

Señales en el cuerpo: avatares literarios de la fisiognómica [Almería]

*"Engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es" (Pérez Galdós, Fortunata, 537).

Quisiera, en primer lugar, describir dos extremos de la mirada moderna sobre el cuerpo: el de la pseudociencia fisiognómica de finales del siglo XVIII—que trataba de interpretar la personalidad de los individuos por las señales del rostro—y el de las vanguardias del XX—que a menudo se desplazó hacia otras partes del cuerpo o abandonó por completo los rasgos fisionómicos. Se trata de dos instancias visuales y textuales que divergen con un rigor significativo y que, históricamente, podrían enmarcar el corazón de la modernidad. Quisiera explorar luego el tratamiento que recibe el cuerpo durante la transición entre los dos extremos; en concreto, la equívoca relación entre la descripción de los personajes y la narración de sus actuaciones en la ficción realista del siglo XIX.

Resulta, antes de nada, notable que el primero de aquellos dos extremos, la fisiognómica, tenga un esforzado monumento moderno, mucho más ambicioso y extenso que los de la antigüedad y el Renacimiento: los Physionomische Fragmente, de Johan Caspar Lavater¹. Su edición más autorizada apareció en alemán entre 1775 y 1778, pero se divulgó en el resto de Europa y América² en

¹Caro Baroja recorre en su libro la historia de la fisiognómica desde la antigüedad, y ofrece una información detallada de la presencia en España de sus diversas traducciones y adaptaciones.

²En la segunda mitad del siglo XIX, esta divulgación parece haber tenido como punto de partida menos los cuatro volúmenes originales de Lavater que una versión póstuma en francés, los diez volúmenes de L'Art de connaitre les hommes par la Physionomie, publicados en 1835 y presentes en muchas bibliotecas españolas donde los textos originales de Lavater son sumamente raros. La versión inglesa en un volumen titulada Essays on Physiognomy, conoció 19 ediciones entre 1789 y 1894. A menos que se indique lo contrario, las citas de Lavater se toman aquí de la edición inglesa de 1894 y de la francesa de 1835—sin duda las más difundidas—siempre teniendo en cuenta la primera edición alemana. Las traducciones de Lavater son todas más. Entiendo que Benjamin se refiere a una variante de la fisiognómica cuando habla—en traducción de Jesús Aguirre—de "los insignificantes cuadernos que se llamaban «fisiologías»": "no hubo figura de la vida parisina que no perfilase el fisiólogo. El gran momento del género coincide con el comienzo de los años cuarenta. Es la escuela superior de

innumerables cartillas o breviarios de fisiognómica más o menos fidedignos. El segundo extremo, el de las vanguardias, no se manifiesta en obras de gran envergadura o gran difusión: lo que ha ocurrido, al menos con respecto a la fisiognómica, es una radical divergencia que culmina en torno a la primera guerra mundial en textos presuntamente escandalosos y, sin embargo, apenas difundidos, porque no eran pornografía pero en algún sentido evocaban la pornografía, aunque sólo fuera como cómplice de aquella divergencia. Como muestra de este fenómeno he elegido un texto casi secreto de Gómez de la Serna, Senos (1917), uno de los productos más atrevidos de las vanguardias españolas, casi estrictamente contemporáneo de Les Mamelles de Tirésias (1918) y diez años posterior a Les onze mille verges (1907), de Apollinaire³. El librero Palau anunciaba Senos en sus primeros catálogos con esta advertencia: "A pesar de lo que puede hacer suponer el título, esta obra es de una sensibilidad serena, lejos de toda pornografía".

Cualquiera que haya transitado por los cuatro fastuosos volúmenes de los Fragmente (o, mejor aún, por lo que sobrevive de ellos en tantos manuales abreviados como difundieron luego la semiótica del cuerpo reunida y ampliada por Lavater) habrá observado de inmediato dos fenómenos, cuando menos: primero, que entre sus ilustraciones predomina una serie al parecer ejemplar de cabezas cortadas, cabezas sin tronco ni extremidades, que evocan de algún modo el castigo emblemático de la Revolución Francesa, apenas diez años después. Una misma episteme arropa, sin duda, las elucubraciones de Lavater (1741-1801), las de su estricto contemporáneo Guillotin (1738-1814) y las de los caballeros de la Convención Nacional. Segundo, predominan abrumadoramente en esa serie las

los folletos [...]. En 1841 se llegó a contar con setenta y seis fisiologías. A partir de ese año decayó el género. Era pequeñoburgués desde sus raíces" (Benjamin, [1999], 49-50).

³Aparte de aquella primera edición, que ni siquiera se encuentra en la Biblioteca Nacional, Senos sólo volvió a publicarse en 1923, en la Tipografía de El Adelantado de Segovia, y en 1968 (dos fechas históricamente marcadas por síntomas de disolución). Sólo en los años setenta empezó a conocer un limitado resurgimiento de ediciones ilustradas para coleccionistas. Hasta la reciente edición del Círculo de Lectores no había sido incluido nunca en las selecciones de Obras Escogidas, ni en sus Obras Completas. Cito en adelante por la edición de AHR de 1968.

cabezas de hombres; las cabezas de mujeres son más bien una excepción⁴ y, en la edición de 1775-1778, por ejemplo, aparecen fundamentalmente agrupadas—marginadas, relegadas—en apenas 40 páginas del tercer volumen, bajo la etiqueta de Frauenspersonen. El lector moderno o, mejor aún, el lector de la modernidad, puede entonces plantearse dos preguntas: ¿por qué se excluye el resto del cuerpo? ¿Es que no significa, no tiene valor para la fisiognómica? y ¿por qué esa escasez y ese confinamiento de las mujeres? Como lector de la modernidad, intentaré mostrar que esas preguntas son realmente una sola. Su respuesta se encuentra al reunir los dos extremos del discurso sobre el cuerpo con el de la transición que los separa. Ahora bien, para llegar a esa confluencia, creo que debo analizar primero el reglamento que Lavater impuso a su proyecto; es decir, el sistema de categorías y definiciones con que intentó darle el valor científico de una ejemplar taxonomía ilustrada⁵.

Fiel a los principios de observación—observación sobre todo visual—que regían en la episteme de la Ilustración, Lavater ([1894], 97 y 233) se propuso estructurar de manera geométrica casi exclusivamente los rasgos de la cara; muy marginalmente dio algunas indicaciones sobre los de las manos y, con mayor vaguedad aún, sobre la apariencia general de la "figura". Es decir, en la visión del cuerpo como productor de significado tenían absoluta preeminencia los rasgos de las partes comúnmente visibles (visibles, por lo menos, en el mundo cristiano occidental⁶); las zonas abiertas al público. Dentro de esas zonas, Lavater dio una prioridad incuestionable a los que él llamaba "rasgos permanentes", para distinguir a la fisiognómica, que leía en el rostro la definitiva condición moral de la persona, de la patognómica, una ciencia que Lavater consideraba puramente subsidiaria porque se limitaba a los gestos transitorios de la cara y sólo aspiraba a descifrar en ellos la expresión puntual de esta o la otra pasión⁷. Más aún, dentro

⁴Uno de los múltiples "añadidos" de Lavater a su texto consiste en una lista de 397 personajes históricos cuyos rostros debería analizar detalladamente el fisiognomista serio para establecer una tipología ejemplar. En esa larga lista sólo he encontrado siete nombres de mujer.

⁵El mismo Lavater concibe esa parte de su proyecto como "ordenar y definir con precisión los rasgos exteriores" ([1894], 12).

⁶Simmel ([1986], 189) lo justifica así: "La ocultación de la carne [...], especialmente desde el cristianismo" ha favorecido la preeminencia del rostro".

⁷"La fisiognómica enseña el conocimiento del carácter en reposo; y la patognómica, del carácter en movimiento [...]; la primera muestra lo que el

de esa atención a los rasgos fijos o permanentes, Lavater acentúa el valor de las que llama "partes sólidas", pero que quizá sería mejor llamar "partes duras", es decir, los rasgos sostenidos por un inmediato soporte óseo o, al menos, cartilaginoso⁸. Estas prioridades inflexibles se fundamentan para Lavater en tres principios repetidos en su texto hasta la saciedad: el primero remite a un orden jerárquico, la jerarquía clásica de la cabeza sobre el resto del cuerpo, de los rasgos definitivos sobre los cambiantes, de las partes duras (y duraderas) sobre las blandas, de la angulosidad masculina sobre la redondez femenina; el segundo, a una homogeneidad en virtud de la cual no puede haber incongruencia alguna entre las distintas partes del cuerpo, cada una de las cuales contiene el carácter y la esencia del todo (Tytler, 66; Lavater, [1894], 145, 180, etc.)⁹; el tercero, a una

hombre es, en general; la segunda, en lo que se convierte en algunos momentos" (Lavater [1894], 12). Desde un punto de vista estrictamente científico, el error de la fisiognómica parece haber sido conceder a la singularidad de cada rostro (que sería como la de las huellas dactilares) un valor semántico, de representación ético-anímica, perfectamente calibrable. La cibernética se ha beneficiado de la fisiognómica sin caer—aparentemente, todavía—en ese error. Una noticia de El País, 4-octubre-2001, ("Ciberp@ís", p. 6) anunciaba: "Los FRS [Face Recognition Software] se basan en la biometría, una técnica que permite identificar una persona a varios metros de distancia analizando los puntos clave de su cara y midiendo las distancias y las curvas entre ellos. De ese modo, a través de los datos faciales, es posible conocer el nombre, la dirección y el expediente de cualquier ciudadano que esté en el banco de datos". Curiosamente, la Cibernética recupera así los mismos procedimientos de Lavater, quien, sin embargo, asumía que sus medidas no distinguían a un individuo sino a una serie de individuos. Un sólo ejemplo, traducido de la edición francesa de 1835 (14): "Trácese una línea horizontal desde el ángulo exterior de un ojo al del otro. Tómese esa línea como base de un triángulo equilátero cuyos dos lados se juntan en el centro de la línea media de la boca. Así se obtiene el triángulo del rostro tomado de frente. En la rana este ángulo es sólo de 25 grados, pero puede alcanzar los 56, medida común a las cabezas de Aristóteles, Montesquieu, Pitt, Federico y el Apolo Pitio". Los intentos pseudoilustrados de Lavater y los minuciosos registros cibernéticos tienen, además, otro elemento en común : los dos constituyen en definitiva formas de vigilancia, herramientas de la razón como forma de poder (o del poder como producto de la razón, en el sentido que revelaron Adorno y Horkheimer en Dialéctica de la Ilustración).

⁸En el rostro, los tres componentes principales serían la nariz, la barbilla y, sobre todo, la frente (Lavater [1894], 162). Lavater confesó además una predilección por el estudio del rostro dormido (ibid. 149), de "los bustos exactos e incambiables de escayola" (ibid. 149) y de la fisionomía de los muertos (ibid. 370-371).

⁹La homogeneidad era una forma radical de unidad (en el sentido en que Foucault utiliza el término cuando se refiere a la episteme clásica, y contra las divergencias conflictivas que el romanticismo encontrará dentro del individuo).

transparencia que garantiza, por ejemplo, la relación unívoca entre belleza y virtud, entre belleza y verdad (Tytler, 50 y 68; Lavater [1894], 95-99, 145, 180, etc.). Paradójicamente, la garantía última de la presunta ciencia de Lavater resulta ser una premisa teológica heredada del antiguo régimen: no son sus observaciones experimentales sino sus creencias religiosas las que han establecido de antemano y sin apelación que si Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, no puede hacerlo de forma incoherente, equívoca o desordenada [Tytler, 50-68; Lavater [1894], 95, 132-135, 145).

Frente a este aparato ilustrado de los Fragmente, el libro más o menos vanguardista de Gómez de la Serna sobre los senos femeninos puede fácilmente concebirse como su parodia o, más radicalmente, como una enajenación burlesca de aquellas premisas desde un nuevo paganismo. Lo que Senos ofrece al lector es, también, una colección de fragmentos (129, sin contar prólogos y epílogos, constituídos a su vez por otros fragmentos aún más breves y descabalados). En las propuestas de Lavater llama la atención un cierto desorden que su autor justifica por el estado primitivo en que se encontraba aún la ciencia de la fisiognómica. Calculaban los nuevos fisionomistas de fines del siglo XVIII que el proyecto tardaría aún más de cien años en completarse; es decir, en ofrecer un sistema sin lagunas, equívocos ni errores (Tytler, 75). Algo más de cien años después, el único reglamento de Gómez de la Serna parece ser la ostentación—ostentación a la vez cómica y lírica—del desorden o, más propiamente, de la total arbitrariedad del proyecto. El índice de Senos recuerda a veces las enumeraciones caóticas de la literatura moderna y, más a menudo, aquel catálogo de perros que Borges dijo haber encontrado en una enciclopedia china, y que Foucault, con especial regocijo, presenta como emblema de las irónicas visiones modernas del orden ilustrado. No sé si a Foucault le hubiera divertido o le hubiera alarmado esta otra catalogación de Gómez de la Serna, que incluye "Los mejores senos", "Senos sin botón", "Los senos de la esposa del inquisidor", "Los senos de la señorita Genoveva", "Los senos muy escondidos", "El seno que me llamó por detrás", "Los de las niñas de este barrio", "Senos de viuda", "Los senos en domingo", "Los senos

En el capítulo titulado "Homogeneidad de los cuerpos humanos", de la edición de 1835, vol. II, (2), Lavater escribe: "La forma de cada parte separada sirve para indicar la forma del conjunto. Todo se vuelve ovalado si la cabeza es ovalada; si es redonda, todo se redondea; todo es cuadrado si ella es cuadrada: no hay más que una forma común, un espíritu común, una raíz común".

de las muñecas de cera", "Los senos que no verá nadie", "Los senos estúpidos", "Los senos del estilo", "Los senos de las que salen por el desayuno", y un largo etcétera tan sintomático por lo que tiene de excesivo como por lo que tiene de insuficiente. Entre los índices de Lavater, creo que les resultará más informativa esta muestra del de las "Cien reglas de la fisiognómica" que incorporan algunas versiones: "Frente", "Arrugas de la frente", "Ojos", "Cejas", "Nariz", "Arrugas de las mejillas", "Boca", "Barbilla", "Estupidez", "Locura", "Carácter variable", "Sofistas y bribones", "Obstinación", "Mujeres", "Verrugas", "Insignificancia despreciable", "Cautela", etc¹⁰. Como Lavater, Gómez de la Serna prevé en prólogos y epílogos la posibilidad, incluso la necesidad de extender su catálogo; a diferencia de Lavater, esa extensión ya no tiene como objeto completar un sistema que se supone limitado, objetivo, riguroso, sino más bien todo lo contrario: destacar el horizonte inagotable del poeta, el desorden jubiloso de un registro pseudosubjetivo y virtualmente infinito¹¹.

¹⁰En otras ocasiones, los índices de Lavater recuerdan más bien las clasificaciones catequísticas, en tantos manuales de doctrina moral para niños: "El justo", "El injusto", "El hombre de bien", "El malvado", "El homicida", "El probo", "El bribón", "El prudente", "El imprudente", "El espiritual", "El imbécil", etc. (David, 147).

¹¹A mediados de los años 90, Juan Manuel de Prada escribió en homenaje a Gómez de la Serna—con una puntual venia a las vanguardias (19), y a autores como Henry Miller y Bataille—un texto titulado Coños donde intentaba reproducir la fórmula (si puede llamarse así) de Senos y llevar aún más lejos su desafío a la pudibundez. Prácticamente todo lo que se predica aquí de Senos, puede predicarse de Coños. Por ejemplo, sobre lo inagotable del registro, el mismo narrador de Coños escribe, con ironía característica: "la tipología de los coños, como la tabla de los elementos químicos, admite incorporaciones" (23). Los títulos de los fragmentos de Coños revelan inmediatamente su parentesco con Senos: "El coño de las solteronas", "El coño de las costureras", "El coño de la tía Loreto", "El coño de la bañista", "El coño de la funámbula", "El coño de las momias", etc. Al mismo tiempo, sin que el mimetismo alcance categoría de plagio ni de mero servilismo, en el estilo descriptivo y narrativo de Prada resuena claramente el de Gómez de la Serna. Hay, sin embargo, una diferencia significativa, en lo que concierne al tema de este trabajo: Prada ha multiplicado las instancias narrativas, a costa de las descriptivas. Casi todos los fragmentos tienen un obvio carácter de relato; el valor fundamentalmente descriptivo de las "tipologías" al estilo de Lavater, se ha desvanecido ya casi por completo (más adelante analizo la relación de la fisiognómica con esta dicotomía de lo narrativo y lo descriptivo). Otra diferencia digna de mención es que el libro de Prada conoció inmediatamente tres reimpressiones de una primera edición no venal (1994) y nueve de la edición comercial, que se presentó por primera vez en la Feria del Libro de Madrid de 1995.

En muchos fragmentos de Gómez de la Serna la parodia del estilo de Lavater se diría no sólo evidente, sino incluso cruda o vasta. Por ejemplo, una típica interpretación de Lavater dice: "Los labios gruesos bien pronunciados y bien proporcionados, que presentan bien serpenteada la línea del medio a ambos lados, labios fáciles de reproducir en un dibujo, esos labios son incompatibles con la bajeza" ([1835], II, 191). Por el contrario, en el caso de labios finos apenas marcados, "sólo un hombre malvado puede tener una boca así" ([1835], II, 194)¹². En el primer párrafo de "Senos sin botón" se lee: "Hay que temer a esas mujeres de senos túrgidos y crecientes, en los que el pezón es blanco. Esas mujeres de senos lívidos serán crueles con todo lo que tengan a su alrededor. Influirán en el padre para desheredar a sus hermanos, serán duras con sus sobrinos, serán madrastras de sus hijos si tienen hijos" (Gómez de la Serna, 55)¹³. La homogeneidad o la coherencia que sostenía todo el monumento analítico de Lavater es aquí también rigurosamente descalificada en declaraciones como ésta: "La mujer de los senos más estupendos era fea y repulsiva de rostro" (ibid., 194). Lavater no se cansa de repetir: "Cada parte, por mínima que sea, tiene la naturaleza y el carácter del todo. En cada una habla la verdad, la verdad del conjunto" [Every minute part has the nature and character of the whole. Each speaks truth, the truth of the whole] ([1894], 145). Gómez de la Serna insiste por su parte en la heterogeneidad. Por ejemplo, sobre "Un vendedor de senos en Oriente", escribe: "revisaba todas las mujeres que encontraba, por feas que fuesen, y así había encontrado los senos más blancos y más bellos de Oriente" (49). En los dos casos, el humor, lo grotesco y, más que nada, la arbitrariedad de los postulados, constituyen antídotos del pudor, de la reverencia, incluso del temor (si hemos de creer a Bataille), con que la literatura más convencional—

¹²La versión inglesa dice: "Well-defined, large and proportionate lips, the middle line of which is equally serpentine, on both sides, and easy to be drawn, though they may denote an inclination to pleasure, are never seen in a bad, mean, common, false, crouching, vicious countenance" (Lavater [1894], 394).

¹³Cuando Gómez de la Serna escribe sobre "Senos de francesita", "Senos de Castilla" o "Los senos de las andaluzas", parece estar parodiando igualmente las fisiognómicas nacionales, que fascinaron a Lavater y sus seguidores. Prada escribirá a su vez sobre "El coño de las batutsis", "El coño de la gitanilla", "El coño de las cubanas", "El coño de la siberiana", "El coño de las filipinas", "El coño de la comanche".

heredera, casi siempre, en algún grado, de Lavater—había silenciado hasta entonces las zonas erógenas de los cuerpos.

Mucho más decisivos me parecen, sin embargo, en este sentido, otros tres fenómenos que ocurren en el texto o, digamos, en la textualidad, de Gómez de la Serna. Primero, ciertos fragmentos, o fragmentos de fragmentos, proponen una insospechada serie de relaciones poéticas. El proyecto de Lavater quería ser científico y, por lo tanto, exhaustivo: se proponía agotar la realidad de las cabezas, todas sus posibilidades de significación (que suponía, claro está, limitadas, como los sistemas básicos de la Ilustración). En la misma era en que comienza el apogeo del psicoanálisis—y en Senos (304) se menciona a Freud—, Gómez de la Serna no se propone tanto agotar la realidad formal de los senos como el resto de la realidad a propósito de los senos, de modo que cualquier imagen, cualquier objeto del mundo empírico pueda de algún modo remitir a los senos, y no para darles una significación sino para dejarse contaminar de su corporeidad, para proyectar el deseo y el placer sensual generalmente asociado con ellos. Gómez de la Serna pertenece ya a ese ámbito de la mirada donde— escribe Crary (20), glosando a Benjamin—"nunca se da el acceso puro y simple a un solo objeto; la visión es siempre múltiple, se roza y se solapa con otros objetos, deseos y vectores"¹⁴. En este sentido, Senos podría haberse titulado o subtulado, De todas las cosas del mundo en su relación con los senos. Cuando Lavater—en la vieja tradición cuyo primer documento es el Pseudo Aristóteles—compara caras de hombres y de animales, no quiere en absoluto engendrar una metáfora, sólo poner de manifiesto el carácter generalizado e inequívoco del rostro como señal o de las señales inscritas en el rostro. Cuando Gómez de la Serna compara a los senos con los timbres eléctricos que abren todas las puertas, no pretende aquilatar una realidad corporal o fisionómica, ni siquiera postular, con Freud, que el cuerpo es la matriz de lo simbólico, sólo multiplicar sin límites las posibilidades de evocación erótica y poética (si cabe aquí la distinción) que la mirada encuentra en el mundo. Lavater postulaba una economía de la significación, una forma de ahorro; Gómez de la Serna todo lo contrario: un derroche, un exceso de lenguajes allí donde el reglamento lo había restringido o eliminado.

¹⁴ "there is never a pure access to a single object; vision is always multiple, adjacent to and overlapping with other objects, desires and vectors"

Segundo, esos fragmentos descriptivos de Gómez de la Serna alternan sin solución de continuidad con una serie de relatos breves, acciones mínimas que desvirtúan claramente no sólo el valor concedido por Lavater a los rasgos fijos, sino también el carácter netamente descriptivo, interpretativo, geométrico, de sus textos: ahora ya no se trata de cómo es el cuerpo y qué significa, sino más bien de lo que hace y de los deseos que así despierta en el observador. En este caso, el sentido de la vista, que monopolizaba la actividad de Lavater—siempre al servicio de clasificaciones e interpretaciones—, pierde a menudo su hegemonía, reducido a mero espolique, cuando más, del deseo; a modesto mediador entre el objeto y el tacto¹⁵. Lavater sólo permitirá intervenir al tacto en las formas vicarias de la escritura, la escultura y el dibujo, o mediatizado por las reglas y cartabones de la frenología. La mirada de Gómez de la Serna será a menudo un agente del tacto: el tacto no sólo es entonces el beneficiario final del deseo que despierta esa mirada sino el protagonista de los argumentos que se entrometen en la relación de Senos. Esta nueva jerarquía de los sentidos se pone inmediatamente de manifiesto en toda una serie de títulos más narrativos que descriptivos, como "El tañedor de senos", "Los que querían que yo los cogiese", "El xilofonista de los senos", "El malabarista de los senos", etc.

Tercero, el texto de Gómez de la Serna revela más sutilmente su condición moderna en su conciencia de sí, concretamente en una confesión epistemológica que hubiera sido inconcebible en el ámbito ilustrado y premoderno de Lavater¹⁶. En diversos momentos del libro, pero sobre todo en el fragmento que titula así, "Confesión", Gómez de la Serna deja en evidencia que toda su construcción del mundo en torno a los senos es pura fantasmagoría masculina, puro ejercicio

¹⁵Crary observa que "from Descartes to Berkeley to Diderot, vision is conceived in terms of analogies to the senses of touch" (Crary, 59). Curiosamente, dos de las tres citas de la Biblia que Lavater trae en su apoyo cuando se trata de la mujer, tienen todas que ver con el tacto y su perversidad: una es del Génesis, del momento en que Eva, seducida a la vista del árbol de la ciencia, toma la fruta. La otra, es de los Evangelios: Jesús resucitado se aparece primero a las mujeres, pero con una precaución: "Noli me tangere" ([1894], 402).

¹⁶Lavater, con todo, tiene esta significativa confesión que hacer, al comienzo de sus fragmentos sobre las mujeres: "I must premise, I am but little acquainted with the female part of the Human race [...]. In my youth, I almost avoided women and was never in love" ([1894], 396). Sin embargo, en la página siguiente convierte esa deficiencia en una ventaja, cuando añade: "I frequently sudder while I think how excessively, how contrary to my intention, the study of physiognomy may be abused, when applied to women" (ibid., 397).

privado y singular de su masculinidad heterosexual. Cuando el narrador se decide a preguntar a una de las mujeres observadas, “cuando tuve confianza con ella más que con ninguna: — ¿y qué sientes en los senos?” (Gómez de la Serna, 56), es que su mirada se ha vuelto ya sin ambages hacia las inseguridades del propio observador y ha descalificado cualquier pretensión de objetividad, no ya científica, sino incluso ética y psicológica. “Confesión” resulta, además, en ese momento, un título ambiguo, porque alude sucesivamente a la confesión del narrador (en el sentido más rousseauiano del término) y a la confesión de una mujer interrogada por el narrador (confesión ahora en el sentido de desvelamiento acusador, de revelación de la diferencia). La mujer contesta a la pregunta del narrador: “Si no te pareciese chabacana la comparación, te diría que parecéis policías secretas que nos registráis el pecho con un manoseo insistente, sin acabaros de convencer de que no guardamos nada ahí...” (ibid., 57). El texto que hubiera podido percibirse como obra de autoridad general sobre los senos, se transforma así paulatinamente en autobiografía más o menos contrita de una particularidad, incluso de un fracaso, y son las limitaciones de la masculinidad del narrador las que en definitiva quedan expuestas, junto a su deseo, sobre todo cuando declara: “¿Y cómo iba yo a tocar aquellos senos desprovistos de sentido y que se reían de mí y desdeñaban mis manos?” (ibid. 57-58). El exceso, la promiscuidad verbal de Gómez de la Serna, se legitima entonces, una vez más no como un síntoma de poder (patriarcal) sino como una señal de insuficiencia y desorientación inagotables, pura perpetuación del deseo más allá (y tal vez contra) las posibilidades de significación¹⁷.

A la luz del texto de Gómez de la Serna, el proyecto de Lavater se revela, pues, no sólo como una empresa de colonización del cuerpo—exploración, delimitación, reparto serían términos que le convendrían—, sino sobre todo como una compleja forma de decapitación. Como todas las taxonomías ilustradas con aspiraciones más o menos científicas, el proyecto de Lavater exhibe ese carácter positivo, de reconstrucción minuciosa, que Foucault consideraba característico de la microfísica del poder. Pero la yuxtaposición de Senos y Fragmentos de

¹⁷Parecida acusación se encuentra en el último epílogo, en la carta de una lectora americana: “¿Por qué no meditáis más hondamente, joven, que habéis escrito demasiado y demasiado poco sobre la atracción de los senos? [...] ¡Defendiendo a los senos contra vuestras incomprensiones y vuestros errores masculinos, me parece defender en cierto modo a mi patria!” (Gómez de la Serna, 307).

Fisionómica permite descubrir en las aportaciones de Lavater, en sus construcciones, precisamente lo que tienen de obstáculos, de separación y circumvalación del cuerpo o, mejor, del deseo del cuerpo y del deseo en el cuerpo. En primer lugar, la primacía supuestamente obvia de la vista, la mirada, la observación, constituye menos una garantía de acercamiento al rostro que de distanciación del cuerpo, sobre todo desde el momento en que excluye o relega a todos los otros sentidos. La noción de una "exclusividad del ojo" ["singleness of the eye"], que Lavater toma del Evangelio de San Lucas ([1894], 399), comporta una forma de pureza y de monopolio que, claramente, descarta o margina cualquier otra forma de atención al objeto que no sea la estrictamente visual. Entre las llamadas Ciencias Naturales, la Botánica, la Geología, etc., contaban también con las experiencias del tacto, el gusto y el olfato al elaborar sus taxonomías; son precisamente esos sentidos del roce o la inmediatez (tacto y gusto) los que Lavater excluirá más perentoriamente de su relación con el cuerpo: la vista será, pues, menos una forma de tratar con el cuerpo que una forma de mantenerlo a cierta distancia, un modo de vigilar, con todas las resonancias que el término tiene después de Foucault. La misma postergación de las "partes blandas" en favor de las "partes duras" se revela en este contexto no ya como una forma de consolidar la certeza del significado sino como una estrategia de protección frente a las debilidades del deseo. Por una parte, la blandura y la sensualidad mantenían ya ese parentesco vital que explotará luego Gómez de la Serna¹⁸. Por otra parte, el hueso, la dureza, resultan a su vez inalcanzables, al otro lado de la piel: la calavera¹⁹, liberada de esa superficie donde se generan los placeres llamados de la carne, se identifica sobre todo con la muerte y con el final de todos los deseos; sólo los cadáveres permiten a Lavater la visión completa

¹⁸Lavater escribe, por ejemplo: "La belleza masculina tiene sin duda más carácter; se dirige antes de nada el pensamiento, e indica una organización más perfecta o al menos más fuerte, y una esfera de vitalidad más extendida. La belleza de la mujer es menos imponente y más amable; inspira menos admiración que amor; se dirige más a los sentidos y al corazón que al espíritu" ([1835], VII, 26).

¹⁹Lavater, que incluye numerosas ilustraciones de calaveras (tal vez más que de mujeres) en sus Fragmente, las identifica como "a part of the body of man which is so superior to all that science has yet discovered; to all belie, to all conception [...]. I have considered this most firm, least changeable, and far best defined part of the human body as the foundation of the science of physiognomy" ("On Skulls" [1894], 233).

y directa, e incluso el tacto, de su "locus classicus" de la identidad²⁰. Es significativo que el más largo y tortuoso de los fragmentos de Gómez de la Serna esté dedicado a los senos de las muertas y termine con este comentario: "Los esqueletos son de hombre. ¿Suponeis esqueletos de mujer con los huesos del pecho mondados? No. Las han defendido sus senos, cuajados en la muerte como no lo estuvieron en la vida, llenos de una dulce cordura que daría un placer mortífero al que los tocase, por lo que parece haber un anuncio de peligro de muerte en la proximidad de los senos de cementerio, llenos de una alta tensión que carbonizaría la vida del que fuese imprudente" (164; subrayado mío).

Por este camino, la contraposición de los textos de Lavater y los de Gómez de la Serna desvela sobre todo una laboriosa, irreconciliable discordia entre significación y deseo. Lo que Lavater espera de las señales del rostro, mejor aún, lo que sabe de antemano que encontrará allí (Caro Baroja, 211 y 213), es menos una definición de la personalidad que una garantía de seguridad para el observador, es decir, para la mirada y sus riesgos. Los signos del rostro se comportan más bien como señales de tráfico, versiones fisiognómicas de una luz verde o una luz roja sobre la moralidad del encartado y la conveniencia o el peligro de aproximarse a él. El "examen de los rasgos de ojos y cejas, nariz, mejillas, mentón, labios y dientes, orejas, nuca y cuello, cabellera y barba", en ese orden (si todavía cabe la palabra "orden" [Caro Baroja, 211]), desvela, en primer término, la bondad o maldad del personaje y, en último término, el uso que esta avocado a hacer de las otras partes, progresivamente más bajas, de su cuerpo. La belleza del rostro no se relaciona con el deseo (más o menos sexual) que puede despertar en el observador, sino solamente con la bondad que presuntamente se comunica por la armonía de rasgos, "un carácter excelente, distinguido" ([1835], II, 165). En cambio, a propósito de la fealdad o la falta de armonía, Lavater introduce esa categoría tan frecuente en sus índices: "Tipos que deben ser

²⁰Sobre la muerte en sí, declara Lavater: "What Life makes fugitive, death arrests; what was indefinable is defined. All is reduced to its proper level; each trait is in its true proportion" ([1894], 149). Y más adelante: "Of the many dead persons I have seen, I have uniformly observed that sixteen, eighteen, or twenty-four hours after death (according to the disease), they have had a more beautiful form, better defined, more proportionate, harmonized, homogenous, more noble, more exalted, than they ver had during life" ([1894], 370-371). Junto a los cuerpos muertos, Lavater prefería hacer sus indagaciones fisiognómicas sobre los cuerpos dormidos (ibid., 149).

evitados" o, sencillamente, "Los que hay que evitar". Para las argumentaciones de este trabajo, quizá no escribiera Lavater un fragmento más significativo (ni más perverso) que el titulado "Esta sensación fisiognómica es el preventivo más eficaz contra la degradación propia y ajena" ["This Physiognomical Sensation is the Most Effectual Preservative Against the Degradation of Ourselves and Others"]. Se encuentra, previsiblemente, en la sección dedicada a las mujeres y se refiere a las observaciones fisionómicas que pueden cancelar más eficazmente el deseo del observador: "Con cuánta frecuencia este fisionomista se apartará despectivamente de las bellezas más adoradas; lo alejarán el maldito orgullo de su silencio, lo afectado de su comedida forma de hablar, lo insulso de sus ojos, que arrogantemente hacen caso omiso de la miseria y la pobreza, su autoritaria nariz, sus labios lánguidos, desprovistos de significado, debilitados por su gesto de desprecio, azules de envidia y a medias carcomidos por la artificiosidad y la malevolencia. Lo que hay de obvio en estas y otras muchas características protegerá a todo el que sepa verlas de los peligrosos encantos de sus desvergonzados senos"²¹. La posición elevada que la fisiognómica parece haber concedido al rostro sobre el resto del cuerpo esconde así una falacia: la altura significativa del rostro no representa aquí ya la dignidad de la transparencia o la iluminaria sino más bien la mezquindad de la delación. Cancelar la hegemonía del rostro, poner en tela de juicio la autoridad o la supremacía de sus signos, supone entonces, en algún grado, la inmediata liberación del deseo: el deseo que nunca ha dejado de estar allí para descalificar o burlar "la exclusividad del ojo" ["the singleness of the eye"], la pretendida "inocencia"—la palabra es de Benjamin²²--de la significación y de sus taxonomías. Otro fragmento de Gómez de la Serna parece delatar esa circulación inevitable de la mirada entre el rostro y el resto del cuerpo y cancelar o parodiar el gobierno del primero sobre el segundo. Es el titulado "Los

²¹ "What sooner can distinguish desire from love, or love from friendship? [...] How often will such a physiognomist turn contemptuous from the beauties most adored, from the wretched pride of their silence, their measured affectation of speech, the insipidity of their eyes, arrogantly overlooking misery and poverty, their authoritative nose, their languid, unmeaning lips relaxed by contempt, blue with envy, and half bitten through by artifice and malice! - The obviousness of these, and many other characteristics, will preserve him who can see from the dangerous charms of their shameless bossoms!" ([1894], 398; subrayado mío).

²²"Una cosa tienen en común las largas series de caracterizaciones, estrafalarias o sencillas, simpáticas o severas, que las fisiologías presentaban al lector: su inocencia, su bonachonería consumada" ([1999], 52).

senos de la chatunga". Lavater había precisado que "una nariz regular exige necesariamente una feliz analogía de los otros rasgos" ([1835] II, 165). Gómez de la Serna comienza su fragmento: "En la chatunga los senos toman una importancia arrebatadora. La nariz se ha sacrificado para hacerlos más valiosos y deseables" (115).

Esta reválida del deseo y, sobre todo, el cuestionamiento que supone de la significación del rostro, es lo que se instaura paulatinamente durante la segunda mitad del siglo XIX. En España conocerá una de sus representaciones más complejas en las novelas que Galdós publica a partir de 1881 y, más concretamente, en una novela de 1888, Miau, donde la fisiognómica parece tener un papel evidente (y evidentemente problemático) desde el mismo título. A diferencia de la era de las vanguardias—cuando los cuadros de Chirico (1888-1978) y las esculturas de Brancusi (1876-1957), por ejemplo, exponen el vacío del rostro como significante—, esta es todavía una época en la que el rostro se distingue a la vez por una intensa presencia y por una inquietante autoridad. En 1876, ligado por varios motivos al determinismo de las novelas naturalistas, había aparecido el heredero más tenebroso y más influyente de las fisiognómicas ilustradas, l'uomo delinquente, de Cesare Lombroso (1835-1909). En 1901, un sociólogo tan representativo y tan influyente como Georg Simmel, cuyas obras, traducidas por encargo de Ortega y Gasset, se divulgaron ampliamente en España durante los cincuenta años siguientes, puede aún escribir: "indudablemente, el cuerpo puede expresar procesos anímicos por medio de sus movimientos, quizás igual de bien que el rostro. Pero sólo en el rostro se coagulan aquellos procesos anímicos en configuraciones fijas que ponen de manifiesto las almas de una vez por todas" ([1986] 190). En las novelas de Galdós se encuentran, por una parte, referencias precisas y representativas a la significación de los innumerables rostros cuyos retratos pueblan las paredes de sus interiores, desde las galerías del palacio de Aransis en La desheredada (1881) hasta la sala de los Bringas en Tormento (1884) o de doña Lupe en Fortunata y Jacinta (1886-1887). Por otra parte, esos mismos textos despliegan todavía—de forma especialmente prolija en Miau—lo que Tytler (182) llama "una concretización de detalles fisiognómicos

que raramente se encontraba en la ficción antes de 1775" ["a concreteness of physiognomical detail seldom to be found in fiction before 1775"]²³.

Ocurren, sin embargo, al mismo tiempo, dos significativos relevos o desalojos de la fisiognómica que encontrarán enorme resonancia en esas y otras novelas de Galdós. En primer lugar, la patognómica, tan relegada por Lavater, reemplaza a la fisiognómica en la interpretación del cuerpo, y no sólo en los ámbitos de la medicina o la antropología, sino también en los de la literatura y el arte. Es decir, la manifestación de pasiones y emociones accidentales, como el amor y la ira, la tristeza y la alegría, el deseo y la repugnancia, etc., despierta mayor interés que la inscripción del carácter esencial en los trazos fijos del rostro (Caro Baroja, 187)²⁴. El rostro adquiere con este relevo una equívoca movilidad: se debilita como significante duro y fidedigno; es decir, deja de ser el documento autorizado de lo que la persona es para convertirse en uno de los muestrarios de lo que le sucede. Más aún: de lo que le sucede precisamente con respecto a un observador. Cuando se trata de la observación de "accidentes" como el deseo, el amor o la repugnancia, el observador—un tipo de observador, al menos—queda inevitablemente involucrado en la trama, y lo que sucede en su campo de observación sucede con respecto a él: es la presencia (o la ausencia) de esa otra mirada, su identidad particular, la que determina la activación del gesto; es primordialmente para ese observador para el que las partes blandas del rostro organizan sus performances de seducción o de rechazo, de compasión o de indiferencia²⁵. Por la misma razón, apenas cabe tampoco la pura independencia

²³ Galdós no parece haber tenido en su biblioteca ninguno de los manuales de fisiognómica que aquí se citan. Si tenía una de las más conocidas exploraciones de la patognómica, la de Charles Darwin, La expresión de las emociones en los animales y en el hombre.

²⁴ Es en ese momento cuando Michelet parece fundar una tradición que ve en los senos la quintaesencia física de lo femenino (Kern, 97). Lavater, menos explícitamente, no deja de estar de acuerdo. Uno de sus divulgadores resume perentoriamente: "chez la femme, tout est arrondi" (David, 17).

²⁵ Tanto Simmel como Benjamin han destacado este fenómeno. El primero escribe sobre "el enlace y acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente. Acaso sea esta la relación mutua más inmediata y más pura que exista. Todos los demás hilos sociológicos suelen poseer un contenido objetivo y engendrar una forma objetiva. Hasta la palabra hablada y oída" ([1977], 677). Benjamin— resume Muñoz Millanes (21)—se ocupó tanto o más críticamente de "ese contacto visual en el que la reciprocidad de las miradas funciona a la manera del alternarse de las preguntas y las respuestas en el diálogo". El locus classicus de ese encuentro de miradas (ya en los grandes espacios urbanos a los que me

del observador, la inocencia o neutralidad de una mirada presuntamente científica como la de Lavater, que prefería mirar a los rostros de lado; se espera ahora un observador frontal con una posición ética, una respuesta, acaso una incitación, una involucración de algún tipo, con más o menos tacto, en el curso de la gesticulación. El observador y el observado se han vuelto interactivos: la ontología ha sido desplazada por la ética²⁶.

Es precisamente en este momento cuando retornan a la galería de retratos los rostros (y los cuerpos) femeninos que ocuparán ya el centro del escenario en buena parte de la ficción realista y naturalista (como, por supuesto, en la prolija y arbitraria tabla de senos de Gómez de la Serna). Para la fisiognómica de Lavater, la homogeneidad sobre la que pretendía sustentarse tenía una dimensión más o menos solapada: era no sólo homogeneidad entre las partes del rostro, en particular, y del cuerpo, en general, sino también, en algún grado, homogeneidad entre los cuerpos, ciertos cuerpos, al menos; una homofisiología o incluso una homosociedad masculina destinada a poner coto a las interferencias—en este caso heterofisiológicas—del deseo. Después de todo, la galería de retratos analizados en detalle por Lavater guarda en general menos parentesco con las tablas anatómicas de la ciencia que con cualquiera de los pasillos del poder—senados, parlamentos, salas capitulares e incluso museos—en cuyas paredes se yuxtaponen los retratos de autoridades a la vez legítimas y muertas, ejemplares y obsoletas y, desde luego, mayoritariamente masculinas. La patognómica, en cambio, supone menos una homogeneidad pasiva entre el rostro y el cuerpo que una suerte de activa complicidad. Más que nada, la patognómica, con su atención a las partes blandas y al carácter accidental de los fenómenos que observa; con las nuevas relaciones que comporta entre el observador y su objeto; con su exhibición de los

referiré luego) es el poema de Baudelaire, "A une passante": "fugitive beauté / dont le regard m'a fait soudainement renaître".

²⁶Levinas ha establecido la relación fundacional entre la resistencia del rostro a ser aprehendido (visualmente) y la "apertura de una dimensión nueva", es decir el establecimiento de una relación discursiva: "el rostro me habla y por ello me invita a una relación sin paralelo con un poder que se ejerce, ya sea gozo o conocimiento" (211). Más aún, ese rostro me impone así una responsabilidad ética que precede al conocimiento del otro: "Tampoco, en el discurso que abre la epifanía como rostro, puedo ocultarme en el silencio [...]. Al develamiento del ser en general, como base del conocimiento, como sentido del ser, le antecede la relación con el ente que se expresa; el plano ético precede al plano de la ontología" (214).

poderes del deseo junto a—o más allá de—los de la significación, no puede ya evitar una creciente heterogeneidad que se podría llamar heterofisiológica o heterosocial; no puede prescindir de una confluencia de figuras femeninas y figuras masculinas, incluso si—o precisamente porque—las mujeres son todavía identificadas en buena parte por la blandura de sus superficies, la flexibilidad e impermanencia de sus rasgos, el carácter "irritable" de su sensibilidad, y todos los excesos y borrosidades por los que fueron explícitamente postergadas en la fisiognómica tradicional (Lavater [1894], 400-403)²⁷. En la ficción realista esos atributos las convertirán en protagonistas por excelencia e incluso en emblemas insoslayables de la modernidad.

En segundo lugar, entiende Caro Baroja que la fisiognómica se había desplazado ya hacía tiempo de la alta a la baja cultura, con el consiguiente traspaso de poderes. Para Caro Baroja, Lavater no fue una figura de verdadera envergadura intelectual: la fisiognómica "no es cultivada en general por los hombres más representativos de «las luces»" (175); tuvo, desde luego, categoría de estudio culto hasta el siglo XVII, pero se convirtió luego en una especie de "saber popular que durante los siglos XVII, XVIII y XIX se apoya en modestas impresiones" (169). La novela realista—y Miau de forma especial—pone de manifiesto este desplazamiento (o, para Caro Baroja, esta degradación) por lo menos en dos órdenes de cosas. Por una parte, en las novelas de un autor como Galdós las prácticas más genuinas y estrictas de la fisiognómica no son ya un atributo del narrador sino de sus personajes más "populares". Con esa delegación de autoridad la novela realista, que aspira a inscribirse en la alta cultura, quiere diferenciarse inequívocamente del folletín, la novela "popular" por excelencia, donde la práctica de la fisiognómica, compartida por narrador, ilustrador y personajes, tiene una vigencia absoluta, si hemos de creer al propio Galdós o incluso a un crítico como Benjamin. Pero la mejor novela realista—como, en

²⁷Uno de los innumerables manuales de fisiognómica que resumieron los trabajos de Lavater, Le petit Lavater français ou l'art de connaître les hommes par la physiognomie, de Alexandre David (17), resume así el problema: "Ce sont les angles, les saillies, les contours, fortement prononcés, qui font les traits physiognomoniques: chez la femme, tout est arrondi". En la página anterior había advertido que, entre las mujeres, la fisionomía nunca está completamente en reposo; los rasgos del rostro no tienen en absoluto un carácter permanente, como en el hombre, y no revelan con tanta franqueza la dirección del espíritu y la naturaleza de los sentimientos.

ciertos casos, el propio folletín—no se limita a poner de manifiesto ese desplazamiento de autoridad. Revela también, al mismo tiempo, que la fisiognómica puede haber perdido autoridad científica o intelectual pero no vigencia social: lo segundo, tanto o más que lo primero, será determinante en la historia y el discurso de Miau. Ya Benjamin (55) había observado: "La literatura tenía que habérselas con la masa. Pero procedía de otra manera que las fisiologías. Poco le importaba determinar los tipos; más bien perseguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad". Una de esas funciones—una que Benjamin no menciona—es la que se persigue en Miau: Galdós ya no va a plantear el problema de la fisiognómica como ciencia o como norma, sino más bien el problema que cierta vigencia de la fisiognómica—lo que Caro Baroja llama su "popularidad"²⁸—creaba en el mundo de las masas urbanas.

Por otra parte, las novelas de Galdós, fieles a su época, establecerán una correlación inmediata entre "lo popular" y "lo femenino"; es decir, las mujeres no sólo recuperan, con la patognómica, el tipo de presencia que les había negado la fisiognómica, sino que se adueñan del poder de la fisiognómica cuando ésta es expulsada del orden científico o culto (términos que comportaban claros atributos de lo "masculino") y se vuelve "popular" (apenas un disimulado atributo de lo "femenino"). Una cita del Dr. Letamendi, que era en España la mayor autoridad de la época en fisiognómica (o lo que quedaba de ella), pondrá de manifiesto lo que hay de lugar común en la correlación de "lo popular" y "lo femenino". En su Curso de clínica general, de 1894, el Dr. Letamendi ofrece el siguiente razonamiento sobre la "popularización" de la fisiognómica: "Cuanto más superior la raza humana y más potente, en consecuencia, para las empresas del orden racional, menos apta para esa intuición animal, pronta y segura del carácter de sus semejantes [que es la fisiognómica]. De donde, en el conjunto llamado «género humano» la estupenda superioridad de las razas inferiores sobre las elevadas y, en sociedad, la no menos admirable de las mujeres sobre los varones, en punto a aptitud natural para el pronto y seguro conocimiento de las personas"²⁹. La diferencia de Galdós es que tampoco concede aquí ningún crédito

²⁸ Parte de esa vigencia era un énfasis en la fisiognómica animal y su relación con la humana, que en Lavater había tenido un papel relativamente adyacente o secundario.

²⁹ Citado por Ramón Sarro, p. 19. Ni Caro Baroja ni el Dr. Sarro—las únicas referencias recientes a Letamendi que conozco—parecen recordar que José de

a la intuición fisiognómica de las mujeres. Más aún, en Miau ese descrédito corre a cargo del protagonista masculino, que delatará de paso en las mujeres la presencia del deseo bajo máscara de intuición fisiognómica. Ramón Villaamil increpa así a las tres mujeres de su casa: "Parece mentira que en tantos años no hayais aprendido a conocer a ese hombre [...], el más malo y traicionero que hay bajo la capa del sol. Para hacerle más temible, Dios, que ha hecho tan hermosos a algunos animales dañinos, le dio a éste el mirar dulce, el sonreír tierno y aquella parla con que engaña a los que no le conocen, para atontarlos, fascinarlos y comérselos después... Es el monstruo más..." (1054).

Pero antes de analizar brevemente la contribución de Miau a esa desarticulación de la fisiognómica que abre el camino a textos como Senos, quisiera exponer, aunque sea parcialmente, otro fenómeno representativo de la modernidad que ha sido marcadamente cómplice de la quiebra de la fisiognómica. Tanto el análisis contextual de la novela realista como el de los textos de vanguardia revelan que los avatares de la fisiognómica expuestos hasta aquí fueron determinados en gran parte por las grandes transformaciones urbanas incididas en el siglo XIX. Mi análisis viene, pues, de la mano de Simmel y Benjamin, las dos autoridades más influyentes en sociología urbana de la era industrial, con una mirada complementaria hacia Baudelaire y Poe.

En el fragmento de su Sociología (1908) que titula "Digresión sobre la sociología de los sentidos", Simmel propone la siguiente argumentación. En términos generales, puede decirse que "el rostro es el objeto esencial de la mirada entre los individuos" (679), porque, en el intercambio de miradas, el rostro le proporciona al otro "la aprehensión inmediata de su individualidad". Desde luego, Simmel no ignora que la confianza de los ilustrados en la mirada—la que mostraba Lavater, por ejemplo—se ha deteriorado ya considerablemente a estas

Letamendi aparece en El árbol de la ciencia, de Pío Baroja (1902), como el profesor de medicina cuya obra lee apasionada e ingenuamente el protagonista, Andrés Hurtado. El narrador de la novela justifica así el entusiasmo inicial y la decepción subsiguiente de Hurtado: "[Letamendi] era un mistificador audaz con ese fondo aparatoso y botarate de los mediterráneos. Su único mérito era tener condiciones de literato, de hombre de talento verbal" (Baroja, 41). Baroja bien pudiera ser, entre los narradores de su generación, el más fiel a los postulados de la fisiognómica (incluso en el retrato del propio Letamendi, dos páginas antes de la citada).

alturas de la epistemología moderna³⁰, pero "en principio no tiene importancia que este primer conocimiento [visual] lleve consigo bastantes errores y elementos que hayan de corregirse luego" ([1977], 680). Estas correcciones vendrán de la mano del oído; es decir, del diálogo, mucho más seguro a la hora de conocer al otro: "Justamente por las muchas cosas que puede revelar el rostro, resulta éste, a veces, enigmático. [...] Por eso el que ve, sin oír, vive más confuso, desconcertado e intranquilo, que el que oye sin ver [...]" (ibid., 681). Es, pues, el complemento de vista y oído el que garantiza el conocimiento. Ahora bien, esa colaboración de los dos sentidos se cancela o se erosiona considerablemente en la gran ciudad, de modo que las limitaciones de la mirada, que no eran un inconveniente "en principio", originan ahora una angustia característicamente urbana: "En comparación con la ciudad pequeña, el tráfico de la gran ciudad se basa mucho más en el ver que en el oír. Antes de que en el siglo XIX surgiesen los omnibus, ferrocarriles y tranvías, los hombres no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente, minutos y horas, sin hablar. [...] El hecho antes mencionado de que el hombre únicamente visto era más enigmático que el hombre oído, contribuye, seguramente, al carácter problemático que aqueja al sentimiento moderno de la vida" (ibid., 681)³¹. A primera vista, la fisiognómica vendría a subsanar el problema, pero, en último término, su énfasis en la exclusividad de la mirada ¿no contribuirá de algún modo a agravarlo?

Benjamin coincide con Simmel en señalar la "hipertrofia del ojo"³² que producen los grandes desarrollos urbanos del XIX, pero—a a partir sobre todo de los textos de Baudelaire, Poe y Hoffmann—se ocupa más bien de señalar los problemas y desvíos de la fisiognómica engendrados por esa hipertrofia. Por una parte, la mirada del observador se resiente de la incesante movilidad del

³⁰Por ejemplo, el mismo Baudelaire (362) tiene esta crítica que hacerle: "En la unidad llamada nación, las profesiones, las castas, los siglos introducen la variedad, no solamente en los gestos y las maneras, sino también en la forma positiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente llenan el intervalo de una duración que no pretendo determinar aquí, pero que ciertamente puede ser sometida a un cálculo".

³¹En clave de humor, pero no por ello de forma menos compleja, Galdós traza los problemas descritos por Simmel en un relato temprano, La novela en el tranvía.

³²La expresión es de Isaac Joseph, en un comentario a Simmel en Le passant considérable, p. 43.

transeunte metropolitano³³. Por otra parte, esa misma mirada no se encuentra ya con rostros sino más bien con máscaras que no se dejan descifrar. La "reciprocidad de las miradas" se ha suspendido en la gran ciudad: la mirada ya no es devuelta por el otro que, a su vez, se dirige también inútilmente hacia un tercero o una tercera cosa (como en "el hombre de la multitud" de Poe). Así, concluye Benjamin, "en la gran urbe [...] la interioridad del otro no resulta inteligible a partir de la continuidad de sus acciones con el discurso y las miradas mediante las cuales él mismo se expresa, sino que tiene que ser adivinada por indicios: a través del hermetismo de gestos mudos e interrumpidos que convierten al prójimo en un sujeto solipsista: en un cuerpo enigmático que el paseante examina con mirada de detective"³⁴. Los novelistas del XIX fueron a menudo variantes más o menos sofisticadas de ese detective. Benjamin aduce el caso de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), generalmente considerado el narrador urbano de "lo extraordinario, lo extravagante, lo espectral, lo inexplicable". Benjamin corrige: "no era tanto un vidente como un lector de rostros. Esta es la traducción correcta de fisiognómico". Pero se trata ya de una fisiognómica equívoca o perversa, en la que los "rostros" se han convertido en "disfraces"—es decir, ya no se identifican con la transparencia sino con el ocultamiento—y la función del nuevo lector de rostros es detectar "a los espíritus tras sus disfraces más sofisticados"; revelar que "todos esos honorables archiveros, consejeros, médicos, estudiantes, verduleras, músicos e hijas de buena familia, no son lo que aparentan", sino algo atroz y misterioso³⁵. La responsabilidad del narrador

³³Es lo que Baudelaire señala repetidamente con la palabra "fugitive". Por ejemplo, la "fugitive beauté" del famoso soneto, "fugitive beauté / dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?". O, en el caso de El pintor de la vida moderna, "el miedo a no ir lo bastante rápido, a dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis se haya extraído y captado" (Baudelaire, 366). O el miedo que obliga a salir corriendo detrás de un rostro apenas entrevisto al "hombre de la multitud" de Poe, tan admirado por Baudelaire (ibid, 357).

³⁴Cito aquí de nuevo el magnífico resumen interpretativo de Muñoz Millanes, "La dialéctica de la mirada en la gran ciudad". Este detective urbano es, naturalmente, el "flâneur", quizá la única figura feliz que ha producido la exacerbación de la mirada urbana: "es un príncipe que disfruta", escribe Baudelaire (358).

³⁵Benjamin lo explica más claramente en su famoso texto sobre el "flâneur": "Pronto quedaron abolidos los metoduelos que los fisiologistas vendían al mejor postor. Por el contrario, un gran futuro le estaba destinado a la literatura que se

decimonónico de la gran ciudad consiste así en ofrecer al lector "simple y llanamente este proceso de aprendizaje de la contemplación fisiognómica"; con otra salvedad: lo que Benjamin llama fisiognómica es sobre todo patognómica, puesto que Hoffmann alcanza sus revelaciones no tanto en los rasgos fijos del rostro como "a partir de las vestiduras, el ritmo de los movimientos y los gestos" (Benjamin, [1987], 15-21).

Todas estas dimensiones de la nueva mirada urbana están presentes, en algún grado, en Miau: Víctor es menos un rostro visto y ontológicamente clasificado que una figura ética apenas entrevista—a través de una rendija, cuando llega de madrugada; a lo lejos, en el patio de butacas del Real; en rápida circulación por los pasillos del ministerio; etc.—. Más aún, las máscaras fisiognómicas de Víctor se perciben casi siempre en momentos inesperados y en actitudes transitorias o equívocas que el narrador calificará insistentemente de "teatrales"—"para cada situación tenía una hermosa máscara en el variado repertorio de su histrionismo moral" (1079)—y que al fin resultan sólo fragmentos de una identidad monstruosa, legible solamente para el verdadero experto³⁶. Pero el texto de Galdós no llega a coincidir enteramente con los postulados de Simmel y Benjamin precisamente porque el escenario urbano de sus novelas tampoco es exactamente el mismo: el tipo de éxito o, mejor, la inestable combinación de éxito y fracaso que los restos de la fisiognómica pueden alcanzar aún en Miau será síntoma de las limitaciones urbanas del Madrid de Galdós, todavía a mitad de camino entre la pequeña ciudad y la gran urbe.

Para los efectos de este trabajo, el argumento de Miau podría resumirse así: el viejo Ramón Villaamil, padre de familia y, desde su juventud, "probo" funcionario de la administración pública en el Ministerio de Hacienda, es ahora un angustiado cesante que no acaba de verse nombrado al cargo que le corresponde en buena ley, aunque le faltan apenas tres meses más de ejercicio para jubilarse y cobrar la jubilación. Su yerno Víctor Cadalso, notorio galán sin

atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana" (Benjamin [1999], 55).

³⁶Del mismo modo, el urbano lector de rostros acabará por reconocer aquí al monstruo o la atrocidad detrás de una máscara de insignificancia (Abelarda, "trocada de madre en fiera" [Pérez Galdós, 1082]) o de belleza (Víctor, "hermosa máscara" [1079] para "doble naturaleza" [ibid., 1016]).

escrúpulos, funcionario como Villaamil pero nada "probo" y, en todo caso, mucho menos capacitado que su suegro, llega entonces a Madrid, fugitivo de un oscuro desfalco que ha cometido en las oficinas del Ministerio en Valencia. Ramón Villaamil no sólo tiene que darle acogida en su casa y soportar que el dinero de aquel desfalco beneficie a su familia; comprobará también cómo, al cabo de unos meses, Víctor, en lugar de ser castigado por el desfalco, reingresa en las oficinas de Madrid con ascenso de categoría, mientras el nombramiento de Villaamil se posterga una vez más. El relato termina con el suicidio de Villaamil, que sólo al decidir su propia muerte se siente "libre" de tanto desorden administrativo y familiar (Pérez Galdós, 1113).

¿Cómo se configuran y se explican en el relato estos evidentes desórdenes? La respuesta a esa pregunta comporta, creo, un análisis del papel de la fisiognómica, es decir, de un tercer desorden, el desorden semántico. Mi resumen de la narración revela, creo, que la contraposición ética y cívica de los dos personajes centrales, Villaamil y Cadalso, es el objeto fundamental del relato, pero no permite hacerse idea de la inversión monumental que el relato hace en la descripción fisionómica de los dos personajes ni, menos aún, de los objetivos y rendimientos de esa inversión semántica. Mi resumen del relato se atiene al argumento y pasa por alto lo descriptivo, como si fuera previsible o secundario. De hecho, las descripciones e interpretaciones del rostro que pueblan el texto de Miau introducen un conflicto decisivo entre descripción y narración, precisamente allí donde se suponía que eran complementarias.

En Miau las descripciones fisiognómicas tienen un papel prolijo en dos planos distintos y profundamente enfrentados. Al primero y más inmediato podemos llamarlo el plano del descrédito. Se reconoce de forma obvia entre personajes menores, como Mendizábal, el portero de la casa de los Villaamil, sobre el que se concluye, después de una larga descripción fisiognómica: "con esta filiación de *gorila*, [y] con su fealdad digna de la vitrina de cualquier museo antropológico, [Mendizábal era] hombre benévolo, indulgente, compasivo" (ibid., 1011 y 1021). Este descrédito frontal de la correlación fisiognómica se ejerce con parecida obviedad pero con especial intensidad sobre las dos figuras centrales. Por ejemplo, una vez establecido que el quinquet de la sala "iluminando los dos rostros [el de Villaamil y el de Víctor] hacía resaltar el vivo contraste entre una y otra persona" (ibid., 1012), el narrador insiste en los detalles fisiognómicos de ese

contraste: Villaamil tenía un "ferocísimo semblante tigresco" (ibid., 1006); más aún, "su cara tomaba expresión de ferocidad sanguinaria en las ocasiones aflictivas, y aquel bendito, incapaz de matar una mosca, cuando le amargaba una pesadumbre parecía tener entre los dientes carne humana cruda, sazónada con acíbar en vez de sal" (ibid., 994)³⁷. Víctor, en cambio, "acabado tipo de hermosura varonil" (ibid., 1012)—del que se especifica, como citando a Lavater, que "la frente, pálida, tenía el corte bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza. Esta nobleza es el resultado del equilibrio de piezas craneanas y de la perfecta armonía de línea" (ibid., 1012)—es calificado, una y otra vez, de "monstruo" (ibid., 1076, 1080, 1097, etc.).

Esta práctica del descrédito se vuelve menos obvia y más compleja a partir de un detalle fundamental, y es que, en toda la novela, la descripción de Víctor bien podría ser la única en la que se prescinde de una persistente fisiognómica de base zoológica³⁸. El texto de *Miau* parece confirmar desde el título la conclusión de Tytler (251) de que "con el desarrollo del realismo, el uso de las comparaciones con animales se basó cada vez más en la suposición de que entre el hombre y los animales existía un estrecho parentesco biológico"³⁹. Tytler no observa, sin embargo, que el realismo, al menos en casos como el de *Miau*, propone mayormente una serie de fisuras o perversiones de esa aparente inocencia científica de las "animal comparisons". Un alumno aplicado de la escuela del barrio explica pedantemente en la primera página el título de la novela: "A tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus* porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos" (Pérez Galdós, 986). La precisión de esta observación fisiognómica se confirma repetidamente (ibid., 987, 993, 1113), incluso por las mismas encartadas (ibid., 1035), y su descubrimiento se divulga

³⁷ Lavater había resumido: "What blood-thirsty cruelty, what insidious craft in the eye and snout of the tiger! [...]" ([1894], 215).

³⁸ Si exceptuamos, desde luego, la irónica coincidencia fisiognómica entre Dios, "hermoso anciano" (Pérez Galdós, 992) y "excelsa imagen" (ibid., 993), y el mendigo anónimo de la calle: "la nariz, la boca y la frente eran idénticas a las del mendigo, la barba del mismo tamaño, aunque más blanca, muchísimo más blanca" (ibid., 992). La imagería religiosa produce en la novela una gama confusa de fisonomías: desde la cara bondadosa del Padre Eterno, al Cristo de las melenas que aterroriza a Luisito Cadalso (ibid., 1074 y 1081-1082).

³⁹ "with the development of realism, the use of animal comparisons was increasingly based on the assumption of man's close biological kingship with animals".

por el ámbito urbano con una rapidez impropia de la gran ciudad. El problema es que la descripción no llega a tener una clara función semántica en el relato. Cualquier manual de fisiognómica registra la variante gatuna del rostro humano con grabados puntuales y, desde luego, con más o menos previsibles interpretaciones semánticas⁴⁰. La novela de Galdós no sólo no se atiene a ninguna de esas interpretaciones, sino que llena ese vacío de valores fisiognómicos con una explosión vertiginosa de distorsiones y referencias contradictorias.

En primer lugar, el personaje que más insiste en la fisionomía de las miaus resulta ser un tal "Posturitas", al que significativamente definen sus "gestos" y "la viveza ratonil de sus movimientos" (ibid., 1007; subrayado mío); es decir, un exacerbado prototipo de esa patognómica que previsiblemente desplaza a la fisiognómica en la narrativa de la época. Al mismo tiempo, lo que las fisiognómicas habían prodigado como constatación puramente descriptiva de las marcas significantes del rostro, adquiere aquí, en boca de "Posturitas", un valor marcadamente performativo; es decir, una calidad de insulto que será destacada por el narrador y los personajes desde el primer momento, cuando se refieren a "la ultrajada dignidad de su familia" (ibid., 986), y luego en términos como

⁴⁰He aquí una muestra de la diversidad interpretativa que en último término desacredita a la comunidad de los fisionomistas. Para el Pseudo Aristóteles (67), "los que tienen la cara pequeña son mezquinos. Véase el gato y el mono". Para el Lavater de la edición francesa ([1835], IX, 29), "el carácter del gato puede ser definido en dos palabras, es atento y es goloso". La edición de 1894, en cambio, dice: "Cats are tigers in miniature, with the advantage of domestic education. Little better in character, inferior in power, unmerciful to birds and mice as the tiger to the lamb. They delight in prolonging torture before they devour; and in this, they exceed the tiger" (215-216). Antes (211) tiene: "A word only concerning the cat.- Watchful, rapacious". En otro momento ([1835], IX, 126) cita a Porta: los que tienen la fisionomía del gato tienen, como él, "el espíritu fino, astuto, malintencionado, con tendencia a preparar trampas y lazos. En los labios delgados y delicados, descubre a un hombre timorato y engañoso". Para David (118), el parecido con el gato revela "la hipocresía, la lujuria, la glotonería y la tenacidad"; "el parecido con el tigre anuncia la ferocidad y la perfidia". Lave (171) es algo más prolijo: "Tienen, como el gato, la cabeza muy redonda, la barbilla hundida, los labios delgados y, como él, son egoístas. Como el gato son zalameros; no por el placer de serlo, sino por el de que los acaricien. Son aduladores y cumplidos, pero disimulados; testimonian raramente sus sentimientos, pero acechan a sus enemigos para vengarse traidoramente. Como el gato cuando maya, tienen palabras dulzonas. Las reflexiones agridulces de que tienen costumbre valen, a veces, por el zarpazo del felino. Tienen, por tanto, cualidades; tienen un gran sentimiento del espíritu de familia; pero sólo piensan en ellos mismos, y ven en la familia el bienestar de que esto les rodea".

"mote" (ibid., 1004), "injurioso apodo" (ibid., 1008) cuyo objetivo (alcanzado) es ya sólo poner "rojas de ira" (ibid., 1056) a las Villaamil. Lavater había tratado de evitar por todos los medios—a veces con aparatosos circumloquios retóricos y forzados equilibrios de virtudes y defectos—que sus interpretaciones pudieran confundirse de algún modo con motes o injurias⁴¹. En Miau, esta degeneración de la fisiognómica convive además con ciertas huellas dispersas y contradictorias que la antigua fisiognómica ha ido dejando en el habla cotidiana y que se infiltran subrepticamente entre los lenguajes de la novela. Por ejemplo, términos de la familia semántica de "gato" aparecen también en convencionales expresiones de afecto, multiplicando irónicamente el espectro de sentidos y alejándose cada vez más de las tendencias unívocas de la fisiognómica: así cuando el novio de una de las miaus la llama con cariño "minina" (ibid., 1100) o cuando el narrador explica que Víctor "quiso engatusar a doña Pura en el comedor, tratando de rendir su ánimo con expresiones servilmente cariñosas" (ibid., 1078)". Por otra parte, toda una serie de bromas o burlas a costa de la fisiognómica, en una especie de grotesca o desquiciada zoología urbana, desvirtúan aún más el presunto rigor de aquel "estrecho parentesco biológico" con los animales y abren el camino al humor de las fisiognómicas de vanguardia⁴². Por ejemplo, una de las Miaus aparecerá "echando la zarpa al billete [de banco] como si este fuera un ratón" (ibid., 1019); el mismo "Posturitas" es comparado a un ratón que aquí acaba por

⁴¹ El uso de las comparaciones animales con fines injuriosos estaba profundamente arraigado, incluso en los casos en que mantenía vínculos evidentes con la tradición de las fisiognómicas. Quizá el ejemplo más notable es el de Goya, apenas tres años más joven que Lavater. Dibujos y grabados como el del petimetre que se mira en un espejo y ve un mono (1797), o el de los alguaciles con cara de felinos en "¡Qual la descañonan!" (1799) y tantos otros de los Caprichos y los Disparates son muestras a la vez de una intención crítica y de una arraigada herencia de las fisiognómicas. Ya en el siglo XX, y a la sombra del expresionismo vanguardista, el Valle Inclán de los esperpentos hará un uso muy parecido de las "animal comparisons".

⁴² Una atmósfera de juego y humor o burla rodea y define a los ejercicios fisiognómicos en este texto, incluso en algún raro momento de aparente aquiescencia con la fisiognómica: "El tipo fisiognómico de este hombre consistía en cierta inercia espiritual que en sus facciones se pintaba. Su frente era ancha, lisa y tan sin sentido como el lomo de uno de esos libros rayados para cuentas, donde no se lee rótulo alguno. La nariz era gruesa en el arranque, resultando tan separados los ojos, que parecían estar reñidos [...]. Su gran boca no se sabía dónde acababa. [...] Sus labios fruncidos parecía que se violentaban al desplegarse para hablar", etc. (Pérez Galdós, 1046).

exasperar al gato, como las gatas exasperan y dominan a su vez al viejo tigre Villaamil, del que se burlan igualmente las llamadas "ratas de oficina" en el Ministerio (ibid., 1017)⁴³. Finalmente, cuando el narrador, en un momento determinado, define a un personaje como "genuino *gato* de Madrid" (ibid., 1045) o se refiere a "los peores gateras de Madrid" (ibid., 1056), parece estar recordando a los lectores de Miau, que "gato"—"a los de Madrid llaman gatos"—es quizá el título más tradicional de la identidad metropolitana, pero ya enteramente desprendido de cualquier denotación fisiognómica.

Ahora bien, si podemos decir que la fisiognómica como tal se desarticula y fracasa a todas luces en ese plano que he llamado del descrédito—un plano dominado por la voz de figuras masculinas dubitativas o escépticas, como quería el doctor Letamendi—, existe un segundo plano, que podemos llamar operativo o funcional (para usar el adjetivo de Benjamin), donde la fisiognómica logra una especie de triunfo perverso a manos de figuras femeninas como las circunscritas por el mismo título de Miau. Cuando el hermoso Víctor revela que "manos blancas me defienden" (ibid., 1018), o el feo Villaamil se percata de que el ascenso de Víctor "debe ser cosa de hembras" (ibid., 1090) puesto que "hasta los gatos saben que donde acaba la eficacia de las recomendaciones políticas empieza la de las faldas" (1063, subrayado mío), no sólo están constatando un relevo de poderes entre el género masculino y el femenino; están señalando al mismo tiempo un significativo desorden en la estructura urbana que los acoge. Se trata, en primer lugar, de un desorden a la vez espacial y social. En 1888, el mismo año de la redacción de Miau, Unamuno había descrito Madrid como "montón de casas agrupadas a la sombra de los ministerios y oficinas públicas como los pollos bajo las alas de la gallina" (O.C., VIII, 178). La novela de Galdós mantiene pero complica esa configuración. Podría decirse que el escenario fundamental de su fábula [histoire] se divide entre el hogar privado de los Villaamil y la esfera pública del Ministerio de Hacienda. Desde luego, en el relato no parece existir en principio ninguna duda de que la esfera pública del Ministerio es territorio exclusivamente masculino—a pesar de, o precisamente por, su carácter de "esfera

⁴³ Del mismo niño que anuncia el significado del mote, dice el narrador que tenía "el hocico muy parecido al de un ratón" (Pérez Galdós, 985). Es curioso que Lavater no tenga nada que decir sobre la semejanza con los ratones (tan frecuente en Galdós) y el significado de los rasgos ratoniles.

de la administración", ya completamente "restringida e impersonal", para decirlo en términos de Hannah Arendt (87)⁴⁴—, mientras el ámbito privado del hogar es del dominio femenino. Sin embargo, tanto el narrador como los personajes masculinos de Galdós pondrán en evidencia que los poderes públicos dependen, en último término, de figuras femeninas y se gestan menos en los despachos del poder que en la más secreta "intimidad" de ciertas alcobas: "mueven todo el Ministerio sin poner los pies en él" (Pérez Galdós, 1091)⁴⁵. La figura femenina directamente responsable del ascenso de Víctor no tiene otra presencia en el texto que unas cartas ocultas en el baúl ropero, con unas vagas referencias a su edad y su condición aristocrática (ibid., 1091)⁴⁶.

En segundo lugar, estos desórdenes espaciales y sociales entre la esfera pública y la privada, tienen una importante manifestación retórica. El lenguaje de la novela encierra con significativa frecuencia una solapada competición entre dos tipos de leyes o de enunciados legislativos: las leyes administrativas de la nación cuyo centro es el Ministerio, y las leyes de la fisiognómica, cuyo carácter ahora privado no les impide interferir con la esfera pública. Así, por una parte, Villaamil y sus amigos funcionarios repetirán con infinito detalle, no sólo los términos, sistemas y fórmulas que gobiernan de iure la administración económica de la nación—desde la combinación, las credenciales y las notas de apremios hasta el aparato del income tax—sino también los que estructuran minuciosamente el escalafón del ministerio—desde el ministro hasta los oficiales primeros, Aduanas, Tesoro, Contribuciones, Propiedades, etc, incluídos los sueldos de cada peldaño. Por otra parte, las figuras femeninas enunciarán en términos muy generales y dispersos, pero no por ello menos perentorios, los

⁴⁴El mismo prejuicio que excluía a las mujeres de los códigos fisiognómicos más firmes, las excluía también del Ministerio: la actividad femenina que registran estas novelas constituye así una especie de retorno de lo reprimido.

⁴⁵La distinción entre las esferas pública y privada, considerada desde el punto de vista de lo privado más bien que del cuerpo político, es igual a la diferencia entre cosas que deben mostrarse y cosas que han de permanecer ocultas. Sólo la Epoca Moderna, en su rebelión contra la sociedad, ha descubierto lo rica y diversa que puede ser la esfera de lo oculto bajo las condiciones de la intimidad; pero resulta sorprendente que desde el comienzo de la historia hasta nuestros días siempre haya sido la parte corporal de la existencia humana lo que ha necesitado mantenerse oculto en privado" (Arendt, 101).

⁴⁶Más aún, la misma institución gubernamental adquiere un vergonzante carácter femenino cuando Villaamil, poco antes de su suicidio, la declara "la muy marrana Administración" (Pérez Galdós, 1108).

principios de la fisiognómica que de facto gobiernan ese centro administrativo. Así, cuando Paca declara que Víctor "va a hacer una carrera muy grande" porque "es listo y guapo" (ibid., 1040), o cuando "las chicas de Cuevas" concluyen que Víctor "¡era tan superior por todos los conceptos a los tipos que allí se veían!" (ibid., 1055), lo falaz o inicuo del enunciado no impide su completa vigencia. Es lo que Abelarda llama, con impecable conciencia fisiognómica, "la fatalidad de su buena figura" (ibid., 1028). Este poder de la fisiognómica es inmediatamente reconocido por los funcionarios en otra forma de feminización o afeminamiento de la esfera pública del Ministerio, cuando observan que Víctor se presenta "con un surtidito de sombreros y corbatas que es un asco, y hecho un figurín el muy puerco [...]. Como tiene aquella labia y aquel buen ver, el subsecretario [...] le recibió con palmas" (ibid., 1048). De nuevo, por esa especie de economía perversa que parece regir la textualidad de Miau, las leyes administrativas, vulnerables y vulneradas, se llevan en el texto la parte del león, mientras las leyes de la fisiognómica que las suplantán y las derrotan, se enuncian de forma mucho más oculta o restringida⁴⁷. Con ello, el texto remite a otra interferencia fundamental de las leyes de la administración y las de la fisiognómica: las primeras mantienen o tratan de mantener el orden de la razón, aunque sólo sea la razón de estado; las segundas, en manos de la mujer, ya no pertenecen al orden del conocimiento o de la visión, como quiso Lavater, sino más bien, al régimen del deseo y del éxtasis. El narrador dirá de una de las mujeres seducidas por Víctor: "se extasiaba en su

⁴⁷Galdós parece compartir así con el ya remoto Lavater un principio de exclusión de lo femenino: para Lavater lo femenino perturbaba los órdenes de la fisiognómica; para Galdós, la privatización o feminización de la fisiognómica ha redundado en un trastorno de la esfera pública. En palabras de Villaamil: "La perdición del país es la faldamenta" (Pérez Galdós, 1084). Inmediatamente antes de suicidarse, Villaamil enunciará en términos aún más radicales esa exclusión de lo femenino: "¡Y que yo no haya sido hombre para trincar a mi mujer y ponerle una mordaza en aquella boca [...]! Por fin he aprendido lo que no sabía: a renegar de Pura y de toda su casta" (ibid., 1110-1111). Las únicas mujeres aceptables ("la esposa de Ventura" [ibid., 1111]) ocupan un lugar tan marginal y silencioso en el texto que realmente no constituyen una alternativa: más bien parecen incrementar el antifeminismo de la obra (o de los personajes de la obra, ya que el narrador no adopta partido de forma tan radical).

guapeza y era completamente ciega para ver las jorobas de su carácter" (ibid., 1023)⁴⁸.

Junto a la nueva complicidad entre la fisiognómica y la ley del deseo, el final de la novela propone una nueva configuración del horizonte urbano y de la trayectoria de las miradas. Por una parte, Villaamil, que en el Madrid de la novela aún no puede ocultarse entre multitudes de gran ciudad, se refugia de todas las miradas en los desmontes donde la ciudad termina, mientras renuncia a su vez a contemplar los rostros que hasta entonces ocuparon su mirada, "siempre con los ojos hacia abajo [...], mirándoles las cochinas caras a ministros, directores y jefes de personal, que maldita gracia tienen. Lo que yo digo: ¡cuánto más interesante es un cacho de cielo, por pequeño que sea, que la cara de Pantoja, la de Cucúrbitas y la del propio Ministro!..." (ibid., 1108). Por otra parte, Víctor queda instalado en el Ministerio, literalmente entronizado en el centro de la metrópoli y de todas las miradas, objeto de deseo por excelencia, como el relato había venido preconizando. Ya en la presentación de Víctor se le había declarado "artista social digno de teatro mejor" (ibid., 1022); luego, no sólo se insiste en su histrionismo sino que—recurriendo de nuevo a una estrategia habitual de las fisiognómicas—se matiza la función de su figura mediante referencias a ciertos clásicos del espectáculo: Mefistófeles, Satanás y don Juan (ibid., 1013, 1014, 1076, 1080). Entre tanto, el mismo espacio público del Ministerio se compara a la vez con el infierno de Dante (ibid., 1088) y con "un teatro" (ibid., 1050).

En último término, pues, la fisiognómica no sólo ha cedido su lugar histórico a la patognómica, sino que patognómica y fisiognómica han quedado convertidas en registros de escenario. En el rostro o en el cuerpo, en la esfera pública y en la privada, cada cual escribe y borra ya sólo las señales que convienen al espectáculo de sus deseos.

⁴⁸Lavater había estipulado: "El hombre piensa y la mujer siente" ([1835], VII, 8). F. J. Gall, el más destacado de los frenólogos contemporáneos de Lavater, había concluido: "En cuanto a querer hacer que las mujeres se ocupen de las mismas funciones administrativas o públicas que el hombre, es cosa imposible; el desarrollo de sus facultades, en iguales condiciones de educación, se lo impide, incluso para las artes" (David, 91).

OBRAS CITADAS:

Adorno, Theodor, y Horkheimer, Max, Dialéctica de la Ilustración, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.

Arendt, Hannah, "La esfera pública y la privada", en La condición humana, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 39-109.

Baroja, Pío, El árbol de la ciencia, Madrid, Alianza, 1967.

Baudelaire, Charles, "El pintor de la vida moderna", en Salones y otros escritos sobre arte, trad. de Carmen Santos, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996, pp. 347-392.

Benjamin, Walter, Iluminaciones, II, Madrid, Taurus, 1999.

_____, El Berlín demónico, trad. de Joan Parra Contreras, Barcelona, Icaria, 1987.

Caro Baroja, Julio, Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter, Madrid, Istmo, 1988.

Crary, Jonathan, Techniques of the Observer, Cambridge, MIT Press, 1993.

Darwin, Charles, La expresión de las emociones en los animales y en el hombre, trad. Tomás Ramón Fernández Rodríguez, Madrid, Alianza, 1984.

David, Alexandre, Le petit Lavater français ou l'art de connaître les hommes par la physiognomie, Paris, Passard, Libraire-Editeur, 1857.

Gómez de la Serna, Ramón, Senos, Barcelona, AHR, 1968.

Joseph, Isaac, Le passant considérable, Paris, Librairie des Meridiens, 1984.

Kern, Steven, The Culture of Love. Victorians to Moderns, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Lavater, Johan Caspar, Physionomische Fragmente, 4 vols., Leipzig und Wintertuhur, Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775.

_____, L'Art de connaître les hommes par la Physiognomie, Paris, Depelafol, 1835.

_____. Essays on Physiognomy, trad. Thomas Holcroft, London, B. Blake, 13, Bell Yard, Temple Bar, 1894.

Lave, , El arte de conocer a las gentes por su fisonomía (sin fecha, pero de fines del XIX), reeditado por María J. Viguera en Dos cartillas de fisiognómica, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Levinas, Emmanuel, Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad, trad. de Daniel E. Guillot, Salamanca, Sígueme, 1977.

Lombroso, Cesare, L'uomo delinquente, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1876.

Muñoz Millanes, José, "La dialéctica de la mirada en la gran ciudad", en Bulevar, Málaga, 1989.

Palau y Dulcet, Antonio, Manual del librero hispanoamericano, 7 vols., Barcelona, Librería Anticuaria, 1923-1927.

Pérez Galdós, Benito, Miau, en Obras completas, Novelas, II, Madrid, Aguilar, 1970.

____, Fortunata y Jacinta, en Obras completas, Novelas, II, Madrid, Aguilar, 1970.

____, La novela en el tranvía, en Obras completas, Cuentos, Teatro y Censo, Madrid, Aguilar, 1970.

Prada, Juan Manuel de, Coños, Madrid, Valdemar, 1995.

Pseudo Aristóteles, Fisiognomía, Introducción, Traducción y Notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid, Editorial Gredos, 1999.

Sarro, Ramón, "Fisiognómica y Patognómica", estudio preliminar a Fritz Lange, El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y una aplicación práctica a la vida y el arte, trad. de Fermín González, Barcelona, Luis Miracle, 1942.

Simmel, Georg, Sociología. Estudios sobre las formas de socialización, 2 vols., [sin nombre de traductor, paginación continua], Madrid, Revista de Occidente, 1977.

____, "La significación estética del rostro", en El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, trad. de Salvador Mas, Barcelona, Península, 1986.

Tytler, Graeme, Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes. Princeton, Princeton University Press, 1982.

