

Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación presta especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar [las normas de publicación en la web](#).

Editores

David Andrés Castillo
Juan Carlos Cruz Suárez
Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Fernando Broncano Rodríguez | Universidad Carlos III (España)
José María Izquierdo | Universitetet i Oslo (Noruega)
Hans Lauge Hansen | Aarhus Universitet (Dinamarca)
José Manuel Lucía Megías | Universidad Complutense de Madrid (España)
Elide Pittarello | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)
Fernando Rodríguez de la Flor Adánez | Universidad de Salamanca (España)
Pedro G. Serra | Universidade da Coimbra (Portugal)
Remedios Zafra | Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal | Universidad de Salamanca (España)
Jirí Chalupa | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Wladimir Alfredo Chávez | Høgskolen i Østfold (Noruega)
Sebastièn Doubinsky | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Daniel Esparza Ruiz | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)
Charles Ess | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Fabio de la Flor | Editorial Delirio (España)
Pablo Grandío Portabales | Vandal.net (España)
Claudia Jünke | Universität Bonn (Alemania)
Malgorzata Kolankowska | Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polonia)
Sae Oshima | Aarhus Universitet (Dinamarca)
Beatriz Leal Riesco | Investigadora independiente (EE.UU.)
Macarena Mey Rodríguez | ESNE/Universidad Camilo José Cela (España)
Pepa Novell | Queen's University (Canadá)
José Manuel Ruiz Martínez | Universidad de Granada (España)
Gema Pérez-Sánchez | University of Miami (EE.UU.)
Olivia Petrescu | Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía)
Pau Damián Riera Muñoz | Músico independiente (España)
Fredrik Sörstad | Universidad de Medellín (Colombia)
Bohdan Ulašin | Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia [Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported](#).

Diseño del logo: Ramón Varela. | Ilustración de portada: Ramón Varela

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 5

Artículos de investigación: Caracteres

- **Ciberpoetas y ciberlectores: arquitectos del ciberespacio.** DE CELIA CORRAL CAÑAS, PÁG. 11
- **El descubrimiento de los manuscritos del mar Muerto y su digitalización.** DE CARLOS SANTOS CARRETERO, PÁG. 18
- **Nuevas reflexiones sobre por qué he dejado de crear e-Literatura.** DE EUGENIO TISSELLI, PÁG. 32
- **La violencia puesta en escena: *Información para extranjeros*, de Griselda Gambaro. Intersecciones entre las estrategias espaciales empleadas en esta obra de teatro y en los videojuegos.** DE MARÍA JESÚS BERNAL MARTÍN, PÁG. 41
- **Crisis de identidad y revolución digital.** DE DANIEL ESPARZA, PÁG. 77
- **La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales.** DE ISRAEL RONCERO, PÁG. 86
- **Hypertexts: From the digital environment to the printed books of children's literature: a case in Greek.** DE TZINA KALOGIROU Y VASSILIKI GKOUNI, PÁG. 97
- **Stop-motion: comunicación, creación y diversión.** DE J. DANIEL GARCÍA MARTÍNEZ, PÁG. 107
- **Posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías en el desarrollo de los cines africanos contemporáneos.** DE BEATRIZ LEAL RIESCO, PÁG. 119

Reseñas

- ***El lectoespectador*, de Vicente Luis Mora.** POR CELIA CORRAL CAÑAS, PÁG. 130
- ***Elogio del texto digital*, de José Manuel Lucía Megías.** POR SHEILA LUCAS LASTRA, PÁG. 133
- ***La estrategia del simbiote*, de Fernando Broncano.** POR DANIEL ESCANDELL MONTIEL, PÁG. 139
- ***Literatura más allá de la nación*, de Francisca Noguero (et al.) (eds.).** POR VEGA SÁNCHEZ APARICIO, PÁG. 144

Artículos de divulgación: Intersecciones

- **De arqueología (pública) y publicaciones (digitales) accesibles.** DE JAIME ALMANSA SÁNCHEZ, PÁG. 152
- **La voz de Claudio Rodríguez: propuesta para una escucha crítica.** DE ALESSANDRO MISTRORIGO, PÁG. 157
- **La gestación de libros digitales y de bibliotecas virtuales en el marco de la Unión Europea (y el caso concreto de España).** DE ENRIQUE MARTÍN MARTÍN, PÁG. 166
- **Vibraciones digitales. Una breve historia sobre los recursos electrónicos y digitales en la música.** DE PAU DAMIÀ RIERA MUÑOZ, PÁG. 171

Sobre los autores, PÁG. 177



Artículos de investigación:

Caracteres

La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales

The faciality of the abject body in the context of social networks

Israel Roncero (Universidad Carlos III de Madrid)

Artículo recibido: 30-3-2012 | Artículo aceptado: 2-5-2012

ABSTRACT: The popularization of the use of new media and technological devices has caused a number of changes in the forms of production, consumption and distribution of our bodies' images. Thanks to the alienated prospect that encourage the interconnected intimate spaces, some social network users have begun to carry out a process of "dehumanization", dislocating the conventional anatomo-political hierarchies avoiding to approach to our bodily organs as univocal semantic units, to understand them as semiotic elements susceptible to experiment processes of resignification. Specifically, these users avoid to deal with the face as a part of the body that summarizes the individual's identity metonymically, implementing and making effective that idea that Deleuze and Guattari proposed in a purely theoretical level: these Internet users conduct a "faciality" of the body, by which they achieve to desorganize the traditional distributive criteria of the human body, exhibiting obscenely a disordered embodiment.

RESUMEN: La popularización del uso de los nuevos dispositivos mediáticos y tecnológicos ha provocado una serie de alteraciones en las formas de producción, consumo y distribución de las imágenes de nuestros cuerpos. Gracias a la perspectiva extrañada que propician los espacios de intimidad interconectados, algunos usuarios de redes sociales han comenzado a llevar a cabo un proceso de "deshumanización", dislocando las jerarquías anatomopolíticas convencionales, dejando de abordar los órganos corporales como unidades semánticas unívocas, para entenderlas como elementos semióticos susceptibles de sufrir procesos de resignificación. Específicamente, estos usuarios dejan de abordar el rostro como la parte del cuerpo que resume metonímicamente la identidad del individuo, poniendo en práctica y cumpliendo de manera efectiva aquella idea que Deleuze y Guattari propusieran a un nivel meramente teórico: estos usuarios de Internet llevan a cabo una "rostrificación" del cuerpo, mediante la que desorganizan los criterios distributivos tradicionales del cuerpo humano, exhibiendo de un modo obsceno una corporalidad desordenada.

KEYWORDS: social networks, faciality, self-portrait, pornography, contra-sexuality

PALABRAS CLAVE: redes sociales, rostrificación, autorretrato, pornografía, contra-sexualidad

«Es lo que dice el indio cuando contesta al blanco que le pregunta por qué vive desnudo: "En mi tierra, todo es cara"».

Jean Baudrillard (1989: 37)

En el presente texto nos gustaría tratar de analizar algunas de las transformaciones sufridas en los mecanismos de construcción de la subjetividad moderna, así como en las dinámicas de presentación del cuerpo sexuado en el espacio público, tras la aparición de ciertos dispositivos tecnológicos que han terminado por influir de manera determinante en los modelos de agencia personales y en los procesos de relación intersubjetivos. Para comenzar a ilustrar esta serie de modificaciones que venían teniendo lugar, al menos, desde el siglo XIX, pero que han sufrido una abrupta mutación tras la generalización del uso cotidiano de Internet y las redes sociales, hemos seleccionado tres imágenes que nos permiten realizar un recorrido por las diferentes perspectivas

arrojadas sobre el cuerpo, y en consecuencia sobre la subjetividad, desde la aparición de la fotografía hasta la introducción de las redes sociales en nuestros espacios de intimidad.

Las tres imágenes de las que parte nuestro ensayo, a pesar de haber sido gestadas en tres momentos históricos muy diferentes, comparten un evidente rasgo en común, que las convirtió en cada una de sus épocas, de manera individual, en hitos en la modificación de los contenidos de la imagen, debido a los diferentes factores novedosos que cada una de ellas aportaba a las condiciones de producción de símbolos en su contexto histórico, y especialmente debido al innovador formato de representación del cuerpo sexuado.

Pero, a pesar de su semejanza formal y de compartir su espíritu rupturista, conceptualmente no podrían diferir más entre sí, siendo tres imágenes que, si bien a nivel figurativo parecen homólogas, a nivel conceptual disienten de manera radical, principalmente por la intención de su creador y, especialmente, por la posición social del autor y su relación con la identidad del modelo.



Figura 1. *El origen del mundo*, Gustave Courbet (1866).

La primera de estas imágenes reproduce la pintura *El origen del mundo* (1866), de Gustave Courbet, una obra que ya en su época hubo de enfrentarse a severas críticas (López, 2008) por mostrar de una manera obscena, desenfadada e impúdica unos genitales femeninos que, aunque habían sido representados con frecuencia a lo largo de toda la Historia del Arte, nunca habían sido mostrados de aquella forma tan profana, descarnada y desacralizada. Con esta pintura, Courbet subvertía la lógica burguesa de exhibición recatada y pudorosa de los genitales femeninos, que tradicionalmente habían estado excusados de tener un carácter obsceno al contar con la presencia del resto del cuerpo femenino, dispuesto pictóricamente en actitudes candorosas y mostrado con un objeto, *a priori*, más simbólico que pornográfico.

Sin embargo, si la lógica burguesa que proscribía un determinado uso de los órganos sexuales al espacio privado era puesta en jaque, no lo era tanto la lógica patriarcal de cosificación del cuerpo femenino, que era, por el contrario, llevada a sus extremos: el cuerpo de la mujer era fragmentado y simplificado, plasmando pictóricamente a la perfección la mentalidad patriarcal que reducía a la mujer a sus funciones sexuales. Las piernas, los brazos, y, sobre todo, el rostro del cuerpo representado (la parte que en nuestra cultura representa la identidad y la subjetividad), eran obviados por el pintor, a quien no le interesaba la subjetividad de la modelo (ni por extensión, de la mujer); sólo le interesaba una parte de su anatomía, que era la que se encargaba de representar primorosamente. El gesto de Courbet supuso un hito cultural, en tanto que allanó el camino a la

representación obscena del cuerpo femenino en la pornografía como un objeto de consumo masculino puramente sexual, donde la subjetividad de la mujer estaba ausente.



Figura 2. *El origen de la guerra*, Orlan (1989).

Esta objetualización de la mujer al ser reducida a sus funciones sexuales en la obra de Courbet sería convenientemente criticada por Orlan, en su obra *El origen de la guerra* (1989). Mediante esta obra apropiacionista y paródica, en la que se invertían los roles de género del pintor y la modelo, Orlan revelaba el cariz machista de la pieza de Courbet, obligando al hombre a situarse en la situación de cuerpo cosificado, privado de identidad y subjetividad, mostrándonos los genitales masculinos desde el mismo ángulo que en la obra anterior. La obra de Orlan era realmente rompedora, y desde el feminismo no podemos sino apreciar el acto de empoderamiento que supone el hecho de convertir a la mujer, tradicionalmente objeto representado, en sujeto de la representación, algo que permite introducir a la voz subalterna en el discurso hegemónico, reordenando las dinámicas de enunciación de nuestros juegos del lenguaje. Además, Orlan, al tiempo que logra hacernos ver que “la modelo” también puede ponerse al otro lado de la imagen, y a la vez que nos anuncia que se siente capacitada para describir y categorizar al sujeto hegemónico, cumple con aquella certera frase de Simone de Beauvoir (1989: 285) que, a pesar de su obviedad, había sido desoída históricamente: aquella frase que decía que el cuerpo del hombre también es objeto de deseo para la mujer.

Si el hito de la obra de Courbet era romper con el pudor burgués, el hito de la obra de Orlan era crear un icono realmente inédito en la Historia de la Humanidad: el de la imagen representada describiendo el cuerpo del sujeto productor de imágenes. No obstante, en la obra de Orlan, la estrategia de la parodia nos colocaba de nuevo en una posición asimétrica: los roles de sujeto y objeto se invertían, pero había un cuerpo que seguía siendo ubicado en posición de subalternidad, privado de identidad y cosificado al ser reducido a la genitalidad, mediante una representación iconográfica autoritaria, aunque fuera para enseñarle una lección de humildad.

[La tercera de las imágenes](#) (2012) “no tiene autor”, o al menos desconocemos su nombre, y por tanto diremos que es “anónimo”. Ha sido extraída de la red social Tumblr¹, después de que el sujeto que aparece en la imagen, inferimos, la subiera a Internet por voluntad propia y la hiciera circular por la red.

¹ Una red social de *microblogging*, una suerte de Twitter, pero en este caso centrándose en la imagen donde aquella se centra en el texto. Es una ecléctica plataforma de intercambio de imágenes de actualidad informativa, videoclips de música pop, series de televisión, moda, *memes* de Internet, dibujos animados y pornografía.

Las semejanzas iconográficas con las obras anteriores, puramente casuales, son, sin embargo, realmente inauditas, hasta tal punto que su correspondencia formal, la consonancia tanto entre los objetos que se muestran como en la forma de plasmarlos, permitirían que llegásemos a identificarlos, y casi parece que cita directamente a las otras dos obras. Especialmente, su coincidencia formal con la segunda imagen es insólita: ambas nos muestran un cuerpo que comúnmente se lee como masculino, con las piernas abiertas ante la cámara, dejándonos ver el interior de sus muslos, la zona del ano, el perineo, los testículos y el pene, que oculta el rostro que se atisba en segundo plano. No obstante, como adelantábamos más arriba, conceptualmente difiere por completo con las otras dos imágenes, e inaugura un período en la Historia de las imágenes totalmente novedoso, en tanto que se configura como imagen de época.

En esta imagen, el autor y el objeto representados son la misma persona. Como es evidente, este tipo de representación pictórica bebe de una larga tradición, la tradición del autorretrato. Pero incluso en lo que respecta a esta tradición, esta imagen se desmarca de ella y la traiciona por dos razones fundamentales. La primera de ellas, es que el artífice del autorretrato ya no es un “profesional” ni un “genio”, no es Velázquez, ni Van Gogh, ni siquiera Orlan: es un artífice anónimo, amateur, sin “experiencia” y, sobre todo, sin autoridad. Este factor apunta a una democratización de la producción de las formas y los saberes, una vez que cualquier cuerpo anónimo sin ninguna autoridad social aparente se convierte en productor legítimo de imágenes. Esto sucede cuando las imágenes producidas por el artífice amateur y por el profesional son puestas en conversación en igualdad de condiciones en esa plataforma de jerarquía aparentemente horizontal que es Internet, donde todos los contenidos, sin importar la posición social del emisor, son obligados a transitar por el mismo canal de información de manera homologada.

Sin embargo, el elemento más radical de esta imagen es que en ella se solapan dos tradiciones hasta hace poco tiempo antitéticas: el autorretrato y la imagen pornográfica. Aplicar el patrón procesual de esta obra que surge en el entorno de las redes sociales a las anteriormente analizadas implicaría que Courbet hubiera retratado su entrepierna, que Orlan hubiera sacado su vagina del fuera de cámara y la hubiera puesto en el centro mismo de la imagen, poniendo voluntariamente su abyección en escena.

¿Cuáles hubieran sido las consecuencias en caso de que este ejercicio contra-fáctico se cumpliera? Principalmente, que los autores hubieran escapado a la representación autoritaria del otro, al haberse auto-representado (en este sentido, la auto-representación se perfila como la única estrategia de producción imaginaria capaz de rehuir el acto de posicionar arbitrariamente la identidad ajena o fijar la posición social del otro de manera unilateral).

Así, el usuario de las redes sociales que se autorretrata de manera obscena se convierte en un sujeto que gestiona de manera autónoma la representación sexual de su cuerpo y, por lo tanto, escapa, creemos, a caer en cualquier tipo de representación autoritaria. Pero el “autopornorretrato” del usuario de las redes sociales desencadena otras alteraciones a la hora de abordar nuestra identidad, que querríamos analizar. Pues, cuando estos dos géneros pictóricos colisionan, ninguno de ellos queda intacto, sino que se re-editan mutuamente y, al tiempo que se prolongan, esa prolongación hace que se modifiquen, como un suplemento derridiano²:

² Para una explicación detallada de la noción de *suplemento* véase Derrida (1989: 237-247).

A) El autorretrato es un género pictórico en el que el cuerpo mostrado, acotado generalmente a la parte del rostro, pertenece por definición al emisor de la imagen, y tiene el objeto de condensar la identidad del autor. El ejemplo más claro es la foto de carnet que nos sacamos en un fotomatón: en los regímenes de control disciplinario biopolítico somos obligados a identificarnos con un “autorretrato” del rostro, pues se supone que es la parte del cuerpo que nos individualiza, que nos diferencia de los demás, un fragmento de cuerpo que basta para resumir todas las demás partes del cuerpo, que se encuentran subsumidas despóticamente por él. Consecuentemente, cuando el autorretrato pasa a ser pornográfico, mostrando partes del cuerpo “obscenas” (deberían estar, literalmente, fuera de la escena, al menos en un autorretrato) en el lugar del rostro, el miembro anatómico obsceno es el que resume metonímicamente la identidad.

B) La pornografía es un género pictórico en el que el cuerpo representado tiene el objeto de seducir al espectador. Cuando la pornografía se hace autorretrato, el autorretrato pasa a ser la proyección corporal de un sujeto que, por definición, mostrando su autopercepción, quiere seducir. Por tanto, después de la hibridación de estos géneros en las redes sociales, el autorretrato ya no describe “objetivamente” la apariencia y la subjetividad de uno mismo, sino que el autorretrato trata ahora de transformar al espectador, de persuadirlo, de seducirlo, de arrastrarlo, de absorberlo en la imagen.

Cuando los usuarios de las redes sociales convierten la pornografía en autorretrato, el autorretrato pasa a ser la representación de un sujeto que, narrándose, en su pura descripción, trata de seducirnos: la seducción del otro a través de la narración imaginaria de partes del cuerpo obscenas como metonimia de la identidad. En suma, este nuevo género, el “autopornorretrato”, es una imagen que un sujeto ofrece de sí mismo con la intención sincrónica de resumir su identidad y de seducirnos, a través de una parte del cuerpo que no tiene por qué ser la cara.

Recapitulando, establecíamos que la principal diferencia conceptual de la tercera de las imágenes político-pornográficas que encabezaban este epígrafe respecto a las anteriores es que en ella el modelo pornografiado y el autor del retrato pornográfico son la misma persona. Por otro lado, veíamos que iconográficamente eran idénticas. La única y sutil diferencia formal de la tercera imagen respecto a las dos anteriores es que, aunque esté en un último plano, y aunque sea cubierto por el pene, el rostro sí aparece. A esta postura casual, este matiz que no altera la definición que hemos hecho de esta imagen, querríamos darle un valor simbólico, pues para nosotros explica literalmente lo que está sucediendo en esa escena. En dicha imagen, los genitales no aparecen, como en las obras de Courbet y Orlan, *al margen* del rostro (unos genitales sin identidad), sino que los genitales aquí aparecen *en lugar* del rostro: los genitales se superponen en el rostro, ocupan el lugar del rostro, *hacen las veces* de rostro.

Los genitales de este usuario de redes sociales, al modo del simulacro de Baudrillard (que a la vez, como si fuera una máscara, oculta un objeto, y luego toma el papel de aquello que encubre y enmascara), en esta imagen se superponen sobre el rostro, expropiando sus funciones: los genitales ocultan y enmascaran el rostro, deviniendo en un simulacro de la cara, para pasar a ser en su lugar el soporte de la identidad. Consecuentemente, los genitales de este sujeto desempeñan el proceso semántico translaticio que le correspondería al rostro, resumiendo, como se esperaría de la cara, el conjunto de su identidad.

De esta manera, los órganos sexuales despojan al rostro de la capacidad de llevar a cabo la operación retórica de sintetizar la personalidad, pero creemos que eso no significa que nos

encontremos, como en los otros casos, ante un fragmento de cuerpo sin identidad, sino ante un miembro orgánico, distinto al rostro, que condensa la identidad. Por tanto, esta imagen, a pesar de que no conocemos el nombre de su autor y, a pesar de que presenta a un cuerpo “sin rostro”, no es anónima: los realmente anónimos eran los modelos de Courbet y Orlan, a los que se había privado de subjetividad e identidad, objetualizándolos, alienándolos; pero este sujeto, aunque iconográficamente no esté más que repitiendo el mismo esquema icónico, en realidad sí que presenta su subjetividad, aunque sea a través de esa parte del cuerpo abyecta aparentemente despersonalizada.

Muchos usuarios de redes sociales arguyen que, en sus perfiles personales, otros usuarios “ocultan” su rostro, mostrando, en su lugar, el torso, el ano, los genitales. Según estos críticos, con esa maniobra el usuario en cuestión estaría buscando “ocultar” su “verdadera” identidad. Y, en ocasiones, su crítica es acertada: mediante estos perfiles obscenos, muchas personas pretenden posicionar su cuerpo en el espacio público evitando ser reconocidas, y por ello “ocultan”, el rostro, la parte del cuerpo más fácilmente identificable. Sin embargo, creemos que no siempre sucede así. En algunos casos se nos antoja que el usuario simplemente considera que el rostro no basta para resumir su subjetividad, y que quizás otras partes de su cuerpo puedan desempeñar mejor esta tarea.

Si la foto de perfil de nuestras redes sociales es como las fotos de carnet de nuestros pasaportes virtuales, un sujeto que sistemáticamente coloca en el lugar de esa foto que sintetiza una identidad otra parte del cuerpo que no es el rostro, a nuestro juicio el resultado de esta ecuación es clara: inferimos que quiere decirnos que es esa parte del cuerpo, y no otra, la que goza de una capacidad sinóptica de su personalidad. Entonces puede resultar ingenuo aplicar por defecto el criterio que aduce que quien no muestra el rostro “oculta” su “verdadera” identidad, quizás ese sujeto que emite un juicio de valor deberá dirigir en primera instancia la crítica hacia sí mismo, para preguntarse por qué presupone que la identidad de los otros debe residir necesariamente en el rostro.

Querríamos bautizar este fenómeno mediante el que otra parte del cuerpo suplanta al rostro, cada vez más frecuente en el contexto de las redes sociales, como *rostrificación*. Se trata de un término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2006: 176) para aludir precisamente a esa desorganización anatómica en la que el poder del rostro se diluye en el cuerpo. Estos autores nos hablan de una terrible operación anatomopolítica que, nos dicen, es:

Digna del Dr. Moreau: horrible y espléndida [sic]. La mano, el seno, el vientre, el pene y la vagina, la nalga, la pierna y el pie serán rostrificados. [...] No se trata en modo alguno de tomar una parte del cuerpo para hacer que *se parezca* a un rostro, o hacer intervenir un rostro irreal como en una nube. Ningún antropomorfismo. La rostrificación no actúa por semejanza, sino por orden de razones. Es una operación mucho más inconsciente y maquina que hace pasar todo el cuerpo por la superficie agujereada, y en la que el rostro no desempeña el papel de modelo o imagen, sino el de sobrecodificación para todas las partes descodificadas. (Deleuze y Guattari, 2006: 176)

La rostrificación apunta a una recodificación del cuerpo humano en el que el rostro del hombre, como si fuera sometido a esa ola foucaultiana que borra su humanidad como una figura en la arena, desaparece. Esta rostrificación deshumanizante, propuesta por Deleuze y Guattari, y

presagiada por Foucault al final de *Las palabras y las cosas*³, es cumplida y realizada por los habitantes de ese espacio heterotópico de las redes sociales, desde un cuarto propio conectado (Zafra, 2010: 19), un espacio (in)material donde se nos antoja que juegan a desorganizar su cuerpo, anunciándonos, en cierto modo, que no temen perder su humanidad, pues para ellos, a juzgar por la manera en que prescinden de los códigos de representación humanos tradicionales, su humanidad no significa gran cosa.

El cuerpo sin órganos que proponen Deleuze y Guattari es entendido por los “monstruos” de Internet de maneras muy distintas. Viejos monstruos digitales, los *cyberpunks*, lo entendieron en su sentido literal: podemos tener un cuerpo sin tener órganos. Deshacernos en lo virtual, prescindir del cuerpo, dejar atrás nuestros órganos y volcar la mente en una plataforma virtual (sin darse cuenta de que un ordenador, aunque prostético, también es un órgano). Pero estos nuevos “monstruos”, que no sienten la necesidad de prescindir del cuerpo, ni perciben lo material y lo virtual como términos incompatibles, lo entienden de otra manera: la idea del cuerpo sin órganos no tiene por qué implicar prescindir del cuerpo, sino simplemente reordenar las jerarquías del cuerpo para que los órganos pierdan sus funciones, tomen otros usos, “desaparezcan”. El monstruo heterotópico no cree poseer un cuerpo “sin órganos”, pero sí un cuerpo “desorganizado”.

Si entramos en [Wikipedia y escribimos “autorretrato”](#), el resultado que la interfaz nos arroja es fascinante, a la par que escalofriante: una larga galería de rostros y rostros, todos ellos masculinos, y al final de esa larga enumeración de varones narcisistas resumiendo su identidad a través de su rostro, envueltos en golas sombrías y togas aburridas, un breve apartado en el que aparecen unas pocas mujeres autorretratándose, también a través del rostro. El cuerpo abyecto que se autorretrata de manera obscena trata de romper con esa ordenación humana patriarcal: el usuario de las redes sociales coloca su pene/vagina/ano/axila/pie/codo rostrificado entre todas esas caras, sugiriendo una reordenación de los criterios jerárquicos anatomopolíticos, invitándonos a poner en valor otras partes del cuerpo y a tratarlas como partes de nuestra identidad.

Pues resulta que la operación de rostrificación del cuerpo abyecto se complica, y precisamente por ello se amplifica, cuando nos percatamos de que no se limita a expropiar el valor del rostro para rostrificar los genitales, sino que además expropia el valor de los genitales, para sexualizar la totalidad del cuerpo. Si a la rostrificación genital del cuerpo abyecto no se le sumase esa recodificación de la sexualidad, estos sujetos podrían ser acusados, no sin razón, de reforzar, por ejemplo, el falocentrismo patriarcal, o la fijación del humano por catalogar a los individuos en función de sus genitales. Se da el caso de que el régimen humano actúa identificando en función del rostro, pero es bien sabido que sus criterios de ordenación tienen como elemento fundacional, asimismo, los genitales, y, por ende, es preciso desterritorializar al mismo tiempo esa parte del cuerpo si queremos crear una anatomopolítica totalmente inhumana. El cuerpo sin órganos opera, entonces 1) rostrificando el sexo y 2) desterritorializando el sexo y dispersándolo por el cuerpo. Ahora todo miembro corporal es un sexo, y, por tanto, todo miembro corporal es un rostro.

³ “Las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, (han provocado) un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. (Si los saberes humanos) oscilaran, [...] entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” (Foucault, 1968: 375).

El usuario de redes sociales, que según nuestra interpretación personal está poniendo en marcha una retórica deshumanizante, ataca los dos puntales fundamentales en los que se ancla la humanidad: la máquina *productora* de humanidad, el rostro, aquel órgano que dignifica al sujeto y lo ubica como un “cuerpo humano” (Levinas, 1999: 93) perteneciente a un grupo privilegiado de individuos dentro del *corpus* social; y la máquina *re-productora* de humanidad, los genitales, órganos en los que el ser humano deposita exclusivamente las funciones sexuales, para asociar de manera exclusiva placer sexual y reproducción, instrumentalizando el deseo para orientarlo en beneficio de los intereses de su régimen de producción industrializado de los cuerpos (bien sea mediante la reproducción biológica, creando nuevos cuerpos humanos, o mediante la “producción” de los cuerpos heterosexuales durante el coito, al concebir la penetración como la tecnología de diferenciación de los cuerpos feminizados/masculinizados).

Con esa doble operación reconstructiva, que al tiempo que busca descomponer la mecánica de catalogación de los cuerpos humanos o inhumanos en base al rostro, trata de poner fin al falogocentrismo (como soporte de la retórica de dominación colonial y sexual masculina), así como de desarticular el régimen (re)productivo humano, la totalidad del cuerpo queda sexualizada y, por tanto, rostrificada: cualquier parte del cuerpo es susceptible de funcionar como rostro, en el sentido que estos cuerpos en red le dan al rostro: como un miembro que resume la identidad y que a la vez seduce. Así pues, el desorden de los criterios de ordenación identitarios humanos y la posterior recodificación anatomopolítica del cuerpo abyecto, amén de una rostrificación, comporta una carga contra-sexual.

La contra-sexualidad es una práctica sexual y una filosofía de vida, propuesta por Beatriz Preciado (2002: 29), inspirada en las antitaxonomías foucaultianas y en el cuerpo sin órganos deleuziano, que ella entiende precisamente como los usuarios de las redes sociales: como una reordenación de la jerarquía corporal y sexual humana. Según Preciado, dado que el valor que le damos a los “órganos sexuales” (genitales) es arbitrario, pues privilegiamos el uso sexual del pene y la vagina como si fueran las únicas partes del cuerpo capaces de producir placer sexual, en detrimento de otros órganos sexuales como el ano, podemos reterritorializar la anatomopolítica sexual para darle a otros órganos sexuales el uso que merecen (Preciado, 2002: 22). Principalmente, en su ensayo se trata del ano y de órganos sexuales prostéticos como dildos (Preciado, 2002: 55), aunque interpretamos que puede extenderse a todas las partes de nuestro cuerpo (prostéticas o no).

En realidad, Preciado no establece diferencia entre prostético y natural, objeto fetiche y objeto legítimo, pues, acertadamente, entiende que nada puede ser denominado fetiche sexual, privilegiando de forma implícita la naturalidad de los órganos heterosexuales, sin caer en un error terminológico y en una falacia conceptual: un fetiche es aquello que tiene un valor “que no le corresponde”, un valor que alguien le otorga de manera subjetiva, y, como dice Beatriz Preciado, el pene y la vagina no tienen más valor que el que queremos otorgarle (o el que la ideología heterosexual quiera otorgarles), por lo que si recurriésemos a la categoría de “fetiche”, estos órganos habrían de caer necesariamente dentro de esta definición. Un pene es tan prostético, tan artificial como un dildo: los dos dependen de una mirada “fetichista” que connota y legitima un órgano sexual en función de unos intereses o gustos.

A su vez, poner en tela de juicio el valor de fetiche nos es tremendamente útil para entender cómo funciona la estrategia de rostrificación: allí donde la contra-sexualidad nos dice que el valor que le damos a los genitales es un valor fetiche, la rostrificación nos dice lo mismo acerca del rostro; el

rostro está previamente “rostrificado”⁴; no se trata de que el cuerpo abyecto rostrificado expropie al rostro de un valor natural, es que simplemente comparte y sustituye un valor fetiche producto de una mirada política. El rostro es una política. Por ende, cualquier “rostro”, aunque sea una axila, también lo es.

Sin embargo, aún se pueden plantear numerosos interrogantes. El más inmediato quizás sea el siguiente: ¿cómo se da cuenta el usuario de redes sociales de que el valor del rostro es fetichista? En nuestra opinión, probablemente, esto ha tenido lugar gracias a los órganos prostéticos a los que recurre para contemplar su cuerpo, que le indican que la percepción frontal y simplista que tiene de su identidad, derivada de una rígida narración cartográfica del cuerpo reiterada durante siglos, no es unívoca.

El rostro había sido privilegiado por el humano como sinécdoque de la identidad porque era la parte de los otros que normalmente estaba a la altura de los ojos, y también la parte que de manera más inmediata nos encontrábamos al mirarnos a nosotros mismos, en el espejo. El ojo, la mirada, es la que connota y da valor, al menos en una cultura ocularcentrista como la nuestra, de ahí que lo que vemos a primera vista de los otros sea lo que tenga un significado más valioso para nosotros. Podríamos decir que “la máquina de rostridad” es correlativa a toda cultura visual, en otras palabras, es la consecuencia del ocularcentrismo. En un principio la rostridad, como producto de una cultura cuyo motor es el sentido de la vista, podría tener un origen biológico, derivando de la disposición de los órganos visuales cuando evolucionamos hasta ser animales bípedos y adoptamos la posición erguida. Tras este cambio evolutivo privilegiamos el sentido de la vista, devaluando el sentido del olfato (más útil para relacionarse con el medio natural para los cuadrúpedos que para los bípedos) (Foster, 2008: 100), y puesto que lo primero que identificábamos –e identificamos hoy– de los otros en las interacciones sociales era lo que quedaba a la altura de los ojos, el rostro pasó a ser el fragmento de cuerpo con el que individualizamos a los otros. Aunque la fuerte relación de interdependencia de la subjetividad con la cara probablemente sea más cultural que natural, y, seguramente, tendría mucho que ver con determinados aparatos prostéticos que nos permitieron identificar el rostro con la identidad de uno mismo. Por ejemplo, el espejo. La máquina de rostridad no sería una característica universal, sino una patente específica de aquellas culturas con tecnologías que permiten centrar la atención en el rostro y al mismo tiempo vincularlo con la autopercepción del yo, como la pintura, la fotografía y especialmente, como decimos, el espejo.

La cara es el espejo del alma, cuentan el saber popular y la fisiognomía, aunque quizás la capacidad reflexiva de la cara no sea natural y evidente, sino que, por el contrario, es posible que necesite de la mediación de ese artefacto al que metafóricamente alude dicha frase, y cuyas funciones son absorbidas por la cara por la constante interacción con este objeto.

Sin embargo, hoy en día nuevos artilugios tecnológicos han venido a reemplazar la función reflexiva del espejo, y, gracias a esas innovaciones técnicas, podemos observarnos a nosotros mismos desde nuevas perspectivas. Ahora podemos darnos cuenta de que no somos (nunca hemos sido) humanos, somos *cyborgs*, incluso poseemos ojos prostéticos, ojos externados:

⁴ Según Deleuze y Guattari, el rostro siempre está fetichizado, el rostro siempre está “rostrificado”, pero con una rostrificación monótona y aburrida: “el rostro lo es desde el principio, el rostro es por naturaleza primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes, su vacío y su aburrimiento” (Deleuze y Guattari, 2006: 176).

cámaras, pantallas de ordenador, *webcams*, que registran nuestro cuerpo “desde fuera”, desde un “afuera” que arroja una visión de nuestro cuerpo antes inimaginable.

Cuando el ojo “humano” es prostético y móvil, y puede ofrecernos una mirada del cuerpo fragmentaria, distanciada, comunicable y aplazable, nos invita a valorar y privilegiar otras partes de la anatomía. De este modo, el habitante en un cuarto propio conectado, aprovechando sus nuevos ojos externados, se esfuerza en mostrarnos el cuerpo desde nuevas perspectivas, tanto literal como metafóricamente: desde ángulos de visión novedosos para la tradición del autorretrato (cenitales, contra-picados, laterales, ángulos imposibles), pero también, derivada directamente de esta nueva tecno-cosmo-visión, desde una nueva política de la mirada.

Es entonces cuando nos percatamos de que toda nueva política de la mirada requiere de la aparición de nuevos órganos tecnológicos, y todo hito en nuestras políticas escópicas va acompañado de un adelanto técnico. No en vano el hito iconográfico de Courbet estaba acompañado del surgimiento de la fotografía: sólo gracias a la fotografía podía pensarse en registrar el cuerpo desde esos ángulos tan “incómodos”, aunque ha sido necesario más de un siglo para que Courbet decidiera dejar de enfocar su ojo prostético hacia el cuerpo femenino para cosificarlo y decidiera aplicarlo sobre sí mismo para, a través del auto-extrañamiento, tratar de construirse auto-poiéticamente otra identidad.

En resumen, diríamos que, tras asumir la capacidad de distanciamiento y extrañamiento respecto al cuerpo de uno mismo, que favorecen las nuevas tecnologías, el sujeto de las redes sociales resignifica las cartografías anatómicas mediante la combinación de estrategias de rostrificación y contra-sexualidad. A través de una política contra-sexual, el sujeto de las redes sociales trata de redescubrir el valor sexual de todos los órganos del cuerpo, al no limitarse a mostrarnos el pene o la vagina como soportes de su reclamo identitario/sexual, sino sobre todo la axila y el ano; en muchas ocasiones el pecho o los pechos, la espalda, la pierna, el pie, o incluso órganos “prostéticos”, como un iPod ([imagen sin título en Tumblr](#)) o una guitarra eléctrica (entre otras, [imagen también sin título publicada en Tumblr](#)). Pero esta operación contra-sexual, en el caso de la post-pornografía (in)material, va acompañada de una política de rostrificación, ya que como sugerían Deleuze y Guattari, una reterritorialización inhumana de las cartografías anatómicas debe pasar necesariamente por una desterritorialización de las coordenadas del rostro. Finalmente, esos “nuevos” órganos sexuales consiguen operar como sinécdoques de la identidad, siendo el eje central del autorretrato porno del sujeto en red, y la partes del cuerpo que, tras la remodelación de nuestros regímenes escópicos, aprovechando el potencial de intervención de las redes sociales, el sujeto de las redes sociales decide poner en circulación en el espacio público, como gerentes de una identidad seductora.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (1989). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Baudrillard, Jean (2002). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.

De Beauvoir Simone (1989). *The second sex*. London: Vintage.

Deleuze, Guilles y Félix Guattari (2006). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Pretextos.

Derrida, Jacques, (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. México D.F: Siglo XXI.

Foster, Hal (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.

Levinas, Emmanuel (1999). *La genealogía de la ética*. Madrid: Encuentro.

López, Omar (2008). *Desnudo de mujer*. Buenos Aires: Olmo Ediciones.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado. (Cyber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.

Wikipedia. "Autorretrato". *Wikipedia. La enciclopedia libre*. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato>> (30-3-2012).

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/la-rostrificacion-del-cuerpo-abyecto-en-el-entorno-de-las-redes-sociales>



Sobre los autores

Sobre los autores

A continuación encontrará información sobre los autores que han publicado en este número:

Jaime Almansa Sánchez. Licenciado en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, con un máster en Arqueología Pública por el University College London y eterno doctorando, desde 2010 dirige la empresa JAS Arqueología S.L.U. y sus diferentes líneas de trabajo, incluyendo la editorial. Además de ser activista por una arqueología diferente, trabaja como consultor en Etiopía desde 2006.

María Jesús Bernal Martín. Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2010). Ha cursado estudios de Filosofía, concretamente, en el área de Estética y Teoría de las Artes. En 2008 completó el Periodo de Docencia del programa de doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica” (Universidad de Salamanca). En esta misma universidad, ha logrado el título de máster “La enseñanza del español como lengua extranjera”. En la actualidad está realizando su investigación principal sobre la cultura material del siglo XIX en el espacio literario español bajo la tutela del Dr. D. Fernando Rodríguez de la Flor Adánez.

Celia Corral Cañas. Becaria de Investigación PIRTU por la Junta de Castilla y León (2011) y FPU por el Ministerio de Educación (2011-2015), realiza su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca. Ha superado el máster “Literatura Española e Hispanoamericana: estudios avanzados” y el periodo de docencia del doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura hispánica”.

Daniel Escandell Montiel. Doctorando en la Universidad de Salamanca con una tesis sobre narrativas digitales, trabaja en el ELElab del Vicerrectorado de Innovación e infraestructuras de esa institución. Ha editado el libro *Best Served Cold: Studies on Revenge* (2010) y participado en volúmenes como *Literatura e internet. Nuevos textos, nuevos lectores* (2011) o *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante* (2012). Ejerce también como crítico de videojuegos en la revista en línea Vandal y es uno de los fundadores de la revista Caracteres.

Daniel Esparza. Profesor en el departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Olomouc. Ha impartido clases como profesor visitante en las Universidades de Salamanca, Las Palmas de Gran Canaria y Málaga. Ha sido profesor-tutor de Geografía Humana en la UNED y presentado lecturas en la London School of Economics y en la Columbia University de Nueva York. Doctor en Ciencias Políticas, máster en Turismo y licenciado en Filosofía y Letras (Geografía e Historia). Ha publicado tres monografías, dos de ellas relacionadas con el estudio de la identidad, y más de una decena de artículos en revistas europeas y norteamericanas. Colaborador de El País y del Real Instituto Elcano.

J. Daniel García Martínez. Máster en Investigación y Docencia de la Lengua y la Literatura en la Universitat Autònoma de Barcelona, es en estos momentos doctorando en Medios

Audiovisuales y comprensión en la Universitat de les Illes Balears. Realizó la edición crítica de *Inés de Castro, Escena Trágico-Lírica* (GES XVIII/Ediciones Amnesia) y ha publicado artículos como "Entre: Entre Categorías anda el juego". Firma también el libro de relatos *Paso a nivel sin barrera*. Es docente en el Colegio Agora Portals International School y examinador de International Baccalaureate A1, EE y B1.

Vassiliki Gkouni. Maestra de Educación Primaria y doctoranda en la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas en la especialidad de enseñanza de la lengua y la literatura. Sus investigaciones se centran teoría literaria contemporánea, el acercamiento instructivo a la literatura infantil y la implementación de métodos contemporáneos de enseñanza a través de la literatura. En particular, ha participado en programas de investigación sobre biblioterapia, la función de los círculos de lectores en el aula y el uso de la enseñanza diferenciada a través de la literatura.

Tzina Kalogirou. Trabaja como profesora asociada en la Facultad de Educación Primaria (Departamento de Humanidades) de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas. Su campo de investigación principal es la Literatura griega contemporánea y la Enseñanza de la literatura. Sus intereses académicos incluyen la lectura y respuesta literaria, la teoría y crítica de la literatura, los usos de la literatura en la educación y las relaciones entre literatura y artes visuales.

Beatriz Leal Riesco. Historiadora de arte, es investigadora *free-lance* en los Estados Unidos, desde donde escribe para diversos medios africanistas y es programadora del African Film Festival de Nueva York. Ha publicado múltiples artículos de teoría e historia cinematográfica en revistas tales como *Secuencias. Revista de Historia del Cine, Film-Historia, African Screens, Africaneando* o *Art-es*, editado libros y organizado seminarios, cursos y eventos centrados en cines minoritarios. Sus intereses se centran el papel de la música en el cine africano contemporáneo y en el papel del cineasta en la construcción de un discurso alternativo propio.

Sheila Lucas Lastra. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y máster en Gestión de la Documentación por la Universidad Complutense de Madrid. Como profesora de español, ha trabajado en la Universidad de Salamanca y en Escuelas Oficiales de Idiomas de Madrid. Como preparadora de textos, correctora y asesora lingüística, es colaboradora habitual de SGEL desde 2010 y ha intervenido en diversos proyectos para instituciones como la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua o la Real Academia Española.

Enrique Martín Martín. Ingeniero informático especializado en la creación de aplicaciones web para bibliotecas. Ha trabajado en el ámbito de la digitalización para crear bibliotecas virtuales en el marco del proyecto Europea gracias a su puesto en la empresa Digibís. Se declara defensor del OpenData y del OpenGovernment.

Alessandro Mistrorigo. Actualmente *Visiting Research Fellow* en la Queen Mary University of London, consigue el doctorado en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en 2007 especializándose en la poesía española del siglo XX. Es autor de varios artículos publicados en

revistas internacionales y libros colectivos. Su actividad de investigación se dirige principalmente al lenguaje poético contemporáneo en relación con las tecnologías digitales y el elemento de la voz.

Pau Damià Riera Muñoz. Pianista, violonchelista y compositor, ha estudiado en el Conservatorio Superior de Música Municipal de Barcelona y en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Combina la docencia con la actividad concertística. Ha trabajado junto a figuras como Calixto Bieito, Marc Rosich, Albert Guinovart, Abel Coll y Jordi Faura. Paralelamente, desarrolla su faceta como compositor, muy enfocada hacia el trabajo con medios audiovisuales, habiendo compuesto música para danza y teatro, y colabora habitualmente con la productora de animación 23 Lunes, junto al compositor y director de orquesta Carles Gumí.

Israel Roncero. Ha cursado Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y el máster en Teoría y Crítica de la Cultura de la Universidad Carlos III. Su tesina versó sobre redes sociales y movimientos contraculturales con el título *La ventana abyecta. Persuasión y seducción en los nuevos espacios (in)materiales. Una aproximación antropológica*. Ha participado como ponente en varios congresos sobre feminismo, analizando el papel de la tecnología en la configuración del deseo y la sexualidad.

Vega Sánchez Aparicio. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Actualmente cursa los estudios de doctorado en Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica en la misma universidad. Concretamente, realiza su investigación sobre el escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez.

Carlos Santos Carretero. Licenciado en Filología Hebrea y Árabe por la Universidad de Salamanca, está realizando su estudios de posgrado dentro del programa de doctorado de la misma universidad en torno a la literatura apócrifa hebrea. Trabaja como traductor de árabe, hebreo, inglés y español y como redactor en publicaciones electrónicas de ocio y tecnología, como Tallon4 y Ociomedia.

Eugenio Tisselli. Ingeniero en Sistemas Computacionales en el TEC de Monterrey, máster en Artes Digitales en la Universidad Pompeu Fabra (titulación de la que ha sido posteriormente profesor y codirector) y doctorando en Z-Node, ha trabajado como investigador asociado en Sony Computer Science Lab (París) y en el proyecto europeo TAGORA. Es miembro del grupo de investigación Hermenia, asociado a la Universitat de Barcelona. Ha llevado a cabo múltiples proyectos artísticos y desarrollado programas, webs y aplicaciones como MIDIPoet o el PAC (Poesía Asistida por Computadora). Como poeta ha publicado también libros como *El drama del lavaplatos*.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/sobre-los-autores>



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>



Mayo de 2012. Volumen 1, número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres

<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>