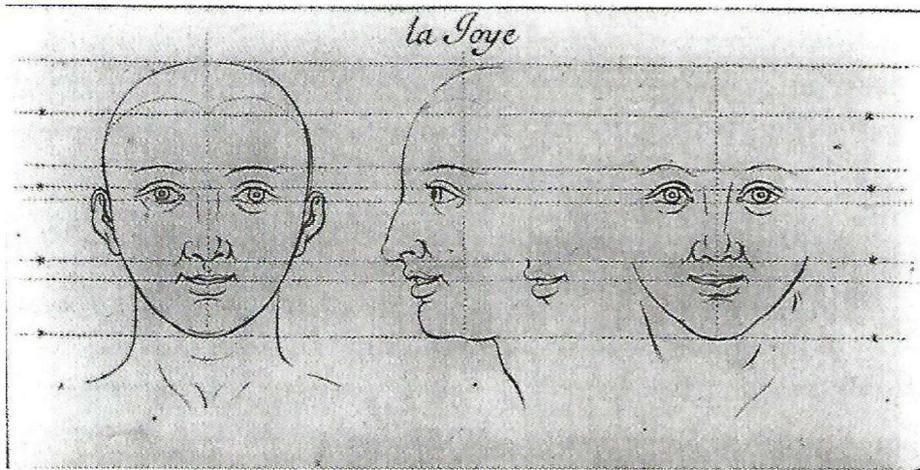


El espejo del alma



Le Brun, *La alegría y el espanto*. Biblioteca de la facultad de Medicina, París

François Delaporte

Traducción de Rodrigo Zapata Cano

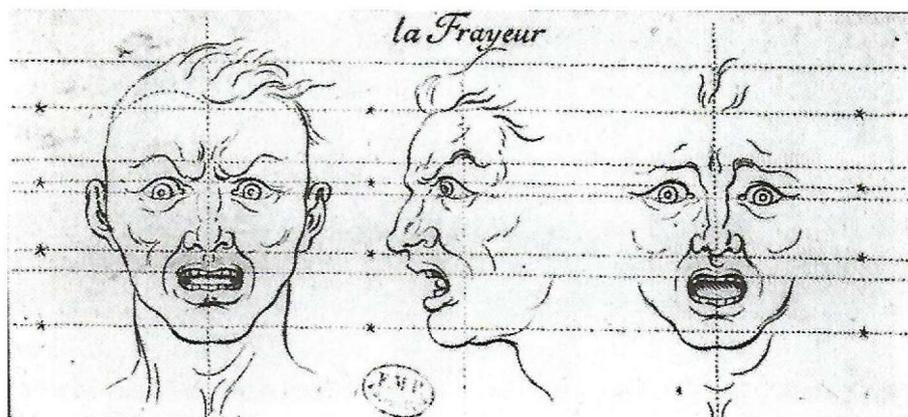
77

Resumen

La historia de la constitución del primer saber de la expresión no es un relato lineal que iría de la mítica fisiognomía a la electrización localizada. Se trata de algo más complejo: mostrar las rupturas y las discontinuidades que se hacen visibles a través de los acontecimientos propios de campos tales como la anatomía, la fisiología, la psicología y las artes plásticas. ¿Qué se sabía de la estructura de los pequeños músculos de la cara? ¿Cómo describir su funcionamiento? ¿Qué relaciones se establecen entre las pasiones y su campo de expresión? ¿Cómo presentar y representar las pasiones en su verdadera naturaleza? He aquí algunas de las preguntas que el artículo despliega para mostrarnos acontecimientos y relaciones inéditos hasta ahora.

Abstract

The story of the formation of the first insight regarding expression is not a lineal narrative that would go from a mythical physiognomy to localized electrization. It is something much more complex: showing the ruptures and discontinuities that become visible through events belonging to such fields as anatomy, physiology, psychology and the visual arts. What did we know about the structure of small face muscles? How can their working be described? What relations can be established between passions and their field of expression? How can passions be presented and represented according to their true nature? These are some of the questions posited by the article in order to show us relations and events that are unknown even today.



Le Brun, *La alegría y el espanto*. Biblioteca de la facultad de Medicina, París

Para Descartes, las modificaciones corporales que acompañan las pasiones se presentan al observador bajo la forma de signos. Estos últimos están constituidos por las acciones de los ojos y el rostro, los cambios de color, los temblores, las risas, las lágrimas, los gemidos y suspiros. Pero estos signos se distinguen tanto por su causa como por su significación. Los unos, que se relacionan con los síntomas, se originan en el corazón: sus manifestaciones son involuntarias. Los otros, que se relacionan con los indicios, están determinados por el alma: sus manifestaciones son voluntarias. Por supuesto, los síntomas ocupan un lugar central. De todo lo que es visible, los cambios de color, por ejemplo, son los más próximos a lo esencial y uno de los efectos principales de los movimientos del corazón. La alegría hace ruborizar, porque la sangre más caliente y sutil fluye más rápido. Entonces, el rostro se muestra hinchado, risueño y alegre. Por el contrario, la tristeza estrecha los orificios del corazón, la sangre más fría y espesa fluye más lentamente. El rostro se muestra entonces pálido y demacrado. En síntesis, uno no puede dejar de ruborizarse o palidecer cuando una

pasión aparece allí. Estos cambios proceden inmediatamente del corazón: la fuente de las pasiones, puesto que prepara la sangre y los espíritus para producirlos. Los otros signos son las acciones de los ojos y del rostro que dependen de los nervios y los músculos. A simple vista, se presentan como indicios que permiten un reconocimiento. Las acciones del rostro que acompañan las pasiones especifican los semblantes. Algunas son notables, como el ceño fruncido en la cólera o algunos movimientos de la nariz y los labios en la burla. Pero se cometería un error al confiar en ellas: pueden servir al hombre tanto para declarar una pasión como para disimular su pasión tomando la máscara de otra que no siente sino en el fingimiento. Sea como fuere, la mímica no es la “expresión” de una pasión, sino el signo de un lenguaje cuyo sentido, aunque sobrentendido, aparece claramente. “No existe ninguna pasión que una particular acción de los ojos no manifieste: y ésta es tan notoria en algunos, que también los criados más estúpidos pueden observar a simple vista si su amo está o no enojado con ellos”.¹ Descartes hace alusión aquí a esta especie de cólera pronta y manifiesta, pero que

puede ser fácilmente apaciguada. El amo se comporta como queriéndose vengar únicamente a través de los semblantes.

Descartes opone los movimientos naturales a los movimientos intencionales, como cardiopatía a mimología. Por esta distinción, relaciona las mímicas con el campo de las pasiones. Pero esta relación es muy problemática: en el momento en que Descartes integra los semblantes como signos exteriores de las pasiones, muestra que una cuestión permanece en suspenso. Los criados más estúpidos, o los más inteligentes, no sabrán nunca si el amo declara su cólera o la finge. Voluntarias y no naturales, las mímicas significan las pasiones. Signos elocuentes, sin duda, pero que son tanto menos fiables cuanto que la voluntad los puede hacer cambiar. En todo caso, la mirada dura y el ceño fruncido constituyen, no indicios, sino signos. He aquí una primera refutación a la fisiognomía: las mímicas, como las palabras, pueden implicar la verdad o la mentira. Pero todas las mímicas no son voluntarias; por ejemplo, la risa que parece provenir de la alegría o el llanto. ¿Bastaría que los semblantes fuesen naturales para que se volvieran auténticos indicios? Cuando los semblantes son naturales, Descartes los identifica con los síntomas. Ahora bien, entre estos últimos, no hay uno sólo que se pueda ligar con toda certidumbre a una pasión. A menudo los signos son indescifrables: existen hombres que tienen casi el mismo semblante cuando lloran que otros cuando ríen. Los signos carecen de especificidad, porque pueden ser causados por pasiones diferentes. La languidez es ocasionada por el amor y el deseo, pero también por el odio, la tristeza y la alegría cuando son violentos. Los signos son aleatorios: aquél que acostumbra aparecer en una pasión puede dar paso al de una pasión opuesta. Sin duda, la alegría hace sonrojar y la tristeza palidecer, pero uno se puede sonrojar estando triste. A la tristeza se suman otras pasiones, tales como el amor o el deseo, el odio o la vergüenza, las cuales hacen sonrojar. Los signos son inconstantes: la risa no acompaña

siempre a la alegría y el llanto a la tristeza. Los signos son inciertos, teniendo en cuenta las causas y los mecanismos que los producen. Los temblores pueden ser provocados tanto por la tristeza, el temor y la frialdad del aire, como por el deseo, la cólera y la embriaguez: aquí muchos espíritus afluyen al cerebro y allí, muy pocos. Asimismo, la risa puede provenir de la alegría, la admiración, el odio, la aversión y también del hambre. La alegría y la admiración son el efecto de un exceso de sangre debido a la dilatación de los orificios del corazón; en la aversión, el bazo envía un fluido sutil que aumenta la rarefacción de la sangre; en el hambre, la dilatación de los pulmones es provocada por el primer jugo que pasa del estómago hacia el corazón. De este examen resulta que los síntomas no son signos patognómicos. De allí la segunda refutación a la fisiognomía: los signos de las pasiones tomados de los síntomas están marcados por una profunda ambigüedad.

Pero, hay más; los síntomas, es decir, los movimientos naturales que acompañan las pasiones, son signos que se deducen en la extensión. No es necesario pues tomarlos por un sistema de signos semejantes a las palabras o a los gestos de los mudos cuando se expresan. En la medida en que los signos que dan testimonio de las pasiones proceden de la sola disposición de la máquina corporal, son de la misma naturaleza que los movimientos que se observan en las bestias. Tercera refutación a la fisiognomía: el determinismo fisiológico basta para disipar la ilusión de una estructura lingüística de los signos exteriores. “No se deben confundir las palabras con los movimientos naturales que dan testimonio de las pasiones y pueden ser imitados tanto por máquinas como por animales”.² Entonces, imposible aprehender la naturaleza del alma por los signos exteriores que acompañan las pasiones. Nuestros pensamientos son acciones que provienen del alma y terminan en ella. Por el contrario, nuestras pasiones vienen del cuerpo y son recibidas en el alma. El lenguaje pertenece al pensamiento: no existe relación de expresión

entre el alma y el cuerpo. Cuando el hombre se hace entender por sus mímicas es gracias a un lenguaje silencioso que puede ser sincero o mentiroso. En todo caso, el rostro no es el espejo del alma y no habla como un oráculo. Cureau de La Chambre, a quien Descartes había reservado un ejemplar de su *Tratado*, escribía ya en 1659: “La naturaleza no solamente dio al hombre la voz y la lengua, para ser los interpretes de sus pensamientos; sino que en la desconfianza que tuvo de que pudiese abusar de ello, aún hizo hablar su frente y sus ojos para desmentirlas cuando no fuesen fieles. En una palabra, ella muestra toda su alma al exterior”.³ Al apoyarse en una doctrina cuyos fundamentos habían sido arruinados por Descartes, el médico de Séguier aparece como retrasado. En efecto, se refiere al apetito sensitivo, él mismo subdividido en apetito

concupiscible e irascible. Al primero, atribuye dos parejas: el amor y el odio, el placer y el dolor; al segundo, la intrepidez y el temor, la constancia y la consternación. Las pasiones mixtas están compuestas de simples, como la cólera que depende del dolor y la intrepidez. Identifica el apetito como la sede de las pasiones y las define como movimientos del alma. Movimientos reales, inmanentes, por los cuales el alma no cambia de lugar, aunque sus partes tomen diversas situaciones, como el agua encerrada en una botella puede ser agitada sin cambiar de lugar. Cuando el alma se pronuncia, comunica su movimiento al cuerpo, que

se altera y cambia. Por esto, las acciones del alma aparecen sobre el rostro y expresan su marca allí.

Más tarde, Le Brun pronunciaba su *Conférence sur l'Expression général et particulier*. Al definir la pasión como un movimiento del alma que reside en la parte sensitiva, sigue a Cureau de La Chambre y permanece en el terreno de la filosofía escolástica. Por sus movimientos, el alma origina la agitación

de los espíritus, que a su vez, determinan las acciones de las partes del rostro. El signo es pues el efecto de un determinismo fisiológico que nace en el alma y expresa un movimiento del alma que define la pasión. Para comprender por qué la doctrina de Cureau de La Chambre ofrecía la única solución satisfactoria, es preciso restituir el

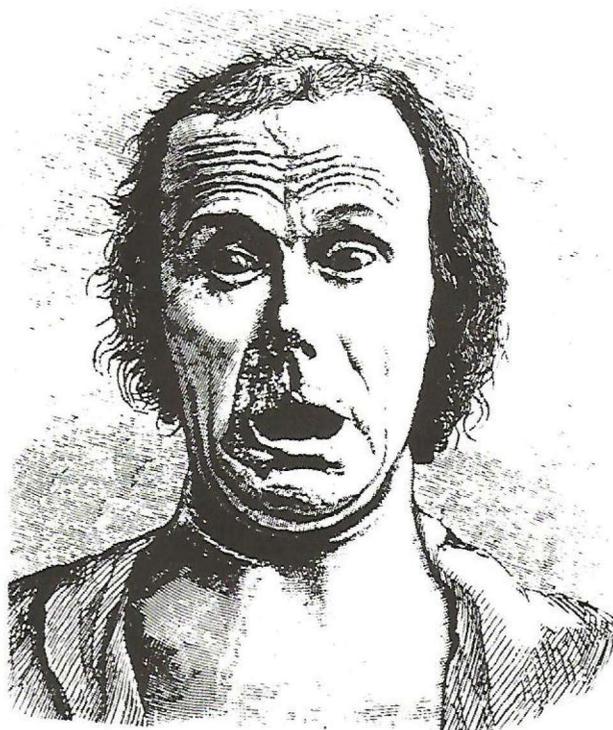


Ilustración del terror, a partir de una fotografía del doctor Duchenne

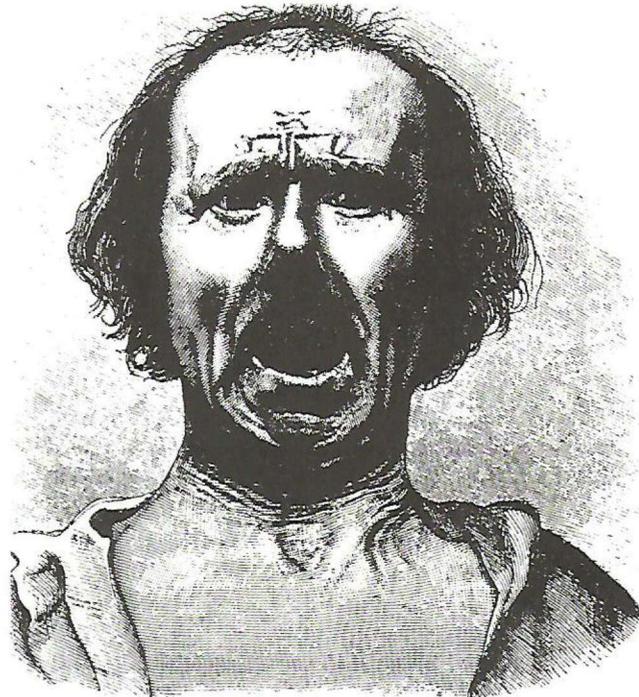
proyecto de Le Brun a su lugar de origen. Al principio, los modelos proporcionados por la gran pintura debían permitir clarificar el problema de la representación de las expresiones. Recurriendo a la norma en uso, la codificación del vocabulario de las emociones parecía inscribirse en la vía más segura. Desde el Renacimiento, los grandes artistas han pintado imágenes que imitan los efectos de las pasiones. Bastaba estudiar sus cuadros. En su comentario del *San Miguel derribando al demonio*, Le Brun subraya que este ángel desprecia mucho al enemigo que ha derribado para esforzarse en querer vencerlo:

“Lo que Rafael ha representado de manera maravillosa por un cierto desdén que aparece en sus ojos y en su boca. Sus ojos que están semi-abiertos y cuyas cejas, que forman dos arcos muy perfectos, son una marca de su tranquilidad, así como su boca, cuyo labio de abajo sobrepasa un poco el de arriba, es también uno de los desprecios que hace a su enemigo”.⁴ Pero la técnica del dibujo de las expresiones se halla envuelta en la imagen pintada. Inaccesible. Además, los preceptos fundados en la imitación o la observación de la naturaleza proceden de una práctica empírica. En tanto que el lenguaje pictórico permanecía cada vez más cerca del lenguaje natural de las pasiones, los signos representados no debían su poder representativo más que a su fidelidad a los signos naturales. Debido a que estos últimos son prescritos, es necesario tomarlos tal como se dan en la percepción: imperfectos, equívocos, incluso indescifrables. El individuo apasionado agrega una serie de acontecimientos orgánicos que confunde la esencia de las pasiones. Para conocer la verdad de las pasiones, el artista debe abstraer el cuerpo y sus defectos. En lo esencial, Le Brun da al principio de imitación un nuevo *punto de aplicación*: no los signos naturales de las pasiones, sino las pasiones en la pureza de su manifestación esencial. De allí la elaboración de un vocabulario pictórico fundado en una semejanza sabia. Importa comprender, no la apariencia de los fenómenos expresivos, sino los fenómenos fisionómicos tal como resultan de las causas que los producen. El arte puede alcanzar la belleza, en la medida en que ordena su creación en las leyes de producción de esencias que le revela la ciencia fisiológica.

La vía que debía tomar Le Brun estaba trazada de antemano: la expresión de las pasiones debía ser dirigida por los principios que Cureau de La Chambre había fijado. Puesto que los movimientos del alma definen las pasiones, es por la diversidad de estos movimientos que deben ser distinguidas. Pero es la impresión que se recibe de la mímica la que está en el origen del análisis de los movimientos del alma.

Basta considerar las agitaciones que el cuerpo sufre en las pasiones para descubrir los diferentes movimientos del alma. Estos últimos no son sino la transcripción de todo lo que es más visible en las manifestaciones de las pasiones. La percepción de las acciones corporales es la aprehensión inmediata de las cualidades motrices. Por el análisis de las causas que las producen, estos movimientos manifiestos son primero transferidos del exterior al interior. Del campo de la percepción al de la explicación, del efecto visible al desplazamiento invisible de los espíritus. Estos últimos son susceptibles de cuatro movimientos muy simples que son comunes a todos los cuerpos naturales: subir, descender, rarificarse y condensarse. Puesto que es el alma la que comunica a los espíritus la agitación que sufre, sus acciones presentan naturalmente los mismos movimientos. El mecanismo de producción de las mímicas permitía dar las reglas de su *presentación*. Los dibujos se ajustan, a la vez, a las esencias de las pasiones y a la imagen de los signos naturales. Las cejas se elevan, se bajan, se acercan o fruncen; la aleta nasal sube y baja, se cierra o dilata; las comisuras de la boca suben y bajan, retroceden o se elevan. Transpuesta al lenguaje pictórico, la expresión aparece en la pureza de su esencia. Sin duda, Le Brun permanece prisionero de las reglas de la conveniencia y la retórica del gran siglo. Pero una codificación de los prototipos expresivos, que se apoya sobre la fisiología de Cureau de La Chambre, tiene otra significación. Por esta operación, que permanece dominada por la cultura intelectual y artística de su tiempo, los conceptos de verdad y belleza se liberan de la historia. Para Le Brun, adquieren un valor universal. Debido a que las formas depuradas de las pasiones son la transcripción gráfica de un mecanismo pasional, escapan al doble obstáculo del empirismo y de la copia servil. El proyecto de Le Brun supone la conjunción de una práctica pictórica y una fisiología. Sobre todo, supone la búsqueda de las condiciones que aseguran la alianza de lo bello y verdadero. El ideal de Le Brun es el de Boileau.

Los historiadores dicen que es preciso esperar la segunda mitad del siglo XVIII para asistir al “renacimiento” de los estudios patognomónicos. Pero los trabajos de Lavater o de Camper no están en la línea de los de sus predecesores. Cureau de La Chambre y Le Brun se esfuerzan por inscribir la expresión de las pasiones en el marco de un determinismo fisiológico. Lavater y Camper alojan más bien la relación de lo invisible con lo visible en el campo de una semiología: las expresiones no son efectos sino signos de las pasiones. Le Brun dibujaba para comprender las relaciones de la fisionomía humana con la de los animales. Lavater y Camper dibujaban para conocer: un retrato, una silueta y la forma de un cráneo son los puntos de repartición de un conjunto de signos. La representación gráfica, o la descripción del prototipo, ya es *escritura* fisionómica. Se cometería un error al ver en la emergencia de una “craneometría”, o de una “frontometría”, una instrumentación de la observación. La medida del ángulo facial y la curva de una frente no son signos. Lo son a partir del momento en que el carácter deposita o, más bien, transpone sus cualidades sobre la figura. La forma es pues signo de un contenido; es a la vez significante y significado. En el siglo XVIII, la mutación de la mirada no está ligada a la medida sino a la formación del método fisiognómico. Así pues, constitución de un campo de visibilidad donde, de golpe, la mirada percibe los signos. La expresión de un rostro no puede recibir un



Horror y la angustia, a partir de la fotografía tomada por doctor Duchenne

sentido sino de un acto de conocimiento que, de antemano, la ha transformado en signo. La estructura de la percepción fisiognómica supone que se conozcan ya dos elementos y su relación: un rasgo físico es la representación y el sustituto de una cualidad interior: “Dos ojos llenos de fuego, una mirada tan rápida como un relámpago y un espíritu vivo y penetrante se encontrarán cien veces juntos; no habría relación entre ellos y este concurso sería obra del puro azar. Se querrá mejor atribuirle al azar que a una influencia natural o a un efecto inmediato y recíproco [...]. Un ojo abierto, sereno, que nos acoge con una mirada atenta y graciosa y un corazón franco, honesto, fácil de desahogar, que vuela por así decirlo a nuestro encuentro, se encontrarían reunidos en millares de personas únicamente por azar y sin que hubiese entre ellas la relación de efecto a causa”⁵.

Moreau sigue a Lavater, pero funda sus análisis fisionómicos en la división que Bichat acababa de establecer entre vida orgánica y vida de relación y, por esta vía, vuelve a encontrar finalmente la distinción cartesiana entre movimientos naturales e intencionales. Se sabe que Bichat atribuía las pasiones sólo a la vida orgánica, mientras que la sensibilidad, la motricidad voluntaria y las operaciones intelectuales provenían de la vida de relación. Inspirándose en Bichat, Moreau procede a una nueva repartición de los músculos cutáneos: los músculos de

la “cara” pertenecen a la vida orgánica y los músculos del “rostro” a la vida de relación. Los movimientos de la cara son involuntarios. Están ligados al instinto y designan las pasiones crueles que ponen en movimiento las contracciones incontroladas de los maseteros, buccinadores y temporales. Por el contrario, los movimientos del rostro pertenecen a la vida de relación. Presentan los “signos” de las pasiones ligadas al sentimiento, a la inteligencia y responden a las determinaciones instruidas por la voluntad. Moreau vuelve a encontrar aquí el tema cartesiano de un lenguaje que puede servir para declarar (o simular) las pasiones: “El estado de los ojos, en el lenguaje fisionómico, constituye sobre todo la mirada, el gesto voluntario, la dirección activa del órgano de la visión, sea para servir o para revelar las diferentes afecciones del alma, que vienen a modificar de repente nuestras necesidades y las relaciones de nuestra



Guillaume Duchenne, escena de coquetería con expresiones diferentes

sensibilidad con los objetos exteriores. Por lo demás, se sabe que *mirar*, tomado en un sentido general, no es sinónimo de la palabra *ver*”.⁶ Resumamos: de un lado, los signos involuntarios, que dependen de la vida orgánica, (Descartes los asimilaba a los síntomas). Pero en lugar de dar testimonio de las pasiones, las traicionan: acciones vehementes, inútiles e incontroladas. Del otro, los signos voluntarios que definen un lenguaje que resulta de la vida de relación (Descartes los asimilaba a los signos de un len-

guaje silencioso). Existe pues aquí un uso reflexivo de los signos con el fin de representar un estado interior. La mímica es marca y substituto del pensamiento. Por esta conexión de un lenguaje sin palabras con la vida de relación, el artificio de la mímica está fundado *en la naturaleza*. ¿Qué dice Moreau del uso de este pequeño aparato muscular? “Su juego, sus movimientos, constituyen el gesto detallado y

voluntario del rostro. [...]. Este aparato es el órgano de una locomoción particular, más delicado, menos extenso y por el cual el hombre [...] pide a todo lo que lo rodea, servir a su voluntad, escuchar su pensamiento, responder a sus afecciones”.⁷

Los trabajos de Bell marcan un viraje. Con él, por primera vez, todos los movimientos fisionómicos se vuelven síntomas. Nacen de manera espontánea y se rea-

lizan sin la ayuda de la voluntad. Las sinergias tan complejas de la función respiratoria están aseguradas por el nervio motor de la cara, que se vuelve el “nervio respiratorio de la cara”, es decir, el agente de los movimientos de la expresión facial. Aunque el corazón no sea la sede de las pasiones, está ciertamente influenciado por los estados del alma. De allí esta influencia se extiende sobre todos los órganos respiratorios y asciende hasta la garganta, los labios y las mejillas. El corazón tan sensible a los estados

del espíritu siente todas las emociones del alma. Las pasiones entonces producen un trastorno del corazón. Y de las alteraciones en la función de este órgano resultan las modificaciones simpáticas de la respiración que comienza y termina en los labios y en las aletas de la nariz. Si el corazón experimenta la influencia de una pasión del alma, es fisiológicamente necesario que la respiración reciba el efecto y que esta pasión se muestre más o menos de modo visible por los órganos donde el aliento se origina y expira. Pero la demostración de Bell reposa en el estudio de las relaciones que existen entre los movimientos de la expresión facial y los de la respiración en situaciones límites: la máxima capacidad, la agonía y los estados patológicos que llegan al extremo del malestar respiratorio. Para Bell, la función respiratoria es pues doble: está al servicio de los intercambios gaseosos y del alma por la vía de la expresión. La nariz y la boca sirven para la respiración, la nutrición y la expresión de las pasiones. Pero los ojos, que sirven para la visión, ¿también tienen algo que ver con la expresión?

Seis músculos ocultos en la órbita mueven en todos los sentidos el globo ocular. Ahora bien, la fisiología les ha dado, además de sus nombres técnicos, otros nombres significativos. El recto superior, llamado el soberbio, eleva el ojo. Expresa el orgullo pero también la estima y la veneración. La contracción de este músculo tiene lugar en la unción religiosa. El recto inferior, que desciende el globo ocular, es el músculo de la modestia y la humildad. Para Sarlandière, la contracción de este músculo ocurre en el caso en que se ha cometido una falta, la que se reconoce de manera tácita o por confesión. También se efectúa en la vergüenza y en todas las situaciones en donde uno se siente inferior. El recto externo, llamado el desdeñoso, lleva el globo ocular hacia afuera y cuando actúa en sinergia con el anterior, traduce el desprecio. El recto interno es llamado *el bebedor* porque acerca la pupila a la nariz y hace mirar el vaso. Finalmente, *el patético*, que mueve fuertemente,

toma su nombre del nervio que lo anima (el nervio patético). Bell se esforzó por mostrar que este nervio no estaba bajo el dominio de la voluntad, que difería por completo del tercer par (que anima los rectos interno, externo, superior e inferior) y del sexto par (que anima el oblicuo menor), considerados por él como los nervios voluntarios de la órbita. El nervio del cuarto par (oblicuo mayor) se separa de la raíz de los nervios respiratorios y este origen indica su función: “La expresión del ojo en la pasión prueba que esta relación se establece por un nervio respiratorio y en consecuencia por un nervio de la expresión. En el sufrimiento, en las penas del espíritu y en todas las pasiones del mismo género, los ojos son elevados y llevados hacia afuera de acuerdo con los cambios que experimentan los otros rasgos”.⁸ El músculo oblicuo mayor no actúa sino en las convulsiones, al acercarse la muerte, durante el sueño y siempre que el ojo se sustrae al poder cerebral. Bell dice aún que al acercarse la muerte, en el síncope y cuando se levanta con precaución el párpado de una persona que duerme profundamente, la pupila se aleja bajo el párpado superior. Pero no es simplemente a la contracción involuntaria del músculo oblicuo mayor al que es preciso atribuir este deslizamiento. Para Lemoine, la explicación es más simple: “Los músculos que mueven en todos los sentidos el globo ocular o lo mantienen fijo en una dirección determinada no son infatigables; cuando han agotado sus fuerzas o cuando están relajados por una causa cualquiera, la posición natural de los ojos es una especie de estrabismo *sursum* que voltea hacia adentro el globo ocular y oculta la mitad de la pupila bajo la órbita. Es la mirada del cadáver [...] es también el reposo del sueño que se descubre con facilidad en el niño y el enfermo que duermen con los párpados semiabiertos; es la posición que sentimos buscar en nuestros propios ojos al luchar contra el sueño y en la cual, los párpados abiertos por un supremo esfuerzo, los objetos se voltean y nuestra vista se oscurece [...] es la dirección

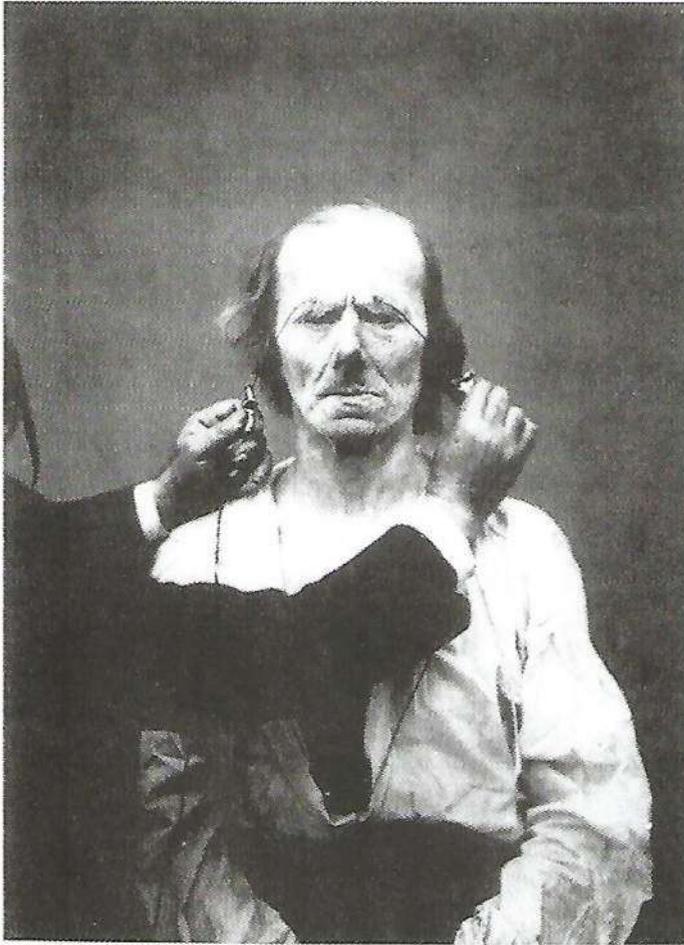
hacia donde tienden los ojos del hombre ebrio a quien el vino arrebató el gobierno de sus movimientos".⁹

Duchenne no tenía sino que suprimir la mediación de la función respiratoria para establecer la acción involuntaria de los músculos cutáneos dominados solo por el séptimo par. La historia del descubrimiento del campo expresivo reservaba sorpresas. Descartes había ligado los signos que tienen

que ver con los síntomas a una cardiopatía y puso las mímicas bajo el dominio de la voluntad. Ha sido necesario esperar los estudios neurofisiológicos de Charles Bell para que las mímicas se vuelvan síntomas y encuentren su punto de anclaje en la función respiratoria. Más tarde, Duchenne desplazaba el sustrato de la expresión de los órganos de la respiración hacia los músculos del rostro. Por la sustitución de una neumopatía por una miopatía, operaba un último

desplazamiento. A partir de allí, se ve por qué Duchenne se interesaba por los únicos actos expresivos que resultan del funcionamiento de las acciones musculares. Se comprende también que haya dejado en la sombra las otras funciones de los músculos faciales. Duchenne no podía más que ser indiferente al hecho de que no hay órganos destinados de manera específica a la expresión. La cuestión del desvío de

los usos propiamente fisiológicos con fines expresivos no es la suya. Los músculos son naturalmente los instrumentos de la expresión. Desde este punto de vista, la actitud de Duchenne es más bien la de un psicólogo. De allí una sintomatología de las pasiones que tiene que ver con el hombre agitado por las emociones en las condiciones normales de la vida, lo que no impide que algunos de estos movimientos



Guillaume Duchenne, electrización de los oblicuos: meditación, tensión

puedan ser asumidos en el plano voluntario: por la imitación de sí mismo. Con la percepción de los movimientos fisionómicos como acciones involuntarias, Duchenne supera uno de los principales obstáculos que había reinado en la fisiología de las pasiones desde Descartes. En tanto se pensaba que las mímicas eran dominadas por la voluntad, algo como una función de expresión era impensable. Duchenne no duda ni por un instante que el hombre pueda simular las pasiones. Él sabe que el rostro puede ser el instrumento de un lenguaje sin palabras

fundado en la voluntad y utilización de signos convencionales. Lo que controvierte es que no sea más que eso. Lo que aún cuestiona, es que el alma utiliza las acciones del rostro sólo para declarar o disimular sus pasiones. Por ejemplo, con la elucidación del mecanismo fisiológico de la risa, Duchenne puede ver en esta expresión el signo indiscutible de la alegría. Con respecto a si la risa artificial puede ser fácilmente

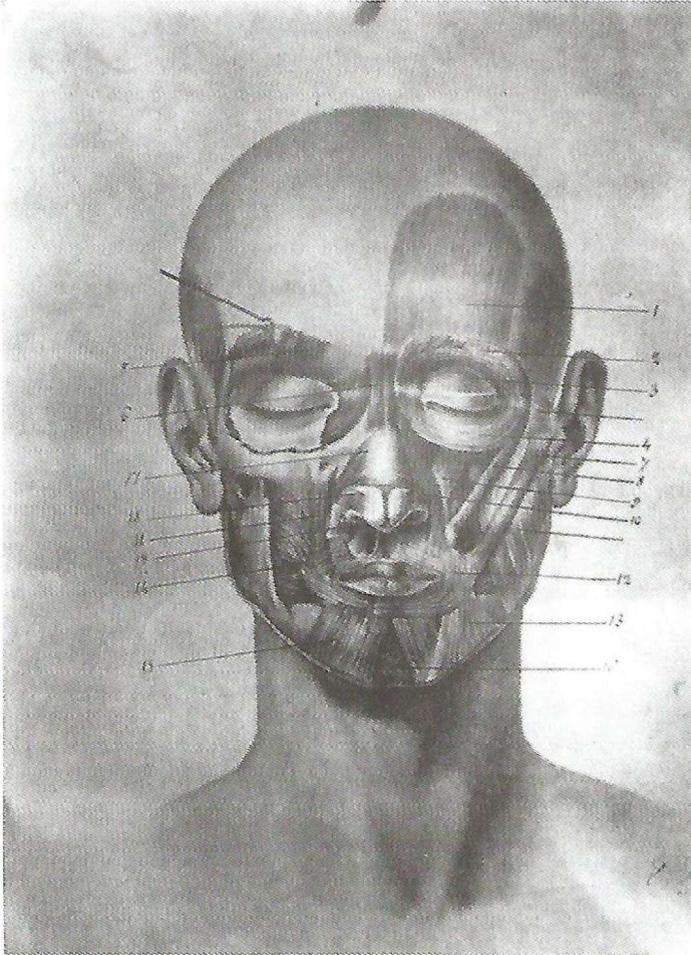
la influencia de un pensamiento malévol. Los dos piramidales del mismo sujeto, puestos en contracción de manera simultánea, dibujan una expresión de maldad, de odio, que inspira repulsión. Esto se debe a que la contracción del piramidal borra el surco transversal que marca su terminación superior. Se ve que la piel de la frente ha descendido y que la piel de la raíz de la nariz, rechazada hacia abajo, se ha surcado de arrugas transversales. La cabeza de la ceja es igualmente atraída hacia abajo y su mitad interna tiene una dirección oblicua de afuera hacia adentro y de arriba hacia abajo. El piramidal, músculo de la agresión.

Este nuevo análisis de las pasiones ha suscitado críticas. La electrización de un músculo produce una acción muscular que dibuja los signos de una emoción. Al fundar su teoría de las pasiones sobre la experimentación fisiológica, Duchenne habría olvidado que el sujeto de la psicología es indivisible. No descri-

bía una realidad incorpóral y su correlato, la expresión natural, sino que fabricaba simulacros. De una parte, se subrayaba el fracaso del análisis electrofisiológico. Éste es impotente para producir los efectos de una emoción verdadera. El funcionamiento de la fisionomía, cuando responde a un estado del alma, ofrece matices infinitamente más variados, delicados y expresivos que los de las mími-

cas provocadas. Dechambre indicaba el límite más evidente de la experimentación fisiológica. Ésta no podía alcanzar los músculos del ojo: “Sobre esta escena viviente y móvil de la expresión facial, el ojo, que escapa a la prueba del reóforo, difunde luces o sombras que transforman la significación de las contracciones musculares y hacen de la mirada, como lo dijo el poeta, la luz del pensamiento”.¹¹ Por otra

parte, se despreciaban las fotografías puesto que éstas redoblaban estos defectos. De allí la crítica de Brissaud: “¿Cómo no ha recordado Duchenne que casi toda la fisionomía verdadera está en la mirada y que se dice de modo corriente y sin metáfora: ojos dulces, tristes, coléricos, compasivos, celosos? [...]. El personaje de Duchenne, por el contrario, tiene los ojos fijos, invariablemente clavados sobre el cañón del objetivo y en realidad no tienen expresión; podrían no



Guillaum Duchenne, preparación anatómica de los músculos de la cara

tener pupilas, como los ojos de los ciegos cuyo globo es del todo blanco, o como los de los bustos antiguos que parecen no mirar ni ver”.¹² Finalmente, Serres creía asestar un golpe decisivo al decir que las imágenes de Duchenne no reflejaban la verdad de las expresiones naturales: “Existe sin duda algo de rígido y frío en estas expresiones artificiales; la vida está ausente allí, lo que, debemos decirlo, da algunas veces

un aspecto de caricatura a la fisionomía humana puesta en acción así¹³. Los adversarios de Duchenne pasaban, sin problema, de la psicología a la estética. No percibían la diferencia, no obstante evidente, entre la presentación de una función de expresión y la de una expresión plástica. En el marco de una percepción estética, sus imágenes aparecían como figuras de mal gusto. Esta percepción es de una notable coherencia. Si la presentación de las pasiones depende de un juicio del gusto, Duchenne es considerado como artista y no como fisiólogo. Para Gratiolet es un fotógrafo que trabaja como un escultor, moldeando la arcilla. Para Dechambre o Brissaud es un mal pintor, puesto que transpone en imagen un procedimiento clásico de la escultura antigua. Para Serres, un caricaturista; lo que, en este caso, no es un elogio. Los oponentes de Duchenne no veían que él apuntaba hacia una función

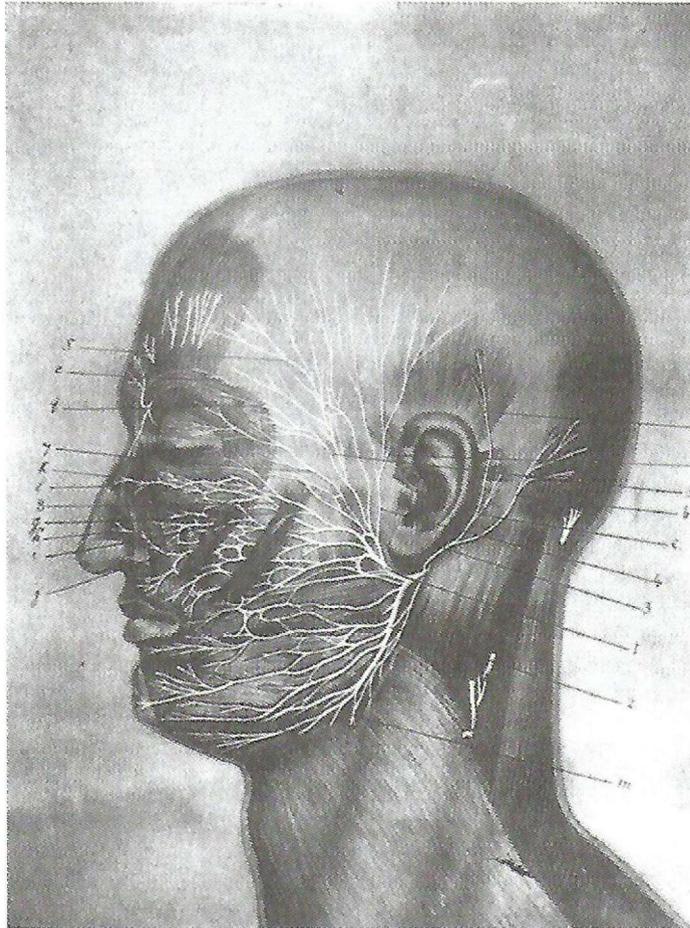
biológica: el mecanismo normal de las mímicas.

En síntesis, el médico de Boulogne le había cerrado el paso a una fenomenología improvisada y a los privilegios de la sensibilidad. El observador se enfrenta siempre con fenómenos cuya percepción se recibe como ajustada al objeto observado. Se habría cometido un error al pensar que el ojo recibe, refleja y difunde una luz interior: la luz del pensamiento o

el calor del sentimiento. La mirada es espejo del alma, porque el rostro recibe y refleja la luz del día y sus sombras. Las modificaciones de la mirada dependen del realce de los contornos: el ojo toma el color de la pasión bajo el efecto de las acciones musculares. La mirada se vuelve interrogativa con la elevación de los frontales, amenazante con la acción de los piramidales y sonriente con la contracción de los

cigomáticos mayores y de los orbiculares palpebrales inferiores. Además, Duchenne no había olvidado indicar la dirección del eje del globo ocular en algunas pasiones. Por ejemplo, una mirada de soslayo hacia arriba y lateralmente para el éxtasis y el delirio sensual; una mirada hacia abajo para la humildad y la tristeza. Sobre este punto, Duchenne permanece fascinado por la pintura de historia y aún sigue a Le Brun, Moreau y Bell. Para estos últimos, por ejemplo, los ojos elevados hacia el cielo expresan el éxtasis, la devoción

y la veneración. Sin embargo, los detractores de Duchenne no han comprendido que sus fotografías se inscriben únicamente en el registro científico. Serres es un hombre de gusto. Para él, la captura de un movimiento expresivo, que preserva su esencial movilidad, debería ser la indicación que sugiere la pasión antes que marcarla. Serres juzga las imágenes de Duchenne a partir de las reglas del arte. En sus



Guillaum Duchenne, preparación anatómica de los nervios de la cara

fotos, que fijan el apogeo de la pasión, veía prototipos cercanos a la caricatura. No comprendía que estas imágenes escapaban tanto al género del retrato como al del retrato caricaturesco. Por una parte, Duchenne no quería ni atenuar ni corregir los rasgos del rostro y, por la otra, ni deformar ni acusar tal o cual rasgo. Las referencias plásticas de Serres lo llevan a oponer la legibilidad sin exceso del retrato al

exceso de legibilidad del retrato caricaturesco. No comprendía que el objetivo de Duchenne no era el de agradar a un aficionado al arte, sino el de instruir a su lector. Y Duchenne sabía cómo hacerlo. En todo caso, no es él quien habría modificado, en la expresión de la tristeza, uno de sus rasgos más desconcertantes: la contracción del cigomático menor, que da al hombre un aspecto tonto y ridículo cuando llora.

En 1851, en la tercera edición del *Traité d'anatomie descriptive*, Cruveilhier demostraba la existencia del músculo fronto-orbitario. De allí su dificultad cuando abordaba la cuestión de las significaciones

expresivas: “La indecisión del alma entre sentimientos diversos se descubre en esta pequeña región fronto-superciliar, que los observadores y los

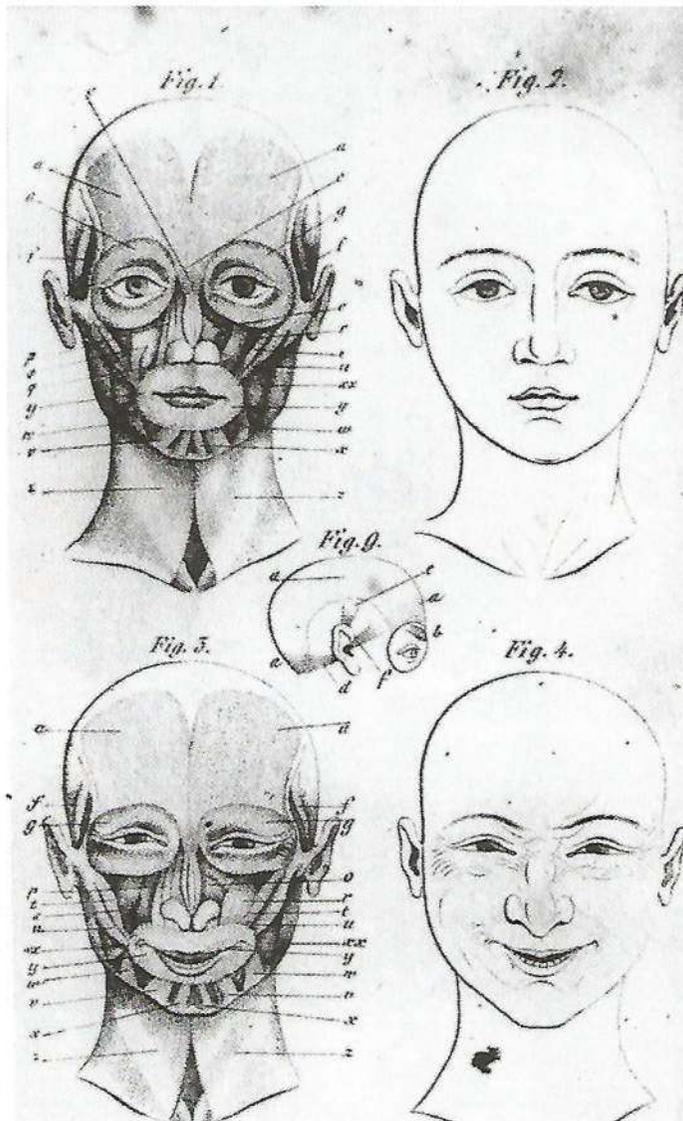
pintores no sabrían estudiar tanto”.¹⁴ En la cuarta edición (1862-1867), después de Duchenne y según él mismo, las cosas están claras: “El frontal es el músculo de la atención [...]. La contracción del piramidal da la dureza a la mirada y anuncia la agresión, la maldad, el odio [...]. Esta porción del orbicular es el músculo de la reflexión; cuando es violenta, indica una mediación con esfuerzo, un trabajo laborioso del

pensamiento [...].

El superciliar es el músculo del dolor, del sufrimiento”.¹⁵

En la misma época, Verneuil entregaba un informe del *Mécanisme de la Physionomie humaine*. Con Claude Bernard, es quien mejor ha comprendido la significación y el alcance de los trabajos de Duchenne. Con el cuidado de los psicólogos, en el atraso de una revolución, he aquí el juicio de un médico instruido: “La fisiología, la más noble y, sin discusión, la más difícil de las ciencias de observación, experimenta en este momento una metamorfosis completa

[...]. En este movimiento, que no se puede asimilar más que a la revolución de las ciencias físico-químicas a fines del siglo pasado, es preciso señalar



Jean Baptiste Sarlandière, fisiología de la acción muscular

sobre todo la tendencia que consiste en darle a la fisiología todos sus derechos y límites naturales [...]. Los magníficos trabajos del señor Duchenne (de Boulogne) pertenecen precisamente a este límite extremo donde la fisiología se fusiona con la psicología y la plástica, lo que muestra por qué el tema ha sido poco o imperfectamente explorado hasta este día por los científicos puros. Estas investigaciones forman un parágrafo importante del gran capítulo de las *funciones de expresión*".¹⁶



Notas

- 1 Descartes, R., *Traité des passions*, en *Œuvres et lettres*, ed. Bridoux, 1953, art. 112 y 113, p. 747.
- 2 Id, *Discours de la méthode*, *Op. cit.*, 5a parte, p. 166.
- 3 Cureau de la Chambre, M., *L'Art de connaître les hommes*, París, 1659, p. 2.
- 4 Le Brun, Ch., "Sur le Saint Michel terrassant le démon de Raphaël" (7 de mayo de 1667), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au xvii e siècle*, ed. A Mérot, París, 1996, p. 63.
- 5 Lavater, G., "Introduction et considérations générales", *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, París, L.-T Cellot, t. I, p. 232.

- 6 Moreau, J.-L., "Analyse anatomique et physiologique du visage", en *Op. cit.*, t. IV, p. 252.
- 7 *Ibid.*, p. 205-207.
- 8 Bell, Ch., *Exposition du système naturel des nerfs du corps humain, suivie des Mémoires sur le même sujet, lus devant la Société Royale de Londres*, traducción por J. Genest, París, L.-H. Hérlan, París, 1825, p. 239-240.
- 9 Lemoine, A., *La physionomie et la parole*, Gemer Baillière, París, 1865, p. 59-60.
- 10 Duchenne, G., *Mécanisme de la physionomie humaine, Considérations générales*, París, Vve Renouard, 1862, p. 51.
- 11 Dechambre, A. "Anatomie des beaux-arts", *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, París, 1866, t. IV, p. 255.
- 12 Brissaud, E., "L'œuvre scientifique de Duchenne de Boulogne", *Revue international d'électrothérapie et de radiologie*, núm 3., 1899, p. 81.
- 13 "Rapport de M. Serres sur l'ouvrage de M. Duchenne de Boulogne, intitulé *Mécanisme de la physionomie humaine*", Archives nationales, Sesión del 26 de mayo de 1864, 7/3101, ff. 7.
- 14 Cruveilhier, J., *Traité d'anatomie descriptive*, París, Béchet et Labé, 1851, 3a ed., p. 209-211.
- 15 *Ibid.*, edición revisada y corregida por Marc Sée y Cruveilhier

hijo, París, P. Asselin, 1862-1867, 4a ed., t. I, p. 608-615.

16 Verneuil, A., "Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques", *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, 28, 1862, p. 445 a-b.

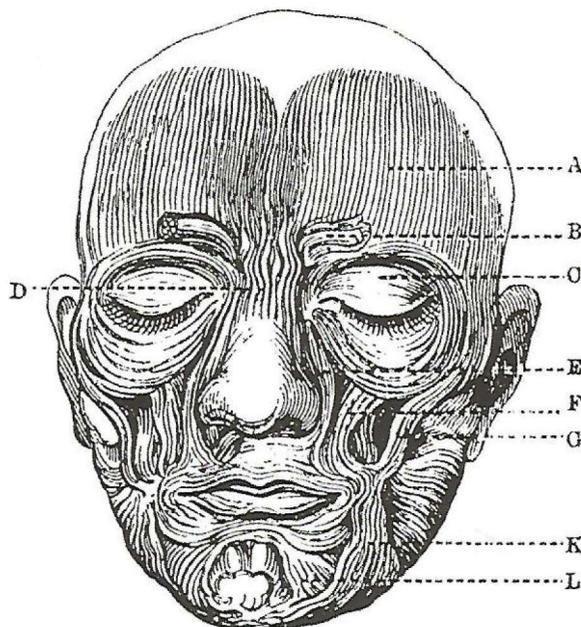


Diagrama de los músculos de la cara, según Sir C. Bell