo. La pérdida de este cuerpo es la pérdida de la capacidad de conocer o pensar, ya que constituye una condición necesaria para ello.

El “cuerpo-objeto” es el cuerpo que tenemos. Mientras existimos como cuerpo-sujeto, la separación entre nosotros mismos y nuestro cuerpo está solo potencialmente presente, porque nuestro cuerpo no está objetivado. El cuerpo-objeto divide nuestro *self* y nuestro cuerpo dándole a nuestro cuerpo un sentido de exterioridad, sin embargo, somos ambas cosas, el sujeto que toca y el cuerpo que es tocado.

El “cuerpo que percibo como mi cuerpo percibido por otros” es una forma de aprehender nuestro cuerpo a través de la mediación de los otros. Es el cuerpo que percibimos cuando atendemos al cuerpo que los otros ven en nosotros. Para Ichikawa, el cuerpo no es una entidad, sino más bien algo que existe en la relación entre el *self* y el otro.

¹⁸⁹ *Implexe* corresponde a lo potencial de la sensibilidad general y especial.

Ichikawa propone, además, la idea del cuerpo como *Mi*, un todo potencial. En japonés *mi* es un equivalente al cuerpo, pero *mi* tiene muchas más “capas” o connotaciones que la palabra cuerpo. Primero, *mi* expresa la dinámica de nuestro cuerpo vivido. Segundo, *mi* tiene la posibilidad de superar la dicotomía mente/cuerpo. Ichikawa considera la palabra “cuerpo” como limitada a un significado de un solo estrato: un objeto o el cuerpo objetivo. En contraste, la palabra *mi*, según Ichikawa propone, tiene catorce significados: *mi* como fruta (ej. una planta viva); *mi* como carne muerta (ej. un animal muerto); *mi* como carne viva (ej. un animal vivo); *mi* como un cuerpo entero (de una persona); *mi* como la manera particular de un cuerpo; *mi* como las vestiduras sobre un cuerpo (ej. todas las pertenencias de una persona); *mi* como vida; *mi* como el sentido de lo social; *mi* como *self*; *mi* como múltiples *selves* individuales (por ejemplo, el mío, el tuyo, el nuestro); *mi* como un *self* socializado; *mi* como estatus social, posición social; *mi* como corazón; *mi* como la existencia entera.

La clave aquí es el cambio gradual desde *mi* como carne hacia *mi* como el *self*, el corazón, y finalmente la existencia como un todo. Ichikawa entiende el concepto *mi* como “existencia natural” y “existencia espiritual” al mismo tiempo; asimismo como “existencia individual” y “existencia social”. Muy cercano a lo que David Le Breton describe como la manera de ver el cuerpo de las sociedades tradicionales¹⁹⁰.

Por otro lado, desde la sociología postestructuralista y los movimientos feministas, usualmente el cuerpo ha sido entendido como una realidad objetiva en la que se inscriben las construcciones culturales de significado, es decir como una construcción simbólica. En oposición a lo anterior, algunos sociólogos intentan trascender el dualismo mente/cuerpo, sujeto/objeto, cultura/naturaleza que conlleva esta postura. De acuerdo a esto, tal como recoge Budgeon, McNay argumenta: “Como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico, el cuerpo es una frontera dinámica y mutable. El cuerpo es el umbral a través del cual la experiencia viva del sujeto

¹⁹⁰ Le Breton, D. Op.Cit., p. 346.

respecto al mundo es incorporada y realizada, y en tanto tal, no es ni puro objeto ni puro sujeto. No es puramente objeto porque es el lugar del propio involucramiento con el mundo. Ni es puramente sujeto en el sentido de que siempre existe un residuo material que ejerce resistencia contra la incorporación en esquemas simbólicos dominantes”¹⁹¹.

El cuerpo no es simplemente un continente semiótico, no está sólo constituido por su capacidad de ser un signo. El cuerpo no es un objeto completo, primigenio y pleno que, subsecuentemente, es identificado y organizado mediante representaciones normativas. Las representaciones no son negaciones que se imponen sobre cuerpos que, de no ser así, serían fluidos. Las imágenes, representaciones y significados tanto como los cuerpos son dos aspectos de las prácticas continuas de negociación, reформación y encuentro. El cuerpo es un lugar de prácticas, comportamientos y articulaciones en disputa, indica Bray¹⁹².

Estos sociólogos proponen hablar de un *cuerpo vivido*. El cuerpo vivido es el cuerpo como proceso múltiple y continuo, y se comprende principalmente en relación con la pregunta de “¿Qué puede hacer este cuerpo?” más que mediante la pregunta “¿Qué significa este cuerpo?”. Budgeon, propone que los cuerpos pueden ser pensados como eventos que están continuamente en el proceso de llegar a ser, como multiplicidades que nunca se encuentran allí dadas, sino que se hacen y rehacen constantemente¹⁹³. Éste sería un proceso fluido de cambio, un proceso de conexiones, extensiones y reformaciones. Por lo tanto, el cuerpo no sería un mero efecto resultante de la represión de una esencia original por parte de las representaciones, sino también una fuerza activa y productiva.

Paul Ricoeur también se refiere a un *cuerpo vivido*: “Lo mental vivido implica lo corporal, pero en un sentido del término cuerpo irreductible al cuerpo objetivo tal como se conoce en las ciencias objetivas¹⁹⁴. Al cuerpo-objeto se

¹⁹¹ Budgeon, S. Op.Cit. p.148.

¹⁹² Bray, A.; Colebrook, C. “The haunted flesh: Corporeal feminism and the politics of (dis) embodiment?”. *Signs*. 1998, 11, 24, pp. 35-67.

¹⁹³ Budgeon, S. Op. Cit., p. 167.

¹⁹⁴ Ricoeur, P. Op. Cit., p. 268.

opone semánticamente el cuerpo vivido, el cuerpo propio, mi cuerpo (desde el que hablo), tu cuerpo (a ti a quien me dirijo), su cuerpo (a él o a ella, a quienes cuento la historia). Así pues, el cuerpo figura dos veces en el discurso, como cuerpo-objeto y como cuerpo-sujeto o, mejor, cuerpo propio. Se prefiere la expresión *cuerpo propio* a *cuerpo-sujeto*, pues el cuerpo es también el de los otros y no solamente el mío. Por lo tanto: cuerpo como parte del mundo, y cuerpo desde donde yo (tú, él, ella) aprehendo el mundo para orientarme y vivir en él”.

En síntesis, en lo que a la relación entre *sí mismo* y cuerpo se refiere, encontramos tres grandes perspectivas. En una, el cuerpo y el *sí mismo* son dos sustancias ontológicamente distintas y el cuerpo es más bien un accidente en la constitución del *self*. En otra, ambas entidades son sólo distinguibles a nivel semántico, pues no tienen existencia ontológica separada. En esta segunda perspectiva, el cuerpo se conceptualiza no solamente como un objeto externo a la conciencia, sino como “cuerpo vivido” o “cuerpo-sujeto”, que es consustancial a la existencia de la autoconciencia y del *sí mismo*. Entre ambas perspectivas se puede hallar una tercera perspectiva, intermedia o híbrida, que ve al *self* de forma corporeizada, pero que considera al cuerpo como una posesión del *sí mismo*.

7.4.4. SÍ MISMO Y CUERPO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA EXPERIENCIA SUBJETIVA

Desde el punto de vista de la experiencia subjetiva de la relación entre *sí mismo* y cuerpo, se ha dicho que los seres humanos experimentamos procesos de desintegración y/o disociación entre ellos, así como de problematización del cuerpo. Respecto a la desintegración entre cuerpo y *sí mismo*, se pueden encontrar diversas fuentes teóricas: el trabajo de los psicólogos clínicos de la corriente humanista o gestáltica, como Laing¹⁹⁵ y Shnake¹⁹⁶, de los sexólogos o investigadores en sexualidad, como Rodó¹⁹⁷, de educadores, como Dropsy¹⁹⁸,

¹⁹⁵ Laing, R. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p.124.

¹⁹⁶ Shnake, A. *Los diálogos del cuerpo*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1995, p.79.

¹⁹⁷ Rodó, A. “El cuerpo ausente”. *Proposiciones*. 1987, 7, pp. 109-164.

historiadores, como Berman¹⁹⁹ y sociólogos, como Giddens²⁰⁰. En general, estos trabajos han hecho ver la extensa sintomatología (dificultades motoras, dolencias físicas, sufrimiento psicológico, disfunciones sexuales, anorexia nerviosa, bulimia, diversas enfermedades psicosomáticas, etc.) que habla del distanciamiento del yo del cuerpo, la incapacidad de los sujetos de advertir e identificarse con las señales que el cuerpo les provee, la brecha entre la identidad del yo y la imagen corporal.

Hay un campo de conocimiento abundante sobre la manifestación clínica de la disociación entre sí mismo y cuerpo. Todo parece indicar que el dualismo cartesiano (una forma de entender la relación entre cuerpo y sí mismo sustentada en el desencuentro entre ellos dada su diferencia esencial) no es sólo una cuestión académica o teórica, sino que este desencuentro ha traspasado las fronteras de la experiencia subjetiva, llegando a constituir la subjetividad contemporánea, incluso en su expresión más psicopatológica.

Por otro lado, se ha dicho que en los años sesenta y setenta surgió un nuevo imaginario acerca del cuerpo. El hombre occidental descubre que tiene un cuerpo y la noticia se difunde y genera discursos y prácticas marcados con el aura de los medios masivos de comunicación. El dualismo contemporáneo opone el hombre y el cuerpo. Las aventuras modernas del hombre y de su doble hicieron del cuerpo una especie de *alter ego*²⁰¹. Lugar privilegiado del bienestar (la forma), del buen parecer (las formas, *body-building*, cosméticos, productos dietéticos, etc.), pasión por el esfuerzo (maratón, jogging, windsurf) o por el riesgo (barranquismo, parapenting, etc.). Tras un tiempo de discreción y de represión, el cuerpo se impone, hoy, como un tema predilecto del discurso social (masajes, yoga, artes marciales, etc.). En él a menudo se escucha hablar de la “liberación del cuerpo” o del “retorno al cuerpo”. Sin embargo, contrariamente a como se podría suponer, para Le Breton, estas nuevas prácticas no superan el

¹⁹⁸ Dropsy, J. *Vivir en su cuerpo: expresión corporal y relaciones humanas*. Buenos Aires: Paidós, 1982, p.197.

¹⁹⁹ Berman M. *Op. Cit.*, p. 320.

²⁰⁰ Giddens, A. *Op.Cit.*, p. 89.

²⁰¹ En psicología, el *alter ego* (del latín, “otro yo”), es una segunda personalidad de alguien. Está asociado con el trastorno de identidad disociativo, donde cada una de las personalidades del “yo” perciben e interactúan con el mundo de diferente modo.

paradigma dualista moderno, sino más bien son una expresión más insólita, indeterminada, disfrazada y atemperada de los rituales modernos de borramiento ritualizado del cuerpo²⁰². Estos rituales son las prácticas que hacen desaparecer el cuerpo de la conciencia en la vida cotidiana: evitar toda manifestación de vida orgánica, prevenir entrar en contacto físico con otra persona (a menos que se tenga un vínculo íntimo con ella en cuyo caso el contacto físico se restringe a determinadas circunstancias y lugares), adecuarse a la interacción física con los otros estimada conveniente, evitar entrar en contacto con enfermos, minusválidos y viejos, etc. Las nuevas prácticas de gimnasia, autocuidado y crecimiento personal (shiatsu, bio-energía, danza, etc.) son sólo paréntesis de esta cotidianeidad, en los que se da un cierto relajamiento de este borramiento. Pero en la vida diaria, la regla es la ausencia de carne, sensibilidad y uso del cuerpo.

“Si hay un «cuerpo liberado» es el cuerpo joven, hermoso, sin problemas físicos. En este sentido, sólo habrá «liberación del cuerpo» cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo. Y estamos muy lejos de esto”, señala Le Breton²⁰³.

La relación entre cuerpo y *sí mismo* es, pues, a nivel conceptual y teórico tradicionalmente compleja.

7.4.5. SÍ MISMO, CUERPO Y CIRUGÍA PLÁSTICA

Como se adelantó en la introducción, en este trabajo se usan los términos cirugía plástica, cirugía estética y cirugía cosmética como sinónimos, y se refieren a tratamientos quirúrgicos, con la finalidad de mejora estética corporal. La prevalencia de la cirugía plástica va en aumento²⁰⁴, tal como se pudo ver en las estadísticas presentadas al comienzo de este estudio. Esto nos enfrenta al problema de la relación entre *sí mismo* y cuerpo en la medida en que, cada vez más, el cuerpo parece modificable de acuerdo al poder adquisitivo y las decisiones personales de los individuos.

²⁰² Le Breton, D. Op.cit., p.88.

²⁰³ Ibídem, p.96.

²⁰⁴ Bordo S. *Unbearable weight*. Berkeley: University of California Press, 1993, p.243.

El tema de la relación entre el *sí mismo*, el cuerpo y la cirugía plástica ha sido abordado principalmente desde la sociología y la antropología. La perspectiva socioantropológica está representada por autores como Giddens²⁰⁵, Le Breton²⁰⁶, Lipovetsky²⁰⁷, y otros. En estos autores se subraya la interpretación de la cirugía plástica como una práctica de la modernidad imbricada en las prácticas y discursos propios del individualismo contemporáneo.

Gilles Lipovetsky, por ejemplo, plantea que la sociedad posmoderna se caracteriza por la seducción continua, un proceso sistemático de personalización - atomización del mundo social - que consiste esencialmente en la multiplicación y diversificación de la oferta. En este contexto, los individuos crean existencias “a la carta” guiados exclusivamente por sus deseos y preferencias personales. La cirugía plástica (junto a la moda, la explosión del sexo y la pornografía, la cultura *psi*²⁰⁸, etc.) sería una más de las expresiones de este narcisismo moderno.

Giddens²⁰⁹ plantea que la agudización del carácter reflexivo del yo y, por ello, de la construcción vital, es un rasgo esencial que asume la identidad individual en el contexto contemporáneo. La influencia que ejercía la tradición y las definiciones sociales en las elecciones vitales, hábitos, escenarios y tipos de vínculos que el sujeto establecía, cede paso a un mayor ejercicio de autodeterminación. El desvanecimiento de los límites entre lo dado y lo que está abierto a elección significa que el *self* puede ser liberado de su determinación corporal. Mediante el desarrollo de tecnologías como la ingeniería genética, las tecnologías reproductivas, la cirugía plástica, las dietas y los regímenes, el cuerpo no sólo se convierte en objeto de administración y reconfiguración por parte del ser humano, sino que se ha convertido en parte central de su identidad. Como otros aspectos de la identidad, es responsabilidad del individuo cultivar y

²⁰⁵ Giddens, A. Op. Cit., p.65.

²⁰⁶ Le Breton, D. Op. Cit., p.345.

²⁰⁷ Lipovetsky, G. Op. Cit., p.98.

²⁰⁸ Se denomina *cultura psi* a aquel universo de significaciones, prácticas, sensibilidades, que organizan particulares órdenes de prioridades, modos de pensar y de vivir, considerando que las elecciones y características singulares de las personas tienen siempre un fundamento, un sentido no evidente, de orden psicológico.

²⁰⁹ Giddens, A. Op. Cit., p. 122.

reestructurar su cuerpo mediante el seguimiento de hábitos o rutinas elegidas entre un diverso rango de opciones de estilos de vida.

Otro grupo, dentro de las ciencias sociales y humanas, que ha abordado el tema de la cirugía estética ha sido el feminista. Concentrado en la relación entre las mujeres, su identidad y la cirugía plástica, esta última ha sido vista como una tecnología opresiva que coloniza los cuerpos de las mujeres e interviene directamente el cuerpo para amoldarlo de acuerdo a los ideales dominantes de belleza femenina. Las mujeres que se someten a cirugía por razones puramente estéticas, han sido vistas como víctimas de la ideología patriarcal en la cual, la autoestima de la mujeres depende de manera preponderante de su apariencia física. El crecimiento en el uso de la cirugía plástica ha sido visto como un signo sintomático del permanente sentimiento de insatisfacción que la mayoría de las mujeres tiene con respecto a su apariencia física, producto del bombardeo de imágenes de perfección por parte de los medios de comunicación²¹⁰.

²¹⁰ Negrin, L.L. "Cosmetic surgery and the eclipse of identity". *Body & Society*. 2002, 8, 4, pp. 21-42.

Capítulo 8

Identidad-*sí mismo*-rostro-cirugía estética como fuente de producción artística

“El arte revela, celebra o consagra la imagen del cuerpo que cada civilización inventa. Mejor dicho, la imagen del cuerpo no se inventa: brota, se desprende como un fruto o un hijo del cuerpo del mundo. La imagen del cuerpo es el doble de la del cosmos, la respuesta humana al arquitecto universal no humano.”

Octavio Paz, *Conjunciones y
Disyunciones*²¹¹

Como ya se ha visto, el arte es una manifestación de su tiempo y como tal ha sufrido y acompañado cambios de paradigma, así como también las revoluciones sociales y culturales. En la historia de las artes visuales, el rostro y

²¹¹ Paz, O. *Conjunciones y Disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991, p.166,

el cuerpo femenino fueron blanco de la mirada del espectador al verse retratado en alguna pintura, escultura o fotografía. Pero no sólo el femenino, sino también el desnudo masculino es parte de la historia del arte. Será hacia finales del siglo XIX y durante el siglo XX, cuando la expresión estará incentivada por nuevos lenguajes para plasmar nuevas miradas sobre ese tema: desde el simbolismo, pasando por el surrealismo, la experimentación fotográfica del desnudo hasta las performances o el body art, llegando también al arte audiovisual de la gran pantalla. En los años 80 muchos artistas trabajaron con su propio cuerpo, que se tornó soporte para la metamorfosis: cuerpo-obra, cuerpo-arte, que se dio, particularmente en body art, performance y happenings²¹². La expresión estética juega hoy a veces con los ideales de lo supermasculino y lo superfemenino, pero también con la seducción del artificio, del ser Otro. La meta es la concepción del *sí mismo*, la configuración de la identidad, de la mirada del otro, y cómo nos vemos a partir del reflejo de la mirada del otro. El rostro y el cuerpo son un nuevo espacio para el renacimiento de las prácticas artísticas desde los '60 y '70, y se torna lugar para la creación artística como objeto-obra-soporte del mensaje plástico. Este rostro y este cuerpo se convierten en transmisores del malestar contemporáneo: la sexualidad, las enfermedades (el SIDA, entre ellas, o los trastornos alimenticios). El rostro y el cuerpo como objetos de la sociedad de consumo, de la eterna juventud, de sometimiento quirúrgico y genético. “Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o natural, pero también de artificial, postorgánico, semiótico, posthumano y abyecto”, como señala Guasch²¹³. El rostro y el cuerpo, se tornan reales, cotidianos, pero a la vez blanco de agresiones que proyectan el estado de la cultura contemporánea.

En este capítulo me dedicaré a ejemplificar diferentes visiones artísticas sobre la relación entre la identidad, el *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética, y, partiendo de mi obra personal, revisaré los antecedentes y referentes plásticos. Los artistas y las obras que he seleccionado se vinculan, a mi entender, con las propuestas teóricas enunciadas previamente, inclusive desde su posible

²¹² Canillas, L. *Señales de la androginia en la cultura y el arte*. Buenos Aires: IUNA, 2008, p.36.

²¹³ Guasch A.M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2005, p.499.

contradicción en la manera de tratar el tema. A partir de mi obra personal, intentaré crear un nexo con ellos y con el *sí mismo*, y plantear, desde sus trabajos, diferentes formas de tratar la relación entre identidad, rostro y cirugía estética, y el *sí mismo*. Para ello, he recurrido a artistas que manejan diferentes lenguajes y que habitan o habitaron en diferentes espacios y tiempos, sin vinculación aparente entre sí. Éstos, de una forma u otra, se refieren al rostro, al cuerpo, a la identidad, al *sí mismo* y al juego sutil entre todos ellos. En algunas obras habita la ambigüedad, la contradicción. Algunos ilustran algo lejano e idílico, mientras que otros imponen una imagen que se descoloca de la realidad o que se mantiene dentro de ella.

Al tratar de la representación del rostro, ya se ha comentado que el retrato constituye una forma de representación cuyo significado varía a través del tiempo: desde el escudo de armas, hasta las galerías de imágenes que ofrecen los blogs de fotos²¹⁴. Considerando los tres tipos de signos que surgen de la relación entre éste y su objeto (*icono*, cuando el vínculo que los une es de semejanza; *índice*, cuando lo es la presencia física conjunta; y *símbolo*, cuando el nexo está dado por convenciones culturales), se puede afirmar que el retrato vira desde lo simbólico a lo icónico y luego a lo indicial²¹⁵.

Con la invención de la fotografía, como ya se comentó en capítulos precedentes, se llega a la culminación de este proceso en cuanto a facilidad, certeza y fidelidad icónica. La imagen final será como un espejo y realizada mecánicamente, con la confiabilidad que otorgaba una nueva máquina en la era de las máquinas. Literalmente, una emanación del objeto en la placa, debido a su fundamento técnico, por ser consecuencia del reflejo de la luz en él, y la posterior impresión en las emulsiones que sensibilizan la película. De aquí que la carga mayor del signo fotográfico radique en su carácter de índice. Antes aún que “parecerse a algo”, la imagen fotográfica señala “ésto ha sido”²¹⁶. Es prueba irrefutable de existencia. A partir de su digitalización, el signo fotográfico pierde

²¹⁴ Elissalde, D. “Una travesía con horizonte y sin final”. En: AA.VV. *Interfaces. Retrato y comunicación. PhotoEspaña*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2011, p.113.

²¹⁵ Peirce, C.S. *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1999, p.154.

²¹⁶ Barthes, R. *La chambre noir. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, 1980.

su esencia indicial, su carácter de prueba. Puede ser producido “de adentro hacia afuera”, sin necesidad de un objeto exterior. La matriz está constituida por algoritmos, los puntos por píxeles, que pueden modificarse uno a uno, quedando perfectamente ensamblados. El rostro resultante puede ser la combinación de varios otros, retocado, traído desde otras imágenes, desde archivos informáticos. Esta nueva “forma de existencia” de la imagen fotográfica abre otras posibilidades de producción. Esta foto, transformada en símbolo, es objeto en los últimos tiempos de un tratamiento muy particular: como materia de intervención artística.

La técnica utilizada en mi obra es la fotografía digital, utilizando los recursos de Photoshop CS5 sobre la imagen de un rostro. Se ha elegido esta técnica dado que la fotografía es una de las herramientas imprescindibles con las que cuenta el cirujano plástico y estético de hoy en día, como ya se ha señalado. El hilo conductor de toda la exposición que sigue lo constituye la teoría del *self* o *sí mismo*, enunciada por Baumeister en 1998 y que ha sido presentada en las páginas precedentes. Para la materialización he utilizado también el espejo, como elemento simbólico de identidad y alteridad, tal como se vio que era entendido por Borges. En todas las obras, se busca una poética visual capaz de generar una respuesta psicológica por parte del espectador.

8.1.- AUTORRETRATO

En primer lugar quise experimentar en primera persona qué se siente al mirarse al espejo y verse diferente a lo que uno está habituado, para lo cual tomé la foto de mi DNI y simulé una intervención de rinoplastia. En la primera fotografía ya no me reconozco.

Se han realizado nueve variaciones a la imagen de un documento nacional de identidad, presentándose en un políptico de 26 x 10 cm (**Imagen 98**).



Imagen 98: L. Pardo, *Autorretratos*, 2011. Fotografía digital. 26 x 10 cm.

Este trabajo, en cierta manera, podría vincularse a la obra de **Lawick-Müller**²¹⁷. Desde 1990, Friederike van Lawick y Hans Müller desarrollan y realizan obras en común en el campo de la fotografía digital. Yuxtaponen los retratos de dos personalidades diferentes, y realizan una síntesis de estos retratos en una personalidad única ficticia que llamaron *Métaportrait*. El trabajo se divide en dieciséis poses aisladas, en el modelo de fotomatón (**Imagen 99**).

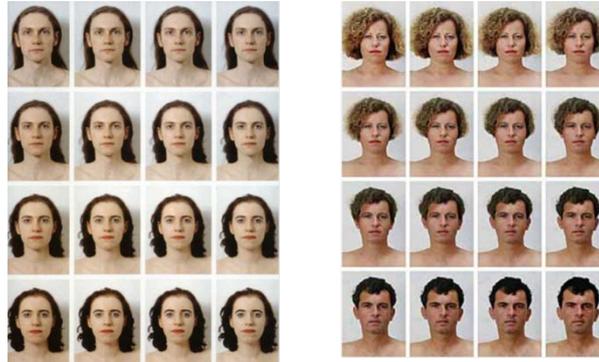


Imagen 99: Lawick-Müller, *Métaportrait*, 1996.

²¹⁷ Académie Nantes. Arts plastiques - in situ. [En línea] Rectorat Académie de Nantes, 18 de noviembre de 2005. [Citado el: 27 de febrero de 2012.] http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/19442078/0/fiche__ressourcepedagogique/&RH=1161949720406

8.2.- CAJA GRIS

Se trata de una caja de cartón de 22 x 17 x 7 cm con un espejo en su cara superior (evocando los trabajos de Joseph Cornell²¹⁸) que funcionaría a modo de un catálogo o un cuarto oscuro. Encierra un ser informe, la materia prima a partir de la cual es posible modelar y crear nuevas identidades. Esta imagen se podría vincular a los trabajos de Klaus Schuster, Aziz + Cucher, y Vanessa Beecroft, que muestran rostros desprovistos de identidad. A partir de fragmentos se va a poder crear nuevos rostros. En su interior contiene 50 fotos de 10 x 15 cm, que corresponden a todos los rostros creados a partir de una misma imagen con ayuda de Photoshop (**Imagen 100**).



Imagen 100: L. Pardo, *La caja gris*, 2012

En cuanto a los referentes que se han citado, hay que destacar que **Klaus Shuster**²¹⁹, trabajaba a partir de una fotografía de prensa, a la cual le eliminaba el rostro del sujeto, y así también su identidad (**Imagen 101**).

²¹⁸ Joseph Cornell (1903 – 1972) fue un pintor y escultor estadounidense, uno de los pioneros y exponentes más destacados del denominado arte de *assemblage*. Sus obras más características eran conjuntos de objetos contenidos en cajas. Se trata de cajas simples, por lo general con un cristal en su frente, y dentro de ellas ordenaba una colección sorprendente de fotografías o *bric-à-brac* victorianos. Muchas de sus cajas, tales como la famosa caja Medici Slot Machine, son interactivas y han sido concebidas para ser manipuladas.

²¹⁹ <http://www.klausschuster.at/>



Imagen 101: Obras de Klaus Schuster, 1968

Aziz + Cucher²²⁰ es el nombre artístico de Anthony Aziz (Massachusetts, EE.UU., 1961) y Sammy Cucher (Lima, Perú, 1958), que comienzan su colaboración artística en 1990, apareciendo como pioneros en el uso de la fotografía manipulada digitalmente. Su trabajo, centrado en proyectos fotográficos y escultóricos, explora los efectos que las nuevas tecnologías producen sobre el cuerpo humano y reflexiona sobre los problemas de identidad del individuo (**Imagen 102**).



Imagen 102: Aziz + Cucher, *Dystopia*, 1994-95

Siguiendo con la reflexión sobre los problemas de la identidad presentes ya en la obra *Faith, Honour and Beauty*, Aziz + Cucher acometen, entre 1994 y 1995, la realización de una nueva serie fotográfica sirviéndose de las posibilidades de manipulación digital de la imagen. En *Dystopia* (1994-95) se

²²⁰ <http://www.azizcucher.net/home.php>

recurre nuevamente a la tradición como punto de partida, escogiendo como formato un género tan clásico como el retrato. Los planteamientos tradicionales de este género son objeto de una relectura a partir de sus propios fundamentos y objetivos. El retratado es despojado de sus rasgos faciales, esencia del carácter individual en el que se basa una posible identificación, unos rasgos que se corresponden con los órganos sensitivos humanos. La relación del individuo con el exterior se ve así truncada, anulando toda posibilidad de comunicación. La castración identitaria que en su anterior trabajo era fruto de la negación del individuo como tal, es replanteada en este caso como la imposibilidad de comunicación y expansión de la que ese individuo necesita para su propio desarrollo²²¹.

Se ha comentado anteriormente que a partir de los '80 los artistas desplazan su punto de atención al cuerpo como soporte, al cuerpo como objeto-obra. Con una nueva perspectiva está **Vanessa Beecroft**²²². En sus performances, de las cuales nos quedan principalmente el registro fotográfico y fílmico dada la cualidad efímera de la acción, el cuerpo es obra, pero no el propio cuerpo sino el de grupos numerosos de mujeres, tonalidades de piel y cabellos, estaturas, pero todas ellas delgadas, representantes vivientes del ideal femenino actual. Las mujeres dejan de ser lo que son para convertirse en una masa uniforme de seres vestidos o desnudos, hasta inclusive perder de vista su belleza y feminidad. Son como un ejército de *Barbies* inertes que se van desplomando a medida que duran las performances. En VB47, realizada en el Peggy Guggenheim de Venecia en el año 2001, ella dispone en escena nuevamente sus *soldaditos-modelos*, pero en esta performance en particular, las figuritas están carentes de rostros (**Imagen 103**). Como si alguien se hubiese olvidado de esculpirles sus caras. Empezamos a dudar de esta imagen magrittiana, dudamos de que sean personas, parecen esculturas, o seres tal vez extraterrestres con genitales femeninos y mamas, que las haría fácilmente vinculables a una mujer terrestre. La razón de esta duda que nos aqueja como observador es debido a que el rostro es, en definitiva, símbolo

²²¹ Gomez Isla, J. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005, p.82.

²²² www.vanessabeecroft.com

identitario por excelencia. Aunque podemos parecernos con nuestros hermanos o nuestros padres, todos tenemos una contextura facial que nos hace únicos. La cuestión de la identidad es la clave que me permite relacionar el material fotográfico de esta performance con el tema de esta investigación. Quizás, podemos identificar a estos seres como femeninos, pero se nos hace difícil identificarlos como humanos. Y si no son humanos, entonces, tal vez ni siquiera sean femeninos; parecen mujeres, pero no podemos completar la imagen porque nos falta el rostro. Entonces, lo femenino externo deja de ser únicamente senos y vagina (o bello púbico que esconde la vagina), lo femenino también tiene que ver con la identidad, identidad ausente en estos entes. Esto es reforzado por un registro fotográfico, de algo que fue, de una escena que tal vez no es real.



Imagen 103: Vanessa Beecroft. *Vb47*, 2001.

Tal vez son seres comparables con clonaciones humanas, que según el pensamiento de Baudrillard carecerían de identidad, ya que la multiplicación

anula la idea de individualidad²²³. A fin de cuentas, estos maniqués humanos anuncian una nueva especie antropomorfa producto industrial de laboratorio, como robots vivientes que son autosuficientes y autorreferentes.

Según los artículos que refieren a los distintos proyectos de Beecroft, para entender más la sensación del momento en que se desarrolla sus performances, las modelos yacen inmóviles frente al público, en silencio, como estatuas. La única característica que las torna humanas es el cansancio que las hará eventualmente desvanecerse. Aunque el público pueda constatar que la escena es real, un manto de irrealidad envuelve el ambiente; aunque los espectadores y la obra estén cerca, los divide una pared invisible intraspasable, mágica. Sus “pinturas” están vivas, ya que responden a lo irremediable del tiempo, que simbólicamente parecen morir. Al principio las creemos inmortales e inalcanzables, pero el tiempo las degrada como a cualquier ser vivo.

8.3.- VIDEO



A partir de la imagen digital de un rostro, se han realizado modificaciones en distintas zonas (ojos, nariz, boca) simulando una intervención de cirugía estética con objeto de generar nuevos rostros. Los cambios consisten en la sustitución de ojos, nariz y boca de la imagen inicial por los de diferentes rostros de individuos de edad similar. El objetivo es reflexionar sobre los límites de la identidad entre sujetos con rostros muy parecidos.

²²³ Baudrillard, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1990, p.82.

Tras revisar el panorama artístico actual, pueden citarse como referentes a María Zarazúa, Juan Urríos y Joan Fontcuberta.

María Zarazúa²²⁴ (Madrid, 1974) fotografía gemelos, como han hecho a lo largo de la historia de la fotografía otros grandes nombres, como Diane Arbus²²⁵. El proyecto de esta artista aborda también los límites de identidad entre personas con un físico casi idéntico. Zarazúa plantea la "extrañeza de mirarse a uno mismo sin ser él mismo"²²⁶ (**Imagen 105**).



Imagen 105: María Zarazúa, *Parte de ti*, 2011

Otros autores que han utilizado la fusión de fragmentos de imágenes para tratar el tema de identidad son John Stezaker y Juan Urríos.

John Stezaker²²⁷ (1949, Worcester) utiliza retratos de *celebrities* del Hollywood clásico, postales y fotos que encuentra en libros y revistas, realizando con ellos diferentes collages (**Imagen 106**).

²²⁴ <http://www.mariazarazua.com/> y <http://mariazarazua.blogspot.com/>

²²⁵ <http://diane-arbus-photography.com/>

²²⁶ González, L. *La coleccionista de gemelos*. El mundo, 5 de diciembre de 2011, disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/05/cultura/1323085344.html>

²²⁷ Saatchi Gallery. John Stezaker. [En línea] Saatchi Gallery. [Citado el: 26 de febrero de 2012.] http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/john_stezaker.htm.



Imagen 106: Collages de John Stezaker. *Marriage L, She V y Marriage IV*, 2007.

Ortopedias, de **Juan Urrios** (Barcelona, 1962), sirve también de ejemplo de una de las tendencias más extendidas en la fotografía digital, que fue además una de las primeras en practicarse: la combinación de diferentes rostros. Urrios trabajó sobre retratos frontales y estáticos de presos, según el tipo de fotografía policial, trasladando rasgos, accidentes cutáneos o tonalidades de unos a otros, integrándolos perfectamente, pero dejando siempre un rastro, más o menos evidente, de la manipulación. Como parte del proyecto, elaboró con todas esas fisonomías intercambiables un nuevo prototipo humano en forma de retrato robot²²⁸ (**Imagen 107**).



Imagen 107: Juan Urrios, *Ortopedias*, 1992

²²⁸ Vozmediano, E. "Nancy Burson". El Cultural. [En línea] El Mundo, 12 de junio de 2003. [Citado el: 26 de febrero de 2012.] http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7299/Nancy_Burson

Por último, en este apartado quiero incluir a **Joan Fontcuberta**²²⁹ (Barcelona, 1955), que en uno de sus proyectos más recientes, titulado *A través del espejo*, reflexiona sobre cómo lo digital, la consolidación de internet y la proliferación de las redes sociales han cambiado los usos de la fotografía. Esta muestra explora una modalidad de imágenes, muy popular por estos días, a la que denomina *Reflectogramas*, autorretratos frente a espejos, hechos con cámaras digitales o teléfonos móviles, colgadas y distribuidas por sus autores en la red. Con ellos Fontcuberta más que exponer una moda aparentemente imparable, la indaga como un fenómeno sociológico. En el espacio expositivo confluyen múltiples imágenes que se superponen. Se puede encontrar, además, un dispositivo dotado de una cámara fotográfica y un programa con los que el espectador puede añadir, si lo desea, su autorretrato²³⁰ (**Imagen 108**).



Imagen 108: Joan Fontcuberta, *Reflectogramas*, 2012

8.4.- SÍ MISMO MÚLTIPLE

Es una serie de 16 piezas realizadas mediante la superposición de las fotografías de los diferentes individuos que se han utilizado para crear cada uno de los nuevos rostros mostrados anteriormente (**Imagen 109**).

Si recordamos, hemos mencionado cómo Mc Adams (véase nota al pie nº 145) consideraba al *self* como un conjunto de *imagoes* (personajes). Un *imago* es una imagen idealizada y personificada del *self* que funciona como un personaje central en la historia de la vida de un adulto. Hermans (véase nota al

²²⁹ <http://www.fontcuberta.com>

²³⁰ Fontcuberta, J.; Gallego, J. *A través del espejo*. Barcelona : Oficina de Arte y Ediciones, 2010, p.24.

pie nº 146) proponía que el *self* sería una multiplicidad dinámica de posiciones, relativamente autónomas, que se mueven en un espacio imaginario. El yo podría moverse de una posición a otra de acuerdo a los cambios temporales y espaciales, y estas posiciones podrían incluso ser contrapuestas, generando interacciones, argumentaciones y negociaciones al interior del *self*.

La obra realizada representa el *sí mismo múltiple*, es decir, las pugnas internas por querer parecernos a alguien sin renunciar a nuestra identidad, es decir, seguir siendo uno mismo. La crisis de identidad es el argumento que se desarrolla en estas enigmáticas y sugerentes composiciones, que generan una sensación de holograma, de imagen tridimensional.

Estas imágenes parecen espejismos e hibridaciones de diferentes partes del rostro, y recuerdan la obra de **Sergio Luna**²³¹, aunque en su caso se trata de pintura (**Imagen 110**).



Imagen 110: Sergio Luna, *Espejismos*, 2010

8.5.- SÍ MISMO DIALÓGICO

Esta pieza es una imagen fotográfica en blanco y negro de 100 x 70 cm (**Imagen 111**), formada por superposición de todas las variantes obtenidas a partir de la imagen inicial, un total de 50 imágenes, que recuerdan, entre otros, la obra de Batut y Burson. Cada sujeto es un sumatorio de experiencias que van conformando nuestra identidad y generan a su vez algo indefinido.

Según algunos autores, la identidad se comporta como algo relativo, como un núcleo plástico capaz de modificarse a lo largo de la vida y el desarrollo, lo que permitiría al ser humano tener la capacidad de comportarse de forma diferente según el contexto en el que deba actuar. El contexto sociocultural en el que el individuo se encuentra inserto es fundamental y decisivo en la formación de su identidad. Sin embargo, no se trata del único factor que la determina. La identidad humana se configura a partir de la interacción con el medio y el funcionamiento individual propio del sujeto, formándose entre ellos

²³¹ <http://sergio-luna.blogspot.com/>

una tensión dinámica que guía la configuración de la identidad hacia una dirección determinada. Gracias a esto, es posible que el ser humano sea capaz de notar, que más allá de lo que es, forma parte de un algo mayor fuera de *si mismo*.

Según Hermans (véase nota al pie n° 146), hay múltiples voces representadas en la imaginación de cada persona que hablan por otros - figuras significativas o grupos - con los cuales la persona está en una relación de diálogo. Algunos de estos *otros* influyen a la persona a través de su voz, que es usada en su imaginación como un monitor de sus actividades. El *si mismo* sería el resultado de un intercambio de información, de acuerdos y desacuerdos, preguntas y respuestas entre las diferentes posiciones. Las vivencias nos enriquecen y nos cambian nuestra manera de pensar y ver.

Entre los referentes de esta pieza, incluyo a todos aquellos que han utilizado el recurso de la superposición de fotogramas, que paso a enumerar a continuación.

Arthur Batut (Castres, 1846-1918) realizó una serie que llamó *Portrait-type*. A partir del método imaginado por Francis Galton²³² para la identificación de las personas, Batut desarrolló un método de construcción de los retratos “promedio” de distintos individuos. Tomando retratos individuales y sobreimprimiéndolos luego, lograba destacar las características en común de los retratados. Escribía: “¿Reproducir con ayuda de la fotografía una figura cuya realidad material no existe en ninguna parte, un ser irreal cuyos elementos constitutivos se difunden sobre una serie de individuos y que no puede

²³² Cox D.R. “Biometrika: The first 100 years”. *Biometrika*. 2001, 1, 88, pp. 3-11.

concebirse sino prácticamente, no es este punto un sueño?"²³³. Ideas similares se encuentran en trabajos de artistas casi un siglo después, como es el caso de Nancy Burson (**Imagen 112**).



Imagen 112: Arthur Batut, *Portrait-type de las mujeres de Vich*, España y retratos individuales a partir de los cuales se obtuvo, 1887.

En cuanto a **Nancy Burson**²³⁴ (Saint Louis, 1948), sus obras más conocidas son los llamados *Composites* (*Compuestos*), en los que fusionaba las fisonomías de personajes célebres, y con el ordenador modificaba los rostros, envejeciéndolos, cambiando los rasgos raciales, produciéndoles deformaciones o combinándolos con sus parejas para imaginar qué aspecto podrían tener los futuros hijos.

Hizo “compuestos” de actores, pero también de figuras religiosas y políticas, como la terrible *Warhead I* (*Cabeza nuclear I*), una combinación de

²³³ Negre, S. *Artur Batut Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001, p. 77.

²³⁴ <http://nancyburson.com/pages/fineart.html>

Ronald Reagan y Leónidas Breznev, con menores porcentajes de Margaret Thatcher, François Mitterrand y Deng Xiaoping, o *Jesús/Mahoma/Buda*.

La serie *Warhead* era una acusación al poder político. El título era un juego de palabras: cabeza nuclear / cabeza bélica. Mostraba una mezcla de los rostros de dirigentes que en esos momentos tenían en su poder armas nucleares, en la proporción fisionómica en que los arsenales de esos países almacenaban tales armas. *Jesús/Mahoma/Buda* quería invitar al espectador a descubrir qué aspecto podría tener su concepto personal de Dios, el Espíritu o el Origen **(Imagen 113)**.



Imagen 113: Nancy Burson, *Composites*, 1982

Otro artista de referencia aquí es **Jason Salavon**²³⁵ (Indianápolis, 1970). La obra de Jason Salavon también es el resultado de promediar digitalmente diferentes fotografías, en este caso de promociones de graduados, acontecimientos relevantes, páginas de Playboy, etc. El artista deconstruye la nostalgia que evocan las imágenes, borrando los límites entre las experiencias sociales singulares y colectivas en el marco de fotografías conmemorativas **(Imagen 114)**.

²³⁵ <http://www.salavon.com/>



Imagen 114: Salavon, 1998

Por otro lado, **Krzysztof Pruszkowski**²³⁶ (Wisla, Polonia, 1943) nos habla de la saturación de imágenes en el mundo moderno y la miopía que crean. Un mundo donde las imágenes pasan fugazmente y compiten entre sí, terminando apiladas unas sobre otras y, finalmente, desapareciendo en la corriente diaria de información emitida por los medios.

Al someter sus temas fotográficos a superposiciones "múltiples", Krzysztof Pruszkowski demuestra los límites de la nueva realidad caracterizada por la circulación instantánea de la información e imágenes de todo el mundo.

Su proceso consiste en someter a la imagen a sesenta o setenta superposiciones. Se le asigna el nombre *Fotosíntesis*. La imagen se duplica, triplica, llega hasta el borde de la falta de claridad, y provoca un conflicto entre lo global e individual, entre lo singular y lo plural.

Por lo tanto, cuando Krzysztof Pruszkowski aborda el retrato, no proporciona una imagen coherente del modelo, sino más bien la búsqueda y formulación de una individualidad compuesta por la superposición de diferentes caras (**Imagen 115**).

²³⁶ Sans J. wmgallery. [En línea] wmgallery, 2003. [Citado el: 4 de marzo de 2012.] http://www.gallerywm.com/prusz_index.html.

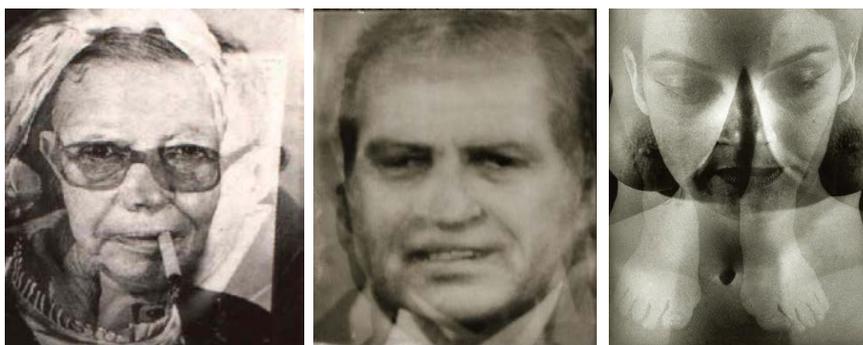


Imagen 115: Krzysztof Pruszkowski, *Fotosíntesis*, 1985

8.6.- SÍ MISMO NARRATIVO

Sobre un espejo de 140 x 40 cm, en compartimentos cerrados de 4 x 5,5 x 2 cm, se encuentra cada una de las nuevas imágenes de identidad creadas (**Imagen 116**). Esta obra reflejaría la sensación que experimenta el sujeto que se ha sometido a una intervención de cirugía estética al levantarse el vendaje por primera vez, al abrir los ojos y descubrir la nueva realidad. Sensación de inseguridad, miedo, duda, confusión. Sería casi algo parecido al niño de Lacan.

Veámos cómo Mancuso y Sarbin (véase Nota al pie nº154) proponían que el *self* está constituido por un observador que es autor de una narración imaginada, y un observado, que es protagonista del relato. Tal construcción narrativa es posible ya que el *yo* como autor puede imaginar el futuro, reconstruir el pasado y describirse a sí mismo como un actor. En la *teoría de los guiones* de Tomkins (véase Nota al pie nº156) el *sí mismo* es visto como un agente activo, un “dramaturgo” que va construyendo guiones (y escogiéndolos de los relatos de ficción, los mitos, las vidas de otros), a partir de los cuales vive la vida en el futuro y por medio de los cuales desarrolla una interpretación narrativa de su vida y de la de otros.

Esta obra, pues, es una invitación a reconsiderar nuestras percepciones, los conceptos de normalidad y anormalidad, belleza y fealdad... La propia identidad deja de parecer estable y nos obliga a plantearnos los criterios por los que juzgamos a los demás. Se manifiesta la confusión entre ser y aparecer, entre esencia y apariencia, pero, sobre todo, nos muestra la facilidad

con que la cirugía plástica, lo mismo que el ordenador trastoca nuestra confianza en la solidez de la identidad y en las tecnologías que sirven para escrutarla, fijarla y darle estabilidad. El falso realismo deja de ser el reflejo idéntico de nosotros mismos para dar paso a nuestras invenciones.

Millones de personas se enfrentan a su doble en el espejo: mirarse y reinventarse, mirarse y no reconocerse.

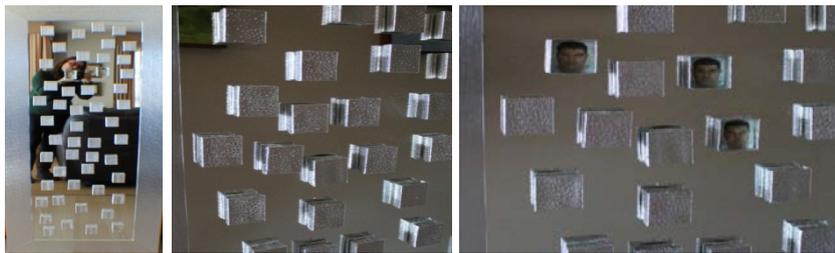


Imagen 116: L Pardo, *Sí mismo narrativo*, 2012. Instalación.

Formalmente esta obra me evoca la instalación de **Irene Grau**²³⁷ titulada *La sombra última*, 2010, donde aparecen 78 rostros de pequeño formato dispuestos sobre el negro mate de una pared (**Imagen 117**). Allí la autora “activa un doble movimiento que enlaza la desaparición de la imagen icónica y la desaparición de una identidad, de esa extraña individuación singular de la materia que llamamos cuerpo aunque no sepamos bien de qué se trata”²³⁸.

²³⁷ <http://www.irenegrau.com/>

²³⁸ Saborit, J. “La sombra última. Irene Grau”. *ABC Artes & Letras, Com.Valenciana*. 29.01.2010



Imagen 117: Irene Grau, *La sombra última*, 2010. Instalación.

8.7.- SÍ MISMO DESCORPOREIZADO

Estas imágenes nos muestran manchas, huellas de un rostro casi informe, descorporeizado. Mirado al trasluz, vemos el rostro con mayor detalle. Se trata de fotografías impresas sobre acetato y papel vegetal superpuestas (**Imagen 118**). Son rostros que se desvanecen, que levitan.

Como decía Giddens (véase Nota al pie nº5), “El cuerpo solía considerarse un aspecto de la naturaleza, regido fundamentalmente por procesos sometidos sólo incidentalmente a la intervención humana. El cuerpo era algo «dado», la sede del yo, con frecuencia incómoda e inadecuada. Todo esto se vio alterado por la progresiva invasión del cuerpo por sistemas abstractos. El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación.

La experiencia cotidiana del cuerpo y de la relación con él, está plagada de imágenes y representaciones que dialogan entre sí, transformándose mutuamente. El juicio propio y ajeno, real e imaginado, las demandas sociales y los modelos ideales de cuerpo, así como representaciones discursivas más abstractas acerca de lo que el cuerpo es (objeto, don, lastre, etc.) componen voces siempre dispuestas a encontrarse en un diálogo. El *sí mismo* manifiesta un deseo de control sobre el cuerpo que se expresa en técnicas y rutinas de moldeamiento y modelación. La idea del cuerpo como algo dado es lejana a la experiencia cotidiana, de ahí que se hable del *sí mismo descorporeizado*.

Estas imágenes me evocan algunos trabajos de **Irene Grau**, donde muestra cómo la imagen de nuestro rostro llega a borrarse y desaparece con ella el último vestigio visual de nuestro paso por la vida. Representa como queda entonces la sombra de una sombra, una imagen etérea, vaporosa de un rostro que se esfuma, como un *sí mismo descorporeizado* (**Imagen 119**).



Imagen 119: Irene Grau, *La sombra última*, 2010. Fotografía y transferencia.

8.8.- DISMORFOFOBIAS

Como ya se ha indicado, este concepto hace referencia a un trastorno mental que genera una imagen distorsionada del propio cuerpo. Esta serie está formada por hibridaciones de las fotografías anteriores con otras técnicas de producción artística trabajadas durante este Máster: xilografía, grabado calcográfico, serigrafía, monotipos, lavados y transferencias.

Estas piezas, a mi juicio mucho más expresivas que las precedentes, están más cerca de mostrar sentimientos, vivencias personales, sueños y profundos pensamientos.

Este trabajo que muestra la dismorfofobia, lo vincularía formalmente a las pinturas de **José Manuel Ciria** de las series *Rorschach Heads* (2010-2011). Se trata de óleos que muestran grandes rostros humanos, casi grotescos, con los que él pretende desenmascarar el juego de las apariencias y sacar a la luz lo que normalmente no se quiere enseñar. Estos rostros pueden ser retratos del propio artista, pero también

metáforas de una especie de demografía mundial de horrores y de torturas psicológicas

(Imagen 121).

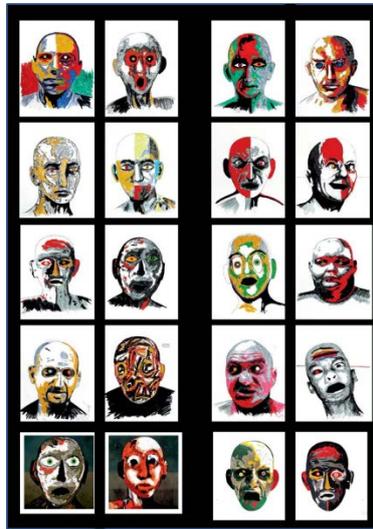


Imagen 121: José Manuel Ciria, *Rorschach Heads*, 2010-2011

C O N C L U S I O N E S

FRENTE AL ESPEJO.

Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de *sí mismo*, el rostro y la cirugía estética.

Lourdes Pardo

Conclusiones

El principio seguido en esta investigación me ha permitido un acercamiento al concepto de la identidad y del yo de una manera sincrética, es decir, tratando de conciliar diferentes puntos de vista, pero a la vez visionando el carácter de este universo. Se ha comentado cómo es posible diferenciar el rostro, con sus características fisonómicas, el cuerpo y el *self o sí mismo*, entendido como la vivencia subjetiva de mismidad, siendo éste el que conoce, el que goza, el que sufre y el que hace.

La representación de la identidad humana a través de la representación de la imagen del rostro me ha conducido a un recorrido por diferentes autores, con proyectos que entienden el valor del rostro como fuente de inspiración ante la multiplicidad de opciones que ofrece el discurso acerca de la identidad. Se ha señalado cómo la representación del rostro en la pintura ha sido diferente según la época, con momentos en los que se trataba de conseguir la semejanza exacta y verificable que permitiera la identificación del retratado, como sucedía en la Baja Edad Media y Edad Moderna, mientras que en otros se defendía que el carácter espiritual del retratado debía ser la característica predominante y más sobresaliente.

Las imágenes que se han analizado han mostrado un universo de transformaciones, diversificación y desarrollo de formas de construcción creativa con numerosos contenidos informativos, y cuyas diferencias entre cada una de las formas de creación y representación muestran a su vez distintas maneras de ver el rostro. Estas formas artísticas evidencian a su vez contenidos y aspectos existenciales de un pasado que se convierte en actualidad en valores, modelos, formas e intereses que reflejan esa voluntad de recuperar aquello que jamás perderá interés para el hombre: su identidad y su yo.

Se habla habitualmente desde la antigüedad de que el rostro era la parte del cuerpo en la que se expresaba por excelencia el alma. Cualquier cambio, por pequeño que sea, transforma el rostro en su conjunto. El rostro es la parte del cuerpo más conocida, hasta el punto de encarnar nuestra identidad,

pero, por otro lado, al reconocernos en las fotos o en el reflejo del espejo, siempre hay un asomo de sorpresa que nos es imposible eliminar. En esta singularidad del rostro, en esta consciencia de que cada rostro no sólo es en cada momento otro sino, además, expresión de otra cosa, reside su capacidad inagotable para ser materia de artistas.

El rostro y sus manifestaciones de identidad siguen siendo formas sugestivas para expresar discursos repletos de actualidad, que nos acercan al conocimiento de aspectos relevantes de nuestra condición humana, como el deseo de integrarse de las minorías étnicas o el de parecerse a los cánones de belleza establecidos. El periplo sobre la identidad sigue aceptando nuevos viajeros y a su vez actualiza un acercamiento a cuestiones que siempre han inspirado mi curiosidad.

También he pretendido acercar a los lectores de este Trabajo Final de Máster a esa ventana abierta al mundo de la cirugía estética, del interés por la imagen corporal y la belleza que nos acecha. Hemos visto que en la práctica la belleza es más fácil de reconocer que de definir. Si consideramos sólo la belleza de las personas, ésta puede caracterizarse como una valoración atractiva del individuo influenciada por valores culturales. La belleza no puede ser reducida a simples razones de simetría como en la antigüedad, pero tampoco se trata de un mero accidente de la naturaleza. La belleza del cuerpo contribuye a potenciar el lenguaje de la persona y es un componente esencial para su identidad.

En este recorrido por el universo de la cirugía estética, de la representación del rostro, me he acercado también al retrato. El retrato ha estado presente a lo largo de toda la historia cumpliendo funciones religiosas, de poder, memoria, identificación, narcisismo, etc. En cambio, los modelos contemporáneos se muestran en las pinturas descompuestos, rotos, irreales o incomprensibles, y el rostro contemporáneo va perdiendo sus elementos característicos, se deforma y es abierto brutalmente, como por un pincel-bisturí, para exponer sin formalidades, sin la mediación de la forma y las formas, las interioridades del alma.

He abordado también la problemática de la transformación del *sí mismo* consecuencia de la cirugía estética, en la búsqueda incesante de la belleza, incluso teniendo que recurrir al quirófano, persiguiendo una imagen corporal, un rostro, de acuerdo a unos cánones culturales y estéticos vigentes en ese momento.

He analizado cómo la imagen corporal es un componente básico en el desarrollo de la personalidad, y juega un papel importante en la adaptación social. Sin embargo, la apreciación de la imagen corporal es imprecisa, subjetiva y no siempre corresponde a la realidad. La representación del cuerpo, y en especial del rostro, que el sujeto adquiere en su contacto con los otros, construye una parte importante de la identidad del sujeto, la cual cambia a lo largo de toda la vida. El rostro y el cuerpo, especialmente su representación mental, no son solamente un logro físico, sino también simbólico, hecho que influye sobre el estado emocional del sujeto. El rostro y el cuerpo, al igual que el *sí mismo*, pasan a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación. El cuerpo es ahora plenamente susceptible de ser modificado por las influencias de la modernidad reciente, como la cirugía estética.

Adentrándome en el mundo de la fisonomía, he analizado la importancia del rostro para la identidad y la identificación de las personas. En el caso de identidad humana, las características que sirven para identificar a una persona no deben ser una cualidad accidental, sino permanente.

Por otra parte he sobrevolado la dispersión del yo, las distintas visiones del *sí mismo*, la posibilidad de la modificación de la imagen individual y la problemática que se presenta fruto de la cirugía estética. En los últimos años la práctica de la cirugía estética ha experimentado un gigantesco crecimiento, tanto en hombres como en mujeres. A pesar de que en el siglo XIX la cirugía estética fue una herramienta útil para ayudar a conseguir una nueva identidad a las minorías étnicas, y de que actualmente muchas mujeres y hombres recurren a la cirugía estética para suavizar sus rasgos étnicos y acercarse al ideal de belleza caucásico, en los últimos años, los cirujanos estéticos defienden una cirugía que no pretenda eliminar la identidad étnica sino mejorarla. Es posible hacer cirugía plástica sin sentir que se está cambiando el origen ni la identidad.

Finalmente, se han comentado las consecuencias de la publicidad engañosa, donde los medios de comunicación pretenden hacer creer que la cirugía estética constituye un bien de consumo más, sin tener en cuenta los riesgos y peligros que conlleva para la integridad física y psíquica del paciente.

He mostrado las consecuencias que acarrea el abuso de la cirugía estética por parte de algunas personas, lo cual es una prueba de la pérdida de la identidad a manos de la conversión del individuo en objeto, sometido a leyes mercantilistas. Las motivaciones para demandar un tratamiento en cirugía estética vienen determinadas en ocasiones por la orientación actual de nuestra sociedad hacia la eterna juventud y en la cual un aspecto físico joven y dinámico es primordial para poder competir en igualdad de condiciones. Similar importancia tiene una buena apariencia física en gran parte de las profesiones y en la comunicación con el ambiente social y afectivo. Influye también la moda, hoy orientada hacia un mejor cuidado y mayor exposición del cuerpo.

Se ha explicado cómo el cirujano se enfrenta con la motivación psicológica de la intervención quirúrgica deseada y con las repercusiones psíquicas que se originan como resultado de un defecto físico, malformación, o simplemente las huellas del paso de los años. Los individuos que se someten a una intervención en cirugía estética pueden sufrir una insatisfacción hacia sus cuerpos por encima de la media de la población, y algunos de ellos pueden ser diagnosticados con trastornos psiquiátricos primarios.

Se han revisado también planteamientos actuales acerca de los pacientes con trastornos dismórficos primarios, que permanecen insaciables tras la realización de una cirugía estética, presentando una continua fijación sobre un pequeño defecto que se convierte en imposible de corregir a sus ojos. Es necesario, por tanto, un screening psicológico antes de la intervención para determinar qué personas pueden ser sometidas a un procedimiento de cirugía estética. Todos estos pacientes pueden tener motivaciones y expectativas más allá de la mera mejoría de su apariencia física.

He llegado a comprender que nuestra imagen frente al espejo y la interpretación que hagamos de ella depende del equilibrio que hayamos

alcanzado entre lo que somos y lo que queremos ser. Cuando hay un desbalance, el deseo por alcanzar la perfección se torna en una adicción, donde siempre hay algo más por corregir, por agrandar, por reducir, por estirar, como si con cada centímetro o gramo menos, se aliviaran conflictos psíquicos que se arrastran durante años.

Por otro lado, se ha comprobado cómo la aparición de la fotografía y de las formas del arte digital en la actualidad, crean nuevas metodologías que los artistas adoptan en sus desarrollos creativos. Este acontecimiento genera que se creen nuevas versiones e interpretaciones de cuestiones acerca de la imagen individual que ya se estudiaban en la antigüedad. Responde a una fascinación que las nuevas tecnologías ejercen sobre las personas por su poder de manipulación del cuerpo, y como potenciador de sus formas expresivas.

El artista del presente es consciente de la capacidad disgregadora de este mundo, donde el yo y su representación puede alcanzar caminos e interpretaciones ontológicamente muy diversas. Hoy la identidad parece haberse convertido en un instrumento de intercambio y apropiación.

También hoy podemos recrear con mayor facilidad identidades ficticias fruto de la cirugía estética y las tecnologías de la imagen, dentro de ese mundo ideal que los canales mediáticos nos quieren vender.

El artista moderno actúa consciente de las posibilidades de trabajar con estos nuevos recursos, en razón de un cuerpo y su representación, de la imagen del rostro, de fragmentos y esquemas, huellas directas o indirectas, todo ello explorado en sus máximas posibilidades. El retratista de hoy ha dejado el método tradicional y se ha proyectado en el nuevo material mediático, fotográfico, pictórico, que, paradójicamente, enriquece esa tradición pictórica.

Hoy el mundo del arte es lo suficientemente abierto como para permitir una construcción amplia y sin límites aparentes, de un ciclo de modelos que se pensaba cerrado en el pasado. En la representación de la identidad humana ahora intervienen las nuevas tecnologías de nuestra época creando un hombre nuevo, con fácil acceso a la cirugía estética, y con nuevas formas de entender la identidad.

En definitiva, en este trabajo de investigación, después de indagar en un universo de valores e ideas que muestran el poder referencial del universo de la identidad, pienso que el concepto de la belleza ideal, que circundaba muchos de los retratos del pasado, pervive hoy en día en una reconstrucción ideal que se manifiesta a través de las modificaciones perseguidas con la cirugía estética. A su vez, las nuevas tecnologías aplicadas a la representación de la identidad que somos capaces de crear, dan lugar a lo que podemos o considerar como los nuevos retratos en el arte.

La transformación, la búsqueda de la mejoría de una parte del rostro con la cirugía estética, también tiene presencia en el arte como preguntas que continúan la trayectoria de un hombre que se cuestiona acerca de su propia condición y su identidad.

Transformaciones, mutaciones, cambios de imagen..., reflejan muchas veces estados psicológicos, como también en otras épocas se buscaba representar en los retratos. El polinomio rostro – cirugía estética – *sí mismo* – identidad sigue presente como fundamento de una introversión en la razón de nuestra condición como seres humanos, y de la frontera que nos separa de la belleza ideal.

El artista moderno tiene ese poder, puede aunar mundos, puede recrearlos, y se puede permitir el lujo de exponer cualquier medio a su alcance para expresarse, como el cirujano plástico intenta hacer con el rostro. Se puede hablar de un proyecto que se continúa, amplía, modifica y retroalimenta en fórmulas que son el avance de un pasado que hoy ve reforzados sus instrumentos de creación artística. Es la evidencia de una época en la que vivimos momentos de diversificación, y en la que se da la afluencia de factores que favorecen la coexistencia de universos diversos.

Ante este mundo complejo y, a veces, intrincado, el artista moderno sigue un periplo donde la búsqueda de espacios y representaciones múltiples puede conducir a un continuo cuestionamiento de los valores y razones, o bien sugerir preguntas que el artista se hace y que no suelen generar respuestas concretas.

El artista de hoy, como el hombre presente, se enfrenta a un mundo inconcluso, que muestra el cambio como una evidente forma de progreso, y en el que la novedad en la instrumentación creativa y en la representación del rostro, constituyen un valor que se añade al objeto creativo.

En el periplo seguido en este estudio que se ha realizado, se da la evocación de un mundo donde la identidad y el rostro se pierden en el difumino de cuestiones y preguntas que quedan siempre en el aire.

Las conclusiones a las que he podido llegar, han podido ser también las mismas a las que han llegado muchos creadores de imágenes del momento. Son los artistas quienes ven en la renovación y la continua búsqueda, un modelo a seguir, y donde lo experimental se une al carácter inconcluso, característico de un futuro repleto de innovaciones en el campo de la imagen y de la representación del rostro.

Mostrado el carácter expedito del universo creativo moderno en este estudio acerca de la identidad, es evidente el reflejo de un arte en renovación constante en una investigación que a su vez, evidencia su carácter abierto, inacabado; como un fascículo de una enciclopedia cuyos volúmenes progresan en un continuo suma y sigue. El tiempo no cierra los capítulos, y siempre existe la novedad creadora de cada artista. Siempre habrá nuevos retratos para un mundo que evidencia la necesidad de hacer perdurar el deseo del hombre por ver el reflejo de sí mismo.

De esta manera he podido conocer acerca del valor del rostro y de la presencia de su imagen en el mundo del arte, y la confirmación de que no existe una identidad única, sino que el *sí mismo* es múltiple, narrativo y dialógico, como tampoco existe un arte único. Esto demuestra que el hombre puede verse a sí mismo, no como un elemento obsoleto, sino como una identidad empírica abierta y accesible a todo interés creativo, como instrumento y fuente de inspiración eterna, de la misma manera que un cirujano plástico es capaz de modificar la fisonomía de un rostro.

Con la cirugía estética se podrán modificar las características fisonómicas del rostro, la imagen de la identidad, aunque el *sí mismo* discurre en

camino paralelo sin cruzarse. En la actualidad se puede manipular un cuerpo o un rostro gracias a la cirugía plástica, pero ¿es ésto capaz de hacer hermosa a una persona? En mi opinión, la mera fachada no basta: son necesarias un alma, un aura, cierto carisma para resultar verdaderamente hermoso.

A modo de epílogo, recordaría las palabras de Agrado, el inolvidable travestido de la película de Pedro Almodóvar “Todo sobre mi madre”, donde relata ante el público de un teatro la serie de intervenciones de cirugía plástica a las que se ha sometido, y el precio de cada parte de su cuerpo: *Me llaman la Agrado, porque toda mi vida solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón... Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una pero estas las tengo ya súper amortizás. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo, ya las he perdido... Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre! 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea. Lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro... bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque **una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.***

Estas palabras me han hecho pensar. ¿Quiere decir que con la cirugía estética el cuerpo es el que se ajusta a la forma en que es vivido el *sí mismo*? He dedicado muchos años a estudiar los diferentes aspectos de la cirugía estética, y he visto resultados sorprendentes, magníficos, que llegan a convencer de que la existencia de esta especialidad es una bendición. Sin embargo, sigo creyendo que la belleza verdadera nace de la verdad. La belleza en su sentido más amplio sobrecoge sólo cuando es auténtica y verdadera, cuando surge de muy dentro y no ha sido aplicada desde fuera. Ésto es válido para las personas, el arte, la

música, la literatura, el sexo... Sólo entonces tiene la belleza profunda una fuerza conmovedora que dota de sentido a las cosas.

Stendhal dejó escrito que “la belleza es una promesa de felicidad”. Dostoievski afirmó: “la belleza salvará al mundo”. ¿Está una belleza manipulada a la altura de estas tareas? Queda en el aire esta pregunta sin respuesta.

F U E N T E S Y
B I B L I O G R A F I A

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, J. "La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo". *El basilisco*. 1979, 7, pp. 77-83.
- ABREU, C. "Estética y salud mental". *Cirugía Plástica*. 1997, 7, 2, pp. 62-65.
- ACADÉMIE NANTES, 2005. *Arts plastiques - in situ*. [En línea]
Available at: http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/19442078/0/fiche_ressourcepedagogique/&RH=1161949720406
[Último acceso: 27 febrero 2012].
- AJURIAGUERRA, J, *Tonus corporel et relation avec autrui. L'expérience tonique au cours de la relaxation*. Paris: L'Expansion, 1964, p. 134.
- ARANA, J. *La eternidad de lo efímero: Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Biblioteca nueva, 2000, p. 89.
- ARANCIBIA, V. "La relación mente-cuerpo y el sí mismo". En: *Mente y cuerpo. Aspectos psicológicos y filosóficos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1994, pp. 69-86.
- AUB, M.. *Jusep Torres Campalans*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- AZARA, P. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002, p.23.
- APEZTEGUÍ BRAVO, M.A. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en, www.ucm.es/BUCM/tesis/bbaa/ucm-t27336.pdf
- BACHOUD-LÉVI, A. "Désignation et rapport à autrui". En: *L'empathie*. Paris: Odile-Jacob, 2004, p.257.
- BARRESI, J.; JUCKES, T. "Personology and narrative interpretation of lives". *Journal of Personality*. 1997, 65, 3, pp. 693-719.
- BARTHES, R. *La chambre noire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, 1980, p.91.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)*. Barcelona: Ed. Paidós, 1990, p.68.
- BAUDRILLARD, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1990, p.82.
- BAUMEISTER, R. "The self". En: *Handbook of social psychology*. New York: McGraw-Hill, 1998, pp. 680-740.
- BERMAN, M. *Cuerpo y espíritu: la historia oculta de occidente*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1989.
- BEYER, A. *L'Art du portrait*. París: Citadelles, 2003, p. 23-24.
- BORDO, S. *Unbearable weight*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993, p. 243.
- BORGES, J. L. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1942, p.127.

- BORGES, J. L. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BRAY, A.; COLEBROOK, C. "The haunted flesh : Corporeal feminism and the politics of (dis) embodiment", *Signs*. 1998, 24, 11, pp. 35-67.
- BREWER, M. "The Social Self: On being the same and different at the same time". *Personality and Social Psychology Bulletin*. 1991, 17, pp. 475-482.
- BUDGEON, S. "Identity as an embodied event". *Body and Society*. 2003, 1, 9, pp. 35-55.
- BURGUÉ CEDEÑO, J. *La cara, sus proporciones estéticas*. La Habana: Clínica Central Cira García, 1995.
- CANILLAS, L. *Señales de la androginia en la cultura y el arte*. Buenos Aires: IUNA, 2008, p.36.
- CARO BAROJA, J. *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Alianza, 1988.
- CHANGEUX J.P.; RICOEUR, P. *Lo que nos hace pensar. La naturaleza y la regla*. Barcelona: Península, 1998, p.204.
- CLAIR, J. *Éloge du visible*. Paris: Gallimard, 1966.
- CONTRERAS, V., 2005. *Artanatomía*. [En línea]
Available at: <http://www.artnatomia.net/es/artnatomyEsp.html>
[Último acceso: 05 05 2012].
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- COX, D. "Biometrika: The first 100 years". *Biometrika*. 2001, 88, 1, pp. 3-11.
- CREGO, C. *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*. Madrid: Abada Editores, 2004, p. 11.
- DAKOTA, A. "The Prize of Beauty". *Asiaweek*, 2 agosto, 1996, p. 38.
- DANTO, A. *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 143.
- DE DIEGO, E. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.
- DE MANN, P. *Un maestro moderno. Jorge Luis Borges*. España: Taurus, 1986.
- DECETY, J. "L'émpathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui?". En: AA.VV. *L'émpathie*. Paris: Odile Jacob, 2004, p. 342.
- DESCARTES, R. *Discurso del método*. 6ª ed. Madrid: EDAF, 1982.
- DOMINGUEZ LAZCANO, M. S. *Cuerpo y self: narrativas de sujetos que se han hecho cirugía plástica*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- ECO, U. *Historia de la belleza*. Madrid: Debolsillo, 2010.
- ELISSALDE, D. "Una travesía con horizonte y sin final". En: *Interfaces. Retrato y comunicación. PhotoEspaña*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2011, p. 113.
- ELY, E.T. "An Operation for prominence of the Auricles". *Archives of Otolaryngology*. 1881, 10, p.97 (reimpreso en Mc Dowell, Source Book, pp.346-349).
- FONTCUBERTA, J. ; GALLEGO, J. *A través del espejo*. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones, 2010, p. 24.
- FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990, p. 69.
- GERGEN, K. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. 2ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- GIACOMETTI, A. *Écrits*. Paris: Hermann, 1999, p. 279.
- GIDDENS, A. *Modernity and Self-Identity*. Standford: Standford University Press,

1991, p. 168.

GIL CALVO, E. *Nacidos para Cambiar*. Madrid: Taurus, 2001.

GILMAN, S. L. "Etnicidad y cirugía estética". En: Taschen, M. *Cirugía Estética*. Colonia: Taschen, 2008, pp. 111-135.

GOFFMAN, E. *Relations in Public*. Londres: Allen Lane, 1971, pp.178-179.

GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 99-127.

GOMES, I. "En busca del cuerpo perfecto". *El Mercurio*, 1999, 9, 10, p. 33.

GOMEZ ISLA, J. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005, p. 82.

GONE, J. "Conceptual Self as normatively oriented : The suitability of past personal narrative for the study of Cultural Identity". *Culture & Psychology*. 1999, 4, 5, pp. 371-398.

GONZÁLEZ ROMERO, A. "Fundamentos en cirugía estética cervicofacial". En: A.A.V.V. *Tratado de Otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*. Madrid: Panamericana, 2008, pp.1943-1976.

GONZÁLEZ-ULLOA, M. ; FLORES, E. "Senility of the face; Basic study to understand its causes and effects". *Plast Reconst Surg*. 1965, 36, p. 239.

GOODSON, I. "The story of life history: Origins of the life history method in sociology". *Identity: an International Journal of Theory and Research*. 2001, I, 2, pp. 129-142.

GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2005, p. 499.

GUIMÓN, J. "Cuerpo, self y creatividad". *Avances en Salud Mental Relacional*. 2009, 8, 2.

GUNTHER, H. *Rassenkunde des jüdischen Volkes*. Munich: J.F. Lehman, 1930, p. 218.

HARRÉ, R. "The social construction of selves". En: K. Yardley, *Self and identity: Psychosocial perspectives*. London: John Wiley & Sons, 1987, pp. 41-52.

HARRÉ, R. *Staking our claim for qualitative research as a science*. s.l.: Qualitative Research in Psychology, 2004.

HEGEL, W. "Vorlesungen über die aesthetic". En: Hermann, P. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Glockne, 1927, p. 73.

HERMANS, H. "Telling and retelling one's self narrative: A contextual approach to life span development". *Human Development*. 1992, 35, pp. 361-375.

HERMANS, H. "Voicing the self: From information processing to dialogical interchange". *Psychological Bulletin*. 1996, 119, 1, pp. 31-50.

HERMANS, H.; KEMPEN, H; VAN LOON, R. "The dialogical self: Beyond individualism and rationalism". *American Psychologist*. 1992, 47, pp. 23-33.

HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino, 2001, p. 69-70.

JIMÉNEZ JEREZ, J. *Sistema dactiloscópico de Oloriz y retrato hablado de Bertillón*. s.l.:Viuda de A. Alvarez, 1914.

JOSEPH J. *Nasal Plastic and various face plastics, as well as mammoplasty*. Leipzig: C Kabitsch, 1931.

JOSEPH, J. "Surgical correction of the nose". *Berl Klin Woch*, 1898, 40, p. 882.

CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

JUSSIM, L. "Introduction: social identity and intergroup conflict". En: AA.VV. *Social identity, intergroup conflict and conflict reduction*. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 3-14.

KRAUSS, R. *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo

- Gilli, 2002, 148.
- KUNDA, Z. *Social cognition: Making sense of eople*. Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 244.
- LACAN, J. *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. Zurich: s.n. , 1949.
- LAING, R. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 124.
- LANGE, F. *El lenguaje del rostro. Una fisionómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona: Biblioteca de Antropología, 1942, p.37.
- LAWRIE, S. "A controlled trial of general practitioners' attitudes to patients with schizophrenia". *Health Bulletin*. 1996, 54, 3, pp. 201-203.
- LE BRETON, D. *Des Visages, essai d' anthropologie*. París: Métailié, 2003, pp. 80.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LOMAZZO, G.P. *Trattato dell' arte della pittura*. Milan: 1584, p.24.
- LUCKETT W.H. "A New Operation for Prominent Ears Based on the Anatomy of the Deformity", *Surg. Gynec. & Obst.* 1910, 10, pp. 635-7.
- MANCUSO, J. "The self narrative in the enactment of roles". En: AA.VV. *Studies in social identity*. New York: Praeger, 1983, pp. 254-273.
- MARTINEZ ARTERO, R. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2004, p.280.
- MC ADAMS, D. P. "The "imago": a key narrative component of identity". *Review of Personality and Social Psicology*. 1985, 6, pp. 115-141.
- MC ADAMS, D. P. *The person: An introduction to personality psychology*. 5ª ed. Wisconsin: John Wiley & Sons Ltd, 2005.
- MC ADAMS, D. P. "Unity and purpose in human lives: The emergence of identity as a life story". En: Zucker, R. A.; Emmons, R. A.; Frank, S.; Rabin A. I. *Studing persons and lives*. New York: Springer, 1990, p. 148.
- MIKAMO, M. "Mikamo's double-eyelid operation: the advent of Japanese aesthetic surgery. 1896". *Plast Reconstr Surg*, 1997, 3, 99, p. 664.
- MOREY, M. "La máscara en el arte (conjeturas sobre la máscara)". *Lápiz*. 1996, 127, pp.18-19.
- MORSELLI, E. "Sulla dismorfofobia e sulla tafefobia, due forme non ancora descritte di Pazzia con idee fisse". *Bollettino della Regia Accademia delle Scienze Mediche di Genova*, 1891, 110-119.
- MUÑOZ ARIAS, A. *Jean Paul Sartre y la Dialéctica de la Cosificación*. Madrid: Cincel, 1988.
- NAVARRO, C.F.; VILLANUEVA, J. "Estética del rostro". *Quintessence técnica (ed esp)*. 2011, 22, 2, pp. 123-125
- NEGRE, S. *Artur Batut Fotógrafo (1846-1918)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001, p. 77.
- NEGRIN, L.L. "Cosmetic surgery and the eclipse of identity". *Body & Society*. 2002, 4, 8, pp. 21-42.
- NISHIHATA T. "Augmentation Rhinoplasty Using Ivory", *Clinical Photography*. 1923, 7, pp. 8-10.
- SCHNEIDER, N. *El arte del retrato*. Colonia: Taschen, 1992.
- OLIVARES, R. "El retrato como medio de conocimiento". *Lápiz*. 1996, 127, p.29.
- OZAWA-DE SILVA, "C. Beyond the body/mind? Japanese contemporary thinkers

- on alternative sociologies of the body". *Body & Society*. 2002, 2, 8, pp. 21-38.
- PANOFSKY, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1975.
- PARANJPE, A. "The self beyond cognition, action, pain, and pleasure: An eastern perspective". En: AA.VV. *Self and identity: Psychosocial perspectives*. U.K.: John Wiley & Sons, 1987, pp. 27-40.
- PASTOR, E. "La huella como memoria, sombra y enigma". *Lápiz*. 1996, 122, pp. 28-35.
- PAZ, O. *Conjunciones y Disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 166.
- PEIRCE, C. S. *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1999, p. 154.
- PERRET, P; MAY, A; YOSHIKAWA, J. "The universal face". *Nature*. 2001, VI, pp. 884-887.
- PESSOA, F. *Drama en gente. Antología (Edición bilingüe)*. Madrid: Agapea, 2000.
- PESSOA, F. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- POWELL, N. *Proportions of the Aesthetic Face*. New York: Thume-Stration, 1984.
- RICOEUR, P. *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- RIKKETS, R.M. "Planning treatment on the basis of the facial pattern and an estimate of its growth". *Angle Orthod*. 1957, 27, pp. 14-37.
- RIKKETS, R.M. "Divine Proportion in facial aesthetics". *Clin Plast Surg*. 1982, 9, p. 401.
- RODRIGUEZ, C. M. *A través del espejo: identidad y alteridad en Borges*. Sevilla: Anuario de estudios americanos, 2008.
- RODRIGUEZ, C. M. *En el espejo: identidad y alteridad en Borges*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011.
- ROE, J.O. "The Deformity Termed "Pug Nose" and Its Correction by a Simple Operation". *The Medical Record*. 1887, 3, pp. 621-623.
- SAATCHI GALLERY, s.f. *John Stezaker*. [En línea]
Available at: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/john_stezaker.htm
[Último acceso: 26 febrero 2012].
- SABORIT, J. "La sombra última. Irene Grau". *ABC Artes & Letras, Com.Valenciana.*, 29 enero, 2010.
- SALDANHA, O. *Lipoabdominoplastia*. Lisboa: Amolca, 2006.
- SANS, J. 2003. *wmgallery*. [En línea]
Available at: http://www.gallerywm.com/prusz_index.html
[Último acceso: 4 marzo 2012].
- SARTRE, J. P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 65.
- SCHILDER, P. *The image and appearance of the human body*. London: Paul Kegan, 1935.
- SHNAKE, A. *Los diálogos del cuerpo*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1995, p. 79
- SIMMEL, G. "La significación estética del rostro". En: Simmel, G. *El Individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, pp.187-192.
- SOLESIO PILARTE, F. "Estandarización fotográfica en Cirugía Plástica y Estética". *Cirugía Plástica IberoLatinoamericana*. 2009, 35, 2, pp. 79-90.
- SONG TEK, R. "Comparison of the aesthetic facial proportions of Southern Chinese and with woman". *Arch Facial Plast Surg*. 2000, 2, pp. 113-120.
- TURNER, B. *The body and society. Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1984, p. 275.
- TURNER, B. *Regulating bodies*. London: Routledge, 1992, p. 267.

UNAMUNO, M. *Teresa. Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Madrid: Denes, 2000.

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID, s.f. *Universidad Carlos III de Madrid*.

[En línea] Available at:

http://www.uc3m.es/portal/page/portal/actualidad_cientifica/noticias/biometria_facial

[Último acceso: 06 02 2012].

VOZMEDIANO, E. "Nancy Burson", *El Cultural*. 12 de junio de 2003. [En línea]

Available at: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7299/Nancy_Burson

[Último acceso: 26 febrero 2012].

VUCETICH, J. *Dactiloscopía comparada, el nuevo sistema argentino: Actas 2º Congreso Médico Latino-Americano*. Buenos Aires, s.n., 1904, p.104.

WALLON, H. *La evolución psicológica del niño*. Paris: Librairie Armand Colin, 1968.

WEIR, R.F. "On restoring sunken noses without scarring the face", *Aesthetic Plast Surg*. 1892, 12, pp. 203-206.

WATKINS, P. "Profile changes in the now-growing black patients following extractions mechano therapys". *Am Journal of orthodontics and dento facial orthopedics*. 1992, 102, 1, p. 95.

WHITE, M. *Narratives of therapists' lives*. Dulwich: Adelaide Dulwich Centre Publications, 1997.

WILLIAMS, B. *Problemas del yo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 354.