

## Estudio de la presencia del cuerpo en el retrato fotográfico: Elementos y variaciones. Análisis de la obra de Javier Silva Meinel

**José David García Contto\***

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Docente principal de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina-UCAL

### Resumen

El presente estudio es parte de un trabajo más extenso realizado por el autor como parte de una investigación doctoral. En esta investigación se procura dar cuenta de las implicancias semióticas, antropológicas y culturales de la obra de este reconocido fotógrafo peruano. Muchas de las conexiones que se “leen” a partir de sus imágenes tocan temas profundos de identidad, mitología y el sentido de la construcción del retrato y la imagen.

**Palabras clave:** Semiótica – Semiótica de la imagen - Análisis fotográfico

### Summary

This study is part of a larger work by the author as part of a doctoral research. This research seeks to account for the semiotic, anthropological and cultural implications of the work of this renowned Peruvian photographer. Many of the connections that are "read" from their images played deep issues of identity, mythology and meaning construction portrait and image.

**Keywords:** Semiotics - Semiotics image - Photographic Analysis

\* Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL)

Av. La Molina 3755. La Molina. Lima-Perú

[jgarcia@ucal.edu.pe](mailto:jgarcia@ucal.edu.pe)

## Introducción

El trabajo de Silva puede ser organizado en tres grupos, por un lado un trabajo de corte casi documental, y otro trabajo de orden experimental en torno al fondo o telón. La serie El aborigen y el animal, motivo de esta comunicación, será discutida y analizada sobre todo como una serie de retratos; por lo que la estructura del análisis se ejecutará siguiendo los elementos generales de la estructura del retrato (fondo, figura, cuerpo, cabeza, cara y mirada), se aplicará conceptualizaciones de la semiótica tensiva (Fontanille y Zilberberg 2004, y Zilberberg 2006) y luego se realizará algunas interpretaciones en relación a la ideología y mitología. Se reflexiona en torno a las manifestaciones corporales en la imagen fotográfica.

### 1. Serie fotográfica “aborígenes y animales”

Esta es, obviamente, una serie fotográfica compuesta de retratos a indígenas. Algunas de ellas fueron realizadas usando el *exterior* como fondo, mientras que la mayoría usaron un fondo artificial neutro (usualmente gris), acentuando así al individuo, aislándolo, de modo que el fondo no cumpla un rol distractor. Razón por la cual, si los sujetos se encuentran o no en un interior (estudio), no es tan importante como el sentido de *aislamiento* generado por el fondo neutro.

El primer elemento evidente, en todas las fotografías, son personas de apariencia *no caucásicas* (aunque es vaga la descripción es mejor que el calificativo *personas de apariencia peruana*, debido a que sería aún más inexacto). Una descripción lingüística general de los cuerpos humanos representados, sería: piel marrón/bronceada (por supuesto las imágenes son B/N, por lo que debería ser "gris" la piel, el “color” de la piel es definitivamente un efecto de sentido), pelo negro, ojos oscuros, nariz redonda y labios gruesos<sup>2</sup>. En cuanto a edad y género

hay variaciones, a pesar de que los niños no están presentes en ninguna de las imágenes de la serie. A diferencia de esto, hombres y mujeres están retratados por igual, tanto como jóvenes y personas mayores.

La presencia de lo *animal* es otra figura recurrente en su trabajo. Casi siempre mostrado en retratos, de los que se pueden reconocer directamente alusiones a peces (en la mayoría, y con grandes variantes), arañas, caballos (o cabezas de estos), pelícanos, cóndores, y llamas, están presentes en toda esta serie. Dichas figuras de animales, además de la evidente división en función de su entorno natural (tierra, aire o agua) construye sistemáticamente una de las principales *isotopías*<sup>3</sup> (naturales) en el cuerpo.

## 2. Estructura y elementos del Retrato

Hay una larga tradición en la pintura<sup>4</sup> y la fotografía con respecto a los retratos, donde los efectos (y la mayoría de uso común), fue para representar a un personaje de la más honorable forma (por ejemplo la realeza, nobleza y los ricos), pero la popularización de la fotografía de retrato como algo que cualquiera pueda tener<sup>5</sup> se convirtió, en algo que finalmente, es un deber (para los procesos de identificación por ejemplo).

Los retratos tienen una estructura básica, un fondo (puede ser una vista panorámica o un neutro artificial), un cuerpo humano, que generalmente tiene cabeza, rostro<sup>6</sup> y mirada (Nancy 2000). A estos elementos básicos existe una gran variación según el uso, propósito y estilo; sin embargo, un retrato se basa necesariamente la presencia de alguien. Por supuesto, la aplicación de la categoría de retrato usada aquí, con respecto a este primer conjunto de imágenes, es bastante flexible, no obstante hay algunas imágenes que no pueden ser llamadas 'retratos', pero su

misma estructura proporciona claves que se aproximan a esta noción.

Desde el enfoque de las Bellas Artes, hay cientos de formas relativas para tomar "un buen retrato", ya que el propósito no es sólo representar del mejor modo posible al retratado, sino aumentar su belleza, autoridad, dominación, sabiduría o poder; por mucho tiempo (Desmas 2003) el "buen retrato" tanto pintura como fotografía persiguieron este fin.

Sin embargo, los retratos (tanto en la pintura como en la fotografía) cambiaron después su orientación. La figura humana representada en los retratos tenían por objeto poner de relieve algún aspecto de la persona que aparece, ya sea: tristeza, creatividad, vejez, soledad, rareza; y otras cualidades ya mencionadas. Con el fin de mostrarlas ya no es indispensable describir una cabeza, rostro o mirada. Los retratistas contemporáneos utilizan diferentes técnicas para mostrar un aspecto especial de las personas como motivo de una representación visual. Los artistas no están más destinados a plasmar a la elite, sino que hay una predilección por la gente común para demostrar el carácter de una persona, grupo o nación. Como el proyecto de August Sander, quien se autoasignó la tarea de retratar al pueblo alemán. Mientras lo hizo, construyó un importante rastro de la historia alemana y europea, aún sin que deliberadamente se le asigne el valor artístico (Sander 1986).

Un proyecto similar realizó Martín Chambi en la ciudad de Cuzco, Perú, a comienzos del siglo veinte. Produciendo así una gran cantidad de retratos de la gente en y cerca de Cuzco. Ricos y pobres por igual pasaron por su estudio, dejando así un valioso documento para la historia y un notable trabajo de arte peruano.

Para el análisis de algunas imágenes del fotógrafo seleccionado seguiremos la

propuesta de Beyaert (Beyaert 2002), quien propone algunos elementos básicos del retrato (figura- fondo, el cuerpo, la cabeza, la cara y la mirada). El objetivo de su trabajo es mostrar la forma en que estos elementos son semióticamente propuestos por el retrato y la forma en que contribuyen a crear el tema en el retrato como una forma de *presencia* semiótica. El uso de elementos visuales permite descomponer el trabajo de Silva, con el fin de "descubrir" la *presencia* semiótica que está delante de nosotros (a través de la mediación de la imagen). La pareja figura- fondo no se aborda en el análisis pues nos separa de la temática central relativa a la representación del cuerpo.

### 3. Figura como Cuerpo de Presencia

En el retrato, la figura aislada por un fondo se convierte en una figura humana; donde la cabeza es el elemento central para la /humanidad/ del cuerpo. Un cuerpo sin cabeza pierde una gran parte de su /humanidad/ o por lo menos no es considerado como un *ser vivo* sino como un mito.<sup>7</sup> De otro lado, esta presencia humana es sentida en función de una "distancia"; la categoría sémica aplicada a este efecto de sentido es /cercanía/ – /lejanía/, de acuerdo con el uso de diferentes partes del cuerpo representadas en la imagen. Aunque la categoría trabaja semánticamente como términos opuestos, la experiencia perceptual de distancia en relación a una cabeza, un cuerpo humano o cualquier otro objeto es marcado por la negación de ambos términos :

"ni cerca ni lejos"; por ejemplo, la cercanía máxima a un cuerpo pierde su potencia perceptual como cuerpo transformándose en un paisaje. Merleau-Ponty lo deja en claro:

"Un cuerpo humano visto desde muy cerca, y sin ningún tipo de fondo en el cual se desprenda, ya no es un cuerpo vivo, sino una masa de material tan extraña como el paisaje lunar... visto de

muy lejos pierde el valor de la vida, no es más que una muñeca o un robot".  
(Merleau-Ponty 1996: 349).

La sensación de distancia no está en función de la oposición categórica; pero sí en el grado de proximidad o lejanía del objeto representado. El concepto de gradualidad responde a un patrón deontológico que trata de estipular una *buena distancia*; permitiendo representar a alguien en una imagen, incluso hasta el punto de fijar una distancia específica del personaje retratado al pintor o cámara en las prácticas oficiosas del retrato (Beyaert 2002 :87) 8. Muchos estudios detallados de distancia físicas y su uso social fueron hechos por Edward T. Hall, en el que clasifica la experiencia espacial de acuerdo a los distintos rangos y usos específicos: Distancia Intima, Distancia Personal, Distancia Social y Distancia Pública; cada una de ellas divididas en fases "lejana" y "cercana" (Hall 1969: 116-129). Hall llega a proponer un rango de distancia para cada una de sus categorías, por mencionar algunas: distancia íntima – *fase lejana* (15 - 45 cm.), y distancia social – *fase lejana* (2 – 3.8 m); cada una de esas categorías son finalmente discreciones arbitrarias hechas sobre el espacio y su percepción. Es evidente que la experiencia de distancia es un elemento gradual como también una condición cultural. Aunque Hall y Merleau-Ponty consideran la experiencia de la distancia, sus ideas sirven y son aplicables al dominio del retrato y representación visual, donde la distancia es solo un efecto creado por la perspectiva, proporción y posición.

#### a. Distancia como efecto de sentido

En términos más sencillos, tenemos "distancias" diferentes, que pueden ser ilustradas bajo el lenguaje cinematográfico, específicamente con el lenguaje de los planos. El *primer plano*, por ejemplo, remite la cercanía con el rostro del individuo; mientras que el

*plano entero* nos aleja del mismo, (incluso de su "subjetividad" o "mundo interior") pero es capaz de mostrar o describir un lugar o medio ambiente. De hecho, una importante tradición en el uso de planos, tanto en el cine como en la fotografía, es útil aquí. Reproducimos aquí una tabla que hemos trabajado previamente en otra publicación y que pone en evidencia cómo el lenguaje de planos construye el *sentido* de la distancia al cuerpo, y algunos valores de *intensidad* y *extensidad* (García Contto 2007: 53).

#### 4. Cabeza: Monocéfalo vs. Bicéfalo

En la serie “Aborígenes y animales” debido a las figuras recurrentes en la serie, una de las posibilidades de sentido a ser considerada es que, en la postura del retratado con el animal a cuestas, no se representan dos presencias, sino una. No dos figuras, sino una figura, por lo tanto, se producen la fusión de las dos criaturas en una sola. En esta línea de reflexión, tres imágenes sobresalen, particularmente, para plantear la cuestión de “cabeza humana vs. cabeza de animal” como una criatura humana con de cabeza animal o probablemente un “bicéfalo”:

Existe una ambivalencia en estas imágenes, entre la criatura de dos cabezas o una criatura mitad humana mitad animal. En “Cunchi Mama” la cabeza es vagamente visible, en “Saltón” el cuerpo humano (torso y piernas) están junto al cuerpo del pescado (casi del mismo tamaño que el aborigen); de modo que se permite una lectura mítica del hombre “mitad humano, mitad pez”. Dicha interpretación avalada por el título que lleva la fotografía que refiere a la unidad (una cosa), el nombre del pescado. La casi ausencia de “cabeza” implica la afirmación de la cabeza del animal. En “Cunchi Mama” la boca presenta una preeminencia visual de la cabeza del pescado sobre el cuerpo

humano. Las posibilidades son “Un humano sin cabeza sostiene a un pescado” o “Un pescado antropomorfo”.

En el caso “El hombre y el ave...” no hay rastro de cabeza humana, no bicéfalo, pero sí un híbrido. No obstante, el título “El hombre y el ave” trae a colación la ambivalencia entre la misma posibilidad de lectura. Tomando en cuenta la visibilidad de la cabeza humana (o más bien el ocultamiento de la cabeza), puede decirse que la cabeza animal tiene preeminencia, minimizando a la otra (excepto en “El hombre y el ave” (donde la cabeza humana es anulada totalmente). La predominancia visual (plano de la expresión) está relacionada con la dominación (plano del contenido), donde el dominador es el Pez apoyado por cuerpo y piernas humanas, cuya cabeza está a un costado favoreciendo a la cabeza de pez y el cuerpo (o debido a su peso). Sin duda, las connotaciones podrían multiplicarse casi indefinidamente, pues existen múltiples lecturas mitológicas en la configuración humano-animal (esta línea de reflexión la hemos desarrollado en torno a estas imágenes en García Contto 2008).

El aspecto del “hombre sin cabeza” lleva a una criatura humana sin rostro, y tan pronto como el rostro humano se pierde, uno de los aspectos de la “humanidad” también se disipa, reemplazándose por la preeminencia de la “animalidad”. En términos semióticos la /humanidad/ en la figura, no es tan importante como la /animalidad/. La cara es la clave de la identidad en la sociedad, de modo que es importante en la estructura semántica del concepto “humano”. Varias imágenes en esta serie representan un “reto” a las bases del retrato (que usualmente representa humanos), no sólo en la estructura visual en relación con el uso de los antecedentes, sino también en el “De-qué-se-trata-el-retrato”, que en el caso de Silva propone a un animal como el actor principal. El rasgo de /animalidad/ en el retrato está reforzado por el sistema lingüístico, ya que muchos de los títulos de las fotografías se

refieren a animales (los peces) en vez de hacer referencia al nombre, cultura, o etnicidad en particular del individuo que sostiene al pez.

## 5. Rostro

Volviendo a los elementos del retrato, después de la figura, cuerpo, cabeza, viene la cara. De modo que es necesario considerar brevemente la estructura del rostro, que está básicamente fija, lo que significa que la experiencia de un rostro humano revela los mismos elementos en la misma disposición. Sobre esto Leonardo Da Vinci sostiene: “Si desea recordar en su mente la expresión de un rostro, aprenda de memoria los diversos tipos de cabeza, ojos, nariz, boca, mentón, garganta, cuello y hombros” (Da Vinci 1942:255). Este ejercicio de memorización está en función de un propósito en específico, que es el pintar/dibujar la (re)creación de una cara. Incluso su descomposición en varios elementos sería útil para las técnicas de dibujo y pintura. Una enumeración de estos elementos o de los diversos tipos de nariz, ojos o boca sería inútil para nuestro análisis. Más importante que una descripción del tipo de nariz, ojos o la boca; es considerar que una cara es más que la suma de los elementos que la componen. La disposición y la relación entre estos elementos constituyen la expresión facial o gestos faciales. El término *gesto* ha sido más relacionado al movimiento y posición de las manos en la comunicación interpersonal. La expresión facial es, por tanto, la disposición de los elementos faciales, así como la articulación de estos rasgos faciales (es decir, las posibles curvaturas de la boca, cejas, frente, etc) en experiencias y estructuras reconocibles. Estas expresiones son usualmente asociadas con emociones o pasiones, y hasta ahora no existe una fórmula universal para la interpretación de las expresiones faciales (ya sea como emociones, actitudes o comunicación). Una parte de la psicología

contemporánea trata con los efectos de las expresiones, o “lectura de gestos faciales”; principalmente en el marco de los enfoques experimentales (Fernandez-Dols, Carrera y Casado 2001:121-140; Haidt y Keltner 1999: 225-266, Baron-Cohen 1996:39-59). Desde otro punto de vista, la expresión facial es también abordada por la historia del arte, que parece seguir (no muy consistentemente) la línea de la fisionomía:

“Parece, entonces, que los historiadores del arte a menudo, no dudan en guiarnos a través de los rostros de ‘antiguos-muertos’, dentro de sus mentes y almas. Lo hacen mediante una combinación de evidencia de archivos sin procesar, con las intuiciones de psicología pobre, y el uso de creencias pasadas - fisionomía, por ejemplo- que, a menudo, incluso a ellos – los propios historiadores del arte- les sorprende como pintoresco, obsoleto, extraño, o meramente tedioso, observaciones que importan únicamente como oportunidades de investigación” (Berger 1994:93).

Desafortunadamente, la mayoría de investigaciones y teorías realizadas para interpretar o articular los significados de los rostros sólo se ha hecho con la finalidad de perfeccionar interfaces artificiales para un sistema<sup>10</sup> automatizado de análisis facial con fines clínicos o quirúrgicos (Meneghini 2005), ni siquiera la antropología del cuerpo<sup>11</sup> que se centra más en todo que en diferentes partes (como la cara) ha precisado estudios específicos sobre la gestualidad del rostro. Otro trabajo coherente a través del tiempo es la investigación de Paul Ekman (Ekman 1982, Ekman y Rosenber 2005, Ekman y Friesen 1975), que desarrolló un modelo de comportamiento para el análisis de la expresión facial (Sistema de Codificación de Acción Facial). A pesar de la abundante información y la investigación sobre el rostro humano, poco se ha hecho desde cualquiera de esas ciencias o

disciplinas en el campo del retrato (pintura o fotografía).

Afortunadamente, dentro de nuestro objeto de estudio (las fotografías de Silva), existen fundamentalmente dos expresiones faciales: La expresión facial “neutra” (en el que básicamente todos los músculos faciales están relajados) de la serie “Aborígenes y Animal” y la sonrisa o incluso la risa, que aparece en varias imágenes en otro conjunto de imágenes de Silva (“Fondo vs. Paisaje”). La expresión “Neutra” usualmente significa algo que se puede reconstruir por su oposición a la carga emocional de otros gestos. Esas otras expresiones tienen por significado la expresividad, alegría, sorpresa, placer, tristeza, ira, el estrés, la distracción, o incluso “vivacidad” o “vida”. La expresión neutra significa (por oposición) la introspección, la seriedad, la serenidad, la tranquilidad, la concentración, la relajación, o incluso la representación de la “muerte”. El procedimiento para una interpretación, bajo un análisis semiótico, es sencillo a partir de una “prueba de commutación” (Barthes 1990). Por una simple oposición semántica es posible construir las múltiples cargas semánticas con un significado que se ha cargado, en este caso, la expresión “neutra” está marcada por los antónimos de la semántica de los rasgos de cualquier otra expresión facial. Siguiendo este razonamiento y pauta semiótica es posible construir el siguiente esquema que postula algunos sentidos base de ciertos gestos, la sonrisa (entre otros) y la expresión neutra:

**Tabla 2**  
**Análisis de gestos faciales y elementos sémicos**

Expresión Facial	Neutro	Sonrisa	*	**12
Emociones	Seriedad Serenidad Apacibilidad	Felicidad Disfrute	Amargura	Pena
Sememas (conceptos)	Muerte Espiritual Sagrado Místico Contemplativo Mítica	Vivo Corporal Profano Laico -- Común / De todos los días		
Semas (rasgos)	/Quietud/ /Inmovilidad/ /descanso/ /Serenidad/ /Pasionalidad/ /Concentración/ /No común/ /inmaterial/ (?) /superioridad/ /muerte/ /supernatural/ /celestial/ /divino/ (?)	/activo/ /movilidad/ /acción/ /Excitante/ /Pasional/ /Relajación/ /Común/ /Material/ /inferioridad/ (?) /vida/ /natural/ /terrenal/ /humano/		

#### Elaboración propia

De acuerdo con este esquema, es posible recoger una parte de la estructura semántica de la expresión facial neutra como plano de la expresión del plano de la expresión /Quietud/, /Pasividad/, /Inmovilidad/, /descanso/, /serenidad/, /pasionalidad/, /concentración/, /nocomun/, /inmaterial/, /superioridad/, /mortalidad/, /supernatural/, /celestial/; semas que nos dan conceptos más generales como: ‘muerte’, ‘espiritual’, ‘místico’, ‘contemplativo’, o incluso connotaciones hacia lo ‘mítico’. Estas estructuras sémicas son fácilmente asociadas con lo sagrado en nuestra parte del planeta. Incluso un examen rápido a las imágenes religiosas, fundamentalmente las representaciones cristianas de los santos y divinidad, ofrecerá los mismos semas y más usualmente sememas considerados en el esquema anterior. La interpretación de lo ‘sagrado’ de varios retratos se ve reforzada por el uso de los peces o animales puestos en torno a los rostros de algunos

de los personajes indígenas como una especie de corona o aureola, tomando una forma muy conocida en la iconografía cristiana.

La neutralidad de la expresión facial pasa por “solemnidad”, o como se muestra aquí “sacralidad” o “misticismo”. No obstante, cabe resaltar que una parte de la iconografía cristiana, presenta a los *santos* mirando en dirección hacia la cámara o a su eje; otra parte de santos mira hacia fuera de encuadre (como en el caso de San Martín de Porres) o hacia arriba<sup>13</sup> en clara asociación a *rezar al dios que está en los cielos*. En algunos casos también se les asocia con el dolor o una emoción intensa mientras lo está haciendo. Más allá de la similitud visual (plano de la expresión) se trata de establecer en las imágenes de Silva un inevitable sentido de sacralidad en torno a los personajes indígenas, construida a partir de la neutralidad de la expresión facial y el uso recurrente de la “corona” o “aura” en sus fotografías. Así, en estos retratos se construye un aspecto “divino”, “sobrenatural”, o al menos “superior a lo humano” en los indígenas representados.

Volviendo al rostro y los significados de los gestos faciales, hemos observado que es más eficiente considerar el rostro *por el todo*. Al considerar el significado de los gestos en la vida cotidiana, vemos que se trata siempre de la totalidad del rostro sumado a una serie de variables contextuales (el lugar, el momento, y los sutiles matices del intercambio intersubjetivo), entre las cuales se debe incluir nuestras intenciones e intereses:

“Lo que en arte es un rostro para ti, podría ser una máscara efigie para mí, de vivacidad en el rostro tiene mucho que ver con el estado fugaz de animación o falta de él. Vemos los rasgos faciales, no como hechos aislados, pero como imágenes impregnadas con el aura de nuestra interpretación.”  
(Martin 1961:66)

## 6. La Mirada en el Rostro

Un elemento necesario en el rostro es la *mirada*; los ojos del retratado que “mira” a alguien o algo. Si los ojos están en línea recta, es posible asegurar que nos está mirando (al espectador). La mirada del individuo representado se basa en la posición de los ojos. La trascendencia de los ojos y su capacidad de comunicar cambios interpersonales es un problema a considerar cuidadosamente (como se ha visto anteriormente Argyle y Cook 1976; Cassell y Scott Prevost 1997; Langton 2000: 825–845) desde lo social hasta lo psicológico. A través de representaciones visuales o reales frente a los ojos, las mismas cuestiones se plantean: la posición (dirección de los ojos), el gesto de los ojos, a modo de *la ventana del alma*. En este sentido la representación de los ojos domina también el balance y el equilibrio general de cualquier retrato, más aún cuando existe cierta cercanía construida por el tipo de plano o encuadre elegido (primer plano).

Tanto en la pintura, la fotografía como en el cine, el ojo deriva su efecto no sólo de su relación con la totalidad –relación mediada por su movilidad potencial- pero también de la importancia de la mirada del retratado en interpretar y estructurar el espacio en el encuadre. La dirección de la mirada es capaz de llenar el encuadre con nada más que la pura direccionalidad. No hay otra cosa que, quedándose absolutamente en el lugar, parece ir más allá de sólo de la extensión penetrante de los ojos.

## 7. Mirada Perdida y encontrada en “Rostro con peces”

Un caso particular para estudiar es esta imagen, donde los ojos parecen cubiertos

por dos pequeños peces. Esta debió ser una imagen con la misma estructura intensa en la mirada que “Hombre - Araña” debida a la posición frontal y el acercamiento general del cuerpo. Pero la mirada humana es negada, eliminada y reemplazada por los pequeños ojos de los peces. Otra vez, como se mencionó con anterioridad, hay una fusión de figuras (humanos y peces) en una entidad, una figura que se transforma en una criatura híbrida.

Existe una mirada animal en esta figura humana, hay una parcial negación de la humanidad de la figura, y si “los ojos son las ventanas del alma” pues, el alma de esta criatura híbrida se vuelve “mirada de pez” o hablando en general, la de un animal. Los ojos humanos son remplazados por los peces en “forma de ojos”. Así, se puede decir que la mirada se perdió, pero la mirada animal es encontrada, la mirada del pez es encontrada y apropiada por el humano, así transformando al humano en algo más, en algo humano y pez al mismo tiempo. Aquí no todo el rostro humano es reemplazado pero solo un elemento de la cara, el rostro continúa siendo humano, manteniendo una humanidad general en la imagen representada, y su animalidad se hace presente en los ojos. Aquí hay una comparación grafica de esta imagen como un texto en contra del popular dicho: “Los ojos son las ventanas del alma”.

**Tabla 4**  
**Relación entre “ojos” y “alma”. Un “dicho” y la fotografía**

Texto	Dicho		<i>Rostro con peces Shipibo Conibo</i>		
	Plano de la Expresión	Ojos	Ojos Humanos	Ojos Pez	Rostro Humano

Plano del Contenido	Alma	Ojos del Alma	Alma de Pez	Humanidad	Animalidad

#### Elaboración propia

En el dicho, el cuerpo humano es tratado como un signo, donde los ojos son significantes del alma, el significado es el alma humana. Y aquí aparece la permutación realizada por la imagen mostrada, donde los ojos son reemplazados por peces, y donde los únicos ojos que se muestran son los de los peces. Aplicando la estructura del texto a la imagen, los ojos del pez se vuelven el significante del “alma del pez”; por supuesto, en la imagen hay más que los ojos de los peces, sino el cuerpo completo de los peces, hecho que se refiere a la integración de ambas criaturas en una misma. El humano no tiene ojos de humano, en vez de ojos tiene peces, quienes a su vez tienen ojos. En esta mezcla e integración, el animal toma control del centro del humano. Como en imágenes previas la cabeza era animal, aquí los ojos, y en ambos casos la mente y el espíritu de esta criatura híbrida son dominados por el animal.

El observador, al ver esta criatura, no está confrontando ante otra esencia humana, como en la mayoría de cuadros; pero en realidad está delante de una criatura que tiene rasgos humanos pero con un centro animal.

## 8. Observaciones finales

La selección de imágenes de Silva ha sido extremadamente útil para explorar algunas formas de representación del cuerpo humano en la fotografía y, particularmente, para apreciar ciertas deformaciones del



“estándar” en fotografía de retrato tal cual es consumida como producto contemporáneo. Aún más sugestivo es la carga mística e incluso mitológica con que se carga la representación del indígena en Silva. Este discurso fotográfico conecta, ineludiblemente con cierta nostalgia de la “pureza” de lo “salvaje”, y definitivamente con la contraparte animal en todos nosotros como especie. La oposición semántica /natural/-/artificial/ no deja de atravesarnos como humanos, y es fácil (en esta postmodernidad y tecnologización que nos rodean) olvidar que somos una mezcla de ambos dominios semánticos, de ambos universos de sentido. Somos un híbrido que debe buscar equilibrio, eso es precisamente lo que subyace en el discurso visual de Silva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argyle, Michael and Cook, Mark. (1997) *Gaze and mutual gaze*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Baron-Cohen et al. *Reading the mind in the face: A cross-cultural and developmental study*. In: *Visual Cognition*. Vol.3. N° 1, Pages 39-59. Psychology Press, 1996.
- Berger, Harry Jr. *Fictions of the pose: Facing the gaze of early modern portraiture*. En: *Representations*, N° 46 (spring, 1994). University of California Press.
- Beyaert, Ann. *Une sémiotique du portrait*. In : *Tangence* N° 69. Summer 2002. Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières. Pages 85-101.
- Beyer, Andreas. *L’art du portrait*. (Traducido del alemán por Jean-Léon Muller y otros) Paris, Citadelles et Mazenod, 2003.
- Breckenridge, James D. En: *A Conceptual History of Ancient Portraiture*. Evanston (Ill.): University press, 1968.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Chicago. Chicago University Press, 2004.
- Cassell, Justine y Prevost, Scott (1997). *Embodied Natural Language Generation: A Framework for Generating Speech and Gesture*. MIT Media Laboratory, *Gesture and Narrative Language*, Technical Report 97-01.
- Covino, Frank. *The Fine Art of Portraiture*. Van Nostrand - Reinhold, New York, 1971.
- Da Vinci, Leonardo. *Préceptes du peintre*. Carnets. MacCurdy, Edward (Editor). Tomo II. Paris. Gallimard. 1942. Page 255.
- Desmas, Anne- Lise (Editora). *Les portraits du pouvoir* (Actas del coloquio organizado por Olivier Bonfait y otros) Paris, Somogy, 2003
- Ekman, Paul. *Emotion in the human face* 2<sup>nd</sup> Edition. Cambridge, Cambridge University press, 1982.
- Ekman, Paul and Friesen, Wallace V. *Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial clues*. Englewood Cliffs (N.J.). Prentice Hall, 1975.
- Ekman, Paul y Rosenberg, Erika L. (Editores). *What the face reveals: basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action*

- coding system (FACS) 2<sup>nd</sup> Edition. Oxford, Oxford university press, 2005.
- Fernández-Dols, J-M.; P. Carrera y C. Casado. *The meaning of expression: views from art and other sources*. En: *Say not to Say: New Perspectives on Miscommunication*. L. Anolli, R. Ciceri and G. Riva (Editores.) IOS Press. Amsterdam, 2001. Páginas 121-140.
  - Fontanille, Jacques y Zilberberg, Claude. *Tensión y significación*. Lima. Universidad de Lima. 2004.
  - Frizot, Michel (Editor) *A new history of photography*. [traducido por: Susan Bennett]. Köln. Könemann, 1998.
  - Haidt, J. and Keltner, D. "Culture and facial expression: Open-ended methods find more expressions and a gradient of recognition". *Cognition and Emotion*. 1999 Vol. 13, N° 3, Pages 225-266. Psychology Press Ltd. S.
  - Hall, Edward T. *The hidden dimension*. Anchor Books. New York. 1969. Pages 116 -129.
  - Langton, Stephen R. H. *The mutual influence of gaze and head orientation in the analysis of social attention direction*. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology: Section A Psychology Press*. Taylor & Francis Group. Volumen 53, Número 3. 2000 Páginas: 825 – 845.
  - Magaña, Edmundo (Ed.) "Les monstres dans l'imaginaire des Indiens d'Amerique Latine". CIRCÉ. Cahiers de Recherche sur l'imaginaire. 16-19. N° 4. Lettres modernes. Paris. 1988.
  - Martin, F. David. "On Portraiture : Some distinctions". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, N° 1 (Autumn, 1961) Page 66.
  - Meneghini, Fabio. *Clinical Facial Analysis: Elements, Principles, and Techniques*. Springer-Verlag, New York, 2005
  - Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1996.
  - Nancy, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris. Éditions Galilée. 2000.
  - Sander, Gunther (Editor). *August Sander: Citizens of the 20th Century. Portrait Photographs 1892-1952*. Traducido por Linda Keller. Introducción por Ulrich Keller. Cambridge MA, MIT Press, 1986.
  - Simon, Robin. *The Portrait in Britain and America: with a bibliographical dictionary of portrait painters 1680-1914*. Boston (Mass.), Hall, 1987.
  - Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1993
  - West, Shearer. *Portraiture*. Oxford. Oxford University Press. 2004.
  - Zilberberg, Claude. *Semiótica Tensiva*. Lima, Universidad de Lima. 2006.