

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

DISCURSO INAUGURAL DEL AÑO ACADÉMICO 1950-1951



EL PAPEL DE LOS OJOS
EN LA EXPRESIÓN DEL ROSTRO

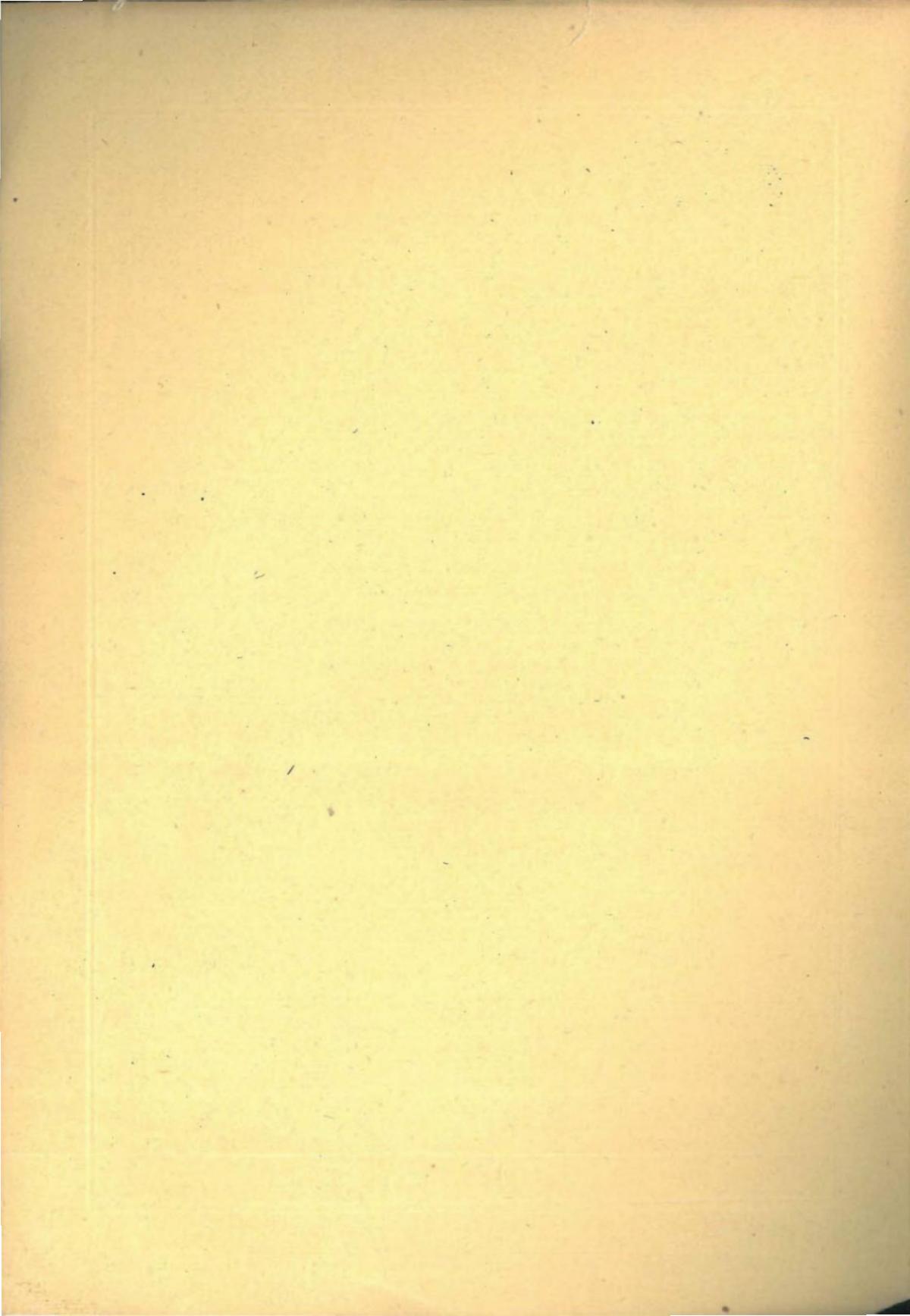
DISCURSO LEÍDO POR EL

DR. D. MARIANO SORIA ESCUDERO

CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE MEDICINA

BARCELONA

1950



RR-858



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701461902



UNIVERSIDAD DE BARCELONA

DISCURSO INAUGURAL DEL AÑO ACADÉMICO 1950-1951



EL PAPEL DE LOS OJOS EN LA EXPRESIÓN DEL ROSTRO

DISCURSO LEÍDO POR EL

DR. D. MARIANO SORIA ESCUDERO

CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE MEDICINA

BARCELONA

1950

R. 236.909

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES QUIMICAS



EL PAPEL DE LOS OJOS
EN LA EXPRESION DEL ROSTRO

Dr. D. ALBERTO GARCIA MARTIN

Tratado de fisiología y patología

1911

MAGNÍFICO Y EXCMO. SEÑOR.

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES.

ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS.

SEÑORES :

Cuando hace seis lustros recibí la investidura del Profesorado, viendo satisfecho el anhelo sentido desde mis primeros pasos en el estudio de nuestra Ciencia y Arte a la par, no pude pensar que llegara un día como el de hoy en el que, no como premio, mas sí como honor, me viera en el trance de ocupar esta tan gloriosa tribuna y desempeñar el papel que en esta solemnidad académica me ha correspondido, simplemente por el bien triste privilegio de la edad.

Grave, muy grave preocupación, ha venido pesando sobre mí desde el día que recibí la honrosísima invitación, y ello porque es, en verdad, difícil la elección de un asunto que pueda ser seguido con agrado e interés por el muy distinguido y numeroso auditorio que se congrega en actos de esta naturaleza, a persona que, como yo, por falta de tiempo y hasta quizá de afición, no posee otra cultura y otros conocimientos que los específicamente encuadrados en la disciplina que cultiva; seguro estoy de que el tedio se apoderaría de la mayoría de mis oyentes si yo tratara aquí de un tema rigurosamente oftalmológico por muy interesante que éste fuera; no pudiendo, por las razones apuntadas, abandonar mi campo de acción, me ocuparé de una cuestión que sin salirse del mismo, por lo que

roza con la literatura, con el arte y hasta con la psicología, encierra, quizá, el suficiente interés para que sin manifiesta fatiga pueda merecer y conquistar el interés de mis oyentes.

No ocultaré, por otra parte, que no sé si la emoción, difícilmente reprimible en este momento, me permitirá dar a la lectura del discurso el tono adecuado; gravita sobre mí en esta ocasión el recuerdo de tantos nombres que dieron singular lustre a nuestra Universidad, que me precedieron en este lugar y el de las brillantes disertaciones preñadas de ciencia, aquí mismo pronunciadas, que me encuentro y considero, si cabe, aun más empequeñecido.

Por todo ello suplico benevolencia, en la que confío y a la que me entrego.

* * *

Llevado de mi casi innata afición al estudio de la fisonomía humana, al análisis de los gestos de la cara, singularmente las diversas particularidades que en los ojos pueden ser recogidas, creí, al elegir el tema objeto de este Discurso Inaugural, que habría de serme posible imprimir a la disertación un carácter personal, no exento de cierta originalidad; mas al recurrir a la bibliografía, al leer o releer algo de lo mucho que se ha escrito sobre el particular, fui bien pronto convencido que gran parte, si no todo, de aquello que yo consideraba fruto de una experiencia, de una cosecha personal, había sido ya tratado — en ocasiones con gran fortuna — por otros; y así, filósofos y psicólogos, anatómicos y fisiólogos, oculistas y criminólogos, pintores y escultores, literatos y poetas en número considerable, han dedicado obras enteras al mismo asunto o recogieron y comentaron en luminosos escritos de carácter general múltiples aspectos de la cuestión. Al darme cuenta de todo esto confieso quedé decepcionado; reconociendo, no obstante, lo justificado de

mi decepción, no cejé en mi empeño y decidí llevar adelante mi tarea, aun a trueque de que pueda ser calificado de plagiarlo. Ha podido más en mí el atractivo de los innumerables encantos, la amenidad que por doquier se encuentra, el incalculable número de sorprendentes sugerencias que a cada paso surgen del estudio que pretendo hacer, que el temor de una posible condena.

Quede, pues, bien sentado que mi oración no tendrá gran cosa de original, y que en el transcurso de ella irán apareciendo las deducciones obtenidas durante treinta y cinco años de ininterrumpido coloquio con los ojos de mis semejantes y de la contemplación de los mismos, en las obras de arte, mezcladas con el comentario y glosa de una pequeña parte de cuanto eminentes personalidades escribieron sobre el sugestivo tema *El papel de los ojos en la expresión del rostro*.

Séame permitido, a guisa de prolegómeno, que antes de entrar en el fondo del asunto, haga una incursión en el campo de la expresión en general que haga más fácil la labor que me he impuesto.

LA EXPRESIÓN EN GENERAL

Es especialmente sabido por los pedagogos cuán difícil resulta definir de modo correcto y completo un objeto de uso corriente o un concepto expresado reiteradamente en el lenguaje corriente. Todos estamos habituados a hablar de una cara expresiva, de unos ojos expresivos, de un pasaje literario que tiene una gran fuerza de expresión, de una composición musical, o de un retrato a los que su autor ha dado una manifiesta expresividad, y, sin embargo, no es fácil al más agudo observador o al técnico mejor preparado definir con exactitud en qué consiste esa expresión a que se hace referencia. El movimiento en la expresión

Al término expresión se le concede, como es bien sabido, un valor y un sentido extraordinariamente vastos, dándosele hasta en el lenguaje usual las más varias aplicaciones; trataremos de analizar las circunstancias que concurren en el hecho, en el objeto o en la actitud que nosotros calificamos de expresiva, valiéndonos de un ejemplo: Imaginemos un asalto de esgrima, un combate de boxeo o de lucha grecorromana; de los dos actores que participan en la escena, alternativamente, uno ataca y el otro es atacado; el primero se lanza con su cuerpo hacia delante, y el segundo rehuye, a fin de evitar el golpe, aprovechando quizá la ocasión para convertirse en atacante. En las dos actitudes se tiene la más típica y material expresión del ataque y de la defensa del que lanza y del que recibe una injuria; si el que es atacado no es

capaz de oponerse eficazmente al ataque sufrido, adoptará la actitud del vencido, a la que suele acompañar un sentimiento de repulsión. Pero el ataque, considerado como simple acción que de uno de los contendientes pasa al otro, no siempre provoca esa repulsión; puede determinar persuasión, interés, entusiasmo, gratitud, etc.; y en tal ocasión el atacado, el tocado, no rehuye, no realiza un movimiento contrario al del atacante, sino que su reacción se hace en el mismo sentido; es decir, que en lugar de repulsión, lo que se produce es una atracción; tal sucede en el caso de los oyentes que al escuchar a un elocuente orador están pendientes de sus labios y hacia él se sienten atraídos; hacia Dios se inclina el devoto; hacia el que domina, el suplicante; hacia el bienhechor, el agradecido. Dora de *Sardou*, en presencia de Andrés, pasa de la desesperación a la felicidad cuando pretende alejarse de él, temiendo una reprobación, se detiene un momento, angustiada, y Andrés se arrodilla ante ella y le tiende su mano.

¿Cómo es la cara del que ataca, del que se defiende, del que está suspenso de la palabra del orador o de la batuta del director de la orquesta, del devoto, del suplicante o del agradecido? La imaginamos fácilmente y revela el estado de ánimo propio de este sentimiento, de aquella pasión que no es otra cosa sino la expresión misma; ésta se ve, por tanto, y se comprende sin que sea necesario definirla.

* * *

La expresión
es movimiento

De cuanto queda dicho se desprende que la expresión significa o entraña movimiento, y precisamente un movimiento de ofensa o de defensa. Consideradas, como se ha hecho, tanto la ofensa como la defensa, en un sentido lato, cabe hacer lo mismo con el movimiento, y de esta suerte habremos de aceptar que la expresión no es, de hecho, siempre un movimiento en sentido absoluto, sino que

puede manifestarse como quietud y reposo; pero quietud y reposo no son sino uno de los puntos extremos del movimiento, el punto al que el movimiento conduce, o en el cual el movimiento se inicia. Aunque quietud y movimiento son considerados opuestos, se trata, en realidad de verdad, de los puntos extremos del mismo orden de hechos, y por tal razón no están jamás demasiado separados el uno del otro; existe un abismo que la imaginación más viva no podrá salvar entre las ideas de lo grande y de lo blanco, de lo amargo y lo pesado, que no tienen entre sí relación alguna y, en cambio, puede llegarse fácilmente de la una a la otra en las expresivas de pesado y ligero, blanco y negro, dulce y amargo, entre las de orden físico, y las de amor y odio y dolor y placer, entre las de orden anímico. Tendría, pues, aquí perfecta adecuación el proverbio de «los extremos se tocan».

La expresión de la ira, la expresión del entusiasmo, la expresión de la alegría, muéstranse directamente como manifestaciones de movimiento; por el contrario, nadie podrá invocar nada más quieto que la expresión del éxtasis, que la tranquila expresión del niño que duerme, que la solemne y serena expresión de la muerte; se trata de expresiones de reposo que se producen después de una fase de movimiento y representan de algún modo la cesación del mismo. Siendo en general el movimiento vida, es por lo que la representación de la concentración, del reposo, del fin de la vida, caracterizados por la falta de movimiento, son tan solemnes e impresionantes. Es erróneo hablar a este respecto de *expresión negativa*, ya que ello querría decir *no expresión*, cuando se trata, por el contrario, de una evidente y fuerte expresión.

* * *

Aun cuando puede hablarse de expresión como manifestación externa y dinámica de nuestros actos, no es esta forma de expresión la que realmente nos interesa, sino Expresión
y emoción

las derivadas de nuestras sensaciones, de nuestros sentimientos, de nuestros afectos; en una palabra, de aquellas que exteriorizan este complejo íntimo que llamamos emoción. Por expresión debemos entender casi exclusivamente la expresión de la emoción y consideremos, por tanto, principalmente la emoción que determina el movimiento de expresión. «*Interiores passiones animalium ex exterio-ribus motibus deprehendi possunt*», dijo Santo Tomás.

Hablando de la emoción, frecuentemente surge el gran problema de la unificación o identidad, o de la separación y desemejanza de la causa y del efecto. En teoría, causa y efecto son dos cosas dispares, pero, prácticamente, aquello que se considera como efecto, no siempre, en realidad, es consecuencia de la causa, ya que puede formar parte de la causa misma. Es más propio, quizá, decir que el efecto sigue a la causa y que los dos hechos se producen en tiempos distintos y sucesivos.

Sin embargo, en el terreno de la fisiología no siempre se produce esta sucesión, ya que en algunas ocasiones los dos hechos ocurren al mismo tiempo; tal sucede, por ejemplo, con la fatiga que produce un trabajo cualquiera; es verdad que se advierte después de un cierto tiempo de la iniciación del trabajo, pero el hecho incuestionable es que tan pronto como el trabajo empieza, empieza asimismo la fatiga, en razón del consumo de energía que tiene lugar durante aquél y que ha de ser reparado inmediatamente; siendo el gasto de energía y el trabajo de reparación lo que da lugar a la fatiga.

Psicológicamente, causa y efecto pueden identificarse en el tiempo y en su esencia. A propósito de la emoción, es seguida por muchos la *teoría visceral* ideada por Guillermo James, llevada hasta la exageración por D'Allones y que con pequeñas variantes Lancisi ha expuesto con el nombre de *teoría dinámogena*. Según ella, la sacudida psíquica actúa sobre diversos órganos, sobre diversas partes de nuestro organismo, originando bien una acción nerviosa, ya un aumento o disminución del riego sanguíneo

que, haciéndose visible, constituiría la emoción; por lo que se ve no distaría esto gran cosa del fundamento de la actual medicina psicosomática, a la que tanta importancia se da en nuestros días.

La emoción provocada sobre distintas partes del cuerpo puede manifestarse por signos exteriores, cuando, por movimientos debidos a contracciones musculares, otrora, por cambios en la coloración del tegumento, etc., y éstos son los fenómenos que constituyen la expresión, la que puede formar parte de la emoción y no ser, como ordinariamente se admite, efecto de ella. La onda nerviosa que se transmite a todo el cuerpo puede ser la que juntamente con la sensación y el movimiento produzca la emoción y, al mismo tiempo, su manifestación externa, o sea la expresión. De todos modos, el complejo del movimiento provocado por el estímulo psíquico, es decir, la manifestación externa que apenas se exterioriza, justifica la etimología de la palabra expresión con la que se designa el hecho observado.

Existe, en cuanto se acaba de decir, un fondo de verdad, pero no la verdad entera; sería colocarse en terreno más firme considerar a la sensación visceral, al movimiento o a la expresión que acompañan a la sacudida psíquica, solamente como factores de la emoción.

* * *

Admitiendo, por tanto, que la expresión es movimiento y que éste constituye uno de los factores de la emoción, se llega a concluir que todos nuestros actos, nuestros sentimientos, nuestras pasiones, las emociones, en una palabra, no son sino movimiento y, más concretamente, un movimiento de ataque o de defensa. Considerado esto en un sentido amplio y analizando cada caso, no es difícil hallar el modo de incluir una determinada expresión en una u otra de aquellas dos clases, cuando no participe de entrambas a la vez.

Ejemplos
de expresión

La risa, por ejemplo, puede considerarse como expresión o movimiento de ataque: expresa la alegría, pero la alegría que se quiere comunicar a los demás; raramente reímos estando solos; cuando estamos contentos deseamos que todos los que nos rodean participen de nuestra alegría, y en tal estado de ánimo estamos prestos incluso a perdonar a nuestros enemigos; se trata de un movimiento ofensivo que pretende hacer bien en lugar de ocasionar daño, pero siempre ataca en el sentido lato.

El llanto, por el contrario, siendo expresión de dolor, es movimiento de defensa; no se llora si no se ha recibido un ataque que ha producido daño, ya sea físico, ya sea psíquico. Ofrece el llanto una cierta semejanza con el mimetismo de que se sirven ciertos animales para, adoptando determinada forma o adquiriendo una coloración de su piel semejante a la del medio en que viven, pasar inadvertidos, del mismo modo que con idéntica finalidad se recurre en las guerras a recubrir con follaje o pintar con colores semejantes a los del terreno sobre el que están emplazados los edificios industriales, las piezas de artillería, los vehículos de transporte, etc. Se trata, a no dudarlo, de una manifestación exterior de reacción, precisamente de defensa, contra una causa exterior que obrando sobre el organismo provocaría tal forma de expresión. El que llora mueve a compasión y revela crueldad quien aumenta el dolor de aquel que tiene sus ojos arrasados en lágrimas.

* * *

Compasión
o simpatía

La expresión es consecuencia de una idea, de una emoción espontánea, o bien es provocada por la acción de un agente exterior; en ambos casos, toda la cadena puede desarrollarse por medio de actos en el mismo orden, o bien los hechos se suceden en orden inverso. En el primero la serie podría llamarse de factores de compasión, y en el segundo, de factores de reacción. Cuando nosotros hablamos de cosas alegres comunicamos nuestra alegría a

quien nos escucha; si hablamos de cosas tristes, entristecemos a quien nos oye; el entusiasta comunica su entusiasmo; todo ello constituye la compasión o simpatía. Pero si quien escucha encuentra la alegría fuera de lugar o advierte que es simulada para ocultar un dolor, experimenta un movimiento de ira o de tristeza, que no es más que un factor de reacción. La compasión, por sí misma, es considerada en general como un sentimiento eminentemente altruista: tú sufres y yo comparto tu dolor; nuestro corazón vibra al unísono del corazón que está afligido. Pero no siempre es así, y todos hemos oído frases como éstas: «Yo no puedo ver sufrir; me hace enfermar.» «No os burléis de este desgraciado; no puedo ver que se atormenta a un semejante.» En tales casos, aunque de modo inconsciente, la compasión no es más que egoísmo.

El fenómeno que llamamos compasión, y que también se expresa con el término simpatía — palabras ambas que etimológicamente son sinónimas —, se interpreta con alguna frecuencia en sentido un tanto distinto. No es solamente quien relata cosas alegres quien hace reír, ni quien tristes hace llorar, sino que se puede llegar en este aspecto a provocar una verdadera imitación servil; a fuerza de reír, aun sin razón alguna que justifique la risa, se acaba por hacer reír, del mismo modo que viendo llorar, se llora; que presenciando un combate de boxeo o de lucha apretamos los puños y hasta en un momento de peligro para nuestro favorito contenemos la respiración y ponemos en tensión nuestros músculos.

La cadena de la reacción puede desarrollarse a veces y de modo completo en la misma persona cuando, por ejemplo, el sujeto quiere ocultar el sentimiento que le domina, o quiere, por el contrario, manifestar un sentimiento opuesto; en este caso la voluntad se impone y substituye a la espontaneidad, y vemos como el llanto fingido no nos hace llorar, y la sonrisa del que tiene la muerte en el alma no hace sonreír, sino que nos produce aflicción.

Una de las cosas más difíciles de dominar con la voluntad es el llanto: tan difícil es hacer asomar las lágrimas a los ojos cuando se quiere fingir un dolor, como evitarlas ante un dolor verdadero.

* * *

Expresión
habitual

Del mismo modo que en el cargador se desarrollan de modo especial los músculos del hombro y del dorso, en el corredor a pie y en la bailarina los de las piernas, los del cuello en los músicos que tocan instrumentos de viento, por cuya razón su cuerpo lleva impresa una marca característica, así la expresión, por el hecho de su repetida continuidad, acaba por convertirse en un gesto habitual e indeleble.

Fácilmente se advierte hasta en las personas que han pasado por los mismos trances en su vida que su expresión habitual es totalmente distinta; así se habla del hombre hecho para reír, del hombre hecho para la melancolía, del hombre hecho para el mando y dominio de los demás; el primero es el más dispuesto y propicio para captar y acoger el lado alegre o humorístico de las cosas; el segundo, en todo contratiempo o accidente de su vida es víctima de una sacudida que le domina y abate; es incapaz de reaccionar, o bien, inclinado a pensar en el dolor, no quiere hacerlo. En aquél vence la alegría, el humorismo, despreciando lo demás, y poco a poco su fisonomía adquiere la expresión habitual de esta modalidad de emoción; en éste, por el contrario, acaba por quedar impresa la expresión habitual de la melancolía. Del primero decimos: «He aquí un hombre alegre»; del segundo se dice: «He ahí un melancólico, un abatido, un vencido.» En cuanto al hombre hecho para el mando, reacciona siempre por su voluntad de vencer o por su afán de mostrarse superior a cuantos le rodean; es el que quiere mandar a toda costa, y así acaba por tomar la expresión del dominador.

La expresión habitual, fruto del trabajo de años, puede estereotiparse directamente en la cara del individuo, o bien puede aparecer en cualquier momento y por un motivo insignificante. Así puede decirse: ¡Cuánta bondad, cuánta serenidad, cuánta dulzura alienta en esta cara! O, por el contrario: Bajo esta cara se esconden todas las malas pasiones; esa es la cara de un hipócrita, esta es la cara de un avaro, de un bilioso, etc.

Es el hábito del pensamiento elevado o bajo o deprimido el que estampa definitivamente la marca: «Quien posee la conciencia de un criminal lleva impresa en su semblante la maldición de Dios (cara patibularia)», dice *Hyrtl*. «Es la repetición del gesto habitual — dijo tiempo atrás *Müller* — lo que acaba por estampar la impronta sobre la cara.» Y el gesto habitual lo es porque responde al carácter del sujeto, por lo que la expresión habitual de la fisonomía puede considerarse como expresión del carácter.

* * *

La expresión total se manifiesta siempre con movimiento, pero éste puede afectar al cuerpo entero, o solamente a una de sus partes; ejemplo de la primera forma se tiene en el que huye al verse perseguido; la risa y el llanto son, por el contrario, ejemplos bien claros del segundo género.

Expresión
de la cara

El máximo de expresión se manifiesta en la cara, sea porque en ella son múltiples y variadas las partes capaces de expresión por estar dotadas de diversos y rápidos movimientos, sea porque en el tegumento de la cara fácilmente se advierten los cambios de color, que es uno de los factores principales de la expresión. Todos los músculos de la cara están, además, al servicio de los órganos de los sentidos, y es especialmente a través de éstos como se produce la emoción, por lo que los músculos faciales, como partes accesorias de los órganos de los sen-

tidos, son los más especialmente adaptados para manifestar la expresión.

Guardémonos bien de pensar que en la cara se manifiesta la expresión más que en ninguna otra parte del organismo, y que esto sea consecuencia de la costumbre establecida por la civilización de cubrir todo nuestro cuerpo con los vestidos, dejando solamente al descubierto la cara; confundiríamos causa con efecto. Si llevamos descubierta la cara es porque en ella se encuentran partes que no pueden ir cubiertas para su buen funcionamiento; siendo el asiento de los órganos de los sentidos y a través de ellos nos llegan las nociones del medio externo y las impresiones que darán lugar a la emoción, es natural que estén al descubierto y que en ellos y en su derredor se acumulen los factores de la expresión.

En la Naturaleza tenemos una serie de animales muy diversamente dotados; toda una escala que va desde el ser más rudimentario al más perfecto; los primeros poseen órganos de los sentidos repartidos por todo el soma, lo cual constituye ya un carácter de inferioridad de estos seres, puesto que los sentidos esparcidos no pueden, si no de modo imperfecto, poner al animal en relación con el mundo externo; la dirección, la orientación, son los primeros factores de esta relación, y con órganos de los sentidos rudimentarios y distribuidos por toda la superficie del cuerpo, la dirección y la orientación en el espacio son difíciles o imposibles. ¿Cómo pueden saber estos animales lo que está delante o detrás, arriba o abajo, si no tienen punto de referencia?

Ascendiendo en la escala zoológica llega un momento en que los órganos de los sentidos van agrupándose en uno de los extremos del cuerpo, y una de las primeras consecuencias de esto, que constituye un evidente perfeccionamiento, estriba en la posibilidad de moverse en una determinada dirección, y tal cualidad la poseen gracias a la situación de los sentidos. Esta es la razón por la cual los sentidos se concentran en una de las extremidades del

cuerpo, que por tal motivo se hace la extremidad guía, la extremidad dirigente y a la que nosotros por esta razón denominamos *cabeza*. Y en la cabeza se establece una estrecha relación con el sistema nervioso, ya que éste se halla, por decirlo así, concentrado en el cerebro. Puesto que la mayor parte de las nociones llegan por vía sensorial, se establece un cambio, una continua y recíproca relación entre los órganos de los sentidos y el cerebro, y entre éste y aquéllos; en el trabajo, en la función de aquéllos participa éste, del mismo modo que el funcionamiento cerebral, se refleja en los sentidos, y así se comprende cómo la cara es el asiento de la máxima expresión. Este es el motivo del porqué la cara es la última parte del cuerpo que se cubre.

El gran valor de la expresión de la cara es debido, en primer lugar, a su gran movilidad, y en segundo término, a su color, susceptible de variaciones más o menos acusadas, las que en general constituyen un potente elemento de expresión. A este último factor se le da comúnmente menos importancia de la que realmente tiene; sin embargo, el color de la cara cambia y su variación es siempre bien visible: no faltan circunstancias en las cuales el solo cambio de color de la cara expresa claramente la emoción. Recuérdese el pudor que se manifiesta casi exclusivamente por el enrojecimiento del busto, y que, por otra parte, es la expresión más difícil de ocultar, por desarrollado que sea el poder de inhibición: *«nec respicere valent quod pudor tenet»*, como dijo *Aristóteles*.

El colorido de la cara varía con todas las emociones del sujeto; es sabido que en la ira y en el esfuerzo la cara enrojece; en el dolor, en las emociones deprimentes, en general, palidece, y estas mutaciones son rápidas y frecuentes.

Independientemente de estas variaciones que en ciertos momentos puede sufrir el colorido de la cara, ésta tiene, además, su color permanente, que tiene su peculiar expresión: entra como factor de la expresión habitual

del sujeto, por lo que no posee definido valor más que en la edad adulta — a no ser síntoma de alguna enfermedad — y como efecto de aquello que hasta en el lenguaje vulgar se llama temperamento; se dice que una persona es de temperamento sanguíneo, linfático, bilioso, etc., y como elemento primordial para clasificar estas modalidades de constitución basamos nuestro juicio en el color encendido, pálido, cetrino de la piel de la cara.

El conjunto de las diversas partes que forman la cara concurre, a no dudarlo, a dar la expresión; las facciones redondas, la cara ancha, la cara alargada, tienen su peculiar expresión. Mas hay que convenir que estos elementos tienen un carácter secundario, puesto que guardan relación con el desarrollo o estado de nutrición del individuo y estos factores no nos interesan en este momento.

Todas las zonas o partes que integran la cara poseen su expresión, pero no todas ellas intervienen en el mismo grado en la exteriorización de aquélla. La frente, el mentón y la nariz ocupan los lugares últimos en la escala, y puede afirmarse que esto se debe a su relativamente escasa movilidad, y la poca expresión que poseen es tal vez debida, más que a esas partes, a la de las próximas. Aunque suele hablarse de expresión inteligente en las personas de frente despejada, de espíritu sutil en los sujetos de mentón afilado, es más que probable que estas interpretaciones, más que a la frente y al mentón en sí, se refieran a zonas vecinas. No obstante, no puede negarse el poder de expresión que la frente posee con la facultad de arrugarse, fruncirse y estirarse de su piel. De idéntico modo, la cara en conjunto, al llevarla en una determinada dirección, al erguirla sobre el cuello, al hundir el mentón en el pecho, adquiere un valor expresivo incalculable; sólo con ello un actor, un orador, un capitán, pueden impresionar y dominar a los que escuchan.

Pero el primer lugar en la expresión del rostro lo ocupan los ojos: *«Imago animi vultus est, indices oculi»*, dice Cicerón en su Oratoria.

* * *

La expresión como acto íntimamente ligado a la emoción, presentándose de modo diverso y característico para cada una, hace conocer a la que ha de expresar, ni más ni menos de lo que ocurre con la palabra; viene a ser la expresión como un a la manera de lenguaje. Es el lenguaje mudo del espíritu, como viene a decir *Cicerón* en su Oratoria: «*Est enim actio quasi sermo corporis*», y repite en la carta de Horacio a los Pisones: «*sermo tacitus mentis*».

Fisonomía
y mímica

La expresión, en cuanto es movimiento, se llama también *mímica*; en tanto que la expresión que hemos llamado habitual, comúnmente se designa con el término *fisonomía*; la distinción entre ambas quedaría justificada por el hecho de que la primera sería de índole fisiológica, al paso que la segunda reconoce o es consecuencia de una disposición anatómica. *Montaigne* ha considerado que la mímica, por su etimología, no es más que la expresión por medio de gestos convencionales; en esto consiste, en efecto, en la declamación, en el canto y en la oratoria, en los que un gesto con las manos, con la boca o con los ojos viene a reforzar el discurso o a conquistar la simpatía y la admiración del público, y de la misma manera, gestos comunes como los de negación, de afirmación, el saludo, etcétera. A esta mímica convencional la llama *Heller* *expresión pantomímica*, considerándola como una mímica voluntaria de origen social y a la que subdivide en demostrativa y simbólica; demostrativa como, por ejemplo, en el gesto de extender la mano en señal de acatamiento, y simbólica como cuando se fruncen las cejas para dar miedo a los niños, o se guiña un ojo, dando a entender inteligencia con la persona que se tiene delante. Al mismo género pertenecen ciertos gestos realizados con la mano, tales como el simbólico de la amenaza y maldición con los dedos extendidos y separados entre sí, y aquel en que la

mano en idéntica posición, mas con los dedos juntos, significa juramento; el gesto de la mano extendida sobre la cabeza, que se usó antaño para bendecir, podría tener también el significado de protección que se dispensa a aquel a quien el gesto se dirige.

ELEMENTOS DE LA EXPRESIÓN DE LOS OJOS

El ojo en conjunto

Una gran parte de las expresiones de que somos capaces corresponde al ojo, así como la expresión de éste, como se ha dicho anteriormente con respecto a la expresión en general, es debida sobre todo a su movilidad.

En el órgano visual muchas partes son movibles por excelencia, pero en él, en el ojo en conjunto, están contenidos otros muchos elementos de expresión que por sí no significan movimiento, valorizando, por decir así, el movimiento mismo, puesto que, gracias a tales elementos, el movimiento del ojo se modifica o se determinan efectos especiales que no se producirían si los citados elementos faltaran. Así veremos que para la expresión de los ojos tienen importancia, y no pequeña, factores tales como su tamaño, su color, su grado de hundimiento o de protrusión en la cavidad orbitaria, etc., y es comprensible a priori que por ellos resulten modificados sus movimientos.

En la cara, los ojos y la boca ocupan los primeros lugares en la expresión, y mucho se ha dicho y escrito para probar la supremacía de aquéllos o de ésta; mas a poco que analicemos la cuestión, pronto nos inclinaremos a admitir que la expresión de los ojos es, evidentemente, más variada y rica en matices que la de la boca; pero a condición de que el ojo sea considerado en su totalidad y no cada una de sus partes aisladamente.

La distinción que hacemos en el terreno funcional entre partes fundamentales y partes accesorias no es apropiada para el caso que nos ocupa. Ciertamente es que para la visión

propriadamente dicha sirve exclusivamente el bulbo ocular y no los llamados anejos del globo; pero no es menos verdad que si la función visual fuera reducida a la más simple expresión, a la percepción de la luz, bastaría una sola parte del aparato visual, la retina. Esta membrana no podría funcionar si no estuviera alojada dentro del globo, y éste tampoco daría su rendimiento normal si no estuviera protegido por los párpados, y así, prácticamente, para la visión, tan importante es el papel que desempeñan los anejos u órganos de protección, como el ojo mismo.

Lo mismo sucede con respecto a la expresión de los ojos, la cual es resultado del conjunto formado por el órgano, que podríamos llamar central del aparato y de las partes que le rodean. Por olvidar esto es por lo que ha llegado a decirse paradójicamente que a pesar de la gran fuerza expresiva de los ojos, el globo ocular posee muy escaso valor de expresión. No es totalmente cierto, como muchas veces se ha dicho, que si un actor sale a escena con un antifaz que deje solamente al descubierto los ojos, y hace un recitado, por emocionante que éste sea carece de expresión. Como dice muy bien *Ovio*, póngase en escena al más famoso comediante a declamar en traje de baño o con gorro de dormir y dígasenos si estamos o no en presencia de un gran artista. Tomemos un ave, que estéticamente es uno de los seres más bellos de la creación, desplumémosle y le veremos transformado en un ser casi repugnante.

Al discurrir sobre la expresión de los ojos debemos entender siempre por tales el aparato en su totalidad; sólo de los movimientos de todas y cada una de sus partes resulta la expresión. Ocurre con esto lo mismo que sucede con los síntomas en Patología, a propósito de los cuales decía *Charcot*: «Cada síntoma por sí solo es como una letra que dice bien poco, pero las letras unidas forman la palabra.»

La idea del órgano visual como unidad no divisible ha sido, y es, por todos admitida, salvo en el terreno de la

expresión, en el que es absolutamente necesaria, y así con este concepto amplio y complejo podríamos explicarnos el hecho de que los antiguos egipcios — de sentido artístico bien conocido — representaban siempre el ojo de frente, como hoy lo hacen los niños en sus rudimentarios dibujos, al paso que la representación de la figura humana suelen hacerla de perfil.

Así, pues, desde el punto de vista de la expresión habremos de considerar el ojo en su totalidad, y aun en relación con el resto del cuerpo, puesto que la armonía de todo el ser es indispensable.

Boca y ojos son, pues, las dos partes que gozan del máximo poder de expresión y, como ya se ha dicho, esta superioridad es manifiestamente debida a su gran movilidad, ya que la expresión, repetimos, es movimiento; esa movilidad es resultado de la función del gran número de músculos de que están provistos, y que precisamente por el valor expresivo de los movimientos que producen es por lo que han sido denominados músculos de la mímica. Gracias a estos músculos, la boca puede adaptarse a todas las modalidades de la sonrisa, puede mostrar el gesto del asentimiento, de la denegación, del desprecio, de la ofensa, del enojo; puede expresar la bondad. La soberbia, la avaricia, la lujuria pueden leerse en la boca, y asimismo el asombro y la atención, tanto que es frecuente decir «quedó con la boca abierta». Además, la boca con el don de la palabra, por el placer del beso, por su belleza estética, especialmente si deja ver dos hileras de dientes blancos y regularmente implantados, con labios gruesos o finos, pálidos o rojos, llama vivamente nuestra atención y estamos prestos a recoger cualquier signo de su expresividad.

Mas, a pesar de todo ello, el ojo, insisto, es superior en expresión a la boca, y aun cabe añadir que los movimientos expresivos de ésta van siempre acompañados y reforzados por análogos movimientos de los ojos; en fin, las partes expresivas del ojo son mayores en número, ce-

jas, párpados, globo y todas dotadas de movimientos variadísimos, rápidos y complejos, y por ellos, gracias a la mirada, el ojo *toca, acaricia* directamente lo que mira, como lo haría materialmente la mano; no sin razón se ha dicho que la visión es *un tacto a distancia*. Siendo las porciones expresivas del ojo múltiples, no quiere esto decir que los elementos de expresión sean iguales en número a aquéllas, sino que son muchos más, tantos cuantas son las combinaciones que tienen lugar entre las distintas partes. De otro lado, siendo dos los ojos e interviniendo siempre conjuntamente en la expresión, el efecto es en todo caso mayor, como se hace más ruidoso el aplauso de una muchedumbre que el de una sola persona. Habida cuenta de que los globos oculares pueden moverse en todos los sentidos y que a las diversas direcciones de la mirada se sobreañaden movimientos variados de los párpados y de la ceja, se obtiene la conclusión de que el número de las posibles combinaciones llega a ser casi infinito.

Aun hay más. El globo ocular, además de los movimientos en todos los sentidos de que está dotado, puede hundirse en la órbita o hacerse más o menos saliente, es susceptible de cambiar su coloración, a la vez que los párpados, según la mayor o menor cantidad de sangre que a ellos llega: la pupila, según su diámetro, que varía en las más diversas circunstancias, comunica al esplendor de los ojos cambios que participan en la expresión: las lágrimas que les bañan, y, finalmente, la existencia en las distintas partes del aparato de rica musculatura, tanto estriada o de contracción voluntaria, como lisa o de contracción ajena a la voluntad, obrando aislada o conjuntamente, concurren a los movimientos que conducen a la expresión. Sea por el carácter involuntario de la acción de estos músculos de fibra lisa, sea por la complejidad que caracteriza la expresión de los ojos, es más difícil que en ningún otro territorio orgánico impedir que la emoción quede oculta; es más difícil la simulación, aunque es in-



negable que ésta, hasta un cierto punto, pueda lograrse con la inhibición y, con mucho, menos fácil en los ojos que en la boca: «*Frons oculi vultus raro mentiuntur, oratio saepissime*»; estas palabras en boca de un orador como *Cicerón* son bien elocuentes a este respecto.

Pues aún no se han agotado los argumentos en favor de la superioridad de los ojos en el aspecto que nos ocupa: *Mantegazza*, en su «Fisiología y mímica» a propósito del ojo, se expresa en estos términos: «El ojo es el centro mímico del pensamiento, la boca es el centro expresivo del sentimiento y de la sensualidad.» *Buffon*, en la «Historia natural del hombre», tratando de la emoción, escribe: «Es, sobre todo, en los ojos donde ellas se pintan y en los que se las puede reconocer; el ojo pertenece al alma más que ningún otro órgano..., es el sentido del espíritu y el lenguaje de la inteligencia». Y *Shakespeare* pone en boca de *Romeo* esta frase: «Ella calla, pero ¡qué importa hablando sus ojos!».

Analícemos detalladamente cuanto acabamos de decir respecto de los ojos.

* * *

El movimiento
del ojo

Dice el fisiólogo italiano *Mosso*: «La vida del ojo estriba totalmente en su movilidad». Y el movimiento de los ojos llama nuestra atención, porque, como ha escrito *Müller*, entre todos los movimientos de nuestro cuerpo son los más bellos.

Desde el momento que la expresión, en general, es movimiento, el ojo, órgano movable por excelencia, no tiene par como medio de expresión. Aunque sus músculos ponen en movimiento el globo ocular y forman parte de los encargados de la mímica, están dotados de esta cualidad, de modo tan especial que queda bien de manifiesto recordando los nombres que dieron a tales músculos los anatómicos de otro tiempo; así, el recto superior, que dirige el ojo hacia arriba, fué llamado soberbio; con el

nombre de humilde se designaba al músculo recto inferior, que lleva el ojo hacia abajo; el de la alegría se llamaba el recto interno, que desvía hacia adentro el polo anterior del ojo, y el recto externo, que provoca el movimiento opuesto, era designado con el nombre de iracundo; dejando de lado estos dos últimos nombres que tenían su justificación en las ideas de la época, hay que convenir que los dos primeros eran, y son, realmente acertados. ¿No representamos nosotros al soberbio marchando erguidos con los ojos bien abiertos que jamás dirige hacia el suelo? Si nos mira, lo hace altanero, y al ser objeto de su examen nos mira de arriba abajo; si rehuye nuestra mirada, no lo hará, ciertamente, bajando sus ojos, como lo haría el tímido, el humilde, aquel que no quiere o no se atreve a mirar. Por este motivo en nuestro lenguaje usual todo aquello que es noble o bello decimos que es elevado o sublime, al paso que calificamos de bajo a lo que queremos dar un opuesto significado.

La boca puede permanecer en reposo durante horas y hasta días enteros; los ojos no están quietos un minuto. Bien que quiera mirar o que cualquier cosa llame su atención, se mueven aun inconscientemente. Cuando hablamos con otra persona y pensamos lo que vamos a decir, el ojo no deja ni un momento de fijarse en uno u otro punto. Por otra parte, el ojo está sujeto a movimientos nacidos de la necesidad orgánica, en cierto modo independiente de la visión, de distribuir las lágrimas que evitan la desecación de su superficie, y para evitar, asimismo, la sensación de fatiga, que no tarda en manifestarse en la zona retiniana que durante algún tiempo, aún no largo, recibe la impresión luminosa. La visión misma es toda movimiento: la luz lleva consigo el anhelo de la oscuridad, lo mismo que ésta desea el paso a la luz y un determinado color llama a su complementario.

Volvamos un momento sobre el movimiento en general. Movimiento y vida están tan íntimamente ligados, que casi podrían considerarse como la misma cosa; obligados

a la inmovilidad, bostezamos, golpeamos con los dedos la mesa que tenemos ante nosotros, movemos nuestros pies, cambiamos de posición sin variar de lugar, realizamos un movimiento cualquiera; el escolar, aburrido, está inquieto; el soldado, en un día de parada, se fatiga mucho más que en un día de marcha. Respecto a la estrecha relación existente entre movimiento y vida, no se crea que solamente se refiere al hecho material de que el corazón ha de latir constantemente, y los pulmones respirar, o que los seres vivos han de moverse para vencer la inercia; el hecho es mucho más íntimo: del mismo modo que el ojo ha de moverse para evitar su desecación y la fatiga retiniana, existen en el ser que vive innumerables ejemplos de estos, al parecer, nimios movimientos que son absolutamente necesarios para la vida y son manifestación de la vida misma. Todos nuestros actos, movimiento o ideación, responden en el fondo a idéntico mecanismo; cualquiera de ellos, en el momento de iniciarse, requiere un consumo de materiales, y este gasto ha de ser inmediatamente reparado. El trabajo, sea cual fuere su naturaleza, lleva al desequilibrio; la reposición conduce de nuevo al equilibrio. Estos fenómenos íntimos no son sino fenómenos de movimiento, y así toda función, toda emoción es, por sí misma, movimiento, y al exteriorizarse tiene, igualmente, necesidad de movimiento. De igual modo que en el cinematógrafo es preciso que millares de imágenes se sucedan en la pantalla para que nuestro ojo vea una imagen continua, dotada de aparente movilidad, así es necesario que nuestros sentidos reciban una serie infinita de impresiones para que la atención las fije y retenga.

Una pintura en la que todo es inmóvil, es intitulada «naturaleza muerta»; decimos, por el contrario, que el paisaje es animado cuando se ve un arroyuelo que corre por él, cuando hay árboles, sea porque les veamos moverse al viento; sea porque les imaginamos susceptibles de moverse al soplo de aquél. Aun tratándose de cosas inmóviles, bastan a animar el paisaje una casa o la torre

de una iglesia, por la idea de movimiento y de vida que a ellas asociamos.

Es curioso advertir que no obstante los progresos que el ingenio humano ha realizado, para mejorar y hacer más grata la estancia en nuestro hogar dotándole de medios, verdaderamente eficaces para combatir las bajas temperaturas, por ejemplo, la resistencia, que podríamos llamar innata, a prescindir de la clásica chimenea y, a no dudarlo, ello es debido al placer que a nuestros ojos produce el alegre fuego chisporroteante y vivo.

¿En qué consiste el placer de la música, en qué el de la contemplación de una obra de arte, sino en el movimiento?

El ojo con su gran movilidad expresa, mejor que ningún otro órgano, la vida. Las más de las veces los movimientos de los ojos reconocen como origen un estímulo y para captar éste realizan excursiones más o menos amplias, más o menos veloces; se trata de un movimiento interrumpido con pausas breves o largas, se efectúa en todos los sentidos, o se hace repetidamente en el mismo, y todos estos variados movimientos indican el origen del estímulo; estímulo exterior en muchas ocasiones, o bien estímulo íntimo ligado a una idea, un afecto, una emoción, deduciéndose por ello el estado anímico del sujeto, por lo que es ya un lugar común decir que los ojos son el espejo del alma.

Por la manera como se efectúan tales movimientos, los ojos aparecen despiertos, vivos, o bien perezosos, apáticos, inexpresivos, y les designamos con estos epítetos; tan habituados estamos a considerarles en relación con el cerebro, que no sabríamos decir si nos referimos a una cualidad material de ellos o a una particularidad del alma. Como ha señalado *Müller*, en los estados de excitación los movimientos son rápidos, mientras que en los de depresión hay poca tendencia al movimiento, y éste se realiza solamente por absoluta necesidad, de modo escaso y lento.

Una movilidad excesiva como la que parece un tra-

bajo que no obedece a una necesidad carece de belleza y se interpreta como propia de un carácter ligero y frívolo, cuando no expresa un estado mental patológico o es un síntoma de agitación. Por tal motivo a la excesiva movilidad de los ojos se atribuía en el pasado pésima significación. Así se ha dicho que aquellos que tienen los ojos muy movibles son locos y falsos. La movilidad de los ojos excesiva significa iracundia, timidez y fastidio; los que tienen los ojos que se mueven velozmente y tienen mirada penetrante son ladrones e infieles. Evidentemente, en estas interpretaciones hay un tanto de exageración, pero no puede decirse que carezcan en absoluto de fundamento. *Lombroso*, por ejemplo, admite que los ladrones, en general, poseen una notable movilidad de la cara y de las manos y ojos pequeños extraordinariamente movibles.

* * *

La mirada El movimiento de los ojos así entendido tiene — ¿por qué no decirlo? — un valor de expresión muy relativo; su máximo de expresión se alcanza en el movimiento intencional; en la mirada.

Gracias a su movilidad los ojos pueden dirigirse en una determinada dirección y hacer caer la mirada sobre una persona o cosa a la que hieren, a la que tocan; se establece un contacto ideal, pero frecuentemente más fuerte que un contacto material. El amor, el odio, el entusiasmo o el desprecio pueden dominar al que mira, y si su mirada cae sobre nosotros, es a nosotros a quien se refiere aquel sentimiento.

Todo esto se puede leer en la mirada, porque dirigida hacia nosotros es captada por nuestros ojos; a poco que se detenga sobre nosotros puede conquistarnos, dominarnos o producirnos molestia y disgusto; aunque sea fugaz, difícilmente se escapa, tan fuerte es su poder; por mínima y rápida que sea puede tener una clara significación; una simple mirada basta para demostrar aprobación, disenti-

miento, para interrumpir la realización de un acto, para impedir pronunciar una palabra. Para expresar la rapidez y el significado de la mirada nuestro lenguaje habitual está lleno de frases como éstas: «Un ímpetu de rebelión asomó a sus ojos»; «En este momento un relámpago brilló en sus ojos», y tantas otras que corroboran cuanto venimos diciendo.

Cuando dirigimos la mirada sobre una persona que tenemos ante nosotros, ésta se da cuenta de si la miramos distraídamente, advierte si la miramos con admiración, nota inmediatamente si hemos descubierto una mancha en su traje o en su corbata, y en este último caso, de un modo casi automático llevará sus ojos sobre el punto que solicita nuestra atención y con su mano tratará de corregir aquel defecto que nosotros hemos señalado con la mirada. Si, durante una visita, nuestros ojos se dirigen hacia un reloj de pared, aunque nos esforcemos en hacerlo disimuladamente, no evitaremos quizá la pregunta de la persona con quien estamos hablando de si tenemos prisa o se nos hace tarde. Las miradas de este género, por mucha habilidad y disimulo con que se hagan, no engañan ni a los animales, y esto lo sabe muy bien el cazador que buscando la pieza escondida en un matorral trata de descubrirla, y cuando ha pasado y repasado cien veces su mirada por el escondrijo y por fin la ve, el animal, dándose inmediatamente cuenta, emprende la huída para ponerse a salvo.

La mirada, en cuanto es expresión, es, como ésta, movimiento; puede serlo, como se dijo oportunamente, de ataque u ofensa y defensiva o de defensa. La mirada airada del desdenoso es de ofensa, a no dudarlo, al paso que es defensiva la mirada insostenida del tímido, del fingido, del culpable.

La manera de mirar tiene una gran importancia desde el punto de vista de la expresión, siendo muy significativa a este respecto la frase «comerse a una persona con los ojos». La mirada fija, dominadora, lleva a la fascinación.

La especial *mirada encantada*, propia de los momentos de ausencia, está caracterizada por una inmovilidad espasmódica y transitoria de los ojos. En el momento de ausencia sobreviene un espasmo de los músculos oculares que da lugar a que los ojos permanezcan abiertos y fijos, con sus ejes paralelos o en ligera divergencia; es un estado que dura pocos instantes, pasados los cuales advertimos estar así y rompemos el encanto, como vulgarmente se dice, moviendo repetidamente los párpados o pasando suavemente la mano sobre nuestros ojos. Es un fenómeno que se puede incluir en la misma categoría que el bostezo y que serviría para proporcionar unos momentos de reposo al territorio cerebral que preside los movimientos asociados de los ojos.

He dicho hace un instante que este estado se produce en momentos de ausencia; en efecto, tal estado cesa inmediatamente que se despierta la atención. Comúnmente se admite, con *Donders*, que en esas circunstancias el aparato muscular de los ojos está relajado y por ello los ejes oculares tienden al paralelismo o, más bien, a colocarse en una ligera divergencia. La prueba de que esta divergencia se produce la tenemos en el hecho de que si en tal estado, con un esfuerzo, miramos un campanario lejano, se ve doble, y al cerrar uno de los ojos vemos como desaparece la imagen situada en el lado opuesto al ojo que ha dejado de ver.

Gran analogía tiene la mirada de que acabo de hablar, la mirada encantada, con el gesto de los ojos, del que *mira al vacío*. No es raro ver en la calle, en un establecimiento, en una reunión, personas que revelan encontrarse en un completo estado de abstracción; no ven nada de cuanto ocurre a su alrededor, ni las personas ni las cosas; no escuchan; están sumergidas en un pensamiento o una idea que les absorbe totalmente; su mente trabaja y, obstinadas en perseguir una idea, es probable que en esas condiciones permanezcan con los ojos fijos y abiertos, cual si quisieran captar con los ojos materiales aquello que

quieren alcanzar con los ojos del intelecto. Cuando nosotros vemos una de esas caras decimos que *mira al vacío*, porque no nos mira.

No ha pasado inadvertido este gesto a los pintores, que reproducen de modo apropiado cuando tratan de representar figuras que corresponden al más allá. Precisamente en esta mirada vaga estriba la sublime expresión de la conocida Madonna de San Sixto, de Rafael; tanto la Virgen como el Niño, que está en sus brazos, tienen la expresión de dos seres que no son de este mundo.

Esta mirada vaga en ciertas condiciones parece que no responde a esta interpretación; por ejemplo, cuando hablamos con una persona y ésta adopta un tal gesto, es evidente que no nos escucha. En este caso la fisonomía puede parecer totalmente distinta a la de un pensador, y por ello *Mantegazza* ha podido decir que la expresión del pensador es, en cierto modo, semejante a la del necio, por lo que hasta en la mímica los extremos se tocan.

Poco frecuente esta mirada en el hombre, esta *mirada en el vacío* con el que goza la inteligencia mediante una especie de abstracción o indiferencia por cuanto nos rodea es, por el contrario, en algunos animales la mirada habitual y característica y la carencia de ideas, esta ausencia, que está en armonía con el conjunto del individuo, parece expresar este estado y esta relación.

El orador que pronuncia un discurso, el profesor en su cátedra, saben muy bien cuánto es el valor de la mirada. Con la mirada se entra en comunicación con el oyente, y quien escucha mira fijamente a los ojos del que habla, porque es la parte más movable y más expresiva. Si quien escucha no ve al orador, pierde una mitad o más del efecto de lo que oye; una mirada del orador es una caricia o un latigazo para quien la recibe, la atención adormecida se despierta, el distraído se siente obligado y hasta satisfecho, por parecerle que cuanto dice el que habla va a él dirigido. El que habla, en fin, mirando al que escucha, examina a sus oyentes, tal como lo hace el

médico mientras toma el pulso a su enfermo; lee en los ojos la aprobación, el interés, el aburrimiento y de este modo puede regular con oportunidad su discurso para el logro del máximo efecto; mientras los ojos de los oyentes fijan los suyos está seguro de tener cautivo al auditorio, mas si advierte que los ojos de su público van de un lado a otro de la sala, pronto queda convencido de que la disertación no despierta interés y que conviene terminar en breve plazo.

Si un artista al cantar una dulce y conmovedora melodía que llega al alma advertimos que mientras dice aquellas frases sublimes tiene sus ojos constantemente dirigidos hacia el director de orquesta o hacia el traspunte que está entre bastidores, una gran parte del efecto se pierde, porque faltando la expresión y sobre todo la expresión de la mirada, descubrimos el artificio, lo convencional, donde un momento creíamos estaba el sentimiento.

El ojo es por su expresión, no solamente el espejo del alma, sino también el órgano capaz de leer en ella. ¿Quién puede sostener largo tiempo una mirada escrutadora? Los chinos representan frecuentemente a Brahma con los ojos cerrados, de tal modo que se entrevé la pupila a través de los párpados; quieren con ello indicar que el dios lo ve todo hasta con los ojos cerrados y que es tan poderosa su mirada que puede atravesar fácilmente todo obstáculo.

Muchas veces la mirada por sí sola no posee un carácter expresivo específico; la mirada de asentimiento, la de compasión son, por así decir, idénticas, pero adquieren su específica expresión, según el momento en que se producen; no hacen otra cosa sino demostrar que se participa de la emoción de aquel a quien van dirigidas y de esta suerte asumen o representan la expresión; en este caso los ojos son expresivos en sentido indirecto.

* * *

Desde *Aristóteles* hasta nuestros días se viene dando a estas particularidades de los ojos una gran importancia, llegándose a decir, a propósito de ellas, las mayores extravagancias; el *Estagirita*, en su «Historia de los animales», escribe: «Las personas con ojos grandes, parecidos a los del buey, son toscas y perezosas como estos animales; las que tienen ojos pequeños semejantes a los del cerdo o del topo son taimadas, tímidas y falsas.»

Forma, tamaño
y posición de
los ojos

Esta semejanza con los animales, derivada del aspecto de los ojos, fué llevada al máximo por *Juan Bautista Porta*, quien en su libro «De la fisonomía del hombre», publicado en los primeros años del siglo XVII, pretende demostrar tal semejanza; mas evidentemente se precisa muy buena voluntad, aun valiéndose de los grabados que ilustran el texto, para aceptar las conclusiones del autor, que, en fin de cuentas, no hace sino repetir las mismas ideas de *Aristóteles*. Otros autores han seguido las huellas de los citados sin poder aportar argumentos de mayor cuantía, y uno de los más modernos, *Repossi*, en su obra «La fisonomía», publicada en 1874, repite los conceptos precedentemente expuestos y hasta figuras análogas a las del citado *Porta*.

Es innegable que todo cuanto se ha dicho a este propósito carece de fundamento o se incurre en la exageración; podría admitirse que en todo ello haya un tenue vislumbre de verdad, pero al tratar de justificar y encontrar ésta se ha caído fácilmente en el error. Pisando un terreno más firme, *Lombroso* ha llegado a la conclusión de que el ladrón tiene, por lo general, los ojos pequeños; que en los homicidas se observa el nistagmus con una frecuencia de 22 por ciento, y, recogiendo las observaciones de *Ottolenghi*, señala que en estos criminales el estrabismo aparece en el 1,80 por ciento, mientras que en el terreno, llamémosle normal, apenas si tal proporción alcan-

za el 0,02 por ciento. El célebre criminólogo italiano concede a estos hechos una gran importancia y le merecen la consideración de estigmas de manifiesta degeneración, o bien consecuencia de anomalías somáticas producidas durante la vida intrauterina.

Sin entrar en el terreno de la discusión, permítaseme hacer unas consideraciones de carácter general. Al tamaño, al grado de protrusión o de hundimiento de los ojos, está subordinada, hasta cierto punto, su movilidad; es característica la escasa movilidad del ojo fuertemente miope, que es precisamente grande y prominente; afectado el movimiento es, pues, natural que la forma y el tamaño alcancen un cierto valor expresivo; queda por decidir si éste es real o sólo es aparente. El valor aparente no se puede excluir jamás, pero en este caso no se puede por menos que limitar su valor real. En general, los ojos saltones y, por lo tanto, grandes en apariencia, son propios de los sujetos obesos, de los de tipo sanguíneo; por el contrario, los delgados tienen sus ojos hundidos y, por ello, aparentemente pequeños; comúnmente, los primeros tienen carácter tranquilo, violento los sanguíneos, al paso que los delgados suelen ser nerviosos y biliosos. Por tal motivo el ojo, aunque sea de modo indirecto, puede adquirir una tal expresión.

Mas los movimientos de los ojos sirven eficazmente a la visión; moviéndose captan cuanto hallan en su excursión y no cabe duda que esta captación es tanto más rápida cuanto más movibles son y más veloces sus movimientos; muchas cosas escapan al que es tardo en el moverse. No es, por consiguiente, improbable que el niño de movimientos rápidos crezca más despierto que el perezoso.

Si la forma y el tamaño de los ojos pueden, en efecto, tener un valor real de expresión, creo ha quedado demostrado que si es así, lo es gracias al movimiento subordinado a aquellos caracteres.

El volumen o tamaño de los ojos, aunque no en gran

proporción, varía con la edad. En el recién nacido, la porción visible del globo, especialmente la córnea y el iris, son relativamente grandes y crecen de modo tan rápido, que al tercer año de edad tienen ya el tamaño de la edad adulta; además, los ojos en los niños parecen desmesuradamente separados entre sí porque su cara es más bien ancha, pues que al correr los años crece mucho más en longitud o altura.

En los viejos, sea porque la hendidura palpebral esté menos abierta, sea porque disminuya la grasa orbitaria, es lo cierto que sus ojos parecen pequeños y se hunden en la órbita; la córnea parece también más pequeña, en razón de la disminución de transparencia que en su periferia se produce con la senectud, y por este motivo la porción visible del iris se hace menos extensa.

De todos estos datos sacan partido, frecuentemente, los pintores exagerando a veces, con el fin de lograr efectos especiales de expresión; tal ocurre con las numerosas y bellísimas representaciones pictóricas salidas de las manos de Tiziano, de Rafael, de Murillo.

En las primeras semanas de la vida, el niño no mira, pero mantiene sus ojos en posición armónica y los mueve, aunque sin una finalidad determinada; sólo más adelante y a medida que aquéllos van desarrollándose, comienzan a mirar y a adquirir una cierta expresión; más tarde progresa rápidamente, y a los tres meses tiene sus ojos más grandes y expresivos que cuando tiene un mes; al año mucho más aún.

* * *

Es uno de los principales elementos de la expresión del **El color** ojo; conviene considerar el llamado blanco del ojo, el iris y la pupila.

El blanco del ojo es el color que ofrece la esclerótica, que se deja ver a través de la sutil y casi incolora conjuntiva. Es sabido que el blanco considerado como color

presenta infinitas gradaciones; tomemos dos trozos de papel blanco sacados de distintos libros o legajos y veremos que tienen un blanco diferente. En nuestro caso, a veces, es blanquísimo, con un leve tinte azulado como el de la ropa blanca; tal ocurre en los ojos del niño; en ocasiones es más o menos amarillento, como aparece la esclerótica de los viejos. Cuando en nuestra práctica profesional nos vemos en la necesidad de realizar una prótesis ocular mediante un ojo artificial se ha de poner un especial cuidado en este detalle, aparentemente insignificante, y hemos de procurar que el color de la esclerótica no difiera gran cosa del que posee el ojo real; únicamente así evitaremos el desagradable efecto que produce un ojo amarillento en un sujeto joven, o un ojo blanco azulado en una persona de edad.

La esclerótica es blanca, principalmente, por su escaso riego sanguíneo; la conjuntiva que la cubre es transparente, pero ni aquella ni ésta están totalmente desprovistas de vasos, y éstos, por causas mínimas, con notable rapidez pueden ingurgitarse o quedar casi exangües. La fisiología nos enseña que los vasos sanguíneos están bajo el dominio de una rica inervación vasomotora, dependiente del sistema simpático, que se deja influir en modo y grado diverso por los más variados estados físicos y psíquicos del organismo, lo que determina, según el caso, vasoconstricción o vasodilatación. La exigüa cantidad de sangre que circula por la conjuntiva y esclerótica es bastante para dar al blanco del ojo un ligerísimo tinte rosado, por lo que tiene, como se dice en pintura, un color blanco caliente, y éste, mientras es ligero, representa salud y vida. Al sobrevenir una vasoconstricción este tinte rosado desaparece y el ojo se nos muestra pálido, lívido, con un leve indicio de azul, porque la esclerótica deja traslucir la coloración oscura de la coroides subyacente; este es el ojo de la muerte.

Iris y pupila forman un todo único y es difícil estudiarlos separadamente. La pupila es negra, de un negro

siempre igual que puede decirse es el negro absoluto, no sufriendo, en estado normal, cambios en lo que se refiere a su color; pero siendo susceptible de variar su diámetro, tales variaciones contribuyen, en cierto modo, al color en conjunto del ojo. La pupila, como es bien sabido, se dilata y se contrae por la acción de la luz, y también según que el ojo mire de lejos o de cerca. Además, aumenta o disminuye su diámetro por otras muchas causas; el dolor, el miedo, la atención, hasta la ira, producen una evidente dilatación pupilar, aunque, según su forma e intensidad, el efecto es más o menos rápido y manifiesto. Durante el sueño, contrariamente a lo que se creía antes de *Fontana*, la pupila está fuertemente contraída — y esto aunque el durmiente esté en la oscuridad — a causa del embotamiento de todos los sentidos que caracteriza al sueño, quedando demostrado, con ello, independientemente de la acción de la luz y de los restantes estímulos, el papel predominante de la sensibilidad obrando sobre la pupila. Al dormir, todo nuestro cuerpo duerme; durante la vigilia, todo nuestro ser está despierto, todo él vive y siente la vida, siendo la sensación general que llamamos *cenestesia*, la que determina un cierto grado de dilatación pupilar. En igualdad de condiciones esta dilatación pupilar es más acusada cuanto más despierto, cuanto más sensible es el sujeto.

Las variaciones que experimenta el diámetro pupilar están reguladas por el simpático y por el parasimpático, que son antagonistas; asimismo interviene el riego sanguíneo del ojo, especialmente en el iris, actuando sobre un territorio en el cual la inervación ejerce su influencia del modo más exquisito. Producida en el sujeto una emoción, ésta obra simultáneamente sobre el sistema nervioso central, sobre el simpático y sobre la circulación; inervación y circulación, actuando a su vez sobre la pupila, pueden obrar ambas en el mismo sentido, o bien en sentido opuesto, por cuyo motivo suelen derivar de su acción los estados más diversos.

Corresponde directamente a la pupila un importante cometido en la expresión; ojo mortecino o apagado, vivo, diligente son calidades de expresión debidas principalmente al estado de la pupila, gracias a la cual vemos y las nociones del mundo exterior se abren paso para llegar al cerebro.

Como queda dicho, a la pupila se atribuye una participación no pequeña en la expresión; siendo negra, cuanto más dilatada está, tanto más oscuro parece el ojo. Ojos de iris claro, llamados por esto ojos claros, parecen más oscuros al dilatarse la pupila, y totalmente negros si la pupila se dilata al máximo. Los ojos claros y los oscuros tienen, naturalmente, por razón de su color, su expresión particular, de donde no puede sorprender que los ojos claros, en un momento y bajo los diversos estados de ánimo al variar su pupila, cambie su color y de esta suerte quede alterada su expresión.

Los ojos oscuros son vivos y dominadores; los ojos claros, por el contrario, se prestan más a la expresión dulce, a los efectos suaves, a dejarse dominar. ¿Por qué razón? Simplemente por un motivo de índole física, es decir, por la reflexión de la luz. Cuando nos detenemos ante la vitrina de un establecimiento, si el fondo es oscuro nos podemos ver como en un espejo, al paso que si el fondo es claro no vemos nuestra imagen; en ambos casos, la luz reflejada por el cristal del escaparate, y que forma nuestra imagen, es la misma, pero en el segundo la luz devuelta por el fondo claro excede a la que se refleja en la luna, y por ello vemos el fondo y no nuestra imagen, dando la impresión de que en la primera contingencia se produce un máximo de reflexión, y en la segunda, un mínimo. En los ojos oscuros, como en los de color claro, se dan las mismas circunstancias: un cristal transparente, la córnea, y un fondo, el iris. Si el ojo es oscuro parecerá tener un máximo de reflexión; si es claro dará un mínimo de reflexión. A esto se debe, sin duda, que los ojos oscuros parezcan más brillantes que los que tienen un iris claro.

Antiguamente se creía que el ojo estaba lleno de fuego, capaz por tal motivo de emitir luz, gracias a la cual se hacían visibles los objetos. Esta errónea creencia estaba fundada en la observación de un hecho cuya auténtica interpretación no fué conocida sino hasta fecha relativamente reciente, y que es la luminiscencia especial que en determinadas condiciones de luz se observa en la pupila de la mayoría de los animales y hasta en la del hombre en ciertos estados morbosos del fondo ocular.

Uno de los elementos de expresión de los ojos reside o depende, pues, de su brillo, y así se comprende cuán distinta es la mirada de unos ojos claros de la de unos de color oscuro; éstos tienen una expresión de carácter ofensivo, agresivo, dominante, hiriente, activo, al paso que los ojos claros manifiestan una expresión de carácter defensivo, suave, dulce, pasivo. Los ojos claros, que a consecuencia de una sacudida emocional dilatan sus pupilas, convirtiéndose en oscuros, cambian totalmente su expresión; el ojo apagado se transforma en un ojo brillante y su expresión se hace tanto más viva cuanto la dilatación pupilar es más manifiesta. Tales variaciones en la expresión de los ojos son considerables en los niños que, por regla general, tienen ojos claros y pupila discretamente dilatada; cuando su atención se ve solicitada por un nuevo y deseado juguete, sus pupilas se dilatan ampliamente y sus ojos se tornan súbitamente oscuros y profundos; a la inversa, con la luz fuerte o por simples estímulos irritativos, la pupila se contrae y entonces sus ojos aparecen singularmente claros. En los dos casos toda la fisonomía del niño parece experimentar una profunda mutación.

Los antiguos concedieron una gran importancia al color de los ojos. *Empédocles* decía que los ojos claros contenían más fuego que agua, a la inversa de lo que ocurría en los ojos de color oscuro; por tal motivo aseguraba que aquéllos estaban mejor dispuestos para la visión diurna, mientras que los segundos se adaptaban mejor a la nocturna. Con evidente exageración se ha escrito

que los ojos de iris claro, envejeciendo, caían con frecuencia en la ceguera, y hasta se ha pretendido establecer una relación entre el color de los ojos en la infancia y la patología especial de esta edad, tal como lo ha hecho *Mackdonald*.

No obstante, no se puede negar que existe una relación entre el color de los ojos y ciertas cualidades físicas del organismo; así, por ejemplo, el color del iris suele ser armónico con el tinte del cabello y con el color de la piel: ojos oscuros riman de ordinario con cabellos negros y con tez morena; los ojos claros suelen coincidir con cabello rubio y piel blanca, siendo innegable que, en general, los sujetos morenos poseen un carácter más fogoso que los rubios, comúnmente de temperamento más tranquilo.

Sin recurrir a innecesarias sutilezas cabe añadir que el brillo de los ojos varía por muchos motivos; aparte de la indudable influencia que en ese aspecto tiene la secreción lagrimal, y ésta sufre alteraciones en su ritmo, en gran número de emociones aumenta asimismo su brillo, cuando la hendidura palpebral se abre ampliamente al resultar más extensa la superficie reflejante. Sería, al decir de *Magnus*, un hecho de índole meramente física, pero cabe la reflexión, a este propósito, de que si, en efecto, toda nuestra vida es una serie de actos físicos y uno de ellos nos permite conocer un determinado estado del alma, forzoso será admitir que el órgano que nos lo hace conocer es el espejo en que se refleja el alma misma. El mismo autor, queriendo fijar la participación del color de los ojos en la expresión, niega todo fundamento a las deducciones que se han querido hacer respecto del carácter de una persona basadas en el color de sus ojos o de su cabello, y comenta la humorística invención de *Immermann*, que pinta a su héroe, el célebre Barón de Münchhausen, con un ojo claro y el congénere oscuro: el primero que brillaba con el dolor, por corresponderle la expresión de los afectos tiernos, dulces, y el segundo, en el regocijo, por

ser de su competencia la de los sentimientos afectivos fuertes.

* * *

Es muy frecuente hablar del carácter dominador de la Fascinación expresión, de la mirada fascinadora; su existencia es innegable, como lo demuestra el hecho de que bajo ciertas miradas nos sentimos molestos y nos vemos obligados a desviar o bajar la nuestra. Es bien sabido, por otra parte, que para producir el sueño hipnótico basta mirar con alguna insistencia un objeto o punto brillante cualquiera. A propósito, para tal objeto, el ojo, y tanto más cuanto mayor es su brillo; así como es de señalar el poder de atracción que sobre las alondras ejercen los espejuelos giratorios usados para la caza de estos pájaros y con los cuales, según *Luys*, se puede también hipnotizar al hombre.

Debe tenerse en cuenta que a veces se exagera en lo que se refiere al poder fascinador de los ojos; tal sucede, por ejemplo, cuando al mirar fijamente a una persona ésta acaba por advertirlo y se produce un cruce de nuestras miradas; una leve impresión en un punto más o menos periférico del campo visual induce a llevar instintivamente la mirada en aquella dirección. Cuando se produce un hecho de esta naturaleza suele hablarse de una mirada magnética, cuando no es otra cosa sino una mirada indiscreta o impertinente, totalmente ajena a la fascinación. Llámase igualmente magnética la mirada porque nos atrae; si alguien nos mira no podemos por menos que mirarle también nosotros; trátase de mera reciprocidad, y al parecernos que quiere hablar, nosotros le interrogamos. Se ha pretendido que la expresión de los ojos es contagiosa como el hostezo; lo cierto es que un ojo arrasado en lágrimas no hace reír, y si en ellos leemos la alegría nos producen grata complacencia. Dícese, aunque erróneamente, que la mirada de un estrábico hace estrábico a quien los mira, y que también unos ojos enfermos

hacen enfermar los propios; mas esto último no tiene otro valor que el de una expresión poética, tal como en el verso de Ovidio:

Dum spectant oculi laesos, laeduntur et ipsi,

en el que sólo es de admirar la forma.

El variable color de la esclerótica, el estado de la pupila, el color del iris, la humedad y, por ende, el brillo de los ojos, son, pues, otros tantos factores de expresión, insignificantes si se quiere, referidos todos al globo ocular y frecuentemente olvidados incluso por autores como *Piderit* y *Hartenberg* — que han realizado los más profundos estudios sobre la expresión del rostro —, obstinados en restar importancia a tales elementos de expresión.

Que los ojos oscuros son más expresivos y penetrantes, y que las mismas cualidades adquieren los ojos claros cuando la pupila se dilata, lo saben, desde hace siglos, nuestras bellas, y en tiempo del Imperio Romano era práctica muy usada, para aumentar el encanto de los ojos, masticar belladona — el nombre de la planta hace alusión a este uso —, o aplicar en sus ojos la infusión de hojas de esta solanácea, «renunciando, como dice *Giacosa*, a mirar, persiguiendo el propósito de ser miradas», ya que por obra de su principio activo, la visión, en especial de cerca, queda perturbada.

Ya he dicho que la pupila se modifica por muchos motivos, entre otros por la atención, el terror, la ira. Experimentalmente, *Schiff* y *Foa* demostraron la dilatación pupilar provocada por la atención; a ésta, a la vez que a la emoción del momento, sería debido el fenómeno observado por *Albertotti* de la dilatación de la pupila que presentan los actores al salir por primera vez al escenario.

El agrandamiento de la pupila, juntamente con la mirada desencajada y la palidez del rostro, son hechos comprobados por todo el mundo, como manifestaciones externas del terror y dependen de la excitación sufrida por el sistema nervioso, a la vez que de la isquemia periférica.

En el acceso de ira, la pupila se contrae, tal como afirmó *Albertotti*.

Si es verdad que la mirada dominadora y potente es más propia de los ojos con iris oscuros, no parece, sin embargo, exclusiva de ellos. Según sus biógrafos, Napoleón tuvo una mirada irresistible, y el Gran Corso tenía los ojos de color gris. Añaden — es cierto — que sus ojos eran muy hundidos, orlados de pobladas cejas, que su mirada era fija y extraordinariamente dura; está dentro de lo posible que la fuerza de su mirada dependiera, más que del color de sus ojos, de los demás factores de que se ha hablado.

* * *

Los párpados están especialmente dispuestos para moverse; por ello, no es apenas necesario insistir sobre su calidad expresiva. El movimiento de los párpados acompaña siempre al de los ojos; pero aquéllos pueden también moverse independientemente de éstos, como sucede cuando el párpado superior descende para limpiar y humedecer la superficie del globo o para proteger éste, al verse amenazado por un agente externo. Trátase de uno de tantos actos que los fisiólogos llaman reflejos, y éste es, por nosotros, denominado reflejo de parpadeo. Analicemos su mecanismo: la superficie libre del ojo ha de estar constantemente humedecida, la conjuntiva para hacer fáciles y suaves los movimientos del ojo, la córnea para conservar su transparencia, mas esa superficie, estando expuesta al aire se deseca al evaporarse las lágrimas que la bañan. La desecación altera las células superficiales, y su alteración, a causa de la exquisita y rica inervación sensitiva que posee este territorio orgánico, se traduce en una sensación molesta, que no siendo placentera podemos llamarla dolor, y es recogida por el nervio trigémino, a cargo del cual corre la sensibilidad de esta región; la referida sensación, siguiendo la vía de este nervio, llega a un determinado

Párpados,
pestañas
y cejas

centro cerebral que, advertido, envía rápido, a través de una de las numerosas vías de asociación entre los diversos centros cerebrales, una orden al núcleo de origen del VII par, el nervio facial, del que parten las ramas que llegan hasta los párpados, y éstos se cierran; una vez cerrados los ojos, no podemos ver; mas como necesitamos ver, por un mecanismo aún más complicado, por tener que entrar en juego la voluntad, los abrimos de nuevo, y todo ello se hace en un brevísimo instante. Por un mecanismo parecido, aunque el camino de entrada es por la vía del nervio óptico, cerramos los ojos al sentirse heridos por una luz muy viva, se ocluyen ante la amenaza de un objeto que se acerca a ellos; en estos casos el temor de un riesgo, que puede ser dolor, es el que hace cerrar los párpados; en el caso estudiado de la desecación, es un dolor real, y en todos ellos se trata, sin discusión, de un movimiento de defensa.

Mas los párpados se mueven también por la emoción; en la atención, durante el acceso de ira, en el pavor, los ojos permanecen ampliamente abiertos, porque el sentimiento dominante nos absorbe y descuidamos u olvidamos la necesidad de parpadear.

Se ha dicho antes que el reflejo de parpadeo es un movimiento defensivo; por serlo, se comprende que no se haga del mismo modo en todas las personas, y en ello estriba, precisamente, su valor de expresión. Con la voluntad se puede llegar a inhibir el parpadeo, lo mismo en los momentos de terror que ante la amenaza de un riesgo, por lo que se dice — y en verdad es así — que el hombre valeroso no *pestañea* en el peligro; condición natural en algunos privilegiados vendría a ser una manifestación de valentía; por esta propiedad juzgaban los antiguos romanos del valor de los gladiadores, según *Plinio*: los que sometidos a la prueba de pasar repetidamente la mano delante de sus ojos, no pestañeaban, eran considerados invencibles.

El parpadeo frecuente revela indecisión, así como es

indicio de debilidad del cuerpo o del alma, especialmente si se acompaña de lentos movimientos de los ojos, la escasa frecuencia de aquél. Los párpados semientornados, los párpados enjutos, aquellos de movimientos vivos, poseen igualmente su particular expresión.

El reflejo de parpadeo de que se ha hablado, y los movimientos de las párpados asociados a los del globo, gracias a los cuales el párpado superior se eleva al mirar hacia arriba y desciende en la mirada hacia abajo, se cumplen por la acción de dos músculos: el orbicular situado bajo la piel, dispuesto a modo de esfínter alrededor de la hendidura palpebral, y el elevador del párpado superior, colocado de atrás adelante dentro de la cavidad orbitaria. El primero, factor activo del cierre de los párpados, está animado, como todos los músculos de la fisonomía, por el nervio facial; el segundo, que sirve para mantener separados los mismos, recibe su inervación del nervio óculomotor común y precisamente de la misma rama que este par craneal envía al músculo recto superior o elevador del ojo. Además de estos músculos de fibra estriada, se encuentran en los párpados otros de fibra lisa, que están bajo el dominio del simpático; siendo éste tan sensible a una gran variedad de estímulos — entre ellos los anímicos — no puede sorprender que el estado de tales músculos comunique a los párpados ciertos caracteres expresivos.

Pero no sólo en los párpados se encuentran fibras musculares que están inervadas por el simpático, sino que existen elementos de la misma naturaleza en la órbita y hasta dentro del ojo mismo: la vascularización del ojo, intrínseca y extrínseca, es muy sensible y obediente a la acción del simpático, por cuyos motivos el sistema a que nos venimos refiriendo ejerce una gran influencia sobre todo el ojo y sobre su expresión.

La contracción y la relajación de la musculatura lisa, como, en general, todas las manifestaciones de la actividad del simpático, tienen de característico que duran un

cierto tiempo; no es, por tanto, raro que por su acción, sea irritativa o inhibidora, el ojo adquiriera una determinada expresión que perdure horas y aun días; de aquí la mirada soñolienta y llorosa que acompaña a un resfriado, o aquella que se advierte en los que por excesos de cualquier género se encuentran agotados.

No son solamente los músculos citados los que actuando sobre los párpados les comunican movilidad y expresión; existen en sus proximidades otros, también de fibra estriada, que por su contracción influyen, bien sea directamente, ya por intermedio de la piel de las vecindades, en la expresión. Así, el músculo frontal, que es sinérgico del elevador del párpado, cuya contracción provoca una mayor amplitud de la hendidura palpebral y los pliegues horizontales de la frente, que caracterizan la atención; el superciliar, que al entrar en juego produce el fruncimiento del entrecejo aproximando ambas cejas y contribuyendo al cierre de los ojos; el piramidal, pequeño músculo que puede considerarse como una prolongación del frontal, pero que funciona independientemente de él, que por razón de insertarse en el hueso propio de la nariz hace descender la cabeza de la ceja, al cual algunos anatómicos añaden unas fibras que parecen destacarse del orbicular palpebral, y que sería el músculo depresor de la cabeza de la ceja propiamente dicho. Actúan, además, sobre el párpado, el elevador del ala de la nariz y del labio superior, el elevador propio del labio superior y el zigomático, los cuales al contraerse elevan la piel de la mejilla y hasta el párpado inferior, siendo esta acción especialmente manifiesta en los sujetos jóvenes y contribuyendo singularmente a la expresión de la risa.

Tratando de los párpados, preciso es no olvidar la abertura que circunscriben, la hendidura palpebral, la que por sus variadas dimensiones y forma, contribuye de modo manifiesto a la belleza de los ojos y posee un alto valor de expresión; recuérdense los párpados caídos, semicerrados del que tiene sueño, o los del que los tiene muy

abiertos y despejados, que revelan vivacidad. *Janua oculi* ha sido llamada la hendidura palpebral, no siendo raro que el portal sea uno de los elementos más bellos de la casa. Una hendidura palpebral amplia, de altura y longitud proporcionadas, constituye por sí sola un motivo de expresiva belleza.

Es curioso señalar que el único sentido que posee una tan clara protección sea el de la vista. Se dice que ello sería debido a que la luz hiere constantemente nuestros ojos, y, en cambio, nuestro oído, por ejemplo, no recibe continuamente sonidos que le estimulen. Mas esto no es cierto; lo que ocurre es que nuestro aparato de la audición está habituado a hacer abstracción, a no darse por enterado del sonido que a él llega, pero también nuestros ojos son capaces de semejante abstracción. Cuando fijamos nuestra mirada en un determinado objeto, si ese es nuestro deseo, no vemos nada, no nos damos cuenta de lo que se encuentra a su alrededor, y que sin duda impresiona nuestra retina, bien que en territorios de no muy acusada sensibilidad; pero no cabe duda de que nuestros ojos pueden, hasta voluntariamente, hacer abstracción de las impresiones que reciben. No sería, pues, esta la razón de disponer de tal protección, y sí solamente la de que con los párpados los ojos tienen una puerta y abrirla y cerrarla es bien fácil y cómodo; de otro lado, la necesidad, antes apuntada, de que la superficie anterior del ojo esté constante y uniformemente humedecida por las lágrimas, y esto se consigue merced a los movimientos de los párpados, creo suficientemente justificada la existencia de los mismos, que tanto contribuyen a la expresión del órgano que están encargados de proteger.

No siempre satisfechos de la expresión natural de nuestros ojos se recurre con frecuencia a una casi infinita variedad de gestos efectuados con los párpados, con los que se enriquece, y no poco, el mudo lenguaje de aquéllos.

Las dimensiones de la hendidura palpebral son varia-

bles y no suelen guardar relación con el tamaño del globo ocular; grande en el niño, reducida en el viejo, da expresión viva a la mirada de aquél, y en éste contribuye al modo de mirar un tanto apagado, que es característico de la senectud.

La mujer, por lo común, tiene la hendidura palpebral mayor que el hombre; es por lo que, no obstante ser el globo ocular ligeramente más pequeño en el sexo femenino, parecen en ella los ojos más grandes.

Por lo que se refiere a su forma, la abertura palpebral puede ser más o menos redondeada o alargada; esta segunda forma, que *Soemmering* comparó a una S itálica estirada, horizontal o ligeramente oblicua, sería la representativa del tipo ideal de la belleza al respecto que nos ocupa.

Corresponde a las pestañas un lugar, aunque modesto, entre los elementos de expresión de los ojos. Abundantes, largas y oscuras sombrean el borde palpebral y hacen resaltar, por contraste, la blancura de la esclerótica; ésta, como ya se ha dicho, blanca o cerúlea en el niño, adquiere un tinte amarillento con la edad, y para enmascarar esta injuria de los años, el sexo bello ha recurrido a pintar de negro sus pestañas — y aun para mejorar el efecto — hasta el borde libre de los párpados, añadiendo, para terminar esta labor de cosmética, una línea oscura horizontal en el ángulo externo que parece prolongar hacia fuera la hendidura palpebral. Que el mundo lo ha creído y admitido así desde hace muchos siglos lo prueba el hecho de que esta costumbre era ya práctica corriente entre las egipcias, como *Plinio* nos hace saber: «*Mulieribus fuco, etiam infectae cotidiano; tanta est decoris adfectatio ut tinguantur oculi quoque.*»

Las cejas son, con respecto de los ojos, lo que la moldura es con relación al cuadro que enmarca, y es bien conocida la importancia que para la tranquila contemplación y el mayor realce de una pintura tiene el que el marco armonice con ésta. Sin cejas el ojo parece como

denudado; las cejas bien dibujadas, un tanto pobladas, producen una grata impresión, porque representan una línea bien definida de la cara y llaman nuestra atención sobre el ojo, al que rodean; excesivamente gruesas y pobladas dan a la fisonomía entera una expresión poco grata de rusticidad. Según que sean rectilíneas o incurvadas, tienen distinto carácter de expresión; las rectas o en ángulo son duras; dulces en general las que describen una graciosa curva.

Las cejas pueden estar altas o bajas con relación al ojo, siendo más expresivas en el segundo caso, porque se funden más con todo él. Los sujetos magros, de cejas pobladas y bajas, de ojos hundidos que cuando miran la línea de la ceja cubre totalmente el párpado superior, poseen una mirada vivísima, profunda, escrudriñadora. Las cejas elevadas hacen parecer los ojos a flor de piel, y dan comúnmente a la expresión del ojo y del rostro un cierto aire superficial y como maravillado. La misma expresión puede verse en las personas de edad, acompañada de párpados mustios, semiabiertos, que hacen la mirada soñolienta y que probablemente es debida a un involuntario esfuerzo que se hace para levantar el párpado, que por laxitud de la piel y de los músculos tiende a descender.

Pero el carácter primordial de expresión debido a las cejas deriva de su movilidad; numerosos músculos forman parte de la región superciliar y merced a ellos las cejas pueden elevarse, descender, acercarse, hacerse más prominentes; en el regocijo están separadas y aplanadas; en la admiración y en el terror aparecen elevadas; en la ira y en el orgullo, fruncidas; en el dolor, diversamente incurvadas. Estos, entre otros, son destacados elementos de expresión, más acusados si las cejas tienen un buen desarrollo y menos importantes, hasta hacerse insignificantes, si son mezquinamente desarrolladas. De ordinario las cejas son más pobladas en el hombre que en la mujer, y más prominentes y movibles a causa del mayor desarrollo de sus músculos. Contrariamente a lo que ocurre con el

cabello, las cejas se hacen más espesas y sus pelos se hacen más largos con la edad, lo que conjuntamente con la flacidez de los tejidos y el hundimiento de los ojos en la órbita tanto contribuye a hacer interesante el rostro de ciertos viejos.

En algunos sujetos con excesivo desarrollo del sistema piloso no es raro que ambas cejas lleguen a unirse en la línea media, y esta unión, que se denomina sinofridia, es comúnmente considerada como un defecto y produce una impresión de rusticidad, de dureza francamente desagradable.

* * *

La expresión
de los ojos
en conjunto

Hasta ahora hemos realizado el análisis de los elementos de expresión de los ojos, cuyo valor es considerable, y que, como se ha visto, depende, en gran parte, de llevar aparejado un movimiento. Basta considerar que tales elementos no obran siempre aisladamente, sino que actuando las más de las veces de modo simultáneo, se refuerzan o apoyan recíprocamente y sin gran esfuerzo, compréndese el enorme valor expresivo del ojo en conjunto.

La expresión de los ojos se manifiesta, tanto cuando mira, como cuando no mira; si mira, con su manera de mirar; si no mira, porque en él repercuten de modo especial los diversos estados anímicos y los refleja poniendo en juego todos los elementos de que dispone y que le ligan a las diversas partes del cuerpo; por esto dicese que el ojo es el espejo del alma.

¿Por qué el ojo goza de estas propiedades? No vacilo en decir, aun incurriendo en repetición, que es así por tratarse de un órgano movable por excelencia. Las emociones no pueden quedar localizadas en el punto u órgano donde se producen, el cerebro; la energía que en él se engendra o acumula se difunde por doquier, y en las partes del organismo a las que llega se extingue merced al movimiento, siendo estos movimientos los que, como

se ha dicho, constituyen la expresión. Es natural que la onda emotiva se dirija más comúnmente a aquellos órganos que están en más inmediata e íntima relación con el cerebro, siguiendo la vía por donde el tránsito es más frecuente y, por tanto, más fácil. Por consecuencia, el camino de los ojos es el preferido y los ojos, por su gran movilidad, son los primeros en revelar, por medio de su expresión, los estados íntimos. «*In oculis animus habitat*», dice *Plinio*, y amplía *San Agustín*: «*Oculi fenestras mentis*».

Añádase que la belleza de los ojos, debida principalmente a sus movimientos, atrae poderosamente nuestra atención, y que por ello no escapa a nosotros la expresión que en todo momento tienen.

Se ha objetado que, en último análisis, los leves movimientos y los gestos consecutivos de los ojos por sí solos no dirían nada, y que solamente de un modo convencional tendrían el significado de expresión. No somos de este parecer, pues que ello equivaldría a decir que el tic-tac de un reloj no sería más que eso, un ruido y no la medida del tiempo, o que los latidos del corazón fueran un sonido rítmico y no expresivos de la vida.

Cuando se habla de la expresión de los ojos y ponderamos su importancia, no debe entenderse que sea exclusivamente este órgano el único que exprese la emoción; muchas veces es así, en efecto, ya que es el ojo el que por sí solo la exterioriza; pero no se puede negar que en otros casos toda la cara interviene en la expresión, aunque nosotros nos inclinemos de ordinario a atribuírsela por entero a aquél, en razón de su papel primordial, y los demás elementos que asientan en el rostro no forma sino un conjunto armónico con la expresión de los ojos.

Obsérvese la fisonomía de un ciego; en él la expresión de la cara puede relegarse a segundo término, puesto que sus ojos desmesuradamente abiertos, que no ven, enfermos o inadecuadamente dirigidos, lo dicen todo, al paso que el resto de la cara expresa bien poco, y lo que expresa puede parecer hasta grotesco.

Hugo Magnus, en un estudio de las esculturas antiguas que representan a Homero ciego, describe la maravillosa expresión del busto del autor de la *Iliada*, que se conserva en la Galería Doria de Roma, y que parece el más hermoso de los atribuidos a la escuela de Lisipo: tiene los ojos abiertos, dirigidos hacia arriba y en cierto grado de divergencia con la cara, asimismo levantada, expresión clásica de la ceguera, bien captada por el *Dante* en este verso del «Purgatorio»:

Lo mento a guisa d'orbo in su levava

que sería debida al temor de avanzar y a un inconsciente esfuerzo por recoger en sus ojos el último resplandor de la luz del cielo.

Otros seres que perdieron el precioso don de la vista llevan sus ojos, por el contrario, cerrados, como ocurre en los que tienen una parálisis que afecta al párpado superior o una atrofia del globo ocular, por cuyo motivo, al faltar al párpado el apoyo que le ofrece el bulbo, queda más o menos caído. Esta actitud ha sido también recogida por el autor que se acaba de citar, al describir el busto existente en el Museo Vaticano, y que se creyó, en un tiempo, que representaba a Homero, si bien parece más acertado suponer que se trata de Epiménides durmiente. Aunque la leyenda es bien conocida, no resisto a la tentación de transcribirla: Epiménides fué un pastor cretense, contemporáneo de Solón, que habiendo salido al campo con su rebaño cierto día, entró en una cueva, a fin de descansar, quedándose dormido. Cuando despertó al cabo de lo que él creyó un rato y volviendo a su casa, no fué reconocido por sus familiares y halló a un su hermano, al que dejara niño, convertido ya en un anciano, deduciéndose por la edad de éste que el sueño de Epiménides duró la friolera de cincuenta y siete años. Volviendo a *Magnus*, cabe añadir que, con respecto a este busto que se comenta, asegura se trata, no de un ciego, sino de un

durmiente, porque bajo los párpados ocluidos se adivinan los ojos con su volumen normal.

De la belleza de los ojos se ha ocupado, entre otros, *Byron*, quien dice que las tres cosas más bellas de la Naturaleza son las estrellas, las flores y los ojos. La belleza de éstos, derivada de su movilidad, de su forma, de su color, de la potencia de la mirada, es un irresistible estímulo para nuestra atención, como se ha repetido ya, por lo que el primer lugar, en el terreno de la expresión, lo ocupa el órgano visual; esta primacía no quiere decir, sin embargo, que sea el único medio de que se vale el alma para asomarse al exterior.

Una buena prueba de ello se tiene en un gran número de obras pictóricas en las que el autor ha cuidado, especialmente, en poner de relieve la expresión de la cara, o del cuerpo entero, prescindiendo de los ojos, que no son visibles, de uno o varios de los personajes representados. Tenemos, a este respecto, el ejemplo clásico referido por *Plinio* y por *Cicerón*, del desaparecido cuadro del pintor griego Timantes, que representaba «El sacrificio de Ifigenia». En este cuadro, que conocemos a través de las descripciones de los autores que se acaban de citar, y por reproducciones que se conservan en algunos monumentos, los personajes Menelao, Calcante, Ulises tienen impresa en su cara la expresión del más vivo dolor, al paso que Agamenón cubre su cara con la túnica, y parece que el pintor ha utilizado este recurso al no verse capaz de dar al padre, como era obligado, una expresión aun más intensamente dolorosa. A nadie se le ocurrirá pensar que Agamenón esté riendo bajo la túnica con que cubre su cara, sino que con los ojos de la mente adivinaremos en ella la adecuada expresión. Algo semejante se advierte en la conocida «Cena» de Leonardo, y en el no menos conocido cuadro de Rafael «La Transfiguración», en los que intencionadamente, sin duda, se dejó sin terminar la cara de Nuestro Señor. Describe *Ovio* un bajo relieve existente en el palacio Rondinini de Roma, que representa

a Edipo sentado bajo unos árboles, con la cabeza cubierta por un manto; aunque no se ve la cara, su actitud refleja una gran postración que interpreta este autor en el sentido de que el infeliz, ciego y fatigado, hubiese cubierto su cabeza simplemente para descansar, y no para orar o como sacrificio, tal como se ha pretendido por algunos.

Si se dan casos especiales en los que la expresión es compleja y se extiende a todas las partes de la cara y con elementos más considerables en ella que en los ojos, de modo que estos órganos representen uno solo de los signos de expresión, y no el principal, aun entonces es frecuente que fijemos nuestra atención de manera preferente en los ojos, sea porque su movimiento la solicita, sea porque estamos habituados a otorgarles una mayor importancia con respecto de las restantes partes. Se trata de la expresión del ojo, en armonía con la de todo el cuerpo, pero que directa o indirectamente es siempre predominante.

La expresión de los diversos territorios de la cara no siempre se manifiesta con la armonía, que parece natural. A veces, por naturaleza o por estudio hecho con tal propósito, advértimos un contraste que suele producir una impresión de doblez, de hipocresía; es, sobre todo, manifiesto tal contraste entre la boca y los ojos, y a propósito de esto *Tommaseo* escribió: «Desconfíese de la mirada altiva con sonrisa amable; podemos fiar de un rostro altanero con una mirada apacible y sosegada.» Este autor demuestra, con ello, haber advertido el contraste de que se está tratando.

Nótese que no siempre este contraste produce una desagradable impresión; con él puede lograrse un mayor realce de la belleza de una parte determinada y en virtud del contraste resultar una expresión de mejor agrado. Es frecuente que se diga de unos bellos ojos, de una linda boca, de una agradable sonrisa, en una cara por lo demás fea, que cautivan, y con ello se quiere decir que el detalle hace olvidar el resto.

No se crea que los movimientos que dan expresión

a los ojos sean siempre de gran intensidad, como ocurre en la risa y en el llanto. Un gran número de emociones, quizá la mayor parte, se manifiestan con levísimos movimientos, con mínimos gestos de los ojos que dan lugar a su estética expresiva, gracias a los cuales se manifiestan especialmente los matices de los diversos estados emotivos. De aquí la superioridad de la sonrisa sobre la risa estrepitosa, al igual que los movimientos de expresión de todo el cuerpo son, en general, limitados. En este aspecto, como en otros, el divino Leonardo fué consumado maestro; recuérdese el rostro de su «Monna Lisa», que tiene una máxima expresividad y en el que todos sus elementos son apenas esbozados; en su boca se adivina un leve gesto sonriente, y sus ojos, en los que no se aprecia nada concreto, son ojos que evidentemente dan la impresión de que sonríen: se trata de una expresión que no tiene definición posible, y que, aun sin poderla analizar, no escapa a la más superficial contemplación.

Prestemos atención a las características que ofrecen los ojos del que duerme; son extraordinariamente difíciles de traducir, y pocos observadores se atreverían a hacerlo con fortuna; parecen consistir simplemente en un ligero descenso del ángulo externo, por cuanto éste durante la vigilia ocupa en nuestra raza un nivel muy poco por encima de la horizontal, como de manera exagerada se ve en el ojo mogol. He dicho anteriormente cómo puede diferenciarse el ojo del durmiente del ojo cerrado del ciego, puesto que, en general, éste forma a través de los párpados un relieve menor que el que se observa en el que duerme, o en el que meditando cierra sus ojos para abstraerse de lo que le rodea. Sería un argumento de peso para algunos casos, pero no tendría aplicación en todos ellos, ya que se dan en clínica oftalmológica cegueras que afectan a ojos de volumen normal y aun aumentados de tamaño. Es muy probable que todo un conjunto de elementos mínimos, difíciles de captar y analizar, sea lo que nos da una impresión diferente, como la que, por ejemplo,

produce un cadáver comparada con la de un sujeto que duerme.

Los gestos mínimos tienen un cierto carácter noble o de superioridad: este hecho, que es evidente, muy difícil es de explicar; las personas verdaderamente inteligentes se hacen entender y comprenden con un gesto apenas esbozado, encuentran inútiles los movimientos exagerados de los demás, prescindiendo, por tal motivo, de lo que juzgan inútil e innecesario; usan, por consiguiente, gestos sobrios, revelando así la compostura y urbanidad, propias de las personas cultas. Lo contrario, en las personas que se creen superiores, expresa que, en verdad, no lo son; se creen capaces de comprender el significado de un gesto mínimo, pero, suponiendo a los demás inferiores a ellos, estiman necesario llegar con sus gestos hasta la exageración, y con ello no harán otra cosa sino exteriorizar su fatuidad. Tal ocurre con los artistas de teatro, que pretenden enmascarar con gestos exagerados y enfática entonación su mediocridad, con los escritores y conferenciantes adocenados, que si por acaso tuvieron la fortuna de encontrar una idea más o menos genial la repiten una y mil veces, del mismo modo que el compositor, que al unir unos compases logró una frase más o menos afortunada y pegadiza al oído, la repite con machacona insistencia.

* * *

El factor edad La expresión en general, así como la particular de los ojos, varía manifiestamente según la edad del sujeto, aun respondiendo a idénticos estímulos emocionales. La explicación es bien sencilla: en primer lugar, las emociones producen distinta reacción en el niño que en el adulto; en segundo término, la expresión se modifica con la educación y como ésta va adquiriéndose de modo lento, se comprende que en los niños las emociones se expresen de manera más ruidosa que en las personas adultas. En el viejo, al menguar el vigor del organismo entero, dismi-

nuye también la fuerza e intensidad de la expresión, lo que, por otra parte, está justificado por el hecho de que ciertas partes del organismo adquieren una rigidez, incompatible con la movilidad, al paso que otras caen en un estado de lasitud, que las hacen menos aptas para el movimiento. A tal respecto, *Vinci* se expresaba así: «son tan variados los sentimientos en el hombre, cuantas son las variedades de los accidentes que discurren por su mente; cada uno de esos accidentes provocará un movimiento mayor o menor, según sea la intensidad de aquél y la edad del sujeto, pues cosa bien distinta hará, en el mismo caso, un joven o un viejo».

También el esplendor de los ojos, como hizo observar *Schmidt-Rimpler*, disminuye en el viejo, sea porque la córnea se hace menos transparente y más pequeña a causa del arco senil, sea porque el iris es asiento de un proceso degenerativo que le decolora, amén del cambio de color que se opera en el cristalino y que da lugar al tinte amarillento que caracteriza la pupila senil.

Añadamos que la expresión del rostro varía con la edad, en virtud de las particulares características que va adquiriendo la cara en el transcurso de la vida; piel tersa, brillante, de tinte rosado, en los jóvenes, hace vivo contraste con la piel laxa, de color más o menos terroso y arrugada, que es patrimonio de los viejos; los ojos vivos, abiertos y brillantes, de los primeros y los poco abiertos, apagados, de los segundos; los ojos brillantes y vivos en una persona de edad sorprenden y comunican a su fisonomía carácter juvenil.

En los niños, como ya se dijo, los ojos parecen, proporcionalmente, más separados que en las personas mayores; por eso, los jóvenes cuando se conserva o se advierte esta disposición, presentando esta característica infantil, tienen una ingenua expresión, no siempre agradable.

El estado de salud contribuye a modificar la expresión. La circulación, que se hace perezosa y lenta en el viejo, escasa e insuficiente en el enfermo y en el convaleciente,

es el motivo de un a modo de embotamiento de las sensaciones y aboca en una menor emotividad y, consiguientemente, reduce el poder de expresión.

Quedó dicho, párrafos atrás, que las modificaciones que la edad produce en los párpados, cejas y en la situación del globo, imprimen a la expresión un valor innegable.

A estas modificaciones de carácter físico, que son importantísimas, se añaden otras de naturaleza moral, cuyo papel no es, ni mucho menos, despreciable; en el viejo, el mundo que le rodea se va reduciendo y no es raro que todo su ser aparezca invadido por una vaga expresión de melancolía; sea porque su mundo se estreche, sea porque guarde amorosamente el recuerdo de lo que constituyera la máxima preocupación de toda su vida, es lo cierto, que en la cara del anciano queda grabada la fisonomía con una expresión habitual; la de suave e infinita bondad; tiene la impronta del pensador o la repugnante del que fué siempre dominado por las bajas pasiones. Por su mundo restringido y por el número limitado de emociones, que es su inmediata consecuencia, no es raro que en la senectud estímulos insignificantes provoquen exageradas reacciones, tanto en el terreno de la fácil emotividad, como en el de la conmoción o en el de la ira.

* * *

El carácter
en la expresión

La expresión motivada por idéntica emoción varía notablemente de unas a otras personas según su carácter; a consecuencia de la misma emoción, un sujeto se afecta más que otro, ya sea porque realmente aquél sienta más que éste o porque uno frene sus pasiones y el otro se deje arrastrar por ellas. Si las mismas causas producen distinto efecto en diferentes personas a causa de sus varios temperamentos, quiere esto decir, que si se dan expresiones diversas, de esta diversidad deriva la importancia de la expresión, como espejo del alma; dice *Vierordt*: «Cuanto más activa es el alma, tanto más expresivo es el rostro».

Sabemos que las emociones más fuertes son las más activas y hasta violentas, podríamos decir son las que llegan a nuestra conciencia por la vía visual; así lo expresa *Ovidio*, parangonando la potencia de la emoción transmitida por el oído con la llegada a través de los ojos, en estos versos de su «Arte poética»:

*Segnius irritant animum demissa per aures
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.*

No tuvieron gran fortuna en sus apreciaciones materialistas sobre la expresión autores como *Voltaire*, *Henke* y *Hersing*, que a nadie o a muy pocos convencieron. Suenan, en cambio, a actuales y están llenas de sugestión las palabras que hace más de un siglo escribiera *Sulzer*: «Son miles de cosas las que conocemos de modo imperfecto por no disponer de términos de comparación. ¿Quién es capaz de describir con exactitud una fisonomía? El ojo solo, ¿cuántas cosas no dice, sin que nadie sea capaz de describir las modificaciones del órgano que dan lugar a su expresión? ¿Cómo describiríamos el aspecto del ojo vivo, del ojo lánguido, del ojo que expresa el deseo, la confianza, el temor o la turbación? Todo esto lo advertimos y nadie osará describir. No creo, sin embargo, que esto sea imposible; hace cien años nadie hubiera creído posible describir una planta de tal modo que fuera reconocida inmediatamente por aquél que la viera por primera vez. Soy de opinión que si el ingenio humano hubiera realizado los mismos esfuerzos para conocer exactamente la fisonomía y para designar todas las modificaciones del rostro y de sus partes, se describiría hoy la fisonomía con la misma exactitud con que se describen las plantas.»

LA EXPRESIÓN HABITUAL

Ya se ha dicho a propósito de la expresión general que ésta puede hacerse habitual, convirtiéndose de este modo en la fisonomía propia del sujeto. Esta expresión habitual, fruto de la repetición, se manifestará de manera más acusada en las partes que son más aptas para la expresión, o sea en las partes donde más frecuentemente ésta se repite. Parece natural que aunque esto ocurra especialmente en los ojos, pueda tener cualquier otra localización y es en la cara de expresión noble, en la cara del vil e igualmente en los ojos de mirada altanera, en los ojos apagados y hundidos, donde nuestra atención se detiene. Por este motivo, a pesar de las arrugas, de las mejillas marchitas y flácidas, de la boca hundida y desprovista de dientes, puede ser hermosa la cara de un anciano y despertar en nosotros veneración y confianza, especialmente por la expresión de sus ojos, que absorbe totalmente nuestra atención.

La conocida *pata de gallo* que aparece en la piel cerca del ángulo externo del ojo, tan temida, sobre todo por las damas, por ser testimonio del «*fugit irreparabile tempus*», se forma contemporáneamente en ambos lados, comunica a la fisonomía del viejo un aspecto sonriente, no desagradable; se trata de un simple fruncimiento de la piel, debido a la edad, pero por el hecho de que con la risa se producen unos frunces análogos, aunque transitorios, está dentro de lo posible que la risa tumultuosa, repetida años y años, contribuya a su formación, por lo que esta *pata de gallo* podría ser considerada como un elemento de la expresión habitual; tales arrugas, que son propias de los viejos, suelen producirse en las personas que tienen una anomalía de la refracción, como los miopes, y se señala como una característica del rostro en los envidiosos, en los fingidos y falsos, en los infatuados, sin duda porque con un

ligero fruncimiento de los párpados mienten una constante sonrisa.

La expresión habitual puede manifestarse con signos tan poco marcados, que pueden hasta pasar inadvertidos para algunas personas y ocurre a veces que en una misma fisonomía dos personas distintas pueden ver una diferente expresión, del mismo modo que la expresión puede variar según que la observación se haga de frente o de perfil o miremos la cara de abajo arriba o de arriba abajo. Puede también ocurrir que al estudiar una determinada fisonomía, un observador fije su atención sobre un cierto detalle y al deducir la expresión de aquélla lo hace dando al gesto captado la máxima importancia. Por ejemplo, en una cara la boca es más expresiva que los ojos; en caso tal, el observador que fija su atención en los ojos dirá, quizá, que aquella cara es hermosa, pero poco expresiva; tal otro, que lleva su atención sobre la boca, exclamará: ¡Qué cara más expresiva!

Las fisonomías con ojos tristes y boca sonriente tienen una expresión de bondad, no exenta de melancolía, que se ve con frecuencia en los ancianos y que revela la bondad conservada, pese a los avatares de la vida, la bondad triunfante sobre todo, incluso del fácil y no raro pesimismo, que tanto influye en el carácter de las personas de edad. Aun en tal caso, si nuestra atención recae sobre los ojos, la primera impresión predomina y vemos una fisonomía triste, seria y hasta severa, mas si lo hace sobre la boca, se advierte una expresión sonriente y bondadosa.

Las personas que viven largo tiempo en comunidad de afectos, de pensamientos, de vida, pueden acabar por tener cierta semejanza entre sí, semejanza, en algunos casos, bien acusada; este hecho puede ser observado en los cónyuges, tal vez, entre padres e hijos, aunque en este último caso, sería difícil señalar el *quantum* de esta semejanza debida a la herencia. De este modo, se tendría el llamado *aire de familia* o expresión familiar, que entra de lleno en la categoría de la expresión habitual.

El uso permanente de vidrios correctores de un vicio de refracción, contribuye, en no pequeño grado, a la expresión del rostro; aunque, como señala *Krukenberg*, aquellos enmascaran la expresión de los ojos, es un hecho de observación corriente, cuánto más expresiva es la cara de un sujeto con sus gafas que cuando le vemos sin los cristales.

Se ha señalado anteriormente el papel que las anomalías de la refracción tienen en la génesis de la *pata de gallo*; pero no son solamente las ametropías las que contribuyen a la expresión habitual; se dan con frecuencia ciertas alteraciones del equilibrio muscular de los ojos, que se conocen con el nombre de heteroforias, que según su modalidad imprimen particulares y permanentes caracteres a la expresión; algunas veces, se trata de una cierta tendencia de los ojos a converger (esoforia) y la posición normal puede lograrse con un esfuerzo continuo realizado por el músculo recto externo; otras, por el contrario, la tendencia de los ojos es a colocarse en una relativa divergencia (exoforia) y se mantiene la dirección normal por la contracción moderada y permanente del recto interno; tales esfuerzos musculares, dan lugar, en mayor o menor grado, a la fatiga y para aliviarla se recurre inconscientemente a la ayuda que pueden prestar los restantes músculos de las proximidades. En los casos en que existe tendencia a converger entran en juego los músculos que están situados en las proximidades del ángulo interno de la hendidura palpebral; merced a ello, desciende la cabeza de la ceja y se frunce el entrecejo, a la vez que se eleva ligeramente el ala de la nariz y el labio superior, acompañándose tales modificaciones de una semioclusión de los ojos. Este juego de los músculos produciría, según *Stevens*, un acúmulo de tejido adiposo en la región del ángulo interno, que juntamente con las contracciones del orbicular, ejercería una presión sobre el globo, empujándole ligeramente hacia fuera; por este mecanismo, se vería aliviado el esfuerzo del músculo que determina la divergencia del ojo, para

contrarrestar la convergencia a que tiende y así se tiene una fisonomía característica de los sujetos esofóricos, de ojos abiertos, pliegues verticales en la frente y boca levemente levantada en su parte media.

En la tendencia opuesta los ojos están en una cierta divergencia, siendo, por este motivo, necesario un esfuerzo continuo de convergencia, para el que no se dispone de tantos recursos como en el caso anterior; se busca, no obstante, la manera de favorecer la convergencia eliminando cuanto puede ser un obstáculo y así se realizan esfuerzos en sentido inverso a los del primer caso, que, unidos a una ligera contracción del frontal, dan como resultado amplia hendidura palpebral, ceja levemente elevada y arrugas transversales en la frente. No es preciso insistir en que, si bien en las heteroforias puede advertirse una expresión especial de la fisonomía, ésta es de naturaleza puramente física y no revela, por tanto, un estado de ánimo, como sucede en la expresión, en general.

El citado *Stevens*, sin embargo, afirma que estos defectos físicos ejercen una cierta influencia sobre el carácter del sujeto. El esofórico, por la mayor facilidad que tiene para la convergencia, puede dedicarse sin gran esfuerzo a los trabajos visuales delicados de cerca, por lo que podrá llegar a ser un erudito, un miniaturista primoroso, mientras que el exofórico, que pronto se fatiga en la visión próxima, tendrá tendencia a hacerse un idealista o un poeta.

LOS CUADROS PRINCIPALES DE LA EXPRESIÓN DE LOS OJOS

Entre las principales expresiones ocupan el primer lugar las de la risa y del llanto, que se extienden a toda la cara, pero de manera singular asientan en los ojos. No es exacto, como algunos aseguran, que para la risa el más

adecuado órgano de expresión sea la boca, así como los ojos lo son para el llanto; cierto que, para la carcajada, es más intenso el movimiento de la boca, pero la sonrisa — más elocuente, a veces, que la risa estrepitosa — que expresa la alegría, el contento, la complacencia, es el primer matiz de expresión y aparece en los ojos. *Hartemberg* incurre en manifiesta contradicción cuando después de afirmar que la expresión de la risa corresponde especialmente a la boca añade: «Es la presencia de la mímicaocular la que produce la risa franca, verdadera. Por el contrario, cuando solamente se contrae la boca, mientras los ojos quedan inertes, se obtiene la risa forzada, la risa falsa, simple mueca involuntaria y engañadora, que no inspira ningún sentimiento real».

Tal vez es un gesto mínimo el de los ojos, pero por pequeño que sea puede ser suficiente estímulo para llamar nuestra atención con más vigor, quizá, que las amplias gesticulaciones de la boca: «un sourire facile à lire dans ses traits, mais mieux encore dans ses doux yeux», como escribe *Carlos Dickens*.

La sonrisa de los ojos es característica y ha sido cantada siempre por los poetas de todos los tiempos; véase como lo expresa *Ina Tosi*:

*In quel suo sguardo tremulo di stella
Dove rifugia l'anima stancata
Di pianto, un giorno le fiori un sorriso...
Poi che nessuno l'anima raccolse
Di quel sorriso dentro la pupilla,
Tosto fu spento, come voce è spenta
Nel silenzio deserto, se lontana
Eco d'amore non raccoglie il grido...*

Johan Müller se pregunta si los ojos rien, y puede contestarse afirmativamente, añadiendo que cuanto más espiritual es la sonrisa, tanta menos participación toman en ella las restantes partes de la cara. La sonrisa, como

primer grado de placer, de satisfacción, de alegría, da súbitamente, como ocurre en todas las emociones excitantes, una impronta de vivacidad a los ojos, que se abren, se mueven y brillan más, lo que basta para exteriorizar el estado de ánimo. Acentuándose el sentimiento dominante entran en juego los movimientos característicos de la boca y se ponen en tensión los músculos que elevan el ala de la nariz y el labio superior, así como la mejilla con un movimiento que alcanza al párpado inferior, que por este motivo también se eleva; es esta ligerísima elevación del párpado la característica que, al acentuarse, inicia un frunce en el ángulo externo, dando como resultado lo que en el lenguaje corriente se ha dado en llamar *ojos pícaros*.

La risa es la expresión del contento, la de la emoción expansiva por excelencia, de la emoción que, como se dijo más atrás, queremos transmitir a los que nos rodean; es en esta emoción, más que en ninguna otra, que la sensación psíquica se difunde por todo el cuerpo, comunicándole una sensación física semejante; propagarse, manifestarse, de donde transmitir a los demás nuestro propio estado. Por esto, la sangre acude a la superficie de la piel, entran en juego los músculos dilatadores, la boca se alarga al igual que los ojos, y si la excitación es suficientemente fuerte, éstos se llenan de lágrimas.

En el llanto, la cara, los ojos y la boca se fruncen. Al contrario de la risa, el llanto, manifestación de dolor, no es una emoción expansiva, sino una emoción que el que la experimenta desea no compartir con los demás. Placer y dolor son dos fuertes emociones, que de los centros sensitivos se transmiten a los centros motores, provocando un espasmo que, por el carácter mismo de la emoción, se hace de modo opuesto en cada uno de los dos casos; en el primero se produce una relajación, en el segundo, el efecto contrario; por eso, aquél manifiesta su tendencia a comunicarse a los demás, mientras que en éste se tiende a replegarse en el alma del que lo experimenta.

En el llanto, las lágrimas asoman a los ojos, pero no por el mecanismo de la expresión de la glándula lagrimal, cual si fuera una esponja, como creían nuestros antepasados, sino más probablemente porque el aflujo de sangre al ojo, por la intensa excitación refleja, producirían en él un verdadero dolor, ni más ni menos que cuando un cuerpo extraño penetra en la conjuntiva, la anormal irritación que produce en su superficie se traduce en dolor y acompaña de lagrimeo. Así como la hipersecreción de la glándula lagrimal es un verdadero y activo trabajo, el llanto es un consuelo para el que llora; es una descarga de energía, análoga a la que se produce en una máquina de vapor a gran tensión, a través de su válvula de seguridad.

En el llanto, los párpados aparecen fruncidos y son asiento de movimientos frecuentes, de cierta intensidad, que tienen como objetivo inmediato el de obligar a las lágrimas a circular velozmente a lo largo de las vías lagrimales, que las han de llevar a la fosa nasal. Está, además, dentro de lo posible que tales contracciones de los párpados se opongan, por la compresión que ejercen sobre el globo, a la excesiva hiperemia y así disminuir el dolor que ésta produce.

* * *

Expresiones
opuestas y
expresiones
con cuadros
semejantes

Como ya se ha dicho a propósito de la expresión general de la cara, la de la risa y la del llanto, son expresiones opuestas, que consideradas respecto a su elemento principal, pueden catalogarse, la primera, entre los movimientos de ataque u ofensivos, y el segundo, entre los defensivos. La diferencia, en lo que se refiere a la expresión de ambas manifestaciones anímicas, es bien clara cuando la emoción que las produce es de pequeña o moderada intensidad, pero si es violenta y el llanto o la risa provocados se hacen tumultuosos, llega un momento en que los dos estados del ánimo difieren bien poco entre sí, pues

que los elementos de expresión son, en cierto modo, idénticos.

El valor y el miedo son considerados, con razón, como sentimientos opuestos y así se manifiestan en su respectiva expresión. En el primero, los ojos permanecen abiertos, movibles, vivaces, prestos a captar toda contingencia; en el segundo, semicerrados o cerrados del todo, como si quisieran prevenirse de cuanto pueda acaecer. El modo de estar y de moverse revela, en el primer caso la calma, el dominio de sí mismo, y todo lo contrario en el segundo. El valor nada tiene que ver con la violencia o con la ira, estados en los cuales toda la cara se encuentra alterada y contraída; en aquél, se refleja la serenidad y toda la expresión reside en los ojos.

En el miedo los ojos se cierran, especialmente si la emoción se produce de modo súbito; no sabemos lo que puede ocurrir, pero, previendo el peligro, cerramos los ojos a fin de que queden convenientemente protegidos de la injuria exterior que les amenaza; la huída, el esconderse, no son sino la exageración de esto que los ojos hacen al expresar el miedo. No es dudoso que, a veces, en el miedo, el instinto de defensa obligue a los ojos a permanecer desmesuradamente abiertos, tal vez por espasmo; se quiere ver lo que ocurre y si lo que se ve produce pavor, pueden desencadenarse dos emociones contrarias, una que impulsa a mirar para ponerse a la defensiva, la otra induce a la huída y, naturalmente, no siendo posible seguir los dos caminos opuestos a la vez, no es raro que se produzca la inhibición de todo movimiento, que es, sin duda, la causa determinante de la mayoría de los accidentes llamados de circulación, que diariamente se producen en nuestras calles. La contingencia de esta modalidad de inhibición es singularmente frecuente en los animales y de todos es conocida la actitud del avestruz cuando se ve perseguido y a punto de ser alcanzado por su perseguidor.

Son frecuentes las emociones reflejadas en los ojos,

que se caracterizan porque éstos aparecen desmesuradamente abiertos, aun tratándose de estados de ánimo, en cierto modo, opuestos; así sucede cuando la sorpresa o la admiración se retratan en el rostro, estando los ojos simplemente abiertos en la segunda y acompañada tal disposición de los párpados de manifiesta elevación de las cejas en la primera; es que en esta emoción los ojos se abren de improviso para ver lo que ocurre y por el modo de ser de la excitación, entra en juego el músculo frontal que levanta, a través de la ceja, el párpado superior. En la admiración, en la curiosidad, los ojos se abren sin esfuerzo; en la sorpresa, el movimiento es forzado, lo que explica la elevación de la ceja de que se acaba de hablar; mas en los dos casos, los ojos permanecen ampliamente abiertos, para abarcar la totalidad del campo visual, sin obstáculo alguno, con el objeto de estar prestos a fijar el punto, dentro de él, en que se advierta algo especial; ocurrido esto, hacia aquél punto se dirigen nuestros ojos, y para verle bien entornamos los párpados, la ceja descende, la mirada se hace escudriñadora.

El desdén y la repugnancia tienen una muy semejante expresión; tanto en el uno como en la otra, los ojos están entornados y las cejas contraídas, revelando estos gestos la realización de un esfuerzo para mirar detenidamente o para no querer ver.

En la manifestación expresiva de la repugnancia, además de los elementos apuntados, se advierte elevación y fruncimiento de la nariz, persiguiendo este movimiento la finalidad de sustraernos a una sensación molesta, como ocurre cuando percibimos un mal olor, al revés de lo que se hace instintivamente cuando deseamos olfatear algo agradable, en que la nariz se coloca en su posición natural y se dilatan sus alas para gozar más intensamente la sensación olorosa.

Peculiar y exclusiva de los ojos debe considerarse la expresión del éxtasis; los ojos abiertos, con la mirada fuertemente dirigida hacia arriba y mirando al infinito,

son las características que ofrece la expresión del arrobado en dulce plegaria, quien toma esta actitud, porque de lo alto viene la luz y en lo alto está la Divinidad. El cuadro del éxtasis se completa añadiéndose a la disposición de los ojos la que toma la cara, que se presenta ligeramente elevada; se parece un tanto esta actitud conjunta a la que se describió como característica del ciego, con los ojos abiertos, que al igual que el extático, no ve nada, no fija, sino que busca con el espíritu la luz que viene de lo Alto.

Es una expresión totalmente distinta de la que presenta el que mira simplemente hacia arriba; éste eleva por igual su cara y sus ojos, mientras que en el éxtasis la elevación de la mirada es notablemente más acusada que la de la cara, en la cual este movimiento es apenas manifiesto.

El éxtasis amoroso tiene una cierta semejanza con la modalidad de éxtasis que acabo de describir, de la que se diferencia por la posición de los párpados, que en lugar de hallarse separados el uno del otro se encuentran entornados y un grado menor, constituiría la *mirada tierna*, que más propia del amor lo es del afecto: en ella, los ojos son brillantes y poco abiertos, pero una ligera disminución de la hendidura palpebral, no motivada por descenso del párpado superior, sino por una leve elevación del inferior, debida a que participan en este movimiento los músculos que, llevando hacia arriba el labio superior, empujan, por decir así, en la misma dirección la piel de la mejilla. La expresión de esta mirada es dulcísima y es frecuentemente observada en los jóvenes delicados, sentimentales, un poco nerviosos.

Una expresión muy parecida a la del éxtasis amoroso se advierte en el que quiere gustar íntima y exclusivamente el estímulo grato que llega a cualquiera de los sentidos; escuchando una dulce melodía, oliendo un perfume, saboreando una golosina, nuestra cara toma una expresión idéntica. Compréndese, por otra parte, cómo

en los diversos sentimientos íntimos, que deseamos gustar de modo exclusivo, se manifieste la tendencia a cerrar nuestros ojos, con la finalidad de que nuestro goce no se vea perturbado por las impresiones visuales.

Los ojos fijos sobre el objeto o sujeto que la provoca, con cejas contraídas, como queriendo fulminar con la mirada, constituyen la característica expresión de la ira; toda la cara está congestionada, y no escapando los ojos a esta hiperemia, aparecen salientes, enrojecidos, más brillantes que en estado normal, por un ligero aumento de la secreción de las lágrimas. Ojos que despiden llamas, llenos de fuego, como dice Homero y Séneca escribe; en la ira «flagrant et nutant oculi».

* * *

Cuadros expresivos semejantes provocados por emociones físicas y anímicas

De todos los ejemplos que se acaban de exponer, y de muchos otros que se podrían invocar, se deduce que los movimientos de expresión son espontáneos y reportan una evidente utilidad. Además, el ataque y la defensa, que constituyen la esencia íntima de la expresión, se manifiestan con su más amplio significado en las variaciones que experimenta la circulación sanguínea, determinadas por la emoción. En el movimiento de ataque u ofensa, la sangre afluye a la periferia, de donde la cara se congestiona, los ojos se hacen salientes e inyectados, la pupila se contrae; en el caso opuesto, del movimiento defensivo, la sangre se retira a los centros vitales, y así se explica la palidez del rostro, el hundimiento y lividez de los ojos, la dilatación pupilar; porque, en el primer caso, para estar prontos a la acción, es preciso que toda la energía se acumule en la periferia, mientras que en el segundo ha de refugiarse en los centros, para prevenirnos y evitar, quizá, vernos sojuzgados y rendidos.

Estas alteraciones emocionales de la circulación son, puede decirse, el hecho capital de la expresión y constituyen un verdadero estado vital. Hasta en los animales

inferiores son bien visibles, y tanto en los reptiles, especialmente en el camaleón, como en algunas larvas y gusanos, que poseen un frondoso y manifiesto árbol vascular, se advierten cambios de coloración en los momentos de furor en la lucha por la existencia, cuando se les toca o al ponerles un obstáculo en su marcha. Alteraciones circulatorias que no son sino el efecto de la sacudida nerviosa, que llega a todos los órganos, que se difunde por todo el organismo; así, late acelerado el corazón del pájaro que canta y mueven su cola el perro y el gato, en la alegría y el furor.

En un gran número de emociones resulta difícil el análisis de la expresión de los ojos y no llegamos a interpretar de modo completo el porqué de determinados gestos; parece que, en ciertos casos, éstos pueden incluirse en la clase de los elementos habituales de la expresión. Entre los estados físicos y los psíquicos no existe siempre una tan perfecta separación que no permita establecer algún punto de contacto o de analogía entre unos y otros; basta recordar la semejanza entre el dolor físico y el dolor moral o pesadumbre, y no es difícil advertir que el mismo gesto puede ser provocado por un acto o estímulo de orden físico que por otro de naturaleza psíquica; esto quiere expresar *Santo Tomás* cuando escribe: «In passionibus appetitus sensitivi est considerare aliquid quasi materialem sicut corporalem transmutationem». Con razón, porque siendo útiles y necesarios en los estados físicos, son menos evidentes estos caracteres en los psíquicos.

Cuando una escena desagradable se desarrolla ante nuestros ojos, éstos se cierran, y, en cambio, los abrimos tanto como nos es posible cuando lo que vemos puede proporcionarnos una grata sensación, a la que denominamos sentimiento; tales sentimientos son frecuentes en nuestra vida, como lo es nuestro modo de responder a ellos, con los movimientos de los ojos que se acaban de mencionar.

Al oír una cosa desagradable, que no queremos escu-

char, no es raro que, como expresión de este sentimiento, cerremos los ojos, que, por el contrario, tenemos bien abiertos cuando a nuestros oídos llegan palabras que para nosotros tienen interés; existe, pues, una correlación, una, a la manera de sinergia, entre los ojos materiales y los de la mente, y se comprende que, dándose una cierta analogía en el sentimiento, se produzca una reacción semejante, ya sea determinada por una causa material o bien por un motivo psíquico; de aquí el llanto, que es expresión tanto del dolor físico como del dolor moral.

Mucho podría hablarse sobre el cierre de los ojos cuando por la vía auditiva nos llega una impresión no grata, y a este respecto podría ser tomado en consideración un factor sobre el cual insiste especialmente *Spencer*, que es el antagonismo que, evidentemente, existe entre los estados de conciencia externa y aquellos de la conciencia íntima; es bien notorio que un intenso estímulo exterior impide pensar, y si el pensamiento es, en gran parte, reminiscencia y recuerdo, puede decirse, con justeza, que las fuertes impresiones procedentes del exterior inhiben el trabajo de ideación de nuestro cerebro; por eso decimos que el alboroto, el estruendo, trastorna la cabeza. A la inversa, suprimido todo estímulo exterior, las funciones cerebrales se cumplen de modo más activo y eficaz, llegando, para establecer el máximo aislamiento, hasta a cerrar los ojos, o cubrirlos con nuestra mano cuando deseamos que nuestra mente alcance el grado máximo de tensión.

Las asociaciones de que se acaba de hablar tienen algo de maravilla, porque entran en el terreno de la esencia íntima del ser. La emoción es, comúnmente, considerada como un fenómeno de exuberancia, y por tal motivo se puede hablar de energía nerviosa que se vierte o que se descarga.

No todas las emociones son violentas, sino que a veces son extraordinariamente sutiles, pero tanto las unas como las otras son susceptibles del análisis que nos permita

llegar hasta su elemento inicial, o sea la sensación que las produjo. Ahora bien, la asociación se manifiesta también en aquellos límites extremos: un estímulo actúa sobre un órgano periférico; esta excitación física, por la irritabilidad del órgano receptor, se transforma en corriente nerviosa, que, siguiendo el camino de un conductor adecuado y llegando a un determinado territorio cerebral, una nueva transformación da lugar a la sensación. Muy raras veces la energía o el estímulo llegado a aquel punto del cerebro se extingue o agota; en la mayor parte de los casos se propaga a otros centros, de los que unos rigen la motilidad y otros son el asiento de las facultades del alma; por su propagación a los centros encargados del movimiento se producen los actos o movimientos que llamamos reflejos; su propagación a los centros intelectivos proporciona la conciencia de la sensación, referimos ésta a la causa que la ha producido y así tenemos sucesivamente la sensación, la representación, la percepción. Al mismo tiempo, los órganos fundamentales de la vida sufren, asimismo, un cambio, porque al propagarse a los centros respectivos el estímulo tienen lugar modificaciones en la circulación, en la respiración, etc. Estas propagaciones o asociaciones no se hacen de modo grosero y tosco, sino más bien de manera delicada, complicada y difusa.

* * *

Ya se ha visto que una impresión desagradable o placentera da lugar al cierre o a la abertura de los ojos, respectivamente; que tales movimientos tanto se producen cuando la impresión tiene lugar en los ojos materiales como en los de la mente, por lo que entre ambos sistemas puede establecerse una cierta semejanza. Esta analogía, hablando en sentido psíquico, debe admitirse en cuanto al concepto que nosotros tenemos de la visión material, la cual nos lleva al conocimiento del mundo que

Los ojos
materiales
y los ojos
de la mente

nos rodea y acarrea, más tarde, nutrido material de conocimiento al cerebro, siendo muy semejante al concepto que se tiene formado de las funciones de este órgano, que nos da la conciencia del conocimiento y crea el conocimiento íntimo de la psiquis. *Platón* usó los mismos vocablos para designar las funciones de los dos sistemas, y a ambos les aplicó el mismo nombre: ojo material, el uno; ojo de la mente, el otro. Hasta la misma palabra *idea* no significa otra cosa que *ver*.

Lagrimo Otro ejemplo del mismo género, que otras veces ya se ha mencionado, es la afinidad física y psíquica del lagrimo. El dolor más frecuente del ojo es el debido a un estímulo anormal producido en su superficie: polvo, humo, líquidos irritantes, cuerpos extraños, etc.; en todas estas contingencias se provoca un aflujo de lágrimas, que sería un reflejo providencial, completamente fisiológico, un fenómeno de defensa, gracias al cual la superficie que recibió la injuria se deterge y hasta puede eliminarse la causa que produjo el llanto. De donde, siempre que el ojo sufre, se produce lagrimo, y, por analogía, al producirse un dolor moral, cuando padece el ojo de la mente, ocurre igualmente el llanto.

Al aumento en la cantidad de lágrimas, que constituye el llanto, se le da aún otra interpretación: el llanto revela siempre una intensa emoción, que da lugar a una verdadera descarga de movimientos reflejos, descarga que busca y sigue siempre las vías más frecuentadas; ninguna lo es más que la que une el ojo al cerebro, y así se produce el enrojecimiento de los ojos, que, estimulando las terminaciones nerviosas, provoca la hipersecreción lagrimal, lo mismo que aquellos agentes irritantes de que he hablado más arriba.

Mediante el poder inhibitor que, merced a la educación, puede lograrse, es dable disimular aquello que sentimos, o fingir un sentimiento que no procede del alma; así, podemos sonreír aun sintiendo dolor o expresar éste

sin que tengamos motivos para ello; se trata de una cualidad cultivada por los oradores y por los comediantes, que saben muy bien las dificultades con que se tropieza para fingir con los ojos, y muy pocos los que son capaces de adueñarse totalmente de las lágrimas, aunque no se puede negar que sobre ellas tiene el hábito una marcada influencia.

Mucho más sencillo que los ejemplos que estamos considerando es el movimiento en virtud del cual las cejas se fruncen. Siempre que una luz intensa hiere nuestros ojos las cejas se arrugan, descienden, se acercan entre sí y en la frente aparecen unos pliegues verticales que llegan al entrecejo; de igual modo, da lugar, por analogía, a los mismos movimientos y expresión el pensamiento o la idea que nos absorbe o molesta. Así ocurre cuando nuestra mente está tensa, por lo que tal expresión, con las arrugas verticales de la frente — que han sido llamadas *cicatrices del pensamiento* —, en fuerza de repetirse, llega a hacerse habitual; ésta es la expresión del pensador.

El fruncimiento
de las cejas

En el dolor, tanto físico como moral, antes de abandonarnos al llanto, la primera sensación que experimentamos es de molestia, que nos incita a fruncir el entrecejo. Pero el dolor físico se acompaña de una cierta sensación de miedo que, por instinto de defensa, el deseo de ver nos obliga a tener los ojos abiertos. Lo mismo hacemos en la lucha contra el dolor moral, al advertir próximo el llanto, por una especie de reacción, que es muy afín del sentimiento de defensa.

La más perfecta expresión del dolor físico, acompañado de la sensación de terror o miedo, puede admirarse en la estatua de Laocoonte, del grupo escultórico debido al cincel de Agesandro y que se halla en el Museo Vaticano. Muchos son los estudios que se han llevado a cabo sobre la expresión de la cara del héroe troyano, siendo curioso observar que todos los que se han ocupado de

esta cuestión hacen sus deducciones a partir de un detalle, cual es el gesto de la boca: en el dolor físico desgarrador, en el terror, se ha de gritar, y, sin embargo, Laocoonte no grita, pues que no tiene la boca abierta de par en par. *Winckelmann* aduce, para explicarlo, una razón psíquica: en Laocoonte se representa un hombre valiente, que oculta su dolor para no asustar a sus hijos. Vese el valor en la frente elevada, pero hay contraste entre ésta y el dolor, puesto que éste levanta las cejas y la entereza hace entornar los ojos. *Lessing* invoca una razón estética, diciendo que representar aquella cara con la boca abierta para expresar el máximo sufrimiento hubiera sido una torpeza, ya que éste se refleja en la total actitud de Laocoonte, y *Schopenhauer* ha hecho a este propósito una singular deducción: Laocoonte no grita porque en la escultura la representación del grito no es posible; sería un esfuerzo baldío tratar de conseguir este efecto.

Ovio encuentra excesivamente sutiles estas apreciaciones y dice: «Laocoonte no grita, en verdad, con la boca totalmente abierta, pero no teniéndola enteramente cerrada, nada impide que pueda lanzar gemidos, tanto más que el héroe está realizando un violento esfuerzo de resistencia, como se infiere de la posición y actitud de brazos y piernas y de las contracciones que se adivinan en todos los músculos de su cuerpo; mientras uno lucha, no grita con la boca abierta, como lo hace el que se siente abandonado o el que, sometido a un tormento, no está en condiciones de oponer una eficaz resistencia. Yo encuentro la expresión totalmente adecuada; tan sólo podría señalar que, aunque la boca no está del todo abierta, a mi parecer lo está en demasía, y por ello no excesivamente satisfactoria desde el punto de vista estético. Yo no comprendo por qué en el mármol no se ha de poder representar el grito. ¿Es que en la escultura no se representa el movimiento y, sin embargo, el mármol no se mueve? Es verdad que si en aquella cara se hubiera pue-

to la boca abierta, mi oído no recogería sonido alguno saliendo de ella, pero mi vista recoge el movimiento, lo adivina, y es este movimiento, solamente adivinado, lo que constituye el primordial elemento estético de las obras de arte.»

Aparece Laocoonte con la cara levantada, los ojos con la mirada dirigida hacia lo alto, pero no abiertos al máximo, sino ligeramente cerrados, con pliegues en la frente, en forma de herradura, y las cejas elevadas en la parte correspondiente a la cabeza, deprimidas en el extremo correspondiente a la cola; tiene así una expresión compleja de dolor, de terror, de imploración, ofreciendo cierta contradicción unos gestos con otros; en el dolor, los ojos tienen tendencia a cerrarse; en el espanto, a abrirse, para ver lo que ocurre; implorando, se mira a lo alto, se elevan las cejas, pero los demás sentimientos concomitantes obligan a su descenso y, por lo tanto, al cierre parcial de los ojos. La causa de esta especial disposición de las cejas está en la contracción simultánea y antagónica de los músculos frontal y orbicular de los párpados; aquél tira hacia arriba de aquéllas, especialmente al nivel de su cabeza, donde el segundo de los músculos citados tiene una menor efectividad, sucediendo lo contrario con la parte externa de la ceja, que se ve obligada a descender, en virtud del predominio, en ese sitio del músculo orbicular.

* * *

No es siempre tarea fácil hallar la explicación de cada uno de los cuadros expresivos de las diversas emociones. Para algunos de los que se han dado como ejemplo, parece evidente su utilidad; abrir, entornar y cerrar los ojos, elevar o deprimir las cejas, la mirada fija y su vivacidad son, a no dudarlo, movimientos útiles. El aspecto despierto de los ojos, con movimientos vivos, o, por el contrario, de somnolencia, de pereza moral y material,

Razón y
significado
de las varias
expresiones

con los ojos semicerrados, si no son, en rigor, expresión de utilidad, no se puede negar que, por lo común, están de acuerdo con el estado material o moral del organismo, del mismo modo que se interpreta que un niño no se encuentra bien cuando en lugar de saltar y correr prefiere permanecer sentado y rehuye participar en los juegos propios de su edad.

El culpable, el que se siente avergonzado, el envilecido, temiendo la mirada de los demás, vuelve su vista para no ver a quien le mira o baja sus ojos, lo mismo que hace quien se halla bajo el peso de una pena, de un dolor moral, porque, deseando no mirar, prefiere encerrarse en sí mismo.

Es el rubor la expresión propia de la honestidad y del recato, y es sabido que cuando el rubor asoma a las mejillas los ojos no osan fijarse en el rostro de la persona que se tiene delante; esta mirada, que rehuye cruzarse con la de los demás, es tan característica, que se considera también como expresión del pudor y es tan manifiesta como el rubor mismo.

Considerada la expresión como movimiento, veamos ahora su finalidad. Los movimientos de expresión no serían sino movimientos útiles; forman parte del fenómeno general de la difusión del estímulo nervioso salido del centro directamente interesado; continuamente repetidos, se reproducen con facilidad, no sólo por causas directas, sino también por momentos causales, que tienen con aquéllas ciertos caracteres de analogía y siguen la vía más frecuentada, a fin de que sea más fácil y perfecto el movimiento.

Ciertamente, el análisis de cada uno de los elementos que integran la expresión no es siempre fácil, pero considerada en conjunto y sobre la base de aquéllos, no suele ofrecer grandes dificultades llegar a conocer su finalidad.

Difícil, sobre todo, resulta explicar en sus elementos los dos cuadros expresivos de la risa y del llanto, que son, en lo que a los ojos se refiere, los dos principales

cuadros de expresión. Las varias hipótesis emitidas a este respecto satisfacen, solamente, hasta un cierto punto. El fisiólogo alemán *Müller* escribió: «La expresión tan variada de los rasgos de la cara en las diversas pasiones, demuestra que todo estado de ánimo pone en actividad o relaja ciertas fibras del nervio facial, pero el motivo de este fenómeno, de esta conexión entre los músculos de la cara y determinadas pasiones nos es totalmente desconocido». El, también fisiólogo, inglés *Bell* afirmaba que todos los músculos de la cara habían sido creados y dispuestos exclusivamente para la expresión, y *Spencer* demostró que en toda excitación sensorial los primeros en acusarla son los músculos pequeños, ya que con poco estímulo son susceptibles de entrar en acción, al paso que es necesario que la onda nerviosa alcance una cierta intensidad para que los músculos voluminosos se contraigan.

No cabe duda que en el curso de nuestra vida aprendemos muchas cosas, teniendo como maestros la necesidad, la experiencia y la educación, pero también es cierto que una parte — y no pequeña — de nuestros conocimientos los debemos a la herencia; por esto una parte de cuanto sabemos tiene un carácter ontogénico y otra, ciertamente más importante, lo posee filogénico. Es una ley de economía natural que todas las funciones que sirven a la conservación de la vida se realizan de un modo automático, y pobres de nosotros si para poder cumplirlas tuviésemos necesidad de aprender a coordinar todos los movimientos necesarios; moriríamos antes de aprender a vivir. Hereditaria sería, en gran parte, la expresión, y como prueba de ello podría invocarse el hecho de que muchos cuadros de la misma son comunes a todas las razas, y se ha escrito a este propósito que «no hay quien no sea capaz de leer, con una sola mirada, el dolor o la cólera retratados en la frente de una persona; es el lenguaje que la Naturaleza usa para hablar a los ojos».

Para explicar el cuadro del llanto remontémonos a la primera expresión del dolor; el adulto y el niño, al igual

que los animales, al experimentar un dolor se quejan y emiten lamentos o gritos que sirven para aliviar el sufrimiento, para alejar la causa o para reclamar auxilio; tales gritos llevan consigo profundos movimientos espiratorios, produciéndose una congestión cefálica que, al alcanzar a los ojos, se hace dolorosa, obligando a la oclusión de los párpados, los que, a su vez, comprimiendo el globo, hacen disminuir aquella congestión. Y así se tiene la característica expresión de la boca y de los ojos en el llanto.

En el adulto, los lamentos y gritos no se emiten, gracias a la inhibición, sino cuando la intensidad del dolor es considerable, mas el cuadro es idéntico y, dado el estímulo doloroso, se reproduce y repite invariable durante toda la vida del sujeto. Parece aventurado suponer que la congestión de los ojos sea una reminiscencia infantil, pero, considerado el cuadro en conjunto, tal explicación podría ser satisfactoria.

Mucho menos claro y evidente sería explicar la expresión de la risa, que para un cierto número de los autores que se han ocupado de estas cuestiones no difiere gran cosa de la del llanto. En la risa alborotada, estrepitosa, se emiten sonidos o gritos, así como tienen lugar espiraciones violentas, pero en la sonrisa no se oyen aquéllos ni se ven éstas, por lo que se ha querido establecer una diferencia fundamental entre la risa y la sonrisa; es más acertado admitir que la apenas iniciada sonrisa y la estrepitosa, casi convulsiva, carcajada son los límites extremos de una escala ininterrumpida de gradaciones.

Los movimientos de expresión son considerados por algunos como de carácter reflejo, pero hay quien supone que los reflejos fueron en un tiempo actos o movimientos voluntarios que, en fuerza de repetirse, llegan a efectuarse sin que la voluntad tenga que intervenir en ellos. Una seria objeción se ha hecho a esta sugestiva hipótesis; es la de que en los niños, antes de que el cerebro, asiento de la voluntad, haya alcanzado su desarrollo completo y madurez, los movimientos reflejos son bien manifiestos

y conocidos, por lo que no sería admisible aquella teoría. Cabe aclarar, no obstante, que se trata, como casi siempre, de un razonamiento unilateral o escolástico; es incuestionable que puede comprobarse la existencia de movimientos reflejos antes de que se haya desarrollado la voluntad, como se arguye, pero también es cierto que continuamente asistimos a la transformación en actos involuntarios, automáticos y hasta verdaderos reflejos de movimientos que hasta un cierto momento requirieron el concurso de la voluntad; ocurre lo que *Wundt* ha denominado *mecanización del movimiento*.

Realizado un movimiento, sea cual fuere, tenemos la sensación consciente de que se ha cumplido, y de esta sensación conservamos el recuerdo; merced a él, el más ligero estímulo será suficiente para repetir el movimiento en cuestión. Si el movimiento fué originariamente reflejo, se convierte en un acto voluntario, y si era de esta condición, repitiéndose una y otra vez, acaba por efectuarse como si fuera reflejo. Así sucede con el parpadeo; comenzamos a parpadear cuando un agente externo se pone en contacto con la superficie del ojo, y, evidentemente, se trata de un acto reflejo; queda la sensación, tenemos la conciencia, guardamos el recuerdo, y será suficiente advertir que cualquier amenaza se acerca a nuestros ojos para que los párpados se cierren.

Wundt admite la posibilidad de que los actos reflejos sean originariamente voluntarios, como lo haría suponer su finalidad, y que estando en su origen sometidos a la voluntad, se transmitirían por herencia como movimientos impulsivos y reflejos. Esta sería la razón que justificaría el hecho, ya mencionado, de que en los niños se producen reflejos antes de que el cerebro haya alcanzado su desarrollo.

Por otra parte, no se ha logrado una definición exacta y satisfactoria del acto reflejo. *Spencer*, por ejemplo, admite que las acciones reflejas marcan la aurora de la vida sensitiva; que el instinto es una acción refleja compuesta;

que la repetición de los mismos actos por el mismo ser acaba por hacerlos instintivos de su raza, y que la forma más elevada del instinto parece acompañada de un leve matiz de conciencia. El fisiólogo *Mosso* compara a la médula espinal, que rige los actos reflejos, a la sirvienta que acude a abrir la puerta al sonar el timbre, y afirma que, no obstante los estudios realizados, estamos en la duda de si el intelecto se da cuenta de los actos reflejos o si en ellos existe un vislumbre de juicio.

No vale la pena, en verdad, ir en busca de los más insignificantes elementos de expresión para tratar de darles una explicación; siendo numerosos y variados los factores que pueden provocarles, basta con recoger, solamente, los más comunes. Tenemos emociones depresivas y expansivas, determinando movimientos moderados aquéllas y extremados éstas. En todos los casos, el movimiento se localiza en la región donde el movimiento es más fácil y cómodo, acaso en aquellas que son más visibles y que están en torno a los órganos en los que más pródigamente se manifiesta la emoción; placer y dolor experimentados con el oído, con los ojos, con la boca; el pabellón de la oreja es, puede decirse, inmóvil; en cambio, la boca y los ojos están dotados de una extraordinaria movilidad, y por este motivo tanto dicen de nuestras emociones y es en ellos donde alcanzan su máximo de expresión la alegría y el dolor.

Lotze escribe: «Admitido que la cara, como espejo en que se refleja el estado de ánimo, sea un órgano de comunicación, no somos capaces de encontrar la razón que explique el por qué la alegría se expresa mediante la risa, el dolor con el llanto y no al revés»; puede contestarse que se trata, indudablemente, de movimientos útiles, y por esto bien determinados. De donde, si las cosas ocurrieran a la inversa, estaría ausente el móvil que los origina, o, lo que es peor, se produciría un perjuicio; lo advertiría inmediatamente, bien a su pesar, quien, sintiendo la necesidad de reír o de llorar, repri-

miera el contento, en el primer caso, y en el segundo prorrumpiera en estrepitosas carcajadas.

He llegado al final; estoy seguro de que aquel que haya tenido la paciencia de seguirme hallará en lo escrito muchas lagunas que hacen mi trabajo, a todas luces, incompleto; así es, en efecto; sírvame de excusa el propósito, bien poco ambicioso, de tocar solamente los puntos más importantes, a mi modo de ver, de tan interesante tema, ya que la ocasión no permitía dar a este discurso las proporciones que hubiera alcanzado de haber querido agotar aquél.

INDICE

	Págs.
LA EXPRESIÓN EN GENERAL	9
El movimiento en la expresión	9
La expresión es movimiento	10
Expresión y emoción	11
Ejemplos de expresión	13
Compasión o simpatía.	14
Expresión habitual.	16
Expresión de la cara	17
Fisonomía y mímica	21
 ELEMENTOS DE LA EXPRESIÓN DE LOS OJOS	22
El ojo en conjunto	22
El movimiento del ojo	26
La mirada	30
Forma, tamaño y posición de los ojos	35
El color	37
Fascinación	43
Párpados, pestañas y cejas	45
La expresión de los ojos en conjunto	52
El factor edad	58
El carácter en la expresión	60
 LA EXPRESIÓN HABITUAL	62
 LOS CUADROS PRINCIPALES DE LA EXPRESIÓN DE LOS OJOS	65
Risa y llanto	65
Expresiones opuestas y expresiones con cuadros semejantes.	68
Cuadros expresivos semejantes provocados por emociones físicas y anímicas	72
Los ojos materiales y los ojos de la mente	75
El fruncimiento de las cejas	77
Razón y significado de las varias expresiones	79

