

FISIONOMÍA DE LA TRANSGRESIÓN Y EL JUICIO DEL ROSTRO, EN CLAVE ALUSIVA A *EL PROCESO*, DE KAFKA.

Jota Gutierrez Avendaño*

Resumen

El artículo aborda, desde la filosofía, la literatura y el derecho, una perspectiva de la fisionomía como juicio, ético–jurídico, del rostro y del cuerpo, cuyas transgresiones en la ley natural y social, dan origen al hombre criminal según la teoría de Lombroso, del mismo modo como surge el monstruo moral y político, de acuerdo a los conceptos de la anormalidad en Foucault. Por otra parte, desde las corrientes humanistas contemporáneas, se ha venido argumentando la necesidad de una justicia con rostro humano, a la luz del concepto de Rostro como Justicia en Levinas, contrario a las pretensiones de una Justicia sin Rostro, como se evidencia en *El Proceso* de Kafka, donde se retrata la fisionomía y la teatralidad del poder.

Palabras clave: fisionomía, cuerpo, rostro, monstruo, criminal, transgresión, justicia, poder, Kafka.

Summary

The article approaches, from the philosophy, the literature and the right, a perspective of the physiognomy like judgement, ethical-juridical, of the face and of the body, whose transgressions in the natural and social law, give origin to the criminal man according to the theory of Lombroso, in the same way like the moral and political monster arises, according to the concepts of the abnormality in Foucault. On the other hand, from the contemporary humanist currents, it has been come arguing the necessity of a justice with human face, by the light of the concept of *Face* like Justice in Levinas, contrary to the pretenses of a Justice without Face, like it is evidenced in *The Process* of Kafka, where it is depicted the physiognomy and the theatrically of the power.

Key words: physiognomy, body, face, monster, criminal, transgression, justice, power, Kafka.

* Filósofo de la Universidad de Antioquia, ha publicado sobre fisionomía perceptiva y fenomenología del cuerpo, sobre literatura, estética urbana e investigación pedagógica. Recibió el Premio Andrés Bello de Literatura en 2006. Es miembro del grupo *Filosofías de la Alteridad*, Instituto de Filosofía, U. de. A. Docente Universitario.

1. La fisiognómica como columna vertebral del asunto

El estudio de la fisionomía, usualmente, se atribuye a Aristóteles a partir de una de sus obras menores titulada: *fisiognómica* (φυσιογνωμία), donde plantea la forma de designar y juzgar la naturaleza de un objeto apoyándose en los datos que proporciona su estructura corpórea. Las ideas de la fisiognómica antigua asumen la fisionomía humana referida a la teoría de los temperamentos, desde la filosofía de la medicina hipocrática; así como el concepto de «carácter» introducido por Teofrasto, continuador de la fisiognómica aristotélica, a partir del cual, la palabra *kharaktēr*⁶¹, que significa propiamente lo que se marca, se graba o se inscribe sobre una superficie, se toma como una distinción del orden ético (*êthos*), de tal forma que la interpretación moral empieza por leerse en el cuerpo, lo cual, acercando ambos términos, se define como *ethograma* del cuerpo que comporta un carácter determinado.

En el marco del siglo XVIII, Kant escribe su obra *Antropología en sentido pragmático* (1785), en la cual se refiere a la fisiognómica, en tanto característica antropológica, como manera de conocer el interior del hombre por el exterior. Allí, se aborda una fisiognómica desde el punto de vista de la vida cotidiana y del mundo cultural, en un lenguaje jovial y con cierto sentido del humor, en cuanto a casos célebres de rostros y gestos de las personas; por ejemplo: “Hay varones cuyo rostro es *rebarbatif* (hosco), con quienes se puede hacer el coco a los niños, como suele decirse, o que tienen una cara grotesca y desfigurada por verrugas... como si dijéramos concebido en sueños o en delirio”.⁶²

En este mismo período histórico, Hegel realiza, por su parte, diversas consideraciones —sobre todo con respecto a la espacialidad del cuerpo— en su *Estética*⁶³, así como, en la *Fenomenología del Espíritu* (1806), donde hace alusión a la fisionomía, la *patonomía* y la *frenología* de De Gall, y otras pseudo-ciencias como la *astrología*, la *quiromancia*, y la *grafología*. Así define que:

La suposición inmediata de la presencia supuesta del espíritu es la fisiognómica natural, el juicio precipitado sobre la naturaleza interior y el carácter de su figura, a primera vista. El objeto de esta suposición es de tal modo que lleva en su esencia el ser en verdad algo distinto de su ser sensible inmediato. Lo presente, la visibilidad como visibilidad de lo invisible, lo que es objeto de observación es, sin duda, cabalmente este ser reflejado en sí en lo sensible y partiendo de ello.⁶⁴

Aquí, cabe destacar, entre otras cosas, el planteamiento de la fisionomía en el sentido de la «visibilidad de lo invisible», en vista del nexo que tiene con el concepto de la «carne» en Merleau-Ponty, quien definiera la carne como lo invisible que abre la posibilidad del cuerpo que es, al mismo tiempo, el que ve y lo visto como tal. De igual forma, el concepto de «rostro» en Levinas es, justamente, la visibilidad de lo invisible. Se trata, entonces, del paso que hay de los pliegues de la carne al rostro; del cuerpo al alma, o bien, de lo visible a lo invisible.

Es preciso indicar, luego, lo que Schopenhauer plantea, en *El mundo como voluntad y representación*, acerca del propio cuerpo como objeto inmediato de conocimiento para todo sujeto⁶⁵, que acaso tenga resonancia con lo que más tarde Merleau-Ponty planteará,

⁶¹ Cf. RUIZ GARCÍA, Elisa. *Caracteres* de TEOFRASTO. Madrid: Planeta DeAgostini, 1995, p. 32.

⁶² KANT, Emmanuel. *Antropología en sentido pragmático*, II, Cáp. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 247.

⁶³ Cf. HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 320.

⁶⁴ ————. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 191.

⁶⁵ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa, 1998, p. 30.

precisamente, sobre el propio cuerpo como objeto y sujeto simultáneos: el sujeto como cuerpo perceptor y el cuerpo como objeto percibido.⁶⁶ No obstante, qué es la fisiognómica sino aquella filosofía que se ocupa de los fenómenos del cuerpo, al tiempo que, fenómenos de la expresión. Por lo tanto, la fenomenología del cuerpo es en sí misma una fisiognómica.

2. El controversial caso de fealdad en Sócrates

Este es, quizás, uno de los casos más célebres sobre fisiognómica en la antigüedad, a saber, el que desató Zopiro, el fisiognomista, acerca de la sospechosa fealdad de Sócrates, de lo cual se tiene referencia en Cicerón (*De Fato*, V, 10), y que a su vez, Lavater en sus *Fragmentos fisiognómicos*, dedica un capítulo titulado simplemente “Socrates”, donde se comenta cómo Zopiro dictaminó sobre el filósofo ateniense un carácter “necio, brutal, voluptuoso, e inclinado a la embriaguez”, de lo cual Sócrates se defendía apelando a *la palabra* en el discurso como manifestación de la belleza interior y así decía: “habla para que pueda verte”. De otro lado, Montaigne por su parte, en el ensayo *De la Fisonomía* (III, 13), hace alusión a este aspecto, diciendo que lamenta mucho que Sócrates, quien fue un ejemplo tan perfecto en todas las grandes cualidades, tuviera un cuerpo y un rostro tan feos como dicen, y tan impropios de la belleza de su alma, él tan apasionado y loco por la belleza como era. Así dice Montaigne: “No he corregido, como Sócrates, por la fuerza de la razón, mis cualidades naturales y en modo alguno he desviado artificialmente mi inclinación. Déjome llevar como he venido y no combato nada de mis dos partes dominantes”. Justamente, por tomar la razón como remedio de una naturaleza “mórbida”, Nietzsche se refiere, de una manera muy particular, al caso de fealdad en Sócrates como una objeción en sí misma, la cual era una refutación entre los griegos. Y se remite al

⁶⁶ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975, p. 94.

incidente del fisiognomista extranjero, quien estando de paso en Atenas, “le dijo a Sócrates en su cara que era un monstruo que ocultaba todos los vicios y malos deseos. Y Sócrates sencillamente respondió: «usted me conoce, señor mío».” Dice Nietzsche, según la antropología criminal, que “el tipo del criminal es feo; *monstrum in fronte, monstrum in ánimo*, el criminal es un ser decadente. ¿Era Sócrates un criminal?”⁶⁷ No por la fealdad de su físico, sino por su acto *contranatura*, como diría Montaigne, querer dar a la naturaleza su propia lección, y Nietzsche por su parte, lo acusa de parecer un médico que, en lugar de suministrar la cura, era la enfermedad misma que, en nombre de la ciega razón, despoja a la vida de sus emociones, y como cabe decirlo aquí, se trata de una transgresión fisiognómica, que pone en evidencia la irrefutable naturaleza encarnada en la exterioridad del cuerpo.

3. De Lombroso al rostro del criminal

El siglo XIX estuvo caracterizado por el influjo del positivismo, el determinismo y el pensamiento mecanicista en la psicología, la sociología, la antropología, la criminología, entre otros. Es así como, el italiano Cesare Lombroso, principal precursor de la criminología, quien fue más un científico que un humanista, buscaba hallar en la ciencia el control y el bien social.⁶⁸ En esa medida, la teoría lombrosiana, realizó aportes para la investigación de las implicaciones entre crimen y patología, estableciendo la distinción entre el criminal innato y el circunstancial. De esta manera, influyó para que se practicara el tratamiento médico, antes que la intervención jurídica, a los *anormales*, quienes —según

⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. El crepúsculo de los ídolos, “El problema de Sócrates”. España: Alianza Editorial, 1982.

⁶⁸ Cf. RODLER, Lucía. Le Funzioni della fisiognomica da Della Porta a Lombroso. Università degli Studi di Bologna e Gedit Edizioni. En: www.griseldaonline.it/percorsi/3rodler.htm. 22/10/05.

Foucault— eran los individuos a corregir, por su transgresión, degeneramiento y perversión.⁶⁹

Debido a la naturaleza de su estudio y a los juicios sobre los criminales, Lombroso ha sido considerado uno de los teóricos más severos en el determinismo clasificatorio del hombre, con el fin de demostrar la fisionomía del criminal a partir de la anatomía, de las anomalías cerebrales y de las disposiciones craneométricas del sujeto.⁷⁰ De este modo, en seis cráneos de asesinos pudo determinar la siguiente tipología del hombre criminal:

Senos frontales muy pronunciados, mandíbulas de gran volumen, órbitas muy grandes y demasiado separadas una de otra, asimetría del rostro, tipo pteleiforme de la abertura nasal y un exagerado apéndice de las mandíbulas.⁷¹

Desde una interpretación del rostro, Daniel McNeill comenta que para Lombroso el criminal innato tenía “prominentes incisivos de roedor, mentón entrado o grande y plano, con poca barba o lampiño, arrugas prematuras y cejas pobladas que se juntaban o se alzaban diabólicas a los extremos.”⁷² Según esta descripción, propia de la fisiognómica clásica, se trata —además de una comparación de rasgos animales con la naturaleza humana— de una forma grotesca del rostro. De hecho, según Foucault, el criminal para Lombroso, en tanto *anormal*, es en principio un monstruo moral.

4. La transgresión natural y la monstruosidad del poder

Como punto de partida, hay que asumir que en el ser humano no cabe referirse a una naturaleza como la tienen las cosas: una marca

característica que lo identifique como siempre lo mismo (*semper idem*), antes bien, lo que el hombre tiene es *fisionomía*: una marca distintiva que lo diferencia. En suma, su naturaleza es la diferencia y no lo «idéntico»; cambiando la pregunta: *qué* es el hombre por *quién* es, pues el “*qué*” está referido a las cosas (*idem-entes*) y el “*quién*” está reservado a los seres humanos (*difer-entes*). Con respecto a la naturaleza y la humanidad, Ortega y Gasset es enfático al afirmar que “el hombre no es una cosa; es falso hablar de la naturaleza humana. El hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es[...] historia. O lo que es igual: lo que la naturaleza es a las cosas, lo es la historia al hombre”.⁷³ Es así como, se abordan dos instancias fundamentales para comprender el mundo: «cuerpo y naturaleza» y «cuerpo e historia», a partir del planteamiento de Spengler, quien define la *fisiognómica* como «la morfología de lo orgánico, de la historia y de la vida, de todo lo que lleva en su seno dirección y destino», la cual se opone a la *sistemática* que es «la morfología de lo mecánico y de la extensión»⁷⁴. Así, el mundo perceptivo no se origina por sistemática (por leyes naturales, por causalidad) sino por fisiognómica, puesto que el mundo no es una cosa, sino una estructura viviente y expresiva.

Ahora bien, abordar un tema como el de la transgresión en la fisionomía sugiere centrar el asunto en lo *contranatural* o deformación de la naturaleza humana, entendida incluso como deshumanización. Es así como, la transgresión se encuentra encarnada en el propio cuerpo; de ahí que, en el caso del crimen se asuma como “cuerpo del delito” o, en otras palabras, como el cuerpo delator. Así sucede con la culpa padecida en el cuerpo, cuyos extraños y entrañables síntomas son indicadores de la transgresión. Tal es el caso del personaje del

⁶⁹ FOUCAULT, Michel. Los anormales. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 61-63.

⁷⁰ Cf. DAVID, Aurel. La Cibernética y lo Humano. España: Editorial Labor, 1966, (IV).

⁷¹ LOMBROSO, Cesare. El Criminal. Barcelona: Editorial Presa, s. f., p. 13.

⁷² MACNEILL, Daniel. El Rostro. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 162.

⁷³ Ortega y Gasset, Historia como sistema, p. 33s. Madrid, 1994. En: CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica*. Santa Fe de Bogotá: F. C. E., 1996. p. 253.

⁷⁴ SPENGLER, Oswald. La Decadencia de Occidente, “Fisiognómica y sistemática” I, 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. p.137.

Gato negro de Allan Poe, a quien lo somete la culpa por el asesinato de su esposa, a tal punto que termina derrumbado contra la pared y puesto en evidencia por su *corazón delator*.

La monstruosidad suele estar asociada a los fenómenos sobrenaturales y contranaturales de los bestiarios mitológicos y fantásticos, al igual que en la *literatura de terror*, género que surge a finales del siglo XVIII y se extiende en gran medida por todo el XIX, período caracterizado por la influencia de la idea de la transgresión de la naturaleza. Es así como, en *Franckenstein* de Mary Schelley —de donde viene la célebre expresión: ¡Dios mío he creado un monstruo!— se encuentra una interesante vinculación: el retrato humano de un monstruo. Esto es, la humanización del monstruo y la monstruosidad humana. Sobre esto, a propósito, advierte Nietzsche que: “*todo hombre que luche contra monstruos, ha de procurar que al hacerlo no se convierta en otro monstruo*”. Es así como, se ven enfrentados la criatura y su creador, llevando cada uno su refutación en el otro, ya que, la negación de lo humano se manifiesta, justamente, en un hombre cargado de maldad, mientras que lo humano es encarnado por una criatura noble e ingenua que busca el reconocimiento de su creador.⁷⁵

Desde una interpretación de la transgresión en la literatura, se encuentra en *Crimen y Castigo* de Dostoievsky más de veinte alusiones a la monstruosidad, como calificativo despectivo en algunos de los personajes y, sobre todo, referido a la planeación del proyecto criminal como una astuta y monstruosa maquinación que lleva al éxito o al severo fracaso.⁷⁶ Tal y como, se cuestiona Raskolnikof hacia el final de la obra:

⁷⁵ El Doctor Víctor Franckenstein se refiere a *la Criatura* de una manera despectiva, a saber: “desdichado ser”, “catástrofe humana”, “miserable monstruo”, “momia”, “¡monstruo abominable!”, “¡demonio de la perversión!”, “¡engendro desdichado!”, mientras que la Criatura lo reconoce como su creador, amo, señor y rey natural. Cf. ———— *Franckenstein o el Prometeo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 65, 66, *pasim*.

⁷⁶ Cf. DOSTOIEVSKY, Fedor. *Crimen y Castigo*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974, p. 473.

¿Por qué les parece tan monstruoso mi acto?, ¿Por qué fue un crimen?, ¿Qué significa la palabra crimen? Tengo la conciencia tranquila. Ciertamente he cometido una transgresión; la ley ha sido violada, y la sangre vertida; bueno, tomad mi cabeza ¡y basta!⁷⁷

De igual manera, el monstruo moral aparece en *El Extranjero* de Camus, dentro del juicio en contra de Meursault, donde piden su cabeza, según las palabras del Procurador, “por el horror que siente delante del rostro de un hombre en el que no lee más que monstruosidades”.⁷⁸

A propósito del nexo que hay entre la obra de Kafka con la de Dostoievsky, se encuentra que *La Metamorfosis* tiene de fondo el acontecimiento del despertar de Raskolnikof convertido en un monstruo criminal y asesino.⁷⁹ Es así como, la literatura de Kafka encierra los conceptos desarrollados en este trabajo, tal y como sucede en *La Metamorfosis*, donde se ve retratada la cara deshumanizada de la marginación y de la indiferencia por el Otro, mórbido, lisiado, desvalido, incapacitado y reducido, igual que Gregorio Samsa, a un monstruoso insecto, encerrado en la dura coraza del cuerpo, absorto en la repetición maquinal de sus funciones vitales y habituales; un ser que no comprende a nadie y que es incomprensible para todos. La anulación del Otro, como *alteración de la alteridad*, es, en sentido estricto, una monstruosidad del fracaso humano.

El monstruo guarda, entonces, por su propia naturaleza, un carácter despectivo con relación al ser humano, es anormalidad brusca, exceso, desorden, abominación, horripilancia, fealdad, etcétera. No obstante, la monstruosidad humana es, según Foucault, una noción (jurídica) crucial y controvertida de finales del siglo XVIII y

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ CAMUS, Albert. *El Extranjero*. Barcelona: Editorial Planeta, 2000, p. 32.

⁷⁹ Cf. SÁNCHEZ, Guillermo. Edición Crítica de *El Proceso* de Kafka. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana. 2005, p. 17.

principios del XIX, de acuerdo a un riguroso estudio a cerca de los conceptos de la *anormalidad*, donde plantea que “sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta al derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso.”⁸⁰ Más adelante dice que “es el monstruo el que constituye un problema, es el hombre que interroga al sistema médico y al sistema judicial. La figura esencial alrededor de la cual se reorganizan las instancias del poder y los campos del saber, es el monstruo”.⁸¹ Según estos planteamientos, la monstruosidad humana no consiste sólo en una transgresión de la naturaleza, sino también, en lo que implica el exceso de poder y de fuerza que violan las leyes de la sociedad. De ahí que, para Foucault, el monstruo moral aparece, en principio, como monstruo político⁸², en la medida en que, históricamente, ha sido una figura grotesca y despótica que ha azolado la tierra y sembrado el terror en los pueblos. No en vano, Thomas Hobbes, representa al Estado como un *Leviatán*, (monstruo bíblico), imponente y autoritario, devorador de individualidades, cuyos tentáculos someten, por la fuerza, a los hombres que se aniquilan entre sí en la disputa por el poder.

5. El rostro como fenómeno ético*

Hay que precisar que el concepto del «rostro» y del «cara-a-cara» —que si bien tienen sentido fisionómico— están planteados en la fenomenología de Emmanuel Levinas en otro plano que trasciende el rostro a una altura del concepto que lo define como (*la*) «manifestación» que tiende y se enrostra en el «cara-a-cara» como relación primordial que funda la ética.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 67.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² “Poseer por su status efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo”. *Op. cit.*, p. 25.

* Esta temática hace parte del trabajo sobre Emmanuel Levinas: “El rostro más allá de la fisionomía”, Grupo *Filosofías de la Alteridad*, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 2006.

Ahora bien, ¿Cabría tomar la ética del rostro en Emmanuel Levinas como una fisionómica de corte fenomenológico, o sin más, una fenomenología del rostro? En un hecho significativo, Levinas habla del rostro en *entrevista* concedida a Philippe Nemo, quien hace la pregunta: ¿En qué consiste y para qué sirve esa fenomenología del rostro, es decir, ese análisis de lo que pasa cuando miro al otro a la cara? Así responde Levinas:

No sé si pueda hablar de «fenomenología» del rostro, puesto que la fenomenología describe lo que aparece. Por lo mismo, me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia al rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es, de entrada, ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!⁸³

Es importante precisar, que si bien Levinas no se refiere a una fenomenología del rostro de todas maneras no la excluye, puesto que el planteamiento fenomenológico que hace es diferente de la fenomenología *sensu stricto*, a saber, de aquella que se ocupa de lo que aparece. Antes bien, Levinas asume, justamente, lo que *no aparece*, o en otras palabras, lo invisible desnudo en el rostro que escapa a la percepción del cuerpo. De tal modo que el rostro está por encima del fenómeno y, es más, antecede al fenómeno mismo, lo enfoca.⁸⁴ Común a estos planteamientos, Deleuze y Guattari, en contra de la «mirada» en Sartre y de la noción del espejo» en Lacan, definen el concepto de rostro como «*rostridad*», según el cual el rostro no se remite a una

⁸³ LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p.71.

⁸⁴ «La fenomenología es un método filosófico, pero la fenomenología —comprensión por iluminación— no constituye el acontecimiento último del ser» como revelación ni como develamiento. *Cf.* ———— *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, p. 54. Nota: En adelante se citará como *TI*.

“forma de subjetividad, de humanidad reflejada en un campo fenomenológico, o escindida en un campo estructural”.⁸⁵

En palabras de Merleau-Ponty, cercanas a las de Levinas en la citada entrevista, se afirma algo similar, pero, en lugar del término «rostro», se indica el término «fisionomía»: “Habría que tomar al pie de la letra el hecho frecuentemente advertido de que podemos conocer perfectamente una fisionomía sin saber el color de los ojos o el de los cabellos, la forma de la boca o del rostro”.⁸⁶ Por otra parte, para dar cuenta de la concordancia que hay entre rostro y fisionomía, vienen al caso las palabras de Levinas cuando afirma que “el simbolismo del signo supone ya la significación de la expresión, el rostro. En el rostro se presenta el ente por excelencia. Y todo el cuerpo, una mano, la curva de un hombro, puede expresar tanto como el rostro”.⁸⁷ El rostro no sólo está a la altura de la cara, sino que envuelve todo el plano del cuerpo o, mejor, el rostro toma cuerpo en la expresión, pues ¿qué fuera del cuerpo sin la expresión, es decir, del cuerpo sin el rostro?

6. El juicio del rostro

De acuerdo con Emmanuel Levinas, el rostro alcanza su propia dimensión excediendo los significantes y los sujetos previos. El rostro escapa a la individuación que reduce la intensidad del cuerpo a la totalidad de la identidad; pues, la identidad supone como respaldo que haya un rostro (retratado, fotográfico, fisionómico) y una huella (dactilar, gráfica, histórica). A propósito, común a estos planteamientos, pregunta Jean Baudrillard: ¿Acaso el hombre no ha evolucionado hacia una forma tal que su rostro se le hace invisible

y se convierte definitivamente en no identificable, no sólo en el secreto de su rostro, sino en el de cualquiera de sus deseos?⁸⁸ El rostro no se inscribe dentro de los códigos cifrados del plano facial. No hay en él semióticas implícitas ni explícitas como las que designaría un lenguaje del cuerpo; es decir, no se agota en definiciones fijadas a partir del rostro como objeto signifiante que tendría determinado significado.

La ética se funda desde el *otro*, en lugar del *sí mismo* o desde el «Yo», en la medida en que el otro se origina y se da como rostro: primacía del gesto ético. Puesto que el rostro es una presencia viva, la ética es *expresión* por excelencia.⁸⁹ Así, a la expresión le pertenece un *êthos* o actitud que, desde la fenomenología, se halla en la plena génesis del sentido, de donde bien se puede decir que hay que devolver al rostro su legítima expresión ética.

No se trata de una ética en la cual se emiten juicios de valor sobre el rostro. El rostro por sí mismo responde, atestiguando lo que *es* en su autenticidad expresiva: el rostro funda el juicio como tal. Así dice Levinas que “la posición *de cara*, la oposición por excelencia, sólo es posible como juicio moral. Este movimiento parte del Otro”.⁹⁰ Y esto se debe a que el juzgar nace en el pleno sentido del lenguaje y en la medida en que está presente el lenguaje, ya se ha hecho presente el rostro como principio ético.⁹¹ Con todo, el juicio es juicio del Otro y de lo que se da como lo otro: *la diferencia*. El otro se concibe, justamente como *difer-ente*, es decir, fuera de lo ente. No se da en el orden de lo mismo como *Idem-ente*. El otro se da como rostro, por su propia naturaleza, en la exterioridad que rebasa toda nuestra experiencia

⁸⁵ *Op. Cit.*, p. 177.

⁸⁶ No se trata de una simple coincidencia, puesto que, este planteamiento es usual en la fenomenología de Merleau-Ponty. Cf. Estructura del Comportamiento. Buenos Aires: Hachette, 1957. p. 235. ——— Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975. p. 33.

⁸⁷ *TI*. p. 272.

⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 10.

⁸⁹ Cf. *TI*. p. 271.

⁹⁰ *TI*. p. 209.

⁹¹ «Llamamos justicia a este acceso *de cara*, en el discurso. Si la verdad surge en la *experiencia* absoluta en la que el ser brilla por su propia luz, la verdad sólo se produce en el verdadero discurso o en la justicia». *TI*. p. 94.

sensible, todo lo que vemos, oímos, tocamos, gustamos, excitamos; en fin, la exterioridad es el tercer término que comprende la obra *Totalidad e Infinito*, cuya impronta se plasma en la idea de la «Epifanía del rostro», o manifestación primordial de lo infinito.⁹² Es así, como la exterioridad tiene lugar, en tanto infinito, como lo que permanece siempre exterior al pensamiento y lo desborda, en la medida en que lo absolutamente otro encarna un rostro, que es ya lenguaje.

Sin embargo, lo planteado hasta aquí, aún se mantiene del lado de la fisionomía, mientras se abre paso para indagar ¿De qué se trata el concepto de «rostro» en la fenomenología? La pregunta no puede formularse de la manera: cuál o de qué tipo de rostro se trata, puesto que, no es un rostro de cualidades particulares, ni es una tipología del rostro. Así, para darle más peso a lo dicho, se traen las palabras del gran poeta Antonin Artaud, quien dijera hacia 1947:

A pesar de todo, el rostro del hombre todavía no ha encontrado su cara. Lo que quiere decir que la cara humana, tal cual es, se sigue buscando aún en unos ojos, una nariz, una boca y dos cavidades oculares, y también, en el pelo, que es o que ya fue.

El rostro no se oculta ni se revela en la máscara de carne: en las particularidades de la cara, las facciones, los gestos y sus determinaciones psicológicas. Una búsqueda para comprender, de modo global, al ser humano en toda su extensión, reduciéndolo a la dimensión frontal de una cabeza abstracta. Precisamente, según Deleuze y Guattari:

La cabeza está incluida en el cuerpo, pero no en el rostro [...] Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por

el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal.⁹³

Al margen de la gestualidad, la expresión como tal cobra esencialmente un rostro, cuya manifestación prima por encima de todo acto del ser humano. Es así, como el acontecimiento ético empieza por ser rostro; mientras que en el espacio social se evidencia, cada vez más, como cuesta sostener la mirada y resistir la cercanía del otro. Para decirlo con Deleuze y Guattari, la sociedad es una «máquina abstracta de rostridad»⁹⁴, cuya función es producir rostros: el rostro de Dios, el rostro de la ley, el rostro del poder, el rostro del mal, el rostro de la pobreza; rostros y más rostros implantados para hacer visibles las formas de poder que individualizan al hombre. Ante esta evidencia, el verdadero rostro de la humanidad permanece imprevisible al sometimiento de toda forma de *totalidad*.

7. Teatralidad grotesca del poder en *El Proceso de Kafka*

Donde cabe hallar, quizás de la manera más compleja, la severa expresión, la fisionomía y la puesta en escena del aparataje de la justicia y de su cuerpo de funcionarios, es en un lugar ya común de interpretación del derecho en la literatura, como es *Crimen y Castigo* de Dostoievsky y *El Proceso* de Kafka, obras que guardan entre sí un entramado y una construcción especial, ya que la obra de Kafka es otra versión implícita o palimpsesto de la estructura literaria de fondo contenida en *Crimen y Castigo*.⁹⁵

De acuerdo con Foucault, fueron Balzac, Dostoievsky y Kafka, quienes mejor captaron, casi de una manera visionaria, las actuaciones

⁹² «Es pues, *recibir* del Otro más allá de la capacidad del Yo; lo que significa exactamente la idea de lo infinito». *Ibid.* p. 75.

⁹³ DELEUZE-GUATTARI. Mil Mesetas, “Año Cero: Rostridad”. Valencia: Pretextos, 1997, p. 174.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 174.

⁹⁵ Cf. SÁNCHEZ, Guillermo. *Crimen y Castigo* de Franz Kafka, Anatomía de *El Proceso*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 2002, *pasim*.

de lo burocrático y *lo grotesco*⁹⁶ en la soberanía infame, a lo que define como:

El hecho de que la maquinaria administrativa, con sus efectos de poder insoslayables, pase por el funcionario mediocre, inútil, imbécil, pelicular, ridículo, raído, pobre, impotente, todo eso, fue uno de los rasgos esenciales de las grandes burocracias occidentales desde el siglo XIX.⁹⁷

De hecho, en *El Proceso*, se evidencia la ritualidad, la formalidad y la superficialidad en las actuaciones y los comportamientos propios del ámbito de los tribunales, caracterizados por una atmósfera densa y viciada⁹⁸, a los cuales acude el pueblo atraído “morbosamente” por la culpa⁹⁹, y donde se despliega la teatralidad de la Ley, en la medida en que se sitúan el estrado y la sala de audiencias como escenario que reúne al público. Allí, se asiste a la representación de hechos similares a los de una tragicomedia, la cual caricaturiza la muchedumbre, emitiendo aplausos, risas, gritos, murmullos y, sobre todo, silencios que aturden más que el ruido (cf. p.113).

No en vano, en la primera parte, Josef K. protesta ante los guardias —quienes desconocen todo, pero son los que más intervienen— ya que, con tanta rutina en el procedimiento, lo han puesto a “actuar con todas las de la ley” (p. 88). Así mismo, hacia el final de la obra, se refiere a ellos como “viejos actores de segundo orden”, a los cuales

⁹⁶ Kafka en sus *Aforismos* dice: “nuestro arte radica en un «ser-cegado» por la verdad: la luz en el rostro grotesco que retrocede es verdadera; si no, nada.” (§ 63).

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.* p. 61.

⁹⁸ La atmósfera oscura, pesada y asfixiante de los edificios judiciales es una constante en *Crimen y Castigo* de Dostoievsky. Cf. ——— Barcelona: Editorial Bruquera, 1974, p. 90.

⁹⁹ Cf. KAFKA, Franz. *El Proceso*. *Ed. cit.*, p. 84, 96, 109. Nota: En adelante sólo se citará dentro del texto las páginas de esta misma edición.

pregunta ¿en cuál teatro actúan? Y ante la incapacidad de responder, Josef K. dice, para sí, “no están preparados para que les hagan preguntas” (p. 241), deben limitarse a las líneas que les corresponde en la justicia.

Josef K. realiza una aguda observación sobre el perfil, la fisionomía y la mentalidad de los funcionarios de la Ley, según la dignidad de sus cargos, ya que “la jerarquía y el escalafón del tribunal sería infinito e incluso para los iniciados imprevisible” (p. 165). Es así como, los guardias eran considerados “órganos inferiores”, que tenían “una limpieza repugnante” en sus rostros huesudos y anémicos; asimétricos y de nariz torcida, que reflejaban, no sólo cansancio y depresión, sino el rigor de su disciplina y el bajo nivel social en el que vivían (cf. p. 83, 232). De igual forma, debido a la fatigosa dedicación al proceso, ocurre un desfiguramiento de los funcionarios del tribunal, dado que “los más embrutecidos tenían la barbilla caída hacia el pecho, los labios fruncidos y la mirada concentrada por las graves meditaciones” (p. 232).

8. Acusación del Otro y Justicia sin rostro

Un asunto inquietante de *El Proceso*, es que el acusado, Josef K., no tiene rostro, ni aspecto físico caracterizado —salvo algunas alusiones a sus trajes—, como sí lo tiene Raskolnikof en *Crimen y Castigo*, donde en diversos lugares se describe con rostro pálido y de ojos enardecidos: “...parecía absorto en una triste idea, y su palidez era extrema. Exteriormente parecía un herido, o un hombre que hubiera sufrido un violento dolor físico: sus labios estaban apretados y su mirada inflamada.”¹⁰⁰ En esta patología de la expresión, se evidencia la somatización de la culpa y la forma como el proceso que enfrenta el acusado compromete crucialmente su vida. Es así como, según Pascal Brukner, sufrir y hacer sufrir ha sido considerado un crimen, para aquellos devotos y defensores a ultranza del ideal de felicidad de

¹⁰⁰ *Op. cit.* p. 202.

Occidente.¹⁰¹ De hecho, se asume como “cuerpo del delito” a la propia carne, ya que el cuerpo es, finalmente, lo que se ha de tipificar, lo que se somete, se priva y se injusticia; incluso el rostro, identificado, fichado y tachado por la culpabilidad.¹⁰²

Ahora bien, ¿qué sentido tiene que en *El Proceso* el acusado no tenga rostro? La anulación del rostro significa la ocultación de la identidad de una persona y suele asumirse que el criminal siempre está enmascarado o carece de rostro, mientras permanece en la impunidad, de tal modo que, al mostrar su rostro se hace justicia ante la óptica y la opinión pública. De hecho, en la historia del rostro, a partir del siglo XVI, los asaltantes y los asesinos empezaron a usar máscaras, y “quienes más necesitaban cubrirse el rostro eran los caballeros, ya que sus víctimas de hoy podían ser sus compañeros de cena mañana.”¹⁰³ Sin embargo, en el relato, no sólo se desconoce el rostro del acusado, al igual que el proceso como tal, sino también, el de los grandes jueces a los que nunca pudo ver cara a cara. Así asevera Josef K. que “le han lanzado el proceso en pleno rostro” (p. 112).

¿Se trata, entonces, de una alusión a la justicia sin rostro en *El Proceso* de Kafka? No en vano, la justicia sin rostro ha existido en los sistemas penales de algunos estados, donde si bien cualquiera podía saber quiénes eran los jueces sin rostro, nadie sabía qué proceso llevaban, ni quiénes eran los *delatores* que declaraban en contra del acusado; una justicia rigurosa en condenar primero y después indagar por la inocencia de sus acusados. De esto da cuenta el relato, donde “el procedimiento ante los tribunales de justicia sería secreto[...] el asunto judicial aparece de este modo en su horizonte sin que con frecuencia sepan de dónde viene, y prosigue sin que sepan adónde va.” (p. 165). En

¹⁰¹ Cf. BRUCKNER, Pascal. La euforia perpetua, “El crimen de sufrir”. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 173.

¹⁰² Cf. CONSTANTE, Alberto. Cuerpo del delito o políticas del cuerpo. En: www.antroposmoderno.com, 27/04/03.

¹⁰³ MCNEILL, Daniel. El Rostro. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 162.

efecto, en la literatura de Kafka se devela la *totalidad* del poder, investida por el secreto, escapando a ser contenida y encubierta por su *forma aparente*.¹⁰⁴ Este fenómeno de la ley, no sólo suprimía la palabra hablada por la escritura en secreto, sino también, el rostro del acusado por una imagen estática en un expediente: individualización deshumanizante del rostro que, en sí mismo, encierra el primer gesto ético, a saber, la palabra. Es así como, de acuerdo con Foucault, la monstruosidad jurídica es aquella que hace perder el rostro y la palabra por efectos de la autoridad arbitraria.¹⁰⁵ Incluso para Baudrillard la *supresión* de la presencia por la imagen es el *Crimen perfecto*, aquel donde no aparece el rostro, ni se dejan huellas del sujeto, tal y como, se interpreta la palabra “crimen”, del griego *krinw*, entendida como separación y supresión¹⁰⁶; de ahí, que en el acto del crimen se separa el cuerpo del alma y, en este caso, el rostro de la palabra. Por otra parte, de acuerdo con Levinas, el rostro no se reduce a un juicio de poder, en tanto acusación de la totalidad. Más aún, si la justicia es trascendencia del rostro en la oposición del «cara-a-cara», por lo tanto, es inconcebible la instauración de una justicia sin el pleno sentido de la palabra (del) *Otro*.

9. La fisionomía del acusado

En *El Proceso*, contrario a la teoría lombrosiana, —aunque no se precisa la influencia de ésta en Kafka— en lugar de reteñir los rasgos monstruosos del criminal, hay una transgresión impresionante, ya que allí los presuntos criminales, son hermosos. Así le dice el abogado a Josef K.:

¹⁰⁴ Cf. CRUZ, Francisco. Aturdimiento, Ropaje y Secreto en *El Proceso* de Kafka. En: Revista *Observaciones Filosóficas*. En: www.observacionesfilosoficas.org, 23/03/07.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁶ Cf. BAEZ, Fernando. Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N° 23, 2003. En: www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html.

Se trata de un fenómeno curioso, en cierto modo relacionado con las ciencias naturales. Naturalmente, como consecuencia de la acusación no se produce un cambio evidente y detectable en el aspecto de los acusados [...] Los acusados son precisamente los más hermosos. No puede ser la culpa lo que los hace hermosos, puesto que no todos son culpables; tampoco puede ser el castigo futuro el que los hace ya hermosos porque no todos son castigados; por consiguiente, sólo se puede deber, por lo tanto, al proceso que se ha iniciado contra ellos y, que de algún modo, se manifiesta en ellos. Entre los bellos, los hay aún más bellos. (p. 219)

En este grueso fragmento cabe interpretar, en primer lugar, una alusión a la disciplina fisiognómica como fenómeno del orden de las ciencias naturales, que consiste, precisamente, en juzgar la naturaleza de los objetos y de los sujetos por su corporalidad y su exterioridad, tal y como, se le atribuye a ciertos funcionarios del tribunal la capacidad para distinguir la fisonomía del acusado. En segunda instancia, hay un dualismo de corte ético y estético — interioridad y exterioridad— en la medida en que al juicio de “lo feo” se le atribuye, en sí, una propensión hacia “lo malo”, así como, el juicio de “lo bello” se asume en el sentido de “lo bueno”, sin embargo, ¿puede lo bello encubrir lo malo y lo feo desvirtuar lo bueno que hay en un hombre?. De ahí que, en *El Proceso*, la maldad supuesta en el acusado sea capaz de manifestar atributos de belleza en su aspecto físico. A propósito, de esto daría cuenta Thomas De Quincey, en *El asesinato como una de las bellas artes*, al plantear la apreciación estética y la pericia artística en la forma como opera el mal en el crimen entendido como obra.

Otro aspecto de la fisiognómica, en la obra de Kafka, se encuentra en el discurso de Josef K. quien, enfrentado *cara a cara* contra la muchedumbre, escrutaba los rostros de la primera fila del tribunal, como una forma de persuasión o quizás como una petición de

solidaridad de los otros, “¡Qué rostros a su alrededor!” (p. 113,116). De igual manera, se enfoca en la forma supersticiosa de “leer el resultado del proceso en el rostro del acusado, y sobre todo en el dibujo de sus labios” (p. 214), tal y como, se descifró el grave designio de Josef K mirado a través de este “polígrafo visual”. Por otra parte, le indica el abogado al comerciante Block: “no se puede empezar una palabra sin que tú mires como si la sentencia final se te viniera encima” (p. 226). De hecho, desde una óptica superficial, “*no basta con ser, hay que parecer*”, puesto que, no favorece al proceso que el acusado parezca el culpable y que el defensor no se vea como un abogado competente sino, —en palabras de Josef K.— como un “picapleitos” fácil de intimidar.

10. Del rostro al retrato hablado

En literatura es usual la interpretación de la novela como el retrato de una época, y en pintura, el retrato surge, a partir del Renacimiento, como una emergencia del individualismo. Así hace Balzac para dar cuerpo a su magnífica obra, siguiendo el método fisionómico o, mejor, componiendo una fisiognómica literaria, como da cuenta de ello su complejo proyecto llamado *La Comedia Humana*, obra que retrata, con ojo de fisionomista y con una precisión quirúrgica, las formas fundamentales de su época, de una manera similar a la de Kafka: el detenimiento en la fidelidad del detalle, en la profundidad de los espacios, la expresión corporal de sus gentes, vista en los comportamientos sociales como el caminar, el vestir, el comer, la higiene, el refinamiento, etcétera; así como, el uso de los objetos útiles y ornamentales que, en suma, cargaban de significado una estética de aquel tiempo.¹⁰⁷ En este mismo sentido, en *El*

¹⁰⁷ Para Balzac el propósito esencial de la literatura era «llegar a ser un pintor más o menos fiel, más o menos feliz de los tipos humanos, observador paciente o atrevido, narrador de los dramas de la vida íntima, arqueólogo del mobiliario social, nomenclador de las profesiones, registrador del bien y del mal; pero para ello —se pregunta— ¿no debía yo estudiar las razones o la

Proceso de Kafka, pensaba Josef K. que “al desconocer la acusación formulada y sus posibles dilataciones, era preciso recordar la vida entera en sus más pequeños actos y acontecimientos, retratarla y revisarla desde todos los ángulos” (p. 170).

Para afianzar la relación que hay entre los conceptos de la teatralidad literaria, la fisonomía y la pintura, vienen precisas las palabras de Diderot, que además revelan la calidad en la composición artística de la obra de Kafka: “La EXPRESIÓN es en general la imagen de un sentimiento. Un comediante que no sabe de pintura es un pobre comediante; un pintor que no es fisionomista es un pobre pintor.”¹⁰⁸

Es preciso, entonces, definir la fisonomía de los personajes literarios como *retratos hablados*,¹⁰⁹ lo cual conviene ver a la luz de la reflexión sobre el juicio del rostro, en este caso, desde *El Proceso* de Kafka quien, a partir de *La Metamorfosis*, cuelga de las paredes retratos, que representan personajes importantes en la obra, que actúan tras bambalinas, asumiendo una óptica oculta dentro de la escritura evidente del relato.

En *El Proceso*, no es coincidencia que el pintor judicial sea quien mejor conozca los tribunales, incluso más que los mismos funcionarios. De hecho, los grandes jueces, a quienes nadie tiene acceso, sólo aparecen *pintados* por Tintorelli como retratos solemnes vestidos de una gran dignidad. Así mismo, pinta por encargo la imagen de la justicia, como alegoría y mito del

razón de esos efectos sociales, sorprender el sentido oculto en ese inmenso conjunto de figuras, de pasiones y de acontecimientos?» Prólogo a *La Comedia Humana* (1842). París: Editorial Garnier, s.f., p. 8.

¹⁰⁸ DIDEROT, Denis. Ensayos sobre la pintura. Madrid: Ténos, 1988. p. 25.

¹⁰⁹ El retrato hablado (*portrait parle*), se empezó a implementar en Francia a partir de 1880, como sistema de identificación, diseñado por el médico forense Alphonse Bertillon. Cf. SÁNCHEZ, Juan M. y FERNÁNDEZ, Belén. “La fotografía como identidad”, En: *Documentos. Ciencias de la información*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 28, 2005.

poder que establece esa necesidad de hacer visible y tangible la ley (Cf. p. 180).

11. Lo Inconcluso

Así como hay un desenvolvimiento de sentido, al considerar que lo concreto es, en sí, lo más abstracto, del mismo modo, las fisionomías, las capas de la superficie y las estructuras aparentes, tienen una profundidad *insondable*. De ahí que, la fisonomía como expresión viva, sea *inagotable* en definiciones que recorren y auscultan el cuerpo —extraño y entrañable—, que encarna al mismo tiempo, la visibilidad de lo invisible: el cuerpo *imperceptible* de tanto ser visto y el cuerpo *impensado* de tanto ser dominado por las maquinaciones discursivas y prácticas, a lo que Foucault llamaría biopoder o políticas del cuerpo.

No hay forma de referirse a un caso cerrado, cuando se trata de la fisonomía del criminal, ya que su intencionalidad —encubierta por la máscara de carne— es lo *inadvertido* a través de la presencia corporal, puesto que, no todos los criminales encarnan la fealdad y la deformidad; por el contrario, la *vox populi* tan reteñida dicta que “las apariencias engañan”, en este caso, el mal tiene muchos rostros y uno de ellos es la vanidad —no la belleza—, cuyo deseo insaciable lleva, incluso, a la flagelación de sí mismo y al asesinato del Otro.

Indagar por la monstruosidad humana es ahondar en lo acallado y lo *inconfesable* dentro de las teorías científicas y de los discursos políticos, sociales y humanistas. El monstruo —por naturaleza y definición— es, además de impredecible, *imprevisible*. La monstruosidad acecha donde está implicado el deseo y el poder, por lo tanto, cualquier hombre puede convertirse, de un simple mortal a un monstruo que, impulsado hacia la transgresión de la ley natural y jurídica, impone su mandato y su voluntad por encima del Otro. En efecto, hay monstruos que por su propio poder —y por estar dentro de él— parecen invencibles; no obstante, detrás de los “locos” interdictos y de los criminales estigmatizados, están encubiertos

temibles monstruos mimetizados de uniforme y de traje; aquellos involucrados en torturas, desapariciones y masacres humanas. En esa medida, parafraseado a Hobbes, *el hombre es monstruo para el hombre*.

El rostro como exterioridad es *incontenible*, éste se da, mas no se tiene; se *recibe* y no se toma, es decir, no se capta. Esta es la medida del temple del rostro, la cual está más allá de la forma y el contenido, ésta alcanza la dimensión de lo *infinito*. De esto da cuenta Levinas al afirmar que “el rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido, no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil, la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto que precisamente llega a ser contenido”.¹¹⁰ De hecho, para Levinas, la altura del rostro alcanza, incluso, la supresión de la distinción de «forma» y «contenido», entendidos como significados que son producto de una medida objetivante, para reasumirlos como expresiones propias del *producir* pleno del sentido. Dicho de otro modo, si el contenido se entiende como todas las *mismas* cosas que los hombres dicen, por otro lado, la forma es todos los *diferentes* modos de sentido y de significación de las cosas que dicen.

El contenido es lo semejante o idéntico en sí, mientras que lo que distingue o diferencia toma forma en la exterioridad. Es por eso que el rostro no puede contenerse, no puede ser contenido, como *apresado*, ser cárcel y prisionero a la vez; éste no se totaliza pues, en tanto *expresado*, no puede dejar de expresar su sentido que es liberado infinitamente.

La dialéctica de la representación se mueve en tres dimensiones, a saber, la esencia, la presencia y la ausencia; en esa medida, lo esencial como invisible es aquello que se presenta como ausente, es decir, que siendo más que evidente escapa al fenómeno de la percepción: la carne en Merleau-Ponty como silencio en la expresión, el rostro en Levinas como palabra en la ética, el poder en Foucault como paradigma del discurso y la literatura en Kafka como enigma del poder en su pleno sentido vital y fáctico.

Es así, como en el relato de Kafka, que usualmente es interpretado como un proceso *inconcluso*, la retórica y la teatralidad del poder tienen una trama que se enreda como el nudo ciego que Sujeta la venda del rostro de la justicia, cuyo retrato hablado habrá de atestiguar en silencio —en nombre de los Otros— lo que los hombres son en contra de ellos Mismos.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre la fisionomía

HEGEL, G. W. F. Fenomenología del espíritu. México: F. C. E., 1993.

KANT, Emmanuel. Antropología en sentido pragmático. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

RUIZ GARCÍA, Elisa. “Introducción” a los *Caracteres* de TEOFRASTO. Madrid: Planeta DeAgostini, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. México: Editorial Porrúa, 1998.

SPENGLER, Oswald. La Decadencia de Occidente. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

Sobre el crimen y la monstruosidad

BAUDRILLARD, Jean. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 2000.

BRUCKNER, Pascal. La euforia perpetua. Barcelona: Tusquets, 2001.

CONSTANTE, Alberto. Cuerpo del delito o políticas del cuerpo. En: www.antroposmoderno.com, 27/04/03.

DAVID, Aurel. La Cibernética y lo Humano. España: Editorial Labor, 1966.

FOUCAULT, Michel. Los anormales. México: Fondo de Cultura Económica, 2000

LOMBROSO, Cesare. El Criminal. Barcelona: Editorial Presa, s. f.

NIETZSCHE, Friedrich. El crepúsculo de los Ídolos. España: Alianza Editorial, 1982.

RODLER, Lucía. Le Funzioni della fisiognomica da Della Porta a Lombroso. Università degli Strudi di Bologna e Gedit Edizioni. En: www.griseldaonline.it/percorsi/3rodler.htm

Sobre fenomenología del rostro

DELEUZE-GUATTARI. *Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos, 1997.

GUTIÉRREZ, Jairo. El rostro más allá de la fisionomía. Grupo de Investigación *Filosofías de la Alteridad*, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 2006.

LEVINAS, Emmanuel. Totalidad e Infinito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
———. Ética e Infinito. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p.71.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975.

MCNEILL, Daniel. El Rostro. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 162.

Sobre los conceptos tratados desde la literatura

BALZAC, Honorato. Prólogo a *La Comedia Humana* (1842). París: Editorial Garnier, s.f.

BÁEZ, Fernando. Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N° 23, 2003. En: www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html.

CAMUS, Albert. El Extranjero. Barcelona: Editorial Planeta, 2000.

CRUZ, Francisco. Aturdimiento, Ropaje y Secreto en *El Proceso* de Kafka. En: *Revista Observaciones Filosóficas*. En: www.observacionesfilosoficas.org, 23/03/ 07.

DIDEROT, Denis. Ensayos sobre la pintura. Madrid: Técnos, 1988.

DOSTOIEVSKY, Fedor. Crimen y Castigo. Barcelona: Editorial Bruguera, 1974.

KAFKA, Franz. El Proceso. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 2005.

SÁNCHEZ, Guillermo. Crimen y Castigo de Franz Kafka, Anatomía de *El Proceso*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 2002.

SHELLEY, Mary. Frankenstein o el Prometeo moderno. Madrid: Alianza Editorial, 2000.