

TINDER: OSTENSIÓN, INFERENCIA, PERFORMATIVIDAD E IDENTIDADES DE GÉNERO

*TINDER: OSTENTION, INFERENCE, PERFORMATIVITY
AND GENDER IDENTITIES*

Edmon GIRBAL GONZÁLEZ

Universidad Pompeu Fabra
edmon.girbal@upf.edu

Resumen: La Teoría de la Relevancia (TR), de Sperber y Wilson (1986, 2012), ha hecho contribuciones fundamentales para la comprensión del significado lingüístico. La investigación relevantista del significado icónico, en cambio, cuenta con pocos estudios. En este artículo se desarrolla una metodología para el análisis de imágenes en base a la TR y se aplica a varias fotografías de perfiles distintos de *Tinder*. Los objetivos son tres. De entrada, demostrar que la fotografía —publicitaria, artística o en *Tinder*— tiene un alto grado de significado ostensivo, tal y como lo define la TR. En segundo lugar, dada la particular dominancia en *Tinder* de la imagen sobre el texto, describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Por último, analizar cómo el proceso ostensivo-inferencial afecta a las posibilidades y limitaciones de la aplicación para representar identidades más o menos hegemónicas.

Palabras clave: Significado icónico. Ostensión. Inferencia. Identidad de género. *Tinder*.

Abstract: Relevance Theory (RT), by Sperber and Wilson (1986, 2012), has made fundamental contributions to the understanding of linguistic meaning. Research on iconic meaning, on the contrary, has few studies. In this article, a RT-based methodology for image analysis is developed and applied to several pictures from different *Tinder* profiles. The article has three goals. First, to demonstrate that pictures —from advertising, artistic or on *Tinder*— have a high degree of ostensive meaning as defined by the RT. Secondly, given the particular dominance in *Tinder* of the image over written text, to describe how the ostensive-inferential process is articulated when offering and processing gender identities. Finally, to analyze how the ostensive-inferential process affects the possibilities and limitations of the application to portray more or less hegemonic identities.

Keywords: Iconic meaning. Ostention. Inference. Gender identity. *Tinder*.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El proceso ostensivo-inferencial

El código no agota el proceso comunicativo. Es más, en ocasiones el código no solo es insuficiente sino innecesario: hay aspectos de lo que se comunica que no pueden explicarse solo aludiendo al código —desde la vaguedad referencial de los pronombres a la actitud ostensiva, que exige precisamente la no codificación de intenciones comunicativas—; existen, asimismo, intercambios comunicativos satisfactorios que no se basan ni en señales codificadas —el español, la lógica proposicional— ni en señales convencionales —gestos ilustradores, gestos fáticos—. De acuerdo con la Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson, 1986, 2012), estos últimos se basan en la transmisión exitosa de una representación interna contenida en una señal no convencional que no agota la representación, sino que funciona como indicio de un contenido que debe recuperarse a fin de interpretar con éxito la intención del emisor. A este tipo de intercambio Sperber y Wilson lo llaman *proceso ostensivo-inferencial* (1986: 50-54; 2012: 31-46). En otras palabras, si para comunicarse bastara solo el código, entre dos usuarios competentes no podrían existir los malentendidos, pero estos se dan precisamente porque en muchas ocasiones el código se ambigua y se transforma en indicio de un contenido implícito que quiere comunicarse y que obedece a una determinada intención. La comunicación no se basa solo en codificar y decodificar unidades lingüísticas, sino en mostrar e inferir *unidades intencionales*.

En el uso efectivo de la lengua, por tanto, el código se vuelve a la vez signo e indicio: el primero es convencional, público y léxico —tiene una entrada en el diccionario, un significado previo a la situación comunicativa—, el segundo es intencional y privado, situacional y revocable, precisamente porque carece de significado léxico y depende totalmente del intercambio comunicativo. El proceso ostensivo-inferencial, vale decir, no opera solo sobre supuestos de fondo —identidad del emisor, el grado de jerarquía o solidaridad social, etc. — o sobre datos situacionales, sino también y decisivamente sobre el propio código. Si desde la lingüística general el signo ocupa el lugar de la cosa —la simboliza o *significa*—, a la cual se refiere a la vez mediante el significado y el significante, de acuerdo con los autores de las teorías inferenciales del significado (Grice, 1982; Levinson, 2000; Carston, 2002 o Sperber y Wilson, 1986 y 2012, por mencionar algunos de los más relevantes), el signo ocupa el lugar de la intención. Hay un *regreso* o retroceso semiótico, se pasa del signo al indicio; y hay asimismo una densificación semiótica, una representación en doble grado: del *referente* al *signo* y, simultáneamente, del *signo* al *indicio*.

En este trabajo se quiere demostrar que las fotografías de los usuarios de *Tinder* constituyen un ejemplo de comunicación altamente ostensiva que transmite, dentro del espectro compartido de la seducción y mediante una señal no convencional, un rango variable de intenciones que deben recuperarse al margen del código, inferencialmente.

Frente a lo que ocurre en los procesos en los que interviene un código, para producir e interpretar un indicio voluntario no es necesario ser usuario competente de ningún código ni dominar convención comunicativa alguna —sí lo es, por otro lado, compartir en mayor o menor grado un orden cultural que sancione y privilegie ciertos actos ostensivos y que guíe con ello las inferencias de los destinatarios—.

1.2. Género *performativo* y sesgos cognitivos en *Tinder*

Tinder integra elementos verbales —la conversación que permite entablar, entre otros— y no verbales —esencialmente, la imagen cuyo *like* mutuo permite la interacción verbal posterior—. Ambas dimensiones, la verbal y la icónica, reciben su significado pleno extrínsecamente, en el código cultural que instituye, regula y mantiene las prácticas del deseo. En el presente trabajo se utilizarán indistintamente los términos *signo* y *representación* para referirse a las imágenes y al texto de *Tinder*, desambiguando los términos solo cuando el análisis lo requiera. Se entienden ambos términos en su acepción más común dentro de la semiótica: “Propongo definir como signo todo aquello que, sobre la base de una convención social previamente establecida, puede ser tomado como algo que representa otra cosa” (Eco, 1975: 16); “un sistema representacional es cualquier sistema cuya función es indicar cómo están las cosas con respecto a algún otro objeto, condición o magnitud” (Dretske, 1988: 52); “cualquier modalidad semiótica tiene que poder representar objetos y sus relaciones en un mundo fuera de su sistema de representación” (Krees y Van Leewen, 2006: 42).

Dicho esto, ¿qué es lo que se representa en *Tinder* como híbrido semiótico icónico-verbal? La aplicación hace disponible la representación de muchos tipos de información. Ahora bien, dada la función de la red social como dinamizadora de las prácticas de deseo y dada, a su vez, la estrecha vinculación cultural entre el sexo, el género y el modo de desear, el texto de *Tinder* ofrece, decisivamente, identidades de género o “construcciones intencionadas de identidades digitales” en las que el género es especialmente relevante (Fernández-Fernández *et al.*, 2018: 173). En el presente trabajo se va a partir del supuesto de que el género es performativo, tesis de Judith Butler que redefinió, en 1989 y en adelante, los debates sobre el carácter socialmente construido del género. La noción de realización o actuación —*performativity*— proviene de la teoría de los actos de habla de Austin (1962) y de su posterior desarrollo por parte de Searle (1975). La idea fundacional de esta teoría es que hay ciertas acciones que son genuinamente lingüísticas, que en ciertas ocasiones el *decir* implica inmediatamente y por ello mismo el *hacer*. Son ejemplos las acciones de *prometer* o de *jurar* frente a las de *saltar* o *estornudar*. Los hablantes, pues, crean y modifican el estado del mundo no solo como resultado de lo que hacen sino también de lo que dicen. Judith Butler, entre otras autoras, ha analizado el género como acto performativo, al modo de los actos de habla. Así, al igual que el habla, el género es el efecto de un decir que, inmediatamente, hace. Las identidades de género no están dadas

de antemano, no son un dato inmediato de la experiencia, sino que se forman en un uso particular de la lengua¹ (Butler, 1990).

Periféricamente, y como soporte explicativo del proceso ostensivo-inferencial que opera en el procesamiento del texto de *Tinder*, se trabajará también con el concepto de *sesgo cognitivo* (Kahneman y Tversky, 1996), *atajos* en el procesamiento de la información que sesgan la toma de decisiones, como por ejemplo dar o no *like* a un perfil. Kahneman y Tversky han demostrado, con enorme consenso, que tomamos decisiones atendiendo solo a la información que tenemos, sin tener en cuenta también qué desconocemos al respecto —*sesgo de la disponibilidad*—; que tendemos a apoyarnos demasiado en el primero estímulo informativo recibido, frente a los que siguen —*sesgo del ancla*— o que nos resulta muy difícil ver las limitaciones de una ideología o de una teoría una vez la hemos aceptado —*sesgo de la ceguera*— (Kahneman y Tversky, 1996: 582-583). Se tendrán en cuenta estos sesgos a la hora de analizar cómo se derivan las inferencias icónicas.

1.3. *Tinder* como modalidad comunicativa

Tinder es una red social basada en la geolocalización de sus usuarios y tiene —como se ha ido describiendo ya dispersamente— el objetivo de dinamizar las prácticas de deseo: poner en contacto personas que se atraen mutuamente para favorecer encuentros erótico-afectivos. La aplicación, además, combina elementos gráficos y textuales. Solo pueden mantener una conversación por chat los usuarios cuyas imágenes de perfil hayan recibido un mutuo *like*. La relación entre el ámbito icónico y el textual, por tanto, es jerárquica y sucesiva: solo tras la interacción icónica puede producirse la verbal, el inicio de la conversación depende de la actuación de un código semiótico previo, no proposicional aunque sí comunicativo, analizable en términos ostensivo-inferenciales. Esta correlación de códigos semióticos hace de *Tinder*, más que una tipología discursiva, lo que Van Dijk denomina un complejo discursivo, en el que intervienen comunicativamente distintos órdenes semióticos (Calsamiglia y Tusón, 1999: 241). *Tinder*, por tanto, se sitúa dentro de los géneros que se han dado en llamar *electrónicos* o *virtuales*. La creación de una nueva tipología está justificada. En la comunicación electrónica la pragmática se ha visto obligada a reordenar parte de su operatorio conceptual. *Tinder*, por ejemplo, se sirve de la modalidad interactiva del chat (disponible solo después del mutuo *like* de las imágenes). En el chat, nociones como la de *turno de habla* se difuminan, sobre todo si la comunicación es —como se verá— asincrónica e intervienen, desde el vacío proxémico y cinésico, más de dos interlocutores. La noción de coherencia textual queda, a su vez, notablemente cuestionada. En general, las conversaciones por chat satisfacen sus objetivos comunicativos con altos componentes de fragmentación y agramaticalidad, con

¹ El concepto de performatividad butleriano tiene un claro afán crítico: demostrar trazas de constructo social en discursos que se quieren puramente descriptivos y que, en su presunta impermeabilidad ideológica, instituyen como necesario aquello que es contingente.

pares adyacentes desatendidos, alta vaguedad referencial, etc. La comprensibilidad, en los chats, opera más bien de acuerdo con una *coherencia relajada* (Maria Helena Araújo y Silvia Melo, 2006: 1). Como en *Whatsapp* —y, en general, en cualquier chat—, los intercambios que habilita *Tinder* no solo son diferidos, sino asincrónicos. Hay distancia no solo espacial sino temporal entre los interlocutores, puede responderse cuatro horas después de la emisión del enunciado —y con ello la noción de turno de habla pierde fuelle, la selección del interlocutor se relaja, puede desatenderse el turno sin sanción social—. La situación, por tanto, se define por la itinerancia locativa y temporal, la erotización del marco psicosocial del intercambio y por el bajo grado de planificación lingüística, no exenta sin embargo de cierta expectativa actitudinal: en dos personas que se desconocen pero que han expresado su común agrado, la cortesía suele ser positiva y dirigida a la minimización de la distancia social. La situación, a su vez, carece formalmente de jerarquía. El *like* mutuo pone a los interlocutores, conversacionalmente, en pie de igualdad. El hecho de que el intercambio verbal sea a través del chat favorece decisivamente la oralización de la escritura y habilita, asimismo, el uso de emoticonos, correlatos icónicos de la comunicación no verbal que contribuyen también significativamente a la oralización de lo escrito. Los participantes no están sujetos a limitaciones sexuales o raciales, el único requisito para la interacción es el mutuo agrado de la imagen de los perfiles.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Dada la particular dominancia del ámbito icónico sobre el textual, uno de los objetivos de este trabajo es intentar describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial en *Tinder* a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Para ello surge un objetivo intermedio, de cuya satisfacción depende el cumplimiento del objetivo principal: demostrar que las fotografías de *Tinder*, y de hecho toda imagen intencional —publicitaria, periodística, artística—, tiene un significado altamente ostensivo. Este significado no es léxico, no tiene una entrada en el diccionario, y por tanto no es público. Es una propiedad compartida entre el número limitado de interlocutores que participen en el proceso comunicativo. Precisamente por su carácter no convencional, el significado ostensivo-inferencial es poderosamente ambiguo; puede darse, y se da efectivamente en muchos casos, al margen del código. Por ello, el significado ostensivo fuerza simultáneamente a la multivocidad y a la equivocidad; en la ostensión pura hay a la vez abundancia e imprecisión de sentido. No hay, dicho de otro modo, máximas conversacionales que puedan regular el riesgo o el sabotaje comunicativo, inhábiles si no se miden en código convencional alguno.

Asimismo, el hecho de que la imagen, entendida como una señal no convencional, signifique al margen del código, acerca su estatuto semántico al de las implicaturas conversacionales no convencionales de Grice (1975: 45-47). Aunque las implicaturas griceanas nacen en el código —arrancan de la explicatura o significado estrictamente

proposicional del enunciado—, acaban transportando un tipo de significado muy parecido al de la imagen, un contenido que es inequívocamente significativo pero no convencional, rastreable en términos ostensivo-inferenciales. Dada esta afinidad, puede intentarse un trasvase operatorio y aplicar a la imagen como señal no convencional los rasgos que según Grice definen a las implicaturas. De acuerdo con esto, el significado de una imagen no sería solo no convencional, sino también no deducible lógicamente, cancelable con facilidad y poseedor de un alto grado de indeterminación. Intentarán verificarse estos cuatro rasgos en el cuarto apartado².

Dado el privilegio comunicativo de lo icónico en *Tinder*, basado en la relación jerárquica y sucesiva entre imagen y texto, en este trabajo interesa particularmente el estudio del proceso ostensivo-inferencial aisladamente, para ver cómo su sola intervención modifica las coordenadas habituales del intercambio comunicativo, otorgándole una especificidad interactiva y semiológica particular: una indeterminación y una sobresignificación semántica enormes que solo pueden darse en la ausencia del código. En su ausencia, la señal icónica no convencional está sujeta, a la vez, a una alta ostensión significativa y a una alta indeterminación inferencial. La señal icónica puede contener potencialmente muchos significados, pero el proceso de significación es débil e inestable, lejos de la claridad léxica del significado codificado. La recuperación óptima de un tipo de significado como este depende crucialmente de la competencia inferencial del receptor, que carece aquí del arsenal de protocolos interpretativos que presta toda gramática. Prueba de ello son las largas exégesis e interpretaciones que siguen, por ejemplo, a las obras de arte —arduas operaciones inferenciales, según este trabajo—. Por todo lo dicho, el artículo se centrará exclusivamente en el análisis del ámbito icónico de *Tinder*.

A los motivos aportados hasta aquí cabe añadir uno más, a favor de analizar solo el ámbito icónico: la afinidad funcional entre el género performativo y la ostensión. Escribe Butler en *Undoing Gender*:

the essays [of the book] are about the experience of becoming undone [...]. If gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one's knowing and without one's willing, it's not for that reason automatic or mechanical. On the contrary, it is a practice of improvisation within a scene of constraint. Moreover, one does not "do" one's gender alone. One is always "doing" with or for another, even if the other is only imaginary (Butler, 2004: 1).

Ambos conceptos, *género* y *ostensión*, forman parte del mundo del hacer, del *doing*, de lo que se define no sustancial sino procesalmente, no por lo que es sino por lo que hace o se está haciendo, de naturaleza en fin procesal, provisional y reeditable, sujeta a la

² Grice atribuye una quinta característica a las implicaturas no convencionales, la no separabilidad del contenido implicado respecto del contenido proposicional. En este caso, sin embargo, esta quinta característica no es trasladable, puesto que el significado de una señal icónica no convencional, como los perfiles de *Tinder*, nace ya fuera del código.

significación por repetición. El género encuentra en la alusión de la ostensión pura un espacio privilegiado donde hacerse o performarse: en el código —en el cual también se performa o *hace*— el género está totalmente expuesto y es por tanto mucho más vulnerable a críticas, revisiones o enmiendas totales —la tendencia institucional al habla inclusiva, la neutralización del género lingüístico en el uso individual de la lengua, etc.—. La ostensión, en cambio, ofrece al género el disimulo y el amparo de lo que se muestra pero no se dice y, con ello, el beneficio de la duda y la prerrogativa de la revocabilidad. También por esto el ámbito icónico merece ser estudiado aisladamente.

3. METODOLOGÍA

En el apartado anterior se ha intentado razonar por qué una imagen es significativa, bosquejando su particular estatuto semántico y justificando con ello el objeto de estudio y su delimitación. La metodología, asimismo, debe ser capaz de dar cuenta de dos hechos. Por un lado, cómo significan las imágenes, o, más exactamente, cómo significan las imágenes sin el auxilio del texto, simplemente tales, como señales icónicas no convencionales. Por otro lado, de qué modo se articula el proceso ostensivo-inferencial ante un estímulo semiótico puramente icónico, que impone la significación en bloque —frente a la linealidad del código— y sin una pauta clara y pública de lectura o desciframiento —frente a la gramática del código—. Un buen modo de empezar a exponer la metodología es a través de una constatación, que va a servir de punto de partida: las imágenes no pueden leerse, por más que en ocasiones se hable de la lectura de las imágenes o del código de las imágenes³. No pueden leerse porque estas —pinturas y fotografías, artísticas o no— no se articulan, ni se descomponen en unidades menores, ni están sujetas a un número limitado de reglas merced a las cuales puedan generarse un número ilimitado de *mensajes icónicos*. Las imágenes, en fin, no se decodifican, se interpretan. Es decir, el único modo de satisfacer comunicativamente una imagen que se presenta como señal comunicativa —esto es, de recuperar una intención contenida en una señal icónica— es mediante el proceso ostensivo-inferencial. Dejando por ahora de lado la interpretación libre, toda emisión e interpretación de señales icónicas no convencionales exige, como condición de posibilidad, el proceso ostensivo-inferencial: fotografiar, pintar o dibujar son modos de *ostender*; mirar lo fotografiado, pintado o dibujado, modos de inferir. El siguiente fragmento, de un breve ensayo de Philippe Sollers, puede servir al propósito de este apartado:

Observemos el autorretrato de Van Gogh fechado en enero de 1889, con la cabeza vendada y la oreja cortada, gorro de piel y pipa. Miren bien esa mirada. Hay que estar ciego como un universitario [...] para no ver que Van Gogh celebra entonces una gran victoria sobre todo el mundo y sobre sí mismo (2013: 192).

³ Por ejemplo, el título del libro de Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design* (1996); o Barthes, que en su ensayo *Mitologías* escribe a menudo sobre la lectura de imágenes: “la imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura” (2012: 202).

Sollers se refiere en este extracto al conocido retrato del pintor, de nombre *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*:

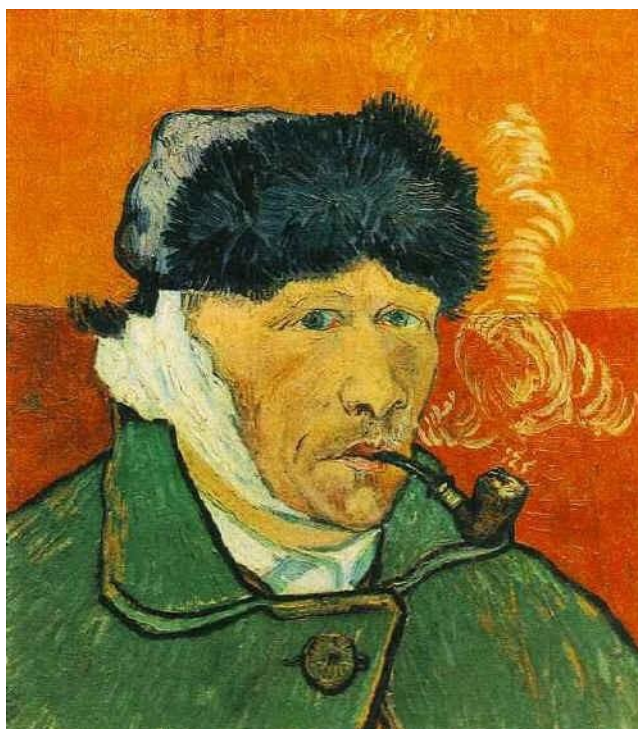


Imagen 1. *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*, Van Gogh, 1899.

Las primeras dos líneas del extracto dan una escueta pero exacta descripción, rigurosamente referencial, del cuadro de Van Gogh. El resto, a pesar de su aseveración, se encuentra ya en el ámbito de la inferencia. Por más que a juicio de Sollers sea obvio que el pintor celebra con el cuadro algún tipo de victoria personal, nada de ello aparece en él, no como mínimo de modo *explícito*, pintado. En todo caso, aparece en ostensión, a la espera —si tal era realmente la intención de Van Gogh— de que usuarios inferenciales competentes den con el significado intencional y ostensivo del cuadro. Este fragmento permite presentar los cuatro pasos de los que consta la metodología y explicar con cierto de detalle el primero, el segundo y el tercero.

3.1. Reconstrucción del proceso comunicativo original

Restituir brevemente el proceso comunicativo original en el que estaba inserta la imagen de *Tinder* como señal icónica no convencional a través del modelo cognitivo de la comunicación de Escandell, a fin de reproducir las condiciones bajo las cuales se han transmitido y *performatado* identidades de género: ¿la ostensión es fuerte?, ¿qué elementos icónicos guían la inferencia?, ¿cuáles muestran el objetivo comunicativo y de qué modo: se representan identidades canónicas o se adivinan nuevas feminidades y masculinidades?

El modelo de Escandell se usa en este trabajo con ligeras modificaciones para que pueda describir correctamente los intercambios comunicativos estudiados, puramente icónicos. Aquí el diagrama de su modelo:

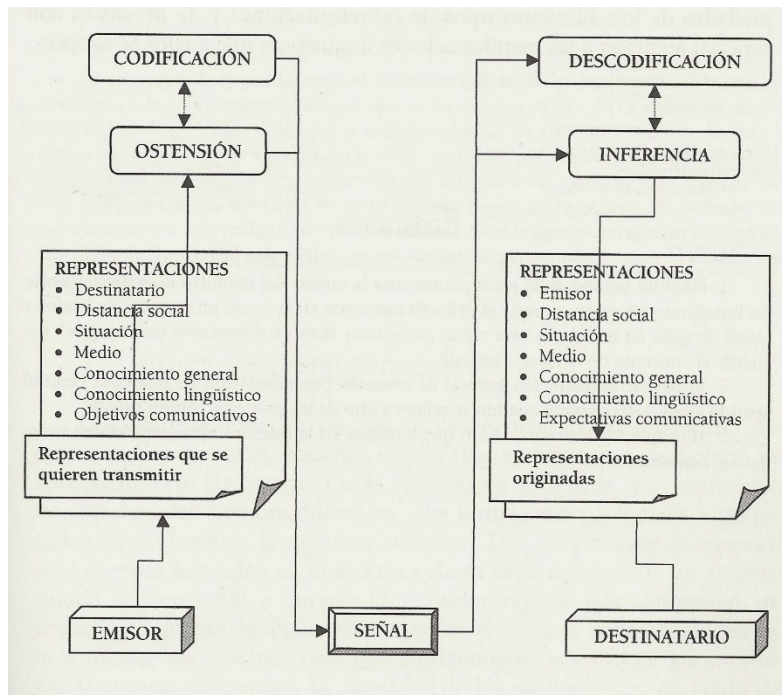


Imagen 2. Diagrama del modelo de raíz cognitiva de Escandell (2014: 51).

Aunque este diagrama esquematiza el funcionamiento del proceso ostensivo-inferencial durante el proceso de habla, que requiere señales convencionales, la propia autora se encarga de subrayar que “la comunicación humana no se produce exclusivamente intercambiando señales pertenecientes a un código. [...] es posible utilizar indicios de otro tipo con fines comunicativos” (2014: 28) y alerta que “no hay que olvidar que ni la comunicación se basa solo en el empleo de señales convencionales, ni el contenido que se comunica suele quedar agotado por el contenido convencional de la señal” (2014: 36).

Dicho esto, las modificaciones son, fundamentalmente, dos: por un lado, desatender el proceso de codificación y decodificación, dado que una imagen no puede leerse; por otro, restringir el número y el alcance de las representaciones accesibles en un intercambio comunicativo presencial. En estos, la situación, el medio —oral o escrito— y la distancia social tienen para el emisor un alto valor informativo a la hora de producir la señal y para el receptor un alto valor ostensivo-inferencial. Un intercambio como el que se produce en la primera secuencia comunicativa de *Tinder* —*like* o *dislike* de un perfil—, es diferido, asincrónico y está proxémica y cinésicamente vacío. En estos casos, la situación, el medio y la distancia social pierden su valor. A modo de ejemplo, del *Autorretrato con la oreja vendada y pipa* debe decirse que el emisor es Van Gogh, que la señal es de tipo icónico no convencional y que hay pocos elementos que sean

altamente ostensivos, o que intenten manifestar con fuerza la intención comunicativa del autor. ¿Celebra una victoria sobre sí mismo, como sugiere Sollers? ¿Es su mirada un indicio inferencial de su arrepentimiento respecto a la brusca separación con Gauguin? Toda inferencia tendría, en ambos casos, apoyos débiles.

3.2. Análisis formal: explicaturas e implicaturas icónicas

En la fundamentación teórica de su libro *Mitologías*, apoyándose en las tesis de Hjelmslev sobre de la denotación y la connotación, Roland Barthes (2012: 197-208) define ciertas imágenes como sistemas semiológicos secundarios, en los que se ha operado un proceso de connotación o sobresignificación. De acuerdo con Barthes, toda imagen, entendida —aunque él no use esta terminología— como una señal icónica no convencional, debe dejarse descomponer en la tríada *significado*, *significante* y *signo*. Esta primera disección constituye la denotación o sistema semiológico primario⁴. En el caso del cuadro de Van Gogh, el significante es el trazo y la precisa distribución cromática que permiten identificar al pintor en la lona; el significado es —de entrada— lo que se *muestra* en el cuadro simplemente tal, que es de hecho lo que describe el título —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa*⁵—; el signo o señal, por último, constituye el total asociativo de los dos términos anteriores, el cuadro en sí como señal visual. Tal es la significación inmediata, denotativa, de la pintura. Con todo, ubiquemos ahora el cuadro en un intercambio comunicativo particular, por ejemplo: su reproducción como imagen de fondo en la portada de una revista que celebra el día nacional de los Países Bajos, lugar de nacimiento del pintor. El significado de la imagen, en este caso, se amplía inevitablemente, y sobre su significado denotativo, llanamente referencial, opera otro, connotativo: la imagen significa también —por ejemplo— la fecundidad cultural de los Países Bajos. Existe un primer nivel, llanamente denotativo —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa*— que se ha transformado, a su vez, en un segundo nivel, connotado —una mezcla intencional de celebración cultural y complacencia nacional—.

Barthes escribió sobre la connotación de las imágenes en múltiples ocasiones (1986: 11-68). Dos de ellas son cruciales para el análisis que sigue. Por un lado, la consideración de la connotación como el proceso privilegiado para mostrar “las intenciones del hombre sobre la fotografía —encuadre, distancia, luz, corrimiento, etcétera—” (1964: 46). Es decir, la connotación como nivel de significado preferente en el que transmitir y recuperar intenciones comunicativas. Por otro, el uso social de la imagen connotada, que Barthes entiende como “el modo en que en la sociedad ofrece al lector su opinión” sobre el significado puramente denotativo (1961: 128). Es en el nivel de la connotación en el que

⁴ *Sistema*, aquí, en su sentido estricto: tres elementos que mantienen entre sí relaciones jerárquicas y de mutua dependencia y delimitación: el significado solo puede expresarse mediante el significante —sea este gráfico o icónico—; el signo es una entidad relacional y su función se agota en poner en relación el significado y el significante.

⁵ Lo que señala el título es el significado inmediato y manifiesto del cuadro. Dicho de otro modo: los significantes no admiten paráfrasis.

los discursos dominantes debaten, negocian, consolidan y expresan los significados que el pensamiento hegemónico va acogiendo.

La dicho en los párrafos anteriores aporta herramientas analíticas valiosas. Ante todo, permite restituir a la imagen la densidad semiológica propia del código sin servirse de él. Ahora puede hablarse de un significado denotativo y connotado de la imagen, ubicar representaciones de género, nuevas o viejas, en uno u otro nivel, y defender con ello el grado de fuerza con el que se representan dichas identidades. En otras palabras, esta distinción permite hablar no solo de *implicaturas icónicas* sino también de *explicaturas*. Estas son el significado primario que devuelve la imagen, su contenido llano, *explícito*, lo que se ve y describen, por ejemplo, las écfasis o los títulos de las obras —*Autorretrato con la oreja vendada y pipa* o *Le déjeuner sur l'herbe*—. La implicatura, a su vez, recoge el significado no manifiesto de la imagen, aquel no inmediatamente parafraseable, sino rastreable y más o menos justificable de acuerdo al apoyo que marcadores inferenciales o elementos ostensivos presten a la inferencia.

Dicho esto, hay que señalar algo importante, que permite sugerir la propuesta metodológica que sigue: ambas operaciones, la generación de la explicatura y de la implicatura, forman parte del dominio de la ostensión. Ante una señal icónica no convencional nunca se abandona el ámbito de lo *sugestivo*; ella, incluso cuando permite explicaturas fuertes —piénsese en el arte realista—, no puede no *mostrar*. Sus posibilidades comunicativas empiezan y acaban en la alusión, sea esta más o menos fuerte. Es decir: aunque pueda ser operativo hablar de explicaturas e implicaturas icónicas, incluso ante las explicaturas hay una tarea mínima, inevitable, de inferencia, puesto que las imágenes no pueden decodificarse.

Para evitar el equívoco terminológico, se adoptará la distinción siguiente: para referir, respectivamente, al nivel inmediato y al nivel inferencial de la señal, y poder rastrear en ellos nuevas o viejas identidades, va a seguir utilizándose el par explicatura-implicatura. Para describir la fuerza de la ostensión y el tipo de intención que intenta transmitir la señal, se adoptará el concepto de *fuerza ilocutiva* (Searle, 1975, 1-13).

El acto ilocutivo es el que se realiza al decir algo, la acción no meramente lingüística que se hace al proferir un conjunto de signos lingüísticos. La fuerza ilocutiva, a su vez, permite clasificar el tipo de acción llevado a cabo mediante un acto de habla —*promesa, mandato, ofrecimiento*, etc. — y medir la intensidad de la intención. En esencia, la virtud de ambos conceptos —acto ilocutivo y fuerza ilocutiva— radica en vincular acciones a modos de comunicación. Esta comunicación puede ser con signos convencionales, como describe la teoría de los actos de habla (Austin, 1962), o con no convencionales, como recuerda Escandell (2014: 28, 36). En el cuarto apartado se emplea analíticamente esta distinción.

Como se ha dicho en el marco teórico, dentro del espectro compartido de la seducción coexisten un rango variable de intenciones que deben recuperarse al margen del código, inferencialmente. Esta diversidad de intenciones arroja, a su vez, varios actos ilocutivos, realizados en esta ocasión a través de una señal icónica no convencional con varios

niveles semiológicos, más o menos ostensibles: +/- petición u oferta, +/- sugerencia de una identidad de género, +/- afirmación de una determinada ideología, +/- seducción, etc. *Ofrecer, sugerir, afirmar* o *seducir* son acciones que pueden hacerse ya no en el *decir* que exige codificación y decodificación, sino en el *mostrar* que pide ostensión e inferencia. La distinción barthesiana, en suma, entre dos niveles semiológicos que pueden vehicular diversos grados intencionales aporta consistencia metodológica al análisis, puesto que contribuye a explicar cómo significan las imágenes cuando se convierten en señales intencionales y ayuda a esclarecer cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial a la hora de transmitir representaciones de género.

Por último, antes de acabar este epígrafe, puede ser útil reproducir un fragmento de la obra del teórico francés:

Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia (2012: 200).

Como Minou Drouet con el árbol, el género es la narración que la sociedad hace de los cuerpos, inscribiendo en ellos el orden social dominante y asignándoles un conjunto de posibilidades y límites conductuales y autoperceptivos. El género agrega, al decir de Barthes, un uso social a la pura materialidad de los cuerpos, conceptuados hoy mayoritariamente en términos binarios y pronosticando con ello una conducta vital u otra, masculina o femenina. Un cuerpo narrado por una determinada sociedad deja de ser estrictamente un cuerpo: se convierte, también, en señal, equivale a otra cosa. ¿A qué?: a una conducta y a una identidad personal. La asignación de género —binaria o no— es un gesto análogo a la interpretación de las imágenes: a la pura materialidad, sea icónica o corporal, se le agrega cierta (auto)inteligibilidad. Sobre el cuerpo, en fin, se practica también un proceso semiológico y el género es el que lo convierte en signo. Analizar ostensivamente representaciones de género es intentar sondear cómo se autocomprenden las personas distintamente sexuadas.

3.3. Análisis temático: identidad de género y función interpersonal de la señal icónica

Una parte importante de este trabajo se basa en el análisis formal de ciertas imágenes. Otra pretende analizar de qué forma se ofrecen y procesan, se *muestran* e infieren, identidades de género. El tercer paso de la metodología, pues, consiste en interrogar brevemente qué identidad está en ostensión. Para ello, se intentará ver en qué medida se transmiten masculinidades o feminidades canónicas de acuerdo con la definición que de estas hacen Victoria Sau y Àngels Carabí en el ensayo *Nuevas masculinidades* (2000, Icaria).

De acuerdo con ellas, dado que las masculinidades y las feminidades tradicionales son constructos autoperceptuales largamente fraguados en una cultura androcéntrica, el par más construido es el de la feminidad. Ante todo, la identidad de la mujer se define heterónomamente, desde la mirada del otro. La mujer es en la medida en que es “mirada, medida, sopesada, examinada” (2000: 8). Este hecho ofrece, junto a la belleza (1), dos rasgos propios de la concepción de la feminidad tradicional: pasividad (2) y corporeidad (3). Esto último rasgo, a su vez, imanta otros dos: maternidad (4) y erotismo (5). Respecto a la masculinidad, Sau y Carabí siguen una tesis común dentro de los estudios de género: dado que la masculinidad es el dominio fuente desde el cual se ha pensado y se piensa la feminidad, el género masculino ha sido menos construido que el femenino (2000: 8). La masculinidad “ha sido siempre el término neutro de la humanidad, mientras que a la mujer se le asignaba el espacio de la excepción, de la diferencia enigmática y, por ello, era objeto de exploración y reflexión” (2000: 8). La masculinidad se ha definido, pues, en negativo: es aquello que no es ni femenino ni étnico ni homosexual. Sobre esta base neutra, carencial, Sau añade sin embargo cuatro rasgos que en mayor o menor medida se encuentran en el núcleo de toda masculinidad tradicional: carencia de rasgos feminoideos (1), éxito material y simbólico (2), fortaleza moral o seguridad en sí mismo (3) y agresividad (4) (2000: 36).

Por último, antes de dejar este tercer apartado, debe ser abordada una última cuestión metodológica respecto al análisis temático. En *Undoing Gender*, Butler subraya no solo la condición performativa del género, sino también su inevitable naturaleza social:

Moreover, one does not “do” one’s gender alone. One is always “doing” with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my “own” gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own. But the terms that make up one’s own gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author —and that radically contests the notion of authorship itself (2004: 1).

El género es, ciertamente, autoperceptivo, pero es una autopercepción socialmente inscrita, que nos hace inteligibles desde fuera. El género, pues, es siempre para alguien, en la medida en que constituye el modo en que como sujetos asumimos un uso social. De acuerdo con esto, el análisis temático tendrá en cuenta la siguiente pregunta: ¿qué relación se establece con quien mira la foto? Para ello se seguirá la definición que Kress y Van Leeuwen (dentro de Ribas y Todoli, 2008: 160) hacen de la función interpersonal, función que en mayor o menor medida tiene toda señal intencional. La pregunta, pues, acerca de qué tipo de relación se establece con el virtual destinatario de la señal se desglosa, de acuerdo con ellos, en tres ejes:

- a) Contacto: +/- petición u oferta.
- b) Distancia social: +/- íntima, social o impersonal.
- c) Actitud: +/- subjetiva —implicación o indiferencia, posiciones de poder, etc.—.

Intentar detectar lo que Kress y Van Leeuwen llaman función interpersonal, aplicado ahora a señales icónicas no convencionales, es de hecho otro modo de verificar su fuerza ilocutiva, qué tipo de acción llevan a cabo mediante la emisión de la señal.

3.4. Análisis de las características de las implicaturas

El cuarto paso de la metodología consiste en verificar en qué medida las implicaturas icónicas satisfacen los rasgos propios, según Grice (1975: 45-47), de las implicaturas conversacionales no convencionales: ¿son no convencionales?, ¿son cancelables?, ¿son no deducibles lógicamente?, ¿presentan un grado alto de indeterminación?

Por último, es necesario añadir dos supuestos más respecto a la metodología, a modo, a la vez, de premisa y limitación metodológica. En primer lugar, hay que señalar que una parte del análisis que sigue es, por inferencial, inevitablemente subjetivo. Va a tratarse siempre de razonar todas las inferencias, pero va de suyo en ellas el ser patrimonio de la subjetividad del receptor. El propio Grice alude a ello mediante la *indeterminación* que les atribuye (1975: 57-58).

El segundo aspecto es fundamental para justificar el análisis que sigue. Para que haya comunicación debe haber intención. Solo si el emisor ofrece información de manera voluntaria es legítimo hablar de comunicación; solo, por otro lado, podemos imputar responsabilidad sobre lo dicho si se trabaja con la categoría de la intencionalidad. De hecho, Escandell afirma que el rasgo definitorio de la comunicación no es el código, sino la intención (2014: 21-24). El presente trabajo se basa en esta premisa, recuperar intenciones al margen del código a través de señales icónicas no convencionales. Ahora bien, dada esta premisa, surge un problema aparente, puesto que en muchas ocasiones las identidades de género rastreables en el acto comunicativo no son voluntarias y no son, por tanto, analizables en términos ostensivo-inferenciales —puesto que la ostensión exige intencionalidad— sino, en todo caso, adivinables. Afirma Butler: “gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one’s knowing and without one’s willing” (2004: 1).

¿Cómo restaurar la viabilidad de la propuesta metodológica, entonces? Escandell ofrece una solución. En su ensayo (2014: 23-25) defiende que solo si hay intención puede hablarse propiamente de comunicación. Es decir, si hay intención de transmitir cierto contenido, aunque no todo el que efectivamente acaba siendo comunicado. En ocasiones, dentro del espacio que abre la intencionalidad como oferta franca de información para ser interpretada, emergen también trazos más o menos grandes de información no intencional que cobra, sin embargo, valor inferencial por coaparecer con información intencional. La intención, en muchas ocasiones, es el umbral hacia lo no intencional —hecho fundamental, por otro lado, en diversas áreas profesionales: la psicología, la lingüística forense o criminal, la preparación de testigos, etc.—.

4. ANÁLISIS

A continuación, se analizan tres imágenes de tres perfiles de *Tinder* distintos, dos mujeres y un hombre.



Imagen 3. Primera fotografía analizada.

Esta imagen, y de hecho todas las que siguen⁶, inaugura un proceso comunicativo muy particular. La interacción es puramente icónica, al margen —y antes— del código; es diferida y asincrónica; por esto mismo, también, proxémica y cinésicamente vacía. Las particularidades comunicativas de *Tinder* generan, asimismo, otro vacío: el del destinatario. El emisor de la imagen no podrá saber nunca con exactitud a quién envía esta señal. Solo el *like* mutuo permite extraer del anonimato a un número limitado de destinatarios. El resto de imágenes —que no han gustado al emisor o al receptor— nunca adquieren el estatuto de señal comunicativa. Desaparecen, por tanto, la situación —itinerancia locativa y temporal—, el medio y la distancia social como virtuales marcadores inferenciales. A esto hay que añadir las limitadísimas posibilidades interactivas que habilita esta primera interfaz —*like* o *dislike*, simplemente—. En

⁶ Para evitar repeticiones fatigosas, y dado que son rasgos no específicos de cada imagen sino propios de toda señal icónica no convencional, los pasos n.º 1 y 4 de la metodología solo se aplicarán detalladamente en esta imagen. Consta aquí, sin embargo, que lo dicho en ella es igualmente aplicable al resto.

resumen: se está ante un proceso comunicativo de mínimos, con un grado altísimo de indeterminación semántica y de error inferencial, que impone la significación en bloque y sin una pauta clara de desciframiento, cuyo único modo de comunicar, de transmitir una determinada información intencional para que sea recuperable, yace en el proceso ostensivo-inferencial. Ante tal *debilidad* comunicativa, la tarea inferencial es muy alta. Como escribe Escandell, el destinatario está consciente o inconscientemente dispuesto a suplir inferencialmente los vacíos o las indeterminaciones, para formar en su mente una representación lo más cercana posible a la que cree que se quiere transmitir (2014: 34-36).

En interacciones puramente icónicas que se sirven de señales no convencionales el error inferencial no suele ser, pues, evitable. Esta primera imagen es, sin embargo, muy *mostrativa*: su inmediatez denotativa transparente ya el significado que debe implicarse; la explicatura es, toda ella, la guía inferencial para la implicatura. Empecemos, pues, por la explicatura: aparece un chico con el torso desnudo y el pantalón bajado hasta la zona pre-pública del vientre, haciendo un saludo militar frente al espejo, que devuelve un rostro serio sobre el que hay, a su vez, un gorro de marine. No parece difícil recuperar su intención. He aquí una propuesta: la predominancia visual del cuerpo, desnudo y musculado —y la decisión de mostrarlo de este modo y no de otro— sugiere la voluntad de privilegiar intercambios predominantemente físicos. El torso desnudo es todo él la marca inferencial hacia ello: se mire dónde se mire *hay* o bien cuerpo —músculo, postura, centralidad ineludible— o bien elementos militares —el gorro, el saludo, el rostro—. Más allá del cuerpo como guía inferencial hay más bien pobreza ostensiva. El protagonismo del cuerpo marca el límite de las inferencias razonables: que busca, ante todo, encuentros solamente eróticos, que —a juicio del representado— la medida de la seducción eficaz la marca el grado de desnudo y de músculo o que la expresión desenvuelta de masculinidad resulta atractiva son, todas, inferencias razonables a la hora de recuperar su intención. Esta imagen es, en otras palabras, un claro ejemplo de connotación barthesiana (1961: 128; 1964: 46): expresa a la vez la intención del emisor —búsqueda de encuentros casuales— y la idea socialmente hegemónica del cuerpo masculino —fuerte, incisivo, simétrico—, que es en este caso el contenido de la explicatura o significado denotativo.

La ostensión, pues, es clara, y permite recuperar sin temor la información que quiere transmitirse. La fuerza ilocutiva, asimismo, es también recuperable con facilidad. De un modo inmediato, está ofreciendo un cuerpo con obvias intenciones de seducir, aunque la actitud militar evita, en la oferta, la cosificación —una posible inferencia queda *cancelada* por otro elemento dentro de la señal—. En la oferta —torso desnudo, incisivo, ocupando toda la imagen— se afirma ostensivamente, también, una identidad de género hegemónicamente masculina. Carece ostensiblemente de rasgos propios de la feminidad tradicional; la cara seria y algo confiada, el desenvuelto gesto militar y la muestra del torso desnudo sugieren seguridad en sí mismo y, con ella, éxito efectivo o eventual; la agresividad, a su vez, preña toda la imagen. El hecho, además, de que esta sea una *selfie* refuerza el valor canónico de la masculinidad representada. Como proponen Ardenghi

Dutra y Orellana, es difícil que una autofoto frente a un espejo no enfatice el propio cuerpo (2017: 143-158). Por esto —concluyen los autores— la *selfie* ha acabado por ser una vía privilegiada para expresar masculinidades tradicionales. La relación que establece con el destinatario, por último, es más bien ambigua o en todo caso no unívoca: por un lado, podría decirse que es de oferta, puesto que muestra, da a los ojos los atributos físicos que tiene. La apertura del cuerpo, la posición, agresiva, y sobre todo el gesto militar, sin embargo, sesgan la oferta, dotando a la imagen de cierto imperativo, de emisión u ostensión de algún tipo de orden.

La señal, por último, cumple los cuatro rasgos que Grice consigna a las implicaturas conversacionales no convencionales. La imagen, a pesar de su alto valor ostensivo, es cancelable. Lo es de varios modos. En primer lugar, dentro de la propia señal: se ha analizado ya cómo el gesto militar cancela toda o buena parte de la potencial inferencia de oferta; si el chico estuviera riendo, sugiriendo con ello una intención más bien lúdica a la hora de adoptar la posición militar, quedarían canceladas muchas de las inferencias hechas hasta ahora. Estas, por otro lado, podrían haber quedado canceladas o modificadas si el usuario hubiera colgado otras imágenes —hecho que habilita *Tinder*, que permite subir hasta ocho—. En tal caso, se establece un *contexto*, la creación conjunta, mediante afirmaciones y cancelaciones parciales, de un inestable significado inferencial construido globalmente. Este no es el caso, sin embargo, del usuario en cuestión. La inferencia es, asimismo, no deducible lógicamente y contiene un grado notable de indeterminación. Prueba de ello son los tanteos y las sugerencias hechas hasta ahora para intentar recuperar —y no decodificar o, simplemente, dar con— la intención del emisor. Por todo lo dicho, la implicatura es, también, no convencional.

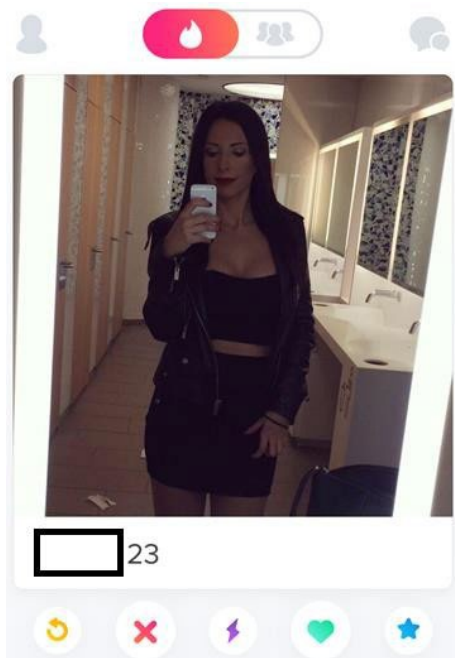


Imagen 4. Segunda fotografía analizada.

Esta segunda señal es, también, muy ostensiva, aunque quizás no tanto como la anterior. Como en la primera, la explicatura constituye ya en sí misma una guía sólida para la implicatura. En la imagen se ve una chica de pie, con una calculada distribución de ropa que muestra y cubre, a la vez, el cuerpo. La ropa es apretada, así que incluso ahí donde el cuerpo no se ve, puede, sin embargo, adivinarse con facilidad. Tanto la falda como el *top* tienen un talle más bien corto, dejando al descubierto parte del vientre y del pecho, escotado. La cazadora, a su vez, cubre la espalda como posible desnudo, dado que —y esto es ya inferencial— los *tops* suelen dejarla al descubierto. Por último, el rostro de la chica, que no mira al potencial receptor —sino al móvil con que está tomando la foto—, está maquillado. Como en la primera fotografía, en esta hay también no pocos elementos que justifican la implicatura, aunque menos tematizados que en la anterior. La ropa apretada como anticipación de un cuerpo, la estudiada disposición de cierres y aperturas, el ladeo tenue del cuerpo hacia la derecha, canónicamente femenino, mediante la ligera flexión de una u otra pierna —piénsese en La Venus de Milo o la de Botticelli— y el maquillaje como modo de embellecer el rostro. También la relación entre entorno y atuendo, que sugieren un contexto festivo, quizás una discoteca, lugares y momentos que propician los actos de seducción. Todos estos elementos conforman un grupo sinérgico de marcadores inferenciales que hacen casi inevitable la recuperación de la intención: seducir a través de un cuerpo —y la conducta que hace adivinable— que se presenta de un modo canónicamente femenino. La seducción, en *Tinder*, puede ser a priori un prerequisite, pero lo cierto es que, como se verá, la intención tácita o manifiesta de las imágenes no siempre son las de seducir. A veces solo se quiere aparecer, dejarse ver, postergando una eventual seducción para etapas posteriores —el chat como segunda secuencia comunicativa o encuentros más allá de la aplicación—. Este caso se estudia en la última fotografía.

La ostensión, pues, es fuerte, y permite recuperar con fiabilidad la información que quiere transmitirse. Intención y fuerza ilocutiva, aquí, coinciden netamente⁷, puesto que la acción que de modo manifiesto se lleva a cabo mediante la emisión de esta señal es la de *seducir*. A su vez, la imagen transmite con fuerza la identidad de género femenino. En ella pueden adivinarse e inferirse razonablemente cuatro de los cinco rasgos que Sau propone para definir la feminidad tradicional. En la fotografía hay una belleza premeditada (1): por lo pronto, en la ropa, escogida con esmero —los colores conjuntan, las prendas se avienen, hay equilibrio entre encubrimiento y desnudo— pero ante todo en el maquillaje, que es quizás, junto a la cirugía estética, el acto más inequívoco de generación de belleza. Junto a ella, como su soporte, hay una evidente corporeidad (2) y, ante todo, un notable erotismo (3). Siguiendo a Barthes (2009: 19), no es el cuerpo lo que es, en sí, erótico, sino el proceso que se opera en él: la intermitencia de la piel que se ve entre dos piezas, la sugerencia de una *continuación*. Tal es el ensayado equilibrio que se da entre su ropa, la falda y el *top*, ante todo, pero también las medias, del mismo color, o

⁷ Esto puede no darse: uno puede hacer un acto de promesa —fuerza ilocutiva— con la intención de ganarse el favor del otro, o de engañarlo, o de gustarle; en todo caso no de *prometer*.

la cazadora, que puede agregar o restar visibilidad al cuerpo. Por último, el leve ladeo hacia la derecha y la flexión de la pierna le confieren una vaga carga de pasividad (4), de espera o de titubeo, de ligera retracción o recato. Por esto mismo, la relación que establece con quién mira la fotografía es de oferta, puesto que la voluntad de *mostrar* claramente un cuerpo no se ve en este caso compensada por otro marcador inferencial que bloquee la oferta cándida. En el caso de la primera foto, el bloqueador era la posición militar y la inevitable agresividad que se desprendía de ello. En otros casos puede ser el entorno, no erotizado, o la expresión del rostro, que puede transmitir control, voluntad y decisión sobre el propio cuerpo que se está *mostrando*. En este caso, sin embargo, el rostro no agrega limitación alguna a la llana oferta de un cuerpo. Es más, la presencia del maquillaje y el hecho de no mirar al receptor —la mirada como agencia y como eventual corrector inferencial— refuerza la relación de oferta. La cosificación del cuerpo de la mujer, precisamente, no se basa solo en mostrar su cuerpo, sino en el mostrarlo desposeído de voluntad, sin rostro visible o con rostros desprovistos de agencia. Este caso se acerca a la cosificación.



Imagen 5. Tercera fotografía analizada.

Esta última imagen, a diferencia de las dos primeras, presenta un grado alto ya no solo de indeterminación sino de opacidad. La imagen, en tanto que señal, es poco ostensiva, apenas hay marcadores que puedan guiar firmemente alguna inferencia y los que pueden encontrarse son débiles. La explicatura es, frente a los casos analizados hasta ahora, llanamente denotativa: se ve a una chica sentada, sosteniendo un vaso de cerveza mientras sonríe y mira a un probable interlocutor que queda fuera de la imagen. El entorno es

visible pero aporta poca información. El vaso, que podría hacer disponibles no pocas inferencias, tiene aquí un uso casi ejemplarmente funcional, estando poco o nada tematizado. La ropa, igualmente, tampoco tiene valor ostensivo y el cuerpo, apenas visible —una manga subida casi hasta el codo, un camisa blanca, poco llamativa, abierta pero no escotada a la altura del pecho— está simplemente tal, sin acoger significados particulares. Todo parece dispuesto para *debilitar* cualquier inferencia. El único elemento claramente ostensivo es el rostro, franco, alegre, despejado.

Ahora bien, la elección de esta fotografía como imagen principal, precisamente en virtud de lo dicho, permite hacer una inferencia: la ausencia de ostensión o la escasez de marcadores inferenciales es voluntaria. Del mismo modo que en la conversación el silencio es, por omisión, también significativo, y puede acoger con ello un valor inferencial notable, la opacidad ostensiva de esta imagen también es ostensiva. No lo son sus elementos, pero sí la imagen en cuanto tal, en su gesto de permanecer en el umbral de la inferencia, sin atreverse a cruzarlo, colindante con la pureza denotativa de la foto del DNI o del currículum, fotografías que solo *identifican*. Tal es, probablemente, la fuerza ilocutiva de la imagen: no mostrar intenciones específicas, sino, simplemente, dejarse ver, hacerse disponible como interlocutora. Por esto mismo, la señal tampoco carga identidad de género alguno: no hay indicador inferencial que señale la belleza femenina (1) tal y como se ha construido tradicionalmente, no lleva maquillaje, no mira al eventual receptor, no resalta ninguna zona erógena de su cuerpo ni adopta una posición típicamente femenina —el cruce de piernas, de serlo, solo se le supone—. Habilita, conscientemente o no, una belleza fuera de la pauta androcéntrica. No hay, asimismo, ni ostensión erótica (2) ni voluntad de corporeidad (3), por las mismas razones apuntadas para el primer rasgo. No hay, asimismo, elementos que permitan inferir pasividad (4) o maternidad (5). Así pues, la relación que establece con el receptor es débil, indirecta y muy poco apelativa, afín a la notificación o al mero aviso. No es de oferta, y mucho menos de petición, es, en todo caso, de presentación o de apertura. Se muestra, simplemente, que se está disponible. Esta definición casi negativa que se ha hecho hasta aquí, ausencia de ostensión y de marcadores inferenciales, es fundamental. Por un lado, demuestra que es muy difícil no comunicar, y que incluso una opacidad calculada es, por su gesto carencial, muy significativa. Por otro lado y ante todo, porque significa fuera del código androcéntrico que suele guiar la ostensión y la inferencia, sancionando muchas y privilegiando pocas —las dos primeras imágenes—, pero también porque significa, demasiadas veces, por omisión, demostrando con ello con qué fuerza, en demasiadas ocasiones, la distinción binaria de género y la prescripción vital a ella asociada forma parte de nuestro andamiaje perceptual.

5. CONCLUSIONES

El primer objetivo del trabajo es describir cómo se articula el proceso ostensivo-inferencial en *Tinder* a la hora de ofrecer y procesar identidades de género. Para ello, era

necesario demostrar antes que toda imagen intencional es altamente ostensiva. A propósito de ello se ha ido desarrollando a lo largo del trabajo un conjunto de supuestos teóricos y de herramientas descriptivas para probarlo, para dar justificación y alcance operativo a la intuición más o menos general de que las imágenes, efectivamente, significan sin el auxilio del texto. Se ha razonado que fuera de todo código el significado icónico es no convencional, que dado el hecho de que impone la significación en bloque y sin una pauta clara de desciframiento, suele presentar una alta ostensión significativa y una alta indeterminación inferencial. Se ha añadido también que, esto supuesto, podían efectivamente tener los mismos rasgos que Grice consignó a las implicaturas conversacionales no convencionales. Así definidas, se ha defendido la posibilidad de connotar imágenes y de distinguir en ellas varios niveles de significación: la explicatura y la implicatura icónica, restituyendo a la imagen la densidad semiótica propia del código. Postulada la posibilidad de ambos niveles, de ubicar grados intencionales en uno u otro y de recuperar intenciones a través del proceso ostensivo-inferencial, se ha justificado asimismo que las señales icónicas tienen también fuerza ilocutiva. Todo lo dicho, después de ser desarrollado teóricamente, se ha aplicado al análisis de tres fotografías como señales icónicas no convencionales. Con ello, se ha hecho patente la compleja significación de las imágenes fuera del código y, crucialmente, la posibilidad de que haya comunicación exclusivamente a partir de ellas.

Armada teóricamente la posibilidad de comunicación entre señales icónicas no convencionales sin apoyo alguno del código, se ha descrito cómo, ante intercambios comunicativos tan débiles, el proceso ostensivo-inferencial permite restituir la intención del emisor e intentar recuperar la información intencional. Particularmente, se ha puesto el operatorio teórico previo al servicio de la explicación del ofrecimiento y procesamiento de identidades de género. Debido a esto, se ha visto la alta afinidad funcional entre lo icónico y la ostensión a la hora de transmitirlos: la última, porque permite mostrar sin afirmar, porque hace mucho más fácil la revocabilidad o la modificación; lo primero, porque subraya la condición corporal del género. El género es performativo (Butler, 2004: 1), se hace constantemente y significa por repetición. Por lo tanto, también, es recursivo: va aplicándose, siempre, al resultado de sí mismo. De esto último se deriva, a su vez, que es cancelable. Como se ha visto en el análisis de la tercera imagen, hay modos de significar fuera del género binario.

El tercer objetivo es intentar describir en qué medida el proceso ostensivo-inferencial afecta las posibilidades que ofrece *Tinder* para seguir representando identidades y sujetos hegemónicos. Como se sugiere al final del apartado dos de este artículo, la ostensión icónica actúa de contrapeso a la voluntad expresa de *Tinder* de acomodarse y perpetuar el binarismo de género de raíz androcéntrica. Algunos de los criterios en los que se basa el sistema de puntuación Elo de la aplicación son decididamente patriarcales (Duportail, 2019: 13), como favorecer los *match* entre perfiles de chicas jóvenes y hombres adultos o asignar más puntuación a los perfiles con imágenes de cuerpo entero. Frente a ello, la significación por ostensión otorga al contenido inferencial la flexibilidad discursiva de lo

que se muestra sin llegar a afirmarse, permitiendo tanto una ratificación de género vehemente como su negación o vacío. Aunque el algoritmo es decisivo, la ostensión, junto con la significación en bloque propia de la imagen y el privilegio de esta sobre el texto, actúan como posibles mecanismos de compensación contra-hegemónicos dentro de la aplicación.

Por último, había también el objetivo subsidiario de intentar describir la contribución que los sesgos cognitivos hacían en el proceso ostensivo-inferencial respecto a las identidades de género. Tal objetivo no ha podido cumplirse, sobre todo, por falta de herramientas —no se ha encontrado una metodología capaz de dar cuenta de ellos competentemente en el propio proceso perceptual y cognitivo; menos todavía que estuviera relacionada con el proceso ostensivo-inferencial—. Se mantienen en el marco teórico y se alude a ellos aquí, sin embargo, por un íntimo convencimiento: dada la velocidad con que la gente desliza los perfiles de los usuarios y la velocidad, en general, multitarea e hiperestimulada propia de la comunicación virtual, no tengo ninguna duda de que muchos sesgos cognitivos intervienen a la hora de decidir qué perfiles reciben un *like* y cuáles no. Queda, simplemente, como un apunte o una invitación para un trabajo posterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, M. H. Y MELO, S. (2006). “Del caos a la creatividad: chat entre lingüistas y didactas”. *Estudio de Lingüística del Español (ELiEs)* 24, s. p. Disponible en línea: <http://elies.rediris.es/elies24/araujo.htm> [10/10/2023].
- ARDENGHI DUTRA, F. Y ORELLANA, C. (2017). “Selfies no *Tinder*: masculinidades hegemónicas como performance”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 135, 143-158. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/journal/160/16057381010/html/> [11/10/2023].
- AUSTIN, J.L. (1962). *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BARTHES, R. (1961). “Le message photographique”. *Communications* 1.1, 127-138.
- ____ (1964). “Rhétorique de l’image”. *Communications* 4.1, 40-51.
- ____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2009). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- ____ (2012). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- ____ (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- CALSAMIGLIA, H. Y TUSÓN, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CARABÍ, A. Y SEGARRA, M. (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.

- CARSTON, R. (2002). *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell.
- DRETSKE, F. (1988). *Explaining Behavior*. Cambridge: MIT Press.
- DUPORTAIL, J. (2019). *L'Amour sous algorithme*. Paris: Goutte d'Or.
- ECO, U. (1975). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ESCANDELL, M. V. (2014). *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D.; CALVO GONZÁLEZ, S.; RODRÍGUEZ PÉREZ, S. Y RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, C. (2018). “¡Tienes un Match! Autorrepresentaciones y rasgos comunicativos de las interacciones de jóvenes en Tinder”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 9.2, 173-187. Disponible en línea: <https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2018-v9-n2-tienes-un-match-autorrepresentaciones-y-rasgos-comuni> [11/10/2023].
- GRICE, P. (1975). “Logic and Conversation”. En *Speech Acts [Syntax and Semantics 3]*, P. Cole y J. Morgan (eds.), 41-58. New York: Academic Press.
- ____ (1982). “Meaning Revisited”. En *Mutual Knowledge*, N. V. Smith (ed.), 223-243. New York: Academic Press.
- KAHNEMAN, D. Y TVERSKY, A. (1996). “On the Reality of Cognitive Illusions”. *Psychological Review* 103.3, 582-591. Disponible en línea: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8759048/> [11/10/2023].
- KREES, G. R. Y VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LEVINSON, S. (2000). *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge: MIT Press.
- RIBAS, M. Y TODOLÍ, J. (2008). “La metáfora de la mujer objeto y su reiteración en la publicidad”. *Discurso & Sociedad* 2(1), 153-169.
- SEARLE, J. (1975). “A taxonomy of illocutionary acts”. En *Language, Mind and Knowledge*, K. Gunderson (ed.), 344-369. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOLLERS, P. (2013). *Ensayos sobre literatura y arte*. Buenos aires: El Cuenco De Plata.
- SPERBER, D. & WILSON, D. (1986). *Communication and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2012). *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 31/01/2023

Fecha de aceptación: 11/10/2023