

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Dibujo Fisionómico del Rostro. Historia de una Deriva entre la Clasificación y la Ficción

Andrea Lucio Sotelo¹

1) Universidad de Barcelona (España)

Date of publication: June 3rd, 2016

Edition period: June 2016 - October 2016

To cite this article: Lucio, A. (2016). Dibujo fisionómico del rostro. Historia de una deriva entre la clasificación y la ficción. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(2), 187-204. doi: 10.17583/brac.2016.1676

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.1676>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). The indication must be expressly stated when necessary.

Physiognomic Drawing of Face. History of a Derive between the Categorization and Fiction

Andrea Lucio Sotelo
University of Barcelona (España)

(Received: 2 August 2015; Accepted: 2 April 2016; Published: 3 June 2016)

Abstract

The interpretation of the face and its inexhaustible meaning transformation gives a space of centrality in the Western hermeneutics. However, man has tried to build unity and ordering experience through theoretical spaces; this categorization desire of knowledge has been materialized in the physiognomy, half pagan, half illustrated. The taxonomization process that undertook many medieval knowledge unknow the *crisis* (κρίσις) or the inherent breakout own interpretation of the face and the creative capacity. This obstacle however remains very present in the physiognomic drawing as the impossibility of their scientific aspirations while binds to the fiction

Keywords: Physiognomy; drawing; face; fiction; alterity

Dibujo Fisionómico del Rostro. Historia de una Deriva entre la Clasificación y la Ficción

Andrea Lucio Sotelo
Universidad de Barcelona (España)

(Recibido: 2 Agosto 2015; Aceptado: 2 Abril 2016; Publicado: 3 Junio 2016)

Resumen

La interpretación del rostro y de su inagotable transformación de significado le da un espacio de centralidad en la hermenéutica occidental, al tiempo que le hace escurridizo. Sin embargo, el hombre ha tratado de construir unidad y ordenar la experiencia a través de espacios teóricos; este anhelo clasificatorio del conocimiento se materializó en la fisonomía, mitad pagana, mitad ilustrada. El proceso de taxonomización que acometieron muchos conocimientos medievales desconocen la *crisis* (κρίσις) o la ruptura inherente a la propia interpretación del rostro y a la capacidad creadora. Este escollo que sin embargo continua muy presente en el dibujo fisionómico marca como imposibles sus aspiraciones científicas al tiempo que le liga a lo ficcionado.

Palabras clave: Fisionomía, dibujo, rostro, ficción, alteridad

A pesar de la siempre diversa interpretación del rostro y de su inagotable posibilidad de transformación en el significado histórico y personal, el hombre ha tratado de construir unidad y orden en ese conjunto de elementos diversos que es el rostro: expresión física, natural, del pensamiento, de la experiencia o de la imaginación. El motivo de tal intento clasificatorio del conocimiento se materializó en la fisionomía, mitad pagana, mitad ilustrada; como ha dicho bien Juan Bordes: “la fisionomía es un ejercicio intuitivo que todos practicamos, pues juzgar lo oculto por sus signos externos es una actitud común. [...] Y consecuencia de esta intuición individual todas las culturas han confeccionado teorías fisiognómicas más o menos explícitas” (Bordes, 2012, p.290). La gestación de estas teorías han acompañado los inicios del aprendizaje del dibujo en las cartillas o tratados y a pesar de su relación estrecha con el dibujo, la fisionomía ha desconocido la actitud titubeante y expresiva de la actividad creadora; rechazo que esta muy relacionado a la determinación por convertirse en ciencia e ignorar la potencia poética y narrativa de la contradicción que es inherente a la fisionomía debido a un cierto deseo imposible y alquímico de la interpretación de lo externo para concluir la forma y características de lo interno.

La primera premisa de la ciencia de la fisionomía se basa en la idea de que se pueden hallar elementos universales y rasgos generales en la particularidad del rostro. La segunda premisa reside en considerar que esos rasgos comunes físicos están vinculados a ciertas disposiciones del individuo, es decir, que existiría una correlación de sentido entre la forma exterior e interior del hombre.

En el fondo, el papel del dibujo de la fisionomía consistía en seleccionar las particularidades del rostro e interpretarlas según la propia práctica del dibujo, bien por analogía o bien por deducción directa, como indicios del carácter, la psicología o procedimientos que a través de la secuencia y/o la geometría intentan determinar el límite de la naturaleza animal de la humana; o la naturaleza noble de la malvada, etc. La dificultad de seleccionar o aplicar categorías a la representación desde una perspectiva objetiva fue, sin duda, uno de los motivos que alejaría la fisionomía de sus aspiraciones científicas; sin embargo, esta misma marca de arbitrariedad en la segmentación y análisis subjetivo de las partes del rostro lo acerca al espacio creativo. La relación contradictoria del dibujo fisiognómico entre creación y ciencia, lleva a artistas

como Goethe a expresar su escepticismo y por otro lado “a reconocer el virtuosismo de su amigo [Lavater] como observador, y por ello el interés de sus apreciaciones” (Plasencia, 1988, p.40). El dibujo de la fisionomía ha pretendido unir durante su historia una estructura natural de inestabilidad sin dar importancia a los escollos y la reflexión que deviene de tal rotura o *crisis* (κρίσις) entre los registros de la realidad que pretende dibujar e interpretar cuando se acerca al rostro. Sin embargo el punto de inflexión o κρίσις es fundamental en la creación: los múltiples puntos de elección que se dan durante la línea del desarrollo productivo de una obra, suelen ser los vértices necesarios que diferencian una línea recta productiva de una serpenteante línea de desarrollo creativo. Este componente dubitativo viene a evidenciar el marcado ser subjetivo de la *interpretación del rostro* por cuanto nuestra experiencia y por tanto los análisis derivados relacionados a este no puede sobrepasar el nudo hermenéutico sagrado que ha devenido en torno a él en la cultura occidental como veremos ha sucedido en la historia de la fisionomía.

II

Lo que los griegos llamaron fisionomía (*φυσιογνωμονικά*) se practicaba mucho antes por los babilonios como uno de los métodos de adivinación dentro de la tradición griega, el tratado más antiguo sobreviviente sobre fisionomía data del siglo III a.C. y representa la primera recopilación sistemática de normas fisionómicas en occidente. De igual modo que que la teoría humoral y el temperamento, la fisionomía fue originalmente desarrollada por un grupo de médicos-filósofos utilizando un enfoque empírico basado en la analogía y la observación.

Aunque el origen de la fisionomía se remonta a la tradición hipocrática y a Aristóteles, fue en el Renacimiento cuando esta disciplina vivió su momento de mayor esplendor. Los estudios del renacimiento sobre fisionomía se basaban en cuatro textos paganos, en particular la *Physiognomica*, que entonces pasaba por obra de Aristóteles ¹. Aunque quizás, el surgimiento de la fisionomía como disciplina, tal como la conocemos, esta marcada por el espíritu cartesiano que entre el siglo XVII y siglo XVIII da cuenta de una nueva exégesis: las ciencias de la vida.

La estructura, al limitar y filtrar lo visible, le permite transcribirse al lenguaje. Gracias a ella, la visibilidad del animal o de la planta pasa entera al discurso que la recoge. Y, quizás llegado al límite, pueda

restituirse a sí misma a la mirada a través de las palabras, como en los caligramas botánicos que soñaba Linneo. (Foucault, 1984, p.136)

El nuevo rumbo del conocimiento de lo vivo, de la historia natural y con ella la fisionomía, entendería que la posibilidad de acercarnos al saber dependía de estructuras concretas del conocimiento, ordenes taxonómicas que remitían, describían y agrupaban según la conveniencia de la estructura ideada; el rostro como estructura pasaría a dividirse y traducir sus rasgos a expresiones críticas. La retícula del nuevo conocimiento cartesiano segmentaría el dominio del reino vegetal y del animal de tal forma que cada ser recibiría un nombre y enunciaría desde éste a la familia perteneciente: “La historia natural habrá cumplido con su tarea fundamental que es ‘la disposición y la denominación’” (Foucault, 1984, p.142).

Desde esta perspectiva de catalogación, la historia de la fisionomía dividió en dos ramas principales los conocimientos que ancestralmente se habían relacionado a la fisionomía: una astrológica y otra naturalista. La rama astrológica se basa en el principio de *melothesis*² o tradición que asignaba partes del cuerpo para cada uno de los signos del zodiaco, en ella la cabeza correspondía a Aries y las partes del cuerpo restantes se asignaban a los otros once signos zodiacales³; estos estudios consideraban al hombre como un microcosmos, al que afectan diferentes estados de ánimo y de actuación relacionados al cosmos.

Según Caro Baroja la rama naturalista de la fisionomía fue clasificada en tres grupos por Giovanni Battista Della Porta (Vico Equense 1535 - Nápoles 1615), para poder ser estudiada. Ésta taxonomía se dividía en: fisionomía *zoológica*, fisionomía *etnológica* y fisionomía humoral; todas poseen un nivel relacionado a la *patognómica*⁴ y a pesar de que han tenido estrechas relaciones entre sí pueden ser diferenciadas.

Por un lado, la tendencia de la fisionomía zoológica, elige en los animales ciertas predisposiciones que luego, por analogía, son comparadas a aquellos hombres que comparten sus rasgos físicos. Esta interpretación fisonómica se reactiva durante el Renacimiento gracias a Della Porta, eslabón esencial en la historia de la disciplina.

La fisionomía etnográfica, que ponía en correspondencia las características físicas de ciertas razas con determinados caracteres, y la fisionomía psicológica, que correlacionaba determinadas características anatómicas con ciertos temperamentos o humores.

En 1586 en la primera edición de la *De Humana libri physiognomia* de Della Porta, se ofrecía un resumen de los conocimientos fisionómicos adquiridos hasta entonces como una codificación bastante completa de los rasgos físicos del rostro y sus supuestas características psicológicas, junto con una serie de láminas en las que se comparaba el rostro de un hombre y la cara de un animal.



Figura 1. Giambattista Della Porta, *De humana physiognomonia libri IIII*, Napolés 1586.

La obra de Della Porta constituyó durante años el punto de referencia fundamental de su momento y del futuro, por cuanto sería “un precedente de lo que un par de siglos después constituirá una de las teorías más revolucionarias del mundo moderno: el evolucionismo de Charles Darwin” (Plasencia, 1988, p.37). Hasta que en 1667 el pintor Charles Le Brun publicó en París: *Conférences sur l’expression des differents caracteres des passions*. Le Brun aporta dos elementos fundamentales: por una parte, introduce el estudio de las pasiones, es decir, de los estados pasajeros del alma y su dinamismo, y por otra, lo hace desde una perspectiva pictórica, es decir, indica cómo se han de representar esas pasiones. Le Brun como muchos pintores de su época estaban influidos por una rama artísticofilosófica proveniente de la tradición estética y por otra medicocientífica del nuevo método cartesiano. Desde este punto de vista es posible entender que por un lado afirmara que la síntesis trágica del artista es obtenida con el recurso poético de la expresión, concepto esencial del pensamiento estético clásico del retrato. Y por otro lado, su trabajo teórico se fundamentara en la lectura del *Les Passions de l’âme* de René Descartes, a partir del cual entiende que la transcripción gráfica y expresiva de la esencia de las pasiones del alma se hace posible gracias a un estudio racional de las mismas.

De igual modo que Della Porta, también Le Brun presenta todo un

bestiario, especialmente en su *Traité de a Physionomie ou sur les rapports de la Physionomie de l'homme avec celle des animaux*. Es por ello que en sus obras, las imágenes de hombres se yuxtaponen a dibujos de animales de frente y perfil resaltando sus parecidos. Podríamos decir que su minuciosidad y exactitud confieren a esas imágenes algo pavoroso, animal, más propio del reino mágico de las fábulas y de la Edad Media que del racionalismo del siglo de las luces.

En cierto modo la complejidad de los estudios de Le Brun, respecto a ciertos tratados clásicos anatómicos, incorporaba nuevamente el carácter psíquico del cuerpo y renovó el interés por la fisionomía animalista en los círculos artísticos durante los siglos XVII y XIX. Le Brun adopta las pautas de conveniencias y la retórica del gran siglo; pero la catalogación de los patrones expresivos basados en *Caractères des passions* de Marin Cureau de la Chambre (Saint-Jean d'Assé 1535 - 1615), lo cual le ayuda a elaborar valores universales que pretenden depurar la forma de las pasiones mediante la transcripción gráfica del mecanismo pasional, intentando esquivar el obstáculo del empirismo y de la copia servil. El proyecto de Le Brun supone además de una práctica pictórica y fisiológica; la exploración de las condiciones que unen lo bello y lo verdadero, ingente tarea que permanecerá como misterio.

Tal como en periodos anteriores a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la fisionomía vive un nuevo renacer, podríamos decir que muy posiblemente por el deseo de reconciliar la ciencia y la religión. Un pastor protestante suizo de firmes creencias religiosas como Johan Kaspar Lavater (Zürich 1741-1801) seguramente no debió ignorar estos esfuerzos, que se quedaría reflejada en su obra de 1772: *Physiognomische Fragmente*. Esta obra de carácter enciclopédico, en la que colaboró el joven Goethe, aportaba a la fisionomía tanto una sistematización como integración de los conocimientos procedentes de las nuevas disciplinas, a la vez que muchos sentimientos religiosos se traducirían paulatinamente a tendencias 'científicas' del mundo natural. "La obra de Lavater se compone, en realidad, de una serie de disertaciones superpuestas, en las que las declamaciones y las apreciaciones sobre obras de arte van por un lado y las viejas teorías fisiognómicas por otro" (Caro Baroja, 1988, p. 212).

Lavater fue un defensor de la observación—sobre todo visual⁵—tal como era tendencia en la episteme de la Ilustración y se propuso ordenar mediante un sistema geométrico los rasgos de la cara (Lavater, 1894, p.97). Esta tarea le llevó a distinguir la fisionomía propiamente dicha, de la patognómica.

Su empresa, al igual que la de los anteriores fisónomos fue criticada con el

paso de los años, no solo desde la ciencia sino también desde las humanidades. Quizás debido a que el intento por ajustar marcadas características faciales a una tipología psíquica a través del dibujo se acentuó con el tiempo como un mecanismo no mucho más que cómico.

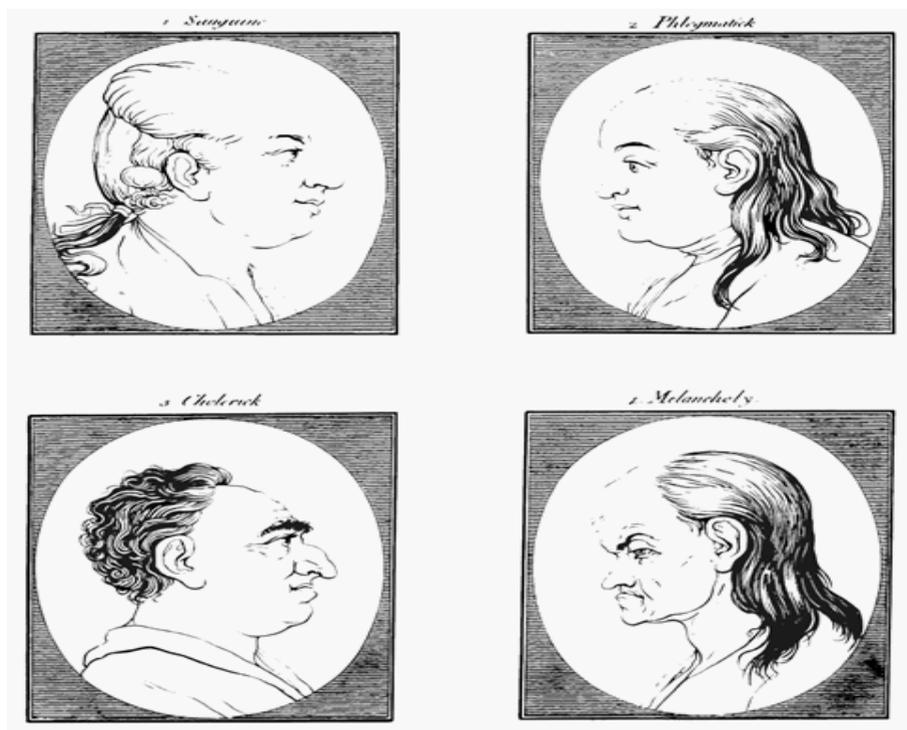


Figura 2. Lavater, Johann Caspar. Essays on physiognomy, designed to promote the knowledge and the love of mankind. Vol. 1. London: Printed for John Murray; H. Hunter; and T. Holloway, 1789-98. Original at Eighteenth Century Collections Online.

III

Me permito subrayar como a pesar del aumento de la influencia científica en nuestra época, muchas de las antiguas imágenes de fisionomía producen un cierto rechazo estético, el claro ataque de Luis Fernández a cierta perspectiva médica y de diseccionado que se encuentra representada en las

obras de Lavater, según él, da cuenta de ello. Para Luis Fernández los dibujos sumadas a su discurso, podrían llamarse dibujos de ‘decapitación’: “A la luz de la modernidad, el proyecto de Lavater se revela, pues, no sólo como una empresa de colonización del cuerpo—exploración, delimitación, reparto—, sino como todas las taxonomías ilustradas con aspiraciones más o menos científicas” (Fernández, 2004, p.1-31), exhibe un carácter positivo que olvida la imposibilidad de definir un cuerpo como organismo separado de la psique ⁶.

Esta reacción que evidencia el rechazo es la manifestación del choque entre el dibujo y el avance de la ciencia hacia múltiples esferas, el dibujo diseccionado no puede hablar mucho más lejos que de tanatopraxia y tanatoestética. Podríamos decir que la yuxtaposición de las imágenes de la historia de la fisionomía nos descubre una construcción del rostro contradictoria, escurridiza, a mayor información y clasificación de sus partes, mayor es la apariencia de un rostro muerto, la apariencia está recubierta por el dualismo vital del orden-caos y su equilibrio es crucial en los estudios artísticos, como no suele ser en la ciencia. Lo que Lavater espera de las señales del rostro ⁷, mejor aún, lo que sabe que encontrará allí (Caro Baroja, 1988, p. 211-213) es menos una definición de una personalidad que un signo clasificatorio para el observador, es decir, para la mirada y sus riesgos.

El pintor Henry Fuseli y el filántropo Thomas Holloway participaron activamente en la obra de su amigo Lavater sobre el estudio de la persona basado en atributos físicos y sus obras reflejan por aquel entonces el interés por la expresión del rostro y el carácter lúdico del reconocimiento facial. El ejercicio de Lavater, que pretende otorgar leyes sobre tipologías de rostro nos acaba demostrando no solamente un componente psicológico referido a los prejuicios temporales, sociales y culturales; sino que también insinúa el juego de la diferencia y la similitud, sin duda es en ese interés humano de la imitación donde hunde sus raíces el que trabajos fisionómicos como del suyo nos sigan causando interés. Curiosamente a pesar de compartir época, los trabajos de un pintor como Fuseli distan mucho del análisis del dibujo realizado por Lavater, como muestra de las diferencias ideológicas que marcan a cada sujeto. Quizás podamos decir que la obra de Fuseli por no estar tan relacionada al resultado de ciertos preceptos ideológicos goza de mucha más naturalidad que la de Lavater. En relación a la perspectiva de cada sujeto el propio Caro Baroja dice:

Desde el momento en que empiezan los estudios de retratos, se observa que el juicio general sobre el personaje célebre retratado influye en lo

que se dice de él, más que la observación objetiva. Cicerón será un modelo de ‘homogeneidad’ y Franklin de ‘equilibrio’, pero pronto se ve también que estos juicios de Lavater están sujetos al lugar común que domina en determinados ámbitos, concretamente el protestante de su tierra (Caro Baroja, 1988, p. 211).

El interés que puede suscitar el estudio del carácter relacionado al aspecto físico sigue estando vigente, aunque abordar tales estudios más allá del arte ha terminado por asociar “otras supuestas ciencias que no lo son y este cuerpo de doctrina arbitrario e indigesto se acepta por unos como algo dogmático, mientras que otros lo rechazan y ridiculizan una y otra vez” (Baroja, 1988, p.16). Quizás sea sensato decir que la fisionomía adquiere valor desde una perspectiva filosófica o ‘ciencia de la observación’ –que no reescribiremos aquí pues ha sido ya descrita magistralmente por otros⁸– devala un interés profundo:

Cette discipline, fondée sur l’observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l’homme, de son caractère, de ses moeurs, de ses passions, de ses origines, de son passé et même de son future constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale; c’est une entreprise remarquable de description détaillée du corps (Borderie, 2002, p.18).

Nuestra mirada abandona una forma metafísica para adoptar cada vez más una forma categorial que dota de unicidad a nuestra experiencia.

Un ejemplo de tal aplicación es el hecho de que la fisionomía haya abandonado su vertiente del pensamiento de la ‘naturaleza’ del aspecto particular del rostro de una persona, para constituirse pseudo ciencia, ya que su complejidad hace que su valía como conocimiento categorial sea dudosa. La evidente confusión de su discurso se debe, en mi modesta opinión, a la dificultad de hilar el espíritu anterior y posterior racionalista. Ciertas partes de la propia concepción de la interpretación del rostro asumen un conocimiento tácito, mientras que otras están exageradamente conceptualizadas.

El saber clásico pervivió en la fisiognomía en la idea de que ésta, como el resto de secretos naturales, se rige por el principio de *simpatía* y *antipatía*. En el pensamiento clásico griego, la *physis* (Φύσις o natura), debía ser entendida porque existía la creencia de que el conocimiento de las leyes de la ‘naturaleza’ nos beneficiaría a todos; el saber de la fisionomía astrológica testimoniaba la

conexión cósmica, bajo ésta idea el cuerpo del universo tenía mucho que decir del cuerpo humano, pero no había allí necesariamente una traducción, existía también un espacio ininteligible, mágico que el hombre moderno decidió olvidar, reconvirtiendo muchas tradiciones, creencias y mitos en espacios racionalizados.

La vigencia de la tradición mágica se postergaría debido a la mezcla de supersticiones antiguas y modernas, tal como concluye Burckhardt de su análisis sobre *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Tal permanencia se gestionaría de forma diferente entre clases: “en las clases cultas se hallaba muy desarrollada la creencia en la Astrología. Cosas populares eran la observación de agüeros y presagios, la fe en los conjuradores y su mundo” (Caro Baroja, 1988, p.133).

La fisionomía “trató de sistematizar la intuición popular de que ‘la cara es el espejo del alma’ a través de los complejos vericuetos de los secretos de la naturaleza tan apreciados por los aficionados a la magia natural [fue] generalmente admitida en España como parte de la oculta filosofía que no traspasaba los límites de la ortodoxia, y fue conocida gracias a divulgadores como Jerónimo Cortés” (Laplana, 1996, p.142) en el siglo XVII, del cual el título de su obra evidencia la relación de la fisionomía con la tradición clásica: *Phisonomía natural*, y varios efectos de naturaleza.

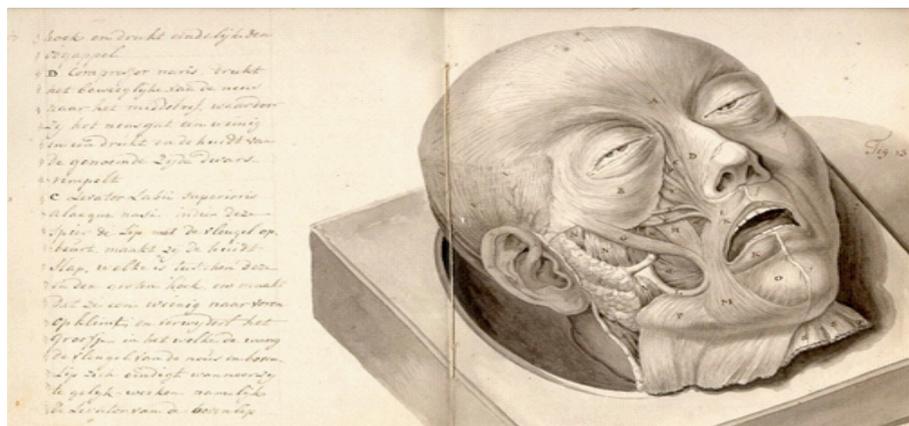


Figura 3. Anónimo, Treatise on physiognomy, Holanda 1790.

Diríamos que la evidente relación con la tradición clásica se observa fuertemente en el corpus doctrinal ocultista de todas éstas obras que aunque en España no fuesen sobresalientes por dicha doctrina, tal como apunta Laplana, si lo fueron por el pensamiento mágico que en estas reverberaba

La fisiognomía podía convertirse en una ciencia determinista y adivinatoria al relacionarse con la astrología y la quiromancia, y por eso en el Index promulgado por Pablo IV en Roma en 1559 se incluía entre las artes prohibidas, como confirmó después la bula promulgada el 5 de enero de 1586 por Sixto V. En este sentido, es muy destacable el interés con que se acercaron a la fisiognomía algunos de los más importantes defensores del ocultismo, siempre en la difusa frontera entre la magia y la ciencia (Laplana, 1996, p.142).

Como puede suceder con la poética, el poder de significación del arte es precisamente el punto en que la palabra no llega, podríamos pensar que en la fisionomía, ese lugar, es el de su propia contradicción. Fue su intento por construir unidad lo que evidenció la división de su propia naturaleza⁹ y quizás la que la hizo poco fiable y paulatinamente desaparecer.

De hecho la exigencia de la verdad, en la historia de la propia disciplina, ha tendido a erradicar los espacios especulativos y las posibilidades artísticas de la fisionomía. Sin embargo los acercamientos artísticos han pervivido a través de la ‘fisionomía de los pueblos’ o etnográfica en el siglo XIX, así como de la caricatura y el trabajo simbólico de la imagen de otros artistas del siglo XIX y XX.

Quizás una labor interesante en éste sentido sea la emprendida por el paleontólogo y divulgador escocés Dougal Dixon, que en un ejercicio de imaginación intenta explicar las leyes que rigen la evolución de los organismos para imaginarse al ser del futuro, el resultado: un libro ilustrado con el sugerente nombre de *A Zoology of the Future* (Dixon, 1981). Este libro de zoología ficción inspiró a artistas y zoólogos, Desmond Morris afirmó que le hubiera gustado escribirlo a él mismo, “hace muchos años, cuando era un joven zoólogo, empecé a inventar criaturas imaginarias, el dibujo y la pintura como un contraste agradable a las demandas de mis estudios científicos”. Esa estética de lamina antigua que representa un ser mitológico hoy en día ha sido recuperada por trabajos como los de Neo Rauch.

Es necesario que haya entre las cosas esta semejanza inmediata que permita a los elementos significantes el correr a lo largo de las representaciones, el deslizarse por su superficie, el asirse a sus similitudes para formar, por último, designaciones colectivas. Pero para esbozar este espacio retórico en el que los nombres toman poco a poco su valor general, no era necesario determinar el estatuto de esta semejanza, ni tampoco si en verdad estaba fundada; bastaba con que diera fuerza suficiente a la imaginación. Sin embargo, para la historia natural, lengua bien hecha, estas analogías de la imaginación no pueden tener el valor de garantías; era necesario que la historia natural, amenazaba bajo el mismo título que cualquier otro lenguaje, encontrara el miedo de rodear la duda radical que Hume planteaba con respecto a la necesidad de la repetición en la experiencia. En la naturaleza debe haber continuidad.

Esta exigencia de una naturaleza continua no tiene, desde luego, la misma forma en los sistemas y en los métodos (Foucault, 1984, p.146).

Las investigaciones y discusión que ha suscitado la interpretación de la expresión del rostro, revelan el interés de ciertas épocas por el ser humano como lugar de transmisión, como ser en tanto que otro existe. Es llamativo que en obras emblemáticas de la fisionomía como *De Humana libri physiognomia* (Della Porta, 1586), *Methode pour prendre a dessiner les passions* (Le Brun, 1702) y *Physiognomische Fragmente* (John Caspar Lavater, 1775–78); la alteridad aparece también como un animal, paralelismo que Juan Bordes recoge en el subcapítulo *Fisionomía estética: paralelo animal*, en el que menciona la importancia de la “Revolución Francesa, como momento de implosión del bestiario caricaturesco político en toda Europa” (Bordes, 2012, p.295). La literatura también se ha referido a la animalidad o alteridad del hombre para referirse a aquello que le era desconocido, muy común en la novela científica, hoy en día llamada ‘ciencia ficción’.

Este aspecto profano del ser humano que conforme avanzó la ciencia hubo de esconderse en los rincones del conocimiento, fue representado con maestría –y con esa carga de misterio que se le había otorgado– por diferentes movimientos estéticos a lo largo de la historia, dependiendo de los límites estéticos asumibles y del discurso predominante al cual pretendía hacer evidente; desde la recuperación de los lugares comunes del romanticismo, pasando por las expresiones exageradas de lo grotesco, hasta las metáforas visuales del surrealismo o anti-humanidad de los personajes de la ciencia ficción, la expresión visual a través de la analogía y la metáfora ha explorado

los límites de la representación de la construcción del ‘yo’ y la alteridad.

La tarea del rostro representado ya no es únicamente el de constituir una serie de rasgos identificables de un individuo concreto, no es exclusivamente y únicamente el icono de la individuación [...] Es en la artificiosidad de la tradición, de la manipulación, por la cual Brunelleschi pudo descubrir la perspectiva, en la responsabilidad de no abandonar el estudio del rostro al devenir azaroso —ni a los caprichos artísticos de la idiocia de un yo profundo—, pues su singularidad y su repetición son ya devenir, por-venir (Tornero - Amorós, 2011, p.123).

El rostro es el espacio central de la expresión de alteridad y su importancia en los registros simbólicos e imaginarios es tal, que a pesar de su cercanía, su representación es y será siempre un misterio como lo ha demostrado la representación artística a lo largo de los tiempos. La representación del rostro animal hoy en día no significa como antaño un intento por reconocer la naturaleza humana, sino la evidente condición de su extrañeza y de su imposibilidad.

Efectivamente la fantasía o ficción ponen en entredicho los espacios mismos de representabilidad y esto adquiere un valor mayor cuando los motivos o preocupaciones, de la imagen ya no están vinculados a la reproducción. De hecho la fantasía construye una realidad que no es evidente pero que sin embargo se hace presente, dando lugar a espacios que sin ser parte del mundo material —a partir del descubrimiento del inconsciente— son cada vez más consistentes.

Hoy en día aunque la construcción del mundo recae mayoritariamente en el pensamiento humano, a tal punto, que la razón ha llegado a negar otras formas de conocimiento sensibles; la ficción sigue siendo un espacio que nos permite habitar el mundo en sus formas complejas: “Porque la fantasía es conexión de capas del subconsciente y de las más altas producciones de la consciencia” (Balletero, 1985, p.124).

La pregunta por la forma en el arte no es pues baladí, hablamos de como se construye la inscripción de la representación y del reconocimiento de la imaginación para la pervivencia de éste conocimiento y por una fisionomía de la alteridad que entiende que el rostro es el espacio empírico del otro como expresión de un mundo posible¹⁰ —espacio metafísico—. La *fisionomía de la alteridad* debería abandonar sus exigencias objetivas y convencerse de sus posibilidades imaginativas y narrativas.

Notas

¹ Ésta decía: “El carácter mental no es independiente e inmune al proceso corporal, antes bien, está condicionado por el estado del cuerpo [...] Y a la inversa, es evidente que en el cuerpo influyen los efectos del alma.” (ms. s. IV a.C.) 1497, Venetia.

² *Melothesis* era una parte muy útil del kit de herramientas del astrólogo con aplicaciones en el diagnóstico y tratamiento de la enfermedad.

³ Fue hasta antes del s. I d.C que algún texto de astrología sobreviviente incorporó juicios sobre fisonomía y fue incorporada como una disciplina de la astrología, se atribuye como fundador de la medicina astrológica a Beroso, sacerdote que vivió en Babilonia en el siglo III a.C.

⁴ Lavater distinguió la fisiognómica como los “rasgos permanentes”, en contraposición a la patognómica, ciencia que Lavater consideraba puramente subsidiaria porque se limitaba a los gestos transitorios de la cara y sólo aspiraba a descifrar en ellos la expresión puntual de esta o la otra pasión. (Lavater, 1775). Éste aspecto rechazado por algunos estudiosos renacentistas, es en la actualidad estudiado por la psicología positivista como microgestos, desarrollada fundamentalmente por Paul Ekman (Ekman, 1972).

⁵ “Le talent de l’observation parait la chose la plus facile, – et cependant rien n’est si rare [...] Observer, ou apercevoir les objets en les distinguant est l’âme de la physiognomie: c’est proprement en quoi elle consiste.” (Lavater 1894, I, p.319)

⁶ En términos anteriores al descubrimiento del inconsciente y la psique, los filósofos se cuestionaban por la relación organismo muerto/vivo. En La fenomenología del espíritu Hegel cuestiona la fisiognómica de Lavater aludiendo a si lo muerto puede gobernar o imponerse a lo vivo. ¿Puede, una cosa muerta como los huesos craneanos imponer su conformación a los movimientos del espíritu? ¿no existirá, más bien entre las dos partes, una especie de adaptación libre e imprevisible? (Hegel, 1966)

⁷ Desde un punto de vista estrictamente científico, el error de la fisiognómica parece haber sido conceder a la singularidad de cada rostro (que sería como la de las huellas dactilares) un valor semántico, de representación ético-anímica, perfectamente calibrable.

⁸ J.C.Baroja, *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter* (1988); Baltrusaitis. *Aberrations, Essai sur la légend des formes* (1957); M. Dumont, *Le succes mondain d’une fausee science: la physiognomonie* de Johann Kaspar Lavater (1984); J.J. Courtine et Cl Haroche, *Histoire du visage*, Paris, 1988; Fl. Caroli *Storia della fisiognomica*. Arte e psicologia da Leonardo a Freud, Milano, 1995.

⁹ ECette discipline [c’est] un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale (Borderie, 2002, p.18)

¹⁰ “En cada sistema psíquico hay un hormiguelo de posibilidades alrededor de la realidad; pero nuestros posibles son siempre los Otros [Autres]. El otro [autri] no

puede estar separado de la eexpresividad que lo constituye [...] El Otro [Autruil] como expresión de un mundo posible” (Deleuze, 2002, p.387).

Referencias

- Ballestero, M. (1985). *El devenir y la apariencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Borderie, R. (2002). *Balzac, peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*. Paris: SEDES (Collection du bicentenaire / Groupe international de recherches balzaciennes).
- Bordes, J. (2012). *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Burckhardt, J.(2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Edaf: Madrid.
- Caro Baroja, J. (1988). *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*. Barcelona: Ediciones Akal.
- Caro Baroja, J. (1990). *La cara, espejo del alma*. Círculo de lectores: Madrid.
- Della Porta, G. (1586). *De Humana libri physiognomia*. Vici Aequensis [Vico Equense] : Apud Iosephum Cacchium.
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dixon, D. (1981). *A Zoology of the Future*. St. Martin’s Press: New York.
- Ekman, P. (1972). *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions*. In Cole, J. (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation* (pp. 207-282). Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Fernández, L. (2004). *Ponencia: Señales en el cuerpo: avatares literarios de la fisiognómica*. Almería: La Fundación Alonso Quijano.
http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/cursos%202005/promocion_lect_ura/ponencia/ponencia%20luis%20fernandez.pdf (URL).
- Foucault, M. (1984). *Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S.A.
- Hegel, G. W. F., (1966). *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de cultura económica.
- Laplana, J. E.(1996). *Un tratado de fisiognomía de 1650 - Universidad de*

- Zaragoza. Barcelona: Scriptura (Num. 11). <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94738/142656> (URL).
- Lavater, J. C. (1775-78). *Physionomische Fragmente*. Leipzig und Wintertuhur, Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.
- Lavater, J. C. (1894). *Essays on Physiognomy*, trad. Thomas Holcroft, London, B. Blake, 13, Bell Yard, Temple Bar.
- Le Brun, C. (1806). *Traité de la Physionomie ou sur les rapports de la Physionomie de l'homme avec celle des animaux*. Paris: Chalcographie du Musée Napoléon.
- Le Brun, C. (1702). *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: F. Platts.
- Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Plasencia, Carlos (1988). *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia.
- Tornero-Amorós (2011). *Retornos de lo sagrado: Consideraciones sobre la moral en la representación artística del rostro*. Arte y Políticas de Identidad Vol.5. Murcia, Facultad de Bellas Artes. <http://revistas.um.es/api/article/view/146251>(URL).

Obras

Figura 1. (1586). Della Porta, G. *De humana physiognomonia libri IIII*. http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html

Figura 2. (1789-98) Lavater, Johann C., *Essays on physiognomy, designed to promote the knowledge and the love of mankind*. Illustrated by more than eight hundred engravings. Executed by, or under the inspection of, Thomas Holloway. Translated from the French by Henry Hunter. Vol. 1. London: Printed for John Murray; H. Hunter; and T. Holloway. Original at Eighteenth Century Collections Online. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LavaterHollowayFaces.png>

Figura 3. (1790) Anónimo, *Treatise on physiognomy*, Holanda.

Andrea Lucio Sotelo: Artista Visual y Doctoranda de la Universidad de Barcelona.

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona (España).

E-mail address: andreal_so@yahoo.es