

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

EL HACEDOR, epílogo de Jorge Luís Borges, 31 de octubre de 1960

Tomé ese epílogo como prólogo de este trabajo que inicié en 1998, con el que pretendo encontrar explicaciones a la exclusiva caramapa de cada *único* de nosotros, el formidable músculo con identidad y memoria: el rostro humano.

Tres de estos seis retratos —Carlos Alonso, Carlos Gorriarena, Luis Felipe Noé— los pinté en España ese mismo año 98, y a los otros tres —Hermenegildo Sábat, Roberto Fontanarrosa, Isabel Sarli— pude componerlos diez años más tarde, en Buenos Aires.

Incorporé sus voces para producir una cercanía mayor al retratado, ensayando otra forma de proyectar el lienzo con un aporte sonoro que traiciona cualquier simulación. La sonoridad es una presencia impresa en el tiempo que materializa ideas del modelo que habla sobre su propia cara: lo que ve y lo que pretende que vean los demás, su *yo* en el otro. Además hablan sobre el retrato y las maneras del retrato porque son los rostros de cinco hombres de nombres confirmados en la identidad de lo visual (y de lo intelectual) a los que enfrenta la cara brillante de la mujer más prohibida del siglo XX argentino, la hembra de fantasía, la modelo. La idea, el modelo, la partecita del paciente laberinto que según Borges, recrea finalmente la identidad del hacedor.

Julio Lavallén
Septiembre 28 de 2009, en Buenos Aires

DAR LA CARA

Es así: el mundo, nuestro mundo, empieza con rostro de mujer, de una puerta madre con sonrisa. Desde ese momento y ese rostro, se proyecta un largo desalojo que pretende convencernos de una individualidad, que nos sitúa en la diversidad, que nos afirma en una soledad única, en estado de propiedad y de identidad aclarada.

Como si fuéramos propietarios de la vida, esa identidad día a día se amalgama con esmero y fatalidad al nombre que nos dieron. Nuestra cara, nuestra imagen de identidad, se pega a ese nombre que nos nombra a flote del rojo océano ancestral que nos determina, genético, genérico, miembro único de la especie.

Y al alejarnos de ese vientre, necesitamos estrangular ese cable de sangre antepasada, en búsqueda de una identidad única, individual. Parece que podemos conseguirlo, a juzgar por los interminables diferentes rostros de la humanidad múltiple. Porque después de aquel rostro de madre, los siguientes innumerables millones de rostros cobran distancia unos de otros, distinguiéndose en singular.

Entre esos innumerables rostros exclusivos de individuos únicos está el nuestro. Millones de humanos que pretendemos ser unidades individuales transitamos la paradoja matemática de ser muchos de casi lo mismo. Que haya otra persona igual a nosotros es un contrasentido que solo podría ocurrir en la imaginación, en nuestros estados mentales. Sin embargo esta certeza puede verse inquietada cuando ocurre un encuentro con alguien que los demás indican con rasgos similares a los nuestros, tenemos curiosidad por reconocernos en otro y cierta intranquilidad, por sospechar que nosotros podríamos ser la copia. ¿Y si existe ese *nosotros* repetido y nos encontramos con él, o sea con nosotros mismos? ¿Y si no logramos reconocernos? ¿Será esa amnesia un ejercicio de equilibrio? ¿Será que quien vemos en el espejo, cada día, somos nosotros mismos? ¿Será que nuestro rostro, nuestro verdadero rostro solo es conocido por los otros?

¿Qué hace que orejas, boca, ojos, dientes, nariz, piel, se conjuguen en múltiples y únicas ecuaciones armónicas? La comprensión de los desplazamientos óseos y de la piel, es lo que genera una forma particular, y así se puede presentar los movimientos del rostro a medida que la gravedad y el tiempo trabajan, y a la inversa, se puede imaginar el rostro joven que precedió a una cara anciana. Esa forma y sus movimientos propios, esa apariencia, es el registro visual de nuestro paso individual por la vida.

RECONOCER

La ciencia ha concluido que todas las imágenes visuales se conforman por componentes o partes que dividen al espacio, y estas partes producen ciertas

frecuencias o ritmos espaciales. Esas frecuencias son como módulos que se desarrollan en una extensión determinada. Si esa extensión espacial se divide en pocos módulos, cada módulo, será grande y ocupará esa superficie espacial. Entonces, una imagen construida con pocos módulos, como grandes píxeles, poseerá poca definición, pocos detalles. Eso es lo que se conoce como una imagen de baja calidad. A la inversa, si el número de módulos-píxeles crece (considerando a una misma superficie o extensión) se logra una imagen de mayor resolución, producida por pasajes de valor y color que generan detalles finos. En este segundo caso, estamos en presencia de una imagen de alta calidad.

Es decir, el cerebro *trabaja* la imagen por sistema de módulos. El cerebro prefiere una resolución elemental a partir de los ojos del otro, y continúa el reconocimiento expandiéndose en franja hacia las orejas. En forma secundaria se interesa por la boca y la nariz, para continuar con el perímetro. Parece que esto se debe a que los ojos producen menos *ruido*, o sea que transmiten información más fiable en comparación con la de la boca y la nariz. Se ha concluido que el cerebro apela a detalles más finos solo si se interesa en cuestiones diferentes a la identidad, por ejemplo, la edad de la persona que observa.

El mecanismo, incluye un matiz más que todavía mejora el proceso: la dirección de la mirada. Es decir, si el otro nos está mirando, de los ojos a los ojos. Esa *identidad* se encuentra, luego de un traspaso de la superficialidad de los ojos, en una instancia más recóndita: en una penetración hacia la mente del otro.

En forma visual no hay otra forma de reconocimiento más que el mensaje expresivo que transmiten los ojos. Es una comunicación que a veces se puede comprender, y que, a la vez, representa algo que va más allá de esa interpretación. Porque nunca llegamos a conectar directamente con esa otra mente, y solo nos guiamos por indicios o pistas subjetivas.

Entonces, cuando mantenemos la mirada a otra mirada, estamos **respetando** lo que, en realidad, *no podemos asimilar plenamente*. Y reconocer a esa otra mente, implica una responsabilidad que nuestra razón no logra dominar ni explicar, ya que depende de nuestra imaginación, de la experiencia propia y de intuición. Mantener la mirada a otra mirada es una responsabilidad, una demanda que impone o implora el otro rostro. Es una solicitud acompañada de una exigencia de respuesta. Mantener la mirada a otra mirada es un vínculo, pero una relación, un vínculo que ninguno de los dos rostros puede controlar definitivamente.

La dirección de la mirada genera el enlace a la otra mente y a partir de ahí es posible atribuirle un *estado mental* al otro, una identidad que incluye la suposición de ciertos conocimientos, creencias, dudas, aspiraciones, que serán el nexo entre ambos. Porque atribuir un estado mental a otro individuo, es ser capaz de ubicarse en el lugar del otro, y desde ahí llegar inclusive a elaborar una teoría sobre el funcionamiento de su mente. A la inversa, se puede decir que una persona autista padece de una pavorosa carencia de confianza en si mismo y por lo tanto no puede

imaginar a los demás, ni suponer otra mente, penetrarla, comprenderla. Y por eso, se mantiene al margen, desconectado, ajeno.

[Frente a los niños Juan y Pedro, hay dos cajas cerradas. Se les muestra el contenido y entonces ambos saben que en la caja blanca hay un pequeño trompo. La otra caja es roja y está vacía.

Luego Juan se retira de la habitación y a la vista de Pedro el trompo es cambiado a la caja roja. A continuación le dicen a Pedro: *Cuando Juan regrese a la habitación le pediremos que busque el trompo ¿en qué caja intentará encontrarlo?* Pedro no duda: *(Lo primero que hará es buscarlo donde lo vio antes)* y dice: *en la caja blanca.*

Pedro comprende que Juan ignora la trampa y que el trompo ha sido cambiado de caja, entonces se pone en su lugar y concibe el mecanismo mental de Juan. En otros términos, ha elaborado una teoría del funcionamiento de la mente del otro.]

Insinuar un estado mental a un retrato, es la cima de la comprensión del modelo. Comprender una cara, no es solo evaluarla en el sentido de su forma o de la manera en que están constituidas sus partes. No alcanza con ubicar y desarrollar cierto patrón o escala comparativa con las medidas originales para reproducir una forma análoga, que nos recuerde al modelo. Esa manera de retratar es lo más parecido a lo que podríamos denominar una copia del original, con colores y tonos incluidos.

La mayoría de manuales para hacer retratos están redactados con la intención parcial de construir, de elaborar semejanzas a través de mecanismos de medición y comparación utilizados como fórmula. Son trucos, recetas, apoyadas en la relación de las medidas de las partes, para reproducir una cara, un rostro, un caballo ... cualquier cosa.

[Para pintar una superficie, primero hago un cuadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner, cuya longitud la divido en tres partes. Estas partes para mí son proporcionales a aquella medida que comúnmente llaman braza (48 cm. aproximadamente) pues según se advierte en la proporción del hombre, su regular longitud es de tres brazas. Con esta medida divido la línea que sirve de base al rectángulo, y anoto las veces que entra en ella. Hecho esto, señalo un punto adonde se ha de dirigir principalmente la vista, dentro del rectángulo, le llamo punto del centro. Este punto se colocará en paraje conveniente, no más alto que la altura que se señala a las figuras en aquel cuadro. Señalado el punto del centro, tiro rectas desde todas las divisiones de la línea de la base a él, las cuales me demuestran el modo con que van disminuyendo las cantidades. *Los tres libros de la pintura*, Leon Battista Alberti, 1435.

El *velo de Alberti* permite la reducción en escala del natural al dibujo, por medio de una cuadrícula interpuesta formada por hilos gruesos en un tejido de gasa a través de la cual, desde una posición fija, el dibujante trabaja en forma comparativa, con una cuadrícula en la superficie en la que reproduce exactamente lo que ve.

Esas *máquinas de ver* pronto pasaron a ser *máquinas de dibujar*. Como, el *portillo de Durero*: un hilo tensado que pasa por una polea fijada a la pared, con un plomo en este extremo y un puntero en el otro, que sirve para señalar los puntos del objeto, que se van dibujando en un papel sujetado en un bastidor. Una manera primitiva de pantógrafo, capaz de reproducir de manera exacta las proporciones tomadas en forma directa del modelo.

También es interesante la observación, el estudio que David Hockney hizo de Caravaggio y la

utilización (en el siglo XVI) de la cámara oscura para la reproducción de los cuerpos, maneras que marcaron poderosamente su manera *tenebrista*, que influyó luego, en el transcurso de estos siglos posteriores, a tantos artistas que lo admiraron.]

Un ejemplo contemporáneo muy conocido de esta modalidad es el que propone el impecable ilustrador norteamericano Willam Andrew Loomis (1892–1959) en su celebrada obra *La figura en todo su valor*, y sin la intención didáctica de Loomis, la completísima obra *Escuela de dibujo de anatomía humana-animal comparada* del húngaro András Szunyoghy.

Estos métodos de representación proporcional-aritméticos no se originan en el período renacentista, como comúnmente se cree. Esa técnica se desarrolla mucho más lejos en el tiempo.

En las diferentes edades de la historia, el estudio morfológico del cuerpo humano produjo cánones que acentuaron el carácter peculiar de su tratamiento plástico. Procedían a la subdivisión simple del cuerpo, tomando de él una parte muy pequeña como módulo. Entre otros patrones de medida se utilizaron el largo de algún dedo de la mano, o la palma, o el pié o la cabeza.

[La primera *normativa* de un sistema de proporciones para establecer medidas aritméticas tomando como apoyatura al cuerpo humano, procede de Egipto. Ese es el comienzo del sistema *modular* de representación.

El módulo egipcio era un cuadrado cuyos lados eran del largo del dedo pulgar (con la no descifrada curiosidad de que para ellos, tenía la misma extensión que el dedo mayor). Estos módulos cuadrados formaban una cuadrícula que debido a incidencias de carácter estético en el Egipto más antiguo dividían al cuerpo en 18 partes. Es decir, la figura humana medía 18 dedos mayores, el pie tres partes, la cabeza dos partes y media. El pubis estaba a nueve partes y media del suelo y la rótula en la quinta parte. A partir de la dinastía XVII (1650-1550 a. de C) el canon humano sufre variantes y cobra mayor esbeltez. Desde entonces, la figura medía 21 partes y la cabeza tres partes y media, igual que el largo del pie.

Los cánones griegos, en cambio, utilizaron como unidad de medida la cabeza. Debido a la pasión griega por las matemáticas, por la armonía de los números, recurrieron a su fe en la proporción mensurable que naturalmente también encontró expresión en la pintura y la escultura. Polícleto (siglo IV a. de C, cuya tarea llegó a nuestros días indirectamente, a través del romano Plinio, 75 d. de C) es el gran teórico de las proporciones helénicas. Escribió un tratado, el **Canon**, que fundaba las proporciones del cuerpo humano en el principio de que *las partes están en relación con el todo*, es decir, el dedo, la cabeza y el pie mantienen una precisa relación con el conjunto corporal. Su canon, su módulo, adjudicaba siete cabezas y media a la altura del cuerpo, tanto del hombre como de la mujer.

Ya en Roma, Vitruvio (85-26 a. de C) en el principio del tercer libro de los diez tomos del *Tratado de Arquitectura*, se propone reglar para los edificios sagrados y declara que tener las proporciones del hombre. Además, afirma que el cuerpo humano es un modelo de proporción porque con los brazos y piernas extendidos encaja en las formas geométricas *perfectas*: el cuadrado y el círculo. Establece fracciones matemáticas, considerando al ombligo como centro. El hombre con los brazos extendidos alcanza un ancho igual a su altura, y por ello puede ser inscrito en un cuadrado y en un círculo. La cabeza entra ocho veces en la altura del cuerpo, y diez si se considera sólo el rostro (del mentón al comienzo del cabello), dentro del cual la nariz

representa un tercio. El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo, y el codo la cuarta.

La Edad Media concibe esquemas fragmentarios de formas geométricas sencillas, como el triángulo, el cuadrado, el rectángulo de doble cuadrado, etc. Sin embargo esta esquematización no llega a integrar un sistema de proporciones porque la relación visual entre lo representado y el modelo esta disociado debido a propósitos expresivos de orden espiritual, propios de la época, que en este trabajo es imposible tratar. El famoso *Álbum* del arquitecto francés Villard de Honnecourt, datado en la primera mitad del siglo XII, es un ejemplo claro de esos esquemas.

Contemporáneamente, en el Imperio Bizantino, el dibujo de los íconos se basa en un sistema de tres círculos concéntricos. Para el rostro de frente el centro de los círculos se sitúa aproximadamente en la intersección de la línea de los ojos y la nariz, o en el centro de la frente. Estas relaciones permiten trazar tanto los rasgos del rostro como el contorno de la cabeza y la aureola. Por otro lado, para el rostro en escorzo, el centro de los círculos se sitúa en algún punto entre la pupila del ojo y la ceja. En todos los casos, los radios de los círculos están vinculados entre sí.

Pero para los hombres del Renacimiento la idea o la afirmación de Vitruvio es mucho más que una regla práctica: les ofrece un vínculo entre la sensación y el orden, entre la base orgánica y la base geométrica. El canon greco/romano es rehabilitado en los numerosos diagramas de figuras humanas inscritas en cuadrados y círculos que ilustran los tratados de arquitectura y de estética de los siglos XV y XVII. El *Hombre de Vitruvio*, es interpretado en numerosas oportunidades con anterioridad a Leonardo da Vinci (pero el mas famoso de todos es su dibujo de 34,2 x 24,5 centímetros, que hizo con lápiz y tinta). Ese invaluable tesoro se conserva en la Galería de la Academia de Venecia, y actualmente se reproduce en la moneda de un Euro italiano.

El cuadrado está centrado en los genitales, y el círculo en el ombligo. La relación entre el lado del cuadrado y el radio del círculo es la razón áurea. Para Vitruvio, el cuerpo humano está dividido en dos mitades cuyos límites estan marcados por los órganos sexuales, mientras que el ombligo determina la sección áurea. En el humano recién nacido el ombligo ocupa una posición media, pero con el crecimiento del cuerpo migra hasta la posición definitiva que se observa en el individuo adulto.

De acuerdo con las notas adjuntas al Hombre de Vitruvio también se dan otras relaciones. El propio Leonardo las escribe. Leemos de su puño y letra: *Una palma es la anchura de cuatro dedos. Un pie es la anchura de cuatro palmas. Un antebrazo es la anchura de seis palmas. La altura de un hombre son cuatro antebrazos (24 palmas). Un paso es igual a cuatro antebrazos. La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura. La distancia entre el nacimiento del pelo y la barbilla es un décimo de la altura de un hombre. La altura de la cabeza hasta la barbilla es un octavo de la altura de un hombre. La distancia entre el nacimiento del pelo a la parte superior del pecho es un séptimo de la altura de un hombre. La altura de la cabeza hasta el final de las costillas es un cuarto de la altura de un hombre. La anchura máxima de los hombros es un cuarto de la altura de un hombre. La distancia del codo al extremo de la mano es un quinto de la altura de un hombre. La distancia del codo a la axila es un octavo de la altura de un hombre. La longitud de la mano es un décimo de la altura de un hombre. La distancia de la barbilla a la nariz es un tercio de la longitud de la cara. La distancia entre el nacimiento del pelo y las cejas es un tercio de la longitud de la cara. La altura de la oreja es un tercio de la longitud de la cara.*

Examinando el dibujo puede notarse que la combinación de las posiciones de los brazos y piernas crean realmente cuatro posiciones distintas. La posición con los brazos en cruz y los pies juntos se ve inscrita en el cuadrado sobreimpreso. Por otra parte, la posición superior de los brazos y las dos de las piernas se ve inscrita en el círculo sobreimpreso. Esto ilustra el principio de que en el cambio entre las dos posiciones, el centro aparente de la figura parece moverse, pero en realidad el ombligo de la figura, que es el centro de gravedad verdadero, permanece inmóvil.

Pocos años después de Leonardo, otro gran artista, pero del Renacimiento alemán, Alberto Durero (1471-1528) toma notas y realiza dibujos durante años para su tratado más conocido, *Cuatro libros sobre las proporciones humanas*, publicado póstumamente en 1528. En este extenso estudio antropomórfico, formula varios cánones que tuvieron una gran difusión. Introduce un planteo novedoso ya que también trabajó en función de la edad, del sexo, y desde las posiciones de frente y de perfil.]

¿Cuál es el salto cualitativo entre la reproducción mecánica de la forma exterior de una cara y la aprehensión de un rostro en tanto que personalidad?

Nos pensamos desde una procedencia oscura detrás de los ojos, una especie de pasado radicado en una semilla devenida en cerebro como fuente de identidad, protegida por el organismo en una caja durísima, el cráneo.

El lenguaje alquímico medieval habla de un árbol invertido cuyas raíces están en el cielo, y que obtiene sus *nutrientes* por diferentes bocas. En esta idea ya hay un indicio que marca una diferencia entre la simple apariencia exterior y una apreciación de otra naturaleza. Y es que la cabeza posee una organicidad, una interioridad que relativiza su aspecto externo, al que modifica constantemente en términos de emoción.

La cabeza humana presenta una fachada intermediaria entre esa raíz, ese germen interior y los otros individuos de la especie. Por eso el retrato no debe construirse desde la superficie, ya que en ese nivel se puede perseguir solamente una cierta similitud con el modelo, que es solo un paso intermedio y fácil, pero incompleto.

Un retrato no es una copia o una reproducción simétrica del aspecto exterior y fisonómico de una persona. Por eso, al relativizar la similitud proporcional (la copia del original como el fundamento del retrato) cabe introducir otro aspecto que trasciende a lo fisonómico. Se incorpora en la mirada un vasto mundo simbólico como producto de una abstracción de la carne desde y hacia los estados de orden inmaterial, disociados de la realidad tangible y proyectado como una imagen directa al intelecto más que a la razón. Precisamente, esa capacidad de simbolizar es una clara referencia de humanidad frente a las formas bestiales de existencia.

A diferencia del rostro de los vertebrados de sangre fría que se limita a cerrar y abrir los ojos, a respirar y morder, los mamíferos necesitan succionar, lo que requiere gran movilidad en mandíbulas, labios y mejillas. Por eso el rostro expresivo solo es posible en seres de sangre caliente.

Ambos ojos adelante, en el centro de la cara, produce una visión binocular, es decir una mayor amplitud del campo visual y es posible la *estereopsis* o percepción de los volúmenes, distancias y profundidades y esta mejor visión hace perder importancia al tacto de los bigotes y al olfato. El vello del hocico es innecesario y los músculos que los controlan pasan a ocuparse de otros movimientos. Se reduce la mandíbula y da espacio al desarrollo del tamaño del cerebro. Puede erguirse sobre las extremidades posteriores y el rostro se convierte en un puesto de observación

privilegiado que mejora la expresividad facial, en detrimento de la corporal. Es un rostro listo para ser percibido por otros rostros igualmente individuales y privados.

La mayoría de los músculos del cuerpo se implantan en los huesos, lo que permite mover las partes articuladas, pero no ocurre lo mismo con algunos músculos faciales que empiezan y terminan en sí mismos, adheridos a la piel, para generar un tejido móvil independiente del hueso. Por eso la musculatura facial debe ser considerada teniendo en cuenta su funcionamiento conjunto.

El cerebro mueve los brazos y las piernas a través de receptores nerviosos que responden a sus órdenes, pero no ocurre lo mismo con la cara, que aunque puede ejercer movimientos voluntarios, gran parte de sus movimientos están controlados por receptores cutáneos sensibles a la tensión nerviosa. Parecen músculos sometidos a estados de ánimo, como el orbicular del ojo, que se activa con la sonrisa de alegría pero no con la sonrisa social.

Esto significa una cierta imposibilidad para el completo disimulo de los sentimientos, ya que muchos movimientos faciales se localizan en los estados psíquicos. Están relacionados con cambios en el flujo sanguíneo y a pautas de activación de la piel, de los músculos, y también de los intestinos, que el humano aprende a asociar con determinadas emociones.

En una conversación cara a cara, el componente verbal de la comunicación suma un tercio y el resto es intercambio no verbal, lo que dificulta la simulación de sentimientos. No obstante, la comunicación no verbal ha recibido menos atención y menos estudio científico que la verbal, porque es un modo de transmisión menos estructurado y de más difícil interpretación.

[No se debe confundir a la **comunicación no verbal** con gruñidos, sonidos o comunicación verbal con estructura lingüística no sonora, como lo escrito y las señas. También hay comunicación no verbal, que se produce oralmente, por la matización sonora, ampliándola, o mandando señas contradictorias con el lenguaje facial o corporal. En esos casos, el receptor procesa simultáneamente el aspecto verbal y el no verbal.]

La cara es un espejo del alma.

Dicho popular.

Así que la fachada, la cara como órgano superficial, capta la esencia de la existencia individual del hombre, entendido como el conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de las demás. Es propio de la naturaleza humana generar inquietudes que llevan a cuestionar su propia existencia, su propia forma física de existencia, y en esos argumentos es ineludible llegar a lo singular de la expresividad individual, lo que nos deposita en el análisis del rostro como producto de la combinación de múltiples gamas de gestos que finalmente articulan y revelan emociones complejas.

El componente verbal se utiliza para comunicar información pero la cara es más explícita, tanto como para reforzar el mensaje verbal, como para comunicar un estado contradictorio a lo que se intenta conseguir con el mensaje en palabras. El lenguaje se especifica en el rostro, que no es el ropaje o la apariencia casual del que habla, por eso la lengua sonora es particular a cada rostro con sus códigos privados. Las palabras van unidas a los rasgos de la cara. Inclusive escritas, aun escritas las palabras conservan claramente una forma oral.

Debido a esto, los trastornos sensoriales físicos que es el caso de la ceguera, o los trastornos producidos por una desfiguración facial, o por el síndrome de Moebius, que es un trastorno neurológico, al igual que en los casos de parálisis de Bell, y también en los trastornos del desarrollo (los casos de autismo) muestran y confirman, que la parte de la mente relacionada con las emociones y su gestación, se halla desconectada del rostro.

[El *síndrome de Moebius* es una compleja anomalía congénita caracterizada por una falta de expresión facial, que a menudo incluye una limitación en los movimientos laterales de los ojos. En cuanto a la *parálisis de Bell*, es una forma de parálisis facial temporaria que se produce por el daño o trauma en uno de los dos nervios faciales.]

Sin sentimientos faciales, las emociones son más difíciles de definir, y por lo tanto de experimentar, porque la experiencia de lo emocional se adquiere en el semblante y no en la palabra, la teoría, o el intelecto.

Ese lenguaje del rostro nace de la capacidad de sentir interiormente la posición, dirección y rango de los movimientos faciales (la *propiocepción*) y por la percepción visual de los ojos como mirador. A través de la propiocepción, imitando a su madre, el recién nacido aprende a controlar gestos, a succionar y a expresarse, pero esos movimientos no son como los de un brazo o la pierna ya que pertenecen a una incierta frontera entre conducta y estado de ánimo.

La expresión facial es básica para recibir y controlar la atención de otro humano, ya que trasmite ciertos elementos agradables o desagradables de su estado de ánimo, es una herramienta para la organización del intercambio social cuando se desea influir en otro individuo de la especie. Decir *estoy enojado*, sería insinuar un sentimiento, y es más aceptable o civilizado que decir *voy a atacarte*, que es un acto agresivo.

El conflicto de emociones se detecta fácilmente en situaciones sorprendidas en medio de un acto social común. Un ejemplo claro es cuando alguien recibe un regalo que no le gusta. Por un lado se percibe un gesto de agradecimiento, y por el otro una mirada decepcionada. Si se presta la debida atención, se descifra el mensaje, se puede percibir la contradicción, porque las expresiones forzadas o fingidas son reveladas por la asimetría de los gestos. Es posible observarlo aunque la máscara social intenta y se esfuerza por evitar la relación directa entre la expresión facial y la íntima emoción.

[Las máscaras son respuestas defensivas memorizadas, para salir de la asfixia del propio yo, por la necesidad de construir relaciones de familiaridad y para evitar el impacto directo con el otro.]

Freud opinó que *ningún mortal es capaz de guardar un secreto*, afirmando que *si sus labios mantienen silencio, conversará a través del resto del cuerpo.*]

Parece que nuestro lado izquierdo del rostro es más expresivo que el otro. La razón es que el lado derecho de la cara está influenciado por el hemisferio racional, que es el hemisferio izquierdo del cerebro. El hemisferio izquierdo muestra el aspecto que queremos presentar al mundo, es decir, nuestra máscara social. En cuanto a la mitad izquierda de la cara refleja nuestras emociones, deja escapar indicios de nuestros sentimientos y actitudes que muestran el lado privado e íntimo de nuestra personalidad... secretos personales radicados en el hemisferio derecho del cerebro.

Y el comportamiento facial se establece a través de dos tipos de movimientos: los intencionados, que preceden a una acción, y luego los movimientos reflejos, que generalmente son protectores, como el ojo que se cierra involuntariamente cuando siente irritación o peligro. Así que los gestos más complejos pueden ser una mezcla de reflejos y hábitos.

En cambio, en el modo de existencia no vidente, esta lectura se basa en la voz. Para los ciegos, la construcción del rostro del otro no va unido a una imagen visual, sino que reside en lo sonoro. El rostro no es visual, es la voz y la imaginación auditiva decodificada en los timbres y grados de excitación del sonido emitido por el otro, que incluye el sonido que produce el paso del aire por la nariz o la boca de su interlocutor, mientras éste respira.

Pero más limitados aun para relacionarse con otros, se encuentran los individuos que padecen parálisis facial. Esas personas se describen a sí mismas como con la sensación de *máscara ajena*, que no controla emociones, por lo que les es extremadamente dificultosa la mentira social, incluso en términos verbales.

Por eso, la *subjetividad quedaría vacía* si los rostros no fueran maravillosos espacios de resonancia, o de divulgación, de una realidad que la mente individual percibe.

El rostro es una compleja superficie agujereada que produce una especie de eco de la realidad interior. La subjetividad se manifiesta en un mapa con cavidades, aunque la boca, la nariz, y sobre todo los ojos, no son solo agujeros, sino que representan y arrastran ciertas vísceras hacia la superficie.

A menudo acordamos que una detenida mirada en la profundidad de unos bellos ojos amados, nos llevan a un paisaje vertiginoso y hondo, y el rostro se deshace en un desequilibrio de capas simultáneas con desplazamientos diferentes. Aspectos de orden sutil y otros de tipo orgánico, desplazándose con movimientos a ritmos diferentes, y sin embargo conjuntados.

[Su hijo Asclepios lo está mirando, pero Hermes no cree que pueda verlo y le dice: *No soy un objeto de color y tangible, una cosa con dimensiones espaciales. Soy ajeno a todo esto, y a todo lo que percibes cuando miras con la vista corporal. Para los ojos, hijo mío, no soy visible.*]

Entonces, la evolución de la cabeza humana es un desprendimiento o una desvinculación del animal, y a su vez el rostro representa un paso aun más largo, hacia un estamento superior. Si esos pasos están orientados hacia la luz podrían hacerlo resplandecer, en el sentido exacto del “No puedes ver mi rostro y sin embargo vivir” que Dios le dice a Moisés. La faz de Dios se relaciona con su esencia, lo que haría imposible contemplarla, como es imposible mirar detenidamente a la luz del sol (que es sólo una pequeña demostración o parte de su energía). De todos modos, variados testimonios afirman que el éxtasis, como si fuera una muerte virtual, permite cierta aprehensión de Dios, cierta luminosidad, como una anticipación a la beatitud.

Para Hywel Dda, llamado “el bueno”, rey galés del siglo X y legislador (cuyo código fue el primero en considerar los derechos de las mujeres y los niños) la injuria probada, era expresado como haber “agredido el rostro del otro”.

En el siglo XIX, el neurólogo francés Guillaume-Benjamin Duchenne (1806-1875) investigó el rostro humano utilizando estimulaciones eléctricas con unas especies de picanas, y registró su trabajo con una documentación fotográfica descarnada que llama la atención. Duchenne concluyó que el funcionamiento facial es el producto de la expresión de emociones producidas por la contracción de ciertos músculos, una deducción en clara sintonía con su época mecanicista y cartesiana, ya que directamente acordó en utilizar el término *mecanismo* facial. Charles Darwin (1809-1882) utilizando los estudios de Charles Bell (1774-1842) y Duchenne, se propuso comprender la semiótica de la expresión facial (idea que se le ocurrió mirando los gestos de su hijo de cinco años) y encontró rasgos comunes no sólo entre seres humanos y los primates, sino en todos los mamíferos. A diferencia de la lengua hablada, en la que las palabras pueden no tener una relación con su referente (salvo en el caso de las onomatopeyas) intuyó la existencia de algún tipo de vínculo en el caso del lenguaje facial, lo que introduce una duda, o un matiz, en la conclusión mecanicista de Duchenne.

En esta misma línea de estudios, el científico californiano Paul Ekman, desde 1960 se dedicó a codificar las más de 10.000 combinaciones de movimientos producidos por los 43 músculos de la cara y corroboró que hay señales faciales inequívocas (muy difíciles de imitar) que denotan determinadas emociones básicas, como el enojo, el desprecio, el miedo, la felicidad, la tristeza, la sorpresa o el disgusto. Finalmente confirmó la teoría de que ciertas expresiones son o se consideran aprendidas y culturalmente determinadas, mientras que otras emociones y su expresión, son universales y por lo tanto probablemente innatas, como Darwin había pensado.

[En sintonía con esta tendencia la serie de televisión *Lie to me* (Miénteme) cuyo eslogan promocional es *la verdad está escrita en tu rostro*, popularizó las investigaciones de Ekman. El

actor Tim Roth (doctor Carl Lightman, como alter ego de Ekman) a través de la lectura de sus expresiones faciales desenmascara criminales que mienten. Relacionado estrechamente con todo esto, el escritor Malcolm Gladwell, en su libro *Blink* sostiene que a veces podemos tomar mejores decisiones con tan sólo un abrir y cerrar de ojos (parpadeo o *blink* en inglés) aunque normalmente no estemos acostumbrados a valernos de nuestra intuición ni del conocimiento que deriva de ahí. Ese libro también está basado en las investigaciones sobre el pensamiento asistemático de comprensión de una realidad, enfrentado al conocimiento sistemático y lógico. El pensamiento sistemático no siempre es preciso, y con frecuencia supone demasiado tiempo, lo que provoca o activa a la **intuición**, sobre todo en gente que debe tomar decisiones rápidas bajo presión, como ejemplifica con éxito el actor Hugh Laurie en la serie que lleva su nombre de ficción, *Dr. House*.]

De manera que no es suficiente ni excluyente la primera percepción visual si a la par no se logra encontrar o practicar una cierta semiótica del rostro. Y en tal caso, se requiere que esa percepción cumpla con una serie de condiciones necesarias para que la conviertan en signo como traducción de lo que en verdad se está percibiendo. El rostro como músculo compuesto y especial, en donde se inscriben los sentimientos y pensamientos asume un estrato aun más complejo y acompaña significados mas exclusivos, más claramente ordenados en lo subjetivo. De modo que cuando un gesto o un tic intenta escapar a la organización social de esos rasgos personales, la fuga no es permitida o suele ser condicionada por el rostro, que lo reduce y pretende reorganizarlo.

Plotino se negaba a que se hiciera su retrato: *¿No es suficiente acarrear esta imagen en la que la naturaleza nos ha encerrado? ¿Pensáis realmente que también debo consentir en legar, como un espectáculo deseable para la posteridad, una imagen de la imagen?*

Eckhart observa: *un rostro proyectado en un espejo es imaginado en él. Pero su naturaleza no aparece en la imagen del espejo: sólo la boca, la nariz y los ojos, sólo los rasgos, se ven en el espejo, que son los accidentes de la naturaleza.*

BREVE HISTORIA DE LA FISONOMÍA

[La creencia de que existe una relación entre la apariencia exterior de un individuo y su carácter o su manera de ser, de que existe una conexión entre su *máscara* y su temperamento o su idiosincrasia, es una convicción que ha acompañado los anales de los pueblos, y que podemos ver con claridad en sus múltiples historias míticas y mágicas.]

El primer antecedente del que se tiene noticia, de una evaluación para ocupar un cargo público, es en los templos del antiguo Egipto. Se sometía a los iniciados a un análisis de aptitudes que incluía una cierta tipología física, para confirmar incluso por el aspecto del postulante, si sus condiciones intelectuales y espirituales serían idóneas para las actividades que debían desarrollar.

Argumentos similares se esgrimían en la Grecia antigua, donde la belleza física era una virtud realmente determinante. Es muy interesante, un pasaje de la *Ilíada* donde se describe a Tersites con el cráneo puntiagudo, poca cabellera, ojos cruzados y con problemas en una pierna, hombros y tórax, lo que para su infortunio, lo convertía en

un individuo casi detestable y ordinario. Homero lo describe como contrafigura de la estampa armónica de los guerreros, y no es casualidad que Aquiles, el más bello de los héroes de la guerra de Troya, debido a una imprudencia verbal de Tersites se sintió justificado en increparlo y golpearlo hasta romperle el cráneo, mientras los demás guerreros, observaban la escena desinteresados.

La *fisiognomía*, del griego *physis* (naturaleza) y *gnomon* (juzgar, interpretar) se basa en la idea de que por el estudio de la apariencia externa de una persona, sobre todo su cara, puede conocerse su personalidad. En castellano ese nombre ha dado origen a la palabra **fisonomía**, cuyo significado se podría expresar de una manera resumida diciendo que es *el aspecto particular del rostro de una persona*, o, en términos más generales, *el aspecto exterior de las cosas*.

Aquellos griegos, consideraban que las características psicológicas de un individuo podían evaluarse por sus rasgos físicos. Sus ideas se fueron formando en base a la práctica, en el transcurso del largo proceso cognitivo de los naturistas, médicos y filósofos. Hombres como por ejemplo el famoso matemático y filósofo Pitágoras de Samos (582-507 a. de C) tenía procedimientos minuciosos para examinar rostro y cuerpo en el proceso de selección que le hacía a los candidatos que pretendían acceder a las enseñanzas de su escuela.

Poco tiempo después, apareció un pequeño volumen llamado *Physiognomica*, atribuido a Aristóteles (384-322 a. de C) aunque parece más probable que la autoría sea de algún miembro de su escuela. Ese es el más antiguo tratado sistemático sobre fisonomía que ha sobrevivido hasta hoy.

El tratado aspira a vencer el dualismo de Platón y entiende al cuerpo y el alma como algo indivisible. Así la fisiognomía o fisiognómica, es el estudio de signos corporales permanentes que indicarían condiciones constantes del alma, y también es el estudio de los signos transitorios del cuerpo que indican condiciones accidentales o temporales del alma. Entonces, la fisiognomía aproxima lo psíquico a lo físico, lo que implicaría un fundamento biológico del carácter, y esto le permite establecer un paralelismo entre los caracteres de los animales y el de los seres humanos. Por ejemplo, unos ojos lánguidos y una nariz ancha indicarían que una persona es flemática y pasiva, por que sus rasgos recordarían a los rasgos de un buey. Es decir, la fisiognomica sentó bases abstractas de una biotipología.

Teofrasto, discípulo de Aristóteles, hizo una sistematización de los principios de la fisiognomía que llevó a plantear distintos caracteres que se establecen por medio de la observación de la conducta manifiesta de los individuos. Se estableció así una gnosología de los caracteres en la que se incluyen diversos adjetivos tales como arrogantes, estúpidos, avaros, cobardes, etc, que servían para clasificar a los individuos según sus hábitos.

Más adelante, Hipócrates de Cos (494-399 a. de C) se apoyó en su experiencia médica para desarrollar el *Tratado del Pronóstico*, un sistema racional basado en la observación y la experiencia para el estudio de las enfermedades, cuyas causas

atribuía a fenómenos naturales y no a intervenciones de los dioses o a fenómenos de tipo mágico-religioso. Elaboró una concepción psicológica con base naturalista de características somáticas propias de la fisiognomía. Sostiene que la enfermedad se produce por el desequilibrio entre los humores líquidos del cuerpo, la sangre, la flema y la bilis amarilla o cólera y la bilis negra o melancolía, teoría que desarrollaría más tarde Galeno y que será hegemónica en la medicina hasta los tiempos de la Ilustración.

Otro gran médico anatomista griego fue Claudio Galeno (129–200 d. de C) que es considerado como uno de los padres de la medicina occidental. Galeno planteó que la medicina debía apoyarse en bases anatómicas y fisiológicas surgidas de la observación, disección y experimentación, es decir, sostenía que todo tenía un porqué que debía ser explicado. Para él, las explicaciones filosóficas o místicas resultaban insuficientes. Sus trabajos sirvieron como base a anatomistas que re-describieron estructuras observadas por él. Su importante legado influyó en médicos bizantinos, árabes, escolásticos y bajo-medievales, a tal punto que en Europa se conocieron más de 20 ediciones latinas de sus obras completas que fueron leídas y comentadas por la mayoría de los médicos hasta el siglo XVI.

[San Gregorio Nacianceno (330-390) en una invectiva contra el emperador Juliano, dice que *aunque no tengo la pretensión de crearme un hábil fisiognomista, me di cuenta del desbarajuste de su espíritu por el aspecto de su rostro y por los movimientos de su cuerpo...*, lo que le permitía conjeturar, *antes de que él hubiera hecho nada, todo lo que a su tiempo iba a hacer.*

Se sabe que también practicaron el arte de la fisiognomía San Nemesio, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura.]

Durante la Edad Media, y enterados de que los médicos europeos utilizaban este sistema de diagnóstico para curar a sus pacientes, algunos médicos árabes y judíos también se interesaron en esta disciplina, por lo que tradujeron sus obras clásicas. Particularmente, el médico y químico suizo Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1494-1541) conocido como Paracelso, la reutilizó en combinación con una tipología astrológica. Decía que las universidades no enseñaban todas las cosas que deberían por lo que un médico debía concurrir a gitanos, magos, sabios y ancianos para aprender de ellos. Afirmaba que el médico debe ser un viajero, debido a que la sabiduría proviene de la experiencia, lo que nos lleva una vez más al concepto de comprensión de lo no evidente, de lo posterior, de lo interior inmaterial.

La filosofía teológica de la Edad Media permitió despreocuparse del loco, amputarlo de la sociedad, porque la locura fue considerada como una posesión diabólica, y eso no contribuyó a pensarla como una enfermedad. Por ese motivo y con el fin de diferenciar a los sujetos poseídos de los que no lo estaban, se publicó en 1486 el libro *Malleus Malleficarum (El martillo de los herejes)* compilado y escrito por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, dos monjes inquisidores dominicos (con poderes especiales otorgados por el Papa Inocencio VIII, para procesar brujas

en Alemania). Para cualquier inquisidor de la época éste fue un instructivo a seguir en un interrogatorio y también una guía útil en un examen de evaluación visual, que permitiría identificar, incriminar y juzgar, a todo sospechoso de brujería, herejes o a judíos. Era una especie de manual ejemplar, considerado como un antecedente primitivo de la entrevista y la *evaluación visual estructurada*.

El valenciano Joan Lluís Vives (1492-1540) judío converso al catolicismo, en su *Tratado del alma* propone la incorporación y la práctica de la observación introspectiva y objetiva para llegar a conocer las funciones del alma. Luego su discípulo, Juan Huarte de San Juan, en su obra *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) que la Inquisición prohibió, plantea la *evaluación* de una forma explícita y que, al considerar a las personas con diferentes aspecto o talentos, esas diferencias deben ser aprovechadas para una adecuación a las diferentes ocupaciones y educación.

Giambattista Della Porta (1535-1615) astrónomo y erudito italiano, en *De la Fisionomía Celestial*, postula que aquello que influye al mismo tiempo el carácter y la apariencia facial del hombre no son las estrellas, sino el temperamento. En su libro *De humana physiognomia* (1586) utilizó numerosos grabados de animales para cotejar las formas craneales animales con diferentes características humanas. Sostiene la creencia en la doctrina de las marcas (signatures) es decir, la creencia de que las estructuras físicas encontradas en la naturaleza, como raíces, tallos y flores, son *marcas* indicativas o claves de su potencial en la medicina.

Sir Thomas Browne (1605-1682) médico y filósofo inglés, en su obra *Religio Medici (La religión de un médico)* plantea la posibilidad de discernir cualidades internas a partir de la apariencia del rostro.

Jean-Gaspard Lavater (1741-1801) pastor y teólogo suizo, escribe e ilustra *La Fisiognomía*, donde muestra las diversas malformaciones de la estructura ósea de la cara como un mapa de ruta para la inteligencia o la locura. Y Charles Bell (1774-1842) teólogo escocés y médico anatomista, que ya había escrito sobre los nervios faciales que permiten la expresividad, publica en Londres sus *Ensayos sobre la anatomía de la expresión en la pintura* ilustrado también por él mismo, donde señala la importancia de un profundo conocimiento de músculos y cráneo del hombre (y de los animales). Afirma que las ansiedades del espíritu accionan músculos que se perciben las expresiones faciales. Sostiene que el hombre encarna un *principio viviente* en la expresión de la emoción.

La aprobación de la fisiognomía a partir del siglo XVIII, influyó a otros ámbitos del pensamiento o del arte, como se percibe en las novelas *realistas*. Enfrentado al idealismo y al subjetivismo romántico, este realismo atiende a los hechos y objetos tal como son, pues poseen una existencia que resulta independiente respecto de ellos mismos y pueden percibirse a través de los sentidos, sin interpretaciones del

observador. Lo podemos ver en Honoré de Balzac (1799-1850) uno de los novelistas franceses más importantes del siglo XIX.

En el contexto británico, se puede citar a George Borrow (1803-1881) con sus historias de viajes y las narraciones de su vida con gitanos, donde relaciona carácter y apariencia en descripciones psicológicas de personajes. Y también en otro inglés, Charles Dickens (1812–1870) que realiza exhaustivas descripciones de gentes y lugares, tanto reales como imaginarios. Y también el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) utiliza el concepto de la fisonomía en sus cuentos de misterio.

[La investigación de las muecas expresivas, se puede apreciar de manera destacada en la obra del singular pintor francés Joseph Ducreux (1735-1802). Especialmente en sus autorretratos, practica una serie de gestos y muecas grotescas en oposición a la tradicional actitud adusta de los retratos de época.]

La frenología (del griego *fren*, mente y *logos*, conocimiento) surge a finales del siglo XVIII y alcanza gran difusión desarrollada por el neuroanatomista alemán Franz Josph Gall (1758-1828). Basándose en la forma de la cabeza y las facciones del rostro, el corpus de la frenología afirma que es posible determinar el carácter y los rasgos de la personalidad, particularmente en la investigación sobre las tendencias criminales. Esta escuela proporcionó la primera conceptualización sistemática de los rasgos humanos, lo que contribuyó a generar la idea de que la conducta y el organismo no son entidades independientes sino que están íntimamente ligados.

La frenología tiene el mérito de haber contribuido a la ciencia médica con su idea de que el *cerebro es el órgano de la mente*, y de que ciertas áreas albergan funciones específicamente localizadas. Estas áreas eran consideradas proporcionales a las tendencias individuales de la persona y proporcionales a sus facultades mentales. Para la frenología, las diferencias entre las diferentes áreas cerebrales estaría reflejada en la forma exterior del cráneo, generando el supuesto de que el desarrollo desigual de las partes del cerebro interviene a la vez en el carácter y también en la forma del cráneo.

Todas estas tendencias o afirmaciones de la ciencia fisonómica, nos llevan en línea recta a relacionarnos con la *Antropología Criminal* escrita y sostenida por el famoso médico veneciano Cesare Lombroso (1835-1909). Él desarrolló la concepción del delito como resultado de una tendencia innata. Elaboró pacientemente una doctrina que supuestamente podría señalar a un tipo criminal nato, que se podría reconocer por ciertos estigmas físicos bien caracterizados (conformación del cráneo, de los ojos, de las orejas, de la mandíbula, etc). Su obra capital *L'uomo delinquente* (1876) establece, y dice probar, que el delito es un resultado necesario del modo de ser psicofisiológico del delincuente. No obstante, pretende hilar fino y no dejar nada al azar, por lo que no deja de citar a otros agentes que inevitablemente contribuirían también como factores criminógenos, menciona al clima, la orografía, el grado de civilización, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la

instrucción, la posición económica y hasta la religión... prácticamente todo.

Su posición, según la cual los delitos son producto de estos diversos factores determinantes, lleva lógicamente a bregar por un código penal que tiene como objetivo la neutralización del peligro que representan para la sociedad ciertos individuos que no pueden dominar sus tendencias criminales. Una particularidad verdaderamente extrema de la concepción lombrosiana, considera a todos los criminales como inimputables, y cuanto menor sea su responsabilidad o su inimputabilidad, mayor sería su peligrosidad.

Ya entrados en el siglo XX, el alemán, Ernst Kretschmer (1894-1960) profesor de psiquiatría y de neurología en la Universidad de Tubinga, publicó con gran repercusión y éxito su obra fundamental, *Constitución y carácter* (1921) cuya hipótesis central es: *la enfermedad mental no es mas que la forma extrema de las disposiciones caracteriales típicas que pueden hallarse en las personas normales*. De manera que sobre la base del tipo físico, podría prevenirse el comportamiento y el carácter de los hombres.

[Una nota curiosa, a propósito de la influencia de la frenología en la medicina, es el caso del primer asesino múltiple registrado en la Argentina, una especie forzada de asesino serial, conocido como *el Petiso Orejudo* cuyo verdadero nombre fue Cayetano Santos Godino (1896-1944).

Fue detenido en Buenos Aires y encontrado, entre otros delitos, culpable de estrangular a varios niños, y además fue declarado alienado mental, con carácter de imbecilidad incurable. También se informó que presentaba numerosas anomalías físicas y psíquicas, y que su impulso era consciente y extremadamente peligroso. A finales de 1915, cuando tenía 16 años de edad, este séptimo hijo de un alcohólico y golpeador (que cuando fue detenido presentaba numerosas cicatrices en su cabeza por palizas paternas) fue encerrado a perpetuidad, y finalmente trasladado al Presidio de Ushauia, Tierra del Fuego.

¿Porqué podría interesar la suerte del desdichado Santos Godino en este trabajo, y cómo se relacionan sus caso con la frenología? El 4 de noviembre de 1927, el Petiso Orejudo fue objeto de una intervención quirúrgica, una operación de cirugía estética en las orejas, debido a que ciertos especialistas afirmaban que ahí, en tal deformación, *podría radicar su maldad*.]

[Está claro que estos médicos nunca habían observado la imagen del bondadoso Buda y sus, nada casuales enormes orejas.]

TRES ALQUIMIAS para pensar, construir y deconstruir cabezas humanas: los hebreos, los chinos y los hindúes.

Es parte de su leyenda (fomentada por Irving Stone en su apasionada biografía *La agonía y el éxtasis*) que Miguel Ángel Buonarroti tuvo la oportunidad de diseccionar cadáveres humanos para comprender los funcionamientos del organismo y la naturaleza de las formas. Pero si de Miguel Ángel sólo hay indicios, de su contemporáneo Leonardo DaVinci encontramos evidencias claras.

En principio, como gran cocinero que era, Leonardo mataba y despiezaba a los animales domésticos que metía en sus cacerolas, así que le era habitual hurgar el interior de esos cuerpos. Sus estudios anatómicos se conocieron a principios del 1600, ochenta años después de su muerte, cuando fueron reunidos en el Códice Atlántico por el escultor Pompeo Leoni. El código se abre con la sección *Anatomía* y tiene alrededor de 200 dibujos hechos durante tres décadas, transcurso de tiempo en el que se cree que diseccionó unos 30 cadáveres, secretamente, en dispensarios de monasterios, donde estos miserables cuerpos fueron abandonados.

La Iglesia permitía, en el ámbito de la escuela de medicina, abrir solo un cadáver humano al año. Podemos hacernos una idea de esa ceremonia en *La lección de anatomía del Doctor Tulp* que Rembrandt pintó 68 años después de la muerte de Miguel Ángel y a algo más de un siglo de la de Leonardo.

Es decir, un manual de ciencias naturales de un niño del siglo XXI, contiene más precisión sobre biología, sustancias, átomos, partículas, moléculas y bacterias del universo conocido que el volumen especializado mas elevado que Leonardo siquiera hubiese imaginado. No existía la información que hoy llamamos *científica*, concebida como una modalidad de concepciones limitadas a lo específico, acotadas a lo puntual y racional.

El enciclopedismo del siglo XVIII y la física mecanicista, en empatía con el peso de los conceptos cartesianos, derivan en la creencia de la supremacía de la razón, estableciendo en ese punto las bases de la ciencia médica moderna, que debido a sus propios fundamentos, debe evitar todos los conceptos que incluyan en sus supuestos a lo *sobrenatural*. Esto significa que lo creíble y lo concebible, se reduce al orden corporal. Si un hecho es sensible, se puede medir y comparar, y como la ciencia se determina a si misma en tanto sea posible una determinación cuantitativa que la respalde, se puede afirmar que los conceptos que no se sustenten estadísticamente están fuera del paraguas científico, lo que para el mundo moderno significa directamente estar fuera de la verdad. Se reduce el *espíritu* a *pensamiento* y el cuerpo pasa a ser simplemente una extensión física.

[Siendo el cuerpo, la cabeza, solo una forma especial de extensión, realizar un retrato es una trama basada en la estadística de ciertas proporciones de luces y de sombras que podrían maniobrarse de manera que se trabaje por evidencias, por pruebas cuantificables como solo es posible en el

terreno matemático. De hecho, así funciona el sistema analógico y el sistema digital de captación de imágenes, desde la fotografía estenopeica hacia la videocámara más sofisticada.]

Miguel Ángel y Leonardo convivieron el siglo XVI con el padre de la filosofía moderna, René Descartes, tiempo en que la Edad Media produce su declive. La Edad Media de la historia humana occidental, fue formateada en tradiciones teológicas que daban sentido a los diferentes estratos sociales o castas de los pueblos, no solamente desde el poder político de la realeza, sino también desde la bendición proveniente de Roma. Estos principios regulaban la relación entre ambos poderes, legitimándose mutuamente en las diferentes parcelas que dominaban. Justamente, el re-nacimiento se produce debido al debilitamiento de esos principios teológicos y comienza la preparación del ambiente para un pensamiento más racional, cartesiano.

MUCHO ANTES DEL RENACIMIENTO

[Los pueblos antiguos basaban su existencia en dos ideas fundamentales, la del Origen y la del Centro. Por eso, cada lugar sagrado para las civilizaciones tradicionales, supone el punto terrestre donde de alguna manera, el Cielo ha bajado a la tierra. Y en cuanto a sus Orígenes, siempre evocan una época en la que el Cielo estaba muy bajo, casi confundido con la Tierra y las cosas de la tierra tenían mucho de las cosas del cielo. Ese es el momento repetido en todas estas culturas en que el Fundador histórico de cada civilización, habló para el devenir.

Mantenerse dentro de la tradición es permanecer fiel al Origen y así situarse en el Centro. En el comportamiento de los pueblos antiguos todo se explica, directa o indirectamente, por estas dos ideas, que son los puntos fundamentales de referencia en el mundo de las formas y el cambio. Es decir, cada civilización antigua vive en recuerdo de un *Paraíso perdido*.]

HEBREOS

La tradición cabalista hebrea, da explicaciones específicas sobre la conformación del ser humano en tanto que residencia de lo central del ser.

Para esta alquimia, la experiencia mística que permite el Conocimiento, se alcanza haciendo un recorrido de 32 senderos que llevan al nivel de la Nada. Ahí es donde la naturaleza se reduce a nada, y donde sus leyes dejan de existir, o simplemente pueden ser alteradas. Es una práctica de carácter individual que se apoya en los estudios y meditación sobre los 10 dígitos y las 22 letras del alfabeto. Eso es lo que afirma el Sefer Yetzirah.

[El Sefer Yetzirah, es el más antiguo y misterioso texto cabalístico adjudicado tradicionalmente al patriarca Abraham. Es un manual de 1300 palabras sobre meditación, redactado de manera oscura y enigmática, que obliga a ser estudiado relacionándolo palabra por palabra con la literatura bíblica y talmúdica.

Así como en la tradición hindú (donde Vaishwânara es el *hombre universal* tomando al conjunto de la manifestación universal o macrocosmo, y considerando a lo corporal como solo uno de sus elementos cuyo reflejo o microcosmo es el humano) este libro arma un árbol antropomórfico que

es un mapa del cosmos, un modelo del universo, válido para el hombre como para la creación entera. Para ese desarrollo utiliza diez Sefirat que son los conceptos más básicos de la existencia, referenciadas a diferentes partes del cuerpo en una forma ordenada desde arriba hacia abajo.]

[Cada Sefirot, de donde deriva la palabra cifra, representa a cada uno de los diez dígitos básicos. Sin embargo lo que representan finalmente no son los números en particular en tanto que números, sino mas bien simbolizan las *fuentes* donde esos números se originan.]

Esos senderos son el camino para llegar al pensamiento puro que no ha sido quebrado en ideas diferenciadas, dónde todo es una unidad simple, donde el pasado, el presente y el futuro todavía no se han separados.

De las diez Sefirat, tres corresponden a la cabeza aunque agregan un cuarto elemento en la cabeza que se comporta como una Sefirat, pero que no lo es.

La primera Sefirat lleva por nombre Keter, es la Corona, la *raíz suprema*, que emana de la Nada ilimitada y supraesencial, idéntica al No-Ser, como un punto afirmado en esa infinitud.

El primer número en venir a la existencia es el **uno**. Es el *Espíritu Santo* o inspiración divina, que viene desde afuera, desde arriba, dado que una corona se lleva sobre la cabeza. Es la cima del microcosmos humano y se corresponde con el Cielo que es circular, como una corona. Por eso, expresa lo que está más allá del hombre, lo trascendente. (Así se justifica el carácter divino del poder monárquico y es el sentido de los ritos de coronación.)

[Para la alquimia hebrea, en el mundo espiritual es imposible juntar dos opuestos, pero al ser creado el concepto del espacio físico, estos opuestos sí se pueden unir. Esto se debe a que dos opuestos espirituales sí pueden ligarse al mismo objeto material. Por eso el hombre tiene la posibilidad del bien y el mal, que en el sentido espiritual son polos apartes, pero que en el mundo físico si pueden reunirse en una sola entidad. De manera que la mente humana, que es una entidad espiritual, al estar ligada al cerebro físico, puede reunir entidades espirituales básicas en forma de pensamientos, y de memorias.

Inicialmente todos los individuos se hallan incluidos en una única alma del mundo, pero luego, al venir a la vida, asume una identidad distinguida o separada de otras, en el nivel inmediatamente inferior. En ese nivel ya existe la división y las ideas se separan en senderos para poder ser comprendidas.]

De Keter, esa *raíz suprema*, emana la Sefirat número dos, que es llamada Sabiduría (Chakhmah) que es el principio activo. Y luego está la Sefirat número tres, que es el Entendimiento (Binah).

La Sabiduría (Chakhmah) es asociada con el hemisferio derecho, es pensamiento puro, no verbal, y se acumula en forma de pasado, en cambio el Entendimiento (Binah), que es relacionado al hemisferio izquierdo, reflexiona y organiza los pensamientos que ha materializado en la forma, es decir, en el código verbal.

La Sabiduría, que es masculino y la forma del pasado, fecunda al futuro, que es considerado femenino. Esto se debe a que al futuro se lo puede concebir solamente en forma verbal, extrapolarlo el conocimiento del pasado.

Además, el pensamiento verbal consiste en palabras constituidas por letras, no letras físicas sino mentales, conceptuales, que son las raíces del pensamiento. Esas raíces ya no pueden ser captadas por el pensamiento. Ese sería un modo de conciencia Chakhmah que está por encima del pensamiento, y solo puede verse reflejada cuando la corporiza Binah.

Entonces, desde la conciencia Binah, la parte verbal de la mente, se debe pendular hacia la conciencia Chakhmah, no verbal. Pero ese estado no verbal solo puede mantenerse durante un corto tiempo, tras el cual la conciencia Binah retorna para *corporizarlo*. Entonces, la inspiración divina es la información que se trae de vuelta desde un estado de conciencia Chakhmah a un estado normal, de conciencia Binah. Lo que en lenguaje cabalístico se describe como un pendular desde la similitud (Chakhmah) a la oposición (Binah).

Este movimiento de ida y vuelta, genera otro aspecto interesante de mencionar entre Chakhmah y Binah. Chakhmah corresponde al hemisferio derecho, que no es verbal, y se corporiza en el ojo derecho que a su vez simboliza al sol, y Binah, corresponde al hemisferio izquierdo, que es verbal, y se corporiza en el ojo izquierdo, simbolizando la luz lunar.

Ambos ojos, sol y luna, iluminan al hombre provocando un nuevo aspecto que cobra la forma de una nueva entidad. Se forma un nuevo concepto básico de la existencia que sin embargo no es una sefirah, y que en hebreo se denomina Daath, ese es el **conocimiento**. Al estar ubicado entre Chakhmah-Binah puede ser tomado como el *tercer ojo* u ojo del Conocimiento, cuya visión conjuga o sintetiza los opuestos en la simultaneidad del eterno presente.

[Estos conceptos también podrían expresarse como **tesis** y **antítesis**, mas una tercera estación generada por ese movimiento, la **síntesis**.]

CHINOS

Tan antiguo como el pueblo hebreo, el pueblo chino también ha mantenido a través de los siglos, una tradición explícita y acaso más dispuesta a transmitir y a ofrecer sus conocimientos a otros que a asumir o digerir lenguajes, conceptos o costumbres de otras civilizaciones. Durante milenios, pocos pueblos como la nación china, se han mantenido estables y definitivos en su territorio original.

Justamente a la inversa del pueblo hebreo, que ha vagado por desiertos y continentes extraños a su origen durante siglos, y fue súbdito de varios imperios a través de los casi 5800 años de historia que registra, el chino es un pueblo sedentario. Sus pies no se mueven y sus costumbres tampoco... sólo se pulen y adaptan *como el agua a un terreno cualquiera, siempre disponiendo del punto más bajo*, gustan de sugerir los antiguos maestros.

La concepción china del conocimiento, en todos sus aspectos, ha alcanzado, un grado de refinamiento y particularidad que prácticamente abarca todos los conceptos fundacionales de la química, la física y en general de la observación del hecho natural, para decirlo en términos occidentales. Particularmente sus conocimientos médicos, el saber del cuerpo, ha sido transmitido oralmente durante cientos de generaciones, hasta que finalmente fue recogido y redactado en el conocido *Canon de medicina interna del Emperador Amarillo*, unos quinientos años antes de Cristo.

Los principios que lo inspiran a través de las diferentes ramas que desarrolla, son fundamentalmente metafísicos y establecen la base de los tratamientos fisiológicos, apoyados en conceptos taoístas, que vistos desde una mirada occidental remiten a una especie de poética armónica, o podría sugerir una especie de tratamiento mágico. Pero no hay magia en estas cosas. En realidad, lo que hacen estas terapias es generar la unión del practicante con la existencia general, a través de reconocer su propia naturaleza íntima primero, para luego entrar en armonía simple con su propio entorno natural. Lo que dicho de otra manera, es admitir la existencia individual, en un momento particular y en un lugar estrictamente personal.

[Todo concepto fundacional chino está atravesado, generado y sostenido por un aire taoísta. Taoísmo es un sistema de elementos interrelacionados, ninguno de los cuales es capaz de sobrevivir sin el otro. Como ocurre con las abejas, que aunque parecen diferentes y ajenas a las flores no sobreviven sin ellas, ni las flores sin las abejas. Todas las cosas están actuando juntas, pero el centro que las controla no es posible hallar, porque no existe. Es decir, todo es experimentable en términos de su polaridad opuesta, el SER referido a la función y el NO SER a la esencia.]

El *Canon de medicina interna del Emperador Amarillo* estudia meticulosamente los fenómenos físicos y espirituales, a través de diferentes líneas de trabajo, que voy a presentar en forma tremendamente resumidas, haciendo una aplicación de categorías propias del pensamiento occidental a una actitud que tiene más que ver con ubicarse como centro, dentro de una realidad que debe olvidarse, antes que ser observada desde afuera.

Las cinco vías para diagnosis y cura que promueve el *Canon* son, la *numerológica*, la *consulta del oráculo*, la *medicina*, la *alquimia* y la *lectura del cuerpo*. Esta última vía, tiene diferentes especializaciones en la lectura y tratamiento de las orejas, manos, pies y en particular la lectura de la cara, que es lo que interesa a este estudio y en donde voy a extenderme algo más.

La línea *numerológica* es una combinación con el movimiento de astros, que proporciona un conocimiento de las potencialidades de cada persona.

El *oráculo* chino más conocido es el I-Ching o Libro de los Cambios (originado en la multiplicación por sí mismos de los ocho movimientos básicos del Pa-Kua) da información sobre 64 posibles mutaciones de una situación dada, y una probable evolución del ese acontecimiento.

La **medicina** (que es, desde el sentido occidental, algo asociado a la restauración de la salud) tiene cinco áreas conjuntas. Una de esas áreas es la *acupuntura*, que consiste en la inserción de finas agujas en puntos precisos del cuerpo. Otra área de la medicina es la *moxibustión* que se trata del calentamiento o cauterización de zonas con ventosas o rollos de hierbas medicinales encendidos. La tercer área es la *farmacología*, o la aplicación de remedios elaborados con plantas, minerales o sustancias de origen animal. También está el *tui-na*, o masaje terapéutico, que incluye digitopuntura y osteopatía, y finalmente está la práctica del *qigong*, que trata la conducción de energía, la estimulación del cuerpo, el control de la respiración y el desarrollo de la concentración mental.

La **alquimia**, es una vía con técnicas individuales de meditación, de circulación de energía y de respiración. También desarrolla técnicas a dúo, que evitan la pérdida de energía vital en la relación sexual por medio de la retención de la eyaculación. Además, esta vía alquímica analiza y se ocupa de utilizar la energía que el organismo recibe directamente de la tierra, a través de los alimentos apropiados.

Y la quinta vía es la **lectura del cuerpo**. Las posiciones, posturas y formas del cuerpo, de las manos, de los pies y particularmente la lectura o comprensión del rostro. La técnica de lectura del rostro se denomina Mian-Xiang. *Mian* significa rostro y *Xiang*, apariencia.

Subyacen, como se aclaró más arriba, algunos conceptos básicos para hacer comprensible este complejo y abultado conocimiento. Es así que se considera fundamental a la ley de correspondencias entre un concepto de macrocosmos y microcosmos. Y otra que es muy importante y que es muy difundida en occidente, es el concepto YIN-YANG, que es la ley de los opuestos complementarios.

[**Microcosmos** y **macrocosmos** son dos términos utilizados para explicar la relación entre el ser humano y el universo. El microcosmos supone observar al ser humano como un mundo completo en sí mismo, como un universo en miniatura en correspondencia simétrica con el macrocosmos, el universo, la creación en su totalidad.

Yin-Yang: está en todas las cosas de la existencia, el Yang nunca sin el Yin y viceversa, ya que todo participa del Cielo y de la Tierra. El Yang es lo positivo, lo masculino, la luz, lo espiritual, lo esencial, y el Yin es lo pasivo, negativo, femenino, la sombra, la sustancia, la raíz oscura de toda existencia. Lo que dicho en lenguaje aristotélico, Yang es todo lo que está en acto, y Yin lo que está en potencia.

El Cielo es Yang, es un vientre cóncavo, mientras que la Tierra es espalda, es exterior, convexa, debido a que las influencias terrestres (Yin) son las únicas capaces de ser captadas por los sentidos. En cambio las influencias Yang, las del Cielo, deben ser adquiridas por facultades intelectuales. Por ese motivo, el principio Yin-Yang siempre se nombra desde el polo más bajo, en un desarrollo desde lo sabido, lo más inmediatamente aprehensible, hacia lo desconocido, en el intento de remontar de lo exterior a lo interior.]

Así, una lectura del rostro es un perfecto diagnóstico para quien sabe interpretarlo y a la vez leerlo o verlo en relación a todo el organismo, porque una compleja red de

músculos de gran flexibilidad permiten a la cara ser la parte más sensible del cuerpo, y revelar con claridad los sutiles cambios interiores.

Para el *Canon del Emperador Amarillo*, la cabeza, además de ser el centro sensorial del cuerpo, es también la puerta de entrada a otros sistemas mayores. El tubo digestivo, la respiración, el nervio óptico, cerebro y sistema nervioso, el oído. Pero además de los diagnósticos comunes y síntomas conocidos por especialistas o médicos, cualquier persona, cualquiera de nosotros es capaz de notar la felicidad en un rostro, la infelicidad, el aburrimiento, la concentración, la inquietud, la perplejidad, el rubor. Esa es la forma de completar la lectura general.

Determinadas por la forma del cráneo, el maxilar inferior y el color general de la piel, hay caras que se pueden considerar Yin, y otras Yang. Eso solo ya alcanza para determinar una conducta general o las tendencias genéticas al sueño, a la comida, a su intelectualidad, a sus capacidades de trabajo, a su fragilidad general o sus aspectos de fortaleza. Pero, a su vez, tomando la cara dentro de su perímetro, por zonas, también es posible estudiarla como YIN a la parte que está por encima de la línea que va desde la base de una oreja a la base de la otra (pómulos, nariz, ojos, frente y cuero cabelludo) y que representa la zona YIN del cuerpo (pulmones, corazón, hígado y sistema nervioso). En cambio la parte YANG incluye la boca, y representa a la zona YANG del cuerpo, la inferior, es decir intestinos y órganos sexuales.

Del YIN tenemos grados de pasividad, receptividad y desarrollo intelectual y del YANG la agresividad, la auto-motivación y el enfoque. Parece que generalmente nuestra constitución está desequilibrada a favor de uno o del otro.

Esas características constitucionales son dadas por cuestiones genéticas y revelan la naturaleza subyacente de un individuo. Son rasgos básicos de conformación que lógicamente son imposibles de cambiar, pero que sin embargo se pueden trabajar a la manera de una terapia psicológica, identificando las tendencias naturales para llevarlas a la realización plena o para reprimirlas, si se hace necesario.

Entonces, las características constitucionales dicen mucho acerca del ser fundamental individual, y la salud suele ser más fuerte y vital cuando esa vida se adecua a sus características constitucionales.

En la cara, se puede establecer una categorización de niveles de desarrollo vertical: Cielo-Hombre-Tierra. Arriba, la frente muestra la naturaleza intelectual, la zona media del rostro sus características emocionales, y más abajo, barbilla y mandíbula, se refieren a su fuerza de voluntad.

A su vez, las arrugas de la frente se leen por el eje de estos mismos tres niveles que son caracterizados por la nitidez, la profundidad y los espacios de discontinuidad de los pliegues. Incluso la falta de alguna de esas de arrugas es un índice de lectura.

Luego el grosor de las cejas y hacia donde se afinan, el tipo de línea que generan y la dirección de los pelos que la forman.

Las células de los ojos (conectados al cerebro directamente a través del nervio óptico) necesitan ocho veces más oxígeno que otras células, así que cuando el

cerebro está recibiendo menos oxígeno del que necesita, el primer lugar donde se nota es ahí. Se debe considerar si son grandes o pequeños, redondos, alargados, la inclinación de los párpados, la ubicación del iris dentro de la esclerótica (que revelan el equilibrio del sistema nervioso) y si el paciente tiende a colocarse en situaciones de riesgo, o si es violento, incluso las manchas dentro del iris son una descripción clara del funcionamiento y es además una especie de historia clínica o registro del organismo.

La zona de la cara con mayor contenido de agua, son las bolsas debajo de los ojos, lo cual las hace muy sensibles a los cambios de contenido de líquidos del cuerpo y determinando así el estado de los riñones, así que el agotamiento de reservas físicas las oscurecen.

De la nariz hay que destacar al puente, que corresponde a la columna y la punta al estado del corazón. Las ventanillas, como entradas del aire revelan la fuerza constitucional de los pulmones. Durante la gestación (producida por la expansión de la energía de atrás hacia delante) se produce la fusión de la cara, el cierre de su conformación, justamente en el centro, en la zona del filtro de la nariz, así que su ligereza o su nitidez hablan de ese proceso de gestación, mientras que la distancia entre la nariz y el labio superior también permite agregar más datos, sobretodo de tipo sexual. Incluso cuestiones de fertilidad en la mujer.

El ancho de la boca, su humedad, el grosor de los labios, sus formas, las comisuras, y la saliva son elementos para conocer la conformación y el estado del aparato digestivo.

Y finalmente las orejas, que son del tamaño de nuestros riñones, revelan nuestro linaje genético. Y ya que los riñones distribuyen la energía, legado ancestral de esa persona en todo su cuerpo, se debe observar a las oreja como la forma de un bebé en gestación, en su posición naturalmente invertida, siendo su cabeza el lóbulo. Cada parte de las orejas tiene su correspondencia con sectores u órganos del cuerpo, en una nueva confirmación del principio microcósmico y su correspondencia microcósmica.

[Es interesante agregar una lectura más, cuya aplicación se extiende a la diagnosis general del individuo. En el análisis particular de las posturas y movimientos generales, que se expresa en *conductas* de cabeza, se fijan tres niveles de actitudes, la que considera al **hombre-tierra**, que se puede graficar en los movimientos de un reptil, que come para adelante, de forma primitiva, sin cogote, come desde el torso y no puede efectuar movimientos de cabeza como para seguir algo con la vista. El **hombre-hombre**, que rota la cabeza para arriba, abajo y a sus lados, pero que se desplaza solo dentro de su entorno, que se relaciona e influye solo en su proximidad inmediata, aunque también puede ver un poco más allá hacia delante, y finalmente una tipología **hombre-cielo**, cuyos límites e influencias y desplazamientos tienden a expandirse más allá del alcance de sus brazos, de su entorno visual y físico.]

INDIA

Es otra nación con los pies fijos a la tierra por milenios, que como los chinos con el taoísmo, posee una doctrina única central y fundacional, que constituye el *Vêda*, que no es una religión, ni una filosofía. (Tratar de reducir este tipo de doctrinas a una religión o a una filosofía, es una necesidad de tipo occidental.)

El Vêdânta es una concepción metafísica pura, y por ser metafísica, su sistematización no es posible. Su nombre viene de la raíz *vid*, de donde deriva *Vêda* y significa *ver* (*videre*, en latín) y también *saber*. La vista se toma como símbolo de conocer y se transporta hasta el orden intelectual puro, donde también se compara a una visión pero de tipo interior.

Igual a la concepción hebrea, el conocimiento (simbolizado por la luz) comprende dos tipos de luces, la directa y la luz indirecta. Es decir, la luz del Sol y la luz reflejada que provoca ese Sol en la Luna. La inteligencia pura, la facultad intuitiva, la percepción directa, la inspiración, es la luz solar. La luz lunar, al ser reflexiva, es la memoria de la percepción luminosa a la que refleja, no solo para recordar, sino también para elaborar el discurso. Es como el espíritu de la letra, y la letra.

[Aunque las olas, la espuma, las corrientes, las gotas y las demás modificaciones que existen aparentan diferentes naturalezas, es la misma agua del mismo mar. Esencialmente, todo efecto es parte de su causa, aunque la causa es más que el resultado.

Brahma es uno (como SER) y sin dualidad (como Principio Supremo) es el Todo absoluto, por que Es el infinito único. No puede haber dos infinitos, porque todo lo que deje algo afuera es limitado, limitado justamente por eso que no incluye, y entonces no es infinito.

Frente a la realidad suprema, la existencia de las cosas son solo una ilusión, ya que todas están en Brahma, pero no son Brahma. A todas las cosas se las considera relativas y condicionadas. Brahma es Âtmâ y penetra todas las cosas, ya sean inteligentes o no. Âtmâ es el Supremo Si Mismo de todo lo que existe, bajo cualquier modo que sea, y permanece siempre *él mismo* a través de la multiplicidad de grados de existencia ilusorias, contenidas por el mismo ser sutil, **sin alterar su unidad**. Incluso el estado humano es una forma ilusoria y accidental, y no es propiedad de ese ser aparente, sino su reflejo. Es decir, Dios está en todos, en todo, Es todo.][Se puede comprender aquí la inversión del término *politeísta*.]

[Tchoang-tseu (369-290 a. de C) (texto XXII) lo expresa de esta manera:

“No preguntéis si el Principio está en esto o en eso, está en todos los seres. Por eso es por lo que se Le dan los epítetos de grande, de supremo, de entero, de universal, de total. El que ha hecho que los seres fuesen seres, no está Él mismo sometido a las mismas leyes que los seres. El que ha hecho que todos los seres fuesen limitados, es Él mismo ilimitado, infinito.

En lo que concierne a la manifestación, el Principio produce la sucesión de estas fases, pero no es esta sucesión (ni está implicado en esta sucesión).

Él es el autor de las causas y de los efectos (la causa primera). Pero no es las causas y los efectos (particulares y manifestados). Él es el autor de las condensaciones y de las disipaciones (nacimientos y muertes, cambios de estado), pero no es Él mismo condensación o disipación. Todo procede de Él, y se modifica por y bajo Su influencia.

Él está en todos los seres, pero Él no es idéntico a los seres, puesto que no es ni diferenciado, ni limitado.”]

Al aspecto corporal de la existencia, se lo concibe solamente como a uno de los elementos, como solo una parte de un conjunto mucho más complejo. Lo corporal es considerado como el estado grosero y más exterior de la manifestación.

¿Cómo se explica la existencia de los seres?

Al manifestarse en seres individuales que tienen una forma corporal, *Âtmâ* se reviste de una serie de envolturas, estados o vehículos que representan aspectos de su manifestación. El *Vêdânta* presenta estos grados en cinco niveles diferentes de los que recién la última de esas envolturas es la del tipo corporal.

Primer estado: es de orden informal y se lo considera como el conjunto de todas las posibilidades de manifestación que *Âtmâ* conlleva en sí mismo, en su *permanente actualidad*, en estado principal e indiferenciado. Es el grado del SER puro.

Segundo estado: está compuesta por la Luz inteligible que es el reflejo del Conocimiento integral y universal. A su vez, esta Luz se compone de cinco *esencias elementales* o sutiles (*tanmâtras*), que son concebibles pero no perceptibles. En el orden sensible o corporal, (que es la última capa de la individualidad) estas esencias son los cinco sentidos (*bhûtas*).

Los *tanmâtras* son el conducto del Intelecto superior con las once formas de percepción, compuestas por facultades de *sensación* y sus respuestas, las capacidades de *acción*.

Las cinco facultades de *sensación*, que son las vías del conocimiento, son las orejas o el oído, la piel o el tacto, los ojos o la vista, la lengua o el gusto y la nariz. Y las cinco facultades de *acción* son los órganos de excreción, los órganos generadores, las manos, los pies y finalmente la voz o el órgano de la palabra.

Tercer estado: es individual y es un reflejo del intelecto superior, particularmente en el caso del estado humano. La facultad undécima (la palabra) implica a la consciencia mental o facultad pensante unida a la consciencia. Esta facultad interviene en las otras diez y lleva el nombre de *manas*.

Manas es la razón, la memoria y la imaginación, es decir, es el pensamiento individual. Con la particularidad de que *manas*, sirve a la vez a la sensación y a la acción. De manera que participa en ambas propiedades, y las centraliza en sí misma. Así que estas trece facultades son los trece instrumentos del conocimiento, en el dominio humano.

Un sentido corporal percibe (es la entrada) y un órgano de acción ejecuta (es la salida). Dos pasos que se suceden en forma centrípeta y centrífuga, que el sentido interno (*manas*) examina y asimila a la sensación y a la acción por una conciencia, por un *yo*, que se va modificando con esa percepción y que al asimilarla, a su vez modifica la percepción misma, al pasar a formar parte de ese *yo*.

Cuarto estado: tomadas del soplo vital, son las cinco funciones de toda asimilación que se explica en la respiración. *Primer* paso, se aspira para atraer elementos del ambiente. *Segundo* paso, la aspiración desciende a la individualidad. *Tercer* paso, es el intercambio recíproco entre el individuo y los elementos ambientales, que en el organismo corporal sería la circulación sanguínea. *Cuarto* movimiento, se expira, se

reintegra más allá de la individualidad lo innecesario y luego finalmente el *quinto* es la digestión, para que los elementos absorbidos sean parte de la individualidad.

Estas cinco fases se refieren a funciones fisiológicas, pero también se aplica especialmente a la asimilación vital, en su sentido más extenso.

Quinto estado: es el que corresponde al modo de manifestación más exterior.

Es la envoltura alimentaria compuesta de los cinco elementos sensibles (*bhûtas*) asimilando del alimento las partes más finas a la circulación orgánica y excretando lo innecesario para constituir los cuerpos.

Como si fueran radios de una rueda, desde aquel primer estado o núcleo, o centro vital, salen arterias sutiles o *nâdis* que no son canales corporales. Una de ellas (*sushumnâ*) pasa por la coronilla de la cabeza hacia el exterior. Por ese canal, los estados superiores del SER se comunican con la individualidad humana a la manera de un rayo de Sol (celestial) que se mantiene en contacto con la sushumanâ mientras ese organismo vivo sea vehículo del SER manifestado. Los rayos de luz llegan a esa arteria y desde ahí mismo parten al Sol como un prolongamiento por el que se establece la comunicación virtual, de la individualidad con lo Universal.

Cuando la individualidad muere, el alma viva absorbe a las facultades vitales y se retira por un pasaje en la coronilla de la cabeza, por el que el alma debe partir, visualizada como un loto de ocho pétalos o *chakra* (*chakra*, literalmente significa rueda). Evidentemente, esta afirmación no pertenece al orden corporal ya que no hay ninguna abertura en la coronilla de la cabeza, sino que se habla en términos de la forma sutil.

[Ese punto del cráneo, desempeña un papel muy importante en las diferentes tradiciones, tanto en lo que se refiere a las condiciones póstumas del humano, como también el caso del re-nacimiento que se opera en el cristianismo a través del bautismo, ya que el agua es considerada como el medio original de los seres. También la tonsura de los sacerdotes, las aureolas doradas de los santos, las cabezas rapadas de los monjes, los cráneos trepanados de las momias además de muchos ejemplos interesantísimos que incluyen hasta el uso de determinadas extensiones craneales con formas específicas como son los variados sombreros, bonetes, turbantes o coronas. Todas estas son terminaciones especiales de la cabeza cuyos significados actualmente son casi ignorados, aunque pertenecen en forma activa a la simbología del poder. Lo podemos apreciar a esto de una manera manifiesta y clara en las diferentes tendencias religiosas y organizaciones tradicionales, como también en ciertas actividades del poder político o actividades de tipo universitaria.]

Además de esta arteria central, en la cabeza hay otras dos arterias virtuales (*nâdis*) que desempeñan un papel importante. Una llega al ojo derecho, llamada *pingalâ*, y corresponde al Sol y también al futuro, la otra al ojo izquierdo, llamada *idâ*, que corresponde a la Luna o al pasado. *Sushumnâ*, está en medio de ambas y al estar en el medio, está en relación con el “tercer ojo”, el ojo frontal de *Shiva*.

En el plano de lo temporal, el ojo frontal, corresponde al presente. Ese presente, desde el punto de vista de lo manifestado, es un instante inaprensible.

Lo esencial es invisible a los ojos.^[L]_[SEP]

“El Principito” Antoine de Saint Exupéry.

Cuando un niño se tapa el rostro, está seguro de ser invisible.

[El dios romano Jano, en su templo del Foro tenía puertas que daban al este y al oeste, hacia el amanecer y hacia ocaso, y entre ellas se situaba su imagen, su estatua. Jano posee dos caras mirando en sentidos opuestos, hacia el pasado y hacia el futuro ya que ambos segmentos del tiempo, aunque no existen (uno porque es pasado y el otro porque es futuro) se pueden comprender. Pero su verdadera cara es imposible de ver, y por eso mismo imposible de representar. Su rostro, su verdadero rostro, es el inaprensible presente. El presente está en el centro, y es invisible, porque la razón, la memoria y la imaginación, es decir *manas* trabaja en forma reflexiva, como asimilación, no como percepción.]

En el plano de lo espacial, ese ojo frontal es el punto geométrico, que no tiene dimensiones. Ese punto encierra en sí mismo a todas las direcciones, así como el presente contiene a toda la realidad en simultaneidad.

[Para el ojo físico y la visión, en árabe, se usa la palabra, *básar*, y de ahí deriva *baṣīra* que es el *ojo* que está en el corazón. La *baṣīra* es una *luz* que Allah deposita en el corazón y que permite ver y entender lo que está más allá de las formas. Es penetrar la realidad con un entendimiento que se despliega si el corazón cuenta con ese *ojo* dotado de *îmân*, de la sensibilidad del corazón para reconocer a Allah, o a su obra, que es absolutamente lo mismo.]

Nuestro interior está habitado por un espacio imposible de medir, y así como los objetos sensibles estimulan nuestros sentidos, el *îmân* es esa intuición que hace trascender al ser humano. Es una manera de nombrar a Eso íntimo que despierta frente a la percepción de la existencia. Ver los ojos de nuestros padres en los ojos de nuestros hijos, es mirarse uno mismo como un Jano. Eso es ver el concepto del tiempo con *îmân*, es decir, penetrar el concepto racional con una luz del corazón, es ver más allá de la forma.

Quiero beber en tus ojos, dos tragos de sombra de tu corazón.

Zamba de Falú y Dávalos.

En arte, la iconografía es la esencia que permanece constante, y las maneras o el estilo es la variable accidental, debido al momento histórico del artista, tanto en lo personal como por el entorno que propone su época. Su intención es dejar ahí su verdad de la naturaleza que sea, y para hacerlo debe utilizar simbologías propia de su oficio, servido por la técnica.

El Maestro me habla mientras me mira, expresaban los que escuchaban a Buda, sin importar cuáles fueran sus ubicaciones entre el auditorio. Es decir, que él no le

hablaba a un rostro, le hablaba a lo que ese rostro significa, a su interior, a ese soplo interior y vital, que el contemplativo busca en su intro-vertirse.

¿Como imaginar un rostro que nos siga con su mirada? ¿Y cómo se logra pintar a un dios que alcance a vernos sin importar desde dónde lo busquemos?

Nicolás de Cusa (1401-1464) escribe refiriéndose a un icono con la cara de Cristo: *Colocadla en cualquier parte y permaneced ante ella en semicírculo. Entonces fijando sus miradas en el icono se moverán y verán que la mirada del icono se mueve siempre con ellos. Cualquiera sea la posición desde donde miréis, parecerá que estuvierais siendo mirados.*

Así que os preguntareis, cómo puede ser que el icono mire a todos y a cada uno. Verán que el rostro, inmutable, se mueve hacia el este y el oeste, hacia el norte o hacia el sur, en una sola dirección y en todas las direcciones simultáneamente. Entonces, se maravillarán ante este movimiento sin desplazamiento.

En la India tradicional, se pueden considerar dos tipos de retratos: el retrato póstumo (hierático e ideal) y el retrato en vida (profano y sentimental). Hay retratos, estatuillas votivas, que no permiten la identificación del homenajeado, ya que tienen las mismas características de las imágenes divinas. Fueron hechas con la intención de representar a un ser humano particular, pero el artista las elaboró carentes de peculiaridades diferenciales. De manera que lo que representó debe haber sido a ese hombre ya deificado y no al hombre como había sido físicamente, durante su vida terrestre.

Por el contrario, en los retratos sentimentales, o mundanos, el registro del parecido con el modelo sí era necesario para el propósito social de la obra. Incluso, algunos tenían una finalidad expresamente erótica.

En Europa, las tumbas del medioevo también muestran la práctica del retrato ideal. La expresión facial en las representaciones dejan comprender un significado íntimo, por lo que no representaban al fallecido como era en vida, sino como esperaba ser el día culminante de su formación como hombre, el Día del Juicio final. Eso manifiestan las expresiones puras y felices de sus caras jóvenes y bellas, pero que han perdido todo rasgo de individualidad.

El carácter conceptual e impersonal del arte medieval cristiano, decidido en considerar las cosas por la *idea* de las cosas, en vez de apreciarla por su forma exterior, es evidente. Estaban ocupados y preocupados por la forma limpia, es decir, la forma ideal. Eso era todo lo que les importaba, y la figuración o la semejanza, la remembranza del *producto* con el *original*, les era irrelevante.

Es evidente en la expresión pura y feliz logradas en los rostros de las crucifixiones que aparecieron después del siglo IV. Los ojos de esos rostros están felices, están abiertos. Son los ojos de un salvador-ganador. Esos cristos no cuelgan sobre la cruz sino que descansan. Pese a estar siendo cruelmente sometidos a ese un instrumento

de tortura no presentan actitudes de dolor. Esos cristos tienen ojos que imponen una clara majestad, incluso transmiten una cierta dulzura, una imperturbabilidad que solo es potestad de un Dios. Cuando esta representado en vida sus ojos están abiertos y fijos hacia el frente y cuando es representado muerto le hicieron los ojos cerrados y la cabeza apenas inclinada, pero en ambos casos con expresión de serenidad. Esos ojos son el triunfo eterno, el símbolo dulce del verdadero poder manifestado. Es un alegato de señorío sobre la muerte, cuya lectura se evidencia precisamente por la suavidad, que es una sutileza posible solo en el ejercicio de un dominio sin trabajo, sin esfuerzo.

Pero solo él (o algunos como él) fueron capaces de tal dominio, ya que la Muerte que es una entidad que se debe a la vida (que es necesaria para mantener la dualidad equilibrada de la existencia) a través de los siglos del hombre en sus tramas de representaciones, no es definitivamente dominada ni desaparece, al contrario, recupera luego su media parcela oscura. El péndulo en el que se inscriben las edades de la raza humana (en este caso particular en el mundo cristiano) ejerció su gravedad en los párpados de ese Dios inmortal (pero al fin de cuentas de aspecto humano y de naturaleza humana) y Éste debió parpadear, y luego finalmente *como todo cristo* (como hombre que era) tuvo que entornar y bajar sus pesados párpados. Tuvo que cerrar sus ojos y empezar a morir.

[Concluidos los intentos expansionistas del poder cristiano hacia el mundo musulmán, las agotadoras cruzadas, las clases superiores, papas, reyes, y todos los grandes de la tierra europea empezaron a admitir sin alegría, que la verdadera esencia del cristianismo consistía en aceptar la igualdad entre todos los hombres. Esta declinación, modificó sus privilegios. La espiritualidad de la Edad Media entró en declive y la formación de los nuevos estados políticos que recibían legitimidad desde los ejércitos, redujeron lentamente al catolicismo a formas exteriores.

Este es uno de los puntos disparadores y fundamentales en el que se apoyaría luego la reforma protestante encabezada por Martín Lutero y Juan Calvino desde el norte de Europa.

El catolicismo mantuvo las formas en los ritos pero empezó a inclinarse por un arte mas sincero con sus emociones, cuya medida era la medida de la belleza y del placer que podían procurar en vida. Aun enquistados en el poder y los privilegios, las clase dominantes volvieron a la concepción pagana que hacía coincidir el sentido de la vida en el placer personal.

Habiendo admitido como criterio de buen arte la belleza en términos de placer humano, recurrieron a los antiguos griegos, que aun permanecían a la vista, prolongados y aun más humanizados por los escultores romanos, de la Roma esplendorosa de hacía quince siglos. La nueva métrica del arte fue el resultado directo de esta nueva manera de comprender la vida.

Aunque mantenían la liturgia, el placer y la emoción comenzaron a ser parámetros claves del buen y el mal arte. Volvió el hombre a ser el centro de sus preocupaciones y así fundaron las bases de los que ahora llamamos *re-nacimiento*.]

Aproximadamente desde el siglo XIII, se empezó a hacer necesario *retener* más que *fluir* en los devenires de las edades y tiempos humanos, lo que promovió la personificación e individualización más puntual posible de los seres. Comienza, lentamente, una edad de detección, identificación y clasificación de la existencia conocida. Desde lo astronómico a las ciencias matemáticas, desde el cielo al interior

de la tierra debía ser examinado, estudiado: identificado. Todo ese proceso científico y tecnológico fue acompañado de una lenta conversión de los pequeños feudos en estados más extensos con la formación de cortes, el creciente poder de unas clases inferiores como la de los comerciantes y la creciente desmembración de un corazón de Jesús en corazones cristianos pero particulares a otras naciones, que ahora empiezan a desmarcarse de Roma, no ya como corrientes internas dentro del catolicismo sino directamente enfrentadas, en protesta e inclusive en guerras intestinas, no solo entre estados sino también líneas sucesorias tanto dentro de la esfera política como dentro del poder papal, que legitimaba lo político.

Y el arte del retrato, dadas estas circunstancias y como era natural y lógico que ocurriera, acompañó este proceso de una manera clara. Se empezó a hacer necesario confirmar las glorias personales. Comenzó a ser necesario la identificación del sujeto retratado, pero la identificación visual. Es decir, la semejanza cobró valor. El recuerdo del individuo que, después de todo la Muerte se llevaría, debía mantenerse vívido. El retrato sin atemporalidades (salvo la multitud de alegorías y simbolismos de objetos incluidos en las representaciones) debía colaborar sin abstracciones ni dudas en conservar el recuerdo particular y más privado de los individuos: su rostro.

Se generó la necesidad de una semejanza en los retratos de los muertos, un recuerdo más vívido, menos atemporal, de aquellos que ya habían partido. ¿Cómo retener para el resto de los tiempos a esa forma energética humana con rasgos similares a cualquier otro humano, pero con fisonomía única? ¿Cómo impedir, para el resto de los tiempos, que esta ola regrese a las profundidades del océano indistinto e inmóvil?

[¿Cómo guardar recuerdo de la cara ya dormida de Ludwig van Beethoven? Ahí nos encontramos con la actualización, desde la antigüedad egipcia, de la mascarilla mortuoria. Y esta sí que es una manera acabada de la semejanza más fiel. Se ignora quién hizo la de Beethoven en Viena, un 26 de marzo de 1827, durante el atardecer de ese triste día. Menciono esta mascarilla en particular, ya que ha sido estudiada en los términos del claroscuro y proporciones por los estudiantes de bellas artes a través de los siglos. Yo mismo la he utilizado en muchísimos ejercicios a la carbonilla y permaneció durante años colgada en una pared de mi estudio en Concordia.]

Es notable que las efigies sepulcrales del Renacimiento muestran a los señores y príncipes con sus rostros dirigidos hacia el mundo, inclinados hacia abajo, sus ojos ya no miran el cielo. Se puede afirmar que a partir de entonces, se produce una gran exaltación en la pintura y Cristo preside estos cambios poniendo su cara y su cuerpo aceptando lo contingente. Los cristos cuelgan huesudos y descarnados de sus brazos muertos. Con los ojos cerrados y las cabezas tristes, colgadas, desprendidas y casi apoyadas sobre el pecho, los nuevos cristos buscan la emoción del espectador.

Hay una gran diferencia entre este cristo dolorido, humano, y los anteriores cristos serenos, ideales y vivos. Definitivamente Cristo había bajado a la tierra, había logrado tomar una forma humana, y ahora yacía dolorido, como cualquier hombre torturado, como un hombre muerto en tormento. Al contrario del medioevo

idealizado e intocable, podía sufrir aun más que un humano cualquiera: *si es tu voluntad, pasa de mi esta copa*, suplica, ya descendido a hombre, asumido como hombre. Le dolía y aun así, era un dios. Ya no era un cristo ideal, aunque quizás por ser más humano, era aun más poderoso.

Para entonces, la épica se transforma en romance, se produce una inversión en la tendencia, en la actitud y debido a esto la acción pasa a ser el elemento necesario para corroborar un mundo de vivos, un mundo en existencia. La contemplación relega su espacio a un mundo vital que se siente efímero, que puede aceptar la muerte pero no la desaparición, y encuentra un alivio en el retrato.

La figura conquista a la forma y el intelecto se subordina a la voluntad. Se produce una inversión desde una actitud introvertida a una extrovertida, que forma hombres incapaces de *concebir nada más noble que cuerpos* según Santo Tomás.

Dicho en pocas palabras, la llegada del Renacimiento desplazó las expectativas de una vida futura por la necesidad de una vida presente. El interés del hombre se desplazó desde una presencia interior hacia un presente exterior, desde su esencia espiritual a los accidentes de su ego, y se redujo así a ser un *animal* sensible y refinado, cuya conducta comienza a depender, como los otros animales, de un conocimiento estimativo, no de la fe divina.

La impersonalidad y la serenidad del arte cristiano medieval (como también ocurre con el arte en Oriente y del arte mal denominado *primitivo* de muchos pueblos) demuestra que esos artistas no solo observaban, sino que se exigían *ser* lo que iban a representar.

[Dante Alighieri: *el que quiera pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo*. También observó una cosa parecida uno de los teólogos más influyentes del medioevo, el Maestro Eckhart (1260-1328): *Al dar toda mi mente al tema de los ángeles, me pareció que yo era todos los ángeles... el pintor que ha pintado un buen retrato muestra en él su arte, pero su arte no nos revela al pintor*".]

Ellos entendían que la verdad se extiende mas allá de la piel, que se extiende precisamente hasta el punto donde el alma se desprende de el espíritu. Pero desde el Renacimiento se produce un cambio. Leonardo declara: *il pittore pinge se stesso*. Lo que Da Vinci dice es que *el pintor se pinta a si mismo*, entendiendo a ese si mismo como las anécdotas o accidentes visibles de su ser, su fisonomía, no se refiere a la esencia del ser.

La individualidad genera el parecido, la similitud. El *patrón* encarga el retrato y así se convierte en el molde que genera ese desprendimiento material. Incluso el artífice, el hacedor del retrato, deja de ser anónimo y ahora escala a una categoría nueva, la de artista. Ahora firma su trabajo. También él debe ser identificado. A la historia del arte se le suma la historia de los pintores.

Es decir, se pasa a reverenciar lo visual y analógico, para dejar el aspecto inmaterial a términos de tipo psicológico que se le puedan aplicar. Se produce una exaltación en la pintura y Cristo ahora tiene rostro, todo su cuerpo tiene rostro, y entonces nace el humano tipo, como número entero, como Uno. El rostro como unidad indivisible.

El todo es más que la suma de sus partes.

El hombre piensa en imágenes.

El intelecto puro no es discursivo.

Metafísica, Aristóteles

El gran arte siempre nos hace pensar en la fragilidad de la existencia humana.

Francis Bacon

PINTAR UN ROSTRO

La racionalidad del orden humano se manifiesta según las cualidades propias de cada individuo, lo que definimos como su **esencia** íntima. De otra manera, pensaríamos a todos los individuos humanos como perfectamente iguales y que solo difieren como número, o en las proporciones de sus narices.

Retratar un rostro es desarmarlo. Es relacionarse con viejas y lejanas civilizaciones a las que se viaja de ida, alterado y en pesadilla. Todo es olvidado y sin embargo está ahí en luz, presente, con mínima música inmóvil en las mismas tres notas mismas, y el ojo agujero que atraviesa las cosas un poco antes que las palabras.

Si no fuera así, si el pensamiento, si las palabras preceden a las imágenes, la percepción directa no resulta igual, es otra, ya que lo que sabemos afecta el modo de ver. En ese momento, los conceptos, las palabras (lo aprendido, lo enciclopédico, lo moral, lo ético) crean una dificultad entre el observador y lo observado, aunque, en realidad, la percepción no acaba hasta que finalmente queda fijada en un lenguaje atrapado en rostros, ya que la gramática es paralela a la instrucción que reciben los rostros portadores, portador del sujeto, como su voz. Ahí se presenta un rostro como portavoz, como un transportador impulsor de interior (ojos de dolor, de enfermedad, de locura, de felicidad). Vocero como la voz, como el sonido de aire vibrado y filtrado por cuerdas vocales. De adentro, como instrumento físico con onda sonora única, determinada, personal. El rostro es un enviado.

Porque la percepción es sensación y lenguaje al mismo tiempo, y viene del lenguaje adquirido ya que distinguimos lo que recordamos y reconocemos. Se produce una relación de las cosas y así se define el *yo*. Una luz de percepción física proviene del interior y compone lo exterior conocido, debido a que contemplar es mirar distinguiendo, es mirar para saber, es fijar la atención con el ánimo de conocer, es como *ser en*. Es decir, es *ser en relación con eso*. Es miedo frente a la pantalla de la

tele, es morir con Ali MacGraw y sufrir con Ryan O'Neal, y Francis Lai al piano, en *Love Story*.

Contemplar es ser, es estar entregado y convertido en lo contemplado.

A diferencia de la percepción o el conocimiento que proporcionan los otros sentidos cuyo desarrollo se inscriben también en el despliegue de lo temporal (en lo sucesivo) la vista recibe a las cosas en su conjunto, en inmediata y simultánea relación con otras. No se puede mirar un objeto sin ocultar a los otros, pero a la vez mirar es solo el primer movimiento. El segundo paso es ver. Ver es una operación que modifica al mirar, que lo concentra en un objeto que deviene objeto (primer – plano) en el preciso momento en que todos los demás se convierten en fondo. De manera que, entonces, *ver* es aislar y seleccionar.

Hacer un retrato es tomar un ejemplo, un patrón, un molde que habrá de jugar de continente, así como el rostro lo hace en el individuo. En el modelo a retratar, su rostro hace de fachada, de máscara, de propagador o emisario del verdadero ser al que su rostro representa. Dicho de otra manera, el rostro no supone ni un sujeto ni un significante, pero a ambos les proporciona la sustancia necesaria. De manera que se podría decir que cada expresión, incluso las llamadas expresiones básicas, están formadas en realidad por un paisaje desconocido, como todos los paisajes que suelen evocar a un rostro querido, tanto de un futuro como de la invocación involuntaria de un rostro del pasado, que se presenta libremente, inesperadamente asociado a una repentina observación de algo que nos interesa o atrae.

Y así llegamos a tratar la relación entre la *apariencia externa* y la *imagen interior*, que es invisible para el ojo físico, pero que es accesible al ojo de la contemplación. Ese ojo cierto que mira y ve lo que el incierto ojo no puede advertir ya que en ese momento el artista no logra unos mejores medios de afirmación y comunicación. Debe elegir y elige, encuentra ciertos símbolos o códigos manuales momentáneamente perfectos.

Así halla una relación que no está ubicada estrictamente en los colores ni en las proporciones ni en las formas. Es un intercambio análogo a la correspondencia que hay entre las superficies estéticas de lo que podemos llamar **una** pintura y **la** pintura en sí misma. Es una distinción entre la imagen que puede regresar desde el espejo y la verdadera esencia espiritual del hombre. Por eso la imagen en la mente como en la obra, es solo un medio para el conocimiento, pero no es conocimiento en sí mismo.

Es una forma de conocer, como se conoce el perfecto reflejo de la rama en el agua, aunque las hojas son solo una imagen y de verdad no están en el agua ni la sustancia de ese reflejo tampoco es tallo ni hojas, así como tampoco ese reflejo es un doble de esa rama, pero si es una incorporación exacta a la imagen mental presente en la conciencia del observador.

Buddha dice: *El que ve la Palabra, Me ve*. Sin embargo, se comprende que los que lo hacen físicamente, los que lo están viendo a través de sus ojos naturales, en realidad no lo ven y sus oídos tampoco lo escuchan. Como también lo podemos confirmar particularmente en este ejemplo bíblico, entre tantos otros, cuando Cristo dice: *El que Me ve, ve al Padre*. Lo que quiere decir está claro, ya que cuando dice *me ve* no significa ver físicamente de manera tangible al hombre llamado Jesús. Eso sería una afirmación absurda, debido a que todos sus contemporáneos podían verlo con sus ojos corporales. En realidad, él se refiere a esa esencia espiritual de la que habla cuando también dice: *Yo y mi Padre somos uno*, lo que resulta en una semejanza estricta.

Referidas directamente a la relación entre la *apariencia externa* y la *imagen interior*, que es invisible para el ojo físico, pero que es accesible al ojo de la contemplación, la tradición hindú se refiere a la individualidad humana como el resultado de la unión de dos conjuntos de elementos designados con las palabras sánscritas *nâma* y *rûpa*, que literalmente significan *nombre* y *forma*.

[*Nâma* corresponde al aspecto esencial, la parte sutil de la individualidad, y *rûpa* a su aspecto substancial, la parte corporal o sensible en términos equivalentes del *eidos* y la *hyle* de Aristóteles, o la *forma* y *materia* de los escolásticos.

Nâma o *eidos*, no es la *idea* psicológica y subjetiva de un individuo sino la idea en términos del arquetipo, de lo que subsiste a la muerte o corrosión de *rûpa*, el cuerpo. Es la realidad del mundo inteligible, del que el mundo corporal es una sombra. La idea desciende al dominio formal pero no se afecta, sino que se refleja en una forma sensible que da vida a la idea. Es la relación entre el arquetipo y el individuo.

Por otra parte, el nombre de un ser, incluso literalmente, es una expresión de su esencia y es también un número en el sentido pitagórico y cabalístico por el valor de las letras que lo componen. Es decir, la concepción de la idea platónica, se vincula a la del número pitagórico y la forma no se sale de un orden o de una estructura sensible, en el sentido ordinario de las palabras.]

Nâma es el modelo ideal que debe contemplar interiormente el artista, y según el cual realiza después su obra, con una forma sensible, que es *rûpa*. Cuando la idea se ha incorporado, la obra de arte puede ser contemplada como una combinación de *nâma* y *rûpa*, igual que el ser individual.

Es decir, aprender a ver un rostro significa aprender a ver las transformaciones que se producen en una misma superficie y que sin embargo siguen siendo la misma cara.

No es una tarea intelectual, no es una nueva imagen análoga de construcción mecánica, como el trabajo espejado que realiza una cámara fotográfica. Es simplemente actuar. No es pensar en actuar, ni cómo actuar, ni tampoco es meditar sobre el sentido del hecho, ni que ocurrirá luego. Esto significa una despreocupación por las consecuencias del trabajo. Es un acto de entrega, de fe, es un acto desinteresado, es un acto que no se propone buscar resultados, sino que

simplemente los halla, los recibe, según y de acuerdo al celebrado aforismo de Pablo Picasso que lo extracta inteligentemente: *yo no busco, encuentro*.

Pero por supuesto que también debe haber un traslado de similitudes desde el modelo al lienzo. Por supuesto que se deben transportar relaciones espaciales, y también similitud de cualidades. O sea que en principio se impone desde afuera una necesidad expresamente comparativa, referida a la superficie, y también dedicada a los bordes que retienen y separan las cosas que abarca una mirada. El propósito de esto es generar una traslación geométrica de la superficie que vemos como modelo, y depositarla en la superficie plana de la tela, o hundir los dedos pulgares en los ojos y apretar los parietales con las palmas hasta que el barro logra entender y cede, para generar una idea amoldada a lo antes visto, eficaz y vital. Mientras eso ocurre, no se tiene en cuenta lo que podríamos llamar la sustancia interna, inmaterial y a la vez *masiva*. Eso ocurre en el paso siguiente, donde algunos medios que no tienen nada que ver con el modelo, que no se asemejan al modelo, sin embargo producen una cierta semejanza, una evocación del modelo retratado.

En la mente del artista, el rostro es una cierta entidad invisible para el método mecánico de una cámara fotográfica, es una sustancia de forma y conceptos que con su oficio, utilizando sus materiales de trabajo, logra bajar a elementos formales y pictóricos, e incorporarlos en la obra como una identidad.

[Para comprender cómo trabajan esos materiales, o esos elementos formales de lo pictórico, se puede tomar como ejemplo una palabra cualquiera, teniendo en cuenta el sonido de esa palabra y el sentido de esa palabra. El sentido y el sonido son dos cosas diferentes: una es la entidad invisible de formas y conceptos que el artista tiene en su mente referidos a esa palabra, al sentido de esa palabra. Y el sonido es el material formal, es el hecho físico en el cual no está contenido el significado. El significado no está contenido en la letra sino que es una percepción interior que se adivina por la actividad del intelecto, distinguido o separado de todas las otras ideas posibles. Por eso, *tree*, *arbre*, *árbole*, *baum*, *albero*, *treet* (en inglés, francés, italiano, alemán o en noruego) pueden expresar la misma imagen o entidad intelectual: *árbol*.]

O sea que la **percepción** es una forma de **coordinación** entre el conocimiento o forma que asume la conciencia de un objeto presentado a los sentidos y el aspecto formal del objeto.

Particularmente durante este proceso hay que depender de esa vocación o fe y ejercer una entrega relajada, casi irresponsable, en el proceso que se está realizando, ya que se están utilizando elementos ajenos, medios no parecidos al modelo que, sin embargo, juntos producen una relación de fuerzas que convocan la presencia de la figura. Esto implica una semejanza, una correspondencia a niveles de referencia más altos, que alcanzan esa identidad en un punto Absoluto, que se experimenta inesperadamente como un relámpago de iluminación, que alivia la incertidumbre.

Así se logra ese tipo de semejanzas implicadas en las metáforas, donde se desvirtúan los diferentes sentidos entre dos términos, dejando no obstante en evidencia correspondencias que los unen.

Son modulaciones de luz, de color, que aunque son encontradas en el modelo no son tenidas en cuenta en tanto que modelo, sino en el sentido amplio de ejercer la pintura manejando el espacio en términos de espacio vertical al plano de la tela, en el sentido de *campo* de profundidad y nitidez de planos, o de lo que la mano acaricia.

Todo eso resulta finalmente en la figura, en la semejanza con una cara, que necesariamente debe ser más profunda que una fotografía de esa figura. Es un parecido distinto, que se realiza a través de elementos impropios de un rostro. Se genera una presencia por medio de pintura no figurativa, aun cuando el retrato remita figurativamente y objetivamente a un cierto y determinado rostro. Como la pincelada de un Rembrandt que se desentiende de lo que ve, que no lo recorre. Aísla e incorpora un cierto tic al pincel. Un gestito que repite incluso (podemos imaginar) en forma sonora, y lo reproduce con golpecitos, con giros de muñeca o leves movimientos de los dedos, arriba, abajo, arriba, abajo, arriba abajo, arribabajo, en un viaje soñado por un semblante inasible y desarticulado en paisajes cambiantes, saboreado como una emoción de esas que producen ruptura, que generan un itinerario de ida a realidades naturales.

Lo que escribí antes: existencias acuosas y secretas, aunque a veces reveladas, a veces sugeridas por antiguas civilizaciones en viajes alterados de un no tiempo.

Hacer un retrato es un grado de verdad elevado. Es un desalojo entre lo horizontal y lo vertical en un vehículo a medias de lo humano y lo divino, como un trueno lineal que viaja inmóvil e ilumina ese oscuro punto inmaterial que llamamos pupila.

Compuse este texto apoyado en anotaciones desordenadas que durante años fui escribiendo en varios cuadernos. Puedo citar al texto inicial de este trabajo, extraído del "Hacedor" de Jorge Luis Borges, y a otros autores como Aryeh Kaplan, Jean Cocteau, Sigmund Freud, Henri de Lavater, C.W. Leadbeater, Chuang Tzu, René Guenón, Wataru Ohashi, José Luis Romero, Jonathan Cole, David Sylvester, Ananda Koomaraswamy, Keiji Nishitani, Gilles Deleuze, Leon Tolstoi, Luis Felipe Noé, John Berger, Ted Kaptchuk, Jorge Fernandez Chiti, Alan Wats, Kenneth Clark, Carlos Castaneda, Frithjof Schuon, Alain Gheerbrant-Jean Chevalier.